

SHOMIT MITTER

**STANISLAVSKY
BRECHT
GROTOWSKI
BROOK**

Sistem Pelatihan Lakon

Prof. Dr. Yudiaryani, M.A.

Sistem Pelatihan Seni Teater

Stanislavsky

Brecht

Grotowski

Brook

Boal

Sistem pelatihan merupakan sistematika penilaian awal terhadap kerja penggunaan teknik teater yang berhasil menjembatani jurang antara teori dan praktik. Dari hasil latihan secara akademis dan pengalaman praktik, buku ini menguraikan tiga model utama di mana hampir semua teater bekerja berdasarkan model yang dikembangkan oleh Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Brook, dan Boal.

Buku ini mengamati berbagai permasalahan yang diajukan oleh para sutradara tersebut untuk para aktor mereka, dan latihan-latihan yang mereka kembangkan untuk mengatasi kesulitan-kesulitan yang muncul. Hasilnya merupakan pengantar yang jelas bagi keberadaan praktik teater modern—bacaan yang penting bagi akademisi dan praktisi.

Shomit Mitter melakukan riset bagi bukunya ini – terutama tentang Stanislavsky, Brecht, Grotowski, dan Brook – di Cambridge University dan workshop dengan Peter Brook, Richard Schechner dan suku Dhurva di India Tengah. Ia mengajar drama selama setahun di University of Nottingham dan saat ini bekerja sebagai penulis lepas di London.

Buku ini menampilkan pula gagasan teater Augusto Boal yang mengatakan bahwa semua teater sebenarnya politik, karena semua aktivitas manusia adalah politik dan teater adalah salah satu di antaranya. Mereka yang

berusaha memisahkan teater dari politik akan menggiring pada kekeliruan—dan inilah watak politik.

Teater adalah senjata; senjata yang efisien untuk menyampaikan dan menerima gagasan serta ideologi di dalamnya. Untuk alasan tersebut, seseorang bertarung mendapatkannya, kelas penguasa bersikeras pula mempertahankan teater secara permanen, dan menggunakannya sebagai alat dominasi. Bahkan mereka mengubah konsep tentang “teater”. Namun teater juga dapat menjadi alat pembebasan dan perubahan sehingga perlu mencipta bentuk-bentuk teater yang tepat. Perubahan adalah keharusan.

Buku ini mengungkapkan berbagai perubahan mendasar serta bagaimana masyarakat menerimanya. Dahulu kala, teater adalah orang-orang yang menyanyi dengan bebas di tempat terbuka, pertunjukan teatrikal dicipta oleh dan untuk masyarakat, sehingga teater merupakan lagu ditirambik. Lagu ini merupakan perayaan di mana semua orang ikut serta dengan bebas. Kemudian datang kaum aristokrat dan melakukan pembagian-pembagian di mana beberapa orang naik ke atas panggung dan hanya mereka yang diijinkan berperan; sisanya tetap duduk menonton, menerima secara pasif—bagian ini lah yang akan menjadi penonton, orang banyak. Dalam rangka menunjukkan bahwa spektakel secara efisien mencerminkan ideologi yang dominan, kaum aristokrat memantapkan bagian lain, yaitu beberapa aktor menjadi protagonis

(aristokrat) dan sisanya adalah kor—simbolisasi orang banyak. Sistem kekerasan tragedi Aristoteles bergerak dan teater menjadi suatu sistem kekerasan.

Kemudian datang kaum borjuasi dan mengubah protagonis tersebut. Mereka berhenti menjadi objek yang mewadahi nilai-nilai moral, suprastruktur, dan menjadi subjek multi dimensi, pribadi eksepsional, terpisah dari masyarakat kebanyakan, sama seperti aristokrat baru—ini lah puitika *virtù* Machiavelli.

Bertold Brecht bereaksi terhadap puitika tersebut dengan mengambil sang tokoh yang diteorikan oleh Hegel sebagai subjek absolut dan mengembalikannya menjadi objek. Namun sekarang, sang tokoh menjadi objek kekuatan sosial bukan cerminan nilai dari suprastruktur. Sosial menguasai pikiran, dan bukan sebaliknya.

Apa yang hilang dari keutuhan lingkaran ini adalah apa yang terjadi saat ini di Amerika Latin. Penghancuran batas itu diciptakan oleh kelas penguasa. Pertama, batas antara aktor dan penonton dihancurkan; semua harus beraksi, semua harus menjadi protagonis untuk mengubah bentuk masyarakat. Ini adalah proses yang saya gambarkan dalam “Eksperimen dengan Teater Rakyat di Peru.” Kemudian batas antara protagonis dan kor dihancurkan. Secara simultan, semua menjadi kor dan protagonis—inilah sistem “Joker”. Maka kita sampai pada *puitika bagi (kaum) yang tertindas*, pengambil alihan alat produksi teatrikal.

DAFTAR ISI

Kata Pengantar Penerjemah

Sistem Pelatihan

Kata Pengantar

Pendahuluan

MENJADI : Konstantin Stanislavsky dan Peter Brook

MENJADI DAN TIDAK MENJADI :

Bertolt Brecht dan Peter Brook

BIARKAN MENJADI :

Jerzy Grotowski dan Peter Brook

Epilog: ONTOLOGI MULTI-WAJAH DALAM PERTUNJUKAN:

Gabungan antara Kasar dan Keramat dalam *Le Mahabharata*

Teater Bagi Yang tertindas: Augusto Boal

SISTEM KEKERASAN TRAGEDI ARISTOTELES

Pendahuluan

Seni Meniru Alam

Apa Makna “Peniruan”?

Apa Tujuan Seni dan Pengetahuan?

Seni Mayor dan Seni Minor

Apa yang Ditiru Tragedi?

Apakah Kebahagiaan?

Apakah Kebaikan?

Karakteristik Penting dari Kebaikan

Tingkat Kebaikan

Apakah Keadilan

Melalui Pengertian apa Fungsi Teater dapat

menjadi Alat bagi Pembersihan dan Intimidasi?

Tujuan Utama Tragedi

Glosari Singkat Untuk Kata-Kata Umum

Sistem Kekerasan Aristoteles terhadap Fungsi Tragedi
Perbedaan Tipe konflik antara Hamartia dan Etos Masyarakat
Kesimpulan
Catatan Umum

MACHIAVELLI DAN POLITIKA *VIRTÙ*, KEBAJIKAN

Abstraksi Feodal
Konkretisasi Brojuis
Machiavelli dan *Mandragola*
Reduksi Modern tentang *Virtù*
Catatan

HEGEL DAN BRECHT: TOKOH SEBAGAI SUBYEK ATAU TOKOH SEBAGAI OBYEK

Konsep Epik
Tipe Puisi Hegel
Karakteristik Puisi Dramatik Terkait dengan Hegel
Kebebasan Subjek-Tokoh
Pilihan Kata yang Keliru
Apakah Pikiran menentukan Keberadaan (atau Sebaliknya)?
Dapatkah manusia diubah?
Konflik Kehendak ataukah Pertentangan Kepentingan?
Empati, Emosi, atau Pikiran?
Katarsis atau Istirah, atau Pengetahuan dan Aksi?
Bagaimana Menerjemahkan Karya Baru?
Hasilnya Tidak Terhitung: Perbedaan Formal Antar-Tiga Genre
Empati atau Osmosis

POLITIKA KETERTINDASAN

Eksperimen dengan Teater Rakyat di Peru
Spektator, Kata yang Buruk!

PERKEMBANGAN TEATER ARENA DI SÃO PAULO

Perlunya Joker
Tujuan Joker
Struktur Joker

DAFTAR PUSTAKA

KATA PENGANTAR

Buku ini pada dasarnya merupakan hasil pengalaman saya dengan workshop teater bersama Khalid Tyabji dan Barry John. Sebagian besar latihan yang dibicarakan di sini dikenalkan pertama kali oleh mereka kepada saya dan kemudian saya eksplorasi. Saya berterima kasih pada Khalid bagi pendekatan saya terhadap Orissa, dan pada Vijay Tankha bagi inisiatif saya mendekati workshop Peter Brook di Bhopal. Saya juga berterima kasih pada saudara Brook bagi kehangatan dan keterbukaannya bagi keinginan saya untuk berpartisipasi pada workshopnya, dan kepada Nina Soufy di Centre International de Recherches Théâtrales di Paris yang mengirimkan materi yang tidak dipublikasikan yang tidak mungkin saya dapatkan dengan cara biasa. Saya juga menghargai bantuan yang diberikan oleh Gautam Dasgupta di *Performing Arts Journal*, Richard Schechner di New York University dan Judie Christie di Center for Performance Research yang memberi kesempatan saya memiliki akses pada perpustakaan arsip dan film. Saya juga berhutang budi pada Bobby Banerji bagi penterjemahan beberapa manuskrip yang saya peroleh, dan juga pada Bobby Coe, Sheila Barkham dan petugas penasehat pada University of London Computer Centre untuk memproduksi buku ini.

Beberapa gagasan di sini dihasilkan berkat kerja sama dengan Paul Smith dan Arjun Mahey dimana pengertian dan bimbingannya mampu

mengembangkan kemampuan saya untuk mengungkapkan dengan jelas pikiran-pikiran yang selama ini telah saya miliki. Perkembangan gagasan ini menjadi bentuk skematis yang jelas adalah berkat jasa Peter Holland, dan saya sangat berterima kasih untuk itu. Juga saya menghargai David Williams dan Jean Chothia bagi nasehat dan dukungannya, dan juga untuk KK yang pertama kali mengenalkan saya pada teater dan buku-buku yang selalu menjadi acuan saya yang secara perlahan menjadi berguna bagi ruang lingkup perhatian saya.

Untuk penyandang dana, saya berterima kasih pada King's College, Cambridge, Judith Wilson Fund, Le Bas Foundation dan Gilchrist Education Trust.

Akhirnya, saya berterima kasih pada Tony Singh yang memiliki imajinasi dan kemurahan hati yang menjadi sumber inspirasi terbesar bagi diri saya.

PENDAHULUAN

*Saya mengalami masa yang membahagiakan dalam berkesenian. Saya menerima hadiah yang sebenarnya dari Apollo. Adakah cara yang secara teknis melibatkan kesadaran ke dalam surga kesenian? Ketika teknis mencapai kemungkinan untuk merealisasikan harapan ini, ketrampilan panggung kita akan menjadi karya seni sejati. Akan tetapi, dimana dan bagaimana seseorang mencari jalan tersebut melalui sumber inspirasi yang tersembunyi?*¹

(Konstanstin Stanislavky)

*Ia percaya bahwa satu-satunya metode penyutradaraan yang bernas adalah gabungan berbagai metode yang berbeda...*²

(J.C.Trewin on Peter Brook)

Telah terjadi berbagai ketidak tepatan pengajaran teater kontemporer. Di satu sisi ahli sejarah teater mengakui bahwa kritik drama harus melibatkan analisis tentang pertunjukan. Mereka berpendapat, bahwa ketika teater merupakan kesatuan ragam yang melibatkan tata ucap dan tata laku, kritik harus menemukan cara untuk mendekati unsur-unsur non-verbal dunia teater. Di sisi lain, sebagian besar mereka melanjutkan dengan hanya membicarakan gambaran peristiwa teater yang ditentukan oleh penulis naskah. Secara keseluruhan, keadaan ini menyebabkan naskah dapat diproduksi kembali dan

¹ Konstantin Stanislavsky, *My Life in Art*, diterjemahkan oleh J.J. Robbins (London, 1980), p.214.

² J.C. Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), p.146

dengan demikian akan lebih mudah untuk dipelajari dibandingkan dengan pertunjukan yang bersifat sementara. Sasaran kegusaran kritikus seni pertunjukan seperti Beckerman dan Styan, dengan demikian, memperjelas kenyataan posisi ironis yang mereka alami: sementara mereka setuju bahwa penandaan dalam dunia drama memiliki fungsi baik bahasa maupun gestur, analisis mereka hanya memperjelas teks yang dipelajari oleh sutradara. Produksi *Macbeth* oleh Reinhardt, Craig dan Irving tetap dibicarakan lebih banyak daripada pembicaraan tentang penyutradaraan *Macbeth*. Pencarian metode untuk mempelajari teater, langsung dipertemukan dengan semua yang mengacu pada penolakan terhadap cara tersebut – perlakuan metode kritik secara mekanik yang tidak membedakan antara perlakuan terhadap dunia sastra dengan perlakuan terhadap dunia teater.

Dalam usaha mengembangkan cara yang lebih tepat untuk mendekati kekhususan teater, buku ini mendalami subjek tentang proses latihan. Berdasarkan asumsi bahwa aktor dan sutradara memiliki metode khusus untuk kerja seni mereka yang secara independen bernilai tinggi, hal itu mengungkapkan pula tiga aliran workshop teater yang akhir-akhir ini berkembang meningkat. Membandingkan teknik latihan yang digunakan oleh Peter Brook dalam perjalanan karirnya yang dengan beberapa hal mengembangkan teknik Stanislavsky, Brecht dan Grotowski. Buku ini mengacu pada pendalaman Brook terhadap sistem latihan, metode yang membantu

pemahaman aktor, secara tepat berdasarkan pengamatan perlengkapan teater yang terstruktur, suatu inspirasi yang menguntungkan tetapi tidak mudah dipahami.

Studi ini melengkapi kerja yang selama ini sudah ada dalam teknik latihan melalui tiga cara. Pertama, beberapa buku seperti misalnya buku karya Viola Spolin *Improvisation for the Theatre* terkadang melakukan kesalahan langkah ketika membuat daftar berbagai teknik yang sama sekali tidak memiliki konteks sasaran yang menjadikannya berarti, saya mencoba membatasi berbagai latihan dengan pola yang lebih luas yang menghasilkan teknik-teknik yang nampak jelas dan mampu dipahami. Lebih jauh lagi, saya menyaksikan sutradara-sutradara muda menggunakan metode yang dihasilkan dengan cara manual yang tanpa mereka sadari bahwa metode tersebut steril, kecuali apabila metode tersebut menyebar luas dengan berurutan dan biasanya diikuti dengan penambahan-penambahan tertentu. Dengan membentangkan struktur dalam buku-buku seperti halnya karya Solin, hanya cocok sebagian saja, saya berharap bahwa saya mampu memberi cara untuk mengulas sebuah karya kerja dengan lebih tepat dan lebih tajam.

Kedua, berbagai buku misalnya karya David Selbourne *The Making of A Midsummer Night's Dream* yang hanya merupakan dokumentasi praktek teater, saya telah mencoba membuat *model* eksperimen tersebut sehingga nampak lebih mudah untuk menghubungkan mereka dengan teori yang dirancang untuk

merealisasikannya. Saya menemukan bahwa perkembangan latihan, yang meskipun akurat dan padat, cenderung pula semakin dalam bergulat dengan kerja detail untuk mampu memperhitungkan prinsip-prinsip dan aspirasi penting yang mendukung rancangan kerja mereka. Suatu perbincangan yang akurat tentang produksi tertentu dapat menerangkan pada kita apa yang dikerjakan oleh seorang sutradara tetapi tidak dapat menerangkan, dalam jangka waktu yang panjang, hasil akhirnya. Dengan demikian, saya mencoba merasionalkan informasi yang berasal dari pencarian tangan pertama, untuk memberi struktur secara analitis daripada hanya secara kronologis. Perhatian saya adalah menanyakan ambisi yang dimiliki para sutradara bagi teaternya, problem apa yang muncul dari diri si aktor terhadap ambisi tersebut dan solusi yang mereka berikan dalam workshop. Dengan demikian, saya berharap mampu mendekati persoalan yang lebih luas di mana teater mampu memahaminya – tidak dengan generalitas yang membosankan yang secara keseluruhan sangat miskin untuk menjawab pertanyaan sekitar persoalan tersebut, akan tetapi dengan kemampuan yang berasal dari pemahaman tentang keistimewaan, perbedaan dan studi mendalam dari kerja praktik.

Ketiga, seperti halnya buku Stanislavsky *An Actor Prepares* dan buku karya Grotowski *Towards a Poor Theatre* mendudukan sistem teater berdasarkan perlengkapan yang sama secara atraktif, di sini unsur-unsur pembanding

memberi perspektif yang lebih maju. Pernyataan dan penilaian tentang perjalanan hidup memberi keuntungan pada konsistensi, pembelotan konsep-konsep melalui filter sensibilitas otoritas tunggal. Tetapi mereka juga kehilangan, dengan alasan yang sama, perkembangan pendapat-pendapat dan interpretasi yang memberi karakter pada pemahaman suatu gagasan yang sehat. Namun demikian secara hukum tertulis, dari berbagai sudut pandang pernyataan individu sebenarnya menjadi sebuah perdebatan. Secara intrinsik, benar atau tidaknya seseorang menemukan posisi tersebut sangat menarik, karena seseorang selalu hampir kehilangan vitalitas dalam dirinya yang hadir karena tarik tambang antara keyakinan dan kebiasaan. Perhatian saya dalam menyusun buku ini sebagai suatu seri perbandingan adalah memperbaiki keseimbangan dengan cara memberikan komentar secara kritis dari satu posisi kepada posisi yang lain. Dimana setiap bagian buku ini mengungkapkan suatu pendirian secara adil dan gamblang, pensejajaran, baik dalam satu bab maupun dengan bab lain, dirancang untuk menghadirkan nilai tambah yang kritis berdasarkan kelebihan-kelebihan yang mereka munculkan.

Dari awal mula kerja ini, saya berniat membiarkan keberadaan kontras-kontras tersebut, membiarkan berbagai variasi muncul mewakili diri mereka sendiri. Saya puas bahwa peta resonansi diantara paradigma-paradigma yang telah saya pilih akan cukup cerah untuk melengkapi materi sebuah buku. Namun demikian dalam pembicaraan tentang penulisan perlahan-lahan saya

menyadari adanya ketidak mungkin untuk menghadirkan kontras yang menarik: dimana persamaan dan perbedaan antara Stanislavsky, Brecht dan Grotowski nampaknya dapat dimengerti dengan akal sehat, membandingkan Brook dengan salah satu sutradara tersebut menunjukkan adanya ketidak cocokkan. Saya tidak mengantisipasi proses perkembangan yang luar biasa dimana Brook setuju dengan pendahulunya melalui keterlibatannya dengan suatu masa pendekatan mereka. Saya sampai pada pengetahuan bahwa, disamping kecurigaan saya terhadap keangkuhan penilaian kritik, terdapat juga kesimpulan yang tersembunyi terhadap hubungan yang istimewa tersebut: bagi saya Brook nampak lebih sebagai seorang peniru daripada seorang penemu. Brook muncul secara mengagumkan sebagai perangkum yang cerdas, seorang yang lihai menggunakan ide dan teknik orang lain; akan tetapi ia bukan seorang yang 'original' yang dengan kata tersebut kita artikan sebagai seseorang yang mampu melakukan perubahan bentuk lebih dari pengenalan puncak-puncak konsep sebelumnya, yang tak dapat disangkal lagi mampu menampilkan diri kita secara alami.

Saya menyadari bahwa sudut pandang semacam itu muncul tetapi mampu dikalahkan oleh kehebatan teknis beberapa karya yang jelas merupakan produksinya di tahun 1970 *A Midsummer Night's Dream*, misalnya. Namun demikian, saya tidak akan menghilangkan konvensi saya bahwa ada harga yang harus dibayar bagi keinginan untuk menyamai, meskipun terdapat spirit di

dalamnya, ketrampilan ataupun kecerdasan. Saya merasakan bahwa kemampuan Brook untuk menghadirkan obyek pinjamannya dengan penuh kekuatan dan kehalusan seharusnya tidak menghilangkan pemahaman individu kita terhadap sutradara teater. Kenyataan bahwa tak ada kekurangan dalam kecerdasan Brook nampaknya tidak bertentangan dengan pernyataan bahwa ia tidak memiliki peninggalan khusus untuk diwariskan kepada generasi penerus, warisan yang menggumpal yang mampu melestarikan pijaran-pijaran sementara di setiap produksinya yang dikerjakan secara independen. Sementara para kritikus, yang sadar pada kesejarahan, harus menghargai daya temu penggarapan yang spesifik, sejarawan teater harus mempertimbangkan apakah pijaran vitalitas tersebut pada kenyataannya menorehkan pemahaman tentang adanya sumbangan mendasar yang bersifat abadi.

Bagi saya hal tersebut nampak melalui berbagai kesan, misalnya, Kenneth Tynan harus menterjemahkan tanda-tanda identitas original yaitu adanya transisi yang tak terbatas oleh Brook sebagai sutradara teater:

Theatre Quarterly: Anda tidak dapat benar-benar menghubungkannya dengan setiap 'sekolah' teater manapun.

Kenneth Tynan : Juga anda tak mampu menyalahkannya di setiap tiruan yang dilakukannya. Ia merupakan satu-satunya sutradara Inggris di masa saya yang memiliki karir, yang dapat

dikatakan, suatu pencarian bagi pengganti... gagasan-gagasannya memperpanjang intuisi pribadinya.³

Ketika para kritikus melihat peningkatan berbagai macam kesan yang nampaknya menunjukkan kemandirian, sejarawan teater mampu mengungkapkan perkembangan yang setiap tahapannya sebenarnya merupakan tiruan yang mengakibatkan perkembangan tersebut kurang mendapat perhatian. Bahwa Brook memberikan sumbangan mendasar pada setiap bidang yang digunakan sebagai sebuah penjelajahan tetapi ternyata kurang mendapat penghargaan: dari sutradara sekelasnya seseorang mengharapkan ia tidak melakukan modifikasi terhadap paradigma yang ada, tetapi institusi-institusi personal yang melahirkan pendekatan-pendekatan yang unik.

Namun demikian, hal tersebut menumbuhkan keyakinan pada diri saya adanya kenyataan bahwa Brook menunjukkan kesinambungan dengan sutradara tertentu yang berbeda secara radikal yang justru menunjukkan kehebatannya. Saya mulai merasakan bahwa kemampuannya untuk menyerap dengan luas pengaruh dari teater-teater yang berlainan merupakan sebuah pencapaian. Sama juga hubungan yang tak mampu dielakkan antara sumbangan gaya Brook dan kekecewaannya terhadap apa yang ia lihat sebagai kepicikan individualisme teater barat. Brook sudah lama menentang konsistensi formal dalam dunia

³ Kenneth Tynan, 'Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook', *Theatre Quarterly*, vol.7, no 25 (1977), p.22.

teater; ia menginginkan pertunjukan yang tangkas menaik turunkan antar konvensi. Ia merasakan bahwa jika teater merupakan refleksi sikap hidup dimana hidup membuat elemen-elemen yang saling melekat saling berbenturan, teater harus mengungkapkan cerita-cerita tersebut melalui sebanyak mungkin cara –bahwa setiap gaya memberikan jalan kebenaran tertentu tetapi dapat dipastikan meniadakan yang lain. Kerja Brook dalam *Le Mahabharata* nampaknya menguatkan pandangan ini, Brook mampu mengungkapkan keberagaman tersebut ke dalam kerja tunggal. Dengan menggunakan gaya awalan yang berbeda yang tentu saja menjadi bentuk yang melekat pada teater, Brook akhirnya mampu melahirkan kembali imaji otentik tentang pluralitas kehidupan. Dengan membuat elemen-elemen yang terkait tapi saling tidak bertemu, penggarapan tersebut juga memberikan kejelasan terhadap banyaknya kesalah pahaman Brook di tengah pencarian begitu banyaknya metoda dan kode. Sejauh keberadaanya yang secara diam-diam menjadi pengganti, peniruan Brook tiba-tiba nampak begitu berharga. Hal itu mengandung *kebaikan* untuk memilih gaya secara luas–dan mampu memberikan wawasan untuk mengenal penirumannya sebagai originalitas tanpa cela.

Buku ini, seperti yang anda baca, mengungkapkan hasil dari setiap impuls-impuls tersebut: untuk membentangkan, mempertanggung jawabkan, dan sebenarnya untuk memperjuangkan. Kecenderungan ini tidak menetralkan

satu sama lain—bagi karya Brook sebenarnya mengungkapkan tentang keutuhan penggabungan tanpa perbedaan, cap yang sangat kita kagumi melekat pada Shakespeare. Stanislavsky, Brecht dan Grotowski menyumbangkan suatu ketajaman definisi yang menunjukkan baik keunikan yang patut dihargai dari pencapaian mereka, dan batasan-batasan penting yang muncul dalam kreativitas mereka. Sebaliknya, Brook memiliki individualitas yang tak tertandingi, yaitu jenius tangan kedua dari kekuatan sinoptik yang luar biasa.

MENJADI:

Konstantin Stanislavsky dan Peter Brook

Aktor harus menggali dirinya untuk menjawab, akan tetapi pada waktu yang bersamaan harus terbuka pada setiap stimulasi. Akting adalah perkawinan bagi dua proses tersebut.¹

(Albert Hunt ditulis kembali dalam latihan Peter Brook)

Pada dasarnya di dalam setiap gerakan fisik terdapat motif dalam yang secara psikologis mendorong gerakan fisik, seperti yang terjadi di setiap gerakan psikologis yang memiliki pula gerakan fisik, yang menunjukkan psikis secara alamiah.

*Gabungan kedua gerakan tersebut terdapat dalam gerakan organik di atas pentas.*²

(Konstantin Stanislavsky)

STANISLAVSKY: MENJADI

Tanggal 5 September 1869, dalam umur enam tahun Konstantin Alexeyev ('Stanislavsky' adalah nama panggungnya) mengadakan pentas pertamanya sebagai Winter dalam tablo yang mengisahkan tentang empat musim. Ia diperintahkan untuk berpura-pura menjadi api yang digambarkan

¹ Peter Brook et al, US: *The Book of the Royal Shakespeare Theatre Production* (London, 1968), p.29.

² Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky's Legacy*, diterjemahkan oleh Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968), pp.11

melalui sebuah lilin yang diletakkan dibelakang beberapa gelondongan kayu. Ketika layar terangkat tinggi, si kecil Kostya yang malu karena gerakannya harus meyakinkan tanpa sengaja mendorong lilin tersebut yang terjatuh dan membakar kain wol penutup pentas. Api dapat dipadamkan akan tetapi Kostya secara diam-diam dibawa kerumah perawatan dimana ia diperlakukan dengan kejam dan sering menangis menyedihkan. Dalam riwayat hidupnya, Stanislavsky ingat bahwa ia berlaku sangat memalukan dengan menipu penonton; gerakan menjatuhkan lilin yang sebenarnya, sebaliknya, 'benar-benar alamiah dan logis'.³ Pelajaran tentang pengalaman pertamanya tersebut dicatat secara hati-hati: 'buruknya penampilan yang tidak masuk akal di atas pentas, dan sisi kebenaran penyebab penampilan serta gerakan didalamnya', tulis Stanislavsky, mengontrol saya di atas pentas hingga saat ini'.⁴ Suatu akting nampak bermakna hanya ketika ia nampak nyata, dan realitas merupakan fungsi dari suatu sebab.

Lebih dari enam puluh tahun sesudah penampilannya yang membara, Stanislavsky, dengan menyamar sebagai guru drama Tortsov dalam *An Actor Prepares*, memiliki murid pemuda Kostya (juga merupakan figur otobiographi) yang ingin menyalakan api di atas pentas. Kostya melakukan kesalahan ketika meminta korek api:

"Tempat api terbuat dari kertas. Apakah anda berniat membakar gedung?"

³ Konstantin Stanislavsky, *Life in Art*, diterjemahkan oleh J.J. Robbins (Lonodn,1962), p.24.

⁴ Ibid.

‘Saya hanya berpura-pura,’ saya menerangkan...
‘Berpura-pura menyalakan api, cukup dengan menanyakan korek api...Apa yang penting untuk membakar adalah imajinasi anda (Apa yang akan anda lakukan *jika* kenyataan tersebut benar-benar terjadi...Jika akting merupakan suatu pengungkit untuk membawa kita ke dunia luar yang aktual kedalam kebenaran imajinasi.’⁵

Kebenaran di atas panggung adalah apa yang ditafsirkan oleh aktor sebagai kebenaran.

Kedua Kostya menghadapi masalah yang sama: secara simultan mereka diharuskan membuktikan kepatuhan mereka terhadap dua aturan realita yang bertentangan dan memalukan. Di satu sisi mereka harus menjadi ilham dengan kebenaran karakter ‘api’ yang mereka ungkapkan. Di sisi lain, secara jujur bahwa juga diakui bahwa api-api tersebut pada kenyataannya tidak pernah ada.

Dalam masalah Kostya kecil, jurang tersebut secara tiba-tiba terjembatani. Ketika kain wol di atas pentas terbakar, respons aktor dapat menjadi nyata karena api tersebut benar-benar ada. Kostya tua, tak mampu mengungkapkan aktualitas yang mewakili dirinya, harus mengungkapkan arti yang lebih halus. Pemecahan yang ditawarkannya adalah pemecahan ‘*magic if*’ karya Tortsov:

Hal ini seperti apa yang terjadi pada dirinya sendiri: ‘Saya tahu bahwa semua yang mengelilingi saya di atas pentas... semua meyakinkan. Tetapi seandainya semua nyata...beginilah seharusnya saya berakting...’ Dan di saat jiwanya sadar dengan kalimat magis

⁵ Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, diterjemahkan oleh Elizabeth Reynold Hapgood (London, 1967), pp 46-9.

‘seharusnya’, dunia nyata sekitarnya tidak menarik perhatiannya lagi, ia menuju ketempat lain, kehidupan yang diimajinasikannya.⁶

Kegunaan tersebut berada dalam dua situasi. Pertama, Stanislavsky menekankan bahwa aktor harus mengetahui bahwa objek disekitarnya hanyalah properti panggung, objek fiksi dalam dunia rancang bangun. Hal tersebut menunjukkan longgarnya aktualitas, suatu kenyataan tentang situasi kewajaran di atas panggung. Maka aktor menguasai penonton dengan menunjukkan bahwa semua yang ada di atas pentas adalah ‘jelas, jujur dan apa adanya’.⁷ Perhatiannya dihubungkan dengan kebenaran, bukan kepalsuan.

Namun demikian, dengan membuat gestur tersebut, Stanislavsky dengan segera menghilangkan unsur-unsur yang berkesan ‘kasar’ dan ‘tanpa makna’.⁸ Apa yang benar-benar menarik perhatiannya, sekarang kita sepakati, adalah kebenaran situasi ‘*imajiner*’ di atas pentas—kebenaran perkataan tokoh. Longgarnya aktualitas hanya merupakan suatu muslihat, cara untuk meyakinkan bahwa perpindahan imajinasi aktor kedalam situasi drama berikutnya tidaklah secara eksplisit menyangkal kenyataan yang tak mampu dihindarkan bahwa penokohan hanya suatu rakitan. Dengan demikian Stanislavsky memberi kesan tentang penyelesaian kontradiksi antara kebenaran aktual dengan penemuannya, antara adanya ukuran kebenaran tunggal dengan perbedaan mereka. Pada

⁶ Stanislavsky’s *Legacy*, pp.188-9

⁷ *An Actor Prepares*, p.49

⁸ *ibid*

dasarnya pertentangan tersebut tak mampu dipecahkan sama sekali. Pernyataan ini memunculkan imajinasi yang tidak mampu terungkap melalui rangkaian suatu kesatuan kebenaran, akan tetapi melalui penghapusan klaim dari salah satu posisi tersebut, yaitu dengan cara berpura-pura cermat serta tipuan-tipuan cara penggunaannya. Dengan memahami klaim tentang aktualitas, *'magic if'* menolak meniadakannya sebagai cara untuk mengguncang ketenangan tentang kebenaran yang diimajinasikan. Jadi dengan menterjemahkan kekuatan pengaruhnya sebagai aksioma, aktor Stanislavski sekarang mampu menerangkan dengan jelas apa yang sebenarnya tidak nyata. Dengan menghancurkan kombinasi kekuatan sensor dan propaganda, aktor mampu menciptakan kepercayaan.

Kemampuan *'seandainya'* untuk menyingkirkan imajinasi dari kekuatan aktualitas sama dengan kemampuannya menyingkirkan aktor-penokohan dari pentingnya pemahaman keberadaan aktor-diri. *'Seandainya'* hanya mengesampingkan aktualitas melalui cara penggunaannya, oleh sebab itu ia juga menekan kedirian aktor sehari-hari dengan menganggap penokohan adalah *'yang lain'*. Sesuatu yang hanya dapat dikerjakan aktor dalam dunia penokohan tanpa khawatir dikuasai semena-mena oleh aktualitas. Maka aktor, dengan menggunakan *'seandainya'* pada contoh pertama (*'Jika saya menjadi tokoh itu, saya akan...'*), sebenarnya dapat bekerja *'tanpa membedakan persoalan kreatifnya*

antara “Saya” dan “Seandainya saya”.⁹ Buruknya kondisi ‘seandainya’ yang kedua tersebut dikeluarkan dari sebutan kondisi murni dan otentik yang sangat longgar, akan menjadi suatu kondisi keberadaan yang tidak sebenarnya. Dari suasana belajar yang tepat tetapi tidak menyenangkan dengan kondisi ‘seandainya saya’, aktor mampu memasuki kekuatan dan energi ‘Saya’.

Dengan demikian nilai ‘seandainya’ adalah ketika anda mampu ‘mencapai keutuhan penyatuan antara diri anda sendiri dan penokohan yang menjadi bagian anda’.¹⁰ Bagi Stanislavsky hal ini merupakan kondisi yang tertinggi yang mampu dicapai seorang aktor—sementara tetapi merupakan transformasi menyeluruh dari situasi yang diterima oleh makhluk hidup. Seperti yang ditulis oleh Stanislavsky di awal keberhasilannya sebagai seorang aktor yang berperan sebagai Rostanov dalam karya Dostoevsky *The Village of Stepanchikovo*, ‘Saya ada di kehidupan Rostanov, Saya berpikir dalam pikirannya, Saya selesai menjadi diri saya sendiri. Saya menjadi pria lain, seorang pria seperti Rostanov’.¹¹ Diakhir karirnya, dalam latihan *Tartuffe*, Stanislavsky tetap teguh mengatakan bahwa ‘Seni dimulai ketika tak ada peran, ketika yang ada hanyalah “Saya”’.¹² Hasil sublimasi dari ‘seandainya saya’ menjadi ‘Saya’ adalah kondisi kejujuran yang menggelisahkan- yang dalam-fiksi, ‘menjadi’.

⁹ Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky on The Art of the Stage*, diterjemahkan oleh David Magarshack (London, 1967), p.193

¹⁰ Ibid

¹¹ Dikutip dari Christine Edwards, *The Stanislavsky Heritage* (london, 1966), p.49.

¹² Vasily Osipovich Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, diterjemahkan oleh Christine Edwards (New York, 1979), hlm.156.

Tentu saja terdapat ironi tentang penggunaan ‘magik seandainya’ untuk menghasilkan kondisi ‘Saya adalah’ dengan cara ini: kemampuan ‘seandainya’ untuk menetralkan pertentangan yang terpisah antara fiksi dan aktualitas tergantung pada penyelesaian konflik lain yang tak mampu terpecahkan—percaya diri seorang aktor dan kenyataan bahwa ‘Saya adalah’ merupakan hasil pencapaian. Jika pemahaman aktor terhadap kebenaran merupakan prasyarat penting bagi akting, dan dianggap sebagai suatu kenyataan di atas pentas, maka peningkatan kesadaran aktor terhadap sumbangan strategis ‘seolah-olah’ sebenarnya seperti mengikis kebenaran tersebut. Kejujuran tidak mampu dipertahankan selamanya oleh keutuhan, sama seperti halnya dalih pertentangan mendasar terhadap kebenaran tersebut.

Jalan keluar yang ditempuh Stanislavsky menghadapi persoalan tersebut adalah menerapkan rancangan pembalikan kedua untuk melunakkan ‘seandainya’. Hanya ketika ‘seandainya’ meniadakan kekinian dengan mengenalinya, maka juga ‘Saya’ sekarang meruntuhkan setiap akting yang menggunakan ‘seandainya’. Misalnya, ketika Stanislavsky menyatakan bahwa ‘kepercayaan aktor terhadap aktingnya sendiri menempatkannya di jalan menuju kebenaran’,¹³ titik tekan tersebut membicarakan perpindahan yang sangat halus. Terdapat suatu hal tentang keyakinan seperti yang dikatakan Stanislavsky tentang ‘jalan menuju kebenaran’ yang mengatakan bahwa kepercayaan seorang

¹³ Dikutip dalam Ibid, hlm.124

aktor bukanlah pada setiap persoalan layak atau tidak, tetapi merupakan cara terakhir, yang dipercaya penonton tentang kebenaran yang ‘sebenarnya’ tidak benar. Sama halnya pemahaman berikutnya dimana aktor, melalui kepercayaannya, *menciptakan* kenyataan teater. Dalam bukunya tentang biografi Stanislavsky, David Magarshack mengamati bahwa bagi Stanislavsky ‘aktor harus percaya terhadap apa yang dilakukannya atau dikatakannya di panggung dan kebenaran di panggung tersebut hanyalah apa yang dipercaya oleh si aktor’.¹⁴ Tak adanya peran penonton dalam kesamaan amatan Magarshack meyarankan bahwa tidak umum terjadi hubungan antara kebenaran dan kepercayaan seperti halnya simbiosis. Perkara sederhana tersebut, suatu akting adalah benar karena si aktor percaya terhadapnya; lebih jauh lagi, si aktor mampu mempercayai aktingnya karena benar. Kebenaran panggung menempatkan kekinian dengan cara menghadirannya.

Maka impuls terhadap realisme menurut Stanislavsky nampak tidak semata-mata didasarkan pada keinginan untuk meniru realita. Nampaknya lebih sebagai keinginan yang lebih untuk *mewujudkan* alam, untuk *mengharapkan* susunan realita yang tidak kita miliki dalam hidup, suatu kenyataan yang kita inginkan secara pasti karena ia ‘lain’. Di semua karya-karya besar, kehidupan semangat manusia diwujudkan, tetapi dalam dunia teater seseorang dapat menjadi realita tersebut, benar-benar mewadahnya. Realita ini, bagi

¹⁴ David Magarshack, *Stanislavsky: A Life* (London, 1950), hlm.305

Stanislavsky, adalah menjadi esensi teater—menjadi yang lain. ‘Setiap orang dapat meniru imej’, tulisnya ‘tetapi hanya orang yang benar-benar berbakat dapat *menjadi* suatu imej’.¹⁵ Keberhasilannya berperan sebagai Rostanov, Stanislavsky menyimpulkan, ‘saya ternyata berbakat, dari peran ini (meskipun hampir menjadi satu-satunya peran) saya menjadi Rostanov, sementara dalam peran saya yang lain saya hanya mengulang dan meniru imej yang dibutuhkan’.¹⁶ Seni panggung bagi Stanislavsky bukanlah tiruan, ia adalah metamorphosis. Tujuannya tidaklah sekedar meyakinkan tapi mencipta. Subjeknya bukanlah kehidupan akan tetapi transendensinya.

Akibat dari adanya situasi realitas panggung, panggung adalah adalah suatu produk bukan tiruan tapi suatu kreasi dimana aktor harus benar-benar merasakan emosi dan sensasi tokoh yang mereka gambarkan. Kepercayaan aktor, dihasilkan oleh imajinasi mereka terhadap realita dalam suatu situasi, hal ini bukan suatu jaminan kemampuan kapasitas mereka untuk membangkitkan ‘kehidupan’ di atas panggung. Kerja mereka seharusnya ditemukan dalam denyutan emosi yang secara mandiri mampu menunjukkan hilangnya celah yang membedakan tokoh dengan aktor. Imajinasi secara tak langsung menunjukkan kelainan yang dilakukan seni untuk membebaskan kita. Membayangkan itu berarti meniru, sedangkan merasakan adalah menjadi.

¹⁵ Dikutip dari *The Stanislavsky Heritage*, hlm.49

¹⁶ Ibid

Tuntutan Stanislavsky bahwa aktor harus merasakan apa yang mereka bayangkan menimbulkan permasalahan untuk menganjurkan mereka memiliki emosi yang harus sepadan dengan emosi tokoh yang mereka bayangkan. Kesulitan tugas seorang aktor muncul ketika mereka harus menciptakan suatu sikap yang benar baik bagi kepribadian dan teks—aspek yang sudah dikenal tapi kemudian ditransendensikan, sesuatu yang lain dari ‘yang lain’ dan dibentuk. Ini merupakan tantangan dari situasi keaktoran:

Bagaimana hal tersebut terjadi ketika seorang artis mencipta suatu karakter berdasarkan kondisi yang disediakan oleh artis lain.¹⁷

¹⁷ Nikolai M.Gorchakov, *Stanislavsky Directs*, diterjemahkan oleh Miriam Goldina (New York), hlm. 38

STANISLAVKY: MENEMUKAN RANCANGAN WAJAH DALAM PIKIRAN.

Dalam bukunya *Creating a role*, Stanislavky berpendapat bahwa ‘dalam bahasa keaktoran *mengetahui* sama dengan *merasakan*.¹⁸ Hanya dengan merasakan sesuatu seorang aktor mampu merasakan kepuasan sepenuhnya yang mendekati kondisi keadaan yang seharusnya. Kekuatan untuk menemukan gambaran realita representasi, persoalan aktor dengan demikian merupakan dasar persoalan pengetahuan. Apabila mengetahui adalah merasakan dan merasakan adalah benar-benar untuk menjadi, maka mengetahui, berdasarkan perpanjangan logika adalah untuk menjadi. Mengetahui lebih jauh tentang penokohan adalah mengalaminya secara menyeluruh dan sebenarnya tak diragukan lagi adalah untuk menjadi tokoh. Stanislavsky menjawab pertanyaan, ‘apa yang dilakukan aktor terhadap bagian naskah yang tidak menumbuhkan kilatan keajaiban suatu pemahaman intuitif?. Apakah semua bagian harus dipelajari untuk menyingkap materi apa yang dimiliki sebagai pendorong munculnya suatu keinginan.’¹⁹ Perbedaan yang tipis antara istilah ‘ingin’ dan ‘paham’ terletak anggapan bahwa keduanya berbeda sama sekali. Bab ini diakhiri dengan satu bagian yang berjudul ‘Penilaian terhadap fakta-fakta’. Kalimat ini dapat dijelaskan sebagai berikut: ‘untuk menilai kenyataan adalah

¹⁸ Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, diterjemahkan oleh Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1983), hlm.5.

¹⁹ *Creating a Role*, hlm.10.

menghubungkan semua kehidupan yang terpisah yang diciptakan penulis naskah, dan menyatukannya dengan utuh.’²⁰ Menyadari dan memiliki adalah satu.

Banyak orang yang memiliki pengalaman mengajar mungkin akan setuju bahwa siswa yang memiliki kecerdasan memahami sesuatu, mereka pasti memiliki alasan untuk bertanya. Sebuah pertanyaan membangun kerangka kerja berdasarkan pemahaman kontekstual yang menjadi acuan bagi jawabannya, sehingga melalui penemuan yang terkait, lebih baik jawabannya tersimpan dalam memori. Salah satu metode Stanislavsky untuk mendorong aktornya mengkaji detail-detail dunia ‘yang lain’ dari naskah melibatkan susunan pertanyaan tentang penokohan mereka yang, ketika diteliti dan dijawab, membangun apa yang ia sebut sebagai ‘kondisi yang tersedia’ dalam drama. Dalam latihan naskah karya Tolstoy *Czar Fyodor* :

Sekarang, mari kita lanjutkan pembicaraan ... Apa artinya bagi kalian tentang rencana persiapan menghadapi persekongkolan Boris dan Fyodor?. Pertama, anda harus mengetahui dengan baik kehidupan di Rusia saat itu ... Untuk latihan berikutnya kalian semua harus menyiapkan jawaban terhadap pertanyaan berikut ini:...

1. Siapa saya. Berapa umur saya? Pekerjaan saya? Anggota keluarga saya?...
2. Dimana saya tinggal di Moscow? (Anda harus mampu menggambarkan denah apartement dan furniture dalam ruangan)
3. Apa yang saya lakukan sepanjang hari kemarin...²¹

²⁰ Ibid, hlm.42

²¹ Dikutip dari *Stanislavsky Directs*, hlm.22.

Dalam latihan naskah Katajev *The Embezzlers*:

‘Anda seorang kasir? Apa yang anda miliki di kantor anda?’

‘Uang...’

‘Tentu saja uang. Apa lagi? Ceritakan lebih terperinci. Anda mengatakan ‘uang’. Baik, berapa banyak? Uang apa? Bagaimana melipatnya? Dimana menyimpannya? Seperti apa meja yang anda pergunakan? Bagaimana bentuk kursinya, berapa jumlah lampu yang terpasang?’²²

Pertanyaan tersebut dibangun untuk menunjukkan pada para aktor bahwa mereka tidak mengetahui adanya satu bentuk cara hidup, sehingga jawabannya, ketika ditampilkan, berisikan tidak lebih dari ringkasan berbagai informasi yang terpercaya. Adanya pernyataan ketidak tahuan aktor, sebenarnya menunjukkan bahwa mereka memiliki pusat perhatian secara perseorangan yang tergabung sedikit demi sedikit yang pada akhirnya menghasilkan sesuatu pengamatan. Maka pengetahuan yang pada akhirnya terangkum dan termuat oleh semangat bukanlah suatu pengetahuan pada penyampaian tetapi pada pengenalannya. Perasaan adalah hasil dari pola yang dirasakan oleh aktor secara mempribadi oleh karena keterlibatan pikiran terhadap naskah. Dalam rangka untuk menjadi, aktor harus merasakan, dan untuk merasakan, aktor harus berpindah dari diri sendiri ke permainan *via* pemahaman akal.

Sedangkan pelacakan terhadap ‘kondisi yang tersedia’ di permainan menyebabkan tokoh melakukan pelacakan ke masa lalu, analisis teks

²² Dikutip dari Stanislavsky in *Rehearsal: The Final Years*, hlm.44.

berdasarkan ‘unit dan sasaran’ menempatkan tokoh ke dalam konteks pemahaman berikutnya. Komponen kedua terbesar dari pendekatan Stanislavsky terhadap persoalan penokohan, melibatkan pembagian antara teks yang ada menjadi bagian-bagian waktu yang diwujudkan melalui akting yang berhubungan secara internal. Kemudian bagian-bagian tersebut dibubuhi label dengan cara memadatkan menjadi unit-unit, dan menemukan dasar-dasar sasarannya. Untuk meyakinkan bahwa pembagian tersebut tidak kehilangan kondisi yang telah ia dapatkan berdasarkan wawasan dan pemahaman, Stanislavsky menyarankan bahwa sasaran tersebut dapat diungkapkan sebagai kata kerja:

‘Sekarang, katakan...ucapkan satu kata, kata kerja, yang akan mempertegas dialog anda’

‘Menyenangkan Gubernur’...

‘*Merebut* hatinya... Tugas anda: mendapatkan sehelai undangan.

Nah, bagaimana akting anda?’²³

Ketika latihan ‘kondisi yang tersedia’, impuls aktor untuk melakukan akting merupakan hasil analisis dan pemadatan. Dominasi akal terhadap kepentingan sesaat yang terjadi dalam drama menunjukkan tindakan yang spasial.

Untuk meyakinkan bahwa sumber arah pemahaman pada tempat-tempat tertentu tidak menetralisasi gagalnya ketepatan penggabungan, dengan demikian pembagian diarahkan untuk memanjangkan sekuens-sekuens yang masuk akal.

²³ Ibid, hlm.95-96.

Keadaan ini mengarah pada perkembangan ‘superobjektif’, *raison d’être*, penokohan. Ini adalah tujuan akhir penokohan dan pengaruh pembentukan, yang berlangsung melalui permainan dan mengarahkan sikap aktor terhadap pemeranannya secara utuh. Konsekuensinya adalah hasil yang diperoleh merupakan catatan peristiwa yang saling berkaitan:

‘Lebih dari segalanya, mengembangkan skema kebiasaan fisik di setiap episode dan kemudian gabungkan dalam gerakan tersebut melalui satu dialog. Hal ini merupakan cara yang sempurna untuk mewadahi Plushkinnya Gogol.’²⁴

Secara terpisah kotak-kotak penemuan impuls yang disatukan secara intelek untuk memasukkan unsur-unsur bagian yang satu ke dalam bagian yang lain sehingga mampu memberikan kemantapan bagi seorang aktor dan arahan peran serta energinya.

Unit dan sasaran membantu penyatuan aktor dan tokoh dengan cara mengganti apa yang bagi aktor merupakan motif sedangkan dalam dunia keseharian aktor hal tersebut merupakan dunia yang sesungguhnya. Dalam usaha mencari kata kerja untuk memberi nama bagi ketertarikan tokoh terhadap adanya tanda-tanda yang tersedia pada sebuah naskah, aktor juga menyediakan pada dirinya sendiri alasan untuk melakukan apa yang dilakukan tokoh-tokoh mereka perankan. Apabila misalnya sasaran seorang tokoh dalam suatu adegan adalah untuk mengambil hati kekasihnya, hal ini juga ditunjukkan bagaimana

²⁴ Ibid, hm 127-127.

aktor berjalan menuju ke sofa mendekati kekasihnya duduk. Dua sasaran yang bersamaan melalui satu kata kerja tersebut, terdapat dua tanda yang terkurung bersama seperti juga aktor harus bersama dengan tokohnya. Kenyataan bahwa alasan aktor untuk mempertunjukkan akting tertentu sama seperti alasan yang dimiliki oleh tokoh mendukung munculnya kesan bahwa aktor dan tokoh adalah satu. Dalam latihan yang dikerjakan oleh Bulgakov melalui karya *Molière*, Stanislavsky mempraktikkan kemungkinan akting tersebut:

Anda memegang surat, dan hal ini memberi alasan kepulangan anda langsung dari pasar...Untuk sementara saya akan menyutradarai anda dan anda beri alasan apapun yang saya katakan pada anda.²⁵

Diantara lima kalimat di atas kata ‘alasan’ dipergunakan dua kali, contoh pertama ditujukan untuk tokoh dan kedua untuk aktor. Di kedua keadaan tersebut dua orang sasaran tetap disebut sebagai ‘anda’. Dengan demikian Stanislavsky mempertajam keberadaan yang mendua tersebut— yang dihasilkan karena penyatuan antara hubungan simbiosis antara sasaran dan alasan dengan hasil akhirnya— yang secara semantik dikatakan bahwa saat ini aktor adalah tokoh. Apabila proses pencapaian kondisi yang ada dalam drama adalah latihan membuat permainan yang nyata akrab secara mempribadi, analisis terhadap sasaran merupakan latihan mencipta logika permainan tentang diri sendiri.

²⁵ Stanislavsky *Directs*, hlm.370.

Dapat ditandai bahwa latihan ‘kondisi yang tersedia’ maupun pemahaman tentang pencapaian sasaran, dari titik yang berbeda di bagan Stanislavsky, diterjemahkan sebagai titik awal yang sangat produktif bagi kerja suatu produksi. Dalam perhitungan Toporkov tentang latihan Stanislavsky, kata-kata ‘pertama’ dan ‘awal’ secara konsisten tercatat adanya analisis permainan berdasarkan unit dan sasaran: proses terjadi dimana ‘aktor menentukan garis logika yang terpisah dari garis lurus ke arah konflik... merupakan awal kerja yang menyeluruh’.²⁶ Di sisi lain, dalam *My Life in Art*, Stanislavsky menegaskan bahwa ‘kualitas yang disebut oleh Pushkin sebagai “kondisi yang tersedia”... adalah hal yang paling pertama yang harus diperjelas dalam suatu permainan, karena tanpa hal itu, sulit untuk berbicara tentang permainan dalam yang sebenarnya’.²⁷ Untuk memperpanjang motif-motif tersebut dapat ditempatkan dalam kondisi yang tersedia yang tidak dapat mereka ciptakan sesuai dengan keinginan mereka, yang mungkin dapat dilihat kemudian lebih sebagai pernyataan yang kemudian berguna sebagai titik awal suatu kerja pemeranan. Sejauh ini pernyataan yang paralel tersebut merupakan tanda bahwa adanya perbedaan gambaran sistem secara menyeluruh, secara konsisten, membantu pendekatan otak menuju ke karakterisasi. Sejak kedua teknik tersebut melibatkan pergerakan dari otak ke tubuh, dan keduanya

²⁶ *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, hlm.215.

²⁷ *My Life in Art*, hlm.245.

merupakan titik dimana kerja menghidupkan tokoh harus dimulai, hal itu menunjukkan bahwa bagi Stanislavsky, analisis mendahului tindakan. Dalam buku *An Actor Prepares* Tortsov menjelaskan pada mahasiswanya untuk ‘Mulai berpikir tentang sisi dalam suatu peran’.²⁸

Seorang aktor berada di bawah keharusan untuk menghidupkan bagiannya secara batiniah, dan kemudian mewujudkan pengalamannya secara wadag. Saya minta anda untuk mencatat bahwa ketergantungan tubuh pada roh sangat penting bagi sekolah seni kita.²⁹

Bagi Stanislavsky, konsep mendahului tindakan. Pikiran menentukan suatu gerak tindakan yang merupakan tanggung jawab tubuh untuk patuh.

Pada tanggal 8 Maret 1909, Stanislavsky membuat makalah pada konferensi teater dimana ia membagi proses penciptaan satu tokoh ke dalam enam tingkatan. Pada tingkat pertama para aktor harus memahami kerja keaktoran. Pada tingkat kedua mereka mencari materi psikologis yang diperlukan untuk menghadirkan tokoh mereka. Tingkat ketiga mereka mencipta model imajinasi bagi tokoh mereka. Hanya pada tingkat keempat imaji direalisasikan ke dalam tubuh. Tingkatan ini adalah, mengambil kalimat Tortsov yang digunakannya untuk menganalisis suatu keberhasilan improvisasi, ‘suatu contoh yang mengagumkan yang terletak pada bagian ‘kesadaran ketika

²⁸ *An Actor Prepares*, hlm.21.

²⁹ *Ibid*, hlm.22.

menandai proses kreatif.³⁰ Yang paling atraktif tentang adegan adalah tak diperlukannya tenaga berlebihan: ‘dari intuisi perasaan saya beralih keimaji yang lebih luar’.³¹ Kerja kesadaran tidak hanya mendahului kerja tubuh tetapi secara organis menghasilkan kondisi tubuh yang diharapkan merealisasikan konsep-konsep yang telah tercipta.

*

Keterpaduan, konsistensi yang logis dan internal, sistem tersebut akhirnya mengembangkan keseimbangan yang sempurna untuk merubah akting Moscow Art Theatre dengan tingkat kejelasan dan otentik yang lebih tinggi. Namun demikian, disamping relaksasi dan kebebasan yang dibayangkan Stanislavsky mampu menjadi produk sistemnya, saat ini latihan-latihannya dikarakterisasikan melalui tingkat ketegangan yang meluas tak terduga. Secara tiba-tiba pementasan menjadi tegang dan kaku. Dalam produksi Stanislavsky yang pertama setelah menulis sistemnya yang terkenal –dinamakan oleh Knut Hamsun *Drama of Life*– nampaknya aktor, melalui catatan tambahannya, mengalami ‘kemunduran dan bukan kemajuan’.³² Aktor bereaksi terhadap kegagalannya dengan cara menentang sistem tersebut tetapi Stanislavsky bersikeras menggunakannya, dan mengungkapkan bahwa aktor hanya sekedar

³⁰ Ibid, hlm.229

³¹ *My Life in Art*, hlm.405.

³² *ibid*, hlm. 478

malas. Malang bagi Stanislavsky, produksi berikutnya, karya Andreyev *Life of Man*, berjalan tidak lebih baik dari sekedar membujuk kepercayaan aktor. Kredibilitas Stanislavsky lebih terancam lagi ketika diketahui bahwa pada masa itu aktingnya sendiri mengalami kemunduran. Pada dua puluh tiga tahun terakhir hidupnya, ia tidak bermain di setiap pementasan baru. Selama latihan-latihan produksi tahun 1917 *The Village of Stepanchikovo*, Nemirovich-Danchenko mengambil peran Stanislavsky dan diberikan kepada aktor yang lebih muda. Peran tersebut adalah Rostanov. Tokoh yang dimainkannya pada tahun 1891, dan yang menyebabkan Stanislavsky dengan bersemangat menyatakan, ‘Saya memiliki hidup Rostanov, Saya berpikir melalui dirinya, Saya berhenti menjadi diri saya sendiri.’³³

*

Daisetz Suzuki, seorang penulis tentang Zen Budhisme, menegaskan bahwa ‘manusia adalah makhluk berpikir tetapi kerja terbesar baginya adalah ketika ia tidak melakukan perhitungan atau berpikir’.³⁴ Metode Zen Budisme dimulai dengan asumsi bahwa pencerahan hanya muncul dengan musnahnya produk pikiran atau kesadaran. Apabila seseorang berada dalam kondisi ketidak sadaran tanpa campur tangan kesadaran, maka tubuh bekerja lebih efisien. Apabila tidak, tubuh menjadi tegang dan bahkan fungsi motorik yang paling normal pun

³³ Dikutip dari *The Stanislavsky Heritage*, hlm.49

³⁴ Dikutip dari Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (Lonodn,1953), hlm.7.

mengalami kesulitan. Penari nampak aneh ketika menari sambil memandang ke arah kakinya, pengendara mobil terburuk adalah ketika ia tak mampu berkata-kata ketika sedang mengendarai mobil. Teater sangat tergantung pada kesadaran-diri. Sebagian besar aktor tahu bahwa berpikir tentang apa yang akan dilakukan, akan semakin sulit untuk mengerjakannya. Semakin jelas seseorang mengetahui apa yang akan terjadi di atas panggung, hasilnya akan semakin buruk. Kesadaran terhadap imaji yang telah diketahui sebelumnya, menyebabkan aktor menirunya dan tidak menghidupkan pengalaman dimana imaji secara alami seharusnya menjadi hasil kreatif. Hal ini menunjukkan bahwa kegagalan sistem Stanislavsky terhadap penokohan, nampak pada pendekatan pikir. Melalui anjuran bahwa aktor secara sadar memasuki psikologi tokoh mereka, Stanislavsky telah mencipta kondisi dimana aktor-aktornya nampak lebih mengalami kesadaran-diri daripada transformasi menjadi tokoh.

Ironisnya, pada dasarnya Stanislavsky setuju dengan Suzuki bahwa terdapat aktifitas ketidak sadaran di dalam suatu kreativitas. Dalam *An Actor Prepares*, Stanislavsky menulis,

Ketika seorang aktor terjebak oleh berbagai dinamika sasaran, sehingga ia mencurahkan seluruh semangat dirinya kearah pelaksanaan, ia mencapai suatu keadaan yang kita sebut *inspirasi*. Di dalamnya hampir semua yang ia kerjakan adalah ketidak sadaran dan ia tidak menampakkan kesadaran bagaimana ia menyempurnakan sasarannya.³⁵

³⁵ *An Actor Prepares*, hlm.283.

Namun demikian, tidak seperti halnya pelukis atau komposer, aktor tidak dapat menunggu kehadiran dorongan yang tak terduga tersebut untuk memperkuat karyanya. Aktor diikat oleh waktu rancang sebelum pementasan, di mana tak ada kepastian bahwa inspirasi akan muncul. Sistem Stanislavsky dengan demikian cenderung untuk menjadi batang tubuh kerja, di mana aktor dapat menggunakannya dalam rangka menyelamatkan inspirasi seandainya secara spontan gagal untuk dihadirkan. Kehadiran impuls ketidak sadaran secara alami tetap merupakan tujuan Stanislavsky, akan tetapi jika selalu gagal dihadirkan, Stanislavsky harus mengeksplorasi bagaimana menghasilkan kondisi yang sesuai bagi impuls tersebut. Dalam suatu artikel ia menulis untuk *Encyclopaedia Britannica*, Stanislavsky menyatakan bahwa sistemnya merupakan hasil ‘pencariannya untuk...jalan yang membimbing dari kesadaran ke bawah sadar’.³⁶ Hal ini merupakan rasionalitas sistem kaitan otak: ketika bawah sadar tidak mampu menghentikan aktifitasnya, kesadaran harus ambil bagian. Sistem ini hanya menjaga munculnya kegagalan, suatu daya tarik bagi sesuatu yang benar-benar kreatif.

Apa yang Stanislavsky tidak amati—dan apa yang secara empati nampak pada Suzuki—adalah adanya kondisi operasional bawah sadar yang tak terkendali yang secara aktif menekan kesadaran dalam rangka pencarian kreatifitas.

³⁶ *Stanislavsky’s Legacy*, hlm 184. Artikel ini ditulis untuk *Encyclopaedia Britannica* di akhir tahun 1920 an. Semua referensi merupakan versi cetakan dalam *Stanislavsky’s Legacy*.

Nampak jelas bahwa kesalahan Stanislavsky adalah mengasumsikan secara logika, bahwa hanya alternatif kesadaran yang mampu menggerakkan bawah sadar. Dengan demikian, keutamaan sistem intelektual berpengaruh pada penelitian tentang latar belakang dan definisi motivasi. Hal yang dipertanyakan dalam kerja Stanislavsky adalah, mengapa logika di setiap kesempatan merupakan pendukung yang paling efektif bagi kehadiran inspirasi. Hal tersebut nampak ketika ia memberlakukannya secara berlebihan: dalam *An Actor Prepares*, Kostya bertanya mengapa pikiran menjadi alternatif yang cocok bagi intuisi, Tortsov hanya menjawab bahwa 'hal itu wajar' ³⁷—yang jelas sangat mengganggu karena benar-benar *tak dapat* ditiadakan.

Ironis bahwa Stanislavsky harus mengantisipasi pertanyaan Kostya tentang kegagalannya yang terakhir tanpa mampu menyampaikan letak kesalahannya melalui penjelasan yang memadai. Mungkin jika Stanislavsky mengamati lebih dalam asumsi bahwa menjadi adalah mengetahui, ia sejalan dengan Suzuki bahwa mengetahui adalah benar-benar menyusun objek pengetahuan berhadapan dengan yang tahu—pengetahuan itu sendiri menunjukkan dikotomi dan dengan demikian tidak pernah menjadi dirinya sendiri. 'Saya' dari 'Saya adalah' bukanlah 'saya' dari 'saya tahu' dan celah diantara keduanya terdapat sistem yang menjengkelkan aktor. Di akhir karirnya, dengan menoleh ke belakang pada awal pementasan yang menghadirkan

³⁷*An Actor Prepares*, hlm.21

sistemnya, Stanislavsky mengaku bahwa ia ‘biasa mengisi kepala para aktor dengan semacam pemahaman tentang epos, sejarah, dan kehidupan tokoh dalam naskah, sebagai akibatnya mereka biasa tampil dengan kepala penuh untuk ditumpahkan dan mereka tak mampu berakting sama sekali’.³⁸ Pengetahuan dan diri aktor saling meniadakan, tidak saling memperkuat, satu sama lain.

Maka ,Stanislavsky berhadapan dengan masalah bahwa sementara bawah sadar tidak mampu dihubungkan dengan penampakan spontan di atas pementasan, kesadaran diri tidak mampu digunakan dalam latihan karena menghalangi aktor. Berbagai pendekatan mendasar dan radikal harus ditemukan untuk mengarahkan aktor keluar dari masalah ini. Beberapa teknik baru harus ditemukan agar aktor mampu mengontrol apa yang mereka lakukan tanpa mengganggu ketenangan kerja mereka.

STANISLAVSKY: MENEMUKAN KONSTRUKSI DIRI PADA WAJAH

Stanislavsky mengatakan bahwa sistemnya didasarkan pada pengalaman, bahwa teknik-teknik pendukung yang dilakukannya didasarkan pada analisis logika kesuksesannya sebagai aktor praktisi. Maka, kegagalannya sebagai seorang aktor

³⁸ Dikutip dari Norman Marshall, *The Producer and the Play* (London, 1975), hlm.96.

sesudah pembentukan sistemnya dapat terjadi pada satu dari dua hal: berdasarkan pernyataannya bahwa ia bekerja dari pengalaman ke teori pada kenyataannya tidaklah terbukti, tidak nampak; atau bahwa, ketika menulis, ia telah melakukan salah penafsiran terhadap penyebab kesuksesannya.

Sebagai seorang aktor muda, teknik yang disukai oleh Stanislavsky adalah memasuki perannya dengan meniru secara fisik seseorang yang mirip dengan tokoh yang dimainkannya. Jika ia harus memerankan orang tua ia mulai meniru orang tua yang dikenalnya. Satu hal yang menarik pada teknik ini adalah, bahwa dengan melakukan hal tersebut ia menemukan bahwa ia mampu menyatukan tidak hanya gaya luar seorang yang telah berumur tetapi juga kondisi dalamnya. Stanislavsky mencatat tentang penemuannya ini bahwa kemampuannya untuk menampilkan penampakan luar selalu mengarahkan pada asosiasi suasana emosional. Berdasarkan kesuksesannya dalam karya Ibsen *An Enemy of The People*, Stanislavsky mengingatkan bahwa ia ‘hanya mengasumsikan sikap dan kebiasaan Stockman, di dalam dan di luar pentas, sehingga dalam diri saya lahir perasaan dan persepsi-persepsi’³⁹ tentang tokoh tersebut. Di akhir karyanya dalam pementasan Sotanville dengan karya Molière *Georges Dandin*, penghubung proses transformasi diri ke dalam tokoh tidaklah langsung akan tetapi melalui make-up:

³⁹ Dikutip dari *The Stanislavsky Heritage*, hlm. 82

Secara tak terduga saya menerima anugerah dari tangan Tuhan. Penggambaran make-up saya memberikan ekspresi yang hidup dan komik di wajah saya dan ada sesuatu muncul dalam diri saya... Semua yang tidak saya percaya tiba-tiba menumbuhkan kepercayaan dalam diri saya. Siapa yang mampu menjelaskan hal yang tak dapat dipercaya ini, mendadak hadir dan membentuk kreatifitas secara magis!⁴⁰.

Berdasarkan pengalaman-pengalaman tersebut, Stanislavsky menyimpulkan, walaupun kurang meyakinkan, bahwa ‘terkadang kita mungkin dapat mencapai karakteristik dalam yang muncul melalui bentuk karakteristik luar’.⁴¹ Berbeda dengan pendapat yang kemudian menjadi teorinya tentang subjek ini, secara intuitif, Stanislavsky dalam praktiknya menghubungkan suatu sistem di mana tubuh tidak hanya sekedar menjadi bentuk kesadaran yang secara otonom bertanggung jawab terhadap sosok otentik tokoh. Ketika jurang antara diri dan peran terjembatani secara fisik daripada secara intelektual, emosi nampak berjalan mengikuti keinginannya sendiri. Diakui bahwa kesadaran bukanlah satu-satunya alternatif bagi hadirnya inspirasi bawah sadar untuk membentuk tokoh: tubuh juga memiliki tujuannya, meskipun diliputi misteri, kemungkinan ini bisa terjadi.

Satu-satunya perbincangan yang lebih detail dari proses tersebut adalah dalam *Building a Character* dimana Kostya ‘menjadi’ ketika make-up nya secara tak terduga menjadikan dirinya seperti sikap orang tertentu. Pertama kali

⁴⁰ *My Life in Art*, hlm.165.

⁴¹ Dikutip dari *Stanislavsky: A Life*, hlm.46

Kostya tidak memiliki kecurigaan sekecil apa pun terhadap tokoh yang akan ia perankan. Ketika penata rias mulai mengubah wajahnya, Kostya menemukan suatu identitas baru:

Saya gemetar, jantung saya berdegub, Saya menghilangkannya dengan membubuhkan alis mata, menaburi bedak sembarangan...Saya menatap cermin dan tak mengenal diri saya. Ketika saya tatap terakhir kali transformasi baru terjadi pada diri saya.

‘Inilah dia, inilah dia’, ...⁴²

Pengenalan kembali membuahkan kreasi: konsep penokohan menjadi jelas bagi Kostya hanya setelah ia menciptakannya.

Keheranan berlangsung terus ketika impuls mendahului pemahaman: ketika Kostya berbicara, ia terkagum-kagum pada nada kurang ajaran, nada suara yang tidak menyenangkan: ‘Untuk melengkapi keheranan saya, saya menahan teriakan saya, dan hanya berdecak kecil. Saya tahan diri saya, karena begitu menakjubkan.’⁴³ Kebingungan Kostya merupakan suatu indikasi adanya baik otentisitas transformasi maupun otentisitas kenyataan bahwa hal tersebut sama sekali bukanlah rancangan kegiatan otak. Hal itu merupakan ungkapan rasa heran yang selalu muncul dalam diri Stanislavsky berikutnya yang, dalam masa teorisasi yang berawal dari praktik, tidak mampu terwujudkan melalui gambaran makna menyeluruh dari keterkaitan ini. Tortsov melakukan

⁴² Konstantin Stanislavsky, *Building a Character*, diterjemahkan oleh Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968), hlm.16-17.

⁴³ *ibid*, hlm.19

generalisasi melalui contoh Kostya bahwa ‘penokohan adalah topeng yang menyembunyikan individu aktor. Persembunyian ini menyebabkan aktor mampu mengeluarkan jiwanya.’⁴⁴ Teori ini mengungkapkan adanya penindasan jati diri seorang aktor akan tetapi tidak mampu menerangkan keterkaitan antara langkah-langkah pembentukan tokoh dengan cara yang menarik.

Apa yang tak mampu dijabarkan oleh Stanislavsky dalam sistem ini adalah aktor mampu ‘bersembunyi’ di balik topeng karena, ketika menggunakan topeng dengan ekspresi yang sudah mapan, mereka tidak *terlihat* ditekan atau dipermalukan, sehingga mereka tidak *merasakan* penindasan tersebut. Apa yang terjadi bukanlah sengaja bersembunyi dari identitas yang sudah ada, akan tetapi adanya kenyataan yang tak terbantah dari identitas tersebut bahwa tubuh tidak mampu secara fisik mengungkapkan perasaan tersebut. Aktor kehilangan kesadaran-diri bukan karena mereka mengetahui bahwa mereka disembunyikan oleh topeng. Hal ini disebabkan, ketika wajah mereka tersembunyi, mereka tidak memiliki lagi peralatan praktis yang menjadi ‘miliknya’. Demikian juga halnya, jiwa, jauh dari ‘keberadaannya’, hanya ada untuk dirasakan, tepatnya adalah apa yang direfleksikan oleh topeng. Demikianlah aktor ‘mengenal’ tokoh dan mengungkapkan perasaan aktor tentang ‘kebenarannya’—seperti yang terjadi pada beberapa pola yang terimajinasi sebelumnya. Hal itu berlangsung apabila terdapat unsur yang pasti tentang adanya transisi antara diri dan tokoh, dan hal

⁴⁴ *ibid*, hlm.30

itu hanya terjadi ketika kerja tubuh mendahului kerja pikir. Tentu saja, analisis tidak hanya berbicara tentang kesalahan tetapi juga secara menyolok menemukan proses dimana otot-otot tidak mampu, secara langsung, tepat dan hampir tanpa kesalahan, mempengaruhi emosi. Seperti yang dilacak oleh Gorchakov,

kondisi konkret suatu gerakan atau gestur menyebabkan aktor menjauh dari dirinya dan memasukkan dirinya ke dalam suatu realita yang berbeda. Hal tersebut merupakan realita semangat tokoh seiring dengan perjalanan psikologisnya... Watak seseorang *menunjukkan* sistem gerakannya.⁴⁵

Hal itu terjadi seandainya bentuk tubuh menjadi objek yang dikaitkan dengan keberadaan seseorang. Jalan menuju ke arah jati dirinya terletak pada seluruh tubuh yang bergerak.

*

Kerja somatik, yang merupakan kerja langsung dari tubuh ke emosi, memiliki beberapa keuntungan. Pertama, membawa kepada kesadaran-diri aktor baik melalui ketidak mampuan tubuh yang terlindung topeng secara fisik mengungkapkan perasaan malu, dan karena topeng mengubah bentuk diri *sebelum* diri memiliki kesempatan untuk menyadari perubahan tersebut. Ketika aktor secara sadar tidak dapat memilih keberadaan mereka, tidak akan muncul pertanyaan tentang penolakan mereka. Mereka hanya mengetahui dan

⁴⁵ Nikolai Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, diterjemahkan oleh E.Lehrman (New York,1972), hlm.362.

menerima kondisi perubahan diri dalam rangka mempertahankan penampilan dan perubahan wujud yang muncul secara mendadak.

Kedua, ketika perasaan dapat dipahami, tubuh nampak jelas sehingga mudah untuk dijalani. Aktor cenderung lebih suka berhadapan dengan laku fisik daripada dengan rasa, karena laku menghadirkan aspirasi adanya kenyataan melalui penampakannya. Adanya pengalaman fisik menampilkan integritas yang secara otonom menumbuhkan kepercayaan diri aktor. Seperti yang diamati oleh Stanislavsky,

Aktor di atas pentas hanya perlu sedikit merasakan kenyataan adanya anggota tubuh secara fisik dalam lakunya, dan dengan singkat emosinya akan menjawab kenyataan dalamnya melalui tubuh yang bergerak. Dalam pengertian kita, hal tersebut sama dengan menyebut kenyataan yang sebenarnya serta keyakinan terhadap kondisi fisik alamiah kita dibandingkan dengan keyakinan spiritual.⁴⁶

Apabila adanya keharusan untuk memberi kepada sesuatu yang tak dikenal menjadi laku yang mengkhawatirkan, memberikan menjadi laku yang menyenangkan apabila mampu dikerjakan melalui hubungan yang halus dan stabil serta langsung kearah permainan fisik.

Ketiga, rujukan kepada materi yang solid, juga memiliki kelebihan untuk lebih mudah diulangi. Tugas aktor tidak hanya melipat gandakan rasa tetapi juga menahannya dari kecenderungan untuk berlebihan, tubuh memiliki kelebihan

⁴⁶ *Creating a Role*, hlm.150

jauh lebih mudah untuk mendisiplinkan diri daripada perasaan yang berubah-ubah:

Kita tidak dapat menentukan rasa, kita hanya mampu menentukan laku fisik...Jika perasaan anda terbakar, tak ada bunyi alarm; cukup hanya kembali ke laku fisik yang akan memperbaiki perasaan anda yang hilang.⁴⁷

Adanya perintah yang logis dan terus menerus rawan pada kegagalan, hasil dari kesadaran merupakan sekedar penemuan, kerja tubuh mengilhami kepercayaan diri karena selalu dapat dipulihkan secara konkrit dalam pementasan. Ketika tokoh harus dimainkan berulang-ulang, pendekatan plastis tubuh terhadap emosi lebih tepat daripada pendekatan perkiraan dengan alasan psikologis.

Terakhir, kerja tubuh memiliki kelebihan yang mampu mencipta pengalaman yang tak satu pun mampu diingat. Sampai sejauh ini ketika rasa percaya berfungsi menjadi suatu pengalaman sebagai hasil suatu pengenalan dari sekedar penyingkapan, secara teori, hal itu menunjukkan bahwa aktor mengumpulkan pengetahuan secara alami selama hidupnya untuk menjadi berbagai rangkaian tingkah laku dan perasaan. Tentu saja tak mungkin—aktor diharapkan secara tipikal memainkan lompatan peran yang lebih besar dan berbeda daripada yang mereka alami secara alamiah. Maka sangatlah penting sutradara memiliki alat pemilah yang tepat untuk mengajarkan aktor memperhatikan dengan seksama sesuatu yang tidak mereka akrabi.

⁴⁷ Dikutip dari *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, hlm.160-2

Aktor mampu mengidentifikasi tokoh karena semua tokoh memiliki perasaan, mereka secara langsung menyuarakan aspek yang dimiliki personalitas mereka sendiri. Di sini fungsi seorang sutradara hanya membantu aktor menempatkan pengalaman personal yang sesuai yang, ketika diungkapkan, diharapkan secara otonom menghidupkan transisi antara diri dan tokoh. Ketika memainkan kembalinya Chatski ke Rusia setelah lama merantau dalam *Woe From Wit* karya Griboyedov, Stanislavsky harus ‘membandingkannya untuk menganalogikan fakta-fakta kehidupan saya sendiri, akrab melalui pengalaman saya sendiri’.⁴⁸ Kenangan emosi yang mendalam sewaktu-waktu mampu menarik perasaan tersebut kembali hadir. Sesudah itu biasanya, melalui akses yang mempribadi perasaan kembali muncul, dengan menggunakan hak istimewa yang dimiliki, perasaan mempertajam kejujuran aktor ketika menjadi tokoh.

Namun persoalan pokok dalam seni pemeranan terjadi ketika gambaran peran tidak mudah diletakkan ditengah keterbatasan dunia keaktoran. Dengan demikian tugas sutradara adalah membangkitkan pengalaman-pengalaman tersebut dalam suatu workshop sehingga dapat dipergunakan dalam pementasan. Di sini pendekatan kerja otak seperti tak mampu bertindak secara rasional dan kemudian merasakan secara nyata beberapa hal yang dianggap telah diketahui sebelumnya. Sebaliknya dengan kerja tubuh, hubungannya

⁴⁸ *Creating a Role*, hlm. 86.

dengan dorongan dari luar, mampu menumbuhkan dimensi penggunaan dan pengalaman yang baru.

Keinginan mencipta pengalaman yang 'nyata' di dalam latihan meyakinkan Stanislavsky tentang adanya kesengajaan dan terkadang tipuan manipulatif yang dilakukan aktor. Dalam pementasan Gorchakov terdapat adegan bagaimana, dalam latihan karya Dicken *The Battle of Life*, Stanislavsky menegur keras seorang aktris yang mulai menangis; dengan tenang, Stanislavsky menjelaskan bahwa air mata itulah yang diperlukan aktris tersebut ketika berakting di atas pentas. Dalam latihan *The Sisters Gerard*, Stanislavsky merancang improvisasi untuk menolong aktris Molchanova untuk masuk ke dalam pengalaman sebagai gadis buta yang dimainkannya. Lampu dimatikan dan Molchanova ditanya untuk menemukan jalan ke arah Stanislavsky dalam ruang yang sesak dengan berbagai macam barang. Ketika ia mulai melangkah maju, Stanislavsky bergeser dan menyuruh aktor -aktor lain diam:

'Maaf', katanya dengan nada suara bergetar...Tapi tak seorangpun menjawab...'Konstantin Sergejevich, apakah anda pindah dari tempat anda semula? Hanya kebisuan menjawabnya... tiba-tiba Molchanova berhenti di sudut ruangan, sangat ketakutan...'Sekarang nyalakan lampu', kata Stanislavsky...'Sekarang anda tahu bagaimana menjadi orang buta'.⁴⁹

⁴⁹ Stanislavsky Directs, hlm.297-8

Bagaimanapun naif dan lemahnya versi tentang kebutaan tersebut, kenyataannya aktor berakting melalui rasa tersiksa yang dialami Molchanova dan mampu melakukan pendekatan berikutnya terhadap bagian peran mereka dengan memiliki kepercayaan untuk mengenali dasar-dasar pengalaman mereka. Memiliki aktor yang benar-benar merasakan penderitaan apa yang dialami oleh tokoh, jurang antara diri dan peran mampu dikurangi— yang tentu saja ini merupakan hasil yang tepat tercapai seperti yang tergambar dalam latihan.

*

Telah kita lihat bahwa pengalaman tubuh begitu berkuasa, lebih konkretnya, lebih mudah dirancang bagi kerja pengulangan dan mampu menghasilkan pengalaman nyata dimana aktor dapat merasakan peran mereka. Pendekatan Stanislavsky yang sederhana terhadap tokoh melalui tubuh, berdasarkan pada pengalamannya sebagai aktor muda, dengan demikian hadir lebih efektif dibandingkan dengan kesadaran diri yang membuka kehadiran imajinasi yang diharapkan dari dalam sistemnya. Maka, pertanyaannya menjadi jelas bahwa: mengapa Stanislavsky mengusulkan melalui tulisannya suatu metode yang begitu berbeda—dan tentu saja begitu tertutup— untuk sesuatu yang dilakukannya begitu lama?.

Seseorang boleh menerka, bahwa terdapat dua alasan bagi Stanislavsky melepaskan pendekatan tubuh di tengah karirnya. Pertama, metodenya muncul dari latar belakang dirinya yang dianggap sebagai ‘peniru tak bermutu’.⁵⁰ Akar permasalahannya terletak pada satu periode karirnya, di mana ia mendapatkan keberhasilan tetapi justru memalukannya karena— peniruan yang sesuai dengan cara berpikirnya hanyalah tiruan, tak ada hubungannya dengan kreatifitas’.⁵¹ Tentu saja, Stanislavsky secara terus menerus menggunakan ide peniruan sebagai gagalnya rancangan untuk membuktikan dari kondisi yang menyenangkan dari ‘saya adalah’—yang jelas menyingkirkan adanya kemungkinan dua keberadaan yang pernah berhubungan sebagai sebab akibat. Misalnya, dalam *An Actor Prepares*, Tortsov menekan muridnya ‘untuk tidak meniru semangat atau meniru tokoh. Kau harus menghidupkan semangatnya dan masuk ke dalam tokoh tersebut’.⁵² Implikasinya, ‘esensi dari seni’ bagi Stanislavsky terletak ‘tidak dalam bentuk luarnya akan tetapi dalam isi spiritualnya’.⁵³ Kerja tubuh dengan demikian dilakukan terakhir ketika usaha aktor belum berhasil, penjagaan hanya digunakan ketika pendekatan pikir terhadap tokoh sebelumnya tidak berhasil:

Akan tetapi anda tidak harus menyimpulkan bahwa kalimat dari luar ke dalam hanya merupakan metode kita. Tidak, jika kita mengerti bahwa hal itu justru menjauhkan manusia untuk menjadi

⁵⁰ *Stanislavsky: A Life*, hlm.58

⁵¹ *An Actor Prepares*, hlm.27.

⁵² *ibid*, hlm.44

⁵³ *ibid*, hlm.40

yang terbaik. Tetapi apa yang dapat kita kerjakan di saat pendekatan dalam yang paling tepat tetap dekat dengan kita...Perjalanan dari luar ke dalam, kita sering berhasil menembus berbagai misteri...

Tepatnya, mendasari kreatifitas kita secara spontan,...dengan teori kebetulan?⁵⁴

Kedua, meskipun Stanislavsky menyadari bahwa pendekatan tubuh memiliki hubungan dengan kreatifitas, ia tidak menganggapnya sebagai pendekatan yang sah, karena proses yang terjadi pada tubuh tidak dipahami secara semestinya. Mengacu kembali pada gaya yang dicapai oleh Sotanville melalui make-upnya, Stanislavsky heran, 'Siapa yang dapat menerangkan kreatifitas motion yang tak mampu terjelaskan, mendadak dan magis?'⁵⁵. Dalam *Building a Character*, impuls fisik Tortsov pada tokoh terjadi juga pada dirinya, dan ia menganggap bahwa sulit untuk menganalisis impuls tersebut. Tentu saja, dengan tidak mengetahui alasan munculnya suatu efek yang alami, tidak akan mencegah orang untuk menggunakan hasilnya. Namun demikian, seperti yang telah ditemukan Stanislavsky dalam sistemnya, menghindarkan akting kebetulan tampaknya tidak tepat menggunakan cara membangun peran yang masih tetap tidak terpahami. Kecerdasan pada dasarnya tidak selaras dengan cara kerja spontan dan tak terpahami—dan bahkan jika hal itu terjadi, mungkin juga dianggap tidak sesuai dengan tujuan sistem pengajaran yang sebenarnya.

⁵⁴ *My Life in Art*, hlm.333

⁵⁵ *ibid*, hlm.165

Selanjutnya, dengan memutuskan untuk *menulis* sistemnya, Stanislavsky harus berhadapan dengan tuntutan bahasa yang membuatnya nampak logis. Se jauh sebagai suatu sistem tertulis untuk kejelasan, semua harus terungkap. Kerja somatik, baik karena tak dapat dijelaskan dan juga karena kerja tersebut dihubungkan dengan pikiran Stanislavsky yang menganjurkan seni meniru tanpa perasaan, harus segera ditinggalkan.

*

Melanjutkan penemuannya bahwa kecerdasan dapat menghambat gerakan, bahwa emosi yang tidak dihubungkan dengan fisik akan mengalami perubahan, Stanislavsky mendudukkannya sebagai cara untuk mencoba kembali tentang pemahamannya yang sederhana yaitu tentang pendekatan tubuh yang efektif. Ini merupakan awal dari fase ketiga perkembangannya sebagai aktor dan sutradara. Pada tingkat pertama, sebagai seorang aktor muda, Stanislavsky bekerja dari tubuh ke pikiran dengan meniru model bagi tokohnya—dan ia berhasil. Pada tingkat kedua, melanjutkan kerangka sistemnya, ia membalik proses dan mulai bekerja dari pikiran ke tubuh—hasilnya adalah gagalnya keseimbangan kesadaran diri. Fase ketiga, mendekati akhir karirnya, Stanislavsky cenderung mengerjakan pentingnya kembali pada metode somatik untuk mendekati peran. Dalam latihan *Tartuffe*, karya terakhirnya, Stanislavsky menambahkan bahwa ketika seorang aktor ‘mulai banyak memberikan alasan, ia seperti layaknya kuda yang terikat ditempatnya karena kehilangan kekuatan

untuk memindahkan bebannya. Untuk bergerak bebas tanpa penghalang aktor harus mengenal waktu; dan tidak terpancang pada gerak.’⁵⁶ Sama halnya, aktor sekarang diminta untuk ‘berani memulai tanpa menggunakan alasan, tetapi bertindak’.⁵⁷

Ketika aktor mulai menggunakan alasan...keinginan menjadi surut. Jangan mendiskusikannya, segera lakukan.⁵⁸

Dalam proyek kerja karya Gogol *The Government Inspector*, latihan diarahkan ‘tidak membaca apapun, tanpa mengadakan pembahasan naskah’,⁵⁹ aktor menemukan emosi dalam tubuh mereka, bagi ‘setiap *akting tubuh* mereka, yang benar-benar mekanis, terdapat beberapa *akting dalam* yang tersembunyi, melalui berbagai perasaan’.⁶⁰ Pendekatan terhadap tokoh melalui pikiran, yang dikembangkan oleh Stanislavsky sesudah ia menetap di Finlandia, dengan halus ditepisnya:

Mengapa duduk di atas meja berbulan-bulan dan mencoba untuk mengeluarkan perasaanmu yang tertidur?...Lebih baik anda naik ke panggung dan sekaligus terlibat dengan gerakan.⁶¹

Dalam studi tentang *Othello*, ditulis antara tahun 1930 dan 1933, Tortsov bertanya pada siswanya untuk ‘menekan akting fisik, jangan dirasakan karena perasaan akan diproduksi secara spontan’.⁶²

⁵⁶ Dikutip dari *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, hlm.159

⁵⁷ *ibid*, hlm.161

⁵⁸ *ibid*, hlm.171

⁵⁹ *Creating a Role*, hlm. 213

⁶⁰ *ibid*, hlm.228

⁶¹ *ibid*, hlm.245.

Gambaran konsistensi perubahan dari kerja pikir ke tubuh adalah bahwa fisik disukai hanya karena lebih efektif. Jika salah satu alasan untuk menentang kerja fisik dikarenakan minimnya pemahaman terhadap tubuh, maka tidak seharusnya mengerti seluruh gaya dasar fungsi fisik. Hal ini benar-benar ironis, sementara menghindari penyebab munculnya pemahaman yang disebabkan pendekatan somatik bekerja secara efektif, hal itu juga memiliki efek semakin pahamnya Stanislavsky terhadap gambaran yang sangat jelas ini—kenyataan bahwa dalam kerja somatik *tidak ada* unsur rasional yang diijinkan terlibat. Mengantisipasi emosi adalah, seperti yang kita saksikan, untuk menolak pengalaman yang menghasilkan emosi alami. Implikasinya, metode akting bagi fisik tidak dapat diuraikan melalui keterlibatan metode yang terkonsep.

Namun demikian, mungkin sebagai hasil digunakannya metode akting fisik yang begitu terlambat dalam karirnya—ketika ia tetap menggunakan secara lengkap sistem kuno yang diklaimnya telah berhasil membuatnya membaktikan seluruh hidupnya, juga tetap menghadirkan permasalahan yang mengejutkan melalui metodenya yang baru—Stanislavsky menggabungkan apa yang dirasakan terhadap keuntungan adanya dua situasi tersebut. Tubuh digunakan—tetapi harus bekerja seperti yang dilakukan oleh pikiran untuk membantu aktor memahami logika emosi mereka:

⁶² *ibid*, hlm.201

Kita membangkitkan serial laku fisik yang dijalin satu dengan yang lain. Melalui laku fisik kita mencoba memahami alasan dalam yang membangkitkan laku tersebut...logika dan konsistensi emosi yang muncul dalam naskah. Ketika kita dapat menemukan dialog tersebut, kita sadar tentang makna dalam laku fisik kita.⁶³

Logika, konsistensi, kondisi yang ada, dialog: disini perbendaharaan kata sama berbahayanya dengan yang ada pada sistem otak. Latihan tetap merupakan persoalan ‘untuk mengetahui, ini adalah, merasakan, sebuah naskah’.⁶⁴ Dimana perasaan dihubungkan dengan pengetahuan, kerja somatik harus ditinggalkan.

Di akhir ketiga studi yang tersusun dalam *Creating a Role*, yang berhubungan dengan karya Gogol *The Government Inspector*, Tortsov tidak lagi menyadari adanya bahaya gabungan antara kerja somatik dengan metode psikolinguistik. Tubuh digunakan—tetapi sebagai agen rasio: ‘Saya membuat suatu analisis’, Tortsov menyatakan dengan lugu, ‘dengan tubuh dan jiwa saya.’⁶⁵ Penekanan pada kebertautan keduanya tetap merupakan kerja berharga yang tidak harus begitu saja dibatasi:

Anda menyiapkan dengan logika dan konsistensi sesuatu yang sederhana, dialog yang sesuai dengan keberadaan fisik peran anda, dan akibatnya anda secara tiba-tiba merasakan dalam diri anda kehidupan dari semangat kemanusiaan.⁶⁶

⁶³ ibid, hlm.209.

⁶⁴ ibid, hlm.153

⁶⁵ ibid, hlm.224

⁶⁶ ibid, 241.

Untuk menyiapkan adegan-adegan melalui skenario somatik, pada dasarnya adalah untuk menetralisasi kemampuan kerja somatik ketika kerja tersebut menghasilkan emosi secara otonom. Kata ‘fisik’ bergerak masuk ke dalam wacana sistem tersebut, tetapi tidak diberi kewewenangan untuk mempengaruhi dan mengaktifkannya.

Menurut pemikiran Toporkov tentang kerja *Tartuffe*, perintah somatik diharapkan tetap berjalan sesuai dengan istilah tingkah laku manusia yang dapat dimengerti:

Langkah pertama latihan kita, dapatlah disebut dengan ‘pengenalan’; mengusung adegan-adegan yang terpisah.⁶⁷

Fisik tetap lebih keberhasilan dibandingkan apabila mendahulukan kerja otak—dan sesuai kemudian dengan pengakuan Stanislavsky sendiri yang berkeinginan untuk mulai bertindak. Alternatif yang menampilkan kesadaran-diri melalui kerja pikir, diharapkan muncul namun ternyata tidak sepenuhnya terlaksana. Pengaruh gaya lama masih tetap kuat. Seperti yang dinyatakan oleh Stanislavsky dalam otobiografinya,

MENCAPAI ATAS SADAR MELALUI KESADARAN! Sesuatu yang telah saya buktikan melalui hidup saya sejak tahun 1906, apa yang tetap saya anut dalam hidup saya saat ini dan yang akan saya baktikan sepanjang saya masih memiliki kehidupan dalam diri saya.⁶⁸

⁶⁷ Stanislavsky in *Rehearsal: The Final Years*, hlm.163.

⁶⁸ *My Life in Art*, hlm.483.

Terlalu berat bagi Stanislavsky ketika harus melepas apa yang dirasakan telah menjadi di dalam seluruh kerjanya.

Stanislavsky tidak sempat menyaksikan karyanya *Tartuffe* secara lengkap. Aktor memainkan naskah tetapi menolak melakukan kerja eksperimental yang, tanpa kepemimpinan Stanislavsky, nampak tidak mungkin untuk berkembang. Kerja eksperimental merupakan sesuatu yang tertinggal dari Stanislavsky, dan yang tidak pernah secara efektif dan detil dilanjutkan oleh beberapa sutradara kemudian. Salah satu yang terlibat dalam metode Stanislavsky dengan proses ‘penganiayaan’ fisik, yang ironisnya dilakukan oleh seorang pengagum pendekatan kerja pikir, adalah Peter Brook.

PETER BROOK DAN *KING LEAR*

Catatan pribadi Charles Marowitz tentang karya Peter Brook di tahun 1962 *King Lear* menunjukkan adanya perhatian yang konsisten tentang ‘kebenaran terlengkap tentang emosi’⁶⁹ yang, sampai pada kesimpulan bahwa latihan emosi membutuhkan kerja sama.’⁷⁰ Bagi Marowitz, kebesaran Paul Scofield sebagai seorang aktor dalam seni peran terletak pada kenyataan bahwa ‘hanya ketika memelestikan dialog, seseorang melihat sekilas perbedaan antara seseorang

⁶⁹ Charles Marowitz in ‘Lear Log’, in Charles Marowitz and Simon Trussler (eds), *Theatre at Work* (London, 1967), hlm. 141.

⁷⁰ *ibid.*

dengan tokoh, sehingga apa yang nampak adalah seseorang menceritakan dirinya dengan pedih dalam fiksi Shakespeare'.⁷¹ Sama halnya, John Kane menulis tentang latihan Peter Brook tahun 1970 bersama dengan Royal Shakespeare Company dalam *A Midsummer Night's Dream* yang dirancang secara ideal untuk mendekatkan proses 'peleburan aktor dan teks'.⁷² Nampak bahwa pada kedua produksi, aktor Brook diharapkan merasakan orisinalitas emosi dramatik—dan dengan demikian mereka mampu memantapkan diri bahwa mereka *adalah* tokoh yang mereka mainkan.

Namun demikian, gaya yang diinginkan oleh Brook untuk menemukan titik temu antara aktor dan tokoh sangat berbeda dalam dua produksi tersebut. Metode yang digunakan dalam *King Lear* diambil dari sistem Stanislavsky yang lebih pada penggunaan pikir, sedangkan *A Midsummer Night's Dream*, delapan tahun kemudian, Brook nampak semakin mendekatkan diri pada kerja somatik.

Pemahaman Marowitz ketika membaca *King Lear* untuk pertama kalinya di Stratford, Brook menyatakan pada grupnya bahwa 'pelatihan adalah mencari makna dan kemudian membuatnya bermakna'.⁷³ Daftar kegiatan nampak penting: tindakan adalah hasil pikiran; tubuh menyatakan apa yang sudah diformulasikan oleh pikiran. Tepatnya, Brook sampai pada pembacaan bersamaan dengan penafsiran naskah yang sudah mapan. Ia mengatakan bahwa

⁷¹ *ibid*, hlm.144

⁷² Dikutip dari Glen

⁷³ 'Lear Log', hlm.135

ia melihat *King Lear* sebagai sebuah naskah tentang melihat dan kebutaan. Tujuan latihan adalah memberi gagasan tersebut suatu bentuk: tindakan mengikuti analisis.

Ketika latihan berlangsung, terdapat tiga hal yang muncul diantara pikiran dan tindakan. Pertama, nampak nyata bahwa konsep Brook sebagian merupakan hasil analisis ungkapan verbal yang secara nominal berhubungan dengan aspek-aspek yang berbeda dengan plot:

Gloucester yang tidak melihat kekejaman Edmund, kehilangan matanya. Edgar yang tidak melihat ketamakan saudaranya, kehilangan kebebasannya. Lear yang tidak melihat korupsi dan dendam yang mendidih dalam keluarganya dan negara, kehilangan perasaan dan tentu saja hidupnya.⁷⁴

King Lear menjadi pementasan tentang melihat dan kebutaan, melalui pengaturan strategis beberapa contoh kebutaan metaforik (tidak melihat ketamakan Edmund, dan sebagainya). Sebenarnya, contoh tunggal kebutaan kemudian menjadi ‘adegan dasar’ dalam produksi Brook⁷⁵ dan kondisi penafsiran naskah secara keseluruhan. Sebelum aktor menyuarakan setiap suku kata teks, produksi sudah terstruktur melalui dialog yang ditentukan oleh gabungan semantik ide.

⁷⁴ ibid, hlm.133

⁷⁵ ibid, hlm.134

Kedua, penafsiran ini mendapatkan inspirasi dari teks interpretatif, essay tulisan Jan Kott, '*King Lear, or Endgame*'.⁷⁶ Sesuai dengan apa yang diindikasikan dalam judul, pembacaan Kott terhadap naskah secara ironis menemukan jaminan bahwa gagasan mendahului tindakan dalam produksi Brook secara terpisah diambil dari apa yang terkandung dalam teks lain –*Endgame* karya Samuel Beckett. Hal ini kemudian menjadi kemunculan intelektual ketiga: tindakan yang berkembang dalam latihan bukan hanya analisis tekstual, tidak juga studi tentang naskah yang menganalisis skrip untuk dimainkan, tetapi lebih jauh, studi tentang teks yang memberikan inspirasi pada teks yang menganalisis teks pertama. Beckett mendahului diskusi Kott yang mempengaruhi analisis Brook yang kemudian menentukan struktur non-verbal naskah. Tindakan dalam produksi Brook adalah keterlibatan rentetan peleburan ketiga dunia tersebut, dan yang saling membantu melalui kata-kata.

Nampaknya, 'Pengembaraan Lear' karya Marowitz dimulai dengan satu diskusi dalam diskusi. *King Lear* bagi Brook merupakan 'serial untaian intelektual'⁷⁷ yang menyerap 'banyaknya spekulasi dan perkiraan'.⁷⁸ Pembacaan awal dari naskah ini digunakan 'terutama sebagai tahapan studi',⁷⁹ dan kedua dan ketiga diarahkan pada 'membaca, berhenti, analisis, dan diskusi'.⁸⁰ Pada

⁷⁶ Jan Kott, '*King Lear; atau Endgame*', in Jan Kott, *Shakespeare: Our Contemporary* (london, 1978).

⁷⁷ 'Lear Log', hlm.133

⁷⁸ *ibid*, hlm 135

⁷⁹ *ibid*.

⁸⁰ *ibid*, hlm.136

pembacaan ketiga Brook menegaskan tentang ‘pola pembuatan naskah dalam ruang’.⁸¹ Bahkan elemen yang meruang dari produksi, yang menjadi media terhadap bentuk akting dipertanyakan oleh pikiran yang mewakili analisis.

Sebagian besar diskusi ini dilengkapi oleh penemuan gaya Stanislavski:

‘Mengapa, tanya saya, ‘pada puncak kekuasaannya, yang masih kuat dan energik, Lear memutuskan untuk membagi kerajaannya dan turun tahta?’⁸²

Hal ini ditentukan sebagai ‘alasan intelektual yang tersembunyi yang harus diungkapkan sebagai peletak dasar nada adegan pembuka’,⁸³ seperti yang dijelajahi oleh Brook, ‘Ketika Paul (Scofield) menemukan alasannya ia akan bergerak dari nada yang lebih rendah ke tinggi...Ia menolak *melemparkan dirinya* kedalam sesuatu yang tidak ia *rasakan* dan tak mampu *terjawab*’.⁸⁴ Hubungan yang dapat tercatat disini adalah antara keberadaan, emosi dan analisis: perasaan, sentuhan nada transformasi penokohan disatukan demi mencari kebenaran. Perjalanan emosi tokoh terletak pada filter otentisitas diri yang menjadi standard personal dari logika dan motivasi. Marowitz setuju dengan Brook: ‘Ketika Scofield merasa yakin dengan alasan-alasannya dan naskahnya, ia terbakar oleh erangan dan gertakan Lear. Jika ia tidak memiliki alasan, ia terjebak pada kajian, yang disengaja, berlebihan pada pemahaman terhadap

⁸¹ ibid.

⁸² ibid.

⁸³ ibid.

⁸⁴ ibid, hlm. 144 (Huruf Italik dari saya)

kalimat-kalimat puitis'.⁸⁵ Disaat tokoh menemukan emosinya, hal ini disebabkan aktor mengetahui adanya alasan untuk itu; ketika hal ini berhenti sebagai kasus, aktor harus kembali pada motif yang muncul melalui diskusi. Metode Scofield adalah 'untuk mulai dari naskah ke kerja secara bolak balik. Secara terus menerus, ia melakukan percobaan melalui kalimat puitis untuk melihat jika suara berhubungan dengan kekuatan emosi'.⁸⁶ Alasan tidak hanya mendahului tindakan, tetapi juga merupakan agen yang tak terbantah dari unsur-unsur acuan dan pembenaran. Maka, pikiran menjadi jaminan terakhir cara penguasaan diri—alasan hanya membantu jika sesuatu berjalan tidak semestinya. Alasan harus menjadikan dirinya sendiri sebagai pengarang sekaligus kritikus, penggugat dan penilai.

Seperti juga Stanislavsky, bahwa sasaran tidak cukup ditemukan melalui adegan mandiri yang nampaknya justru mendudukkan sasaran sebagai gambar dan persepsi yang terputus. Harus ditemukan suatu pola yang menjadikan motivasi dilakukan normal secara internal dan diterima sebagai suatu pemahaman suatu pertunjukan:

Sesudah diadakannya perbincangan oleh Brook tentang kontinyuitas, 'Kita menghabiskan seluruh waktu kita membangun adegan secara individu dan telah kehilangan sisi yang penting dari keseluruhan. Sekarang kita harus mulai melihat satu adegan yang berhubungan dengan adegan berikutnya.'⁸⁷

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ *ibid*, hlm. 144

⁸⁷ *ibid*, hlm.143.

Perbincangan tentang motivasi Edgar yang dipanggil sebagai Tom Yang Malang terpusat pada persoalan homogenitas secara psikologis: ‘Dimana konsistensi dari transformasi ini?’,⁸⁸ tanya Brook, yang mencari ‘untuk menemukan tempat Edgar dalam berbagai skema masalah.’⁸⁹ Bagi Brook, ‘naskah ini memiliki konsistensi kedalaman yang ketat bahwa semuanya harus terjadi untuk suatu tujuan’.⁹⁰ Kita mengacu pada Stanislavsky: ‘Semuanya dalam hidup memiliki suatu logika, sehingga hal ini harus nampak di atas panggung’.⁹¹

Bagian kedua yang penting dari konsep pendekatan Stanislavsky terhadap penokohan adalah, kita ingat, yang melibatkan studi tentang kondisi yang tersedia dalam drama. Seperti halnya Stanislavsky, Brook percaya bahwa seluruh tubuh yang nyata secara material ada pada tokoh—yang ada dalam drama—tidak mencukupi. Para aktor membutuhkan lebih jauh gambaran dunia secara detil tempat para tokoh hidup. Maka, dimana dirasakan bahwa teks tidak cukup mendukung informasi yang kontekstual—seperti yang terjadi antara anak gadis Lear, misalnya, atau latar belakang Albany—musuh Cornwall—drama yang tak tertulis yang dibuat oleh aktor sendiri menambah materi tambahan yang penting. Improvisasi ini memberi informasi—tapi hanya berdasarkan pada dialog yang sudah digambarkan melalui diskusi. Catatan adegan dalam tulisan Marowitz tentang karya Brook tentang peran Si Dunggu:

⁸⁸ *ibid*, hlm.135

⁸⁹ *ibid*, hlm.134

⁹⁰ *ibid*.

⁹¹ Dikutip dari *The Stanislavsky Heritage*, hlm.47.

Brook melihat tokoh Si Dungu sebagai orang lucu yang menumbuhkan inspirasi;...

Yang mengejutkan saya bahwa tokoh Si Dungu merupakan kesadaran Lear juga;...

Kesulitan dengan tokoh Si Dungu muncul dari kenyataan bahwa aktor yang memainkan peran tersebut adalah individu yang terorganisir dengan baik;...

Kemarin malam kita mendudukkannya secara improvisasi berhadapan dengan Cordelia dalam rangka menegaskan karakter tokoh Si Dungu di luar panggung. 'Ia adalah orang yang selalu khawatir dan benar-benar lelah menghadapi semua kebodohan yang menjengkelkannya yang harus dialaminya sepanjang hidupnya,' jelas seorang aktor. Pada adegan berikutnya, kita lihat tokoh si Dungu dengan Cordelia yang sedang menyiapkan adegan pengadilan yang merupakan adegan pertama dari naskah itu.⁹²

Brook dan Marowitz mulai dengan tinjauan teoritis ke dalam segi alamiah tokoh Si Dungu. Kenyataannya, bahwa keadaan ini tidak cocok dengan kecenderungan aktor yang memainkan peran yang memerlukan improvisasi untuk mencocokkan suatu materi alternatif, tetapi tetap secara ketat membentuk materi yang sudah terkandung sebelumnya. Bahkan sudut pandang aktor adalah teoritis, hanya *dikonfirmasikan* melalui improvisasi. Diskusi mendahului tindakan. Kerja pikiran mendahului kerja tubuh.

PETER BROOK DAN *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

Keberhasilan Stanislavsky sebagai seorang aktor, gabungan kenyataan bahwa kebanyakan buku-buku tulisannya mengungkapkan suatu sistem analitis,

⁹² 'Lear Log', hlm.139.

mengarah pada peleburan tentang dua hal. Pencapaian Stanislavsky sebagai seorang aktor dan sebagai sutradara terkenal dianggap sebagai usaha mempertahankan kerja otak. Akibatnya, ketika sutradara dan aktor selesai menggunakan pendekatan kognitif terhadap penokohan, maka mereka kemudian terputus dengan Stanislavsky. Yoshi Oida, yang pertama bekerja dengan Brook dalam *The Tempest* dalam tahun 1968 (dua tahun sebelum pentas Brook *A Midsummer Night's dream*), menulis pencariannya tentang latihan Shinto bagi suatu alternatif terhadap rasionalitas gaya Stanislavski:

Biasanya, pendidikan teater Barat mendasarkan diri pada sistem Stanislavsky, dari kedalaman. Tetapi saya tertarik pada penemuan gerakan-gerakan tertentu yang dapat, dari luar, mengubah personalitas. Ketika saya membuat suara tertawa, tanpa perasaan, tetapi hanya mencoba ha...ha...ha kemudian saya mulai merasakan enak. Gerakan luarlah yang akan mengubah anda.⁹³

Tentu saja Oida keliru ketika menganggap bahwa Stanislavsky awam tentang somatik. Kemungkinan sekali kesalahan, katanya, ada pada pemahaman objektif yang lebih besar daripada Stanislavsky, tentang pembalikan asumsi keseharian terhadap fenomena psikologis yang telah dibicarakan oleh William James:

Akal sehat mengatakan, kita kehilangan nasib baik, menyakitkan dan mengalirkan air mata;...susunan adegan ini tidak benar...Kondisi mental seseorang adalah tidak langsung ditentukan oleh hal lain...Pernyataan tubuh pertama yang harus ditentukan,

⁹³ Yoshi Oida, 'Shinto Training of the Actor', dalam Dartington *Theatre Papers*, vol.3, no.3 (1979), hlm.12.

dan ini merupakan pernyataan yang lebih masuk akal bahwa kita merasa sedih karena kita menangis.⁹⁴

Di mana pikiran mampu merasakan emosi, tubuh secara fisik mampu mewadainya.

Seperti halnya Oida, Joseph Chaikin bekerja juga dengan Brook dalam pementasan *King Lear* dan *A Midsummer Night's Dream*. Seperti Oida, Chaikin menemukan bahwa analisis kecerdasan hancur karena pencarian melalui simulasi somatik. Seorang partisipan dalam irama latihan Chaikin menggambarkan hadirnya gelombang tersebut:

Saya mendengar nafas...Yang berubah menjadi dengungan lebah, dan saya mendengung pula...Kemudian suara geram, dan saya menggeram...Saya dapat mendengarnya ada di sekitar saya. Saya bersama dengan mereka. Saya menyesuaikan diri dengannya. Saya tidak ingin mengubahnya tetapi membiarkannya mengubah saya.⁹⁵

Dengan mempengaruhi tubuh secara langsung, suara mampu menghasilkan kemungkinan jawaban dari sumber psikologis aktor. Ketrampilan sutradara terletak pada penggunaan pengalamannya terhadap efek-efek tertentu untuk menjamin bahwa jawaban ini saling berhubungan secara formal, dan dengan demikian secara rasional diharapkan kehadiran tokoh dengan atribut yang sesuai.

⁹⁴ William James, 'What is an Emotion?', in *Mind*, vol.IX (1884); ditulis kembali dalam Dartington *Theatre Papers*, vol.1, no.5 (1977), hlm.2.

⁹⁵ Dikutip dari Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin*, (london, 1984), hlm.73. Lihat juga ibid, hlm.83.

Dalam bukunya *The Making of A Midsummer Night's Dream*, David Selbourne menggambarkan Peter Brook yang mengarahkan kesatuan nada melalui cara yang hampir sama:

Seluruh anggota duduk melingkar. Brook minta untuk menutup mata, duduk berdekatan tanpa menyentuh, dan berkomunikasi satu sama lain melalui suara....Suara ini terdengar... Kemudian, ... segera menyebabkan munculnya trans, yang lain mulai 'menjawab'.

Sebenarnya, Brook menghentikannya...Ia berkata 'jangan mengontrol suara secara intelektual, dengan pikiran, tapi biarkanlah suara mengontrol mereka'...⁹⁶

Mengontrol suara dengan kecerdasan adalah untuk menegaskan efeknya yang sudah diketahui oleh pikiran—yang tentu saja untuk menghilangkan tujuan dari latihan yang telah dirancang untuk membebaskan tubuh. Suara tersebut, atau setiap impuls luar, harus dibiarkan untuk menguasai dan mengubah bentuk melampaui pra konsep tentang awal keberadaan seorang pemain. Hal ini terjadi sebagai korelasi objektif dari energi sebenarnya yang, jika kesadaran diri meningkat, akan terungkap tanpa estetika. Semua bentuk emosi secara umum menjadi anatema bagi Brook. Buku Selbourne penuh dengan tanda-tanda seru dari Brook yang menentang analisis sebelum akting: minggu ketiga, hari pertama, 'Jangan menggunakan logika...jangan memberi penjelasan';⁹⁷ minggu kelima, hari ketiga, 'Temukan, jangan beri komentar.'⁹⁸ .

⁹⁶ David Selbourne, *The Making of A midsummer Night's Dream* (London, 1982), hlm.31.

⁹⁷ *ibid*, hlm.85.

⁹⁸ *ibid*, hlm.175.

Jelas jauh dari keutamaan konsep alamiah dalam kerjanya di *King Lear*, Brook, seperti halnya Oida, mengamati perubahannya dari somatik sebagai cara menghindar dari pengaruh Stanislavsky. Intensi Brook yang terkenal dalam *A Midsummer Night's Dream* adalah untuk mendekatkan penokohan 'tanpa menggunakan selera alami Stanislavsky dalam perkembangan tokoh'.⁹⁹ John Kane dan Michael Crawford setuju bahwa dalam produksi ini Brook telah memutuskan 'tak ada gunanya mendekati bagian ini dengan istilah Stanislavskian'.¹⁰⁰ Brook menjelaskan:

Satu hal yang harus dipegang sangat erat adalah menghapuskan batas-batas naskah yang datang dari rasio, kebiasaan kerja intelektual.¹⁰¹

Sangat tidak adil, Stanislavsky disamakan dengan psikologi, dengan pra anggapan yang mengarah pada jalan penemuan tokoh. Sebagai suatu alternatif terhadap sistem ini, Oida, Chaikin dan Brook meletakkan pendekatan yang didasarkan pada kemampuan tubuh langsung menghasilkan suasana emosi. Aktor tidak harus merasakan secara sadar emosi tokoh; emosi ini akan dihasilkan oleh kondisi yang ada dalam fisik yang sama dengan kondisi yang disediakan oleh peran.

⁹⁹ Peter Andorge, 'Director in Interview', dalam *Plays and Players*, vol.18, no.1 (1970), hlm.18.

¹⁰⁰ Michael Crawford and John Kane, 'The Actors as Acrobat', dalam *Plays and Players*, vol.18, no.11(1971), hlm.15.

¹⁰¹ Loney, hlm.26.

*

Reputasi Stanislavsky menyebabkan munculnya perhatian yang luar biasa terhadap buku-bukunya. Hal ini pada akhirnya menghasilkan generasi aktor sekolahan yang hanya mendasarkan diri pada kerja Stanislavsky yang berorientasikan otak. Bagi kedudukan seorang sutradara sekaliber Brook, hal ini memiliki dua arti. Pertama, kerja somatiknya, sama seperti kerja somatik yang dilakukan Chaikin dan Oida, yang nampaknya ingin dianggap sebagai penemuan asli. Kedua, sangat sulit untuk mendorong aktor, yang dipengaruhi sekecil apapun oleh Stanislavsky, untuk mengganti pikiran dengan tindakan. Pendekatan pikir begitu mendarah daging yang nampaknya memberi keterbukaan yang luar biasa dari aktor untuk menyetujui penggantian sistem logika dengan suatu metode yang sedikit menggunakan analisis rasio. Kedua faktor tersebut dimunculkan melalui ketertarikan John Kane terhadap kerja Brook dalam *A Midsummer Night's Dream*.

Apa yang baru dalam kerja dengan Peter adalah ia ingin naskah *mengerjakan sesuatu* bersama kita. Sangat sulit bagi kita untuk menghilangkan keinginan kita untuk mengukurnya secara langsung di panggung dan tokoh dan mulai mengerjakan sesuatu bersama-sama. Memasukkannya ke dalam konsep rasio.

Tentu saja, bagi mereka yang suka merencanakan sesuatu sebelum kerja dimulai—dan saya adalah salah satu dari mereka—Saya melihat sangat sangat sulit tidak mengawali naskah sesuai dengan cara *saya*. Sangat berat untuk menjernihkan pikiran saya—merupakan pembersihan— untuk mengijinkan naskah yang harus mengalir

melalui pikiran anda dan *memberi warna* pada anda, tanpa anda mewarnai naskah. Hal ini benar-benar cara revolusioner.¹⁰²

Memahami setiap implikasi yang ada dalam pernyataan Kane kemudian, Brook, bagi Kane, adalah orang pertama yang sampai pada pengertian baru yang pada kenyataannya ia hanya membangun inisiatif yang ia terima secara tak langsung dari Stanislavsky. Tahun 1922 murid Stanislavsky, Meyerhold, misalnya, telah melakukan observasi bahwa ‘semua kondisi psikologis ditentukan oleh proses psikologis yang khas, aktor mencapai titik di mana ia mengalami semangat dan kesenangan yang berkomunikasi sendiri pada penonton dan merangsang mereka untuk berbagi pengalaman dengan penampilan aktor’.¹⁰³ Sepanjang penggunaan praktis terhadap gagasan Meyerhold ‘biomechanics’ nampak pada Brecht, dan penggunaan oleh Brecht secara jelas nampak pula pada Brook (hubungan ini dijelaskan pada bab 2), Brook nampak tidak akan menyatakan bahwa ia menemukan kembali kerja somatik. Bukannya Brook tidak mengetahui persoalan somatik, namun ia tidak memahami sumbangan Stanislavsky terhadap perkembangan somatik.

Kedua, Kane mencatat pemahaman Brook yang ingin memisahkan kerja somatik dengan kerja otak yang jauh lebih terbuka dibandingkan dengan Stanislavsky. Usaha untuk menumbuhkan minat bagi aktornya dengan

¹⁰² *ibid.*

¹⁰³ Meyerhold, dikutip dari Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold* (London, 1986), hlm.166.

mendorong kerja tubuh benar-benar bebas dari campur tangan analisis, saat ini Brook membicarakan penokohan dengan menggunakan perbendaharaan kata yang berorientasikan pada wacana somatik. Bagi Stanislavsky, aktor dari satu sisi harus mengetahui bahwa ‘cara untuk menuju seni ada dalam diri kamu dan hanya pada dirimu’¹⁰⁴, tetapi di sisi lain, aktor harus menyatakan bahwa munculnya kebenaran adalah melalui tokoh yang digambarkannya’.¹⁰⁵ Bagi Brook, dikotomi yang sama, sesuatu yang mendasar bagi aktor, dituliskan terutama melalui determinasi fisik. Di satu sisi, pementasan harus berada ‘di iramamu, atau tidak dalam irama manapun’,¹⁰⁶ tetapi sisi lain, ‘impuls harus datang secara menyeluruh dari luar’.¹⁰⁷ Dengan demikian terdapat ‘dua irama yang harus ditemukan, dan seorang aktor harus menemukannya’.¹⁰⁸ Pergantian istilah seperti ‘tokoh’ dan ‘makna’ bagi ‘irama’ dan ‘impuls’ dipahami sebagai keinginan untuk menyatukan kembali asumsi aktor tentang pendekatan mereka terhadap peran. Berbicara tentang ‘tokoh’, tidak hanya mengingatkan aktor tentang sikap yang mendua dari situasi mereka di atas panggung, yang sayangnya, hanya memberi pemecahan yang nampak lemah dan rapuh bagi permasalahan tersebut. Sebaliknya, rancangan alami sebagai irama permainan, terkadang berguna untuk bertugas secara konkret menghasilkan peran-diri, serta

¹⁰⁴ *Stanislavsky on the Art of the Stage*, hlm. 161

¹⁰⁵ *An Actor Prepares*, hlm.113

¹⁰⁶ *The Making of Midsummer’s Night Dream*, hlm.71

¹⁰⁷ *ibid*, hlm.181

¹⁰⁸ *ibid*, hlm.21

menghindar dari isu ontologinya yang ambigu dan tak berguna. Hal tersebut bertentangan dengan ketakutan aktor, aktor melihat permasalahan mereka sebagai rangkaian irama tugas yang menyenangkan: meskipun mereka harus menghilangkan keberadaan akal, mereka melakukannya hanya untuk mengungkapkan tugas yang mudah dan nyata, dan mengarah kepada tokoh.

Perubahan dalam terminologi yang dilakukan Brook merupakan gejala perpindahan sikap terhadap penggunaan bahasa di jaman ini. Kata-kata dalam teks tidak lagi diperlakukan sebagai penanda abstrak tetapi sebagai agen konkret yang hadir melalui suara dan irama. Hal ini lebih tertuju pada perlengkapan yang ada dibandingkan dengan penandaan secara semantik, bahwa perhatian aktor harus diarahkan. Jika aktor menemui kesulitan karena adanya keterlibatan pencarian makna apa yang ingin dikatakan oleh drama, mereka harus dilatih untuk tidak mengikuti dialog secara intelektual: ‘Mendengarkan irama kata, daripada mengikuti maknanya,’ kata Brook, ‘akan mengarahkan seseorang kepada pemahaman yang lebih dalam’.¹⁰⁹ Secara tepat, pada latihan kedua, Selbourne mencatat bahwa Brook, berbeda dengan latihan yang dilakukannya dengan *King Lear*, tidak menceritakan pada mereka ‘apa yang ingin dikatakan oleh naskah’.¹¹⁰ Formulasi kata benda dengan cara rasional tersebut, menunjukkan adanya target yang dilihat berdasarkan pencarian aktor yang

¹⁰⁹ Dikutip dari *ibid*, hlm.11.

¹¹⁰ *ibid*, hlm.9.

ternyata gagal tenggelam dalam dorongan utama impuls dan laku. Seorang aktor yang berbakat, yang dibiasakan untuk menterjemahkan sebagai langkah awal, mengeluh pada Brook, 'Saya tidak tahu apa yang saya tuju.' Jawaban Brook sangat tegas: 'Sepanjang hal itu benar, maka andapun aman.'¹¹¹

*

Jelaslah, mengharap aktor untuk tidak mengikuti teks secara intelek, bukanlah jaminan bahwa mereka akan mampu atau bahkan ingin menghilangkan kebiasaan lama yang menyenangkan. Perintah verbal adalah intelek dan dengan demikian kurang meyakinkan dibandingkan pengalaman. Jika Brook benar-benar bertanggung jawab terhadap penemuan tentang keyakinan barunya bahwa hanya akting yang memberikan akses pada tokoh, ia juga harus merancang latihan-latihan yang mengajarkan para aktor tentang irama. Inilah tujuan dari tingkat pertama dalam karyanya *A Midsummer Night's Dream*: sebelum penghubung somatik dapat digunakan untuk merangsang pelengkap khas seorang tokoh, aktor harus menghentikan ketergantungannya terhadap makna, dan lebih peka terhadap *suara* bahasa Shakespeare:

Kita melewati suara, gerakan dan langkah-langkah tari dari satu percobaan ke percobaan berikutnya untuk memperjelas atau mengalirkan impuls yang ada yang terletak pada pusat gerakan fisik sebelum masuk ke dalamnya. Maka kita diberi salinan Dasar/Puncak kata-kata 'Kosong' dan diminta membacanya

¹¹¹ ibid, hlm.55.

seolah-olah kita tak pernah melihatnya, seolah-olah tak memiliki arah ke masa depan dan hanya memiliki masa lalu. Dihancurkan dan kemudian dibaca oleh kita bertiga arti kata demi kata untuk meleburkan kita kedalam satu suara tunggal.¹¹²

Latihan tersebut secara langsung menggambarkan metode yang digunakan oleh Joseph Chaikin untuk mengenalkan aktor pada otonomi kemampuan kreativitas tentang irama:

Seorang aktor akan mulai dengan gestur sederhana berulang-ulang dengan menggunakan tubuh dan suara, tidak dengan memilih sebelumnya apa yang seharusnya diungkapkan oleh akting, tetapi memainkannya sampai ia menyentuh pada kondisi yang jelas: bahwa aktor kemudian mendekati yang berikutnya yaitu mencoba meniru bentuk secara tepat, maka mereka dibimbing kepada muatan emosi mereka... Dengan menggunakan impuls kinetik untuk melokalisasi dunia dalam, aktor mampu menemukan emosi yang tidak ada dalam pengalaman mereka sebelumnya.¹¹³

Kedua latihan dimulai dari sisi luar bahasa: kebutuhan akan reaksi yang sesuai untuk mendorong kegelisahan yang meninggi ketika menghadapi suara dan gerakan. Hal ini merupakan tahap mendengarkan, memanaskan bagian-bagian tubuh yang sebenarnya dikondisikan untuk menjawab bahasa pra verbal. Adanya keraguan terhadap kemampuan akting mencipta emosi dihilangkan untuk lebih meniru rasa. Hal tersebut terjadi, hanya sesudah aktor merasa cukup mampu menjernihkan keberadaan dirinya untuk berakting seperti yang dibutuhkan teks. Brook menginginkan agar mereka membacanya seolah-olah hal itu tidak pernah ada di setiap tradisi kecerdasan. Kecerdasan tersebut sudah

¹¹² Loney, hlm.53.

¹¹³ Joseph Chaikin, hlm.83.

terdefiniskan baik melalui pernyataan tentang tujuan, dan melalui dorongan bagaimana tujuan dapat direalisasikan: pikiran tidak harus berada pada intonasi yang sudah ditentukan. Dapat ditandai bahwa dorongan verbal tersebut, melalui arahan kerja fisik, hanya muncul langsung sebagai hasil latihan somatik. Para aktor didorong untuk melepaskan diri mereka dari rutinitas proses kecerdasan, hanya setelah mereka secara tak terduga mengalami langsung suatu alternatif yang hidup dan atraktif. Cara pengucapan kemudian dihancurkan untuk lebih meyakinkan bahwa tak ada seorang pun aktor yang menentukan cara membaca yang mempribadi terhadap teks. Para aktor harus peka mengganti irama yang dihasilkan oleh bahasa. ‘Mendengarkan irama dengan perkataan lain,’... akan “menyusun persiapan jawaban”... (dan) akan “menggambarkan seseorang pada situasi pemahaman makna berikutnya”,¹¹⁴ jelas Brook. Sekarang makna dihasilkan secara menyilang daripada secara internal, melalui perintah somatik daripada melalui pemikiran. Aktor tidak bekerja melalui pikiran tetapi melalui kelengkapan pengalaman agen intelektual tubuh.

Versi lain dari latihan tersebut, adanya spekulasi pengganti yang memiliki sedikit kepekaan terhadap berbagai pengaruh, bahkan lebih jauh, bagaikan susunan ruang yang nampak jelas tersaring bagi kepentingan aktor yang dihasilkan berkat kehalusan instruksi Brook secara sugestif:

¹¹⁴ Dikutip dari *The Making of Midsummer's Night Dream*, hlm.11.

Bentuk lingkaran, memainkan tambur, tongkat yang berpindah tangan ketika penari melingkar berputar. Setiap anggota kelompok meraihnya agar tetap berada dalam pusat lingkaran, ketika lingkaran berputar cepat dalam lingkaran yang hiruk pikuk dan pertukaran bunyi yang halus dalam irama. Energi fisik berusaha mengungkapkan baik perasaan frustrasi dan harapan -untuk- kegembiraan; bagi panjangnya akting dan bahkan kekuatan ekspresi. Maka Brook, menjaga agar tidak kehilangan kekuatan tenaga bermuatan listrik yang telah terhimpun, mengatakan: 'Bentuklah lingkaran seketat mungkin, dengan duduk di lantai, sejauh kita mampu melakukannya.' Ia duduk diantara mereka. Pembacaan kembali naskah secara lengkap dan tak terputus segera dimulai.¹¹⁵

Sekali lagi, pengenalan aktor pada keindahan (karena tak terduga) akting yang tak nampak secara mendadak muncul mendahului pembacaan naskah dengan harapan, bahwa vitalitas yang dihasilkannya dapat menghilangkan asosiasi standard dalam kata-kata yang bermuatan penjelasan-penjelasan. Namun demikian, latihan tersebut, memiliki nilai tambah: penekanan pada pentingnya kebersamaan akting dengan merealisasikan secara fisik metafora-metafora ketergantungan para aktor. Apabila lingkaran pada akhirnya menunjukkan dinamika keterpaduan, adegan tongkat yang berpindah tangan menghidupkan secara konkret istilah pemaknaan antara peserta. John Kane mencatat bahwa ketika Brook meminta aktor untuk menemukan dasar ketrampilan mereka menggunakan tongkat tersebut, ia menyadari bahwa 'nilai mereka yang sebenarnya terletak pada keserupaan mereka dengan kata-kata':

¹¹⁵ ibid, hlm.45.

Ketika kita mengulurkan tongkat bergantian, mengikuti irama tambur...jadi kita belajar menangani kata dan pengucapan, saling membagi dan mengalaminya sebagai satu kesatuan.¹¹⁶

Berpindahnya tongkat-tongkat tersebut di tangan-tangan mereka menampilkan secara eksplisit jenis energi yang dibutuhkan untuk mengkomunikasikan keberhasilan makna: ketika kalimat diucapkan dalam putaran, hal itu memperjelas status komoditi yang berharga sesuai dengan selera yang tidak harus jungkir balik. Hanya seperti melempar tongkat 'semua merasa takut...terhadap kejatuhan tongkat itu... jadi juga harus bersama dengan bunyi dan adegan bunyi dari satu suara ke suara yang lain'.¹¹⁷ Sekarang makna tidak lagi dapat diharapkan: jika diciptakan oleh seorang aktor, hal itu *jelas* menjadi tanggung jawab yang lain untuk mengembangkannya. Teknik untuk mengganti instruksi verbal ke analogi fisik mencerminkan secara langsung penggantian yang dibutuhkan, dari pendekatan pikir ke pendekatan somatik. Dengan demikian, latihan digabung dengan dimensi refleksi yang mempertentangkan kesetiaan para aktor terhadap kebiasaan yang mereka lakukan.

Juga dalam latihan berikutnya, yang membantu aktor untuk menghadirkan formulasi intelektual dalam rangka membuka reaksi somatik, para aktor diharapkan untuk menyanyikan dialog selain dari mengucapkannya:

¹¹⁶ Dikutip dari J.C.Trewin, *Peter Brook: A Biography* (london,1971), hlm.180.

¹¹⁷ *The Making of A Midsummer Night's Dream*, hlm.11.

‘Oh malam yang menyedihkan, oh malam yang panjang dan membosankan’, kata Helena, seperti Eurydice yang sekarang turun kekerajaan Pluto... ‘Nyanyikan kalimat tersebut, pinta Brook; ‘nyanyikan di kegelapan, di kejauhan, untaian malam dapat ditemukan.’ Dan ia melakukannya. Nyanyian melankolis, dan cahaya kegelapan, jauh melebihi pencapaian sebelumnya dalam latihan.¹¹⁸

Menggunakan nyanyian membantu aktris menemukan pendalaman baru tentang makna, dengan bahasa yang ia gunakan ia membawa masuk beban emosi dan fisik yang dengan sedikit keketatan intelektual mampu memberikan dialog yang akan mengubah dari dasar, bahwa dialog tidak seharusnya dimengerti. Desakan untuk ‘mengerti’ mendorong aktor bersikukuh hanya mengenal makna. Kebutuhan untuk menyampaikan hilangnya kekangan aktor, yang sama sekali tidak realistis tersebut, adalah melalui pembatasan teori antara kata dan akal. Secara paradoks, tindakan untuk menyingkirkan makna menciptakan kondisi yang dapat menemukan makna lebih luas.

*

Satu saat aktor cukup layak merasakan kemanfaatan perangsang somatik Brook yang dapat, pada tahap latihan kedua, mulai mengenalkan aktor pada hubungan khas yang dirancang untuk membangkitkan karakteristik bawaan tokoh. Ragam

¹¹⁸ ibid, hlm.75

latihan dalam tahapan ini (yang tentu saja saling tumpang tindih dengan latihan pertama), secara menyeluruh hampir berdasarkan inisiatif aktor yang terwujud dalam sistem biasa yang berbentuk bimbingan dan bantuan. Hal yang paling menantang dari kerja somatik Brook ini adalah, bahwa aktor mulai mencari makna tidak pada tingkat bahasa tapi pada tingkat yang lebih dalam yaitu impuls yang membuat kata-kata berarti. Dalam *The Empty Space* yang diterbitkan dua tahun sebelum Brook mulai bekerja pada *A Midsummer Night's Dream*, Brook menjelaskan bahwa

Sebuah kata yang tidak dimulai sebagai sebuah kata-kata adalah hasil akhir yang mulai sebagai impuls, dirangsang oleh kebiasaan dan tingkah laku yang diarahkan untuk menampilkannya. Proses ini terjadi di sisi dalam diri dramawan; kemudian diulang oleh aktor...Satu-satunya jalan untuk menemukan langkah yang benar mengucapkan sebuah kata, adalah melalui proses yang sejalan dengan proses kreatif yang asli.¹¹⁹

Menurut Brook, 'Shakespeare mencoba mengungkapkan sesuatu dibalik kata',¹²⁰ sehingga perhatian aktor juga harus dicurahkan untuk mengisi sebuah keinginan untuk menghasilkan teks.

Ketika melatih beberapa nomor, sebuah contoh latihan berhasil menemukan sasaran Stanislavsky yang tidak melalui kecerdasan otak tapi melalui suara:

¹¹⁹ Peter Brook, *The Empty Space* (London, 1968) hlm.15.

¹²⁰ *The Making of A Midsummer Night's Dream*, hlm.99.

Brook meminta Egeus membuat suara menolak dan keinginan bebas serta minta Hermia dan Lysander menanggapi. Mereka melakukannya, yang dihadirkan melalui suara penuh denyutan kesedihan dan kerinduan yang paling dalam. Pembacaan kalimat dimulai sesaat setelah itu. Mereka mengucapkannya, Brook berkata, 'dengan mengingat suara-suara yang muncul dari kedalaman impuls'. Dengan ini berarti, kalimat Lysander 'Bagaimana keadaanmu, sayanku! Mengapa kau nampak pucat?' mampu, pada awal latihan, dibebaskan dari apa yang Brook sebut 'perasaan yang biasa' hadir mempengaruhi cara pengucapannya.¹²¹

Seperti halnya kegunaan lagu menyebabkan aktor peka untuk mengungkapkan irama teks, kegunaan suara, juga mendahului akal sehat, dirancang untuk mengawinkan daya dorong teks bersama dengan irama serta dorongan hati milik aktor sendiri. Pada saat tujuan sasaran gaya Stanislavsky yang hanya 'menolak' tercapai, penolakan Egeus melalui suaranya mengembalikannya pada sekumpulan konsep asosiasi dan memberikannya kesegaran baru pada intonasi. Gabungan yang efektif dari suara dan akal sehat dengan demikian ditemukan, dan makna didukung dengan irama ungkap yang alami, yang dengan cara intelektual tak mampu dihadirkan.

Apabila aktor tak mampu menemukan impuls yang diharapkan muncul dari dalam diri mereka, sutradara dapat mempermudah tugas mereka dengan menciptakan irama dari luar dan menganjurkan aktor menggabungkan diri mereka dengan irama tersebut melalui akting secara spontan:

Irama diberikan oleh instruktur, dan—instrumen untuk menjawab instrumen—aktor harus berimprovisasi terhadap perubahan irama.

¹²¹ *ibid*, hlm.11-13

Hal ini merupakan metafora musikal bagi impuls yang dimiliki kata...Sehingga mereka menari, mengalun bersama bunyi; tanpa kata dan saling menyerang terhadap irama yang mereka ciptakan; irama tambur menjawab irama tongkat dan suara bel.¹²²

Meskipun impuls sebelumnya telah diciptakan oleh seorang instruktur, aktor tetap bertanggung jawab untuk menemukan bunyi diantara struktur yang ada. Pengaturan irama hanya merupakan petunjuk: aktor memiliki hak istimewa untuk memodifikasi hasratnya memuaskan kondisinya secara personal.

Namun, seandainya aktor tidak mampu melakukan penyesuaian, sutradara dapat mempergunakan hubungan antara irama dan tokoh yang ada secara lebih eksplisit:

Brook memukul tambur dengan dua irama yang berbeda, berturut-turut ia menginginkan terciptanya irama mekanis dan irama agung. Akibatnya, kalimat Theseus 'Dinding itu harus dirombak lagi' terasa memiliki kesombongan seekor burung layang-layang dan (seolah-olah) nampak menyerupai seorang pangeran, sementara jawaban Pyramus 'Tidak, jujur saja, tuan, ia seharusnya tidak melakukannya', dengan suara yang bulat tajam, lebih bergaya sebagai pejalan kaki biasa.¹²³

Tanpa keinginan membuat eksplorasi secara subjektif, aktor menyerap hampir keseluruhan susunan alam lingkungan disekitarnya. Kesamaan kerja somatik dengan kerja seorang sutradara menciptakan berbagai gagasan: ketika kerja otak melibatkan sutradara yang membantu aktornya melakukan analisis, komitmen

¹²² ibid, hlm.65.

¹²³ ibid, hlm. 201

Brook pada tahapan ini mengarah pada kerja orientasi pada tubuh dan menganjurkan aktor-aktornya bekerja melalui irama, sehingga diri aktor terhindar pada kesadaran suka pada diskusi. Sekali lagi, laku mendahului makna; irama *adalah* watak.

Makna tidak hanya berfungsi sebagai unsur sementara seperti halnya irama, tetapi juga merupakan unsur fungsi yang meruang seperti halnya pengelompokan. Disaat pendekatan konseptual terhadap karakterisasi, misalnya, menentukan seorang aktor bermartabat raja dan kemudian membujuk tubuhnya untuk menyesuaikan ukuran dari definisi tersebut, maka kerja tubuh memiliki tempat arahan di dalam situasi fisik dimana ia merasakan wujud raja secara alami dan tanpa campur tangan kesadaran. ‘Oberon (di atas tangga dan berada jauh di atas semua aktor...)’, Selbourne mengatakan pada kita, sekarang memegang komando utama dari sumber kemaharajaannya yang pernah dimilikinya’.¹²⁴ Pengalaman menjadi seseorang yang secara fisik berada di atas semua pemain menghidupkan sensasi yang menyebabkan aktor tidak sulit mengekang dirinya untuk seolah menjadi raja. Seperti Stanislavsky, Brook sadar bahwa tak ada komunikasi antara metafora kekuasaan dan kekuasaan yang hadir kemudian.

Stanislavsky menjelaskan peran yang terancang rapih dapat bermain melalui emosi yang ada. Dalam bukunya *My Life in Art* ia mengamati bahwa,

¹²⁴ *ibid*, hlm.109

sementara menyaksikan beberapa aktor menebak-nebak tentang bebatuan dalam set naskah *The Sunken Bell*, keadaan tersebut menyadarkan dirinya bahwa ‘seni konstruksi...membantu aktor untuk mengungkapkan sudut kedalaman alami dalam dirinya’.¹²⁵ Sama halnya ketika Brook menggunakan set untuk membangkitkan emosi:

merupakan remasan jari, bukan perasaan-hati; bukan semangat menggebu tetapi kerja keras, dan langkah besar. Untuk memperjelas isi di dalamnya, Brook mengubah plot kuartet pecinta yang menggebu-gebu... Tidak lagi berdiri diatas area penempatan mereka...mereka sekarang akan lari naik dan turun tangga...Dinamika perubahan tersebut paling tidak *tidak* muncul dari kata-kata para aktor tetapi dari tindakannya. Irama dan impuls yang tidak ada dalam kata-kata akan ditemukan melalui tangga.¹²⁶

Pencarian irama dalam teks benar-benar merupakan perubahan lari naik dan turunnya aktor di set tangga. Brook mengetahui berdasarkan pengalaman bahwa dimensi tangga, dengan memanjatnya, menyebabkan tubuh aktor harus memperkirakan irama tertentu yang cocok dengan irama yang ia sampaikan melalui dialog. Tangga digunakan sebagai korelasi objektif seperti sebuah sekmen teks: melalui bimbingan faktor kedua, seperti misalnya interval antar anak tangga atau rasa diantara naik atau turun, tangga secara fisik dapat membantu aktor untuk menerka tingkah laku yang diinginkan Brook.

¹²⁵ *My Life in Art*, hlm.262.

¹²⁶ *The Making of A MidsummerNight's Dream*, hlm.101

Selbourne berpendapat tentang bantuan somatik pada contoh di atas sedangkan hal ini adalah sebuah gerak menjelajah dan murni... 'juga hal ini merupakan sesuatu yang bermanfaat bagi keinginan aktor menjadi mesin panggung yang telah diciptakan, untuk dia, oleh sutradara'.¹²⁷ Di sini muncul eksploitasi: nampak anggapan bahwa untuk mendorong emosi aktor yang sebenarnya kedalam pementasan dengan cara yang tidak dapat mereka kontrol secara moral, merupakan suatu kesalahan. Dan tentu saja, di hampir semua bentuk ekstremnya, kerja somatik merakit emosi dengan cara yang dimanipulasi secara terpisah. Misalnya, dalam satu kondisi, Brook mengarahkan pemain di luar panggung untuk membuat keributan sehingga aktor di atas panggung berusaha keras membuat diri mereka mendengar:

Tentu saja kedua keributan dan kekacauan diintensifkan untuk, dan melampaui, sebuah titik balik. Pemain, menjadi segerombolan pengacau, melebih-lebihkan tindakannya. Merupakan tindak kebodohan, menjadi pesakitan. Dan, tiba-tiba, hal ini merupakan tusukan yang akhirnya menggiring Hermia, dalam keputusasaannya untuk menyuarkan perasaannya, melalui impuls keputusasaan yang 'terdalam'. 'Tolonglah saya, Lysander', seperti yang sebenarnya diinginkan Brook, diperoleh dari perasaan panik daripada rasa malu kekanak-kanakkan.¹²⁸

Penjabarannya tentang kondisi aktor ketika berurai air mata atau mengungkapkan perasaan kesedihan sebagai keletihan dan kebingungan yang melanda mereka, Selbourne mengkritik apa yang ia saksikan sebagai hubungan

¹²⁷ Ibid, hlm.261.

¹²⁸ ibid, hlm.51.

yang tidak sama antara Brook dan para aktornya yang didasarkan pada tekanan dan penaklukan sebuah keinginan. Stanislavsky membenarkan teknik ini dengan menyatakan bahwa, jika ‘untuk menghasilkan kembali perasaan, anda harus mampu mengidentifikasikannya di luar pengalaman anda sendiri,’¹²⁹ sutradara memiliki tanggung jawab untuk mencipta melalui latihan setiap pengalaman aktor yang tak pernah diketahui. Sampai sejauh ini kepedulian aktor terhadap tujuan tersebut secara langsung berlawanan dengan kapasitas mereka ketika mengalami emosi yang mereka miliki, mereka harus menghilangkan proses latihan somatik yang telah dirancang. Brook setuju dengan Stanislavsky: tidak hanya masalah ini yang ‘harus anda mengerti, jika anda menggunakan pengalaman anda sendiri sebagai dasar penciptaan’,¹³⁰ tetapi ketidak tahuan aktor merupakan prakondisi penting bagi keterlibatannya secara langsung, tanpa efek-efek sampingan, terhadap kebenaran. Apabila seseorang setuju, bahwa aktor harus selalu secara sadar mengontrol dirinya (seperti yang selalu ditekankan pada kerja somatik), maka seseorang dapat menghilangkan kegusaran terhadap kasus diatas. Manipulasi tidak selalu memaksa; juga kemampuan sejenis keahlian ‘tukang’ dapat berguna meskipun keberhasilannya diperoleh berkat kepatuhan.

*

¹²⁹ *An Actor Prepares*, hlm.29.

¹³⁰ Dikutip dari *The Making of a Midsummer Night's Dream*, hlm.101.

Kerja somatik tidak hanya mendorong tubuh mempengaruhi emosi. Pada akhirnya, cara ini harus sampai pada suatu titik di mana perbedaan antara hubungan tindakan dan perasaan dihapuskan,;

Bayangkan seratus orang buta mendengarkan anda. Adanya kenyataan bahwa anda sedang berayun pada trapeze ternyata tidak cocok dengan keadaan. Akan tetapi impuls yang membawa anda bertrapeze harus muncul pada apa yang anda katakan.¹³¹

Ketika kerja somatik semacam itu dijawab oleh Stanislavsky hanya dengan mengatakan bahwa gerakan tersebut mendukung makna, Brook menjawabnya dengan tepat bahwa somatik dan penandaannya sebagai agen yang mengarah pada naskah tidak dapat dipisahkan. Aktor *harus mengetahui* apakah mereka menterjemahkan kata dalam naskah melalui gerakan, atau apakah kata-kata memiliki makna melalui suara—dari ketidak tahuan ini muncul indikasi bahwa aktor mencapai kondisi ‘saya adalah’. Aktor-aktor Brook dengan sengaja tidak menghiraukan tujuan setiap latihan; bahkan sesudahnya, mereka melupakan pencapaian mereka, hilangnya bahasa menjadi makna. Para aktor harus menyadari keberadaan mereka sebagai diri mereka sendiri ditengah-tengah pola laku tertentu. Dialog yang mereka ucapkan sebenarnya juga harus berdasarkan pada irama tersebut. Apabila gerakan yang dipilih oleh sutradara merupakan alat penghubung yang sesuai, maka dialog dan laku secara kinetik akan disatukan. Apabila penghubung tidak sesuai, gerakan akan nampak aneh atau tidak wajar.

¹³¹ ibid, hlm.261.

Maka aktor akan ‘menjadi’ tokoh tanpa sedikitpun terlibat dalam masalah kesetiaan susunan alternatif kebenaran. Aktor dengan dialog yang diucapkan hanya diharmonisasikan oleh gerakan di mana setiap gerakan adalah kebenaran.

Bahasa Selbourne sering menyatakan bagaimana makna dan laku sebenarnya secara formal tidak dapat dipisahkan:

Brook terdengar berkata pada Puck untuk mengikuti secara sadar irama yang muncul terangkai melalui langkah lebar...Puck, dengan langkah raksasa, sekarang adalah suara yang mengagumkan dan penampilan yang menakutkan, suaranya...dengan tertawa lebar dan gerakan terputah-putah menghadapi teror Lysander... Brook berteriak bahwa Lysander harus ‘secara nyata disudutkan’ oleh suara dan langkah Puck.’¹³²

Jawaban yang tercatat secara implisit dari kesatuan material seni keaktoran, dalam kasus Puck, menjadi indah dengan suara yang mengagumkan dan penampilan yang menakutkan, suaranya yang menggelegar dan langkah kasar (metafora ruang) sama dengan teror Puck yang nampak nyata. Trewin berpendapat terhadap dorongan yang saling berbalas dalam pementasan: “Semakin dekat kita menyaksikan bakat aktor yang tak terduga’, katanya, ‘semakin dekat kita mendengar pementasan, semakin baik yang diucapkan daripada yang pernah didengar oleh masyarakat.’¹³³ Kerja somatik terbaik—bahasa dan laku—menghasilkan aktor dan tokoh adalah satu.

*

¹³² *ibid*, hlm.109-111.

¹³³ *Peter Brook: A Biography*, hlm.184.

Apabila aktor setiap malam harus mencipta kembali makna baru, seperti yang disarankan Brook, mereka harus mengalami di setiap pementasan kegairahan yang— dalam latihan—mampu melahirkan pembacaan yang otentik. Implikasinya, keberhasilan yang terjadi dalam latihan diterima dalam pementasan secara jujur, tidak artifisial. Bagi Brook, ‘setiap kali bentuk yang lahir akan mati, dan ini adalah konsep baru yang menjadi tanda bagi semua pengaruh yang mengitarinya’.¹³⁴ Pernyataan tersebut membatasi baik bagi kerja praktik somatik maupun kebiasaan aktor beserta sutradara. Dalam konteks karir Brook secara menyeluruh, keduanya terkait secara improvisasi. Di satu sisi, kerja somatik menyarankan aktor untuk menyuburkan kepekaan tidak hanya pada diri sendiri tetapi juga pada lingkungan. Maka dalam *The Empty Space*, aktor diminta ‘berjarak sementara terlibat seutuhnya—lepas tapi tetap terkait’.¹³⁵ Apabila terdengar seperti Brecht daripada Stanislavsky, maka terdapat hubungan antara Brook dengan Brecht yang akan saya tulis di babak berikutnya. Di lain sisi, apabila perkembangan aktor adalah pengertian yang tercurah secara terus menerus, maka juga bagi sutradara, perkembangan harus memiliki secara tidak langsung pembatalan gaya tertentu sebagai agen yang menghasilkan gaya-gaya yang mulai menyarankan struktur yang lain.

¹³⁴ *The Empty Space*, hlm.19.

¹³⁵ *ibid*, hlm.131.

MENJADI DAN TIDAK MENJADI

Bertolt Brecht dan Peter Brook

Keindahan dari semua keraguan
adalah ketika ketertindasan dan ketersiksaan menengadahkan kepala
dan
berhenti mempercayai kekuatan
penindas mereka

Oh betapa sulitnya kebenaran dipertahankan!
Betapa mahal harganya!
Betapa sulit menyaksikannya
Bahwa inilah kebenaran yang sebenarnya bukan.¹

(Bertold Brecht)

Tak ada seorang pun yang secara serius memikirkan tentang teater dapat
menyingkirkan Brecht. Brecht adalah tokoh kunci jaman kita, dan semua kerja
kita masa kini akan berpaling dan berawal pada pernyataan dan pencapaiannya.²

(Peter Brook)

Bertold Brecht

Pemahaman Brecht tentang Stanislavsky penuh dibayangi oleh pemaksaan-
pemaksaan. Bagi Brecht, teater Stanislavsky 'secara sistematis memaksa empati

¹ Bertold Brecht, 'In Praise of Doubt', dalam *Poems, 1913-1956* (london, 1976), hlm.334.

² Peter Brook, *The Empty Space* (Lonodn, 1968), hlm.80.

penonton'³ yang kelak menjadi 'korban pengalaman hipnotis,...benar-benar "terbelit" dalam laku, Brecht menjelaskan: 'paksaan empati' ⁵ harus dihentikan— karena, kritiknya, 'bagaimana penonton disarankan untuk menguasai kehidupan ketika semua yang terjadi menguasainya?'⁶. Di sini ada tujuan politis yang lebih luas dan otonom, yaitu perlawanan terhadap Stanislavsky. Situasi penonton Stanislavsky sama dengan situasi kaum proletar yang menjadi 'obyek pasif politik' ⁷, sehingga harus dibebaskan.

Efek drama gaya stanislavsky sering dikaitkan dengan politik penindasan untuk menghasilkan sikap kepatuhan. Teater yang menjadikan realitas sosial bersifat alami menjadi penindas. Hanya dengan mencari gambaran dunia intim, aktor Stanislavsky secara implisit menyetujui: bahwa untuk 'menampilkan' adalah juga 'menghadirkan imej sesuatu' dan berbicara 'mewakili sesuatu'. Dengan seolah-olah memberikan pada kita dunia tersebut 'seperti yang sebenarnya', aktor Stanislavsky setuju menyelaraskan dunia tersebut dengan penonton. Latihan 'kondisi yang ada' menjadikannya tirani, misalnya, tidak hanya terletak pada kekuatan untuk mempercayai; yang lebih jauh merusak adalah produknya, yaitu toleransi, yang menyerah pada persetujuan semata pada

³ Bertold Brecht, 'Notes on Stanislavsky', *Tulane Drama Review*, vol.9,no.2 (Winter 1974), hlm.155.

⁵ Bertold Brecht, *Brecht on Theatre* (London,1984), hlm.78.

⁶ *ibid*, hlm.157.

⁷ Bertold Brecht menulis tentang *Mother Courage*, dalam *Collected Plays*, vol.5, no.2, diterjemahkan oleh John Willett (London, 1980), hlm.92.

susunan-susunan yang bertentangan di dalamnya. Kondisi yang ‘ada’ selanjutnya bukanlah subjek yang harus dipertanyakan.

Sama halnya, ketika tujuan gaya Stanislavsky digunakan untuk ‘membenarkan’ laku, pembenaran tidak hanya berlaku bagi motivasi tetapi juga bagi usaha untuk mempertahankan laku. Mencari inspirasi bagi aktor, teater gaya Stanislavsky, dengan diam-diam menunjukkan kebenaran laku yang ada. Maka garis laku yang merancang semua tujuan tersebut meskipun sedikit berbeda tetap memiliki efek yang timpang juga: garis laku menghilangkan bangunan sosial dan dengan demikian mengubah alam realita secara politis. Dengan membenamkan penonton kedalam suatu arus tujuan yang berubah beserta konsekuensinya yang muncul, perubahan tersebut akan mengembangkan ilusi bahwa gambaran sekuens penyebabnya dalam beberapa hal bersifat absolut. Sekuens dimana *a* menyebabkan *b* menyebabkan *c* secara berlebihan menyatakan bahwa, menghadirkan *a* (kondisi yang ada), *c* pasti terjadi. Keadaan inilah yang ingin dihindarkan oleh Brecht: Brecht ingin menggunakan teater untuk menunjukkan keadaan tersebut, di setiap kondisi yang ada, pilihan yang lebih luas tersedia dibandingkan dengan apa yang biasa diasumsikan orang. Bagi Brecht, realitas sosial tidak ditentukan dan tidak juga selalu dapat dipertahankan—maka ketika Stanislavsky menghasilkan kepatuhan, Brecht akan mencari bagaimana menciptakan ketidak patuhan.

Dua komponen penting dalam teater Brecht langsung berhubungan dengan kelesuan politis yang secara implisit hadir melalui dua aspek teater Stanislavsky. Pertama, nampak bagi Brecht bahwa penekanan Stanislavsky pada otentisitas kondisi yang ada dirancang untuk membuat kondisi tersebut jauh dari perhatian orang, yang secara politis menjadi sumber pertanyaan—kondisi tersebut telah menjadi begitu diakrabi, sehingga tidak mungkin melihat dampak-dampak sosial di dalamnya:

Apa yang ia (Stanislavsky) khawatirkan adalah ketidak alamian, sehingga akibatnya sesuatu dalam teaternya menjadi nampak sangat alami bagi seseorang untuk berhenti dan berjalan dengan seksama. Normalnya bukankah anda tidak pernah menganalisis rumah anda sendiri atau cara anda makan?.⁸

Untuk menetralkan usulan tersebut Brecht mengusulkan untuk melepaskan kebiasaan bingkai referensi penonton dengan cara menghadirkan titik-titik desain kritis yang berguna untuk memancing keinginan penonton menilai kembali. Struktur kekuasaan yang melandasi situasi sosial menjadi nampak ketika merancang, Brecht ingin memulainya dari apa yang nampak jelas, dan mempertanyakan kondisi yang seolah-olah hadir dengan sendirinya. Inilah alinasi:

A-effect berisikan titik balik objek yang seseorang harus menyadarinya...dari sesuatu yang biasa, akrab, diperoleh langsung, kepada sesuatu yang khusus, menggetarkan dan tak terduga...Sebelum keakraban berubah menjadi kesadaran, akrab

⁸ Brecht on Theatre, hlm.237.

harus dihilangkan dari kemapanannya; kita harus berhenti memperkirakan bahwa objek yang ditanyakan tidak memerlukan kejelasan.⁹

Penonton Brecht dirangsang tidak untuk membagi realita situasi yang dihadirkan, tetapi untuk mengamatinya. Apabila akibatnya secara umum penonton mulai terbiasa melakukan pelacakan, maka tujuan Brecht terpenuhi:

Sesuatu terjadi. Tapi apa saran anda?...
Hanya ada satu penyelesaian yang kita tahu:
Bahwa sekarang anda harus mempertimbangkannya begitu anda pergi
Ukuran apa yang akan anda berikan
Untuk menolong orang baik memiliki hidup bahagia.¹⁰

Kegunaan dari pengasingan bukanlah propaganda tetapi mendidik ke arah kedalaman.

Sumber pokok kedua dari teater Stanislavsky diakui sebagai konsekuensi sebab-akibat. Hal ini digantikan oleh kompleksitas teori teater lain yang dihubungkan dengan Brecht, epik. Kritik tentang Brecht cenderung lebih suka menggunakan 'epik' sebagai istilah yang membungkus semua praktik rancangan pementasan agar mencapai alinasi dalam dunia teater. Namun demikian, tekanan terhadap spesifikasi istilah pemikiran Aristoteles tersebut relevan di sini. Hal ini menyebabkan hilangnya hubungan antar segmen dalam narasi yang terbebas dari persoalan waktu. Hasilnya adalah, hilangnya tempat bagi 'perjalanan laku' yang sangat berarti bagi Stanislavsky:

⁹ *ibid*, hlm.143-4.

¹⁰ Bertold Brecht, *The Good Person of Szechwan, Collected Plays*, vol. 6, bagian 1, diterjemahkan oleh John Willett (London, 1985), hlm.109.

episode yang berdiri sendiri harus diikat bersama melalui cara dimana ikatan itu mudah dikenali. Episode-episode tersebut harus tidak berbeda satu sama lain, namun demikian juga harus memberikan kesempatan pada kita untuk menilai.¹¹

Menyamakan kesadaran antar pembagian tersebut melalui penilaian. Strategi interupsi membuka kedok hubungan sebab-akibat: adanya kegagalan sebuah rentetan peristiwa menunjukkan kekuatan alam dan waktu yang mengarahkannya. Dengan demikian, penyingkapan hubungan sebab-akibat juga merupakan rasio sebab-akibat: sebab, bagi Brecht, hanya merupakan materi pengganti, dan tempat faktor tersebut dalam kesejarahan sebenarnya merupakan penghilangan determinisme. Konsekuensi dari persoalan bahwa ‘takdir manusia adalah manusia itu sendiri’¹² menunjukkan bahwa takdir manusia mengalami perubahan. Apabila kepatuhan mutlak bagi penonton Stanislavsky adalah imej tentang perbudakan dimana dunia menjadi subjek, revolusi Brecht akan, berdasarkan arah yang sama, kembali pada masyarakat melalui penemuan kekuasaan baru oleh penonton.

Maka pencapaian Brecht adalah kembalinya definisi fungsi teater dalam rangka instrumentalisasi masyarakat. Brecht mengakui bahwa kebenaran yang dilihat oleh Stanislavsky sulit untuk ditemukan—beserta implikasi yang mengagumkan; tetapi, ia bertanya, apa yang *dikerjakan* masyarakat dengan teater

¹¹ *Brecht on Theatre*, hlm.201.

¹² John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (London, 1959), hlm.56.

semacam ini? ‘tentang kegunaan dari keseluruhan kotak magik penuh tipuan?’¹³.

Kalimat ini mengingatkan pada ‘tukang sulap’, ‘hipnotis’, dan ‘pembimbing’ empati— dan merupakan, pada kelanjutannya, jarak politis Brecht dengan Stanislavsky:

Saya ingin mengambil prinsip yang bukan hanya persoalan menterjemahkan dunia tetapi untuk mengubahnya, dan menggunakannya untuk teater.¹⁴

Stanislavsky dan Brecht sangat berbeda pada persoalan penyesuaian terhadap perbedaan titik landasan premis, dalam rangka menampilkan bentuk-bentuk absurd yang sesuai.

*

Kita telah menyaksikan bagaimana dua elemen pokok teater Brecht, alinasi dan epik, bekerja dengan saling berurutan untuk menetralkan dua elemen yang dimiliki teater Stanislavsky— identifikasi dan sebab-akibat. Kegunaan teater Brecht adalah kapasitas waktu yang dimilikinya (anti sekuens), mematikan mesin waktu, dunia, sehingga kita dengan mudah menggunakan kedalaman yang dijamin teater tersebut bagi aspek ruangnya (jarak).

Penggunaan ruang dan waktu tentu saja tumpang tindih. Misalnya, meskipun interupsi merupakan agen penting bagi ‘epik’, dalam praktiknya menumbuhkan efek alinasi melalui hilangnya orientasi penonton. Lagipula,

¹³ Bertold Brecht, ‘On The Experimental Theatre’, *Tulane Drama Review*, vol.6, no.1(Sepetembr 1961), hlm.9.

¹⁴ *Brecht on Theatre*, hlm.248.

nampak bahwa agen operasional dalam kedua kasus tersebut menjadi kata pengantar bagi kepekaan metatekstual yang terdapat pada sekuen yang ada pada tubuh teks yang tertutup dan konservatif. Maksud saya dengan teks, adalah pernyataan yang kreatif di mana perhatian harus secara eksplisit diarahkan pada kekhawatiran tentang adanya topeng kontinuitas yang masuk. Metateks, dipahami juga sebagai kata dan laku, sebaliknya merupakan agen kembalinya orientasi yang mampu menciptakan perspektif. Teks dan metateks dibedakan bukan oleh media artikulasi tetapi oleh fungsi mereka. Brecht sendiri menggunakan metafora metateks ketika ia menyatakan bahwa alinasi adalah ‘teknik untuk mengambil peristiwa sosial kemanusiaan sebagai potret dan memberi label mereka sebagai sesuatu yang menakjubkan, sesuatu yang memerlukan penjelasan.’¹⁵ Imejnya menjadi carut marut, imej yang memotong kuatnya keberlangsungan teks, serta menyebabkan perhatian terhadap teks lebih berjarak.

Contoh kesetaraan teatrikal tentang penandaan marginalitas adalah penggunaan judul dan proyeksi:

Penolakan pengarang ortodoks terhadap judul ...teks harus mengungkapkan batasannya sendiri. Sikap yang terkait dengan penonton adalah pengarang tidak harus berpikir tentang subjek, tetapi isi subjek itu ...Hal ini merupakan sesuatu yang harus ditolak oleh angkatan baru. *Footnotes*, dan kebiasaan mengacu kembali dalam rangka mengontrol suatu titik pendapat, harus dikenalkan dalam dunia kepenulisan pula.

¹⁵ *ibid*, hlm.125. Huruf Italik dari saya.

Diperlukan berbagai latihan untuk melihat pandangan yang kompleks –meskipun lebih penting berpikir melampaui arus daripada berpikir mengikuti arus.¹⁶

Berpikir melampaui arus adalah berpikir secara bebas dari persoalan rangkaian kondisi (sebuah analogi pernyataan Brecht secara temporal) dan berpikir *menjauh* dari kondisi tersebut (pernyataan yang diarahkan secara meruang). Maka, proyeksi mencegah penonton dari identifikasi dengan laku entah melalui desakan secara eksplisit agar penonton tidak melakukannya, atau melalui sindiran halus melalui sikap metateks yang mungkin berlawanan dengan teks yang bersamaan aktif, dan dengan cara demikian menggoyahkan kenyamanan momentum yang dimilikinya.

Sama halnya dengan musik, sebagai metateks, dapat digunakan baik secara meruang (dalam *Caucasian Chalk Circle* penyanyi menggambarkan pertolongan seorang gadis pembantu terhadap anak yang digerakkan secara mime di pentas) dan mewartu (Brecht menuntut bahwa aktor sebaiknya tidak ‘jatuh ke dalam’ lagu, tetapi seharusnya secara jelas menghilang dari teks ¹⁷). Kedua gaya tersebut memberikan kebebasan pada musik mengamati secara kritis subjek yang berkaitan dengannya. Tentu saja hal tersebut merupakan kebebasan yang sangat diharapkan Brecht terjadi pada penontonnya. Metateks

¹⁶ ibid, hlm.44, Huruf Italik dari saya.

¹⁷ ibid, hlm 203. Lihat juga ibid, hlm.85.

merupakan model bagi penonton sekaligus juga sebagai alat bantu untuk merealisasikan sikap yang diinginkannya.

Membutuhkan keduanya untuk mencipta fenomena metatekstual, keduanya mencipta pertentangan antara teks dan komentar yang menjadi tanda bagi teater Brecht. Rangkaian perubahan yang terjadi dalam dunia karakterisasi, mengembalikan ingatan pada celah aktor-tokoh yang ingin dihilangkan oleh Stanislavsky:

Jarak yang pasti antara aktor dan tokoh harus dibangun melalui gaya permainan. Aktor harus mampu melakukan kritik. Selanjutnya tentang laku tokoh, *laku berikutnya harus terjadi di sana* sehingga memungkinkan adanya pilihan dan kritik.¹⁸

Brecht merasa tidak puas ketika laku ‘yang lain’ dihasilkan hanya melalui tokoh lain: konflik eksternal antara konsistensi ‘kebenaran’ internal yang merupakan kejadian keseharian, dan dengan demikian hanya mendorong kaitan simpati, tidak alinasi mereka. Pertentangan antara teks dan metateks di sisi lain, menjadi internal, mendorong impuls untuk melihat kontinuitas di dalamnya. Ketika hal ini diabaikan, penonton pun merasakan kekaguman—yang tentu saja hal ini menjadi inti alinasi. Hanya ketika nampak bahwa musik Brecht sering menjadi milik teks tetapi kemudian mengalinasikan laku yang mendadak gagal mendukungnya, maka terjadi juga pada penampilan aktor, yang pada mulanya tampil konsisten harus secara mendadak tidak boleh saling melengkapi.

¹⁸ ‘Notes on Stanislavsky’, hlm. 156, *Italik* dari saya.

Pementasan antipati secara intern diberikan ketika aktor tidak hanya memiliki suatu peran tetapi juga mewadahi secara eksplisit kehadiran aktingnya. Dalam *Short Organum* muncul persoalan tentang ciptaan kreasi yang mengagumkan dari aspek karakter ganda:

aktor muncul di pentas melalui peran ganda, seperti Laughton dan seperti Galileo...Laughton ada di sana, berdiri di pentas dan menunjukkan pada kita bagaimana imajinasi tentang Galileo...Kita mengenal gestur yang mengungkapkan separuh dari kebiasaannya—kebiasaan yang ditampilkan—apabila kita membayangkannya merokok cerutu dan kemudian menjatuhkannya, dan kemudian dalam rangka menunjukkan pada kita berbagai kebiasaan karakteristik tokoh tersebut dalam naskah.¹⁹

Sejauh Laughton disarankan menjatuhkan cerutu setiap saat ia memerankan Galileo, merokok cerutu menumbuhkan asosiasi terhadap aktor Laughton, dan absennya aktor tersebut menjadi asosiasi terhadap karakter Galileo. Secara perlahan penonton mulai mengenal dua tokoh yang sangat berbeda karakter, dan aktor yang sebentar-sebentar bermain menjadi tokoh tersebut. Maka, dalam satu gestur, misalnya merokok, mengandung unsur tambahan: keinginan bahwa 'ia yang tampil seyogyanya menunjukkan dirinya sendiri'²⁰ menjadi dua, aktor dan tokoh, di mana Stanislavsky menginginkannya menjadi hanya satu, tokoh.

Imej metatekstual bagi disosiasi aktor terhadap tokoh adalah ketika aktor berdiri diantara penonton sedangkan teks 'seperti sebuah kutipan':²¹

¹⁹ Brecht on Theatre, hlm. 194.

²⁰ ibid, hlm. 45.

²¹ ibid, hlm. 138.

Ia bukan Lear, Harpagon, Schweik: ia menampilkan mereka...seperti ketika seorang produser atau kolega menunjukkan seseorang bagaimana memainkan sebuah peristiwa tertentu. Bukan merupakan bagian miliknya sendiri, jadi ia tidak benar-benar mengalami transformasi; ia *menggaris bawahi* aspek teknis dan menahan sikap seseorang untuk menghadirkan sekedar saran.²²

Dalam hal ini sutradara adalah model dengan dua pengertian. Pertama, ia mengenalkan aktor terhadap beberapa aspek tokoh yang dirasakannya harus digabung kedalam pementasan. Kedua, ketika melakukannya ia tampil secara simultan sebagai sutradara dan tokoh, dirinya menjadi semacam penanda dan contoh yang harus diikuti. Menariknya, kenyataan bahwa hal ini bukan merupakan saran yang mengejutkan dimana kita selalu akrab dengan dua penampilan sesuai aliran Stanislavsky yang menyebabkan kita percaya. Apa yang disarankan oleh Brecht adalah aktor menghilangkan keinginan artifisial Stanislavsky terhadap konsistensi dan memperoleh kembali di atas pentas tempat yang sangat memungkinkan untuk mengungkapkan cerita sekaligus mengungkapkan tokoh. Aktor harus muncul sebagai diri mereka sendiri, sebentar-sebentar menghadirkan tokoh mereka ketika mengucapkan dialog yang ditulis oleh pengarang.

Istilah untuk akting jenis ini adalah 'gestus' yang menurut terjemahan John Willett, adalah 'gestur dan gist, sikap dan pendapat' ²³—istilah gabungan yang secara intrinsik mempergunakan baik isi maupun opini. Seperti yang

²² *ibid*, hlm.137-138. *Italik* dari saya.

²³ *The Theatre of Bertold Brecht*, hlm. 175.

disarankan oleh kata ‘gestus’, penciptaan metateks tidak hanya persoalan menghasilkan ruang yang disesuaikan dengan teks, selanjutnya Brecht menyarankan bahwa hal itu dimasukkan dalam rancangan diskusi kritis untuk menggantikan momentum aktif drama secara bersamaan. Misalnya, pada penggambaran Helene Weigel tentang Mother Courage, kita menyaksikan penampilan simultan baik dari tokoh yang dogmatik membabi buta dengan kejengkelan seorang aktris yang seharusnya memang terjadi:

bagaimana, misalnya, saya sebagai Courage di akhir cerita, ketika hubungan bisnis saya berakhir dengan akhir anak saya, untuk menyampaikan kalimat: ‘Saya harus kembali pada bisnis’, kecuali secara personal saya tidak terpotong oleh kenyataan bahwa seseorang yang saya mainkan tidak memiliki kemampuan untuk belajar?²⁴

Sedangkan bagi Stanislavsky, emosi terjadi pada getaran terbesar antara tindakan dan tokoh, pada Brecht menunjukkan besarnya ragam perbedaan antara dua dunia tersebut. Stanislavsky menghasilkan identifikasi; Brecht menghasilkan perspektif.

Ketika aktor menyampaikan teks yang terhitung melalui cara penyampaian metateks, kemungkinan terjadi dua efek. Pertama, penampilan aktor yang memperkaya penampilan tokoh, menyadarkan penonton bahwa apa yang mereka tonton hanya drama, skenario yang dibuat oleh manusia sehingga dapat berubah. Kedua, penonton di dorong oleh kekuatan yang dicontohkan

²⁴ ‘Notes on Stanislavsky’, hlm.163

aktor, untuk membentuk opini sebagai sejenis perubahan yang mereka inginkan dalam masyarakat:

Karena ia (aktor) tidak mengidentifikasikan dengan dirinya (tokoh), ia (aktor) dapat mengambil kebiasaan yang tepat untuk mengadaptasi pada tokoh yang dibentuknya, dapat menunjukkan apa yang ia pikirkan tentang dirinya dan mengundang penonton, yang nampaknya tidak minta identifikasi dirinya sendiri, untuk mengkritik tokoh yang dibentuknya.²⁵

Hanya karena identifikasi aktor dan tokoh menghasilkan gelombang empati dari penonton, hilangnya tempat bagi aktor dari tokoh mereka juga memberi kesempatan penonton untuk mendekonstruksi olahan sebuah formula lama. Melalui pengalaman mereka terhadap defamiliarisasi teater, mereka belajar untuk tidak mengidentifikasikan dirinya dengan kondisi sosial dimana mereka adalah pelaku.

“Kebenaran’ aktor dalam situasi ini dimatangkan oleh pengakuan mereka, bahwa teks dramatik ada dalam hubungannya dengan kehidupan diluar teater sebagai metateks yang berpengaruh pada teks. “Realita’ teater saat ini adalah kebenaran berdasarkan kehidupan; kebenaran ini bukanlah kehidupan itu sendiri. Sedangkan ‘sihir pengandaian’ gaya Stanislavsky mengaburkan pernyataan terhadap aktualitas aktor untuk lebih meleburkan dirinya pada imajinasi tokoh sesungguhnya, Brecht menekankan kebenaran secara apa adanya—bahwa panggung hanyalah drama. Sedangkan Stanislavsky, dalam

²⁵ Brecht on Theatre, hlm.139

pandangan Brecht, hanya dapat menawarkan pada kita rekonstruksi artifisial tentang realita, sedangkan Brecht ‘mengungkapkan sesuatu seperti apa adanya’.²⁶ Puncaknya tetap pada ‘kebenaran’ tetapi definisinya mengalami perubahan: ‘*Realis*’ saat ini berarti ‘bentuk kerja masyarakat keseharian’.²⁷

*

Vitalitas yang sangat diperlukan bagi teater tertentu adalah bahwa posisi antitetikal yang dihadapkannya memiliki efek yang maksimal. Alinasi hanya akan efektif pada proporsi emosi yang terputus. Seperti yang pernah diamati Brecht terhadap Giorgio Strehler, sementara musik teaternya dirancang untuk memutus ilusi, ilusi tersebut harus ‘tercipta terlebih dahulu, karena atmosfer tidak akan pernah dapat dihancurkan sampai ilusi tersebut tercipta’.²⁸ Ketika keberadaan metateks tergantung pada teks, maka pengasingan juga tergantung pada identifikasi efek yang dihasilkannya:

Jelas sangat penting bagi kita, apabila kita akan melangkah jauh ke depan, untuk mengenal bahwa transformasi yang lengkap merupakan gerak positif dan artistik, persoalan yang rumit, kemajuan yang mungkin tercipta melalui identifikasi antara penonton dan aktor...Apabila kita meniadakan transformasi, maka tidak akan terjadi gerakan yang utuh.²⁹

²⁶ *ibid*, hlm. 15

²⁷ *ibid*, hlm. 109

²⁸ Bertold Brecht, *Collected Plays*, vol.2,no.2, diterjemahkan oleh Ralph Manheim dan John Willett (London,1979),hlm.102

²⁹ ‘Notes on Stanislavsky’,hlm.159

Kritik harus dihasilkan bersamaan dengan kesabaran, apabila akan mencapai sebuah asumsi yang mandiri dari hanya sekedar propaganda.

Apabila alinasi tidak dapat hadir tanpa emosi, maka Stanislavsky bagi Brecht menjadi sangat penting. Brecht menyatakan keterkaitan ketika, lelah karena kontroversi tentang emosi di sekitar teaternya, ia mulai menulis tentang teater 'dialektika'. Bahwa intensinya tidak untuk menjatuhkan opini tertentu tetapi untuk mencapai 'kontradiksi yang sebenarnya antara pengalaman dan penggambaran, empati dan demonstrasi, kebenaran dan kritik'³⁰ yang selalu secara implisit hadir dalam tulisan Brecht. Hal tersebut tertutup karena perhatian Brecht yang eksklusif terhadap epik yang, sebenarnya, nampak baru berkat konflik yang dilakukannya. Ketika menempatkan kembali keseimbangan pada penekanan bahwa teater yang lebih berbicara adalah teater yang mampu mempertahankan konflik perlawanan *equal*, Brecht mengarah lebih tajam pada Stanislavsky:

kontradiksi tersebut dialektis. Sebagai penulis saya membutuhkan seorang aktor yang memiliki empati utuh dan secara absolut melakukan transformasi dirinya ke dalam karakter. Tentu saja, hal ini merupakan tujuan yang ingin diraih Stanislavsky dalam Sistemnya. Namun secara bersama dan sebelum semuanya terjadi, saya menginginkan seorang aktor yang mampu berjarak dengan dirinya dan mengkritiknya sebagai cermin masyarakat.³¹

³⁰ *Brecht on Theatre*, hlm.277

³¹ 'Notes on Stanislavsky', hlm.166

Masalah yang dihadapi oleh aktor Brecht sekarang adalah bahwa mereka diharuskan mempelajari baik bagaimana mengidentifikasi tokoh mereka (seperti yang diinginkan Stanislavsky) dan, sebentar-sebentar, bagaimana memutus identifikasi dan mengungkapkan bahwa pada kenyataannya mereka hanyalah aktor yang menghadirkan tokoh yang diperankannya.

Secara implisit, terdapat adegan sesaat dalam pendahuluan dialektika tersebut yaitu teks harus direalisasikan terlebih dahulu sebelum diputus. Adegan tersebut terungkap melalui tiga fase program pelatihan (nyata tertulis dalam '*Building a Character*') yang direncanakan Brecht bagi kelompoknya:

- (I) Sebelum anda menyamakan atau menghilangkan diri anda dalam tokoh anda, pertama kali anda harus bersama-sama dengannya...
- (ii) Fase kedua adalah empati, pencarian bagi tokoh yang benar melalui rasa subjektif...menjadi satu dengannya...
- (iii) Dan kemudian fase ketiga anda mencoba melihat tokoh tersebut dari luar, dari sudut pandang masyarakat.³²

Brecht tentu saja menyatakan bahwa pada praktiknya, panggung saling melengkapi, namun polanya jelas: tidak seperti aktor amatir yang terkadang gagal melakukan identifikasi dengan tokoh mereka, aktor Brecht harus mengingkari empati dengan cara melampauinya.

Apabila empati wajib dimiliki oleh aktor Brecht, maka 'kondisi yang tersedia' dalam drama harus menjadi acuan mereka yang pertama kali:

³²ibid, hlm.159

Maka mereka cenderung seolah-olah menjadi dewasa secara prematur dengan mengimajinasikan secara aktif latar belakang kehidupan: pelecehan anak-anak, kerja paksa, perkosaan, pengrusakan lingkungan, pelecehan martabat kulit berwarna. Melalui karakter semacam itu, mereka memiliki sikap yang spesifik.³³

Seperti halnya Stanislavsky, tokoh bagi Brecht harus juga memiliki motivasi secukupnya sebagai makhluk hidup. Rekaman Brecht dalam pelatihan menghidupkan penampilan yang terungkap secara berlebihan melalui detail analisis psikologi. Fragmen laku terkecil juga dibenarkan untuk meyakinkan sesuatu hal yang masuk akal: seorang peternak 'benar-benar kecewa karena keju, yang menurut pendapatnya tidak pernah terasa enak, nampak sama'.³⁴ Saudara laki-laki Grusha 'marah pada istrinya, wanita yang berasal dari Kulak, karena ia tergantung pada wanita tersebut'.³⁵ Menurut Stanislavsky, tujuan harus didudukkan melalui kata kerja yang menunjuk pada arah yang spesifik melalui kepuasan atau frustrasi yang mampu mengarahkan energi laku. Sama halnya menurut Brecht, analisis teks sebenarnya hasil dari tujuan yang terproyeksi oleh pencarian yang terungkap oleh tokoh:

Ia ikut dalam perang namun ia juga merasakan takut. Ia ingin bergabung di dalamnya tetapi sebagai wanita bisnis yang penuh kedamaian, tidak dengan cara perang. Ia ingin menjaga kelangsungan keluarganya selama perang. Ia ingin melayani militer tetapi juga menghindar dari situasi kritis.³⁶

³³David Richard Jones, *Great Directors at Work*(London,1986),hlm.89

³⁴Bertold Brecht,'On the *Caucasian Chalk Circle*', *The Drama Review*,vol.12, no.1 (Fall 1967),hlm.91

³⁵ibid, hlm.92

³⁶*Collected Plays*, vol.5,no.2,hlm.92

Perhatian mikroskopis pada analisis tersebut melalui catatan Brecht juga berisikan skema yang lebih luas berhubungan dengan perkembangan tokoh dalam pementasan. 'Secara perlahan Grusha mengalami perubahan', katanya, karena beban pengorbanan.'³⁷ Dalam rangka untuk meyakinkan bahwa 'irama dan *cadenza* berkembang melalui seluruh pengadeganan',³⁸ 'bagian yang tersambung' tercipta untuk memantapkan 'hubungan setiap episode, rancang bangun mereka'.³⁹ Usaha untuk 'mengeluarkan secara bersama-sama situasi yang tidak konsisten'⁴⁰ sebenarnya merupakan hasil adaptasi 'benang merah laku' Stanislavsky. Maka terdapat sedikit keanehan ketika Angelica Hurwicz mengamati buku Stanislavsky *An Actor Prepares*, bahwa ia menemukan latihan-latihan di dalamnya yang ia pernah lakukan, bersama Brecht, selama bertahun-tahun.⁴¹

Pada dasarnya Brecht ingin meyakinkan bahwa aktor-aktornya mampu memberlakukan teks secara manusiawi dan tidak secara tegas mengacu pada teknik ortodoks gaya Stanislavsky dalam 'periode pertengahan'. Seperti Stanislavsky, Brecht menemukan bahwa kondisi psikologis kesadaran aktor dalam ungkapannya tertuju pada kesadaran jati dirinya. Kita ingat, Stanislavsky

³⁷'*On the Caucasian Chalk Circle*', hlm.92

³⁸*Brecht on Theatre*, hlm.244

³⁹*ibid*, hlm.241

⁴⁰*ibid*, hlm.200

⁴¹Dikutip dari Margaret Eddershaw, 'Acting Methods: Brecht and Stanislavsky', dalam Graham Bartram(ed), *Brecht in Perspective* (London, 1982)

menjawab permasalahan tersebut dengan menuntut pada aktornya untuk bertindak mendahului bahasa. Sama seperti halnya Brecht, yang dipengaruhi oleh Meyerhold murid Stanislavsky, sutradara yang memiliki gagasan penempatan papan palang di panggung, menyatakan dalam setiap latihan, 'Jangan hanya bicara, tapi tunjukkan pada saya':⁴²

Aktor...menyarankan cara melakukan sesuatu, dan ketika mereka mulai menerangkan, Brecht akan menyela bahwa tak ada diskusi dalam latihan.⁴³

Juga aktor-aktornya didukung untuk menggunakan tubuh yang langsung mampu mempengaruhi emosi: seperti yang diobservasi oleh Inna dalam *The Resistible Rise of Arturo Ui*,

Ada yang aneh tentang tembakau. Ketika laki-laki merokok, ia nampak tenang. Dan ketika anda meniru gaya tenang laki-laki itu dan menyalakan rokok, anda merasa tenang.⁴⁴

Dengan meniru gerakan-gerakan luar, aktor dapat mencapai kondisi dalam. Maka, misalnya, Brecht menyarankan dalam latihan '*On The Caucasian Chalk*', bahwa 'aktris pemain Grusha harus mempelajari kecantikan Bruegel dalam *Mad Margaret*'⁴⁵. Apabila *Mad Margaret* secara tak terduga mengusik Brecht yang berkaitan dengan Grusha bagi dramanya, aktris yang memainkan peran tersebut akan mendapat keuntungan lebih banyak melalui konsep yang spontan dan

⁴²Dikutip dari Roland Hayman, *Brecht: A Biography* (London, 1983), hlm.344

⁴³Carl Weber, 'Brecht as Director', *The Drama Review*, vol.12, no.1 (Fall 1967), hlm.103

⁴⁴Bertold Brecht, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, diterjemahkan oleh Ralph Mannheim, *Collected Plays*, vol.6, part 2 (London, 1981), hlm.78

⁴⁵'*On The Caucasian Chalk Circle*', hlm.95

tanpa sadar yang diberikan oleh lukisan tersebut dibandingkan dengan diskusi melalui sebuah media diskursif. Helen Weigel menggambarkan sebuah kondisi perkembangan tokoh yang dimainkannya dalam *The Mother*:

Ketidak jantanan cara berjalan dan bersikap Pelagea Vlassova menumbuhkan gagasan pada dirinya membentuk bahu kiri miring ke bawah.⁴⁶

Emosi mengikuti tindakan. Melalui perantara petunjuk psikologis, aktor Brecht dapat ‘menjadi’ tokoh.

*

Para aktor Brecht, kita ingat, harus melakukan lebih dari sekedar tokoh: mereka harus mampu juga berjarak dengan tokoh ciptaan mereka, dan melahirkan perspektif kritis dalam tindakan mereka. Hal itu berlanjut kemudian bahwa masa penguasaan terhadap akting gaya Stanislavski harus diikuti dengan latihan yang baru dan lebih berbicara dimana keduanya saling mengisi sekaligus memindahkan identifikasi.

Keluasan sistem Stanislavsky yang secara mendalam mempengaruhi Brecht, mungkin bisa dikatakan bahwa metode pelatihan aktor yang dikembangkan oleh Brecht merupakan, paling tidak sebagian, adaptasi Stanislavsky. Tentu saja, pertemuan dengan Stanislavsky dapat membentuk dialektika teater yang ingin dicapai oleh Brecht. Aktor dapat mendekati

⁴⁶Bertold Brecht, dikutip dari Ronald Hayman, *Techniques of Acting* (London, 1969), hlm.55

permasalahan bagaimana menjauhkan dirinya dari tokoh dengan lebih cepat, konkret dan reflektif secara edukatif untuk melepaskan diri dari metode latihan Stanislavsky yang telah tertanam dalam diri mereka.

Dengan demikian, misalnya, apabila kemapanan *given circumstances* (kondisi yang ada) Stanislavsky tercipta melalui metode tanya-jawab, bentuk interogasi diberlakukan dalam kerja Brecht—tapi pertanyaan sekarang terpahami bukan sebagai substansi drama tetapi relevansi drama:

1. Siapa yang menggunakan kalimat ini?
2. Siapa yang menentukan kegunaan kalimat tersebut?
3. Untuk siapa kalimat tersebut?
4. Tindakan apa yang terkait dengan kalimat tersebut?⁴⁷

Dengan menemukan tempat bagi diri mereka sendiri dalam dunia tokoh mereka, para aktor saat ini harus menemukan sebuah tempat bagi fiksi tersebut dalam dunia nyata. Di sini ada alinasi ganda: pertama, biasanya para aktor menemukan dahulu cara masuk ke dalam orbit peran mereka, sekarang mereka harus menyesuaikan diri berada di luar diri mereka. Kedua, sejauh hal ini menjadi metode awal yang digunakan untuk mendukung kesamaan tersebut di atas, aktor didorong pula secara kritis untuk mengamati teknik mereka—dan mengenal perpindahan mereka dari teknik Stanislavsky. Sementara itu, beberapa pertanyaan terhadap keinginan Stanislavsky menciptakan sebuah konteks yang

⁴⁷ Brecht on Theatre, hlm.106

memantapkan realita teks, sedangkan pertanyaan Brecht menumbuhkan sebuah metateks yang memberi umpan balik dan kemungkinan mengubah konteks tersebut.

Sekarang, studi tentang objektivitas juga diubah ketika aktor melepaskan diri dari keketatan hubungan sebab akibat yang bersandar pada dinamisme saran hipnotis teater Stanislavsky: ‘dengan kerja epik, yang bertentangan dengan dramatika, seperti layaknya seseorang memegang gunting dan memotongnya menjadi dua, tetapi masing-masing tetap mampu hidup secara utuh’.⁴⁸ Objektivitas gaya Stanislavsky, dengan penyatuan istilah yang disebut sebagai *through line*, sekali lagi dipisahkan sehingga determinisme sosial, yang terkadang dilihat sebagai absolut, sekarang dianggap sebagai manipulasi. Tentu saja, penolakan Brecht untuk mempersingkat tahap-tahap laku tidak berarti bahwa aktor-aktornya kehilangan orientasi. Superobjektif dalam kerja Brecht adalah suprastruktur, visi tentang masyarakat yang adil saat ini menjadi tujuan akhir yang mengarahkan sikap-sikap untuk dipergunakan di setiap adegan. Keuntungan penggunaan rancangan ini, bahwa secara alami aktor dipisahkan dari perannya— ‘apabila aktor memahami super-objektifnya yang menghadirkan kembali masyarakat sedangkan aktor berada di luar tokohnya’.⁴⁹ Hanya ketika superobyektif memimpin motif, maka demikian juga suprastruktur; tapi

⁴⁸ *ibid*, hlm.70

⁴⁹ ‘Notes on Stanislavsky’, hlm.164

berdasarkan ideologi yang membungkus struktur tersebut, objektivitas yang ditumbuhkan oleh teks tersebut sekarang menyentuh aktor bukan lagi pada tokoh. Aktor sekarang ‘menjadi’ meta teks. Dan sekali lagi, pengadaptasian Stanislavsky hanya demi kegunaannya.

Sejauh ini, dikarenakan kesulitan untuk menemukan dan mempertahankan metateks yang berada dalam lingkup persoalan psikologis (pengaruh sistem Stanislavsky hanya terjadi karena aktor memperlakukan sistem tersebut dalam persoalan psikologis mereka), seseorang akan mendapatkan pemecahan yang paling drastis untuk ‘menjadi’ dalam lingkup kerja somatik. Perkembangan sebuah metateks dapat menjadi kesadaran diri sebagai hasil dari ‘diskusi’ sosial politik, kerja somatik dapat bersandar pada efek pemisahan antara aktor dan perannya, sebelum aktor memiliki kesempatan untuk melakukan suatu perubahan. Dengan demikian, misalnya, rancangan panggung, istilah materi produksi, di mana aktor secara terus menerus melakukan kontak tubuh, mungkin bagi Brecht aktor ‘menjadi’ secara provokatif tidak menetap:

Sebuah kursi akan memiliki kaki yang pendek, dan tinggi meja juga akan diperhitungkan, sehingga siapapun yang makan harus memperhitungkan sikap tertentu, dan percakapan yang dilakukan oleh mereka yang membungkuk lebih dari biasanya ketika makan memiliki karakter tertentu, yang memperjelas episode ini. Dan berapa banyak kemungkinan efek yang dapat diciptakan oleh (perancang) pintu melalui beragam tingginya!⁵⁰

⁵⁰*Brecht on Theatre*, hlm.231

Seperti halnya Stanislavsky, rancangan mendahului penempatan; tetapi sepanjang rancangan Brecht tidak memiliki konsistensi, efeknya tidak dianggap sebagai penghubung tetapi sebagai pencegah kecenderungan aktor mengidentifikasikan dirinya pada tokoh. Seseorang dengan susah payah menghilangkan diri mereka ke dalam karakter orang lain dengan cara menghentikannya seandainya sendiri atau mengembangkannya dengan cara yang tidak biasa. Oleh karena aktivitas yang akrab kemudian dibuat tidak menjadi akrab, aktor juga mengalami secara nyata bentuk sesuatu yang terasa aneh tetapi alami yang menjadi esensi alinasi gaya Brecht. Selanjutnya, karena bentuk tersebut memiliki lokasi yang spesifik dalam ruang, terkadang bentuk itu secara sadar akan digunakan, dengan demikian, akan menggambarkan kondisi psikologis aktor luar dan dalam—kondisi yang sebenarnya dicari oleh Brecht. Tepatnya, kata ‘sikap’ memunculkan kembali tanda ‘emosi’ yang tidak mempribadi, temporer bahkan tidak mapan.

Hanya ruang yang dapat memperkuat sikap tubuh, demikian juga waktu. Misalnya, Brecht mencatat bahwa ‘gerak lambat... akan menampilkan peristiwa-peristiwa kecil yang tersembunyi, memperkuat hal-hal penting yang bermanfaat untuk dicatat’.⁵¹ Ketika laku yang sebenarnya mudah dipentaskan akan menjadi sulit—disebabkan pengurangan kecepatan—, aktor dituntut untuk kembali mengamati diri mereka sendiri. Sasaran menjadi bahan perbincangan dan aktor

⁵¹ *ibid*, hlm.126

dipindahkan dari peran mereka. Tentu saja laku menjadi dipercepat kepada efek yang sama: seperti yang diamati Brecht, ‘semakin pertunjukan menjadi sebuah kesinambungan, semakin nyata pertunjukan tersebut akan menjadi epik’.⁵² Pada saat aktor berlomba dengan waktu melalui naskah, hal itu hanya untuk menunjukkan lakunya namun tidak melengkapinya, dan tanpa disadari mereka cukup terpisah dari karakter mereka. Brecht memberi rekomendasi pada Strehler bahwa kesinambungan diarahkan tidak hanya sebelum pertunjukan seperti biasanya terjadi, tapi pada interval yang terjadi secara teratur sepanjang masa latihan. Para aktor tidak harus hanya mempelajari menjadi karakter atau tidak; pada saat yang sama mereka harus mampu bergerak tanpa hambatan diantara kedua posisi ini—bagi defamiliarisasi yang terpenting bukan sebuah posisi tetapi hasil dari sebuah transisi.

Memainkan adegan laku yang lambat atau cepat tidak menghilangkan sumber waktu yang terasa akrab sekaligus aneh dialami tubuh. Salah satu latihan sekolah akting Brecht yaitu melantunkan puisi secara ritmis dengan *tap dance*. Pada saat penandaan berubah dengan penekanan yang ditentukan oleh tempo, maka terjadi makna berganda—tentu saja menjadikan tanda bermakna relatif. Pola perpindahan dengan cara kirim semacam ini dapat digunakan dalam pertunjukan: dengan menggaris bawahi apa yang tidak diharapkan penonton — dengan asumsi realistiknya—untuk mendengar penekanan, atau keterpisahan

⁵² *Complete Plays, Vol.2, Part 2, hlm.105*

dengan penggalan dialog yang secara normal dikirim tanpa terbagi, aktor yakin bahwa naskah ‘tidak dibawa pulang oleh penonton tapi diambil dari diri mereka sendiri’.⁵³ Makna diasingkan melalui teknik yang seolah-olah berbeda dengan proses penyerapan yang pernah terjadi sebelumnya. Seakan-akan Brecht meminjam sistem Stanislavsky untuk menolong aktor yang pertama kali tertarik dengan tokoh, dan kemudian aktor harus menguasai tokoh yang tidak terlalu akrab tersebut melalui gaya Brecht, metateks di atas karakter teks.

*

Dalam sebuah pertunjukan di Denmark *Round Heads and Pointed Heads* tahun 1936, aktor-aktor Brecht membawa payung bermain dengan akting yang meledak-ledak dan sangat bernafsu dengan harapan ‘perhatian penonton tertarik pada gaya tampilan yang tidak natural...(akan mengarah) menunjukkan bahwa keangkuhan gaya ucap selaras dengan persoalan pribadi kelas atas.’⁵⁴ Apabila kalimat-kalimat puitis dengan irama *tap-dancing* memutus kaitannya dengan teks dan cukup netral secara politis, maka kesengajaan memutus tersebut dengan mengedepankan selera sosial dan teatral, menyentak pemahaman alinasi somatik. Sekarang perhatian terhadap bentuk dan isi tampilan melengkapi perhatian formal murni terhadap pikiran-pikiran Brecht tentang alinasi.

⁵³ *Brecht on Theatre*, hlm. 54

⁵⁴ *The Theatre of Bertolt Brecht*, hlm. 178

Dalam sebuah catatan harian yang tertulis tanggal 10 September 1920, Brecht menyumbangkan sebuah gagasan alinasi melalui parodi yang ada baik dalam masyarakat (isi) dan panggung (bentuk):

Saya akan menyewa dua badut. Mereka akan bermain dalam jeda pertunjukan dan berpura-pura menjadi penonton. Mereka akan berkomentar tentang pertunjukan dan tentang penonton. Membuat taruhan pada hasil akhirnya... 'Hasilnya adalah aura tragedi yang sebenarnya... Akan terdapat hal-hal yang menyedihkan...' Gagasan tersebut akan mengembalikan realitas persoalan di atas panggung.⁵⁵

Gaya para badut mengungkapkan tiga lapisan alinasi. Pertama, dengan memparodikan teks, para badut mewujudkan metateks yang seharusnya mengungkapkan substansi drama yang tak pernah teramati. Kedua, dengan gaya lucu aktor akan menyampaikan teks, para badut membuat gaya alinasi sebagai gaya dan bukan sebagai sistem: emosi dan suasana bukanlah satu-satunya faktor yang menentukan keberhasilan produksi panggung. Ketiga, dengan membuat kebiasaan penonton terhadap satir, badut mengingatkan penonton bahwa diri mereka hanyalah anggota penonton teater, bukan saksi mata seperti Tuhan yang menyaksikan berbagai adegan gambaran peristiwa. Ketika ekspresi penonton semacam ini muncul, penonton dibebaskan dari pandangan visual dan ditekankan untuk menyadari kembali tujuan drama.

⁵⁵ Bertolt Brecht, *Diaries 1920-1923*, diedit oleh Herta Ramthun, diterjemahkan dan dinotasikan oleh John Willett (London, 1979), hlm. 32.

Pada saat parodi dipindahkan kedalam situasi latihan, dorongan murni Brecht sepenuhnya terhadap teknik akting dapat dirasakan. Adegan praktik Brecht bagi aktor mencerminkan tiga suasana pengasingan bagi para tokoh badut. Pertama, parodi *Hamlet* muncul hampir sama dengan parodi Stanislavsky:

Hamlet mengetahui bahwa Claudius memberi jalan di Norwegia ketika kembali dari perjanjian perdagangan yang menjamin pangsa pasar ikan Haring Denmark ke Norwegia; hal ini *menyebabkan dirinya memiliki suasana yang sebenarnya* ketika mendengar perjalanan Fortinbras ke Polandia dan *menjelaskan* perubahan suasana hatinya menjadi 'Bagaimana semua keadaan ini menjelaskan adanya perlawanan terhadap diri saya.'⁵⁶

Maka, dengan mengubah keadaan yang sebenarnya menjadi tidak jelas, teks mendua yang dihasilkan Brecht tidak sebanyak yang digunakan Stanislavsky ketika membenarkan reaksi para tokoh. Orientasi secara refleksi tetap berlangsung berkat adanya hubungan yang dibuat, baik oleh motivasi maupun oleh kemungkinan adanya gejala yang tak terduga dalam emosi.

Kedua, dan yang sering terjadi pada Brecht, humor situasi tersebut memunculkan satir sosial:

Romeo: Apa yang kita ketahui tentang hak milik tanah-Saya
jengkel.

Tenant: Kita lapar-tuan.

Romeo: Tolol!...Tidakkah kita para binatang ini punya
perasaan?

Tenant: ...Kita binatang? Kalau begitu kita harus makan.⁵⁷

⁵⁶ Dikutip dari Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils* (London, 1959), hlm. 123. Huruf Italic dari saya.

⁵⁷ Bertolt Brecht, 'Estranging Shakespeare', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Musim Gugur 1967), hlm. 108.

Tidak harus selalu tepat bahwa karikatur Romeo dapat dikaitkan dengan perwatakan yang langsung dituding Brecht—tajamnya kepekaan emosi dan ketidak pedulian moral. Keduanya saling bergantung, meskipun tidak selalu sama. Tuntutan defamiliarisasi para tokoh dikenalkan melalui improvisasi yang dipaksa muncul oleh aktor, karena adanya rasa muak kita pada para tokoh yang kita kenal dalam drama kehidupan yang sebenarnya, maka juga adanya kenyataan yang merasuki kebenaran picik politik ‘magi seandainya’ gaya Stanislavsky beserta dampaknya.

Yang terakhir adalah alinasi pada teks:

Adegan pembunuhan dalam cerita *Macbeth* disamakan dengan munculnya kesadaran yang menyakitkan yang dialami oleh istri pengawal yang mematahkan kepala patung Cina yang dimiliki oleh nyonya pemilik rumah, dan akhirnya menimpakan kesalahan itu pada para pengemis yang berkeliaran di sekitarnya.⁵⁸

Brecht mengusulkan pada Strehler bahwa ia memainkan adegan tragis dengan efek komik ketika latihan, sehingga para aktor dapat berjarak dengan teks dan mampu mendorong mereka mengemukakan pendapat yang kontekstual, yang dengan kata lain merancang kecerdikan yang universal. Maka energi subversif yang dihasilkannya melebar: pencarian untuk mencipta sebuah metateks, para aktor dibujuk, secara apa adanya, untuk menjadi sesuatu.

⁵⁸ Brecht, *A Choice of Evils*, hlm. 123

Di dalam variasi impuls yang nampak mendua, rekaman pelatihan diputar kembali di hadapan para aktor sehingga mereka secara pasti ditempatkan di luar peran mereka, dan dapat melihat baik secara objektif substansi drama maupun gaya yang mereka mainkan. Brecht menyarankan juga, bahwa aktor terkadang harus berganti peran dengan partner mereka sepanjang pelatihan. Apabila muncul bahaya dari para aktor yang berpegang teguh pada penemuan awal, dan secara tegas membangun adegan linier dalam perannya dengan mengabaikan semua dialektika, maka proses pergantian peran memiliki dampak alinasi yang bermanfaat berkat interpretasi aktor, dan aktor memberi alternatif-alternatif pada penonton yang menjadi keutamaan bagi teater epik. Lagipula, latihan-latihan Brecht dilakukan di sekolah akting termasuk di dalamnya proses perwatakan bagi para aktornya. Ketika seorang siswa keakoran bermain, aktor yang lain memainkan peran mereka, kenyataan bahwa ‘perwatakan’ berjarak ganda. Perwatakan diungkapkan secara relatif baik implisit (dengan pensejajaran dengan interpretasi lainnya) maupun eksplisit (dengan menjadikan dirinya bermain sebagai subjek bagi interpretasinya).

Dalam karya *The Caucasian Chalk Circle* beberapa nomor lagu menggambarkan laku seperti yang terjadi di atas panggung. Misalnya,

Ia bangkit, badannya condong ke belakang, ia menarik nafas panjang, ia mengangkat anak itu.

Ia menariknya keluar

Ia melakukan apa yang dikatakan penyanyi seperti yang digambarkannya

Seperti perampok yang mengambil semua barang untuknya

Seperti pengecut yang melarikan diri.⁵⁹

Perangkat yang cukup dikenal yang, jika hal itu diadaptasi bagi pelatihan, melibatkan berbagai teknik latihan Brecht yang terkenal:

Di Adegan Ketiga adaptasi Brecht tentang permainan Lenz memainkan *Der Hofmeister* (Pengajar Pribadi) ada adegan sebagai berikut:

(Masuk Count Wermuth. Sesudah beberapa saat memberi hormat ia duduk di sofa)

Count: Apakah Yang Terhormat sudah melihat penari handal yang baru tiba dari Dresden.

Selama latihan aktor yang memainkan Count diarahkan untuk mengatakan: Kemudian Count masuk. Sesudah beberapa saat memberi hormat ia duduk di atas sofa dan bertanya apakah Sang Nyonya telah melihat penari handal yang baru tiba dari Dresden.⁶⁰

Oleh karena aktor berbicara keras baik ketika mengucapkan dialog di atas panggung, ia memerlukan dua nada suara yang cukup berbeda. Sampai sejauh ini arahan panggung secara konvesi bersifat meta teks, dua nada suara tersebut pada dasarnya diarahkan pada teks dan metateks. Selanjutnya, karena teori somatik sejauh ini menyarankan bahwa atribut eksternal mengarah pada kondisi internal, penggunaan irama tersebut mendorong munculnya kondisi kehadiran mereka. Pelatihan cara ini, dengan demikian, mengenalkan aktor pada perbedaan antara teks dan metateks melalui pengalaman daripada sekedar analisis.

⁵⁹ Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, diterjemahkan oleh James dan Tania Stren serta W.H. Auden, *Collected Plays*, vol. 7 (London, 1976), hlm. 165.

⁶⁰ *Brecht: A Choice of Evils*, hlm. 123

Kedua, teks adalah penulisan kembali. Hal ini dapat, jika dilakukan melalui penghitungan kepekaan, menyebabkan rusaknya energi parodi. Karena puisi menjadi prosa dan kemudian prosa menjadi dialektika suara aktor, penekanannya banyak terdapat pada hilangnya keangkuhan teks seperti misalnya teks yang berjarak akan menjadi teks itu sendiri. Sekarang meta teks menjadi tujuan Stanislavsky, dan harus menjadi kritik sosial terhadap keangkuhan kelas sosial tertentu.

Ketiga, masa lalu digunakan untuk menghilangkan pembicara dari teks: Para aktor sekarang mampu ‘melihat kembali’ gambaran peristiwa yang ada, dan dari sana dapat ditemukan bahwa peristiwa di atas panggung tidak murni terjadi untuk pertama kalinya, dan mereka memanfaatkan setiap perspektif di dalamnya yang mungkin dapat diproduksi kembali.

Akhirnya, pelatihan menunjukkan bahwa aktor berbicara melalui tokoh ketiga, yang ditekankan pada penggunaan bentuk masa lalu, untuk menghasilkan pelekatan seperti yang disarankan Brecht. Tokoh ada ‘di luar sana’, tidak ‘di sini’. Di saat ini aktor menjadi meta teks. Dalam *The Measures Taken* tiga ‘komerad’ melaporkan perjalanan ke Cina melalui akting yang tidak sekedar menampilkan peran mereka, tetapi juga semua peran yang ada dalam cerita. Dimainkan sebagai latihan rehearsal, skenario membawa kita pada tingkatan lebih tinggi teknik akting Brecht. Berdasarkan laporan tertulis latihan tersebut, nampak bahwa para aktor jauh lebih mampu menempatkan sebuah

meta teks, improvisasi tersebut dirancang bagi pendidikan aktor bagaimana di dalam pertunjukan mereka mampu saling mengubah teks dengan meta teks, meskipun metateks telah diidentifikasi. Sekarang dapatlah dianggap bahwa para aktor mampu memahami kesulitan ketika memainkan tingkatan realita yang berbeda-beda di dalam pelatihan mereka. Tujuan dari latihan ini sekarang adalah mengembangkan fleksibilitas yang mampu menggerakkan aktor dengan cekatan dan kritis diantara wilayah teks dan meta teks tersebut. Alinasi, kita ingat, bukan kondisi statis tapi hasil dari perjalanan serangkaian transisi.

Namun demikian, tujuan Brecht tidak hanya mendukung transisi antar tingkatan teks tetapi membantu aktor memegang tingkatan-tingkatan teks *secara simultan*, sehingga transisi akan nampak alami atau justru tidak penting. Akhirnya, Brecht menyatakan ‘seorang aktor mampu secara utuh mengungkapkan empatinya dan ... di saat yang sama... mampu berjarak dari karakternya.’⁶¹ Berikut ini mungkin merupakan latihan Brecht yang paling ‘menggigit’ yang dirancang untuk membuktikan hal tersebut:

(1)Latihan watak. Situasi: dua wanita dengan tenang melipat kain. mereka berpura-pura berdebat tentang kekejaman dan kecemburuan suami mereka; suami mereka berada di kamar sebelah.

(m) Mereka datang untuk merusak seperti ketika istri mereka melipat kain dengan membisu.

(n) Permainan (1) berubah serius.⁶²

⁶¹ ‘Notes on Stanislavsky’, hlm. 166. Huruf Italik dari saya.

⁶² *Brecht on Theatre*, hlm. 129.

Pada tingkatan (1) para aktor nampak mulai menggenggam dua tingkat realita yang berjalan beriringan, namun pada kenyataannya cara ini memudahkan mereka karena satu tingkat jelas lebih ‘nyata’ dibandingkan tingkatan lainnya. Kita mengetahui bahwa mereka hanya *berpura-pura* berdebat (perdebatan itu sendiri adalah ‘akting’ dan selanjutnya menjadi sebuah pelajaran untuk melepaskan akting—namun sekaligus kita melakukan latihan yang hanya melibatkan pengenalan tentang meta teks). Pada tingkatan (m) isi dari gestur para aktor diungkapkan melalui pengucapan kalimat, dan pengucapan-teks diungkapkan murni melalui tindakan. Dengan demikian ragawi para aktor dikenalkan pada unsur-unsur baik pembalikan maupun simultan proses alinasi. Pada tingkatan (n) test yang terjadi: karena ‘peran’ yang mereka mainkan secara perlahan menunjukkan status tentang ‘realita’, dua ‘kebenaran’ muncul secara jelas dengan tanpa saling mendahului. Di satu sisi sebuah fiksi menjadi realita, tapi di sisi yang lain, fiksi tersebut berlanjut sekedar menjadi sebuah fiksi. Laku menjadi dan secara bersamaan juga tidak menjadi— dan kedua tingkatan tersebut harus dimainkan sama meyakinkannya.

Teknik ini diadaptasi untuk lebih memasukkan secara eksplisit aspek politik. Misalnya, salah satu dari latihan Brecht bagi sekolah akting membutuhkan seorang aktor yang secara simultan mampu menghadirkan penampilan trik-trik dan sekaligus mengungkapkan kebiasaan-kebiasaan penonton ketika sedang menyaksikan pertunjukan. *Greget* pelatihan

menunjukkan bahwa kemampuan aktor tersebut tidak hanya memainkan dua tingkat realita sekaligus, tetapi memamerkan pula adanya jurang pemisah pengetahuan yang menunjukkan adanya perbedaan antara dua proposisi tersebut. Tentu saja tidak sekedar kebetulan bahwa hal tersebut mencerminkan jurang pemisah antara aktor dan penonton yang mempertahankan ‘sihir’ yang selalu dianjurkan oleh teater empati. Dengan cara mewadahi sikap baik dari si penindas dan yang ditindas sekaligus, aktor Brecht mencairkan kembali keduanya menjadi relatif. Trik ini nampak: ilusi yang mempertahankan teater empati ditampilkan sebagai makhluk yang menjadi alat pembuka kemanusiaan.

Teater peralatan disukai tidak hanya sekedar mengungkapkan kehalusan tiang penyangga propaganda dengan tak terduga, tetapi mempersembahkan pula paling tidak kepastian sebuah alternatif atau suatu sikap pencari perubahan. Akhirnya, tujuan dari kemampuan memainkan dan tidak memainkan sebuah watak adalah kemampuan menunjukkan kehadiran pilihan di mana tak satu pun akan tampak:

Ketika ia muncul di atas panggung, di samping apa yang biasanya ia lakukan secara mendasar ia akan menunjukkan penemuan, spesifikasi, secara tidak langsung apa yang tidak ia lakukan; hal ini untuk mengatakan ia akan bertindak dengan cara bahwa *alternatif muncul* sejelas mungkin, bahwa aktingnya menunjukkan berbagai kemungkinan masuk..., Istilah teknik untuk prosedur ini adalah ‘membenarkan yang “bukan...tetapi”’.⁶³

⁶³ ibid, hlm. 137. Huruf Italik dari saya

‘Bukan...tetapi’ adalah struktur kalimat sederhana yang menunjukkan alinasi. Misalnya, ‘bukan merah tetapi biru’ mengalinasikan keterkaitan antara merah dan biru. Di sini merah mewakili sebuah penjelasan yang berdasarkan pengertian umum bertentangan dengan penampakan biru. Maka kita mendapat keuntungan ganda karena istilah yang kedua memutus kemapanan yang pertama. Tujuan dari bentuk alinasi tersebut adalah untuk menunjukkan bahwa selalu terdapat dua kemungkinan, tidak hanya satu seperti yang selama ini kita bayangkan. Inilah yang menjadi pusat visi Brecht. Dalam rangka mencapai visi tersebut di dalam latihan seorang aktor harus secara eksplisit ‘mendahului setiap pemikiran yang diucapkan dalam dialog atau setiap laku dengan dialektika oposisinya, maka hal ini menyebabkannya mampu menentukan ragam alternatif pilihan-pilihan yang memungkinkan aktor memperjelas tokoh bagi penonton’.⁶⁴ Dalam sebuah pertunjukan, keberadaan alternatif pada dasarnya tertekan, namun akhirnya disadari bahwa kepentingan adalah sebuah ilusi yang mungkin dapat, seperti dalam kerja somatik, menemukan ekspresi tersembunyi di dalam lakunya. Realita tidak lah absolut seperti apa yang kita percaya ada pada Stanislavsky. Melihat realita sebagai sesuatu yang relatif—inilah yang menjadi ukuran sebenarnya dari potensi kita secara politis.

⁶⁴ ‘Acting Methods: Brecht and Stanislavsky’, hlm. 138

Seperti halnya Stanislavsky, Brecht mengharap bahwa penonton akan mengikuti arahan aktor—tidak, pada kasus ini, untuk mengenali dan dengan demikian menyetujui arahan tersebut sebagai gambaran yang tak terelakkan, tetapi penonton melihat diantara pilihan tersebut gambaran yang tidak nampak sebelumnya. Ada optimisme tentang pertunjukan semacam itu, terancang apa adanya untuk meyakinkan kita— melalui contoh mereka— bahwa alternatif dapat ditemukan di dalam susunan rancangan tersebut. Hal ini menjadi optimisme yang dipercaya namun tidak disebar luaskan oleh Peter Brook.

PETER BROOK

‘Saya sangat mengagumi karya-karya Brecht’, cetus Brook dalam bagian kilas balik di bukunya *Shifting Point*, ‘tetapi banyak karyanya yang saya sama sekali tidak setuju.’⁶⁵ Tak pernah seseorang menjadi kehilangan ketelitiannya, Brook memiliki alasan yang khas bagi keraguannya tentang sebuah pemahaman yang tidak jelas. Secara antagonistik ia mengatakan,

Sebenarnya saya tidak terlalu menyetujui pandangannya tentang perbedaan antara ilusi dan non-ilusi. Di dalam produksinya *Mother Courage* oleh the Berliner Ensemble, saya amati bagaimana pun

⁶⁵ Peter Brook, *The Shifting Point* (New York, 1987), hlm. 26-7.

caranya ia memutuskan setiap kepercayaan terhadap realita tentang apa yang terjadi di atas panggung, semakin ia lakukan, semakin sulit saya memasuki ilusi tersebut!⁶⁶

Dua kalimat berikutnya, dikemukakan sebagai berikut,

Craig, dengan pertanyaannya: ‘Sampai seberapa jauh panggung dapat menggambarkan hutan secara meyakinkan?’ langsung mengungkapkan mitos bahwa perlu dihadirkan hutan, pohon, daun, cabang-cabang yang sebenarnya...

Brecht mengikuti garis pemikiran yang sama, tetapi dikaitkan dengan akting...(Jika) anda mampu menampilkan tampilan fisik tersebut menjadi perancangan yang sederhana, ... maka anda memiliki peralatan lebih bagi pengungkapan anda.⁶⁷

Brook menghargai ungkapan ekonomis Brecht, tetapi tidak mempercayai kemungkinan alinasi. Tentu saja, akan kita lihat kondisi-kondisi yang mempertahankan gaya pemadatan Brecht tersebut menjadi faktor penting yang menyebabkan defamiliarisasi tidak mudah.

Apa yang menjadi kekaguman Brook adalah ketidak tahuan Brecht tentang keuntungan dengan membiarkan aktor menghindar dari kesetiaan terhadap setiap aspek yang muncul dari sikap watak mereka. Oleh karena tidak ada usaha dalam teater Brecht membuat akting panggung yang menyerupai kehidupan secara konsisten, dimungkinkan bagi seorang aktor menghadirkan sebuah situasi dalam waktu singkat dengan hanya melaporkan informasi yang dirasa perlu. Maka melalui contoh keterangan Pelagea Vlasson yang singkat dan tanpa banyak kata, ‘Pelagea Vlassova, empat puluh dua tahun, seorang janda

⁶⁶ ibid, hlm. 42

⁶⁷ ibid, hlm. 42-3

buruh dan ibu dari seorang buruh.’⁶⁸ Seperti kekaguman John Willet, semua persoalan tentang bagaimana menjelaskan dan memantapkan tokoh-tokoh akan terlaksana sama mudahnya’.⁶⁹

Salah satu keuntungan dengan memilih cara menyarankan yang lebih dari sekedar meniru kenyataan, adalah bahwa berdasarkan asumsi bahwa keterbatasan sensori yang dimiliki seorang penonton ternyata setiap saat dapat memproses sekian banyak informasi, teater Brecht dapat menampilkan kenyataan yang lebih padat dari pada penampilan alami yang muncul secara terbatas. Dalam drama gaya Stanislavsky, ada saran untuk tetap melakukan konsistensi, misalnya, bahwa latar harus muncul dengan semua *paraphernalia* nya melalui sebuah adegan. Seperti yang diobservasi oleh Brook, naturalisme menyarankan bahwa gambar ‘tetap berada pada bingkainya meskipun gambar telah lama usai. Apabila kita memiliki adegan sepuluh menit di hutan, kita tak akan pernah keluar dari lingkungan pohon’.⁷⁰ Dengan kata lain, informasi disediakan oleh latar yang bahkan tetap berlanjut meskipun misi telah selesai disampaikan. Sedangkan Brecht, sebaliknya, para aktor dapat, secara perlahan setelah membangun latar, melanjutkan mengembangkan beberapa sisi lain dari misi tersebut. ‘Anda berada di Chicago tahun 1912’⁷¹ kita diberi tahu tengah berada *In the Jungle of the Cities*— dan di sinilah kita sekarang. Setelah itu substansi

⁶⁸ Bertolt Brecht, *The Mother*, diterjemahkan oleh Steve Gooch (London, 1978), hlm. 38.

⁶⁹ *The Theatre of Bertolt Brecht*, hlm. 118

⁷⁰ *The Shifting Point*, hlm.192

⁷¹ Bertolt Brecht, *In the Jungle of the Cities, Collected Plays*, vol. 1 (London, 1970), hlm. 118

peristiwa tersebut dapat ditanggalkan dan ruang dibuat berdasarkan aturan informasi lainnya. Maka, ketika naturalisme menghambur-hamburkan keterbatasan energi semiotiknya dengan cara mengulangi informasi-informasi tetapi tanpa melakukan perubahan, Brecht, dengan melakukan inkonsistensi, dapat memberikan penonton informasi berlebih dengan waktu yang sama banyaknya.

Teater non-naturalistik menghadirkan kohesi kenyataan yang lebih besar yang dimungkinkan dalam naturalisme. Sesuatu yang sering dibicarakan adalah fleksibilitas yang dimiliki Brecht, yaitu kemampuannya untuk menghasilkan kualitas pengalaman yang mampu berfungsi sebagai lukisan tentang baik permukaan mau pun struktur realita. Seperti dikatakan Brook, 'Imej kenyataan seperti apa yang dapat mengungkapkan seorang lelaki duduk di kursi sementara kehidupan yang lain masuk ke dalam dirinya?'⁷². Sementara para aktor dapat bergerak diantara identitas, unsur-unsur luar secara bersamaan dapat dihadirkan dan menerobos kebenaran yang tidak dapat dicapai melalui gambaran kehidupan luar, namun yang secara perlahan dapat diobservasi. Hasilnya tidak sekedar suatu pemusatan makna yang lebih besar tetapi yang benar-benar berbeda, dan penuh potensi, pengalaman yang teratur yang ada dalam naturalisme. Inilah yang dikagumi Brook–Brecht lah yang melemparkan

⁷² Peter Brook dalam wawancara dengan Don Ranvaud, 'Brook's Remarkable Men', *Framework*, terbitan 9 (Winter 1978-9), hlm. 32.

tantangan pada naturalisme yang sarat dengan pemujaan terhadap naturalisme sebagai Sistem Pertama.

Anehnya, kualitas drama Brecht yang paling disukai Brook menyebabkan Brook sampai pada sesuatu yang tidak disukainya. Kapasitas bawah sadar yang secara kebetulan dipertahankan penonton, adalah pemahaman tentang kontinuitas yang berada tepat antara rangkaian fragmen-fragmen imej yang mampu mencegah penonton dari kegamangan yang dikarenakan adanya strategi penampilan yang terputus. Ironi terjadi pada observasi Brecht, bahwa sesuatu 'yang masuk akal' tidak berarti 'itulah yang sebenarnya', hal itu benar hanya karena penonton hampir selalu mencari ketepatan pada sesuatu yang telah mengalami perpindahan sebelumnya. Terdapat persetujuan bersama tentang suatu komposisi laku yang 'sebenarnya', dipahami baik sebagai rangsangan sesaat maupun yang selalu ada terus menerus. Penonton 'melihat' sebuah hutan di atas panggung terbuka jauh sebelum sumber informasi tersebut dipindahkan. Implikasi yang membingungkan bagi defamiliarisasi tersebut, adalah bahwa keadaan tersebut sebenarnya tidak mungkin menghasilkan ilusi sepotong-sepotong melalui persimpangan metateks tersebut. Di atas ilusi bukannya terdapat alinasi tetapi ketidak jelasan. Maka, ketika Brecht menyarankan menghadirkan baik kepadatan maupun defamiliarisasi, Brook mengetahui bahwa keduanya saling tidak membutuhkan. Metateks bukan sekedar agen yang cukup kuat untuk menghadapi kemiripan antara sesuatu yang diingat dengan

penampilan bentuk drama dengan kepadatan yang dimilikinya. Bagi Brook, kekuatan dan kegagalan Brecht adalah penemuan kembali Brecht terhadap kemampuan penonton menerima ketidak lajiman.

Brook percaya bahwa keliru anggapan bahwa ilusi dalam dunia teater dapat dinetralisir melalui interupsi dengan mengungkapkan adanya tipuan yang berlaku bagi penonton. Dalam film *Tell Me Lies*, karya Brook tentang Vietnam, seseorang terbunuh di jalan tetapi orang-orang yang menyaksikan dari jendela sama sekali tidak bergerak menolong. Keinginan penonton untuk menjauh dari persoalan yang terasa mengganggu tersebut tentu saja sama dengan sikap mereka terhadap gambaran mengerikan yang terungkap dalam seni, dan yang terjadi juga pada hidup keseharian. Seperti yang diamati Brook dalam karya awalnya di Amerika Serikat, 'saya harap saya tak pernah mendengar film Alain Resnais tentang kamp konsentrasi yang digambarkan sebagai "keindahan".'⁷³ Kebutaan yang biasa terjadi semacam ini sering menjadi tema Brecht, namun Brook nampaknya secara tidak langsung tidak terlalu menanggapi tentang pengasingan tersebut. Dalam bukunya *The Empty Space*, Brook mengamati bahwa 'aliansi pada dasarnya menyarankan penonton bekerja untuk dirinya sendiri, dan akibatnya, penonton semakin lama menjadi semakin lebih tanggap'.⁷⁴ Namun demikian, ketika 'peristiwa kontemporer menyentuh syaraf

⁷³ Peter Brook dikutip dalam J.C. Trewin, *Peter Brook: A Bibliography* (London, 1971), hlm. 149.

⁷⁴ *The Empty Space*, hlm. 81.

telanjang kita, kita langsung menolak untuk mendengar’,⁷⁵ ketika ‘kita membutuhkan kepompong sebagai tempat persembunyian dari serangan pementasan teatrikal yang menyakitkan’⁷⁶ sebagai semacam pelarian, Brook menuduh sebagai benar-benar naif dan tak pantas. Apabila penonton mencari cara untuk menghindarkan dirinya dari tema-tema yang mengganggu, hal itu tidak akan berhasil apabila dikaitkan dengan kesadaran mereka.

Asumsi Brecht menunjukkan bahwa kebutaan adalah pasif, yang tanpa sengaja dihasilkan karena kebiasaan, dan kesadaran tersebut dapat diterima oleh penonton apabila melalui teater mereka mampu mencapainya. Hal itu hanya merupakan pembentukan kembali secara kasar dan yang berfungsi sebagai pencerahan, serta ketergantungan pemahaman penonton terhadap berbagai informasi. Brook sedikit percaya bahwa ada kemungkinan mengubah segala sesuatunya hanya melalui cara memberi penjelasan kepada masyarakat. Seperti yang sedikit dikagumi Brook terhadap pandangan Brecht tahun 1926 bahwa ‘akal budi menyangkut bermacam hal dan harus menjadi andalan’⁷⁷ seperti yang dikatakan Galileo dalam karya Brecht di tahun 1938: ‘Lihatlah Sagredo, Aku percaya pada Kemanusiaan, yang berarti aku percaya pada akal budi manusia.’⁷⁸ Brook nampaknya lebih berpihak pada pernyataan Sagredo: ‘Empat puluh tahun aku habiskan di tengah manusia dan sekali lagi aku mengetahui

⁷⁵ Peter Brook: A Biography, hlm. 153.

⁷⁶ *The Shifting Point*, hlm. 60

⁷⁷ *Brecht on Theatre*, hlm. 15

⁷⁸ *Collected Plays*, vol. 5, no. 1, hlm. 29.

kebenaran bahwa manusia tak percaya pada akal budi...Cobalah membuat satu pernyataan rasional kepada mereka, dan berani sumpah, mereka hanya mentertawakanmu.’⁷⁹

Pada karakter Sagredo, Brecht tidak hanya memainkan tipuan setan, yang berhasil menggagalkan penemuan Galileo. Di dalam catatannya tentang *Mother Courage*, Brecht mengakui bahwa ‘seringnya menyembuhkan kemalangan mendorong umat manusia ke dalam mekanisme upacara pertahanan mereka, yang tentu saja tak pernah mampu menyelamatkan manusia dari ketakutan mereka yang sebenarnya. Kita harus berhenti, dalam pementasan, melalui upacara pertahanan tersebut.’⁸⁰ Dalam ‘Teater untuk Belajar’ Brecht menyatakan bahwa efek teater epik muncul melalui keengganan dalam diri penonton, sebelum mereka mengkaitkan dirinya dengan persoalan yang muncul dalam pementasan. Dengan sedih Brecht mengakui bahwa teater epik ‘malangnya tidak dapat dipentaskan di sembarang tempat. Sangat sedikit bangsa-bangsa besar saat ini sempat membicarakan persoalan-persoalan mereka.’⁸¹ Di hadapan perang dan Fasisme, Brecht mengungkapkan garis batas alinasi sebagai alat perubahan sosial, Brook, di hadapan bentuk pemusnahan

⁷⁹ *ibid*

⁸⁰ Bertolt Brecht, diikuti dari John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan* (Cambridge, 1987), hlm.127.

⁸¹ Bertolt Brecht, ‘Theatre for Learning’, *Tulane Drama Review*, vol 6, no.1 (September 1961), hlm. 25

lainnya, yaitu di Vietnam, harus mencapai dan menyalurkan alinasi sebagai alat untuk menyembunyikan apa yang *ingin* kita lupakan.’⁸²

*

Jalan keluar Brook terhadap persoalan tipuan, yaitu *kesenangan* aneh penonton terhadap ketidak tahuan, secara aktif menghadapkan penonton dengan sensor bagi diri mereka sendiri. Hal ini dapat terlaksana dengan mencipta baik situasi politik yang ada dan usaha penonton untuk menghindari kebenaran sebagai drama; sebagai aspek yang sama pentingnya dengan pertunjukan. Drama kesadaran sosial Brook, seperti juga Brecht, berlangsung dengan menghadapkan berbagai kontradiksi. Bagi Brecht, posisi ketegangan terletak antara teks dan meta teks, dalam hal Brook kontradiksi berlangsung antara dua teks alternatif, satu teks mengarah pada suatu situasi dan teks lainnya pada perlawanan penonton terhadap situasi tersebut. Intensi tersebut adalah untuk menyentak penonton pada pengenalan, bahwa dalam skala luas keterlibatan *mereka* yang terpusat pada ketakutan menjadi subjek lain drama.

Terdapat dua bagian yang terpisah pada modifikasi defamiliarisasi yang terbuka serta melalui kecerdasan tertentu. Pertama, Brook menganggap bahwa metateks tidak cukup kuat mendorong alinasi sebuah teks, sehingga ia menetapkan teks kedua sebagai agen antitetikal yang secara tradisional melekat pada metateks Brecht. Brook mengenal bahwa terdapat perbedaan status antara

⁸² Irving Wardle dikutip dari *Peter Brook: A Biography*, hlm. 159. Huruf Italic dari saya.

metateks dan teks yang muncul dari perkembangan penampilan keduanya secara relatif dalam drama: oleh karena ketetapan-ketetapan secara metateks tergantung sepenuhnya pada teks, maka teks konvensional berbicara secara otonom. Oleh karena metateks, sebagai sosok pinggiran, dapat dipinggirkan, teks, seperti yang seharusnya, merebut perhatian. Maka di dalam Brecht terdapat teks (pernyataan yang didramatisir tentang tokoh *saya adalah*), dan metateks (diskursif, pendapat yang memiliki konteks dengan pernyataan di atas) di dalam Brook dua teks yang secara utuh tampil dalam satu tubuh, teks, yang saling memberi masukan melalui kekuatan penampilan keduanya yang tidak biasa. Apabila dalam model Brecht, imej tersebut merupakan sebuah permainan yang berlangsung melalui komentar yang muncul dari satu sisi mengarah pada dampak sosial permainan tersebut, dalam model Brook terdapat dua penandaan drama yang tidak biasa dalam perjalanan yang simultan. Akibatnya, ketiadaan tempat bagi munculnya perspektif berdasarkan prinsip alinasi melalui efek-efeknya, sekarang memiliki potensi untuk dipraktikkan.

Kedua, potensi berikutnya, salah satu teks yang ada dirancang secara eksplisit untuk mewadahi kelengkapan penonton, agar dapat mengembalikan semua kenyataan secara paksa, sehingga hadir dihadapan mereka melalui teks drama lain. Selanjutnya, teks tersebut menuntut perhatian, kontradiksi antara keduanya harus dipahami sebagai suatu alinasi yang efektif; selanjutnya apabila salah satu dari teks tersebut melakukan serangan bahwa alinasi menumbuhkan

pertikaian, maka penonton dilucuti kekuatannya agar dapat melawan akibat-akibat yang menyebabkan mereka berada pada situasi hipokrit. Maka *US*, misalnya, merupakan judul persenyawaan yang mencakup kehadiran baik teks eksternal dan teks internal—Amerika Serikat dan kita, perang dan ketabahan yang harus dipertahankan demi menghadapi ancamannya yang mengerikan. Apabila Brecht menunjuk pada (meta teks) eksploitasi yang tidak dilihat oleh penontonnya, Brook mendramatisir (teks) baik ketidakadilan sosial maupun ketidakmampuan penonton untuk merasa puas secara sosial. Dalam penampilan contoh-contoh personal yang benar-benar nyata dan yang sering dilupakan, penonton memiliki sedikit pilihan strategis untuk menyerap tanda-tanda hipokrisi dalam drama Brook.

Seperti Brecht, Brook percaya bahwa ‘masyarakat membutuhkan pentingnya perubahan’⁸³, dan teater seharusnya didorong untuk membuat sesuatu yang memiliki kegunaan’.⁸⁴ Juga seperti Brecht, Brook mengetahui bahwa ‘Bagi sesuatu gagasan yang mati tidak cukup untuk mewadahnya’;⁸⁵ teater harus bekerja dengan ‘membongkar serangkaian kebiasaan’⁸⁶ dengan mengungkapkan tingkah laku ganda yang sehat’.⁸⁷ Namun demikian, bagi Brook dialektika tersebut—dan Brook sering menggunakan kata tersebut,

⁸³ *The Shifting Point*, hlm. 54.

⁸⁴ Peter Brook dalam Frank Cox, ‘Wawancara dengan Peter Brook’, *Plays and Players*, vol. 15, no. 7 (April 1968), hlm. 50.

⁸⁵ *The Shifting Point*, hlm. 54.

⁸⁶ *ibid*, hlm. 107

⁸⁷ *ibid*, hlm. 95.

sebagai ‘apa yang terjadi *dalam diri kita* dan lingkungan sekitar kita’.⁸⁸ Dengan demikian, subjek Brook adalah jurang pandangan antara orang-orang Amerika dan Vietnam yang nampak sama tajamnya dengan sikap destruktif yang tersembunyi dan dipercaya ada dalam diri penonton:

Kita tidak tertarik dengan Teater Kenyataan.

Kita tertarik dengan suatu teater perlawanan...Kasus Vietnam, masuk akal dengan mengatakan bahwa setiap orang diperhatikan, namun belum seorang pun peduli... Maka mungkinkah, kita bertanya pada diri kita sendiri, menghadirkan saat ini pertentangan antara *dirinya sendiri* dan masyarakatnya tersebut di hadapan penonton⁸⁹

Seperti halnya Brecht, *US* menggunakan ‘setumpuk teknik-teknik yang saling berlawanan untuk mengubah arah penyutradaraan dan mengubah tahapan’;⁹⁰ tetapi apabila ‘Berapapun harganya, seseorang menyusun segala sesuatunya di tempat pembuangan untuk menggelincirkan pengenalan yang sangat sederhana tentang keberadaan sesuatu’,⁹¹ Brook harus menggunakan fleksibilitas gaya Brecht untuk menunjukkan bahwa diantara penampilan pertentangan-pertentangan tersebut terdapat suatu gambaran yang penuh semangat terhadap pertentangan tersebut namun terlepas dari perhatian penonton. Hanya yang paling menampilkan rasa bersalah dapat menampilkan rasa tanggung jawab yang juga berarti menyindir diri mereka sendiri, dan juga secara tak langsung menjadi sisa-sisa kebenaran dari kepekaan kita yang terekayasa.

⁸⁸ *ibid*, hlm 62. Huruf Italik dari saya.

⁸⁹ *ibid*.

⁹⁰ *ibid*, hlm. 63.

⁹¹ *ibid*.

*

Pendekatan Brook untuk menganak pinakkan kepedulian intelektual penontonnya tentang persoalan Vietnam menghadirkan tiga kesulitan dalam pelatihan. Pertama, tentang kebenaran masalah ini, pertentangan secara politis antara Amerika Serikat dengan Vietnam. Dalam rangka untuk meyakinkan bahwa kedua sisi konflik tersebut ditampilkan dengan benar, para aktor harus mampu memasuki kepekaan masing masing budaya. Kesulitan terletak pada persoalan proporsi jarak:

Bagaimana bisa kita berbicara tentang suatu budaya petani ketika tak seorang pun diantara kita mengetahui tentang petani? Apakah kita hanya minta seorang aktor untuk meniru petani Vietnam dengan cara yang buruk sekali?⁹²

Kedua, sebagai konsekuensi dari keyakinan Brook tersebut bahwa *US* hanya akan efektif apabila mampu menggambarkan pula ketidak pedulian orang Inggris, hal ini menjadi masalah bagaimana mencipta potret diri melalui kejujuran introspeksi yang menyakitkan:

Kita akan menguji kebiasaan kita sendiri, meminta totalitas diri kita sebanyak mungkin untuk mengetahui bagaimana dampak Perang Vietnam terhadap *diri kita*.⁹³

⁹² Peter Brook *dan kawan-kawan*, *The Book of US* (London, 1968), hlm. 26.

⁹³ *ibid*, hlm. 17.

Ketiga, dalam usaha untuk menjadikan penonton memiliki sikap keteguhan dan kepercayaan diri, maka tugas aktor membuat alternatif masing-masing profil mereka—profil Vietnam dan London, perang dan teater:

Aktor harus menggali ke dalam diri mereka sendiri sebagai tanda ke siapa menjawab, tetapi pada waktu yang bersamaan harus membuka diri terhadap rangsang dari luar. Akting adalah perkawinan dari dua proses tersebut.⁹⁴

Ketiga masalah tersebut berkaitan dengan tiga kondisi yang berbeda dalam proses latihan. Seperti yang diamati kembali oleh Brook terhadap masa-masa latihan yang dilakukannya:

Pada awalnya, anda buka berbagai wilayah semampu anda, rangkailah seluas mungkin melalui pengetahuan anda dan kesadaran serta imej yang anda miliki. Dengan mengikuti Grotowski, anda melakukan eksplorasi secara mendalam dan intensif terhadap wilayah yang terfokus, ketat dan mempribadi komitmen anda sebagai seorang aktor. Sekarang, dalam kondisi ketiga, kita akan memperluas jangkauan wilayah kita lagi. Namun, gairah eksplorasi secara personal akan berlangsung terus.⁹⁵

Apabila aktor Brecht harus mampu dengan seketika memainkan dan tidak memainkan tokoh mereka, tugas yang harus dihadapi para aktor Brook adalah memainkan dengan cara yang utuh meyakinkan kedua posisi yang berbeda tersebut sebagai drama, sehingga ketegangan diantara keduanya menjadi lebih menakutkan. Apabila dialektika instruktif dalam Brecht terjadi antara teks dan metateks, di dalam Brook dialektika menggunakan dua naskah yang sama-sama

⁹⁴ *ibid*, hlm. 29.

⁹⁵ *ibid*, hlm. 135.

tidak utuh, di dalam dan di luar, salah satu diantaranya harus menampilkan kelengkapan-kelengkapan Stanislavsky. Nampaknya, teknik yang digunakan oleh Brook pada sisi dalam latihan *US* menggunakan kelengkapan Stanislavsky; efek Brecht dalam pelatihan mereka muncul melalui pertentangan-pertentangan sebagai kondisi ketiga.

*

Keuntungan Brook pada metode Stanislavsky yang lebih ortodok, menjadi bukti berbagai usaha yang dilakukan para aktor untuk mengakrabkan diri mereka dengan situasi di Vietnam, yaitu melalui membaca, diskusi dan menganalisis dokumen-dokumen yang terkait:

Kita mulai membaca semua yang menyebabkan kita mampu mengenal Vietnam. Dengan menggunakan sejauh mungkin dokumen-dokumen tersebut kita akan menemukan catatan tentang *the Fullbright Committee Hearings on Vietnam and China*. Terdapat sebuah kalimat kunci dari seorang saksi mata, Dr Fairbank: 'Kedua bangsa besar tersebut memaksakan mimpi-mimpi alternatif mereka.' Kita mulai melihat bahwa perang adalah suatu benturan mimpi-mimpi.⁹⁶

Di awal kerja, dokumentasi dalam ingatan menyebabkan berbagai saran muncul dalam pembicaraan: ketika kenyataan ditampilkan dan dikenal, tema-tema bermunculan secara semantik. Pengenalan awal yang saling terkait menjadi dasar dari situasi drama yaitu melalui pendekatan pada pendeta Vietnam yang

⁹⁶ *ibid*, hlm. 14.

diminta untuk berbicara tentang bencana tersebut. Untuk tetap berada pada alur persiapan analitis serta untuk menghilangkan pembicaraan tak menentu, adegan ini selesai dengan diskusi mengenai pembicaraan tentang ajaran dari kepercayaan Budha dan hanya sedikit kerja teater dapat dicapai.

Di bawah pengawasan sutradara tamu Joseph Chaikin, para aktor didorong untuk meninggalkan dimensi yang sarat dengan kepincangan intelektualisme dan ‘masuk ke dalam dimensi lain. Sebelum kita membaca dan berbicara, sekarang, gagasan-gagasan tersebut diperdalam secara kolektif oleh para aktor melalui tubuh mereka.’⁹⁷ Usaha untuk menyerap apa yang disebut dengan kepekaan Amerika, para aktor diminta untuk menjadikan diri mereka seperti bintang film dan memainkan adegan tertentu:

Frank Sinatra ingin menjemput Debbie Reynolds dari Central Park...

Pengamatan mendalam terhadap mitos Amerika mengungkapkan bentuk yang lebih improvisatoris dari pada film, suatu kecendrungan untuk memainkan berbagai bentuk tambahan dan suatu kajian terhadap adegan yang lucu sekaligus menyeramkan.⁹⁸

Apabila penampilan situasi kemasyarakatan secara akademik dilakukan dengan hati-hati, para pelaku selalu waspada terhadap apa yang *tidak* diketahui, tiruan fisik memberi jalan bagi para aktor Brook untuk menuju pusat imajinasi

⁹⁷ ibid, hlm. 16.

⁹⁸ ibid, hlm 19-21.

keseharian rakyat Amerika yaitu sikap penghargaan yang sama antara hiburan dan pendidikan. Sekarang perhatian terhadap irama mendahului makna:

Sore hari seorang wanita Amerika...datang dan mengeluarkan pendapat tentang apa yang ia lihat. Pendapatnya tidak terlalu penting, tetapi sementara ia berbicara, para aktor mengamatinnya. Jelas bahwa seluruh irama pola berbicara yang ditampilkannya sangat berbeda dengan apa yang mampu ditampilkan para aktor di atas panggung.⁹⁹

Para aktor tidak memusatkan perhatian pada apa yang dikatakannya, tetapi bagaimana ia mengatakannya. Pada saat aktor tidak memiliki pelaku hidup yang dapat ditiru, irama yang terekam dalam ingatan mereka disalurkan melalui tubuh sebagai standard latihan *mirroring* :

Mereka yang pernah tinggal di Amerika selanjutnya mencipta adegan keseharian. Seorang wanita menampilkan dirinya sendiri berbicara dengan temannya melalui telepon. Seorang aktris mencoba mengulang kembali situasi tersebut.¹⁰⁰

Ketika pikiran mampu menyerap sebuah cara hidup, pada dasarnya dapat dirusak oleh pikiran sehingga menghambat terjadinya kompleksitas, maka tiruan fisik menghadirkan keutuhan dan kesederhanaan disiplin yang mampu menyerap secara efektif kepekaan tentang masyarakat.

Vietnam dieksplorasi pula dengan cara somatik melalui rentangan improvisasi menyeluruh, melalui kerangka budaya yang nyata secara detil naturalistik yang berawal dari bagaimana memasak nasi dan membuat pondok

⁹⁹ ibid, hlm. 21.

¹⁰⁰ ibid.

yang kesemuanya itu merupakan pelajaran tentang gambaran teknik akting

Cina:

Ia menunjukkan seorang aktor... bagaimana menggambarkan keindahan matahari terbenam. Ia menunjukkan bagaimana seorang istri berjalan dan membungkuk...

Chiang Lui masuk dan mengatur tangan dan kakinya dalam posisi yang tepat...

Mereka mempelajari latihan dasar Cina sepanjang hari. Mereka secara berpasangan mencoba meniru adegan dari teater Cina ketika dua orang melakukan perjalanan dengan menaiki sampan.¹⁰¹

Kerja keras yang dilakukan Chiang Lui menghasilkan instruksi yang kontras dengan pendeta Budha sebelumnya: semakin kompleks misinya, semakin mudah dan lebih efektif misi tersebut disalurkan melalui kerja tubuh yang rinci dan teratur. Kepekaan kulit tubuh tak menyuarakan protes pada saat dikuasai oleh cara pembentukan yang asing.

Pada tahapan akhir, kerja somatik digunakan untuk tidak masuk pada kondisi budaya masyarakat, tetapi pada impuls dan penerimaan konflik. Pada latihan yang sangat sederhana tetapi penuh kekuatan, Brook ‘menempatkan aktor dalam dua kelompok yang saling berhadapan, dan menamakan setiap kelompok sebagai sebuah nada. Mereka menyuarakan tangga nada, semakin tinggi hingga berhenti mencapai nada tertinggi’.¹⁰² Latihan tersebut mulai sebagai suatu parodi diplomasi: aktor menggunakan lagu, yang secara normal

¹⁰¹ *ibid*, hlm. 27.

¹⁰² *ibid*, hlm. 53.

merupakan perlengkapan harmoni, untuk menghasilkan suatu situasi sumbang. Ketidak sesuaian antara objek pelatihan dan peralatan yang ada untuk mencapai situasi tersebut, mendorong terjadinya lompatan-lompatan yang tak terduga menjadi jeritan. Ketidak akrabannya tersebut bagi aktor memunculkan peningkatan yang terus menerus menjadi friksi. Pelatihan ini menjadi contoh yang baik bagi daya tarik alami antara kerja somatik dan alinasi: semakin kuat mereka melakukannya semakin terbiasa mereka menghadapi kondisi yang tak terduga.

Semakin terjadi perkembangan improvisasi melalui tubuh menghasilkan sensibilitas taktis bagi perang yang absurd:

lima pemain bermain dengan perasaan mereka, dengan bungkus kertas di atas kepala...Dua orang membawa bendera biru, dua membawa bendera merah, dan satu...membawa sebuah tongkat. Pemain yang membawa tongkat mengejar pemain lain. Ketika ia berhasil menangkap salah satu diantaranya, ia mengangkat tongkatnya. Seorang wasit... meniup peluit; semua pemain berhenti; wasit membimbing si korban ke depan panggung; lampu dimatikan, suara jeritan muncul melalui pengeras suara, seorang wanita menjerit—dan ketika lampu menyala, si korban, dengan memegang bendera, terbaring diam... dan seorang pemain lain, didorong masuk melalui pintu belakang, mengambil alih tempatnya. Si pengejar tidak pernah tahu apakah yang ditangkap itu adalah si pembawa bendera merah atau biru.¹⁰³

Pembacaan skenario tersebut bagaikan peristiwa dramatik utuh, tetapi melihatnya semacam itu akan menghilangkan masuknya pertemuan *pertama* aktor dengan suatu rangkaian stimuli somatik yang ditentukan secara eksternal, impersonal dan hampir ritual. Seperti halnya semua kerja somatik, latihan

¹⁰³ ibid, hlm. 15.

terutama diarahkan bagi aktor tanpa mereka memiliki pengetahuan sebelumnya tentang isi latihan. Bahkan ketika improvisasi dibentuk, kesadaran aktor—potensi untuk mengontrol—dengan adanya serangan gencar impuls yang menjadi sasaran dibatasi oleh tas kertas yang ada di atas kepala. Kontrol yang dicari baik dari luar maupun dari dalam; dan bahkan pencariannya menjadi korban lingkungan, ‘pembunuhan’ kesadaran terjadi lebih karena kecelakaan dibandingkan dengan hasil terencana yang memungkinkan terjadinya pertemuan. Hasilnya muncul melalui teriakan aktor yang mengerikan, keputusan dan kelelahan yang sebenarnya melanda mereka. Bukan berasal dari pengertian tetapi justru dari ketiadaan pengertian, bukan dari akal mereka tetapi melalui tubuh mereka, aktor muncul dengan berbagai pengalaman yang menghidupi peran mereka. Sebuah permainan tidak selalu permainan tetapi hanya sebuah *kemungkinan*.

*

Pada *US*, kecenderungan aktor menempatkan titik kontak antara kehidupan mereka dan kehidupan peran mereka, merupakan titik tambahan seperti yang diinginkan Brook. Diri aktor sendiri merupakan bagian yang penting dalam makna drama tersebut—bukan sebagai alat dari kedalaman kompleksitas personalitas mereka—tetapi sebagai kolaborator aktif yang tidak sungguh-sungguh menciptakan ketakutan yang menjadi subjek mereka. Oleh karena secara berulang-ulang aktor kembali pada ketidak manusiawian perang Vietnam

dan kecenderungan untuk menggabungkannya dengan apa yang nyata terjadi dalam pengalaman diri mereka sendiri, maka mereka pun menjadi kurang manusiawi:

Siksaan tersebut menyakitkan tetapi meyakinkan, dan banyak diantara kita melihat mereka dengan takjub. Apa yang terjadi adalah jurang antara harapan tentang apa yang kita rasakan, dan impuls yang menggelisahkan dalam diri kita... Setiap orang menceburkan diri mereka dengan semangat yang luar biasa ke dalam kerja ketakutan yang tidak mampu mereka lihat—dan sesudah itu setiap orang duduk melingkar kembali, membicarakan bagaimana siksaan sangat menjijikkan...

Sangat penting bagi setiap orang untuk menghadapi wabah kekejaman yang ada dalam dirinya sebagai langkah pertama menuju pengertian.¹⁰⁴

Oleh karena aktor bekerja untuk memantapkan empati melalui peran mereka, perpanjangan yang tak terduga dari hasil yang dicapai mengungkapkan pula dusta yang selama ini tersembunyi. Pelatihan tersebut tidak sekedar membuat hubungan antara kekejaman di Vietnam dan impuls kekejaman yang dialami aktor sendiri; ketika mengerjakan hal itu pelatihan melahirkan sebuah teks alternatif yang juga merupakan subjek drama—*dusta* tentang Vietnam paling tidak sama menariknya dengan '*kebenaran*' yang dilakukan aktor dalam kerjanya. Seperti yang terjadi pada pelatihan Stanislavsky tentang empati yang kemudian menjadi latihan Brecht tentang alinasi, maka teks aktif kedua disepakati telah lahir. Inilah drama tentang 'kita', *us*, teks yang tanpa drama tentang 'U.S'

¹⁰⁴ *ibid*, hlm. 28-29.

mungkin akan kehilangan kapasitasnya untuk mempengaruhi kebiasaan hipokrit penonton.

Dalam pelatihan yang sangat ketat untuk menghasilkan materi Babak Dua, aktor Mark Jones, memainkan peran yang bernama Mark yang juga adalah dirinya sendiri, menjawab pertanyaan tentang perannya sendiri dalam kondisi yang tersedia dalam permainan tersebut:

‘Kau berada di Grosvenor Square,’ kata Brook pada Mark Jones, ‘dengan kaleng minyak dan korek api. Kau merencanakan membakar dirimu.’ Mark mulai membuat persiapan. Muncul Cannan, dengan daftar pertanyaan ditangannya. Ia menghentikan kerja Mark, dan menanyakan tingkah lakunya...

Semua terhenti, John-Whiting-seperti menyalahkan kesalahan Mark dan juga yang lain...¹⁰⁵

Pelatihan tersebut secara tak langsung mirip dengan metode standard Stanislavsky yang mengharuskan aktor memperdalam ‘dunia’ lain naskah dengan mengajukan rangkaian pertanyaan tentang peran mereka. Namun demikian, dalam hal ini, tokoh dalam karya Brook adalah diri aktor sendiri. Tentu saja ironis bahwa motivasi tokoh harus diperkaya dengan susah payah melalui cara tersebut, tetapi kejujuran adalah tema drama tersebut, keinginan untuk bertanya tanpa memihak pada siapapun merupakan penandaan itu sendiri, yaitu bagian terpenting dari makna itu yang terpisah oleh keanehan.

Namun pelatihan mengembangkan—dan pertanyaan harus, apabila menginginkan lebih produktif, diperpanjang selama dua jam atau lebih— suatu

¹⁰⁵ ibid, hlm. 137-8.

kristalisasi kebenaran yang bukan kebenaran hipokrit. Tak ada satu tempat tujuan pun digunakan sebagai tempat persembunyian ketidak tahuannya, para aktor menempa diri berawal dari sumber keberadaannya sebagai suatu sikap yang membangun. Proses ini mencerminkan perkembangan sasaran terhadap kesadaran penonton: pertanyaan yang secara implisit muncul dalam pertunjukan harus menunjukkan pada penonton penolakan mereka terhadap tanggung jawab, serta membiarkan mereka bergerak tanpa ruang tetapi dengan arah yang lebih kreatif melalui bingkai pikiran mereka. Ketika aktor sekarang mulai menampilkan kembali penonton, kewajiban penonton mengikuti arahan aktor merupakan sesuatu yang tak terelakkan. Kekuatan aktor rentan—karena hal itu menterjemahkan ketepatan seperti juga halnya tanggung jawab yang diperlakukan pada penonton.

Jawaban Mark terhadap pertanyaan terletak di jantung drama, ‘Apabila Saya bilang saya bertanggung jawab terhadap Vietnam, lalu bagaimana hal itu mempengaruhi saya mengisi hidup saya?’,¹⁰⁶ yaitu menggunakan bunuh diri sebagai cara menarik perhatian pada substansi dan kejujuran protesnya. Oleh karena teks harus direalisasikan, tujuan bunuh diri harus dipertajam lagi dalam pelatihan. Perhitungan Kustow terhadap kerja ini merupakan suatu keharusan, apabila hal itu menjadi suatu apresiasi, maka catatannya adalah begini:

¹⁰⁶ *ibid*, hlm. 14.

Brook: ‘Saya ingin anda mulai mencari secara mendalam gagasan tentang mati. Hal ini tidak terkait dengan adanya imajinasi dan kehidupan; hanya cobalah dekati semampumu bahwa kau tidak berguna, lakukan.’¹⁰⁷

Persoalan menjadi jernih. Hal ini mungkin hanya dapat dicapai sebagian yang sebenarnya tidak tepat apabila dikaitkan dengan apa yang akan terjadi nanti. Cukuplah bagi tujuan pelatihan tersebut bahwa rasa tidak berguna yang dialami aktor pada tahap ini hanyalah suatu keinginan bersikap.

‘Kemudian; kau tidak lagi mati , kau hidup. Dengarlah baik-baik, dengan perasaan yang paling dalam, tentang bagaimana rasanya hidup. Rasakan perbedaan sekecil apapun antara rasa tidak berguna, kekosongan, dan rasa hidup.’¹⁰⁸

Kekuatan batin. Benar bahwa trans yang tidak utuh ternyata tidak tepat benar. Kondisi ini hanyalah sebuah batu loncatan; sedangkan unsur-unsur yang konkret mengikuti:

‘Sekarang kamu hanya tinggal memiliki satu kemungkinan: kau tinggal berdampingan hanya dengan satu orang... orang yang sangat dekat denganmu...

‘Sekarang...kau hanya tinggal memiliki satu kemampuan... Cobalah pilihanmu itu—...dapatkah kau menemukan kehidupan yang utuh dari hanya satu pilihan itu? Apakah lebih baik dari kematian?...

‘Sekarang kau memiliki pilihan lain: kau hanya dapat menghidupkan satu hal dari tubuhmu...

‘Sekarang kemungkinan baru: kau dapat hidup dengan seluruh tubuhmu—tetapi hanya dalam satu ruang yang sempit dan tertutup. Carilah sesuatu dan orang-orang yang kau perlukan untuk hidup. Apa yang paling *dasar* yang kau butuhkan untuk hidup?

¹⁰⁷ ibid, hlm. 139.

¹⁰⁸ ibid.

‘Sekarang keluar dari ruang itu. Ketika kau letakkan tanganmu di kunci pintu, tentukan satu hal di dunia luar yang membuatmu ingin keluar.’¹⁰⁹

Dengan kerangka bangunan yang sangat berhati-hati ditampilkan pergerakan dari dalam keluar. Pembatasan-pembatasan mengatur kehadiran impuls, mendorong aktor untuk memilih dan dengan demikian memperdalamnya seteliti mungkin kelanjutan rasa percaya mereka terhadap esensi dunia luar, sebagai jalan hidup dan dengan cara demikian dapat mengapresiasinya secara utuh.

Tahap kedua pelatihan tersebut menganjurkan aktor untuk melepaskan secara bertahap gaya tarik menarik yang sangat penting tersebut:

Sesudah istirahat, Brook mengatur lima bangku, dan melakukan semua pelatihan secara bolak-balik...Setiap aktor harus maju enam langkah agar dapat sampai di ujung bangku dan keluar. Namun setiap langkah hanya dapat dilakukan setelah aktor :
melupakan dunia dan mengapa dilakukan
melupakan ruang tertutup dengan hasrat memilikinya
melupakan sesuatu yang hidup di dalam tubuh
melupakan satu kemampuan yang hidup
melupakan seseorang yang diperlukan
melupakan perasaan sekedar hidup, dan menyetujui kematian.¹¹⁰

Gerakan dari dunia luar ke dunia dalam, mengalahkan apa yang telah dikenal sebelumnya, mengingatkan kembali apa yang pernah dirasakan secara mendalam tentang adanya nilai yang terbesar. ‘Sebagian besar aktor’, Kustow menjelaskan pada kita, ‘hanya sampai pada langkah keempat; Bob Lloyd sampai

¹⁰⁹ ibid, hlm. 139-40.

¹¹⁰ ibid, 140.

pada langkah kelima dan berhenti.¹¹¹ Kita berada pada tahapan dengan sikap setengah hati yang sangat tidak berperasaan terhadap kehidupan yang sangat tidak berarti di Vietnam. Kenyataan bahwa aktor tidak mampu melengkapi pelatihan itu adalah indikasi yang nyata bahwa mereka tetap terkait dengan teks sebelumnya (yaitu Vietnam) tidak sebagai metateks tetapi sebagai teks yang tersembunyi cukup dalam untuk dinilai kembali.

*

Seperti halnya Brecht, Brook menggunakan teknik Stanislavsky terhadap peran dalam dua tahapan pelatihan yang pertama, dan jelas mengarah pada masalah kesiapan aktor memotong kecepatan saling pengaruh antara dua teks yang berkembang secara mandiri serta menampilkan isi drama:

Kita harus mampu...membuat hubungan tematik antara dua dunia yang berbeda tersebut. Hal itu hanya dapat dilakukan...dengan aktor yang mampu cepat bergerak ke depan dan ke belakang antara gaya-gaya yang berbeda. Namun sejak pelatihan aktor di teater Inggris terbatas, dan terpusat pada akting 'karakter', aktor harus memulainya perlahan-lahan dan menyakitkan.¹¹²

Jalan keluar Brook pada masalah ini secara langsung mengarah pada teknik yang pertama kali dikembangkan oleh Brecht:

aktor harus mempelajari teknik baru dan mendasar...Dua aktor menghabiskan beberapa jam dalam satu latihan Brecht. Mereka melakukannya melalui *Good King Wenceslas*, menyanyikan dialog-

¹¹¹ *ibid.*

¹¹² *ibid.*, hlm. 22.

dialog alternatif–yang bergerak cepat dari Sinatra ke Caruso dan kemudian ke Mic Jagger.¹¹³

Pelatihan ini tidak sekedar persoalan pindah dari satu peran ke peran yang lain tetapi juga menghubungkan setiap karakter pada struktur yang tepat dari lagu tersebut. Dengan demikian aktor harus mampu ‘menjadi dan tidak menjadi’ karakter mereka dalam dua pengertian. Pertama, secara meyakinkan mereka harus mewadahi, dan kemudian dengan cepat meninggalkannya, di setiap penokohan. Kedua, bahkan ketika ‘sedang dalam tokoh’, mereka harus berada di luar penggambaran mereka untuk mengkaitkan setiap variasi dengan irama yang tetap dalam lagu tersebut. Maka pelatihan mencoba dua ketrampilan sekaligus: mengganti-ganti karakter, dan mengalami ketika menjadi dan tidak menjadi karakter tersebut.

Dengan demikian kelenturan yang berkembang tersebut jelas mendekatkan jurang antar kepekaan-kepekaan dan pemahaman yang muncul dari berbagai makna judul *US*:

Sebuah kelompok memainkan beberapa karya intelektual New York yang mencoba menghadirkan karya *Happening*. Mereka tak pernah mencapai pertunjukan *Happening*, dan dalam kegagalan mereka menangkap sebuah imej, sebuah kelompok rakyat bergulat dengan ketidak mampuan mereka sendiri. Ini adalah imej rekayasa...Tetapi pembatasan-pembatasan terungkap secara halus segera setelah Brook meminta mereka kembali pada adegan penggambaran ruang penduduk Inggris di Minggu Sore.¹¹⁴

¹¹³ ibid.

¹¹⁴ ibid.

Pelatihan ini memiliki dua fungsi. Pertama, menunjukkan ketidak mampuan aktor untuk bergerak dengan kecerdasan yang cukup memadai dari satu kepekaan ke kepekaan yang lainnya. Kedua, transisi antara satir dan gambaran diri mengingatkan para aktor tentang semua persamaan yang mudah tersembunyi antar berbagai masyarakat dan tanggung jawab permintaan tersebut. Alinasi sekarang menjadi suatu fungsi yang tidak hanya mempelajari bagaimana menjadi dan tidak menjadi tokoh. Adegan aktor dari seorang tokoh menjadi seseorang dengan sudut pandang *normatif* menjadi juga sama pentingnya. Perhatian terhadap isi sekarang melengkapi ketrampilan formal aktor.

Kedua tujuan, fleksibilitas dan definisi tentang batas empati, menggaris bawahi kerja Brook pada adegan penyiksaan:

Ia menggunakan empat aktor, dengan aktor yang lain duduk melingkar. Ia meminta mereka melihat dan memberi reaksi spontan terhadap apa yang mereka lihat, pertama seolah-olah mereka menyaksikan serdadu Amerika menolong korban siksaan, dan kemudian seolah-olah mereka menjadi penduduk desa yang terkena bom, menyaksikan serdadu Amerika disiksa.¹¹⁵

Perhatian digambarkan sama kuatnya terhadap kapasitas aktor–sebagai–penonton untuk melihat sudut pandang lain (kedua kalinya) sama seperti kemampuan aktor–sebagai–pelaku menggabungkan kembali dengan cepat simpati mereka. Kemampuan untuk menjadikan transisi antar identitas–

¹¹⁵ *ibid*, hlm. 28.

identitas dengan cepat, bukan berarti berakhirnya identitas itu sendiri. Diantara berbagai efek tersebut muncul sedikit simpati imajinasi, hal ini menjadi prakondisi perdamaian yang sangat vital. Terkait dengan pengertian tentang potensi kesederhanaan yang muncul dari jati diri melalui alinasi tindakan penghancuran, defamiliarisasi sekarang menjadi sebuah alat perang dogma, sumber konflik yang sering mudah berkembang biak. Di saat penonton yang sebenarnya mengganti aktor penonton tersebut, aktor telah berpengalaman untuk mendorong penonton melakukan intropeksi, untuk menampilkan hasil akhir yang mengejutkan berupa tanggung jawab kesalahan komunal. Di dalam pelatihan, aktor belajar bagaimana seharusnya menjadi penonton semacam itu—dan dengan demikian, semua menjadi lebih tajam, apa yang ingin dimainkan dihadapan orang lain.

Pada Brecht, transisi antar berbagai tahap latihan merupakan perintah dan dapat digunakan secara refleksi untuk melatih kapasitas aktor melakukan alinasi apa yang pertama kali harus mereka rangkai secara utuh. Demikian juga pada Brook, pelatihan dirancang untuk menggabungkan defamiliarisasi efek-efek pengganti dalam objek pelatihan dengan cara menggabungkan efek-efek tersebut dengan cara menceritakan adegan-adegan prasyarat. Misalnya,

Kemudian Brook meminta Mark Jones dan Robert Llyod untuk memerankan kembali pendeta Budha yang membakar dirinya yang mereka saksikan dalam film *Mondo Cane*. Aktor yang lain diminta untuk berdiri mengelilingi dalam formasi segi empat dan menyaksikan. Adegan ini diulang dua kali sambil masing-masing

memperhatikan secara detil... Kali ketiga, para aktor diminta untuk memerankan kembali secara personal adegan tersebut sesuai dengan pemahaman mereka, dan menyatakan penemuannya itu dalam sebuah kalimat, didahului dengan nama mereka, detil-detil, tempat, dan tanggal.¹¹⁶

Pada contoh yang pertama, aktor memainkan teks luar sehingga mereka dapat menyerap teks yang muncul secara somatik. Cara ini menghasilkan teks dalam yang tidak sekedar memasukkan semua teks yang ‘benar’ ke dalam, namun merupakan pemahaman yang lebih menentukan contoh teks yang harus diikuti oleh aktor-sebagai-tokoh. Maka pelatihan ini mengganti perseneling yang mampu menghasilkan keinginan untuk merancang reaksi secara kritis sehingga mengakibatkan munculnya jarak defamiliarisasi antara aktor dan aktor-tokoh. Akhirnya, karena aktor diminta untuk mendahului kekinian mereka dan secara mendalam merasakan betul setiap jawaban dengan sikap objektif dan dengan nada terpilih, sehingga pelatihan ini membawa aktor ke tahap ketiga—yaitu bergerak secara cepat di antara emosi dan kedisiplinan, antara sedang menjadi dan sedang tidak menjadi diri mereka sendiri serta tokoh-tokoh dalam drama mereka.

Praktiknya, dengan cepat fleksibilitas berlanjut pada simultanitas yang terjadi pada kapasitas aktor yang dapat mewadahi dua atau lebih aturan-aturan realita. Semua pelatihan merancang aktor berlatih cara mengadopsi bahkan meninggalkan dengan tangkas tokoh-tokoh dalam adegan, di sinilah muncul

¹¹⁶ *ibid*, hlm. 135.

kesimpulan bahwa tujuan terungkap secara nyata, setelah periode yang jernih dengan tahap persiapan di mana setiap tokoh didudukkan dengan kokoh. Misalnya, seseorang terkadang harus membiarkan aktor siap menyanyikan lagu *Good King Wenceslas* seperti Sinatra. Satu saat gaya Sinatra tepat, kemudian aktor dibiarkan untuk menyiapkan figur Caruso, dan sebagainya. Hanya setelah tokoh dramatik dengan hati-hati didudukkan, sutradara mengungkapkan pada aktor bahwa sekarang mereka harus membebaskan diri mereka dari posisi tersebut dan secara perlahan mereka membangkitkan diri mereka diantara rancangan posisi tersebut. Dari momen itu lah aspek pelatihan ditampilkan, aktor dengan menyadari terus menerus tugas tersebut dipengaruhi agar dalam benaknya selalu mengingat kedua kondisi ini sekaligus, sehingga mereka akan bertindak lebih efisien.

Apabila pada awalnya sulit, seperti pada Brecht, hal itu dapat dipraktikkan secara tertutup:

Ketika mereka memainkan cerita Doris day, '*Blueberry Pie*', mereka menunjukkan kemajuan dalam mengontrol diri mereka dari minggu-minggu sebelumnya. Mereka berhasil memproduksi momen-momen dari emosi yang murni sementara disamping itu mereka juga tertawa...

Awal sebuah gaya akting telah tercipta—sekarang aktor mampu bergerak lebih fleksibel dari satu suasana ke suasana yang lain. Sebuah bahasa teater, gabungan unsur-unsur dasar yang saling berbeda, untuk sementara sedang terbentuk.¹¹⁷

¹¹⁷ ibid, hlm 29-30.

Dalam alinea ini, dari apa yang diperoleh dari semua dokumen Royal Shakespeare Company, saran ambiguitas yang penuh tanda tanya baik berupa transisi dari bagian-bagian maupun defamiliarisasi secara simultan merupakan unsur baru bagi kerja *Brook* atau suatu revolusi teater *pada umumnya*. Di dalamnya terdapat acuan pada suatu ‘gaya akting’ yang sedang ‘dicipta’, pada suatu ‘bahasa teater’ yang sedang ‘dibentuk’, hanya muncul indikasi bahwa kekuatan istilah ini tidak terpancang pada evolusi *US* semata tetapi cenderung dapat diaplikasikan lebih luas. Tentu saja merupakan kebohongan apabila Brook dianggap sebagai sutradara pertama di era modern yang mendorong aktor mampu sekaligus menjadi dan tidak menjadi dalam tokoh mereka. Tetapi hal itu harus diakui bahwa pada Brook hal itu mencapai kenyataan bahwa aktor-aktornya tampil dalam drama tidak sekedar berdasarkan opini mereka seperti pada Brecht, tetapi melalui gambaran keberanian perlawanan mereka pada sikap-sikap pemusnahan, hipokrit dan kebohongan. Aktor menampilkan pandangan situasi di Vietnam, tetapi bukan untuk melemahkan mereka tetapi untuk memperkuat diri mereka. Dalam hal ini, Brook mengakui pengaruh Grotowski:

di samping kilatan kecerdasan normal pada malam pertama pertunjukan, kau memberi penonton sesuatu yang solid, otentik. Ingat apa yang dikatakan Grotowski tentang aktor mempersembahkan dirinya pada penonton? Itu yang telah kau lakukan kemarin malam...¹¹⁸

¹¹⁸ *ibid*, hlm. 150.

Inilah beban hutang Brook pada Grotowski yang akan saya jelaskan pada babak berikutnya.

3
BIARKAN MENJADI:
Jerzy Grotowski dan Peter Brook

Grotowski menekankan berkali-kali bahwa apa yang paling penting baginya adalah mencari jawab pertanyaan: bagaimana selayaknya manusia hidup? ¹

(A.Lechika)

Teater merupakan pencarian ungkapan yang langsung terkait dengan kualitas hidup.²

(Peter Brook)

Tindakan ini berfungsi sebagai ungkapan jati diri...Di saat seorang aktor ... menemukan dirinya sendiri...aktor tersebut, untuk dapat dikatakan sebagai makhluk hidup, menghadirkan tahapan ketidak sempurnaan, yang merupakan kesalahan kita dalam hidup keseharian... Reaksinya yang menggetarkan kita mengandung gabungan unik dari apa yang disebut dengan individu dan kolektif.

3

(Jerzy Grotowski)

Tujuan teater adalah ...membuat sebuah peristiwa di mana rangkaian adegan dapat langsung muncul secara bersamaan... dalam sebuah komunitas secara

¹ A. Lechika dalam Zbigniew Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, diterjemahkan oleh Lilian Vale dan Robert Findlay (New York, 1986), hlm. 130.

² Peter Brook dalam Margaret Croyden, *The Centre: A Narrative* (new York, 1980), hlm. 1.

³ Jerzy Grotowski dalam Zbigniew Osinski dan Tadeusz Beuzynski, *Grotowski Laboratory* (Warsaw, 1979), hlm. 55.

perlahan-lahan terpisah karena hukum alam yang mencipta setiap komunitas... Pada momen tertentu dunia yang terpisah ini muncul bersamaan dan dalam waktu tertentu hal itu dapat menemukan kembali keajaiban keutuhan hidup. Keajaiban hidup manusia.⁴

(Peter Brook)

JERZY GROTOWSKI

Dalam karya Andrei Tarkovsky *The Sacrifice*, tokoh protagonis Alexander menyelamatkan dunia dari bencana nuklir yang kian mendekat dengan cara menghilangkan setiap rasa memiliki dan rasa kedekatan. Meskipun takdir secara tak disengaja akrab menyebabkan penyalit kejiwaan, energi cerita ini secara keseluruhan merupakan tingkah nazar individual sebagai pencarian jalan keluar yang menghilangkan penyakit masyarakat. Namun demikian obat penyembuh yang tak masuk akal semacam ini serasa selalu abadi sehingga nampak membumi dan melindungi masyarakat, kepercayaan pada kondisi dapat ditemukan berulang-ulang di setiap karya sastra. Khususnya, permainan ketiga unsur utama fenomena ini—kepedulian sosial, pemusatan pada peran individu, dan penebusan dosa—merupakan karakteristik nyata di semua pemanggungan Jerzy Grotowski. Seperti yang dikatakan Zbigniew Osinski,

⁴ Peter Brook dalam A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis* (New York, 1972), hlm. 52.

Kordian langsung mengarah pada *Akropolis*...Melalui penggarapan sang pahlawan, yang merasa bahwa keberadaannya adalah menyelamatkan orang lain...bahkan sampai pada titik totalitas pengorbanan diri...Contoh lain muncul pula pada *The Constant Prince* (dengan unsur pengorbanan diri yang terlihat nyata pada judulnya) dan pada *Apocalypsis Cum Figuris* dengan pengorbanan diri Simpleton... Tokoh protagonis di semua garapan Grotowski, dari Cain hingga Simpleton sangat beragam namun tetap dalam tema yang sama.⁵

Werner Herzog sering minta aktornya bahwa mereka bermain dalam kondisi-kondisi yang nampak aneh dan terkadang menampilkan kondisi tidak manusiawi di mana adegan sebenarnya menggambarkan apa yang sebenarnya terjadi. Misalnya, Herzog menginginkan agar selama pengambilan film *Fitzcarraldo* bahwa kapal yang sebenarnya didorong melewati gunung meskipun kemampuan teknis sinema modern mampu menampilkan replika kapal yang lebih ringan dan aman. *The Wrath of God* juga tidak diambil dari sudut pengambilan hutan Amazon yang menyenangkan tetapi ratusan kilometer dari dusun atau jalan yang terdekat—dengan adanya resiko dan teror dari situasi yang sebenarnya. Di sinilah ‘kondisi yang tersedia’ tidak perlu dibayangkan: otentisitas kondisi tersebut yang hampir mendekati absolut menyebabkan aktor mengamankan kejamnya kenyataan melalui penokohan dengan hanya memainkan diri mereka sendiri.

⁵ Grotowski's *Laboratory*, hlm. 25. Pandangan khas Osinski. Juga lihat Eugenio Barba, 'Theatre Laboratory 13 Rzedow', *Tulane Drama review*, vol. 9, no.3 (Musim Semi 1965), hlm. 157; dan Jan Blonski, 'Grotowski and his Laboratory Thatre', *Dialog* (1970), hlm. 147.

Sama halnya dengan teater Grotowski, aktor memainkan tokoh dengan memainkan diri mereka sendiri. Seperti dalam sinema garapan Herzog, aktor Grotowski 'tidak harus memberi ilustrasi tetapi melengkapi suatu laku'.⁶ Mereka harus mengungkapkan senyawa mungkin fiksi dari narasi mereka. Dalam *Constant Prince*, Ryszard Cieslak benar-benar menderita siksaan yang diderita oleh Sang Pangeran, wataknya langsung dihantui oleh tokoh ini. Ketika seorang pengamat menulis dalam *Odra*, Ini bukan teater!...Aktor dari *13 Roms* melukai diri mereka sampai terjadi bilur-bilur merah di punggung mereka...Fanatisme mencapai tingkat pengenalan tertinggi.⁷

Dampak perlawanan yang muncul dari kerja sama Grotowski dengan Tarkovsky dan Herzog adalah bahwa aktor *Laboratory Theatre* mencari melalui teater mereka cara pengorbanan diri dalam rangka menebus dosa-dosa masyarakat yang mereka mainkan. Apabila, dalam cara Herzog, aktor Grotowski mengambil alih langsung tokoh-tokoh fiksi mereka, dan apabila tema utama fiksi tersebut adalah gaya Tarkovsky yang menikmati penderitaan melalui pengorbanan, maka Grotowski melanjutkannya dengan keinginan menyelamatkan masyarakatnya melalui laku pengorbanan *yang nyata* dari para aktornya.

*

⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London, 1969), hlm. 213.

⁷ Wojciech Dzieduszycki dikutip dari *Grotowski and his Laboratory*, hlm 86-7.

Pengorbanan bagi Grotowski adalah terapi masyarakat, teaternya, dalam impuls bukan dalam penampilan, adalah politis dalam istilah Brecht. Hanya dalam istilah Brecht bukan untuk menterjemahkan dunia tetapi membantu mengubahnya, maka Grotowski juga memiliki ‘misi sosial dan moral’—membangun dalam kerangka nilai intelektual, setia pada kemajuan, mengedepankan suatu etika sekuler dan rasional.’⁸ Kita ingat Brecht menerangkan pendidikan melalui dialektika dalam rangka membantu rakyat bertanya, dan dengan demikian mungkin mempengaruhi kondisi masyarakat. Juga terjadi pada Grotowski ‘tak ada pesan’:⁹ teater cenderung ‘mengajari rakyat berpikir secara politis, mengerti keinginan mereka...hidup selayaknya manusia dan menguasai takdir mereka’.¹⁰ ‘Kalian coba menarik perhatian’,¹¹ kata Grotowski. Mungkin tak ada yang lebih baik dari definisi aliansi Brecht.

Akuisisi teknik dialektik tentu saja mirip dengan pembuatan Frankenstein dan relativitas model yang dihasilkannya. Seperti yang diharapkan Grotowski tentang konsep teater berlandaskan interogasi, bahwa konsep tersebut dapat mengarahkan subjek menjadi pertanyaan. Aktor, ditampilkan dalam skeptisisme, dapat mulai melakukan introspeksi dengan tidak mempercayai karya seni itu sendiri. Bagi Grotowski aliansi laku-panggung sebagai fiksi berkembang dengan menghancurkan potensi laku panggung yang meniadakan

⁸ Jennifer Kumeiga, *The Theatre of Grotowski* (London, 1987), hlm. 128.

⁹ Ludwik Flaszen, ‘From the Point of Emptiness’, *Canadian Theatre Review* (Summer 1981), hlm. 10.

¹⁰ *Grotowski and his Laboratory*, hlm. 19-20.

¹¹ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 167.

setiap solusi tersembunyi di dalam dasar tubuh teks yang tidak teraplikasikan secara demonstratif di dunia nyata di luar teater. Grotowski sadar bahwa defamiliarisasi dapat, di masa ketidak pastian, mengubah skeptisisme menjadi sinisme, tidak mempercayai keputusan. Bagi Grotowski, kritisisme tidak selalu menghasilkan; dampak yang dihasilkannya mungkin cacat.

Pada *US*, kekhawatiran tentang alinasi gaya Brecht mengungkapkan kemungkinan munculnya kebohongan penonton diantara skema dialektika yang terjadi. Gambaran Blonski tentang *Laboratory Theatre* tahun 1970, sebagai suatu lembaga yang ‘melawan cara suatu jaman yang suka mengubah kondisi daripada mengubah sikap, suka mengubah keadaan daripada jiwa’,¹² menyarankan bahwa gerakan Grotowski menjauh dari Brecht dalam beberapa hal sama dengan apa yang dilakukan Brook. Apa yang sama-sama dilakukan Brook dan Grotowski adalah, pada dasarnya apa yang bersama mereka kerjakan pada *US*, keyakinan bahwa masalah sosial bagaimanapun juga harus dihadapkan pada masyarakat sebelum dikaitkan dengan jawabannya yang terancang secara politis.

Namun demikian, bagi Grotowski, kerja Brook tidak cukup menegaskan bahwa bahwa bahan bakar harus diganti. Grotowski memutuskan menggunakan teater –seperti Brook– tidak untuk memantapkan penonton tetapi dengan tajam memberi inspirasi teater untuk menerima takdir dengan kemungkinan perubahan. Hal ini dilakukan melalui kapasitas ketrampilan aktor-

¹² ‘Grotowski and his Laboratory Theatre’, hlm. 145.

aktornya yang benar-benar mengalami penderitaan seperti mitos tingkah laku para penebus dosa. Dampaknya adalah mengembalikan semangat yang menjadi sumber teater. Kita menyeimbangkan antara kenyataan dan simbolisasi penyembelihan domba demi membersihkan masyarakat. Saat ini, agama menipis dan kekeramatan menjadi sesuatu yang dicurigai, Grotowski harus meninggalkan kecanggihan metafor dan merangkul kekuatan yang tidak hanya tampil kasat mata. Aktor-aktornya dengan susah payah harus menambah kredibilitas bukti-bukti nyata dari penderitaan mereka, keyakinan yang naif terhadap peristiwa yang nyata. Maka di dalam teaternya ‘tindakan menjadi nyata—dan tidak simbolik’¹³. Artaud menulis bahwa aktornya harus seperti martir yang terbakar hidup-hidup, dan tetap menjadikan tanda bagi kita tentang pertarungan hidup mati mereka. Aktor Grotowski hanya ingin melakukan hal itu.

*

Artikel Grotowski tahun 1967 di *Flourish* menggambarkan tentang Artaud bahwa ia ‘telah menjadi martir buat kita, sebuah bukti yang sangat jelas tentang teater sebagai terapi’.¹⁴ Seperti pada kasus aktor-aktor Herzog, warisan Artaud sangat bermakna tidak pada kebenaran peristiwa-peristiwa dalam teaternya tetapi karena tingkat kesahihan kenyataan. Dan, seperti pada Tarkovsky, pengalaman ini mampu memperkuat jembatan antara penyembuhan

¹³ Jerzy Grotowski dikutip dari *The Theatre of Grotowski*, hlm. 227.

¹⁴ *Towards a Poor Theatre*, hlm 93.

dan perbuatan dosa, penyelamatan dan pengorbanan. Apabila pada tragedi Yunani terdapat prinsip di mana seseorang terpilih menjadi persembahan yang juga menjadi korban memiliki kekuatan untuk menyembuhkan masyarakat, maka bagi Grotowski, Artaud dengan penampilannya harus ‘menjadikan penyakit masyarakat sebagai dirinya’¹⁵ dalam rangka membersihkan komunitas. Hal ini mengungkapkan bahwa analisis terhadap penyakit Artaud akan memberikan pada kita pemahaman tentang penyakit masyarakat yang sebenarnya: seperti yang ditulis Grotowski tentang Artud, ‘Kekacauan dirinya adalah gambaran otentik dunia.’¹⁶

Artikel Grotowski tentang Artaud berjudul ‘Ia bukanlah dirinya yang sebenarnya’. Kalimat ini diambil dari diagnosa Artaud tentang kondisinya sendiri:

Artaud menceritakan kondisinya melalui surat kepada Jacques Rivière: ‘Aku bukanlah aku yang sebenarnya.’ Ia tidak sekedar dirinya, ia juga seseorang yang lain. Ia paham sebagian masalahnya: bagaimana menjadi diri sendiri. Ia membiarkan setengah yang lain tak tersentuh: bagaimana memiliki keseluruhan, bagaimana menjadi utuh.¹⁷

Pernyataan ini paling tidak mengakui tiga hal. Pertama, Artaud dilihat sebagai acuan terhadap jarak antara konsepsinya dan pengalaman dirinya di keseharian, sebuah celah yang kemudian mengandung dua hal—yaitu hasil dari ketidakmampuan memahami diri atautkah hasil dari penyampaian ketidak murnian.

¹⁵ *ibid.* hlm. 19.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

Kedua, potensi diri ‘yang sebenarnya’ diukur melawan ‘keseluruhan’ dan penemuannya adalah untuk mengurangi potensi diri. Grotowski berkomentar bahwa keseluruhan adalah kondisi integrasi internal, penangkal terhadap kondisi ‘peradaban yang sakit karena schizophrenia, yaitu keterbelahan antara intelegensia dan perasaan, tubuh dan jiwa.’¹⁸ Pada umumnya perasaan Grotowski mengacu pada ‘peradaban’ yang menyebabkan ‘kita’ menderita dan lebih jauh menyarankan batasan bagi bentuk perpecahan ketiga. Grotowski menyebutnya sebagai ‘hilangnya kepercayaan langit’¹⁹ –aspek eksternal karena retaknya internal, runtuhnya harmoni di masyarakat. Pada Grotowski, anarki keterbelahan terdapat dimana-mana.

Dengan demikian analisis terhadap penderitaan Artaud mengungkapkan tiga kondisi mendasar tentang penyakit masyarakat: ketidak murnian, ketenangan atau ketidak tahuan, dan fragmentasi baik pada diri seseorang dan masyarakat. Kerja Grotowski mungkin dapat dilihat sebagai sosok yang memperhatikan setiap interpretasi penyakit Artaud. Oleh karena setiap jawaban yang ditemukan adalah untuk dikurangi, Grotowski akhirnya mengubah arah antara tujuan-tujuannya. Hasilnya adalah kisi-kisi jalan yang merangkai jalan setapak menutupi tanah lapang yang sangat luas. Untuk menggambarkan, seseorang harus mengikuti jalan setapak dengan segera, dan memetakan dengan

¹⁸ ibid.

¹⁹ ibid, hlm. 23.

hati-hati bagian-bagian yang akan menjadi pengarah kita di masa depan tetapi mungkin akan ke arah jalan yang lebih dalam dan menghujam.

*

Jawaban Grotowski terhadap masalah ini berada pada titik pusat eksplorasinya, pertanyaan ‘bagaimana manusia seharusnya hidup?’,²⁰ adalah bahwa seseorang harus memiliki ‘keberanian untuk menjadi dirinya dan tak perlu bersembunyi.’²¹ Inilah tujuan teater Grotowski ‘untuk menghancurkan peran sosial’²² sehingga aktor dan penonton juga dapat ‘mencapai realisasi diri yang sebenarnya’.²³ Kondisi ini, di mana seseorang sekedar ‘adalah’, menghindari pengulangan tanpa makna dengan mengakui paling tidak adanya dua cara hidup: penampilan pura-pura dan menyetujui kejujuran. Dalam buku *Towards a Poor Theatre*, ‘berjuang melawan kebenaran diri’ melibatkan ‘usaha pengelupasan topeng kehidupan’.²⁴ Pembongkaran wajah yang palsu menghasilkan suatu sikap di mana penampilan dan unsur tambahannya menyatu. Di sinilah letak kaitannya dengan keseluruhan: kejujuran adalah kondisi keutuhan dunia dalam dan dunia luar. Penguasaan diri adalah suatu kondisi kedamaian, kondisi integrasi dunia dalam yang utuh tak terbagi.

²⁰ *Grotowski and his Laboratory*, hlm. 130.

²¹ Patrick Sciarata, ‘The Polish Connection: an Encounter with Grotowski and The Theatre Laboratory’, *Exchange* (fall 1976), hlm. 102.

²² *ibid*, hlm. 101.

²³ *ibid*.

²⁴ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 21.

Pada periode berikutnya, Grotowski melanjutkan berbagai strategi yang berbeda dalam rangka mewujudkan keinginannya membantu aktor mencapai otentisitas diri. Awalnya Grotowski percaya, dengan gaya Stanislavsky di periode pertengahan karirnya, bahwa tidak mungkin menjadi sesuatu tanpa mengetahuinya. ‘Menyadari’ adalah ‘mengenal dengan jelas’ (mengetahui) maupun ‘mengubah menjadi kenyataan’ (menjadi). Apabila seseorang hanya dapat menjalani apa yang diketahuinya, dan apabila orang merasa aneh dengan dirinya, maka hal itu berarti bahwa orang tersebut hanya benar-benar *menjadi* seseorang apabila ia *mengenal* dirinya sendiri. Gambaran diri yang nampak bagus tersebut harus diidentifikasi dan digoyah kembali sehingga isi yang sebenarnya dapat ditemukan. Tujuan pelatihan dengan demikian mendukung aktor menggunakan teater sebagai cara untuk mengeksplorasi dirinya secara kreatif. Hal pertama yang muncul dalam daftar Grotowski tentang objek-objek investigasi metodik yang harus dilakukan pada *The Laboratory* tahun 1967 terbaca ‘Menstimulasikan proses pengungkapan diri’.²⁵ Pelatihan tetap melibatkan penjelasan, tetapi sekarang objek utamanya bukan tokoh tetapi jati diri. Hal yang menarik dari tahapan kerja Grotowski ini terletak pada gaya di mana ia mampu memodifikasi teknik-teknik yang ada agar dapat mengubah proses latihan sebuah naskah dari mengenal tokoh-tokoh dan situasi mereka menjadi lebih mengenal jati diri mereka.

²⁵ *ibid*, hlm 96.

Dalam artikelnya *Self and Others*, R.D.Laing menulis bahwa ‘Semua identitas’ menyoroti sesuatu yang lain: yang lain itu masuk melalui kaitannya dengan sesuatu yang diaktualisasikan oleh identitas diri.’²⁶ Kebutuhan akan pelapis sangatlah penting ketika seseorang menjadi jati diri seseorang lain yang menjadi objek kajian, maka seseorang biasanya akan kehilangan cara membandingkan yang dipentingkan bagi pemahaman diri sendiri. Pula bagi Grotowski kehadiran orang lain merupakan prasyarat penting bagi pemahaman diri sendiri:

dimungkinkan mengurangi jati diri seseorang ketika menjadi seperti-ia-adalah; tidak pada topengnya-tidak pada peran yang dimainkannya...hanya pada jati dirinya... Pengurangan yang terjadi pada seseorang hanya mungkin terjadi pada hubungannya dengan keberadaan orang lain daripada dirinya sendiri.²⁷

Sepanjang ‘yang lain’ menjadi agen kontras, pengaruh yang dilakukannya mengungkapkan perspektif. Ketika objek yang berada di bawah pengawasan ketat tersebut adalah jati diri, maka kerja perspektif mendorong pengakuan subjek tentang subjektivitas: jati diri berada ‘di luar sana’, tidak ‘di dalam sini’ dan dengan demikian dapat dipelajari secara lebih mudah.

Teater sebagai wahana dinamika tersebut memberi keuntungan yang luar biasa yang secara alami mengharuskan lompatan relatif yang terjadi pada identitas. R.D. Laing mencatat bahwa dari sudut psikologis ‘yang lain’ sering

²⁶ R.D. Laing, *Self and Others* (London, 1969), hlm. 82.

²⁷ Jerzy Grotowski dalam *Grotowski's Laboratory*, hlm. 109.

‘dibicarakan di bawah penamaan peran’.²⁸ Dalam dunia teater muncul melalui situasi di bawah ini :

Di atas panggung teater biasanya kita memainkan berbagai peran. Apabila saya memainkan King Lear, perbedaan antara diri saya dan Lear cukup besar bagi saya untuk menyadari bahwa saya memainkan seseorang yang lain. Namun apabila saya menjadi diri saya sendiri di bawah kerangka tersebut, pertanyaan yang mengejutkan akan muncul: diri yang mana? Seseorang yang mengenal kawan-kawan saya? Seseorang yang mengenal musuh-musuh saya?²⁹

Sangat tidak mungkin melihat jati diri secara langsung: jati diri tidak dapat menjadi subjek dan objek secara bersamaan. Ketika seorang aktor menjadi yang lain, jati diri dapat diperjelas sebagai entitas yang eksentrik. Kenyataan bahwa sulit mempertahankan situasi transenden yang membantu proses dan lebih mudah mengacaukan proses—dalam berjuang menyesuaikan diri dengan tokoh—di mana tak dapat dipungkiri bahwa aktor belajar sesuatu tentang dirinya sendiri. Aspek tokoh yang digambarkan dengan mudah menunjukkan bahwa para aktor mencerminkan kaitan diri aktor sendiri dengan dunia. Elemen-elemen yang mengecilkan arti jati diri muncul melalui negasi: di atas panggung, pertunjukan membuat aktor menyadari tidak hanya kenyataan adanya perbedaan antara diri mereka sendiri dan tokoh mereka, tetapi juga usaha untuk mewadahi kelainan diantara mereka, dan ciri khas yang membedakan mereka:

²⁸ *Self and Others*, hlm. 83.

²⁹ Jerzy Grotowski dalam *The Theatre of Grotowski*, hlm.225.

Apabila bagi anda Hamlet merupakan wilayah yang hidup, anda juga dapat mengukur diri sendiri berhadapan dengannya; tidak melawan karakter, tetapi seperti sinar terang, menimpa keberadaan anda, yang menghampiri anda.³⁰

Sebagai suatu usaha yang menghapuskan ketidak samaan hubungan antar identitas yang lebih tinggi, secara kritis memainkan suatu peran dapat digunakan untuk menjelaskan tentang jati diri.

Namun demikian, seperti halnya aktor dengan gaya Brecht pertama kali harus menguasai Stanislavsky sehingga lebih tajam membangkitkan kebingungan penonton, maka juga penting adalah kondisi pengungkapan jati diri sebelumnya seperti yang disaksikan aktor-aktor Grotowski ketika pertama kali mengalami peran mereka pada gaya Stanislavsky. Dalam buku *Towards a Poor Theatre*, awal mula tujuan pelatihan adalah ‘menemukan impuls otentik’. Tujuannya adalah untuk menemukan tempat pertemuan antara teks tersebut dan sang aktor’.³¹ Mungkin satu catatan panjang dari pelatihan Anthony Abeson berdasarkan kerja Grotowski dalam *The Seagull* akan menunjukkan pandangan sekilas yang cukup mendasar untuk membuat suatu masalah yang, seperti yang digambarkan dalam pembicaraan materi dalam dua bagian terakhir, hal itu akan menjemukan ketika dilakukan:

³⁰ Jerzy Grotowski, ‘Holiday’, *Theatre Quarterly*, vol. 3 no. 10 (April-Juni 1973), hlm. 22. Kutipan dari ‘Holiday’ diambil dari *The Drama Review* vol. 17, no 2 (Juni 1973) dan *Theatre Quarterly*, keduanya memiliki sampul yang berbeda tentang ceramah asli Grotowski di New York. Sumber dari kedua ‘Holiday’ akan dibedakan oleh ‘TDR’ atau ‘TQ’ dalam kurung sesudah tulisan ‘Holiday’.

³¹ *Towards a Poor Theatre*, hlm 206.

Nina berbicara pada Trepley, ‘Aku takut kalau kau membenciku.’ Grotowski menunjukkan bahwa aktor yang memainkan Trepley tidak mengerjakan apapun untuk mengindikasikan sebaliknya. Catatan logisnya Nina berhenti di akhir dialog, menunggu kepastian kembali, dan bahwa Trepley, melalui beberapa gestur... akan memberikan kepastian itu padanya. Logika tersebut merupakan logika tingkah laku...

Nina berkata, nampak tidak beralasan, ‘mari kita duduk.’ Mengapa, tanya Grotowski, ia membuat usulan tersebut? Aktris ini menjawab, ia hanya mengucapkan satu kalimat tanpa suatu alasan. Dengan demikian Grotowski menjelaskan pentingnya menemukan tingkah laku seseorang, dan mengembangkannya.

Trepley, mengambil jas Nina lebih cepat, dan menjatuhkannya ke lantai. Nina...ingin menyelamatkan jasanya...Maka tiba-tiba saja ia melangkah ke arahnya, dan dengan tenang mengambil jasanya, dan dalam waktu bersamaan mereka duduk bersama. Sekarang garisnya nampak masuk akal... Sekarang sesuatu yang *masuk akal* dapat ia katakan.³²

Sekarang tidak hanya melanjutkan penghamburan ketepatan-ketepatan logika seperti yang diperhatikan Stanislavsky, tetapi juga cara mempertanyakannya. Seperti halnya Stanislavsky, pertanyaan menyingkirkan aspek-aspek keuntungan motivasi yang diteliti dengan cermat dan dengan logika yang lebih besar daripada yang biasanya terjadi pada aspek-aspek tersebut.

Namun demikian, tidak seperti Stanislavsky, melalui tahap latihan tambahan Grotowski ingin melakukan interogasi tidak pada karakter aktor tetapi pada diri si aktor—di mana sebelumnya karakter dan jati diri tidak saling mengenal sampai keduanya diberi kesempatan untuk saling berpindah eksistensi agar menjadi lebih waspada:

³² Anthony Abeson, ‘The Many Sides of Silence’, *Village Voice* (9 Oktober 1969), hlm. 59.

Grotowski: 'Nyanyikan namamu...Bangunkan sang Joseph. Siapa dia, orang asing ini?...Temukan topeng wajah Joseph. Benarkah ini topeng Joseph? Ya, inilah Joseph yang sebenarnya. Dan sekarang inilah Joseph yang sebenarnya, topengnya yang menyanyi.'

Kita mencatat bahwa suara sang pengikut berubah, lebih dalam dan menjadi tidak dikenal.³³

Kegunaan lagu memperkuat pemahaman aktor untuk menghidupkan kenyataan 'yang lain' yang kemudian secara semantik hanya hadir dalam diri sendiri melalui nama. Hal ini melepaskan aktor dari subjektivitas: oleh karena aktor tersebut diidentifikasi sebagai topeng, maka jati dirinya menjadi kelengkapan luar yang dapat dikaji. Alinasi jati diri diperkuat melalui pertanyaan Grotowski yang secara eksplisit menunjukkan ketidak mampuan aktor memahami berbagai tingkatan otentisitas imej keseharian dirinya. Maka, dalam suatu ekspresi yang hidup dan tidak terantisipasi keberhasilan latihan, aktor tak mampu menemukan suaranya. Dengan menolak lapisan personalitas, aktor tidak dapat mencari tempat perlindungan di balik topeng yang sekarang menjadi tertutup. Oleh karena topeng tersebut tidak lagi berhubungan maka ada kekosongan yang perlu diisi, dan tentu saja kerja aktor pada tahap berikutnya menjadi bermakna.

Sekarang penekanan berpindah dari kewaspadaan terhadap ketidak otentikan dan kemungkinan perubahan eksistensi menjadi kajian jati diri yang lebih bersifat perintah. Seperti pada cara analog langsung pada ingatan emosi

³³ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 170.

gaya Stanislavsky, aktor diminta membuat perbandingan antara diri mereka dan beberapa tokoh lainnya:

- a) Amati bayi yang baru lahir dan bandingkan reaksinya dengan tubuh seseorang
- b) Carilah bekas-bekas tingkah laku seseorang di masa kecil...
- c) Temukan stimulus tersebut yang membangkitkan kembali keinginan seseorang pada masa kanak-kanak.³⁴

Perbandingan memiliki keuntungan medudukkan aktor di luar diri mereka sendiri, sementara mengenalkan juga keinginan terhadap ketelitian yang lebih tajam. Oleh karena bayi itu sebenarnya bukanlah peran yang akan dimainkan, perbedaan dengan Stanislavsky menjadi jelas: pada Stanislavsky jati diri diminta untuk menghadirkan kredibilitas 'yang lain', pada Grotowski 'yang lain' memungkinkan pemahaman yang lebih besar terhadap jati diri. Dalam tahapan (c) pergantian ini menjadi lebih eksplisit sebagai perubahan penekanan dari mengenal menjadi menemukan. Pusat penandaan sekarang bukan pada tokoh tetapi jati diri.

Ketika pengenalan kembali pada tugas aktor tersebut menjadi mapan, aktor dapat mengkaitkan dirinya dengan tahap penokohan yang baru saja menjadi:

jangan memainkan anjing sebagai benar-benar anjing karena anda bukan anjing. Coba dan temukan cara anda sendiri menyerupai anjing...Anda dapat mencoba dengan meniru suara anjing...tetapi

³⁴ ibid, hlm. 111-12.

kemudian pada perkembangannya anda harus menemukan jati diri anda yang alami.³⁵

Observasi mimikri yang menjadi kesimpulan akhir kerja Stanislavsky dengan asimilasi total yang secara magis masuk ke dalam peran, sekarang bagi Grotowski menjadi wilayah yang akrab yang kemudian menjadi awal mula risetnya. Dengan menempatkan diri secara somatik dalam perannya, aktor Grotowski sebenarnya belajar mengeksplorasi diri mereka sendiri. Bagi Grotowski, aktor harus menguasai kapasitas tersistem yang berguna untuk mendiami dunia ‘yang lain’ tetapi, harus mengalami yang lain itu sebagai bukan mengakhiri dirinya seperti pada Stanislavsky, tetapi sebagai suatu cara menghadirkan introspeksi.

Akhirnya, aktor meningkat dari pelacak pemula yang tertuju pada batas-batas kegiatan teatrikal, kepada pertemuan peran dramatik yang terungkap jauh lebih dalam dan potensial serta benar-benar baru:

Ia mengatakan pada mereka untuk memikirkan monolog Hamlet dengan kata-kata mereka sendiri...Ia mengatakan pada mereka untuk menggugatnya dengan cara tradisional. Kemudian ia meminta mereka meneriakkannya, seketika, tetapi hanya setelah yang lain mulai...Kemudian mereka harus memikirkan monolog tersebut sebagai lelaki tua, kemudian masa remaja seperti masa perang, sebagai pahlawan... Hal ini mendorong aktor mengeruk dirinya ke dalam suatu strata keberadaan yang tidak pernah diperkirakan oleh makhluk hidup seperti dia.³⁶

³⁵ ibid, hlm 189. Lihat juga ibid, hlm 110-11.

³⁶ *Grotowski and His Laboratory*, hlm. 104.

Sejauh ini karena semua tindakan terjemahan menyarankan bahwa teks tersebut selanjutnya dapat diakomodasikan melalui kepekaan sang mediator, kalimat awal dalam latihan menginginkan aktor membiasakan teks analog dengan aktor Stanislavsky: seseorang tak dapat menguasai sesuatu yang awal mulanya tidak ia mengerti. Kemudian alinasi ganda terjadi. Pertama, meneriakkan keduanya berarti menghilangkan makna yang ditemukan dan memberi kesempatan pada aktor menyerap inti pelepasan tersebut dengan tanpa membiasakan menyadarkan dirinya yang mungkin akan menindas maksudnya. Kita sekarang berada di wilayah Brecht tetapi sudah muncul beberapa karakteristik teater Grotowski—pergantian sementara memaksa aktor tidak hanya memahami interpretasi diri yang lain tetapi diri mereka juga.

Pada tahap latihan berikutnya gerakan menghindar dari jati diri/peran berjalan lebih jauh. Oleh karena aktor diminta memainkan kalimat-kalimat mereka sebagai tokoh yang bukan mereka bahkan bukan Hamlet, mereka menjadi sadar bahwa mereka harus memasuki yang lain untuk kedua kalinya. Mereka tidak hanya melihat satu kali interpretasi subjektif diri mereka sebagai objek (dengan cara Brecht) tetapi juga harus mengubah mereka untuk menyesuaikan keinginan dari yang lain 'lain' yang sekarang harus mengatakan dialog jati diri/yang lain. Dalam sosok dari yang lain 'lain', aktor tidak sekedar melihat diri mereka sebagai diri melihat teks; tetapi yang lebih penting, mereka melangkah lebih jauh untuk menemukan dalam diri mereka jati diri yang tak

pernah mereka temukan sebelumnya, jati diri semakin meluas, semakin dalam dan lebih mendasar dari apa yang mereka lakukan dalam monolog di awal pelatihan. Di sini titik tekan lebih pada penemuan daripada pengenalan: aktor, berada di luar jati diri suatu peran yang berfungsi sebagai penengah, menjadi saksi mata bagi suara yang berada diantara jati diri dan rangkaian ‘yang lain’, yang salah satu diantaranya mengungkapkan beberapa jejak tentang penokohan yang terlupakan dan tidak dikenal. ‘Kekuatan karya besar’, tulis Grotowski tentang *Hamlet*, ‘terkandung dalam efek-efek penghubungnya : efek itu membuka pintu bagi kita, menempatkan mesin pelengkap kewaspadaan diri kita.’³⁷

*

Cara yang dilakukan Stanislavsky dalam periode ‘pertengahan’ yaitu tidak mungkin menjadi sesuatu tanpa mengenalnya, dan Grotowski saat itu mendebatnya dengan mengatakan bahwa pengenalan diri sendiri melengkapi aktor dengan kapasitas tertinggi untuk menjadi diri sendiri dan dengan demikian menggapai keutuhan. Namun demikian, kita ingat dalam bagian I bahwa Stanislavsky terus mengubah pandangannya dan, di akhir hidupnya, percaya bahwa pengenalan yang sebenarnya dapat dilihat dari cara hidup seseorang. Mengenal dan menjadi, jauh berbeda, sebenarnya saling berdiri sendiri. Sebenarnya Grotowski juga mengakui, dalam pernyataannya di tahun

³⁷ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 57.

1970, bahwa ‘pikiran ...tak pernah mengutuhkan yang telah melahirkannya—bagi pikiran ‘pada awalnya seseorang terbagi menjadi berpikir dan akting’.³⁸ Ketika diberlakukan pada perhatian Grotowski tentang ‘menjadi seseorang’, hal ini mengarah pada kesimpulan—tahun 1976—bahwa ‘Saya menjadi diri saya ketika saya tidak berpikir tentang diri saya sendiri.’³⁹ Lalu pada tahun 1979, aktor ‘mempercayai dirinya karena ia melupakan tentang dirinya sendiri’.⁴⁰ Sosok otentik tidak sama dan sebangun dengan kecerdasannya tetapi dengan ketidak tahuannya.

Namun ketika seseorang menyadari bahawa ia tidak dapat mencoba melupakan sesuatu, saat itulah aktor Grotowski menghadapi persoalan bahwa setiap usaha suka rela yang dibuatnya untuk mencapai pengetahuan hanya merintangi mereka menghasilkan dunia dalam yang mereka cari. Pada pidatonya tahun 1979 di hadapan Kosciuszko Foundation, Grotowski menngungkapkan persoalan tersebut dan mengingatkan bahwa jalan keluarnya—sama seperti Stanislavsky— harus melalui tubuh:

Pohon tersebut adalah guru kita. Ia tidak mengajukan pertanyaan. Pohon adalah pohon...Bagi kita, hal itu menjadi lebih sulit.

Mungkin tak ada cara lain melalui kata-kata yang dapat menjawab pertanyaan tersebut—bagaimana menjadi seseorang? Tetapi pasti dapat ditemukan dalam tindakan...Dalam rangka seseorang kemungkinan dapat melupakan dirinya, ia harus

³⁸ ‘Holiday’, (TDR), hlm. 119.

³⁹ ‘The Polish Connection’, hlm. 102.

⁴⁰ Jerzy Grotowski dalam *The Theatre of Grotowski*, hlm. 228.

menjadi utuh, dikaitkan dengan yang lain. Di tengah-tengah apa yang sedang ia lakukan.⁴¹

Pohon itu tidak melakukan introspeksi dan hanya sekedar ada. Sebaliknya, manusia, direnggut dari pohon pengetahuan, selalu membawa warisan dosa masa lalu. Namun, apabila pikiran melibatkan keberadaan makhluk hidup, maka akan muncul persoalan bahwa observasi pikiran setidaknya akan memahami satu makna yang disandang manusia. Maka dengan demikian, karena aktor hanya mencari untuk tidak dapat menyadari ketika melepaskan ketidak sadaran, mereka harus merengkuh oposisi ontologi pikiran yang bagi Grotowski adalah tindakan. Struktur reaktif tindakan memiliki keuntungan bahwa hal itu menjauhkan atensi aktor dari dirinya sendiri yang kemudian memiliki ruang untuk ‘menjadi’. Aktivitas pelatihan sekarang harus mengaplikasikan fisik melalui peraturan yang tetap menggunakan bagian kebebasan pikiran untuk melakukan kontempalsi dan dengan demikian mengikis jati diri. Hasilnya, ‘menjadi seseorang berarti menjadi tubuh seseorang.’⁴²

Ketika R.D.Laing berkata, ‘Sejauh diri saya masuk ‘ke dalam’ apa yang saya lakukan, saya menjadi diri saya melalui tindakan tersebut’,⁴³ tentu saja ia mengacu pada kapasitas terapis pada setiap bentuk kegiatan di mana seseorang akan terlibat seutuhnya. Ketika seseorang tertarik dengan teater, pilihan kata-

⁴¹ ibid, hlm 225, Lihat juga Eric Forsyth, ‘Conversation with Ludwik Flaszen’, *Educational Theatre Journal*, vol. 30, no. 3 (Oktober 1978), hlm. 312-13.

⁴² Tadeusz Burzynski, ‘Grotowski’s Laboratory–1977/78 Season’, *The Theatre in Poland*, vol. 20, no.5 (1978), hlm. 19.

⁴³ *Self and Others*, hlm. 127.

katanya secara kebetulan menyarankan bahwa akting pada dasarnya dapat menjadi media yang kuat dari kegiatan tersebut yang menunjukkan ‘masuknya diri ke dalam pola kegiatan yang ‘lain’. Sama halnya dengan keinginan Grotowski bahwa lebih baik tidak berpikir tetapi bertindak yang ternyata dapat menjadi acuan. Acuan ini tidak hanya menguntungkan kegiatan tubuh pada umumnya tetapi juga apa yang diutamakan akan terjadi pada konteks laku panggung:

Keterbelahan pikiran/tubuh, bentuk dualisme barat, dalam hal ini menghilang. Inilah kelengkapan penampilan yang absolut...yang membuat kita melupakan tubuh dan kecerdasan kita...

Inilah tujuan peran teatral: menyiapkan peraturan yang membuat aktor dapat membebaskan dirinya sendiri.⁴⁴

Terlihat kata ‘melupakan’ bergerak perlahan ke arah ruang seseorang yang memiliki kata ‘mengenal’. Awalnya, peran tersebut menjadi ‘trampolin, sebuah alat yang digunakan untuk *mengkaji* apa yang tersembunyi di balik topeng keseharian kita’;⁴⁵ teks ini menjadi pisau bedah yang menyebabkan kita mampu membuka diri kita...untuk *mendapatkan* apa yang tersembunyi diantara kita’.⁴⁶ sekarang, sebagai akibat kewaspadaan Grotowski terhadap adanya bahaya dua muka kesadaran diri, penekanan berpindah dari kemampuan laku panggung kepada perolehan ‘kesadaran yang cemerlang dan murni’...*suatu kesadaran tanpa*

⁴⁴ Jerzy Grotowski dalam Maggie Topkis, ‘A Ritual Called Conference’, *Theatre International*, no. 3-4 (1981), hlm 19.

⁴⁵ *Towards a Poor Theatre* hlm. 37, Huruf Italik dari saya.

⁴⁶ *ibid*, hlm. 57. Huruf Italik dari saya.

berhitung sama sekali.⁴⁷ Melalui peran, aktor sekarang tidak mencari pengetahuan diri mereka, tetapi ‘terbenam dalam eksistensi...seperti seekor burung terbang ke udara’.⁴⁸

Namun, hanya dengan cara mengubah orientasi aktor atribut teater yang berharga tidak akan terbuang, dan tidak melawan konsep praktik. Di samping ketenangan yang mampu membuat pandangan Grotowski termodifikasi, persoalannya masih tetap bahwa peran adalah ‘yang lain’ dan dengan demikian tetap melanjutkan usaha membangkitkan pengetahuan yang dihasilkan manusia.

Jalan keluar Grotowski pada persoalan refleksi yang tak diragukan ada dalam teater adalah untuk menetralkan hal lain dalam suatu peran dengan cara menempatkan aktor *secara apa adanya* dalam situasi tokoh. Di awal bagian ini kita melihat, dibandingkan dengan film yang dibuat oleh Werner Herzog, bagaimana Cieslak benar-benar harus mengalami beban siksaan yang terjadi pada Constant Prince. Aktor Grotowski tidak ‘berpura-pura’ bahwa mereka adalah ‘yang lain’. Ia tampil sebagai dirinya menghadapi kemungkinan yang diberikan oleh apa yang dilakukan oleh tokohnya. Bagi Grotowski, ‘apa yang kita lakukan adalah yang sebenarnya dan kita tidak berpura-pura bahwa yang sebenarnya itu adalah sesuatu yang lain’.⁴⁹

⁴⁷ Jerzy Grotowski dalam *The Theatre of Grotowski*, hlm. 151.

⁴⁸ Jerzy Grotowski dalam Leszek Kolankiewicz, ‘On the Road to Active Culture’, dokumen tidak dipublikasikan diterjemahkan oleh Boleslaw Taborski (Wrocław, 1978), hlm. 13.

⁴⁹ Jerzy Grotowski dalam *Grotowski and His Laboratory*, hlm. 123.

Pertunjukan itu bukanlah suatu ilusi tiruan kenyataan, tiruannya; juga bukan merupakan suatu konvensi, dianggap sebagai permainan yang sebenarnya, memainkan kenyataan teatrikal yang terpisah...Aktor tidak bermain, tidak meniru, atau berpura-pura. Ia adalah dirinya.⁵⁰

Tercatat bahwa bentuk ‘bukan...tetapi’ memiliki perbedaan. Hal ini adalah ciri khas pernyataan-pernyataan Grotowski yang menyebabkan karya seni yang dihasilkannya menjadi titik ketiga setelah Brecht dan Grotowski. Maka Grotowski dapat dilihat sebagai penganjur realisme ketiga dari ideologi teater. Salah satu yang cukup membedakannya muncul dalam paradoks bahwa ‘kebenaran’ dalam dunia teater adalah sebuah ‘fiksi’. Pada karya ketiga sutradara tersebut, aktor memainkan tokoh. Perbedaannya terletak pada penekanannya. Pada Stanislavsky aktor memainkan suatu *peran* dan hasilnya, secara ideal, sebuah ilusi. Pada Brecht, *aktor* memainkan suatu *peran* dan efek yang muncul adalah alinasi. Pada Grotowski, *aktor* memainkan suatu peran dalam rangka lebih memperjelas jati dirinya.

‘Di sini akting hanya sekedar pelepasan’,⁵¹ cetus Grotowski dan dampaknya sangat luar biasa. Pengulangan-pengulangan yang menunjukkan diri aktor ‘yang sebenarnya’ di atas panggung tidak lagi melingkar tetapi menyembunyikan kebenaran yang lebih dalam. Aktor bukan diri mereka karena mereka juga bukan yang lain; mereka adalah diri mereka karena hubungan

⁵⁰ Ludwik Flaszen, dikutip dalam *Grotowski's Laboratory*, hlm. 59.

⁵¹ ‘Holiday’ (TDR), hlm. 120.

mereka dengan peran mereka sedemikian rupa sehingga mereka tidak lagi diharuskan melihat diri mereka dari luar yang menyebabkan mereka ‘lepas’ dari ‘makhluk hidup’. Mereka menjadi diri mereka sendiri karena skor pertunjukan mereka sekarang dipahami sepenuhnya sebagai kegiatan bukan perantara, tetapi sebagai media satu-satunya dari makhluk hidup. Bayangan yang lain telah dimusnahkan.

*

Namun demikian, sekarang ‘pertunjukan’ *Laboratory Teatre* mementingkan pemahaman terhadap tingkah laku umat manusia yang sebenarnya dan bukan pada kondisi *sosial* yang memuaskan seperti yang menjadi tujuan teater Grotowski. Menjadi diri sendiri bagaikan sebuah pohon dapat menjamin aktor memahami keutuhan yang sangat mempribadi, namun hal itu nampak berbeda ketika memaksa takdir yang berlaku dalam masyarakat yang bersifat skeptik. Hal ini dikarenakan tindakan manusia tidak sama nilainya dengan indikator metatekstual yang nampak pada tujuan *penandaannya*. Pengikut Kristus yang baik dan ramah akan menemukan keselamatan, tetapi memerlukan pengorbanan Kristus dan jerih payah Paul menemukan suatu agama.

Dengan demikian aktor Grotowski selanjutnya tak dapat hanya menjadi; dalam rangka mengalinasikan otentisitas pengorbanan yang nampak dari tindakan mereka, mereka harus menjadi melalui cara yang inspiratif:

Apabila aktor menampakkan dirinya dengan menolak topeng kesehariannya, yaitu dengan menempatkan dirinya sebagai suatu tantangan yang secara memasyarakat menantang yang lain, dan melalui sikap berlebih-lebihan, keduniawian dan sikap kasar yang a moral, kemungkinan ia membuat penonton melakukan proses yang sama dalam penembusan jati diri.⁵²

Tema kelebihan, tema penembusan yang kasat mata terjadi pada manusia, muncul lagi secara menggebu-gebu dalam tulisan Grotowski. ‘Aktor harus membangunkan dan membersihkan penonton’,⁵³ tulis Grotowski; ia harus menjadi ‘pemain bola yang memikat penonton’.⁵⁴ Hal ini hanya terjadi pada contoh mendasar yang kuat yaitu pengalaman dunia kegaiban dalam di mana seorang penonton dapat dirangsang untuk mengadopsi keyakinan yang lebih besar sesuai kemampuan mereka menyerap keutuhan daripada yang sebenarnya mereka tidak ingin miliki. Akibatnya, drama pilihan Grotowski sangat menuntut kemampuan fisik dan emosi. Intensi Grotowski adalah menyiapkan aktornya menjadi diri mereka sendiri dengan cara yang cukup menyolok mata sebagai cara menarik perhatian terhadap contoh kemampuan penyembuh yang ada dalam tindakan mereka. Aktor tidak bertindak; mereka adalah tindakan. Namun yang menjadikan mereka harus benar-benar melewati batas adalah apabila hal itu digunakan untuk menggembeleng penonton masuk ke dalam posisi kepercayaan.

⁵² *Towards a Poor Theatre*, hlm. 34.

⁵³ ‘Theatre Laboratory 13 Rzedow’, hlm 164.

⁵⁴ Eugenio Barba dan Ludwik Flaszen, ‘A Theatre of Magic and Sacrilege’, *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 3 (Spring 1965), hlm. 173.

Terdapat cara yang menyenangkan dalam kerja Grotowski yang berlangsung secara berulang-ulang dengan menggabungkan sosok manusia dengan kegaiban yang menyarankan bahwa syarat sosok aktor tidak sebagai suatu paradoks yang membingungkan yang awalnya seolah-olah menjadi masalah. Misalnya, ketika Grotowski menulis bahwa fungsi seni adalah ‘membimbing kita *melampaui batas*, merasakan kehampaan kita, mengatasi ketidak mampuan kita, singkatnya untuk *menyadari diri kita sendiri*,⁵⁵ pertentangan yang tidak berbeda biasanya terjadi antara kondisi otentik dengan kondisi terdidik yang menyarankan bahwa jati diri yang luhur sinonim dengan jati diri yang sebenarnya di mana keduanya bertentangan dengan topeng masyarakat yang tidak kasat mata. Apabila terdapat kebingungan yang menyentak di sini, hal ini menjadi klise yaitu di mana kondisi sosok kita yang otentik adalah bahwa kita tidak otentik. Apa yang sebenarnya kita lakukan adalah menyembunyikan diri kita yang sebenarnya. Seni Grotowski cenderung membantu kegaiban bukan jati diri pada umumnya tetapi sosok yang tidak otentik. Nampaknya, sosok manusia *adalah* kehalusan yang ada di dalamnya.

Dalam istilah praktik, penggabungan antara sosok manusia dengan kegaiban disempurnakan melalui manipulasi somatik dari paradigma psikologis di mana seseorang benar-benar menganggap dirinya (dan dengan demikian

⁵⁵ Raymonde Temkine, *Grotowski*, diterjemahkan oleh Alex Szogyi (New York, 1972), hlm. 74. Huruf Italik dari saya.

menjadi jati diri seseorang) hanya ada pada kondisi gaib. Hanya melalui tantangan yang dengan terus menerus menantang diri kita yang menyebabkan kita menghormati diri kita sendiri, dan dengan demikian tidak lagi perlu menyembunyikan diri di balik topeng masyarakat. Maka jalan keluar Grotowski secara teknis terhadap persoalan sosok manusia ini pada tahapan karirnya adalah menempatkan aktor dalam rangkaian tantangan-tantangan fisik. Semuanya ini diletakkan di luar *penumbra* kemampuan para aktor sehingga ketika mereka benar-benar disempurnakan, aktor mendapatkan kepercayaan somatik yang diperlukan untuk menyetujui diri mereka:

ada unsur gimnastik yang memberi mereka suatu kualitas tantangan. Grotowski percaya terjadi pertentangan antara tantangan ini dengan puncak keberadaan sosok manusia, bahwa aktor menggaibkan ‘jati diri’ biasa yang dimiliki mereka di keseharian. Grotowski menggambarkan hal ini sebagai pencapaian pada kondisi ‘kepercayaan primal’, di mana kita dituntun oleh dunia alamiah kita.⁵⁶

Catat sekali lagi persamaan yang tak diragukan tentang ‘kegaiban’ dengan ‘alamiah diri kita’. Dengan usaha jungkir balik aktor mempelajari kesungguhan hati.

Identifikasi otentisitas dengan kegaiban memiliki keuntungan yang menyebabkan bergantinya tujuan konkret kepada konsep-konsep abstrak. Mengingat bahwa otentisitas tidak mewadag, kegaiban mendapat pelaksanaan gerak somatik secara berlebihan. Hal ini berlangsung melalui tiga tahap, dan

⁵⁶ *The Theatre of Grotowski*, hlm. 122.

menaikkan batas-batas personal hingga menanggulangi konsep-konsep yang akan dicapai seperti halnya terjadi pada batas kemampuan manusiawi. Pada tahap pertama, aktor diminta menampilkan pelatihan rutin melalui ketrampilan dan ketepatan. Misalnya,

Lutut ditekuk dengan tangan terentang, pertahankan kaki di atas lantai dalam waktu bersamaan...

Ambil benda kecil dengan jari kaki (korek api, pensil dan sebagainya).⁵⁷

Pada tahap kedua, aktor, percaya pada kemampuan tertentu tubuh, didorong untuk mendekati ambang yang mempribadi, yang melalui tingkatan batas kemurnian, didukung untuk mengembangkan konsep kemampuan secara personal. Praktik sutradara sebelumnya, di mana batas subjektif tidak jelas terdefiniskan, dibangun sebagai pemahaman batas kemampuan teknis seorang aktor. Kegaiban terhadap pemahaman teknik melibatkan konsep teater yang terpilih dan murni. Kemudian konsep ini menjadi wakil tampilnya unsur fisik yang sesuai, dan unsur ini kemudian harus dipilih oleh ketrampilan yang lebih besar dari pada hanya dikenal sebagai unsur yang dihidupkan oleh wilayah penggunaan sebelumnya. Misalnya, Grotowski menyarankan pada aktornya supaya mereka menunjukkan adanya keharusan memiliki ketrampilan gaya Brecht yaitu melakukan transisi cepat antar berbagai kondisi yang

⁵⁷ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 107.

dipertentangkan secara diametris—namun kelanjutannya tidak pernah terjadi sebelum adanya kemungkinan yang diperkirakan.

Jungkir balik ke depan dengan salah pundak menyentuh lantai sebagai pendukung.

Jungkir balik ke belakang.

‘Harimau berdiri menggeram (melompat depan)... melewati pembatas dengan jungkir balik, kemudian jatuh ke lantai dengan satu pundak menyangga...

‘Harimau’ berdiri menggeram kemudian dengan cepat jungkir balik ke belakang.⁵⁸

Jati diri, berdasarkan kemampuannya menghadirkan kembali teknik Brecht, diturunkan sebagai model pengganti. Namun istilah pencapaiannya tetap mempribadi.

Pada tahap ketiga, tingkat kesulitan bergerak dari kelengkapan teori dan teknik ke luar ke arah rumitnya teori dan teknik hingga mencapai tingkatan teori dan teknik yang menantang imajinasi pada umumnya. Oleh karena aktor Grotowski bertambah maju menjadi lebih pandai, maka pelatihan itu juga menjadikan mereka berkembang tak terkendali. ‘Gunakan suaramu untuk melubangi dinding,’⁵⁹ pinta Grotowski, ‘membalikkan kursi... menjatuhkan gambar dinding.’⁶⁰ Sekarang aktor harus berusaha menampilkan sesuatu yang tak mungkin. Mereka harus menanggulangi tidak hanya batas individu mereka sendiri tetapi batas keabadian dari keterbatasan manusia: terbang, misalnya, atau keabadian lainnya sebagai penilai kemanusiaan—jarak penglihatan:

⁵⁸ *ibid*, hlm. 106.

⁵⁹ *ibid*, hlm. 134.

⁶⁰ *ibid*.

kerja tersebut memiliki sesuatu yang penting yang tidak mungkin. Misalnya, dalam rangka mengerjakannya aktor harus mampu terbang, tak kasat mata, sesuatu yang berlawanan dengan alam. Tetapi agar benar-benar dipercaya, seseorang harus melakukannya.⁶¹

Aktor Grotowski, kita ingat, tidak dapat berjarak dengan metafora; sebenarnya mereka harus menyadari peristiwa kegaiban mereka. Dalam ‘Theatre Laboratory 13 Rzedow’, ‘Akrobatik membebaskan aktor dari hukum gaya berat.’⁶² Dalam *Towards a Poor Theatre*, ada latihan yang disebut ‘terbang’:

1. Jongkok bertumpu di tumit...berjingkat dan menggoyangkan tubuh seperti seekor burung yang siap terbang...
2. Tetap berjingkat, dongakkan badanmu dalam posisi setinggi mungkin, sementara kedua tangan bergerak seperti sayap mengepak...
3. Tinggal landas dengan gerakan ke depan...
4. Mendarat seperti seekor burung.⁶³

Hanya keajaiban yang mampu memaksa seorang penonton yang tidak percaya untuk meyakinkannya.

*

Ketrampilan dalam teknis yang berhasil dicapai oleh *Laboratory Theatre* menghadirkan dua persoalan bagi Grotowski. Pertama, semakin bertambah jelas bahwa terdapat kontradiksi antara penggunaan ketrampilan untuk menumbuhkan keyakinan dalam diri penonton dan ambisi lama Grotowski yang ingin membuat penonton, sesuai dengan keyakinan itu, mengikuti contoh

⁶¹ Richard Schechner dan Theodore Hoffman, Interview with Grotowski’, *The Drama Review*, vol. 13, no. 1 (Fall 1968), hlm. 39.

⁶² ‘Theatre laboratory 13 Rzedow’, hlm 162.

⁶³ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 105.

yang dilakukan aktor. Pada *'Theatre's New Testament'*, Grotowski mendesak, kita ingat, bahwa 'apabila aktor, dengan menempatkan dirinya sebagai suatu tantangan untuk menantang yang lain... ia membuat penonton mungkin mengalami proses yang sama dari penembusan jati diri'.⁶⁴ Namun tujuh halaman kemudian dalam artikel yang sama Grotowski meminta bahwa 'tantangan' ini mengandung 'tindakan magik (yang tidak mampu diproduksi kembali oleh penonton)'.⁶⁵ Dengan aktor mempertontonkan tindakan yang jauh dari kemampuan penonton, sebenarnya Grotowski menempatkan sebuah contoh di mana penonton tidak memiliki sebuah cara pun untuk mengikutinya. Hasilnya adalah ketidak mengerti,

Saya tidak belajar apa pun tentang penderitaan yang saya alami ketika menyaksikan penderitaan Cieslak. Satu alasan, mungkin, adalah jurang yang sangat besar antara hasilnya dan dengan setiap pengalaman pada umumnya.⁶⁶

atau menolak mati-mati an untuk mendengar:

Grotowski merobek-robek kita karena kecemburuan kita pada intensitas dan kebebasan Cieslak yang menekan kita untuk melihat diri kita sendiri, keterbatasan kita...(tetapi) anda mungkin bisa marah pada apa yang menyebabkan anda merasa tertutup...Kemarahan ini dapat menjadi penghambat bagi penerimaan seseorang terhadap peristiwa yang dicari.⁶⁷

⁶⁴ *ibid*, hlm. 34.

⁶⁵ *ibid*, hlm. 41.

⁶⁶ Irving Wardle, 'Grotowski the Evangelist', *The Times*, (4 Oktober 1969).

⁶⁷ Stefan Brecht (ed), 'On Grotowski: A Series of Critiques', *The Drama Review*, vol. 14, no. 2 (Winter 1970), hlm. 195.

Keterkaitan antara manusia dan kegaiban, hilangnya mitos yang menutupi tentang Anak Manusia, entah terkait atau tidak dirancang sebagai kritik dari pada sekedar inspirasi.

Persoalan Grotowski yang kedua adalah bahwa dalam pengalaman aktor, keahlian teknis cenderung menjadi topeng pembenaran yang mulai merintangi dan tidak membantu pengungkapan jati diri aktor. Melihat kembali karya-karyanya di tahun 1960 an, Grotowski mengobservasi bahwa sebenarnya melalui teknik seseorang belajar 'bagaimana mempersenjatai diri. Kita mempersenjatai diri sebagai tempat persembunyian diri kita sendiri; keikhlasan mulai muncul ketika kita tidak berdaya'.⁶⁸ Meskipun kemampuan teknis memungkinkan aktor menjadi diri mereka, namun hal itu tidak mendukung pengungkapannya. Namun justru mudah menjadi sebuah pertunjukan di mana aktor menemukan kemapanan yang sangat menyenangkan sehingga dapat saling membuka diri diantara mereka. Apabila pengungkapan jati diri memberikan kepercayaan yang berasal dari ketrampilan, ketrampilan tersebut dapat pula menebar kepuasan diri sendiri.

Seiring dengan perkembangan kewaspadaan Grotowski terhadap persoalan tersebut adalah keyakinannya bahwa keterkaitan alami aktor dengan teknik yang terjadi secara timbal balik akan terjadi terbalik pula pada sesuatu yang dihasilkan oleh program tersebut:

⁶⁸ Jerzy Grotowski dalam *The Theatre of Grotowski*, hlm. 113.

apabila seseorang belajar *bagaimana mengerjakan*, seseorang tak dapat mengungkapkan dirinya; ia hanya mengungkapkan ketrampilan melakukannya... Inilah titik yang paling sulit. Bertahun-tahun seseorang bekerja dan ingin mengetahui lebih banyak, untuk menguasai ketrampilan yang lebih banyak, tapi akhirnya ia harus menolak semuanya, artinya tidak untuk belajar tetapi untuk tidak mempelajarinya, tidak untuk mengetahui bagaimana mengerjakan tetapi mengetahui untuk bagaimana tidak mengerjakan.⁶⁹

Dalam pengantar kilas balik yang ditulisnya terhadap tulisan Barba tentang metode *Training Actor* yang digunakan oleh *Laboratory Theatre* antara tahun 1959-1962, Grotowski ingin menempatkan periode pencariannya tentang teknik gaib yang dikaitkan dengan hasil akhirnya—tepatnya dengan proses yang berlawanan arah:

Saya mencari teknik positif atau metode pelatihan tertentu yang mampu memberikan pada aktor ketrampilan yang kreatif dengan objektivitas... Unsur-unsur tertentu dari pelatihan tersebut di dalam latihan ditunda untuk periode berikutnya, namun tujuan berubah...Aktor tidak lagi bertanya pada dirinya: 'Bagaimana aku dapat melakukannya? Namun, ia harus tahu apa *yang tidak* dilakukan, apa yang menghalanginya...Inilah yang saya maksud dengan **via negativa**: proses pembersihan.'⁷⁰

Sekarang aktor harus mengorbankan kemampuannya dalam gaya yang spektakuler untuk membuat sebuah pengorbanan.

Via negativa tentu saja lebih besar dari pada ringkasan semua kebalikan-kebalikan yang terjadi pada kegaiban. Hal ini terkait dengan keutuhan yang cukup mandiri dan logis yang mampu secara tak terduga tidak mengaktifkan

⁶⁹ 'Holiday' (TQ), hlm. 23.

⁷⁰ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 101.

efek-efek yang dimiliki ketrampilan untuk memecah belah. Raymonde Temkine mengaitkan antara penolakan secara implisit jati diri terhadap penghapusan teknik dan keutuhan yang kemudian tercapai:

Semakin kedisiplinan jati diri dan dan wantah–ketelanjangan–berkembang, aktor dapat lebih membuka dirinya pada tuntutan lainnya... Harmoni dan kedamaian dunia batin tertentu tercapai. Setelah dipertimbangkan, setelah dikelupas...maka penyatuan diri tercapai.⁷¹

Namun dalam beberapa aturan keagamaan, hal itu bukan sifat khas objek-objek yang dihilangkan sebanyak tanda dari tindakan-tindakan pelepasannya tersebut. Apa yang penting bukanlah bahwa ketrampilan tertentu yang memiliki potensi hancur akan dihilangkan, tetapi bahwa aktor belajar melepaskan sesuatu yang telah susah payah diperoleh. 'Hasil yang diperoleh' adalah jati diri si aktor akan digiring pada tempat halusnya jati diri 'yang lain'. Tulisan oleh dan tentang Grotowski dipenuhi dengan adanya keyakinan luar biasa yang mengacu pada konsistensi 'aturan yang lain'. Misalnya, Grotowski berbicara tentang keinginannya menyembuhkan 'daya kekuatan hidup di dunia' melalui keharusan menjadi 'manusia yang utuh'.⁷² Osinski berpendapat bahwa kerja Grotowski terpusat pada 'mengaitkan dengan suatu kekuatan dan memperoleh

⁷¹ Grotowski, hlm. 102.

⁷² Jerzy Grotowski, 'On the Theatre of Sources', *The Theatre in Poland*, vol. 21, no. 11 (November 1979), hlm. 24.

kekuatan tersebut'.⁷³ Bagi Grotowski hasil dari kerja sama jati diri dengan kedua hal tersebut menampakkan keutuhan. Maka kesiapan adalah segalanya.

Secara intelektual tidak perlu mengkhawatirkan pentingnya memahami istilah 'kekuatan': pada diri Grotowski gagasan tersebut selalu menterjemahkan lebih jauh efektifitas eksperimen praktik. Maka *via negativa* mengungkapkan proporsi lekatan keutuhan aktor yang dalam latihan mampu menghilangkan hambatan internal dan menyerah pada berbagai daya kekuatan yang mengitari diri mereka. Dengan bertahan pada aturan somatik, Grotowski menguraikannya sebagai indikator dari serangkaian kondisi fisik. Kondisi tersebut, pengucapan tak terkendali dari suara mungkin menjadi paling jelas. Misalnya aktor harus mempelajari bagaimana mengeluarkan nafas dengan kuat tanpa melawan terhadap kemungkinan hambatan yang menutup rongga tenggorokan:

Proses vokal tidak memiliki kebebasan tanpa fungsi yang baik dari rongga tenggorokan. Pada awalnya tenggorokan harus rileks...

Apabila tenggorokan tidak rileks dan terbuka, anda harus menemukan caranya. Inilah sebabnya mengapa saya meminta aktor ketiga harus berdiri di atas kepalanya. Apabila ia melakukan hal ini, dan kadang-kadang berbicara, berteriak atau menyanyi, ini kesempatan baik tenggorokan akan terbuka.⁷⁴

Pembukaan tenggorokan (kondisi fisik) menjadi latihan cara membuka diri terhadap 'kekuatan' (kondisi abstrak). Melalui campur tangan somatik, hambatan dianggap sama dengan penyebab: hilangnya ketegangan dalam suara

⁷³ Grotowski's Laboratory, hlm 14.

⁷⁴ Towards a Poor Theatre, hlm. 151-2

tidak hanya menandai hilangnya perlawanan aktor terhadap ‘kekuatan’ tersebut tetapi justru mencipta perlawanan tersebut. Seperti halnya semua kerja somatik, seseorang mampu membuka dirinya dengan cara membuka diri melalui tubuhnya.

Tanpa kecuali, aktor mempelajari gaya Stanislavsky akan menemukan kesulitan mengadopsi postur yang tidak alami tanpa memiliki alasan untuk melakukannya melalui cara yang cukup rileks. Maka ketika agen somatik *via negativa* ditemukan, agen tersebut akan didukung oleh memori-emosi atau oleh berbagai acuan orientasi motif:

Ia mengizinkan seorang gadis, misalnya, berjalan mengitari ruang tanpa tujuan, menyanyikan sebuah lagu...Kemudian ia memintanya mengangkat tangan kirinya ke dada sementara ia melanjutkan berjalan dan menyanyi. Bagaimanapun juga gestur sederhana tersebut mengubah drastis suaranya—menjadi lebih lembut dan bulat. Kemudian ia meminta gadis tersebut mengasosiasikan gestur itu pada seseorang, kemudian ia membiarkan gadis tersebut berjalan.⁷⁵

Sering babakan dalam pelatihan tersebut ditampilkan tanpa interupsi dengan asumsi dasar bahwa kelelahan aktor dapat lebih efektif memutus perlawanan aktor daripada penemuan kesadaran. Anthony Abeson menggambarkan pengalaman keikut sertaannya dalam rangkaian pelatihan yang dirancang tidak pada efek kecanggihan tubuh menghadapi tantangan yang muncul tetapi untuk

⁷⁵ ‘The Many Sides of Silence’, hlm. 48.

menyerahkan tubuh pada ‘kekuatan’ tersebut yang terjadi pada batas ketahanannya:

Saya menginginkan berjalan dan bernyanyi seperti Donald Bebek...
Di lain waktu saya hanya menginginkan berbaring dalam posisi tertentu sambil mengucapkan sebuah kata berulang-ulang...
Sesudah dua jam mengerjakannya, saya terpuruk di lantai.
Suara saya mulai membangunkan keutuhannya.⁷⁶

Tidak sekedar kebetulan bahwa ‘kesempurnaan’ suara mencakup pertimbangan baik semangat, totalitas, intensitas dan keutuhan.

Pada *Towards a Poor Theatre*, terdapat perbedaan yang jelas antara penemuan baru tentang keterbukaan dengan keinginan yang ada pada periode ketrampilan. Sekarang Grotowski bersikeras, kontras dengan kekuatannya di posisi lebih awal, bahwa aktor ‘harus belajar tidak berpikir tentang penambahan unsur teknis (pernafasan, misalnya), tetapi harus berkeinginan untuk menghapus hambatan konkret yang muncul untuk dilawannya (misalnya perlawanan pada suara).’⁷⁷ Lagipula ‘keinginan tersebut bukanlah perkembangan otot atau kesempurnaan fisik, tetapi suatu proses penelitian yang mengarah pada penghapusan perlawanan tubuh seseorang’.⁷⁸ Kebijakan tentang kekerasan membuahkan kenaifan akumulasi dan sihir.

*

⁷⁶ *ibid*, hlm. 59.

⁷⁷ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 36.

⁷⁸ *ibid*, hlm. 114.

Dalam suatu ironi yang nampaknya cukup menggambarkan peninjauan ulang, *via negativa* menjanjikan aktor jalan menuju kesempurnaan tetapi menolak mereka untuk membanggakan diri bahwa kerja mereka memiliki kapasitas sebagai penyembuh sosial. Kekosongan kreatif menjadi contoh tetapi hilangnya perkembangan ketertarikan tanpa menjadi contoh tidak nampak diikuti secara luas. Tanpa pengumpulan keajaiban-keajaiban layaknya seorang utusan yang berpura-pura, aktor Grotowski tidak cukup meyakinkan. Maka Grotowski menghadapi dilema bahwa sementara kemampuannya memabukkan penonton sebenarnya menumbuhkan jarak dengan mereka, kerendahan hati yang ditawarkannya mengembalikan aktor-aktornya untuk meniadakan bukti eksplisit seperti kehidupan gaib seseorang. Juga ada atau tidak adanya kemampuan teknis tersebut tidak nampak menjadi cara yang memadai untuk regenerasi sosial melalui pencapaian kesempurnaan.

Maka tidaklah mengherankan bahwa realisasi *via negativa* sejalan dengan keinginan Grotowski yang secara perlahan menarik diri dari kesepakatan untuk melibatkan pertunjukan dengan masyarakat. ‘*The Theatre of the Thirteen Rows*’ tahun 1959 menjadi ‘*Institute Research into Acting Method—Laboratory Theatre*’ tahun 1970— dengan hal-hal yang sangat mempribadi dan terpilih untuk menitik beratkan pada suatu perpindahan. Waktu latihan yang mengambil proporsi yang lebih besar diarahkan untuk memperjelas kalimat-kalimat *dalam* diri, impuls untuk membagi buah kesempurnaan dengan penonton sehingga semua nampak

untuk memperlancar pelajarannya. Pemusatan teater sebagai ‘pertemuan’, yang secara normal hanya mengacu pada kemampuan meningkatkan diri seorang aktor. ‘Inti teater adalah suatu pertemuan’, tulis Grotowski; ‘Seseorang yang melakukan tindakan pengungkapan jati diri, dianggap sebagai seseorang yang memantapkan kontak dengan jati dirinya’.⁷⁹ Tentu saja implikasinya adalah menghancurkan kerja yang menyarankan keutuhan antara individu dengan kolektif. Tidak mampu mencapai publik, aktor berpaling kepada diri mereka sendiri.

Namun demikian, secara perlahan hal tersebut menjadi bukti bagi Grotowski bahwa ketertutupan kelompok seharusnya bersifat sementara. Bukan hanya sulit bagi kelompok tersebut bekerja di balik pintu tertutup untuk mengungkapkan pengaruh sebagai penyembuh masyarakat, tetapi, jauh lebih terkait, kontak antar manusia dapat dilihat sebagai alat untuk mencapai keutuhan. Tahun 1974 Grotowski bertanya:

apabila kita sampai pada kesimpulan bahwa perubahan dunia harus dimulai dari mengubah kehidupan seseorang, maka pertanyaan berikutnya muncul, dapatkah kita mengubah hidup kita tanpa berhubungan dengan yang lain?.⁸⁰

Tidak sekedar masyarakat dianggap tidak mampu berubah melalui penarikan diri suatu kelompok, tetapi bahwa diri mereka sendiri tidak mengalami perkembangan dengan menjauh dari masyarakat. Di sini alasannya bahwa

⁷⁹ *ibid*, hlm 56-7

⁸⁰ Joseph Kelera, ‘Grotowski in Free Indirect Speech’, *The Theatre in Poland*, vol. 16, no. 10 (Oktober 1974), hlm. 10.

penerimaan seseorang oleh orang lain membawa pada suatu situasi di mana keduanya memiliki keberanian untuk membuka topeng mereka masing-masing dan hidup dengan jujur. Maka hasil dari proses ini tidak sekedar suatu kondisi peleburan masyarakat (disebut sebagai keutuhan eksternal), tetapi integrasi internal juga, gema yang mengumandangkan antara siapa orang itu dan apa yang ditampilkannya. Maka dalam artikel '*Holiday*' gagasan tentang 'Manusia sebagai dirinya, seluruhnya, sehingga ia tidak akan menyembunyikan dirinya (keutuhan internal)...tidak terpisah dari pertemuan (keutuhan eksternal)'.⁸¹

Impuls hidup dapat membawa kita kepada makhluk lain mencapai satu titik di mana kita tidak lagi dibagi antara kesadaran dan tubuh. Ini merupakan kembalinya manusia pada momen keutuhan, kesempurnaan, keseluruhan.⁸²

Tujuan dari tahapan karir Grotowski berikutnya semakin jelas: mengasah berbagai alat untuk mencapai keutuhan melalui kontak otentik dalam dunia teater.

Di saat membentuk tujuan tersebut, satu-satunya model kerja kontak *quasi-epiphanic* adalah situasi pelatihan. Di dalam latihan suatu 'halusnya keterbukaan ... mampu menyebabkan aktor melakukan usaha yang paling ekstrem tanpa takut ditertawakan'.⁸³ Maka proses tersebut mempertemukan keinginan Grotowski mendefinisikan keutuhan sebagai ketergantungan pada

⁸¹ '*Holiday*' (TQ), hlm. 24.

⁸² Jerzy Grotowski, 'We Simply Look for Those Close to Us', *International Theatre Information* (Winter 1975), hlm. 8 .

⁸³ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 47.

usaha penghilangan rintangan. ‘Seseorang harus lepas dari ketakutan (dan)...dari saling tidak percaya’, kata Grotowski, ‘lepas dari perbedaan antara apa yang sedang dilakukan seseorang dan refleksi tentang apa yang telah dilakukan seseorang; untuk menguji coba—mempertemukan ketimpangan yang lain dengan keutuhan jati diri seseorang.’⁸⁴ Tercatat bahwa hubungan muncul melalui pensejajaran dari pentingnya kondisi kontak dengan istilah yang melekat pada keutuhan: kemampuan dalam situasi workshop untuk memuaskan keinginan implikasi sebelumnya yang keberlanjutannya dianggap sebagai media bagi yang berikutnya. Lepas dari jurang yang memisahkan masyarakat satu dengan yang lainnya berarti lepas dari jurang yang memisahkan masyarakat dari sisi dalamnya yaitu antara otak dan tubuh, pikiran dan tindakan.

Namun demikian, perlahan-lahan Grotowski menyadari bahwa penyatuan kesadaran dalam latihan adalah cara yang baik untuk mencapai hasil akhir dan tidak dapat menjadi satu-satunya latihan yang memiliki tujuan bagi kelompoknya. ‘Impuls tidak ada tanpa partner’, katanya, tetapi cepat ditambahkan, ‘Tidak dalam arti teman dalam berakting, tetapi dalam pengertian makhluk hidup yang lainnya.’⁸⁵ Grotowski harus mengapresiasi ruang pengaruh yang lebih lebar dalam rangka melawan ironi realisasi satu-satunya dari suatu ambisi holistik. Di samping itu, daya tarik menarik alami diantara kelompok

⁸⁴ ‘Grotowski in Free Indirect Speech’, hlm 12.

⁸⁵ *The Theatre of Grotowski*, hlm. 135.

mengikis kesempatan yang lain tanpa memiliki kontak yang benar-benar bermakna. Maka sangatlah penting, ketika tahun 1970an, Grotowski mencari kontak di wilayah yang sulit diramalkan daripada kontak yang dirancang di lingkungan dalam.

Agen kemanusiaan yang paling jelas lainnya di mana aktor mampu mencapai keutuhannya adalah penonton. Namun demikian, persoalan yang muncul apabila menggunakan penonton adalah bahwa ketika penonton tidak terlibat secara somatik dengan tindakan aktor maka hal itu menunjukkan bahwa penonton tidak mendapatkan keuntungan yang diperoleh dari kerja somatik. Seperti yang diamati oleh Jan Blonski,

dalam rangka mengubah bentuk pemirsa, seseorang harus memaksanya mengulang gestur persembahan atau pengorbanan; kalau tidak ia hanya melihat. Penyempurnaan komunikasi tidak mungkin tanpa gerakan nyata, yang diperankan secara timbal balik.⁸⁶

Juga André Gregory mempertahankan, dalam acara workshop yang diselenggarakan Grotowski di tahun 1975, bahwa ‘tidak penting seseorang mencipta seni yang kemudian ditampilkan untuk masyarakat tetapi *adalah* penting bahwa masyarakat–sosok individu yang aktif dalam hidup dan kerja–terlibat dalam proses kreatif’.⁸⁷ Hanya tubuh yang berpengalaman dapat

⁸⁶ Jan Blonski, ‘Holiday or Holiness’, diterjemahkan oleh Boleslaw Taborski, *Gambit*, vol. 9, no. 33 (1979), hlm. 68.

⁸⁷ *The Theatre of Grotowski*, hlm. 179.

menghasilkan pribadi-pribadi jujur yang terpercaya; selain itu semua hanyalah isapan jempol dan diragukan.

Persoalan menjadi jelas. Grotowski terikat oleh pengalaman alami yang berkembang melalui kerjanya yang bertujuan untuk memantapkan kontak kemanusiaan dengan penonton. Namun penonton, dengan kediamannya, bersedia melakukan kompromi pada potensi terapi yang dimiliki oleh kontak tersebut. Dalam tulisan Grotowski, dilema tersebut diterjemahkan sebagai kontradiksi. Dalam *Towards a Poor Theatre*, Grotowski mencari di satu sisi ‘mengartikan teater sebagai “apa yang terjadi antara penonton dan aktor”, menekankan bahwa ‘Semua yang lainnya merupakan tambahan’.⁸⁸ Namun melalui kerja yang sama, Grotowski berpegang teguh pada kesepakatannya terhadap ikatan somatik, bahwa ‘inti teater adalah aktor, tindakannya dan apa yang dapat dicapainya’.⁸⁹ Konflik tersebut terungkap pada batang tubuh esei yang sama. Dalam artikel aslinya, ‘*Towards a Poor Theatre*’, Grotowski menulis,

teater tetap ada tanpa tata rias... tanpa tata cahaya dan tata suara, dan sebagainya. Teater tak akan ada tanpa hubungan pengertian, langsung, komuni ‘hidup’ antara aktor-penonton.⁹⁰

Namun empat halaman berikutnya, Grotowski menegaskan, ‘kita menganggap teknik personal dan teknik panggung seorang aktor menjadi inti seni teater’.⁹¹

Sejauh keutuhan berfungsi sebagai kontak, inti teater harus terletak pada

⁸⁸ *Towards a Poor Theatre*, hlm. 32.

⁸⁹ *ibid*, hlm. 143.

⁹⁰ *ibid*, hlm 19.

⁹¹ *ibid*, hlm 15.

pertemuan aktor dengan penonton; tetapi ketika inti tersebut tidak mampu tercapai tanpa persediaan somatik, aktor menjadi satu-satunya alat kebenaran di teater.

Nampaknya Grotowski secara intuitif melihat jalan keluar dari dilema ini ketika, di awal karirnya, ia berjanji untuk ‘mencipta dunia baru *dengan* penonton berpartisipasi timbal balik melalui tindakan kolektif’.⁹² Apabila hal tersebut menjadikan penonton pasif dan memisahkan diri mereka dari realisasi drama sebagai penyembuh, Grotowski harus mengarahkan mereka untuk bertindak—tidak hanya secara psikologis, seperti yang dilakukan Stanislavsky, tetapi secara tubuh. Terutama hal itu nampak pada Grotowski bahwa keterlibatan penonton secara somatik dapat dicapai melalui penghapusan alokasi tradisional yang memisahkan wilayah aktor dan penonton. Sepanjang pertunjukan aktor akan berjalan di tengah penonton dalam rangka memutus batas tradisional antara aktor dan pengikutnya. Dalam *The Ancestors*, aktor bergerak lebih jauh: mereka memperlakukan penonton sebagai aktor yang terlibat dengan akting mereka. Dalam produksi berikutnya, situasi dicipta di mana penonton memiliki peran yang diciptakannya sendiri. Misalnya, dalam *Cain*, penonton dirancang sebagai keturunan Cain; di *Shakuntala*, penonton adalah kerumunan para pendeta dan keluarga istana. Dalam pementasan *Kordian* lebih drastis lagi yaitu mengharuskan penonton untuk akting: aktor menggumamkan lagu dan

⁹² Jerzy Grotowski dalam *Grotowski and his Laboratory*, hlm. 53-4.

memaksa penonton menyanyi. Mereka yang tidak menurut akan digertak dan bahkan dipukul dengan rotan.

Kemudian Grotowski segera melihat usaha menyelamatkan partisipasi penonton sebagai naif dan manipulatif:

Bertahun-tahun yang lalu kita mencoba menyelamatkan partisipasi langsung dari penonton... Kita mencapai titik ketika kita menolak jenis perkembangan ini, semenjak hal itu jelas bahwa kita menghadapi tekanan, sejenis tirani...Dan kita bertanya pada diri kita sendiri: tidak, penonton harus tetap seperti yang seharusnya, yang disebut sebagai saksi, saksi dari tindakan manusia.⁹³

Di bawah paksaan, penonton telah memuaskan kriteria baik tentang keterlibatan yang lain maupun somatik. Apa yang jelas hilang adalah keunggulan dari tujuan proyek ini—kontak. Aktor tidak mampu ‘bertemu’ dengan penonton sama sekali. Eksploitasi bertentangan dengan komunikasi.

Jalan keluar Grotowski pada persoalan ini melibatkan kreasi drama yang secara internal menyarankan bahwa sikap sebagai saksi menjadi aspek plot atau struktur. Kehadiran penonton kemudian dapat ditafsirkan sebagai memiliki fungsi spesifik dramatik di samping fakta bahwa penonton tidak lagi disarankan untuk melakukan hal-hal lain yang lebih besar dari pada sikap yang biasa mereka lakukan. Sekarang penonton dapat ‘memainkan’ ‘peran’ yang ditetapkan untuknya tanpa berada dalam posisi yang keliru. Pada wawancara Schechner-Hoffman, Grotowski membicarakan status penonton:

⁹³ ‘Holiday’ (TDR), hlm.129.

Kita melakukan...naskah-naskah di mana aktor mengitari penonton,... di mana mereka menyentuh penonton. Namun kita menyaksikan bahwa selalu ada tipuan dan trik-trik di tempat penonton...

Kita mendapat jalan keluar ketika kita mementaskan karya Marlow *Dr Faustus*. Untuk pertama kalinya kita mendapatkan situasi langsung kata per kata. Fungsi dramatik penonton dan fungsi penonton sebagai penonton menjadi sama.⁹⁴

Dalam *Dr Faustus*, tokoh utama mulai meminta penonton untuk menjadi saksi. Suatu peran tetap 'ditentukan' oleh penonton tetapi dibuat sama dan sebangun dengan peran 'alami' mereka sebagai pengamat. Kemudian hal ini diulangi lagi pada *The Constant Prince* dan *Apocalypse Cum Figuris*: di setiap peristiwa penonton dimasukkan ke dalam tindakan panggung tetapi disarankan untuk tidak lebih dari menonton drama.

Meskipun demikian, pengasingan penonton yang sekali lagi berada pada posisi pasif menyebabkan mereka tidak mengenal kontak secara somatik. Situasi penonton yang benar-benar mencapai partisipasi hanya sekedar nama: penonton tetap hanya menyaksikan peristiwa dan tidak mampu membuat kontak fisik dan aktif dengan aktor. Sekarang kontak langsung antara aktor dan penonton, menjadi penting dalam desain terapis yang ada dalam kerja tersebut, sebenarnya merupakan istilah kontradiktif. Oleh karena Grotowski melakukan pengamatan yang lebih banyak, kata 'penonton' secara teatrikal telah mati. Dengan demikian menghilangkan pertemuan, menghilangkan hubungan:

⁹⁴ 'An Interview with Grotowski', hlm. 40-1.

manusia-manusia'.⁹⁵ Implikasi yang benar adalah bahwa teater, sekali lagi dalam istilah kontak, sebenarnya disusun sedemikian rupa sehingga tak mampu menyempurnakan kontak tersebut:

Pengujian dunia teater... kita sampai pada kesimpulan bahwa intinya terletak langsung pada kontak antar masyarakat. Diartikan bahwa kita memutuskan membawa seni pada realita, sepanjang hal ini berada pada kehidupan nyata daripada wilayah artistik, kontak tersebut dimungkinkan.⁹⁶

Hampir menjadi kepura-puraan karena teater sama dengan pertemuan bahwa teater harus ditinggalkan untuk mencapai pertemuan tersebut.

Pernyataan tersebut menumbuhkan pemikiran yang luar biasa untuk memutus kaitan antara dasar keberadaan suatu aktivitas dengan dampak yang dihasilkannya. Bagi Grotowski, hal ini melibatkan pengasingan asosiasi yang ada pada tradisional teater dengan kontak sebagai salah satu dari sekian banyak fenomena yang biasanya terjadi. Perlahan-lahan Grotowski, percaya pada kepekaan mata daripada definisi yang dianut selama ini, memiliki keberanian untuk hanya percaya pada hasilnya yang sesuai dengan dirinya. Ia menyadari bahwa kegagalannya yang terjadi secara simultan pada teater maupun interaksi somatik merupakan kesalahan karena adanya fungsi yang sama antara teater dan kontak. Sejauh kegunaan teater berdampak pada jarak antara tindakan dan kesaksian, teater menghilangkan kemurnian pertemuan somatik. Namun

⁹⁵ 'Holiday', hlm. 120.

⁹⁶ Leszek Kolankiewicz, 'What's up at Grotowski's?', *The Theatre in Poland*, no. 5-6 (1977), hlm. 24.

demikian di saat teater dilucuti maknanya yang membingungkan berkaitan dengan kontak, menjadi mungkin bagi Grotowski untuk memilih antara sebab dan akibat:

Suatu saat kita menemukan pentingnya menghilangkan arti teater (aktor berada di hadapan penonton) dengan apa yang selama ini dipahami sebagai pertemuan.⁹⁷

Komitmen Grotowski tidak untuk teater tetapi untuk kontak sebagai media keutuhan. Apabila teater telah membahayakan keutuhan, maka teater harus ditinggalkan. 'Bukan teater yang diperlukan,' jelasnya, 'tetapi sesuatu yang benar-benar berbeda. Untuk mendobrak batas antara kau dan aku'.⁹⁸

Peninggalan selalu menjadi tema utama dalam *Poor Theatre*—namun secara alami tema tidak melakukan kontemplasi yang terlepas dari selera kemiskinan yang ada pada objek utama. Namun, ketika kontak—dan melalui kontak, keutuhan—terlihat direayasa oleh ontologi teater sebagai pemecah belah, Grotowski mulai berpikir tentang istilah 'yang lain, yang sampai sekarang tidak dikenal, bentuk seni yang melampaui perbedaan tradisional antara penonton dan orang yang aktif, manusia dan produk yang dihasilkannya, kreator dan penikmatnya'.⁹⁹ Pertemuan dengan penonton sekarang mengambil bentuk peristiwa komuni di mana tamu didorong untuk berinisiatif:

⁹⁷ Jerzy Grotowski dalam Richard Fowler, 'The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An introductory Assessment', *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no 2 (May 1985), hlm. 176.

⁹⁸ 'Holiday' (TDR), hlm. 133.

⁹⁹ 'On the Road to Active Culture', hlm. 7.

Langkah-langkah dan irama penting selalu ditentukan oleh orang luar. Apabila mereka aktif, pembimbing mengikuti. Apabila mereka kurang aktif, dengan halus pembimbing ‘merangsang ruangnya, mencipta getaran tertentu’... Maka pengikut masuk. Kemudian pembimbing pun akan masuk.¹⁰⁰

Tekanan perasaan yang terjadi silih berganti dari intervensi dan pembebasan tersebut setara dengan hubungan antara sutradara dan aktor dalam suatu workshop. Hanya karena kerja teater Grotowski sebelumnya, pelatihan mulai mendahului pertunjukan, maka sekarang, kelanjutan perasaan tersebut, tak ada batas antara proses kreatif dan hasilnya. Sekarang apapun juga adalah workshop, namun hal ini tidak lagi berdampak pada terpinggirnnya dunia luar.

Pada kondisi lebih awal, apa yang kemudian disebut dengan ‘budaya aktif’ meminjam apa yang dikenal dalam *Laboratory Theatre*. Melatih improvisasi, latihan gerak dan irama musikal. Namun demikian, mengadaptasi dari metode pelatihan lama memiliki kerugian bahwa mereka diasosiasikan dengan berbagai tingkat ketrampilan. Hasilnya, pengikut luar cenderung dirintangi karena kelemahan teknis yang mereka miliki. Bahwa Grotowski tidak lagi menuntut keahlian yang tidak menghilangkan pemusik yang tidak memiliki ketrampilan, misalnya, menggunakan instrumen musik dengan nyaman untuk membuat kontak dengan aktor pemilik bakat yang luar biasa yang sekarang sudah ditinggalkan.

¹⁰⁰ Grotowski and his Laboratory, hlm 170-1.

Menjawab persoalan ini, Grotowski meninggalkan semua pelatihan yang membangunkan masa lalu dalam rangka menghasilkan media kontak baru yang didapat dari tindakan yang cukup sederhana untuk menetralkan secara lengkap ketidak seimbangan ketrampilan kelompok ini. Bahkan misalnya, terkait dengan workshop, tugas keseharian yang paling mudah seperti menyapu dan mengatur ruang disingkirkan dari kebiasaan rutin dan diperkaya oleh kontak. Kelompok pengikut akan diberi tugas yang sederhana dan akrab yang, karena mereka dipentaskan bersama, akan membuat suasana kontak bagi yang sedang menjadi. Untuk menjaga kekuatan tarik menarik antara Grotowski dengan Herzog, semua unsur yang diutamakan dari pelatihan ini nyata: apabila air harus ditampilkan karena memang diharuskan, apabila api dinyalakan karena dingin. Tak satu pun dari aktivitas tersebut menyarankan adanya suatu bakat khusus untuk dipentaskan, mereka tidak membangkitkan ingatan menyedihkan tentang ‘teater’ yang terpecah.

Maka fungsi pemersatu dari ‘rumah’ yang diciptakan secara komunal oleh Grotowski akan menjadi lebih jauh saling tidak mengenal sebagai pengikut yang sebentar-sebentar menarik diri dari penjaganya:

Setiap orang berjalan ke arah yang berlainan. Satu-satunya penerang hanya berasal dari api unggun, tetapi cahaya itu akan menghilang begitu kita memasuki hutan...Setelah beberapa saat, hutan menelanmu bulat-bulat...Secara pribadi saya sangat ingin melakukan komunikasi dengan orang yang tinggal...Saya merasa

seolah-olah api mencipta medan magnet yang menarik anda kembali ke arahnya.¹⁰¹

Kesepian mudah diciptakan melalui berjalan. Kontak timbal balik dapat berlangsung, dengan kehangatan dan penerimaannya, 'hanya dengan menawarkan air putih dari mangkuk kecil yang ada di tangannya.'¹⁰² Oleh karena pencurian besar-besaran ke arah kontak tersebut dan masyarakat tanpa ketrampilan menjadi lebih intensif, tinggallah kesepakatan terhadap kemudahan. Kegelapan digunakan, misalnya, untuk menghalangi ancaman dan indera semakin waspada:

Siksaan menghilang dimana-mana. Terjadi di malam hari, ada kecepatan, angin dingin, rumput basah. Saya mendengar teriakan di sekitar saya. Dan saya berteriak sendiri...IA menjawab...Saya menemukanNYA, atau ia menemukan SAYA. Kita berguling-guling seolah-olah kita lupa bahwa kita tidak lagi kanak-kanak. Lagi pikiran mengganggu saya bahwa saya berlaku begitu bodoh, tetapi itulah DIA.¹⁰³

Kontak seperti yang terjadi pada keutuhan terkait dengan hapusnya topeng masyarakat. Maka, karena kejujuran memiliki kesempatan baru untuk hidup dalam kerja ini, kekuatan dari pertentangan dua sisi pertunjukan (baik sebagai 'teater' dan sebagai 'topeng masyarakat') muncul kembali. Sekarang workshop menjadi 'tempat dimana tak ada teater, dimana seseorang keluar dan bertemu dengan yang lain, tanpa melakukan peran apapun...Ia adalah ia, lengkap dengan

¹⁰¹ Dan Ronen, 'A Workshop with Richard Cieslak', *The Drama Review*, vol. 22, no. 4 (Desember 1978) hlm. 73-4.

¹⁰² *ibid*, hlm. 74.

¹⁰³ 'On the Road to Active Culture', hlm. 28-9.

jati dirinya...ia hanya ingin bertemu'.¹⁰⁴ Budaya aktif adalah kepanjangan impuls Grotowski terhadap keutuhan sebagai fungsi yang menjauhkan bermain sebagian.

*

Dalam 'Seni bagi Pemula', Grotowski membuat hubungan antara kontak dan keutuhan" '*Aku-Kau*', katanya, '*merupakan pengalaman di mana semua ada di dalamnya*'.¹⁰⁵ Salah satu dari percobaan yang paling ekstrem mengklaim bahwa pengalaman seharusnya menjadi kelanjutan yang membiarkan beragam partisipasi terlibat tak terbatas. Sejarah *Laboratory Theatre* memiliki cerita tentang ruang kontak yang perlahan-lahan berkembang. *The Constant Prince* yang juga dinamakan 'total akting' hanya dibatasi satu karakter, dalam *Apocalypsis Cum Figuris* cenderung melibatkan semua aktor. Lembaga budaya aktif menampilkan ruang yang lebih luas untuk melibatkan sedikit masyarakat, anggota yang terbatas. 'Kita tidak mencoba menggaet siapa pun', kata Grotowski tegas, 'kita hanya mencari kedekatannya dengan kita'.¹⁰⁶ Sedikit demi sedikit, partisipasi dibuat lebih meyakinkan:

kita bekerja dengan perlengkapan untuk *memperluas* ruang budaya aktif. Apa yang istimewa dari yang sedikit dapat bermanfaat untuk yang lain. Saya tidak membicarakan karya seni produksi masal, tetapi sejenis pengalaman kreatif yang mempribadi.¹⁰⁷

¹⁰⁴ 'Grotowski in Free Indirect Speech', hlm. 10.

¹⁰⁵ Jerzy Grotowski, 'The Art of the Beginner', *International Theatre Information* (Spring-Summer 1978), hlm. 9.

¹⁰⁶ 'We Simply Look For Those Close to Us', hlm. 7

¹⁰⁷ Jerzy Grotowski in 'On the Road to Active Culture', hlm. 96.

Bertentangan benar dengan kebiasaan kelompok sebelumnya, sekarang Grotowski menyatakan, ‘apabila ia berbeda dengan kita, semakin baik’.¹⁰⁸ Tahun 1978 Grotowski mencoba menciptakan suatu lingkungan umat manusia yang begitu berbeda bahkan tidak memiliki bahasa yang sama dapat...terbang dengan satu pesawat’.¹⁰⁹ Projek ‘Drama Objektif’ tahun 1980an mengarah pada pembicaraan tentang hal tersebut, mencari bentuk teater ‘yang memiliki komposisi dari beragam karakteristik yang umum ada pada praktik ritual dari budaya yang berbeda, dan dapat dimengerti oleh semua anggota’.¹¹⁰

Bagi Eugenio Barba, Grotowski ingin menemukan kembali bentuk-bentuk kontak yang selama ini dianggap ‘telah hilang dalam...perkembangan peradaban budaya’¹¹¹ dapat ‘dibandingkan dengan penjelajahan antropologi. Berjalan melampaui wilayah beradab menuju hutan perawan’.¹¹² Tahun 1973, melanjutkan kontak otentik antara budaya yang berbeda yang akan mengungkapkan teori keutuhan secara universal, Peter Brook tidak berjalan menuju metafora hutan perawan Eugenio Barba tetapi ke kota-kota di Sahara bersama kelompok aktor yang tidak menggunakan bahasa yang sama.

¹⁰⁸ ‘Holiday’ (TDR), hlm. 131.

¹⁰⁹ ‘The Art of the Beginner’, hlm. 10.

¹¹⁰ ‘The Four Theatres of Jerzy Grotowski’, hlm. 178.

¹¹¹ *Grotowski’s Laboratory*, hlm. 113.

¹¹² ‘A Theatre of Magic and Sacrilege’, hlm. 174.

Partisipasi, bagi Grotowski, mampu membuat diri aktor menemukan 'ruang'nya, dalam rangka mewadahi pengalaman kreatif yang bersifat kolektif maupun mempribadi. Perbedaan pengalaman yang ada di dalamnya sangat dianjurkan agar keragaman yang menjadi ciri khas dari budaya-budaya yang ada dapat dikedepankan. Maka, kontak otentisitas dalam partisipasi dipandang mampu mengubah sistem kontak yang selama ini diyakini. Partisipasi menjadi sarana mengutuhkan masing-masing budaya sebelum budaya tersebut melakukan kontak. Pendalaman satu sisi/pihak menjadi tujuan yang ingin dicapai oleh Brook.

GROTOWSKI DAN PETER BROOK

Dalam pementasan *The Conference of the Birds* cerita karya Farid Ud-din Attar, sekawanan berbagai jenis burung yang berbeda-beda terbang bersama untuk menemukan Tuhan Simurgh. Pencarian itu menggiring mereka kearah rangkaian peristiwa yang paling menggetarkan tentang Ketakjuban dan Pemahaman, Kekukuhan dan Keutuhan, Ketiadaan, Cinta, dan tentu saja, Lembah Pencarian itu sendiri. Di akhir perjalanan, mereka diberi kabar bahwa Tuhan yang mereka cari selalu ada dan bersemayam dalam diri mereka sendiri. Oleh karena fiksi Attar membuat metafora terhadap kenyataan tersebut (lembah adalah nama untuk emosi, perjalanan luar adalah perjalanan dalam), observasi ‘Aku adalah Kau, Kau adalah Aku’¹¹³ menunjukkan adanya penyatuan—yang terjadi pada semua makhluk hidup milik Tuhan. Seperti yang diobservasi oleh Hoopoe, ‘Meskipun kelihatannya kau melihat berbagai jenis makhluk hidup, kenyataannya hanya ada satu—semuanya menjadi satu membentuk keutuhan yang lengkap’.¹¹⁴ Fabel Attar tersebut kemudian menjadi

¹¹³ Farid Ud-din Attar, *The Conference of the Birds*, diterjemahkan dari versi Perancis dari Tassei *Mantiq* *Uttair* (London, 1978), hlm 92. Dalam hal ini ‘Attar’ digunakan sebagai pembeda dengan pendapat John Heilpern tentang karya Brook di Afrika dan Brook dengan drama *Carrier* yang keduanya memiliki judul sama.

¹¹⁴ *ibid*, hlm 115

suatu cerita tentang pencarian keutuhan: ‘Apabila kamu ingin sempurna’, katanya, ‘ carilah keutuhan, pilihlah keutuhan, dan jadilah utuh’.¹¹⁵

Dengan langkah-langkah yang ditunjukkan Grotowski tentang keunggulan dunia alamiah (seperti pertanyaan ‘Bagaimana seharusnya manusia hidup?, dan dengan jawabannya yaitu melalui jalan keutuhan), bukanlah sesuatu yang mengejutkan bahwa hal itu sama dengan tindakan menggabungkan makhluk hidup dengan kesempurnaan yang ingin diraihinya agar mencapai pemahaman spiritual. Menariknya, perbandingan tersebut tidaklah mati seperti prinsip keutuhan yang dianalisis Attar secara lebih detil. Dengan membagi gagasan tersebut menjadi dua aspek yang paling jelas, keutuhan dalam *The Conference of the Birds* memiliki baik aspek internal (‘Ketika roh dilekatkan pada tubuh maka akan menjadi sebagian dari keseluruhan’¹¹⁶) dan suatu pembatas eksternal (‘Dari ikan di laut hingga bintang di langit setiap atom merupakan saksi dari keberadaannya...; dunia nyata dan dunia tidak nyata hanya ada dalam Dirinya’¹¹⁷). Persamaan tetap ada bahkan ketika seseorang menganalisis lebih jauh suatu gagasan, hingga menghasilkan penampakan aplikasi praktik. Sama halnya ketika Simurgh menjawab sekawanan burung dengan mengatakan bahwa ‘dalam diriku kau akan menemukan dirimu’,¹¹⁸ burung-burung tersebut dilihat

¹¹⁵ Farid Ud-din Attar dalam John Heilpern, *Conference of the Birds* (London, 1977), hlm 41. Di sini digunakan ‘Heilpern’

¹¹⁶ Attar, hlm 5.

¹¹⁷ ibid, hlm 3

¹¹⁸ ibid, hlm 132

sebagai suatu pencarian untuk menghilangkan dahaga mereka mencari kesempurnaan *jati diri*. Berpegang pada ketegangan somatik yang akhirnya menjadi pendekatan Grotowski untuk menghadapi masalah bagaimana menjadi diri sendiri, Attar bertahan bahwa seseorang harus ‘tidak bertanya untuk suatu penjelasan’¹¹⁹ tetapi merencanakan menyerang kebenaran. ‘Merelakan diri pada uji coba’, tulis Attar, ‘maka kau akan mengenal dirimu’.¹²⁰ Apabila hal ini terkait dengan kegagalan periode pembelajaran Grotowski terhadap aktor-aktornya, *via negativa* dalam Teater Miskin juga muncul dalam tulisan Attar: ‘Bukalah pintu kemiskinan spiritual dan kemiskinan itu akan menunjukkan jalan padamu... Tubuhmu dan batinmu akan menghilang; maka kau akan menjadi orang yang pantas dihormati’.¹²¹

Mungkin satu aspek dalam skema Grotowski yang dekat dengan Attar dan bahkan lebih mengejutkan—karena bukan merupakan masalah mistik—adalah masalah yang terkait dengan kenyataan timbal balik. Oleh karena *pencarian* burung-burung tersebut menggiring mereka pada Lembah *Pencarian*, oleh karena mereka *dirancang* untuk mengejar *Kebenaran* dan *sampai* pada Intinya, terciptalah penghubung secara semantik antara tindakan dan kontemplasi. Juga perjalanan yang dianjurkan Grotowski merupakan baik perjalanan imaji maupun realita: di satu sisi, ‘aktor menyempurnakan tindakannya dengan

¹¹⁹ *ibid*, hlm 5

¹²⁰ *ibid*, hlm 72

¹²¹ *ibid*, hlm 33, lihat juga *ibid*, hlm 51 dan hlm 125

penembusan jati diri yang dihadirkan dalam perjalanan ini',¹²² namun di sisi lain suatu 'Pertemuan dengan Timur, bukan dalam kondisi teatrikal, tetapi dalam pengertian kemanusiaan yang lebih luas, bagiku nampak menjadi suatu yang sangat vital'.¹²³ Baik bagi Grotowski maupun Attar terdapat keuntungan somatik yang harus dimiliki dalam pengalaman harfiah sebuah metafora.

Dampak dari hal tersebut bagi aktor Grotowski, seperti yang kita saksikan, bahwa mereka harus meninggalkan imitasi dan melibatkan fiksi drama mereka menjadi kenyataan. Sama halnya, dalam cerita Attar tentang Joseph dan Zuleika, Joseph tidak dapat, meskipun mendapat kemurahan hati dari penganiayanya, berpura-pura dipukuli: keluhannya harus nampak nyata apabila mereka menginginkan menjadi semacam pengaruh. Bagi Grotowski, efek harafiah dari tindakan tersebut adalah bahwa aktor tersebut, dengan meniadakan fiksi karakter mereka, menampilkan kenyataan diri mereka sendiri. 'Masuk ke dalam dirimu sendiri',¹²⁴ kata Simurgh pada burung-burung itu, dan pesan bagi pendengar menjadi sangat jelas: 'tak ada yang lain selain cerita tentang dirimu sendiri'.¹²⁵

*

Salah satu pembicaraan mutakhir Peter Brook tentang Shakespeare terutama dikaitkan dengan konsep tentang perjalanan, melalui tanda simbolik tentang

¹²² *Towards a Poor Theatre*, hlm 38

¹²³ 'Holiday' (TDR), hlm 132

¹²⁴ Attar, hlm 133

¹²⁵ *ibid*, hlm 80

pergi, kembali dan penyatuan. Pada bulan Desember 1972, Brook benar-benar berangkat ‘menuju perjalanan panjang mencari kebenaran’¹²⁶ menuju Afrika. Komponen penting yang dibawa kelompok ini sebagai materi teater adalah serangkaian improvisasi berdasarkan fabel Attar. Perjalanan membawa kelompok ini menuju Ife, dilihat oleh penduduk asli Yoruba sebagai sumber harmoni di dunia, tempat di mana ‘Realita menjadi Utuh’.¹²⁷ Di Ife, John Heilpern, penulis perjalanan dalam kelompok ini, mengunjungi seorang Peramal setempat. Peramal ini, tanpa mengetahui sketsa pencarian kelompok ini, berkata pada Heilpern, ‘Kau telah melakukan perjalanan ke Ife hanya untuk menemukan sesuatu yang sebenarnya telah ada bersamamu’.¹²⁸

Pandangan sang Peramal mengejutkan tidak hanya karena kiasan ramalannya terhadap tema kerja kelompok ini. Namun mengagumkan juga karena kelengkapannya tentang pemahaman terhadap kerja Heilpern, yaitu gerak nyata tentang kesadaran diri yang juga menjadi penanda kerja Brook di Afrika: dengan memainkan cerita tentang sebuah perjalanan dalam mencari kebenaran, secara harafiah, aktor Brook memperdalam baik substansi kerja Attar maupun keistimewaan bentuk refleksi tersebut, di mana tema-tema tersebut dialami secara alami. Maka, kenyataan harafiah bagi Brook bermakna lipat ganda. Pertama, aktornya harus belajar menjadi apa yang mereka mainkan:

¹²⁶ Heilpern, hlm 49

¹²⁷ *ibid*, hlm 251

¹²⁸ *ibid*, hlm 275

mereka harus mengerjakan (baik dalam teater mereka dan dalam kehidupan nyata) apa yang dilakukan oleh seekor burung. Kedua, sejauh tokoh-tokoh mereka adalah diri mereka yang diikat oleh gaya laku refleksif, para aktor harus menjadi pula kebenaran harafiah, seperti yang kita saksikan, yang merupakan sebuah gambaran khas kedekatan Grotowski dengan Attar: jarak antara teater dan kehidupan nyata harus dimodifikasi mengikuti tahap-tahap penebusan.

Maka, pada kategori pertama, seseorang mencatat pilihan Heilpern terhadap judul *Conference of the Birds* sebagai cara membangkitkan baik kerja Attar maupun cerita penderitaan yang dialami kelompok konferensi ini di Afrika. Hal ini menuju pada beberapa saran yang ambigu:

Ini merupakan titik penting fabel tentang Sufi... 'Carilah batang tubuh sebuah pohon, dan jangan takut apakah cabang-cabangnya ada atau tidak.'

Maka aktor Brook membongkar hutan keramat, mencari batang tubuh pohon seperti yang dianjurkan. Mereka berkumpul seperti burung.¹²⁹

Seperti burung? Dalam diri mereka pribadi ada seekor burung?, atau dalam tubuh seekor burung terdapat diri mereka?. Kekhawatiran Heilpern terhadap penandaan tentang prinsip pokok pengejaran harafiah, menjadi metafora yang muncul kembali seperti yang ia perhatikan pada ketidak pastian yang terjadi pada kedua kelompok ziarah tersebut, yaitu burung-burung dalam lembah pencarian mereka, aktor dalam skenario mereka yang belum terancang:

¹²⁹ ibid, hlm 295

tak ada satu pun yang salah bagi seseorang yang tahu lebih awal apa yang akan terjadi. Dalam buku *The Conference of the Birds*, burung-burung yang melakukan perjalanan tersebut tidak mengetahui pula apa yang akan terjadi pada diri mereka.¹³⁰

Kedua kelompok tersebut sama-sama bersifat heterogen: burung-burung tersebut berbeda jenisnya dan aktor-aktor berasal dari berbagai negara. Dalam kasus burung-burung, ketidak pastian adalah produk dari ketidak tahuan; dalam kasus aktor-aktor, ketidak pastian adalah produk rangsangan somatik. Apabila burung-burung tahu lebih awal bahwa yang mereka cari sebenarnya adalah diri mereka sendiri, perjalanan mereka akan nampak berlebihan. Sama juga, apabila aktor menempatkan jati diri mereka menjadi sesuatu yang langsung menjadi tujuan, mereka akan kehilangan cara berpraktik melacak diri mereka sendiri.

Pada kategori kedua, seseorang akan mencatat keinginan yang selalu diulang-ulang oleh Brook, bahwa ia tidak menginginkan sesuatu ‘diaktingkan’. Persis sama dengan yang dikeluhkan oleh pernyataan Grotowski bahwa akting dihilangkan dalam teaternya. Brook mengamati meskipun ‘Aktor cenderung untuk berpikir: Saya seorang aktor, Saya harus akting. Ini bukan masalah akting’.¹³¹ Apabila aktor Grotowski mencipta entah itu cerita fiksi atau pun sebuah metafora, tetapi tetap merupakan kejadian yang baru, maka juga pementasan Brook yang ideal adalah sesuatu dibuat–atau tidak dibuat–dengan

¹³⁰ ibid, hlm 238

¹³¹ *Orghast at Persepolis*, hlm 76

istilah kemanusiaan...karena sesuatu terjadi *senyatanya*'.¹³² Hal ini menunjukkan bahwa peristiwa dalam hidup Brook yang sebenarnya paling tidak dapat dianggap sebagai drama. Misalnya, Kemungkinan hilangnya Bruce Myer secara fatal di gurun pasir melahirkan pencarian yang tidak dapat membantu Heilpern menciptakan sebuah improvisasi: Myers memberi peran mengerikan yang harus kumainkan', tulisnya, 'Saya bermain sebagai pemimpin'.¹³³ Kemudian, kematian yang sebenarnya mempertanyakan kepercayaan Heilpern yang konvensional bahwa teater meniru: 'Pembunuhan biri-biri', tulis Heilpern, 'menjadi sebuah bentuk teater'.¹³⁴ Dengan pembunuhan besar-besaran dalam dunia tindakan yang tak mungkin diubah, teater dipaksa keluar dari kungkungan keharusan membuat sesuatu yang dipercaya.

Aspek pelengkap bagi 'kehendak untuk menghindarkan jebakan tradisional yang tumbuh dengan ketat yaitu pemisahan antara kerja pentas dengan kehidupan di luar'¹³⁵ yang dapat diramalkan, hasil yang nampak adalah kecenderungan Brook memperlakukan peristiwa teater sebagai peristiwa kehidupan sebenarnya. Pada praktiknya, usaha Brook dalam bidang somatik adalah untuk mengungkapkan prinsip-prinsip tersebut pada aktor agar dapat

¹³² Michael Gibson, 'Afrika Brook', *The Drama Review*, vol.17, no.3 (September 1973), hlm.44. Italik dari saya.

¹³³ Heilpern, hlm.75

¹³⁴ *ibid*, hlm.236

¹³⁵ *ibid*, hlm.50

‘mengawali dasar kerja teater tidak melalui keterlibatan wilayah teater’,¹³⁶

misalnya, penciptaan *The walking show*:

Dalam rangka kembali kepada awal yang sebenarnya, Brook meminta aktor untuk berjalan sewajar mungkin. Dengan cara tersebut, tak ada satu pun konvensi dramatik yang terlibat...

Sangat mengherankan—diberi arahan yang sederhana untuk tidak melakukan apa pun selain berjalan, semua orang berlari... dalam kesengkarutan ‘pentas’, terjadilah kegagalan.¹³⁷

Untuk hanya berjalan, aktor harus melakukan apa adanya. Atau, berdasarkan istilah perintah somatik, aktor harus mengerjakan tanpa akting untuk menghasilkan akting sederhana.

Menurunnya perhatian Brook terhadap substansi kehebatan drama dan kehidupan nyata, terkadang menjadi sejarah yang membingungkan. Di satu sisi, dengan suatu cara yang konsisten terhadap kesederhanaan Grotowski, Brook menghargai Jeanne Moreau karena ‘ia tidak menokoh’;¹³⁸ ia mengagumi produksi Kack Gelber *The Connection* di mana aktor tidak akting, mereka adalah manusia sewajarnya’.¹³⁹ Di lain pihak, nampaknya Brook juga menyukai pandangan yang lebih tradisional bahwa ‘Sesuatu yang ada di teater merupakan suatu tiruan dari sesuatu yang ada di luar teater’.¹⁴⁰ Posisi terakhir yang lebih ortodok ini memiliki dua karakteristik yang merupakan paradigma yang lebih radikal dan memiliki potensi pengganti yang terdahulu. Pertama, selalu benar

¹³⁶ *Orghast at Persepolis*, hlm.141

¹³⁷ Heilpern, hlm.199-200

¹³⁸ Peter Brook dalam J.C.Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), hlm.112

¹³⁹ Peter Brook dikutip dari Albert Hunt, ‘*The Ik: A review*’, dalam David Williams (ed), *Peter Brook: A Theatrical Casebook* (London, 1988), hlm.266

¹⁴⁰ Peter Brook, *The Shifting Point* (New York, 1987), hlm.232

anggapan bahwa teater tiruan dipercaya sebagai kepanjangan tangan dari pengalaman-pengalaman hidup yang menyuburkan teater tiruan tersebut. Kedua, pandangan Brook bahwa 'teater hanya sah apabila mencerminkan kesepakatan mendalam tentang 'pencarian sesuatu yang nyata' yang dapat dihadirkan kembali pada kehidupan melampaui apa yang dapat diantisipasi teater'¹⁴¹, dan dengan demikian menyetujui peleburan antara fiktif dengan sesuatu wilayah lain yang masuk.

Tanggung jawab penghubung terhadap hilangnya potensi tersebut menjadi kondisi alami, merupakan pemahaman berkembangnya kontekstualisasi drama yang terjadi pada lokasi yang ada diantara struktur-struktur yang lebih luas. Di Afrika, Heilpern mengira bahwa Brook adalah, sesuai dengan karirnya, 'seseorang yang selalu mencari sesuatu yang lebih esensial bagi dirinya dari sekedar pertunjukan'.¹⁴² Bagi Yoshi Oida, 'tujuan sebenarnya bukan fisikak tetapi spiritual'.¹⁴³ baginya, 'Akting telah menjadi suatu cara untuk menemukan 'Tuhan'.¹⁴⁴ Maka, ketika drama menjadi pelayan bagi sesuatu yang berada jauh di luar drama, garis batas antara teater dan kehidupan, yang sekarang nampak seolah-olah berharga, menjadi larut. Ketika Brook mengajukan pertanyaan mengapa seseorang bermain teater, pertunjukan tidak

¹⁴¹ Peter Brook dalam *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm.228

¹⁴² Heilpern, hlm.28

¹⁴³ *ibid*, hlm.169

¹⁴⁴ *ibid*, hlm. 87

hanya menjadi suatu pekerjaan tetapi suatu cara untuk mendekati batas persoalan tentang makna kemanusiaan:

Bagi aktor, perjalanan mencari kesejatan bukan hanya suatu eksperimen teater. Namun merupakan perjalanan diri mereka sendiri... Pergulatan untuk mengubah bentuk teater, ia (Brook) mengubah dirinya sendiri.¹⁴⁵

Tepatnya, tujuan pelatihan dalam workshop tidak untuk mencipta gaya teater yang lebih menarik tetapi untuk menggunakan teater sebagai suatu eksperimen untuk memperkaya diri sendiri. Bentuk, pemanggungan dan karakterisasi sebenarnya tidak pernah berhenti dalam diri mereka, tetapi justru membuat konkretisasi sesuatu yang abstrak yang tak tersentuh: hidup, kebenaran, realita.

Telah kita saksikan bagaimana kewajaran Grotowski membawa nilai yang lebih dalam dari sekedar kemampuan menyelamatkan realisme yang mempesona. Pada akhirnya, Grotowski kurang memperhatikan debat tentang pertikaian 'antar isme' dalam dunia teater dan lebih memperhatikan kapasitas kewajaran yang menjawab pertanyaan mendasar bagaimana seharusnya manusia hidup. Sama halnya, kenyataan bahwa kewajaran Brook diarahkan pada kerja kewajaran yang terkait pada Grotowski, dengan menyarankan dua hal: pertama, bahwa Brook juga kurang tertarik dengan ontologi pertunjukan daripada dengan kualitas hidup; dan kedua, bahwa pencariannya nampak mengarah pada

¹⁴⁵ Heilpern, hlm.61

bagaimana mengungkapkan kemurnian makhluk hidup sebagai suatu jalan keluar.

Di sini terdapat rangkaian persenyawaan yang saling kait-mengkait, dua diantaranya sangat mengesankan saya. Pertama, dampak dari akting Brook, disadari atau memang kebetulan, dalam masukan ganda kedekatan Attar terhadap Grotowski menunjukkan bahwa hubungan Brook dengan Grotowski tidak terbatas hanya mengungkapkan hal-hal yang menarik dalam *The Conference of the Birds*, tapi mencakup pula persoalan pokok yang lebih mendasar yaitu tentang skema dan teknik. Secara sederhana, Brook terkait dengan Attar, dan Attar kemudian memiliki keterkaitan pula dengan pelacakan otentisitas Grotowski melalui transenden dan *via negativa*. Hal ini menunjukkan bahwa Brook juga nampak menunjukkan ketertarikannya dengan metode-metode tersebut—dan tentu saja, meskipun bentuk-bentuk yang digunakan Brook sangat berbeda dengan yang digunakan Grotowski, impuls yang mewujudkan metode tersebut, seperti yang akan kita saksikan, sama. Kedua, kehadiran efek kewajaran yang sama, dipandang sebagai kerja otonom yang hampir tak nampak pada Grotowski, mempunyai efek yang sama pada teater Brook. Berdasarkan pengalaman, kami menilai kerja Grotowski pada kenyataannya akan menghadirkan hubungan kewajaran dan secara logika akan memunculkan sosok keperawanan. Apabila Grotowski mencari untuk ‘dibenamkan dalam jati

diri...seperti seekor burung terbang ke udara',¹⁴⁶ maka Brook juga harus memasuki dunia fabel burung untuk mencapai 'sosok perawan dan tanpa melalui usaha seperti yang diungkapkan sekawanan burung'.¹⁴⁷

*

Bagi Grotowski, kewajiban bagi setiap aktor dalam kelompok Brook adalah berlatih 'Jujur pada diri sendiri'.¹⁴⁸ Seperti yang dikerjakan Vittorio Mezzogiorno, seorang aktor pada dasarnya bekerja untuk berusaha 'membebaskan sesuatu yang ada dalam dirinya, memberi, menjadi diri sendiri'.¹⁴⁹ Terkadang, dengan meniadakan pernik-pernik teatrikal seperti yang mereka improvisasikan di atas karpet, aktor Brook mampu mencapai kesempurnaan yang kasat mata:

momen-momen tertentu dalam teater selalu menyentuh perasaan. Hal ini bukanlah pertunjukan kehebatan akting...Lebih pada persoalan batin. Hadir dalam ruang kosong, kelompok aktor secara sederhana dan terbuka mengungkapkan diri mereka, apa dan siapa diri mereka dan apa yang mereka harapkan.¹⁵⁰

Peristiwa 'menjadi diri sendiri' berlangsung dalam jurang antara kemampuan dan kenyataan yang disampaikan secara tepat dalam kitab Bible, misalnya, menjadi suatu sosok berkarakter utama yang mampu menenteramkan kehadiran manusia pasca Lapsarian. Bekerja dengan Brook dipenuhi oleh pernyataan-

¹⁴⁶ 'On the Road to Active Culture', hlm.13

¹⁴⁷ Heilpern, hlm.61

¹⁴⁸ *The Shifting Point*, hlm.238

¹⁴⁹ *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 376

¹⁵⁰ *ibid*, hlm. 299

pernyataan yang keduanya mengasumsikan tentang hadirnya ketidak cocokkan dan juga usaha untuk meniadakannya. Seperti halnya pada Grotowski, hal ini harus dicapai dengan membangun penyesuaian secara organik antara jati diri yang tersembunyi dengan penampilan kepribadian luar. Maka, keinginan Brook untuk mencipta suatu lingkungan, di mana aktor dapat ‘menghilangkan pertahanan yang biasa terjadi’ dan mencipta ‘suatu peristiwa kebenaran’¹⁵¹, mengasumsikan kerja sebuah topeng yang berdampingan dengan kebenaran yang tampil melalui dualisme yang lemah dan melenakan. Ketika aktor mampu menghadirkan keberaniannya untuk menampilkan jati dirinya, ia mencapai suatu kondisi keberadaan di mana, bagi Brook, ‘kepercayaan masyarakat dan kepercayaan pribadi menjadi bagian yang tak terpisahkan melalui esensi pengalaman yang sama’.¹⁵² ‘Mungkin anda dapat mengatakan kita mencari penghubung’, tulis Brook dalam kata pengantar di *The Conference of the Birds*, penghubung yang mengkaitkan dunia dalam dan dunia luar’.¹⁵³

Hal ini merupakan gambaran tentang tanda yang mendefinisikan sosok manusia sebagai penyesuaian bahwa ‘kebenaran’ dalam situasi tertentu tidak diukur oleh tahapan yang memiliki substansi menyerupai model kejujuran eksternal. Namun dilanjutkan pula untuk membiasakannya pada kondisi internal. Konsekuensinya adalah bahwa *dunia alami* jati diri yang terungkap,

¹⁵¹ *Orghast at Persepolis*, hlm. 153

¹⁵² *The Shifting Point*, hlm. 41. Lihat juga *The Empty Space*, hlm. 58 dan hlm.97

¹⁵³ Peter Brook dan Jean-Claude Carrière, *The Conference of the Birds* (Chicago, 1982), hlm 4 dari 14 alaman tanpa nomor halaman. Dalam hal ini ‘Carrière and Brook’.

tidak sesuai dengan integritas yang harus tumbuh pada subjek tersebut, bahwa *dunia alami* jati diri hanya merupakan konsekuensi dari *fakta* pengungkapan tersebut. ‘Kebajikan’ tertinggi yang disumbangkan oleh jati diri adalah pengungkapannya. Satu-satunya kondisi yang menjatuhkan kualitas pencapaian tersebut adalah bahwa pencapaian itu harus mampu dipahami. Maka ‘evolusi makhluk hidup sebenarnya’ adalah, seseorang yang dikuasai oleh ‘selubung luar yang merupakan refleksi yang lengkap dan sensitif dari dunia dalam’.¹⁵⁴ Apa yang dihindarkan Brook tentang istilah moral yang aneh-aneh tersebut berulang kembali dalam *The Shifting Point*:

Manusia yang baik adalah seseorang yang membuka dirinya, seseorang yang mengembangkan dirinya sampai pada titik di mana ia mampu membuka diri seutuhnya—melalui tubuhnya, melalui kecerdasannya, dengan perasaannya, jadi tak ada satu penghubung pun yang terhambat.¹⁵⁵

Apa yang terbaca pertama kali sebagai Platonisme yang halus dan membingungkan tersebut, sebenarnya merupakan keinginan untuk melengkapi bahasa moral dengan perbendaharaan kata yang di dalamnya melekat keutuhan. Hasilnya adalah, kemunculan sistem alternatif etika di mana ‘baik’ dan ‘buruk’ diganti menjadi ‘utuh’ dan ‘tidak lengkap’.

Dalam istilah fisik adanya jarak waktu antara pikiran dan tindakan bagi Brook disebabkan adanya hambatan integrasi somatik:

¹⁵⁴ *The Shifting Point*, hlm. 218. Italik dari saya.

¹⁵⁵ *ibid*, hlm 232

Sebenarnya kucing berpikir secara visual. Jika kau melihatnya melompat ke atas tangga, keinginan untuk melompat dan tindakan melompat adalah satu dan sama...Merupakan pula hal yang sama bahwa semua pelatihan Brook mencoba untuk melatih aktor. Aktor tersebut dilatih untuk mengkaitkan dirinya dengan jati dirinya secara organik, ia berpikir secara utuh dengan tubuhnya. Ia menjadi seseorang yang peka, merasakan dengan keseluruhan... Keseluruhan dirinya adalah satu.¹⁵⁶

Seperti pada Grotowski, hadirnya keseluruhan internal dideteksi melalui penampakkannya yang mengalir, kondisi keutuhan tersebut di mana impuls dan gerakan adalah satu. Inilah kondisi manusia di mana aktor Brook sekarang harus memahaminya: suatu kondisi fisik di mana jati diri dapat *menjadi* yang seharusnya *terjadi*.

*

Kebiasaan Brook adalah melakukan sintesa dengan mengasumsikan sesuatu yang cukup meragukan kepastian yang dimiliki bagian tertentu subjek tersebut. Bagian tersebut hanya bertugas untuk menghubungkan apa yang seharusnya menjadi energi siap pakai di semua variabel kebenaran yang sama. Hal ini seperti persoalan manusia yang tidak pernah otentik, dan pasti terkait dengan tempat di mana ia secara normal cukup cerdas dan sadar pada ketidaksesuaian antara informasi yang ada dan informasi yang disampaikan.

¹⁵⁶ Heilpern, hlm. 137

Meskipun demikian, ketika objek tersebut merupakan entitas yang misterius seperti halnya jati diri, subjek tersebut tidak dapat dengan mudah diasumsikan lebih memilih menyembunyikan identitasnya yang sebenarnya telah dikenal baik secara pribadi. Maka, persoalan menjadi diri sendiri adalah, dalam tahapan menjadi yang sesuai dengan solusinya, persoalan mengenal diri sendiri. 'Ia akan lebih *menjadi* dirinya sendiri', tulis Heilpern tentang aktor Brook; Melalui pergulatan dan kerinduan, ia akan *menemukan* dirinya.¹⁵⁷ Se jauh seseorang tidak mampu mengungkapkan ketidak tahuannya, mengenal jati diri merupakan cara mencapai suatu tujuan; sepanjang pengetahuan itu sendiri menjadi suatu penghubung, suatu cara berpikir untuk menghubungkan dengan apa yang melekat pada jati diri seseorang, maka mengenal diri sendiri dapat disejajarkan dengan tujuan tersebut. Biografi para anggota ekspedisi Brook dipenuhi dengan acuan-acuan terhadap persoalan tersebut, yaitu menjembatani jurang antara dunia luar dan dalam melalui pengenalan. Bagi François Marthouret, misi utama para aktor adalah memperoleh 'pengertian yang lebih besar terhadap jati diri seseorang'.¹⁵⁸ Michèle Collison menyatakan bahwa Brook 'mempertentangkan anda dengan diri anda sendiri melalui cara yang

¹⁵⁷ *ibid*, hlm. 249. Huruf italic dari saya.

¹⁵⁸ *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 237

lebih keras daripada apa yang pernah anda alami sebelumnya'.¹⁵⁹ Memahami jati diri adalah mengijinkan jati diri untuk menjadi.

Seperti pada Grotowski, pelatihan-pelatihan Brook dalam penyadaran diri sendiri menggunakan prinsip-prinsip yang lain untuk mengarah pada subjek tersebut. Kerja tersebut dimulai dari tubuh. Pelatihan-pelatihan yang menggunakan ketegangan yang tidak lajim di beberapa bagian susunan anatomi tubuh menjamin bahwa tubuh diungkapkan lebih hidup melalui usaha tubuh memasuki cara berada yang sebelumnya tidak mampu dicerna. Misalnya, melalui keketatan T'ai Chi, budaya asing yang tidak biasa diakrabi, para aktor menjadi lebih sadar terhadap tubuh mereka—dan berada di luar diri mereka. 'Suatu pemahaman yang diubah bentuknya akan membebaskan otot-otot',¹⁶⁰ tegas Brook, maka melengkapi lingkaran somatik sebab dan akibat memberi pengertian bahwa pikiran dan tubuh diharapkan bersatu.

Selanjutnya, teori somatik berdasarkan pada asumsi bahwa gerakan dan suara tidak tampil tanpa membedakan korelasi emosional, latihan secara fisik dapat dengan mudah diadaptasi untuk menampilkan tugas yang lebih sensitif dengan menggunakan yang lain, yang mempengaruhi pemahaman psikologis. Seorang aktor diminta melakukan suatu gerakan dan kemudian mengulangnya secara tepat—setelah berdiri secara sempurna selama setengah jam. Gerakan

¹⁵⁹ Michèle Collison, 'With Brook in Paris: Preparing for an Empty Space', *Canadian Theatre Review* (Fall 1979), hlm.77. Lihat juga *Orghast at Persepolis*, hlm.87, *Peter Brook: A Biography*, hlm.181 dan Peter Brook, 'Search for a Hunger', *Encore*, vol.8, no.4 (Juli-Agustus 1961), hlm.21.

¹⁶⁰ Peter Brook dalam Heilpern, hlm.93.

pertama memiliki potensi kejujuran dan dengan demikian merupakan manifestasi penting jati diri. Gerakan kedua, merupakan analisis tubuh terhadap gerakan pertama: gerakan ini merupakan hasil observasi, memori dan kumpulan kembali konsep tentang impresi intuitif terhadap jati diri tersebut. Permintaan bahwa apa yang dilakukan harus tepat mendorong aktor melihat dirinya dari luar–tidak mekanis tetapi dalam rangka pemaknaan, pemahaman terhadap emosi manusia. Berbagai variasi dalam latihan tersebut, selain gerakan digunakan pula suara–digunakan dengan alasan yang sama:

Brook mengamati bahwa dalam pelatihan yang menggiring aktor menghasilkan suara asli orang Persia selalu tercatat tidak menyenangkan. Pelatihan semacam itu, ia percaya, mengungkapkan aktivitas dunia dalam aktor: ‘pola musiknya menjadi pendekatan pokok terhadap manusia’. Melakukan kesedihan orang Persia menunjukkan bentuk luar dari pasifnya dunia dalam...Pelatihan suara merupakan ‘test yang tepat’.¹⁶¹

Hanya sebuah kajian imajeri yang digunakan dalam sebuah novel mampu menceritakan pada kita tentang penulis, maka juga suara dan gerakan yang dihasilkan dalam kerja Brook dapat dianalisis untuk mengungkapkan sesuatu tentang aktor. Satu-satunya perbedaan adalah bahwa aktor berpartisipasi dalam proses interpretasi. Dengan demikian pelatihan tersebut harus diarahkan tanpa aktor mengetahui terlebih dahulu pemahaman tentang tujuan akhirnya. Hanya

¹⁶¹ *Orghast at Persepolis*, hlm.129.

kemudian, kerja tersebut benar-benar diketahui ‘sebagai penekanan Brook pada penemuan jati diri melalui tindakan berlandaskan insting dan improvisasi’.¹⁶²

Kelemahan kerja semacam itu adalah pemahaman yang dihasilkannya tak terbentuk secara luas. Sebenarnya hal ini mencipta suatu kebutuhan akan adanya gaya kerja jati diri yang lebih komprehensif. Maka dalam kondisi kerja terakhir ini para aktor didorong untuk menyatukan impresi yang diperolehnya secara mandiri dengan mencipta penyatuan gambaran yang mampu mempertahankan otonomi identitas. Michèle Collison menggambarkan tahapan yang baru jadi tersebut dalam persiapan kerja *The Conference of the Birds*:

kita akan mulai bekerja dengan burung-burung. Berarti bahwa kita mencari suatu bahasa, cara bergerak yang utuh yang tidak terasa asing bagiku tetapi yang muncul dari diriku. Aku harus menemukan burungku...Kita semua mencoba burung-burung yang berbeda dalam bentuk yang berbeda dan mencari yang tepat bagi kita masing-masing... Satu hari aku melakukan improvisasi dan semua orang langsung mengatakan, ‘itulah kau’.¹⁶³

Oleh karena pelatihan itu diarahkan sebelum peran-peran ditentukan, para aktor tidak dibatasi pada spesifikasi titik-titik resonansi antara jati diri dan tokoh. Keduanya mampu merealisasikan sebuah visi yang merupakan penggabungan puitik setiap titik-titik alami yang sebenarnya dimiliki oleh keduanya. Burung ‘adalah’ aktor, sepanjang tidak menunjuk pada suatu pengertian tentang karakter tertentu yang telah dipastikan, namun dalam

¹⁶² ibid, hlm.195

¹⁶³ ‘Bersama Brook di Paris: Persiapan Empty Space’, hlm.81

karakter tersebut mengungkapkan suatu cara yang lebih umum *dan* konkret. Seseorang tidak mendapat suatu gagasan dalam pelatihan tersebut tetapi suatu paradigma, bukan teori tentang jati diri tetapi suatu pelacakan wilayah energi.

Sebaliknya, dengan memainkan sebuah karakter melibatkan penerimaan suatu agenda di mana jati diri di setiap saat harus tunduk. Oleh karena kebebasan Collison membatasinya untuk mengembangkan daya temunya, pengalaman sebagai manusia mendorongnya untuk menyesuaikan diri pada garis-garis peran yang diberikan yang memiliki kelebihan, bahwa pengalaman berguna untuk menemukan apa yang tidak dibayangkan seseorang terhadap keberadaan jati diri yang sebenarnya. Dalam *The Empty Space* Brook memetakan transisi yang terproyeksikan tersebut, dalam pelatihan, antara pendekatan tambahan tersebut ke arah pengenalan jati diri:

ia diijinkan oleh dirinya sendiri menemukan apa yang hanya ada dalam dirinya; kemudian, mendorongnya menyetujui saja arahan dari luar, sehingga dengan tidak mempedulikan kepekaan telinga ia dapat mendengar dalam dirinya gerakan-gerakan yang tidak pernah mampu terdeteksi dengan cara apa pun juga.¹⁶⁴

Dalam kondisi pertama, seseorang mencipta suatu imaji di mana seseorang merasakan penampilan dirinya yang terbaik, kedua, jati diri belajar menampilkan gambaran yang tercipta—dan dalam proses selanjutnya jati diri menemukan daya tarik menarik yang tidak terantisipasi sebelumnya.

¹⁶⁴ *The Empty Space*, hlm.127.

Dalam *The Conference of the Birds*, aktor Brook menggunakan topeng untuk memasuki dunia jati diri tersebut di mana mereka merasakan berada di luar tataran emosi normal yang mereka miliki. Ketika selanjutnya aktor memakai topeng mereka secara somatik dan mampu menunjuk dengan tepat kenyataan karakter yang tidak diundang, maka topeng tersebut menyarankan bahwa langkah-langkah tersebut tidak hilang dari identitas mereka, tetapi hanya melekat pada personalitas mereka yang terus menerus ditekan oleh topeng masyarakat. Maka topeng artistik, dengan mengeluarkan aspek-aspek manusia yang tersembunyi dalam kesadaran, bagi Brook adalah lebih dari sekedar cara konkret untuk mengakses tanpa hambatan pada peran-peran yang sulit karena peran-peran tersebut tidak akrab. Juga topeng tersebut merupakan suatu sensor yang melambungkan petilan-petilan jati diri yang hilang, dan menemukannya kembali merupakan prasyarat bagi keseluruhan:

Ketika topeng membebaskan anda dengan cara tersebut, yang sebenarnya hal itu memberi tempat persembunyian bagi anda dan membuat anda tak perlu menyembunyikan diri. Hal ini merupakan paradoks mendasar yang ada di semua akting: karena anda dalam kondisi aman maka anda dapat melangkah ke arah bahaya...karena ini *bukan* anda, maka segala sesuatu tentang anda yang disembunyikan, anda dapat membiarkan diri anda muncul.¹⁶⁵

Bagi Brook, 'Topeng yang sebenarnya adalah ungkapan dari seseorang yang tidak bertopeng'.¹⁶⁶

¹⁶⁵ *The Shifting Point*, hlm.231.

¹⁶⁶ *ibid*, hlm.219.

Kemampuan perserikatan yang bertolak belakang dari topeng tersebut dipahami melalui dua tahapan efek topeng yang berbeda. Dalam tahapan pertama, topeng sekedar menghapuskan lapisan sosial keaktoran dengan menyembunyikan lapisan tersebut secara fisik. Efeknya sebanding dengan pencapaian tersebut yaitu dengan pelatihan sederhana yang dilakukan dengan melempar secarik kertas ke wajah seorang aktor:

Ini merupakan salah satu latihan yang luar biasa bahwa siapapun yang melakukannya untuk pertama kali harus menghitung waktu dengan tepat: untuk menemukan dirinya secara tiba-tiba dan dengan cepat dalam waktu tertentu membebaskan diri dari subjektivitas. Dan membangkitkan kesadaran tubuh langsung bersama dengannya, sangat menggigit; sehingga apabila anda ingin membuat seorang aktor sadar pada tubuhnya, selain menerangkannya pada dia...hanya dengan melempar secarik kertas putih di wajahnya dan katakan 'Sekarang lihat di sekitarmu'. Ia pasti berhasil secara spontan menyadari segala sesuatunya yang biasanya ia lupakan.¹⁶⁷

Dalam tahapan ini aktor dilepaskan dari keharusan menampilkan ketegangan dari topeng sosialnya. Namun demikian, ia tidak dapat *seperti* dirinya sebelumnya—melakukan sesuatu dalam kondisi yang tetap akan nampak menumbuhkan pertanyaan bagi orang luar, seperti untuk *siapa* tindakan itu dilakukan. Persoalan ini diselesaikan dalam tahap kedua, ketika topeng tersebut menyediakan wajah 'sesuatu yang lain' yang bertanggung jawab bagi pementasan tersebut. Apabila dalam tahap pertama aktor bukan dirinya, dalam

¹⁶⁷ *ibid.*

tahap kedua ia dapat menjadi dirinya sendiri. Dalam tahap pertama personalitas aktor ditekan, dan dalam tahap kedua individualitasnya ditampilkan.

Grotowski, kita ingat, tidak terlalu berhasil dalam praktik penyamaan tersebut antara yang sebenarnya dan 'yang lain'. Yang lain tersebut dalam pelatihan Grotowski merupakan agen pengenalan yang benar-benar antitetikal terhadap keberadaan yang otentik. Aktor Grotowski sebenarnya mampu mencapai jati dirinya melalui pembentukan kewajaran, kapasitas mereka tersebut digunakan untuk menghilangkan perbedaan antara diri mereka dan tokoh mereka. Aktor Brook, seperti yang kita saksikan, mendapat keuntungan dari kewajaran tersebut dengan menghidupkan pengalaman tokoh mereka dengan cara baru: perjalanan melalui Sahara mencerminkan dengan tepat terbangnya burung-burung melintasi gunung-gunung. Namun dengan menggunakan topeng, aktor Brook memiliki keuntungan tambahan yaitu untuk mempertahankan diri dengan cara mengenal bahwa mereka memiliki yang pertama dan mendahului yang terakhir. Namun, ketika Grotowski membuat kesalahan bahwa pencarian untuk menjadi merupakan konsekuensi keberadaan, Brook memberi topeng pada aktor, dan hal itu menjadi terbalik, mengenal menjadi suatu konsekuensi berada. Agen somatik dari topeng secara eksplisit menyebabkan perlakuan simultan baik dari kewajaran maupun yang lain. Tentu saja, hal ini dikarenakan topeng tersebut menjadi fisik 'yang lain', dan dengan demikian jelas bahwa para aktor ketika mereka menggunakan topeng dapat

menjadi diri mereka sendiri. Ini menjadi kemampuan topeng seutuhnya, yang secara jelas dan bersamaan membujuk topeng untuk menghapuskan yang lain, serta mengijinkan para aktor menjadi diri mereka sendiri dengan menemukan sesuatu yang lain diantara diri mereka yang sebelumnya tidak pernah terbayangkan.

*

Sesuatu yang lain dari topeng merupakan suatu ukuran selanjutnya, di mana topeng ikut ambil bagian menjadi suatu aspek tertinggi dari sosok yang biasanya tidak pernah dikenal aktor. Maka topeng juga dilihat sebagai hasil dari keberadaan otentik melalui keikutsertaan yang wajar antara diri mereka dengan transendensi kebenaran. Persamaan tersebut merupakan hasil pensejajaran dua observasi yang cukup terpisah yang membagi fenomena sublimasi tersebut. Pertama, teater, bagi Brook, adalah suatu tempat di temuannya transendensi penampilan realita: di dunia teater 'seorang aktor yang menghidupkan kehidupan yang membosankan dan membingungkan seperti yang dialami oleh orang-orang dalam masyarakat memiliki kemungkinan yang unik...menyentuh dalam suatu pengalaman yang alami tetapi singkat, sesuatu yang mungkin berkembang ke arah tingkat yang lebih tinggi'.¹⁶⁸ Bagi Brook, semua tokoh-tokoh besar memiliki kekuatan yang lebih daripada kekuatan yang biasanya dimiliki para aktor. Proses asimilasi ke dalam tokoh dengan demikian juga

¹⁶⁸ Brook dalam *Orghast at Pesepolis*, hlm. 251.

merupakan suatu proses penyerapan energi transendensi tersebut, yang membuat proses tersebut menjadi miliknya sendiri. Kedua, seperti Grotowski, jati diri menjadi sempurna ketika jati diri mampu menunjukkan dirinya.: bagi Brook, ‘jati diri aktor yang utama (adalah)...berada di atas diri mereka yang normal’.¹⁶⁹ Selanjutnya aktor dapat ‘menjadi diri mereka sendiri’ dengan memainkan tokoh, karena hal ini melibatkan pengungkapan jati diri yang, menurut Grotowski, memungkinkan aktor mencipta eksistensinya yang otentik. Berdasarkan kelebihan dalam diri tokoh yang menyebabkan aktor dialinasikan menjadi makhluk yang memiliki pemahaman tinggi—tetapi bukan dikarenakan makhluk tersebut nampak dilihat otentik karena mengalami transendensi.

Tokoh-tokoh dramatik, bagaimanapun juga, bukan tokoh magis. Tokoh-tokoh besar yang memiliki semua penampilan somatik tidak dapat berfungsi secara independen terhadap kepekaan aktor yang memainkannya. Tak ada tokoh yang dapat mendorong otentisitas kekayaan atau kemampuan seorang aktor. Tokoh menyediakan kemungkinan yang terbaik yang harus dipelajari aktor untuk digunakan. Aktor harus membawa pada peran mereka pertanyaan yang harus mereka jawab, pertanyaan yang merupakan hasil pencarian yang terpisah. Peran menghasilkan keaslian melalui transendensi yang proporsional melalui jati diri yang dimiliki aktor, di beberapa forum lainnya, menggapai

¹⁶⁹ Brook dalam *ibid*, hlm.130.

kebenaran yang tertinggi. Maka bagi Brook, seperti halnya Grotowski, tema utama dalam pelatihan adalah transendensi jati diri melalui pelatihan fisik.

Suku yang menjadi model Brook, Suku Peulh, dianggap ‘melebihi manusia biasa’¹⁷⁰ merupakan hasil rutinitas mereka ‘mencambuki dan menyiksa diri mereka. Mereka mendorong diri mereka ketingkat yang paling ekstrem. Dan mereka akan mendapatkan apa yang orang lain tidak memiliki’¹⁷¹. Daya tahan dengan pujian, akrab dengan kita melalui kerja Grotowski, merupakan pula suatu karakteristik dari ‘siksaan beberapa pelatihan fisik’¹⁷² yang dialami aktor Brook Yoshi Oida. Di Afrika kelompok ini bekerja lebih dari 19 jam sehari dengan akrobatik, irama, waktu, keseimbangan dan konsentrasi. Tak ada bagian sekecil apa pun dari uji coba mereka, dalam kasus burung-burung Attar, yang menunjukkan kejamnya perjalanan itu sendiri. Tanyakan mengapa ia mengarahkan aktornya begitu keras, Brook akan menjawab dengan tenang, ‘Saya tidak mengerti maksud pertanyaan itu.’¹⁷³

Seperti Grotowski, Brook percaya bahwa ‘pelatihan membebaskan dan membantu anda mengatasi ketakutan’.¹⁷⁴ Sebaliknya hilangnya ketakutan membantu terputusnya topeng masyarakat, penyebab kepalsuan: ketika aktor berhasil menemukan kepercayaan diri dengan melewati hambatan-hambatan

¹⁷⁰ Heilpern, hlm.130.

¹⁷¹ *ibid*, hlm.139.

¹⁷² *ibid*, hlm.30.

¹⁷³ Brook dalam *Orghast at Persepolis*, hlm. 261.

¹⁷⁴ Georges Banu, ‘Peter Brook’s Six Days’, *New Theatre Quarterly*, vol.3, no.10 (May 1987), hlm. 106.

pribadi, kebutuhan untuk mengungkapkan sisi depan wajah masyarakat menjadi terbuka. Ketika aktor menguasai ketidak akrabannya dan kekuatan formal kerja yang sangat luar biasa tersebut, mereka menunjukkan kemampuannya untuk menjadi diri mereka sendiri. Hasil akhir mereka tersebut bersinar, seperti yang diperoleh para atlet, dan sekarang menjadi kepuasan di mana mereka mampu menerima diri mereka (dan kemudian menjadi diri mereka sendiri) melalui kondisi transendensi jati diri.

Namun demikian, secara perlahan, rintangan semakin lama semakin tidak teratasi. Penekanan beralih dari yang murni personal ke standard objektif batas kemampuan manusia. Seperti Grotowski, konsep terbang menjadi pusat setiap pengungkapan praktik transendensi jati diri. Dan, seperti Grotowski, kewajaran menuntut aktor berjuang tidak meniru tetapi merealisasikan kehadiran transendensi terbang. 'Anda tahu', kata Lou Zeldis di Afrika, 'menjadi benar-benar menjengkelkan ketika kita tidak mampu terbang.'¹⁷⁵ Ia menggunakan karpet ajaib untuk menguji coba keinginan itu:

Tiba-tiba, Lou Zeldis...mulai berjalan mengelilingi hutan dalam bentuk lingkaran...

Dan dengan perlahan-lahan mulai berubah menjadi seekor burung...

Dan melesat. Dan itulah seekor burung. Dan terbang. Ia *terbang*! Saya melihat ia terbang. Ia menjadi burung dan terbang melintasi pohon-pohon dan terbang tinggi di awan...

Ah, apakah ia benar-benar merasa tidak menginjakkan kaki di bumi?

¹⁷⁵ Heilpern, hlm.229.

Ini merupakan penemuan yang sangat luar biasa bagiku!
'Tak peduli ! Tak peduli apa pun yang penting kau terbang !'¹⁷⁶

*

Bagi Grotowski, kita ingat, ketrampilan teknis diharapkan tidak sekedar membantu aktor menjadi tetapi juga mendorong kepercayaan penonton yang hilang. Maka juga bagi Brook aktor tidak hanya memiliki 'kemungkinan menyentuh...tingkat perkembangan yang lebih tinggi' tetapi 'karena ia menyentuhnya di hadapan masyarakat yang ditampilkannya dan bagi mereka yang melihatnya sebagai suatu visi yang otentik...tercapai'.¹⁷⁷ Namun demikian, seperti halnya Grotowski, ketrampilan dalam teater Brook, mati sama artinya seperti percaya untuk menjadi asing. Seperti yang diobservasi Brook, dipertanyakan apakah 'mungkin bagi suatu kelompok yang memiliki latihan tingkat tinggi bertemu sebuah kelompok yang memiliki tingkat persiapan latihan yang lebih rendah, dengan semua batas kecurigaan, kecemburuan dan ketak sukaan pada sesuatu yang asing'.¹⁷⁸ Di Teheran, salah satu aktor Iran yang bekerja dengan kelompok Brook 'berkata ia merasa dirinya setiap saat berada di luar karena ia mengenal adanya jurang antara tekniknyanya dengan teknik yang dimiliki kelompok dari Paris tersebut'.¹⁷⁹ Tak adanya penyatuan tersebut terjadi

¹⁷⁶ *ibid*, hlm. 295.

¹⁷⁷ *Orghast at Persepolis*, hlm.251.

¹⁷⁸ Brook dalam *ibid*, hlm. 256-7.

¹⁷⁹ *ibid*, hlm.130.

tidak hanya secara eksternal. Dalam *The Empty Space*, sama persis dengan apa yang disampaikan Grotowski, Brook menulis,

Secara mudahnya, ketrampilan teknik dapat menjadi suatu kebanggaan dan tujuan akhir. Keadaan itu menjadi suatu ketrampilan tanpa memiliki tujuan selain pameran para pakar—dengan kata lain, seni menjadi tidak jujur.¹⁸⁰

Bagi Grotowski, perhatian pada kehebatan teknik cenderung baik untuk melawan kolaborator maupun untuk membuktikan perlawanan terhadap kebangkitan jati diri aktor.

Jawaban Brook terhadap ketertutupan aktor Iran adalah bahwa ‘ketrampilan teknik bukan sesuatu yang terpenting dalam kerja ini’.¹⁸¹ Hal ini selaras dengan keinginan Brook untuk melawan kekuatan tekanan yang memecah belah dengan mengambil suatu pendekatan yang melibatkan ‘bukan suatu proses pembangunan tetapi menghancurkan hambatan-hambatan yang ada dalam bentuk yang tersembunyi’.¹⁸² —sama persis dengan *via negativa* Grotowski. Sekarang kerja sutradara adalah berkata ‘Tidak’ pada kebiasaan, bukannya pada perintah’.¹⁸³ Aktor yang mencari untuk mencapai keberadaan yang otentik sekarang disarankan tidak untuk menambah kemampuan mereka tetapi ‘untuk menghilangkan kepribadian, gaya, kebiasaan luar yang mereka

¹⁸⁰ *Empty Space*, hlm.130.

¹⁸¹ Brook dalam *Orghast at Persepolis*, hlm. 130.

¹⁸² *ibid*, hlm.107.

¹⁸³ *ibid*, hlm. 58.

miliki...sampai pemahaman tertinggi kondisi mereka ditemukan'.¹⁸⁴ Sekarang kita berada di Lembah Kemiskinan dan Kehampaan Attar.

Impuls di dalam teknik negatifa bukan tanpa sejarah dalam kerja Brook. Awal tahun 1961 Brook bersumpah setia terhadap proses pembersihan dalam dunia teater. Berbeda dengan tema Stanislavsky, Brook menekankan bahwa

mempersiapkan sebuah karakter berlawanan dengan membangun—suatu pemusnahan, membersihkan sejengkal demi sejengkal semuanya yang ada di otot-otot aktor, gagasan dan rintangan yang berdiri diantara dirinya dan di setiap bagian tubuhnya, sampai satu saat, dengan desakan yang kuat luar biasa, tokoh tersebut menguasai setiap lubang pori-porinya.¹⁸⁵

Paradoks di mana aktor harus 'mengupas' dirinya dalam rangka bertemu dengan kebutuhan mendesak untuk mengamati tokoh dengan sikap yang sama dengan, seperti yang ditulis Brook dalam *The Empty Space*, aktor Grotowski yang dengan tenang mencari tokoh yang 'mengijinkan suatu peran untuk "memasuki" dirinya'.¹⁸⁶ *The Empty Space* diterbitkan tahun 1968. Demikian juga *Towards a Poor Theatre*. Kedua judul tersebut membela eksis pengganti yang diinginkan oleh suatu konsentrasi terhadap efek yang lebih besar. Kerja kedua sutradara menangani konsentrasi tersebut menggunakan sebanyak mungkin teknik aktor seperti halnya pernik-pernik pemanggungan. Tahun 1962 dalam proses mempersiapkan *King Lear* Brook terlibat dalam sistem penghapusan

¹⁸⁴ Heilpern, hlm.147.

¹⁸⁵ *The Shifting Point*, hlm. 72.

¹⁸⁶ *The Empty Space*, hlm. 66.

skeneri, kostum, musik dan bahkan warna. Sembilan belas tahun kemudian, karyanya *Tragédie de Carmen* merupakan bentuk pelatihan berikutnya yang menggunakan kesederhanaan yang sebenarnya dalam pemanggungan. Brook dalam waktu yang lama memiliki kesempatan untuk bekerja di sekitar ‘gagasan kekosongan’ anjuran Grotowski.

Via negativa dan kemampuan teknik terkait tanpa saling bertentangan, karena keduanya disambung oleh suatu keseimbangan yang diperlukan. Spontanitas sangat bermakna hanya setelah aktor menyerap kemampuan berdisiplin, maka potensi yang lengkap dalam kebersahajaan juga muncul hanya ketika aktor mulai bekerja dengan kompleksitasnya dan mengakhirinya dengan kesederhanaan. Bagi Attar, uji coba perjalanan tersebut merupakan suatu prakondisi yang perlu bagi realisasi uji coba perjalanan yang sebenarnya tidak diperlukan. Hal ini terkait dengan apa yang benar-benar tidak relevan, bahwa aktor-aktor Brook, ‘harus memahami pengalaman dan teknik masa lalu, harus membuangnya jauh-jauh, dan membuat dirinya telanjang’.¹⁸⁷ Ketrampilan dan keluguan dikaitkan secara sekuensial. Setelah mencipta spektakel *Orghast*, aktor Brook berjuang di Afrika untuk mencoba membangun hubungan dramatik yang sederhana melalui sepotong roti. Atau sepasang sepatu tua.

Bagi Grotowski, *via negativa* merupakan alat untuk mengosongkan diri sehingga dapat diisi oleh suatu ‘kekuatan’. Juga bagi Brook, ada kecenderungan

¹⁸⁷ *Orghast at Persepolis*, hlm. 58.

untuk ikut serta dengan kekuatan misterius—dan memilikinya berarti terlibat dalam proses penolakan. Melalui penolakan tubuh aktor menjadi ‘terlatih untuk membuka diri terhadap sesuatu yang tak nampak’.¹⁸⁸ Kata ‘membuka’ bagi Brook merupakan suatu kata sifat yang menggambarkan kondisi kepasrahan, suatu hasil pelepasan sistematis, yang menghasilkan kontak dengan dunia roh yang tak tersentuh. Dalam *The Empty Space*, Brook melakukan observasi bahwa apabila aktor merasa ‘santai, terbuka dan pasrah, maka sesuatu yang tak nampak tersebut akan mengambil alih dirinya; melalui dia, dunia roh akan menggapai kita’.¹⁸⁹

Sebagian perjalanan ke Afrika bertujuan membuat persamaan itu menjadi mungkin bagi aktor—jika bukan suatu pengalaman, setidaknya merupakan suatu contoh. Di Oshogbo aktor menyaksikan suatu kelompok penari adat wanita:

Tanpa usaha atau keinginan keras, tubuh mereka hilang dan terbakar...Tubuh manusia menjadi kendaraan roh...Saya merasakan visi adanya keberadaan yang sangat halus. Dan Tuhan hadir tanpa mata kita melihat.¹⁹⁰

Meneruskan contoh dari model Afrika, Brook mengharuskan aktornya

menghilangkan egonya. Tubuhnya harus ringan. Gerakannya harus melayang dengan ringan dan dengan kehalusan yang mempesona yang nampak hadir dengan sendirinya...Semua yang dimilikinya menjadi satu. Kondisi ini tercapai tanpa suatu keinginan dan kesadaran...dinamakan ‘seni tanpa seni’.¹⁹¹

¹⁸⁸ ‘Peter Brook’s Six Days’, hlm. 100.

¹⁸⁹ *The Empty Space*, hlm. 47.

¹⁹⁰ Heilpern, hlm. 297.

¹⁹¹ *ibid*, hlm. 171.

Di kedua kasus tersebut keutuhan ditunjukkan dengan jelas sebagai tindakan ketidak berdayaan dan ketidak inginan, aspek somatik yang menggabungkan kebenaran eksternal dan internal. Selanjutnya, hal ini terkait dengan pencabutan jati diri: di kedua kasus tersebut keutuhan internal dicapai sebagai konsekuensi bagi pemusnahan sisa-sisa jati diri yang diakibatkan karena penolakannya. Unsur penggerak pemahaman yang sama itu bergerak mengalir–tak ada tenggang waktu antara pikiran dan tindakan, dalam dan luar.

Seperti halnya Grotowski, aktor Brook harus mengikuti kondisi tersebut dengan bekerja melalui tubuh mereka. Dalam pelatihan, cara yang digunakan Brook untuk membuat aktor peka pada kekuatan kesederhanaan dengan meminta mereka mengerjakan beberapa tugas, dan sementara itu ia didukung oleh pengurangan yang paling ketat sebagai cara yang sesuai bagi mereka. Misalnya, aktor harus mengkomunikasikan gagasannya dengan menggunakan cara sesedikit mungkin hingga mereka dibatasi hingga seolah tinggal satu jari atau hanya satu nada suara. Kelemahan cara pembatasan tersebut adalah menyingkirkan potensi komunikasi yang dimiliki oleh setiap unsur kepekaan yang lebih besar. Dalam istilah eksistensial, keadaan ini merupakan pencapaian kebenaran melalui cara pemusnahan semua atribut pengganti sebagai jati diri yang tidak otentik. Aktor tersebut harus mencapai apa yang menjadi kepentingan mereka dengan membersihkan diri dari sesuatu yang tidak penting.

Di Afrika, pengalaman bermain dengan kelompok yang tidak saling berbagi asumsi yang sama sebagian merupakan suatu pengalaman yang dirancang untuk menyingkirkan sesuatu yang berlebihan dan sebagian lain untuk mendorong pelepasannya. Pemahaman Brook terhadap keuntungan-keuntungan tersebut nampak dalam produksi *Romeo and Juliet* tahun 1947 ketika dengan sedih ia menulis bahwa pasti tak ada cara yang benar dan berguna untuk menguji pementasan semacam itu sampai seorang penonton di Stratford mampu mengujinya tanpa memiliki satu pra konsep pun tentang produksi Shakespeare.¹⁹² Ketika produksi *A Midsummer Night's Dream*, Brook berbicara tentang sikap anak-anak, seperti yang mereka buat untuk 'penonton yang hidup tanpa satu pra konsep pun,...yang menginginkan pementasan tersebut menjadi jelas'.¹⁹³ Meskipun beban dari pengurangan yang drastis tersebut menjadi cara yang sesuai untuk aktor, dan kemudian menjadi cara yang artifisial dan lemah, tanpa disadari kode-kode tersebut dipercaya menyebar dalam praktik teater. Tugas untuk melakukan improvisasi bagi penonton anak-anak mendorong aktor melakukan dasar rekonstruksi seni mereka dengan sikap yang lebih nyata dan terpercaya.

Namun demikian, anak-anak di Barat tidak nampak benar-benar tidak tersentuh oleh asumsi-asumsi seperti pada alam dan konvensi peristiwa teater. Sebaliknya,

¹⁹² *The Shifting Point*, hlm. 72.

¹⁹³ Brook dalam *Orghast at Persepolis*, hlm. 34.

penonton Afrika, nampaknya mereka tidak dicemari oleh pra konsep yang menjadi kecenderungan mutakhir dalam praktik teater di Barat, menginginkan aktor Brook menjelaskan apa yang dikomunikasikan dengan menyingkirkan kompleksitas yang tidak diperlukan—tepatnya seperti yang disarankan dalam *via negativa*. Dalam suatu wawancara dengan Michael Gibson, Brook menjelaskan bagaimana bermain di depan penonton ‘Adolf adalah seorang pahlawan perang yang bertempur diberbagai medan perang’,¹⁹⁴ membantu mengelupaskan pernik-pernik yang tidak penting:

Sangat mudah seseorang sampai pada titik dimana suatu batas antara jati diri seseorang dan penonton mampu dirasakan karena seseorang ada dalam suatu bentuk...

Sekarang ketika seseorang berada di tempat di mana tak pernah ada satu pun teater yang pernah diakui, karena jika seseorang yang biasanya berjalan lurus tetapi tiba-tiba berjalan melompat, sebenarnya ia berada dalam kondisi sakit...

Sangat menyenangkan jika benar dimulai dari nol.¹⁹⁵

Tak ada kenaifan ganda atau kerendahan hati tentang hal itu. Brook menggunakan suatu teori bukan karena ketertutupan penonton Afrika tetapi karena kelainannya—yang dapat, jika benar, dikaitkan dengan cara yang lebih tepat untuk mendorong *via negativa*. Perbedaan antara asumsi kelompok tersebut dengan kelompok penonton Afrika adalah mendukung aktor meninggalkan konsep awal mereka. Oleh karena peninggalan tersebut juga secara positif terkait dengan kerentanan terhadap ‘kekuatan’, pengelupasan bentuk-teater

¹⁹⁴ Heilpern, hlm. 219. Lihat juga ibid, hlm. 63, hlm. 67, hlm. 96.

¹⁹⁵ *The Shifting Point*, hlm. 118-120.

yang canggih setara dengan pengelupasan topeng seseorang. Proses memikirkan kembali bentuk teater sama dengan evaluasi kembali diri sendiri. Cara ini mungkin hanya dapat dilakukan salah satu anggota kelompok penelitian Brook, Yoshi Oida, yang mampu menemukan keberanian untuk menentang diri mereka sendiri sebagai cara menyembuhkan diri sendiri secara lebih lengkap: ‘Setelah beberapa tahun, dengan konsisten dan jujur ia mencoba membelah tampilan luarnya menjadi beberapa bagian’, tulis Heilpern, ‘Dan... sesuatu membuka... Gambar citra Yoshi yang cantik diganti kan oleh sesuatu yang lebih benar. Ia menjadi lebih dari dirinya sendiri’.¹⁹⁶ Menjadi atau tidak menjadi. Dalam rangka menjadi benar-benar menjadi, aktor harus belajar pasrah.

*

Bantuan aktor Brook menunjukkan kerentanan penonton Afrika yang menyaksikan pertunjukan mereka terhadap nilai-nilai yang bersifat eksploitatif. Selanjutnya apa yang digunakan aktor untuk menguji coba apa yang pada akhirnya menjadi suatu kondisi pencerahan pribadi, kerja Brook di Afrika, adalah melihat diri sendiri. Keinginan Brook bahwa ‘sebenarnya tak ada teater

¹⁹⁶ Heilpern, hlm. 114.

tanpa seorang penonton',¹⁹⁷ sebenarnya bagi Brook pada dasarnya fungsi seorang penonton adalah untuk menaikkan pencapaian aktor secara personal.

Namun demikian, penggunaan kontak sebagai suatu alat untuk memastikan kelanjutan keutuhan seorang aktor secara tidak langsung menyatakan bahwa komunikasi tersebut tidak penting bagi makhluk hidup. Tidak juga mengungkapkan pandangan bahwa kebahagiaan terbesar seorang aktor, seatraktif apa pun, merupakan suatu kondisi yang sangat diperlukan untuk mengejar objek yang lebih substansial, sebuah teater tentang 'individu mempersembahkan kebenaran mereka yang paling mempribadi kepada individu lain...membagi pengalaman kolektif bersama mereka'.¹⁹⁸ Ketika *Centre International de Recherche Théâtrales* menjadi *Centre International de Créations Théâtrales*, bagi Brook 'pengalaman pribadi berhenti menjadi tujuan dan kita mengarah pada penemuan bersama'.¹⁹⁹ Inilah tugas teater sekarang untuk menjelajahi tanda penempatan '*makhluk hidup terkait dengan makhluk hidup*'²⁰⁰ yang memungkinkan membuat 'embrio kontak...antara batin yang sebelumnya telah dikelupas'²⁰¹ yang membuat mereka 'sedikit lebih hidup'.²⁰² Pencerahan aktor bukan merupakan keutamaan tertinggi; kegunaannya terkait dengan kelanjutan yang mampu membangun jembatan antar masyarakat, untuk

¹⁹⁷ *Orghast at Persepolis*, hlm.205. Lihat juga Jean Richards, 'An Interview with Peter Brook at the Fifth Annual Festival of Arts, Persepolis, Iran', *Drama and Theatre*, vol. 10, no. 1 (Fall 1971), hlm. 5.

¹⁹⁸ *The Shifting Point*, hlm. 40.

¹⁹⁹ *ibid*, hlm. 79.

²⁰⁰ Malik Bowens dalam *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 243.

²⁰¹ *The Empty Space*, hlm. 149.

²⁰² *ibid*, hlm. 150.

menemukan bentuk-bentuk yang memungkinkan pertukaran terjadi. ‘Apa yang Saya cari di teater’, papar Brook, adalah ‘suatu tindakan komuni’.²⁰³ Yang lain dari Afrika, hanyalah lapisan yang dirancang untuk menahan keterlibatan sisi dalam aktor itu sendiri. Pokoknya, ke-pedalaman Afrika merupakan jarak yang harus dijelajahi, atribut yang harus dihilangkan. Perjalanan tersebut membawa kita masuk ke Lembah Cinta Attar.

Dengan demikian prioritas yang ada pada kontak tidak terkait dengan penggunaan kontak dalam rangka menyelamatkan keutuhan internal. Untuk melakukan kontak, seseorang perlu menyingkirkan apa yang tidak perlu seperti yang terjadi pada *via negativa*. *Via negativa* selanjutnya dapat dikaitkan pada keutuhan internal yang dihasilkannya, usaha membuat kontak dengan warga Afrika mungkin dilihat sebagai pemahaman bagi pendekatan terhadap suatu kondisi kehidupan yang otentik. Oleh karena kontak hanya menjadi atribut penguji eksternal bagi keutuhan internal, sangat dimengerti bahwa hal itu diperlakukan sebagai suatu uji coba dari keutuhan internal. Namun demikian, memperlakukan kontak dengan cara ini tidak untuk merendahnya, tidak juga menganggap otentisitas menjadi yang kedua. Keutuhan antara internal dengan kontak menjadi pelengkap apabila tanpa dipahaminya skala prioritas yang ditentukan pada pertemuan. Kontak yang gagal merupakan petunjuk bagi tidak terbatasnya ketidak sempurnaan jati diri. Keberhasilan, di lain pihak, dinilai

²⁰³ Brook dalam *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 310.

tidak pada keutuhan internal yang ditampilkannya tetapi pada keutuhan eksternal yang juga menjadi penghambat. Hanya karena tak ada teater tanpa penonton, maka juga bagi Brook tak ada makna kebenaran tanpa pertemuan.

Persamaan dengan ukuran semacam ini oleh Brook didudukkan sebagai ketidak pastian sosiologis tetapi secara metafisik menjadi *Rainbow Theory*, ‘Teori Pelangi’ yang menarik:

Saya menggugat antropolog dengan mengatakan bahwa kita semua memiliki Afrika dalam diri kita. Saya menjelaskan bahwa hal ini berdasarkan pada pengakuan kita bahwa hanya sebagian diri kita yang lengkap: bahwa makhluk hidup yang benar-benar lengkap apabila memiliki semua apa yang saat ini disebut sebagai orang Afrika, orang Persia atau orang Inggris dalam dirinya...

Setiap kebudayaan mengungkapkan porsi yang berbeda tentang peta kehidupan sisi dalam: kebenaran manusia yang utuh adalah yang menyeluruh dan teater menjadi tempat di mana potongan-potongan mozaik disatukan.²⁰⁴

Pada intinya, keutuhan internal dan keutuhan eksternal sebenarnya hal yang satu dan sama. Semua romantisme asumsi yang tak terbukti tersebut merupakan suatu gagasan dengan asal usul yang terhormat. Dalam *Upanishads*, misalnya, ‘Brahma (hukum alam) adalah keseluruhan dan Atman (jati diri) adalah Brahma’.²⁰⁵ Maka ketika Brook menyatakan bahwa melalui kontak kamu mengembalikan bagian dirimu yang hilang, interaksi kelompok ini dengan orang Afrika mengutuhkan aktor sekaligus mengembalikan bagian yang hilang.

²⁰⁴ *The Shifting Point*, hlm. 129. Lihat juga Garry O’Connor, *The Mahabharata: Peter Brook’s Epic in the Making* (London, 1989), hlm. 68.

²⁰⁵ Svetasvatra Upanishad dalam Juan Mascaro (ed. dan terj.), *The Upanishads* (London, 1965), hlm. 83.

Kenyataan bahwa otentisitas dan kontak saling dipertukarkan menunjukkan, bahwa hanya karena kontak dapat digunakan untuk menguji coba bagi keutuhan internal, maka keutuhan internal juga dapat dikembangkan sebagai suatu alat pencapaian tentang harmoni sosial. Hal ini bukan sekedar dua cara pengucapan tentang hal yang sama: meskipun proses yang terlibat di dalamnya sama (perjalanan ke Afrika), orientasi kelompok tersebut sekarang banyak berkaitan dengan kepercayaan Grotowski tentang kemungkinan penyelamatan, penyembuhan masyarakat melalui pengerahan dunia internal. Kita ingat bahwa hal ini menjadi dasar persamaan antara Grotowski dengan Tarkovsky, suatu masalah yang kita mulai dari bagian ini. Juga bagi Brook, teater, sebagai media berbagi, secara demonstratif dapat ‘saling menyeimbangkan serpihan-serpihan dunia’.²⁰⁶ Dalam suatu dunia di mana ketidakpuasan terjadi di mana-mana, pencapaian dan penyebaran gagasan tentang keutuhan melalui kontak, bagi Brook, merupakan suatu cara kembali ke tujuan ‘teater’ yang murni, sakral, dan menyembuhkan’.²⁰⁷ Oleh karena sedikit masyarakat menguasai keinginan untuk membantu inspirasi tentang kesalehan tradisional, seni harus merayakan kemampuan penyucianmya. Apabila ambisi seni adalah untuk menghilangkan kerancuan yang menunjukkan keutuhan karakter alami kehidupan kita, maka teater, sebagai suatu media pertemuan,

²⁰⁶ *The Shifting Point*, hlm. 239.

²⁰⁷ *Orghast at Persepolis*, hlm. 19.

mampu mengerjakannya lebih baik tetapi bukan yang terbaik. Apabila teater melayani masyarakat, yang sayangnya ‘tidak berakar di setiap bentuk pembagian apa pun dan secara umum mengakui harapan, kepercayaan, pernyataan,’²⁰⁸ hal itu dapat dilakukan dengan menyediakan apa yang paling diperlukan masyarakat—pertemanan di dasar hati mereka.

*

Seorang sutradara dalam rangka mencari penyatuan masyarakat dengan merealisasikan keutuhan publik, pertama kali harus berusaha menempa kelompoknya menjadi suatu komunitas: aktor harus menjelajahi secara rinci situasi yang mereka ingin hadirkan sebelum ditampilkan dihadapan penonton. Namun, dikarenakan pelatihan suatu drama secara konvensional tidak hanya menghasilkan suatu petilan peristiwa tetapi juga pengasingan peristiwa tersebut yang sebenarnya kesemuanya itu dapat dikomunikasikan, maka juga kelompok Brook seharusnya tidak hanya saling membagi setiap pengalaman tetapi terutama pengalaman khusus tentang pertemuan. Hal ini bukan suatu pengulangan: penyebaran gagasan tersebut menunjukkan defamiliarisasi yang dimilikinya. Brook harus merancang semacam pelatihan seperti yang dibagi oleh para aktor ketika mereka berpartisipasi dalam penemuan wilayah energi di mana keberadaan yang asli dengan keutuhan eksternal adalah satu.

²⁰⁸ *ibid*, hlm. 52.

Pada kondisi paling awal kerja ini, ketika aktor belum cukup mengembangkan kepercayaan terhadap kemampuan mereka mencapai titik keutuhan yang mempribadi ketika praktik, pelatihan menunjukkan keterkaitan kebenaran internal dan eksternal dengan menggunakan kekuatan sugestif dari analogi. Misalnya, ‘masing-masing kelompok aktor akan saling menampilkan kembali satu bagian dari tokoh tertentu, termasuk fungsi yang tak nyata seperti suara atau bawah sadarnya, mencari hubungannya yang selaras dengan keutuhan’.²⁰⁹ Di sini kelompok ini benar-benar harus bekerja sebagai suatu tim (mencapai keutuhan eksternal) dalam rangka, secara simbolik, kondisi individu ditampilkan kembali menjadi suatu kesatuan integrasi antara yang nampak dan tidak nampak (kondisi keutuhan internal). Dengan demikian pelatihan tidak hanya memberikan aktor suatu keuntungan kerja sama seperti menghasilkan pengertian harmonisasi kelompok, tetapi juga menyarankan kemapanan hubungan antara kondisi kelompok dengan kondisi yang disarankan di hampir setiap aktor secara individual—suatu kondisi kesatuan internal. Harmoni diantara aktor secara tepat menunjuk suatu model otentisitas personal.

Dalam suatu versi pelatihan yang lebih rumit,

Kebutuhan suatu kerja... dan memuncak menjadi air mata antara menyenangkan diri sendiri dan meniadakan permusuhan. Kelompok yang ada...merupakan personalitas tambahan dari A... Mereka hanya berbicara sebagai dan ketika A menjawab pertanyaan seorang penanya, dan jawaban mereka ditentukan

²⁰⁹ *ibid*, hlm. 33.

semata-mata oleh apa yang sebenarnya dikatakan A dan apa yang mereka kumpulkan sedikit demi sedikit dari cara ia berbicara.²¹⁰

Sekali lagi, kolaborasi antara aktor dari sisi luarnya dipahami sebagai suatu gambaran kerja keutuhan internal. Namun demikian, ketika pelatihan keutuhan internal menjadi suatu gagasan, di sinilah hal itu dapat direalisasikan melalui praktik. Dengan menghilangkan waktu untuk berpikir, pelatihan memungkinkan terjadinya kelahiran suatu suasana yang mengalir dari sisi dalam seseorang. Hal ini menandakan suasana keutuhan internal yang, apabila hal itu terjadi, secara gamblang membantu penciptaan keutuhan eksternal diantara aktor. Semakin kecil aktor mengijinkan kesadaran pikiran mereka ikut campur dalam respons mereka, semakin banyak mereka diterima oleh seluruh anggota kelompok. Sama halnya, semakin banyak mereka memperhatikan yang lain, semakin mudah menjawab pertanyaan dengan tepat. Maka pelatihan secara apa adanya mampu merealisasikan metafora yang diusulkan oleh strukturnya. Semakin sedikit pemisahan antara pikir dan tubuh, semakin sedikit perpecahan kelompok sebagai suatu keutuhan. Demikian juga sebaliknya.

Brook menggambarkan terjadinya keutuhan melalui suatu kelompok sebagai suatu lingkaran. Dalam pelatihan, lingkaran ini diciptakan dalam suatu rangkaian pelatihan yang dirancang untuk mengenalkan aktor kepada keterkaitan susunan faktor-faktor yang menunjukkan pertemuan antara

²¹⁰ Charles Marowitz dalam *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 40.

keutuhan internal dan eksternal. Dalam pelatihan pertama, gestur dilakukan oleh aktor dengan cara berkeliling dan mereka masing-masing harus melakukan modifikasi gestur tanpa mengganggu keutuhan irama kelompok.²¹¹ Sama halnya, aktor dapat melewati ‘kata-kata di sekitar lingkaran seperti suatu kalimat nyata yang diucapkan dengan cara yang cukup wajar’.²¹² Di kedua latihan tersebut, keutuhan sebagai suatu produk didemistifikasikan sebagai suatu keberhasilan atau kegagalan yang dimanifestasikan secara konkret melalui kalimat-kalimat atau gerakan yang tercipta secara wajar dan benar. Saling ketergantungan keutuhan internal dan eksternal dimapankan melalui cara kedua kondisi tersebut saling tergantung secara gamblang yaitu ketergantungan pada kemapanan sebutan aktor yaitu: keterbukaan. Keterbukaan aktor pada ‘kekuatan’ (yang membuat keutuhan internal) merupakan suatu saran yang sangat berkualitas bagi kerja aktor yang saling berhubungan satu sama lain (yang membuat keutuhan eksternal). Lingkaran tersebut terputus apabila aktor secara sadar mencipta efek-efek yang rumit (tidak disaring melalui *via negativa* dalam keutuhan internal) atau apabila mereka gagal menemukan dalam diri mereka sesuatu yang terkait, dalam istilah keutuhan eksternal, dengan imej yang menampilkan mereka.

²¹¹ Lihat *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 340.

²¹² *ibid*, hlm. 348. Lihat juga *The Empty Space*, hlm. 128.

Harmoni yang ada dalam kelompok aktor sama beragamnya dengan burung-burung Attar yang memiliki arti: pertama, harmoni mengatur saling ketergantungan antara keutuhan eksternal dan otentisitas. Kemiripan faktor lokal yang bertanggung jawab pada kondisi mengalir dalam kelompok sebagian hilang di keberagaman kelompok. Kedua, secara radikal harmoni berkembang menjadi ragam bahasa, *multilingual*, kemudian mampu menjadi suatu ukuran tentang keutuhan yang memiliki kualitas universal. Se jauh anggota kelompok tidak hanya menampilkan negara tetapi budaya, universalitas tersebut memiliki baik dimensi geografis maupun temporal. Tentu saja, tradisi yang ditampilkan (Teater Noh, Penabuh gendang Yoruba, dan lain-lain) adalah diri mereka sendiri, sesuai jaman mereka, milik kita yang paling dekat dengan *keajekan* budaya. Hal ini menunjukkan bahwa setiap komunikasi antara sistem tersebut lebih memperkuat persoalan bagi universalitas yang mengaplikasikan keutuhan eksternal.

Bagi Brook, tradisi ini sangat berharga sebagai indikator fisik bagi dibukanya sikap yang mencerminkan keutuhan. Maka ketika Brook menggunakan keberagaman aktornya untuk mengenalkan mereka pada suara, bentuk dan kebiasaan bagian-bagian yang berbeda dari dunia ini, intensi yang secara somatik mereka dapatkan dari kebijaksanaan tersebut mampu menjadikan sistem ini secara keseluruhan menjadi satu:

Setiap orang dalam kelompok ini berlutut dengan memegang tongkat atau barang lain. Berhadapan dengan mereka, berdiri Yoshi Oida dengan sikap keras dan disiplin tinggi. Semua aktor menyanyi lagu kuno Jepang, dalam bahasa Jepang. Mendadak Oida menghentikan mereka, dan membenarkan suara mereka, kemudian diulang kembali...

Bagayogo... mengajarkan sebuah lagu Afrika...

Dalam keheningan...kelompok ini kembali ke T'ai Chi...²¹³

Dalam workshop, transmisi somatik tradisi ini menghasilkan universalitas dengan suatu sikap yang tepat sama dengan pembangunan keutuhan eksternal oleh individu dalam kondisi mengalir:

dua aktor saling berhadapan dalam keheningan, seseorang menampilkan sebuah adegan dari gerakan tanpa pola, aktor mencoba bercermin melalui gerakan tersebut sedekat mungkin, selanjutnya, mengetahui melalui instinknya yang terbaik apa yang kemudian akan muncul.²¹⁴

Penyesuaian satu sama lain antar budaya asing (penabuh gendang Afrika melakukan T'ai Chi) tidak dapat dibedakan dengan mendekatkan saling ketergantungan antara kepekaan individu-individu (Bagayogo dan Oida). Sama halnya, kecenderungan aktor membuka diri pada sumbernya (memiliki keutuhan internal sebagai suatu fungsi *via negativa*) tak mungkin terlepas dari keterkaitan dengan kemampuan mereka bersama membuat keutuhan eksternal. Hal itu akan terjadi apabila Atman dan Brahma adalah satu. Kemudian mengalirlah tubuh dan roh, jati diri dan jati diri yang lain, yang lain dan kita untuk menjadi satu.

²¹³ Heilpern, hlm. 56.

²¹⁴ *Orghast at Persepolis*, hlm. 73. Lihat juga *The Empty Space*, hlm, 56-7 dan *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, hlm. 343.

*

Apabila eksplorasi kontak yang dilakukan Brook sebagai suatu media keutuhan, adalah untuk merealisasikan janji tentang potensi terapeutiknya, sebenarnya hal itu harus menggambarkan masyarakat secara luas. Persamaan antara kontak dan keutuhan, ditampilkan dan diuji coba dalam workshop, sekarang harus diperlebar untuk memberi ruang bagi penonton. Namun demikian, gambaran utama dari kontak antar pelaku di dalam latihan adalah melalui keaktifannya, Brook bagaimanapun harus membuat jaminan bahwa penontonnya akan terlibat secara fisik. Sama halnya dengan keterlibatan penonton dalam rancangan terapeutik kerja tersebut yaitu kewajiban untuk mengendalikan setiap pengaruh unsur somatik yang kemungkinan hadir dalam penampakan keutuhan.

Seseorang mungkin mengharapkan meluasnya hubungan tingkat tinggi dari kecanggihan korelasi antara penonton-partisipan beserta keutuhan eksternalnya yang menunjukkan beragam selera bagi seorang sutradara mencapai epipani sebagai cara pencegahan terjadinya keterbelahan sosial. Namun demikian, sebenarnya semua kondisi di mana keutuhan eksternal tercapai di Afrika memiliki dua gambaran yang sama: penampakan kemampuan suku tertentu untuk merealisasikan keterbukaan mereka secara somatik dan kenyataan bahwa, sering secara kebetulan, aktifitas ini mengedepankan penampilan Brook. Brook nampaknya tidak pernah menciptakan impuls

partisipasi diantara penontonnya: kontak dibuat hanya apabila suatu suku secara wajar bersedia menampilkan kesediaannya untuk setuju pada keterlibatan kelompok Paris. Brook merancang suatu pertunjukan dengan suku Peulh hanya setelah ia mendengarkan suara mereka. Keberhasilan pertemuan tersebut benar-benar terjadi ketika suku Peulh ingin membuat musik bersama kelompok Brook. Dalam pertemuan dengan suku Tuareg, kontak sekali lagi dikaitkan dengan kenyataan bahwa suku perempuan baru pertama kali melakukan pementasan:

Suku Pulse berkembang berkat ketrampilan yang dimiliki secara turun menurun...

Dengan hati-hati, suku Swados...menggabungkan musik mereka...

Sekarang suku Tuareg diterima dengan rasa syukur, tertawa dengan ringan menyaksikan partisipasi penonton yang tidak terduga...

Tembok pemisah runtuh. Di tempat inilah, perubahan sebenarnya terjadi, pertukaran yang nyata dan berharga...²¹⁵

Vitalitas kerja di Wuseli dan Gangara hanya merupakan suatu wilayah garapan berdasarkan penampilan terlebih dahulu pertunjukan suku-suku di Afrika. Laporan akhir pertunjukan tersebut mengatakan bahwa, istilah 'penonton' mengacu selanjutnya pada kelompok Paris dan kelompok lokal–tetapi hanya pada susunan antar keduanya.

²¹⁵ Heilpern, hlm. 123-4.

Kenyataan bahwa Brook sebenarnya tidak mendapatkan partisipasi di Afrika, ketika dikaitkan dengan peran yang dimainkannya secara kebetulan ketika memoles situasi di mana orang-orang Afrika baru pertama kali berpentas, menggiring seseorang untuk menyimpulkan bahwa masa itu Brook enggan berkarya secara bersama. Saat ini energi kebersamaan komunal, ‘persenyawaan ini, proses kimiawi ini sangat tergantung, secara luas dengan beberapa elemen yang dibawa oleh penonton’.²¹⁶ Dibalik kepercayaannya bahwa ‘seorang penonton tidak dapat mencambuk diri mereka sendiri menjadi “lebih baik” dari yang ada sekarang’,²¹⁷ kelemahan Brook menghancurkan nilai inspirasi kerja aktor. Brook perlu keutuhan yang merupakan produk partisipasi, namun ia tidak akan belajar untuk mendesak masukan somatik tersebut apabila sudah tak ada hasilnya.

Kegagalan Brook melihat tanda tentang peran partisipasi penonton pada struktur harmoni yang menjadi dasar di Afrika dapat menjadi sebuah bencana. Namun saya lebih percaya bahwa Brook secara suka rela mengendurkan tekanan pada kepercayaan tentang keutuhan yang berdasarkan pemahaman somatik. Hal ini nampaknya menjadi persoalan karena Brook tidak menjelaskan bagian yang dimainkan oleh partisipasi ketika merencanakan kontak. Ketika Brook mengamati misalnya bahwa suatu pementasan di Afrika

²¹⁶ ‘Brook’s Africa’, hlm. 47.

²¹⁷ *The Empty Space*, hlm.25.

merupakan suatu ‘kenyataan akan datang bersamaan’ karena di dalamnya ‘sebenarnya kita membuat sesuatu untuk mereka sebagai balasan dari apa yang mereka berikan pada kami’,²¹⁸ suatu hubungan yang benar-benar dibuat antara keintiman dan pertukaran secara fisik. Apabila Brook menyadari hubungan ini, dan hal itu nampak, maka ketidak perduliannya terhadap perintah parameter tentang eksperimen Afrika hanya merupakan kesengajaan.

Sikap Brook yang mendorong pemupukan somatik dari diri penonton di tahun 1960-an merupakan suatu indikasi tentang kesadarannya terhadap potensi yang ada di dalamnya—yang menyarankan bahwa meninggalkannya harus dilakuakn secara hati-hati. Awalnya bersifat sementara: supaya koor berhasil di tengah spektator pertunjukan *Oedipus*, Brook hanya mampu menyatukan simbolisasi aktor dan penonton di lantai pertunjukan yang mengungkapkan bahwa mereka berada dalam ruang yang sama. Pertunjukan *The Tempest*, sumbangan somatik penonton terjadi ketika mereka melingkar membentuk menara gantung yang bergerak-gerak. Dalam pertunjukan *A Midsummer Night’s Dream*, aktor keluar menghampiri dan menyentuh penonton, namun hal ini bukan keinginan penonton. Setiap cara yang dilakukan para aktor tersebut berasal dari prinsip Brook yang menyedihkan:

Bermain dengan melibatkan penonton (dengan aktor masuk di daerah auditorium, misalnya) merupakan suatu efek, dan seperti

²¹⁸ Brook dalam ‘Brook’s Africa’, hlm. 46.

biasanya menjadi terbuka. Kita sudah sering menyaksikannya, hal itu menghilangkan kebaruannya.²¹⁹

Tahun 1970, di tahun Grotowski meninggalkan teater dengan aktor dan spektator, Brook juga berbicara tentang ‘pemutusan dengan masa lalu’²²⁰ dan menyatakan bahwa ia harus ‘meninggalkan teater semacam ini sekaligus’.²²¹ Seperti Grotowski, Brook terlibat dengan ‘percobaan untuk menemukan suatu bentuk teater yang benar-benar baru’,²²² yang ‘bukan hasil-produksi’²²³ dan di dalamnya ‘aktor muncul sebelum penonton disiapkan untuk menghasilkan dialog, tidak memberi suatu demonstrasi’.²²⁴ Penonton diminta untuk tetap tinggal setelah pertunjukan untuk membicarakan tentang kerja kelompok tersebut. Hal tersebut membangun suatu institusi tentang ‘Hari-hari Teater’—workshop dirancang untuk membagi pengalaman workshop kelompok tersebut dengan masyarakat penonton (atau kelompok teater tamu di New York kelompok Grotowski diantaranya). Sebagai hasilnya adalah kerjasama Brook dengan Grotowski, dan penampilan dalam kelompok ini aktor-aktor seperti misalnya Malik Bagayogo yang sebelumnya bekerja dalam Laboratory Theatre, perhatian Brook tentang partisipasi penonton dalam hal ini nampaknya sejalan dengan perhatian Grotowski.

²¹⁹ Peter Brook: *A Theatrical Casebook*, hlm.368.

²²⁰ Heilpern, hlm. 159.

²²¹ David Selbourne, *The Making of A Midsummer Night's Dream* (London, 1982), hlm. 41.

²²² Heilpern, hlm. 17.

²²³ *Orghast at Persepolis*, hlm. 260.

²²⁴ *The Shifting Point*, hlm. 111.

Periode berikutnya tentang perhatian Brook terhadap pertanyaan apakah penonton memiliki peran untuk dimainkan, asumsi yang cukup rasional bahwa setiap jawaban secara positif tanpa disadari telah disiapkan oleh kelompok ini di Afrika yang pada dasarnya akan dimanipulasi dalam rangka menggabungkannya kedalam suatu program yang lebih dinamik dan sesuai untuk menyembuhkan pertunjukan di masa depan. Namun demikian, kerja ini tetap sekunder seperti halnya acuan Brook pada produksi di mana aktor memegang hak untuk mengontrol ruang permainan. Tentu saja, keberlanjutan aktor-penonton yang dipisah dalam teater Brook tidak mengungkapkan keengganan Brook mengembangkan persoalan partisipasi—Brook mampu memfungsikan kedua gaya tersebut secara berbarengan. Kerjanya dalam komunitas lokal, dalam penjara, sekolah, pusat rehabilitasi obat bius dan mental melanjutkan komitmennya terhadap potensi terapis pertunjukan. Namun sayang nampaknya kritik Brook yang tajam terhadap persoalan masyarakat tidak akan tersaring melalui pencapaian publik yang lebih luas yang telah menjadi akses baginya untuk memproduksi panggung. Untuk memperlakukan anggota masyarakat yang memerlukan beberapa penanganan khusus yang seolah-olah mereka tidak memerlukan keutuhan diselubungi oleh catatan bahwa keutuhan pada akhirnya akan menjadi suatu kondisi bukan suatu normalitas tetapi suatu transendensi. Kata ‘terapi’ suatu saat menyarankan bahwa penyakit yang menjadi arahnya adalah penyimpangan dan dengan demikian tidak sesuai dengan kondisi di

mana masa manusia yang lebih besar secara tipikal meninggalkan kehidupan mereka. Kajian tentang keutuhan lebih menyarankan bahwa keutuhan menjadi norma, dalam beberapa hal saran tersebut merusak dan menjadi penguasa.

Sama membingungkannya adalah adanya catatan tentang dalih Brook terhadap saling-bagi somatik. Di satu sisi, Brook mengakui bahwa penonton yang aktif secara somatik pada kenyataannya adalah mereka berpartisipasi melampaui persepsi mereka²²⁵ –di mana persepsi yang tertinggi, kita ingat, merupakan gambaran nyata suatu keutuhan. Makhluk hidup merupakan suatu karakteristik harmoni yang lain dan, nampaknya, bagi Brook inti ‘hanya dapat dipahami pada awalnya melalui keikutsertaan’²²⁶ – di mana ‘keikutsertaan’ diartikan sebagai ‘pengalaman bukanlah melihat dengan gaya yang lain tetapi pengalaman adalah mengalami sendiri kebenaran yang ada di dalamnya’.²²⁷ Di sisi yang lain, observasi Brook menemukan bahwa ‘hanya ada perbedaan praktik diantara aktor dan penonton, dan hal itu bukan perbedaan mendasar’,²²⁸ meskipun awalnya nampak positif, sebenarnya mengkhianati kesepakatan partisipasi merupakan kegagalan melihat bahwa perbedaan secara praktiklah yang utama. Partisipasi menurut Brook sekarang diartikan sebagai suatu cara yang langsung bertentangan dengan gambaran somatik tentang keutuhan:

²²⁵ *The Empty Space*, hlm. 63.

²²⁶ *Orghast at Persepolis*, hlm. 254.

²²⁷ *ibid*, hlm. 255.

²²⁸ *The Empty Space*, hlm. 144.

Apakah penonton ikut serta dengan cara yang menyebabkan mereka selaras dengan selera masa kini, dengan ikut serta berjalan berkeliling, apakah ikut serta dengan berdiri tanpa bergerak, atau ikut serta dalam posisi duduk di mana semuanya itu merupakan kepentingan yang kedua.²²⁹

Lagi, ‘Apabila seorang aktor mampu menangkap perhatian penonton, yang menunjukkan pertahanan mereka lebih rendah...maka penonton menjadi lebih aktif. Aktivitas ini tidak menuntut pernyataan-pernyataan’.²³⁰ Maka Brook membenarkan manfaat partisipasi dengan mementaskan naskah-naskah dengan cara yang konsisten berdasarkan keberpihakan yang sangat berbeda baik untuk film maupun teater, di mana terkadang penonton pasif, ketika menerima kehadiran impuls’.²³¹

Pemutar balikkan tersebut kurang begitu bermakna di Afrika, di mana harmoni lebih mudah ditemukan, dibandingkan dengan Barat di mana penonton terbelah:

Penonton membawa unsur-unsur penilaian yang membuat sebagian kerja aktor adalah perang terhadap dominasi kepada penonton. Ilustrasi yang paling nampak terdapat pada teater di Perancis, di mana seseorang menemukan ungkapan *se defendre...*

Maka apa yang ingin kita lakukan di Afrika adalah apa yang dapat kita optimalkan dari diri penonton...karena ternyata tak ada satu pun yang dapat dipastikan.²³²

Terpisah dari dugaan antropologis terhadap perbedaan tersebut, secara ironis pernyataan Brook menekankan baik keinginan tentang keutuhan bagi Barat

²²⁹ ‘Brook’s Africa’, hlm. 47.

²³⁰ *The Empty Space*, hlm. 144.

²³¹ *The Shifting Point*, hlm. 190.

²³² *ibid*, hlm. 126-8.

maupun ketidak mampuan pengalaman orang Afrika menyediakan pelatihan untuk mencapai keinginan tersebut. Lagi,

Dalam perjalanan ke Afrika kita tidak mengharapkan untuk menemukan sesuatu yang dapat kita pelajari, ambil, atau tiru. Kita pergi ke Afrika karena di teater penonton merupakan unsur kreatif yang sangat kuat dalam peristiwa *primal* seorang aktor.²³³

Partisipasi penonton tidak dipraktikkan di Barat—jika kita mengharapkan hal itu ada di sana. Para aktor akan menemukan harmoni di Afrika namun potensi penyembuhannya tidak akan ditanggung bersama dengan penonton teater barat yang memerlukannya *karena* mereka memang sangat menginginkannya. Yang ironis di sini—akhirnya tanggung jawab bersama hanya merupakan penyembuh.

Oleh karena Brook kembali pada teater aktor dan penonton, secara implisit kerjanya tentu saja memelihara potensi penyembuh yang dimiliki oleh semua seni. Saya tidak memiliki ruang membicarakan panjang lebar benar tidaknya seni memiliki kemampuan laten spiritual. Saya percaya ada; namun ketika seni gagal secara *eksplisit* mendekati persoalan-persoalan sosial dan politik, kondisi tersebut melepaskan kerja seni yang memungkinkan adanya hubungan *kebutuhan* antara potensi tersebut dan realisasinya. Seniman berada di bawah pengawasan faktor tersebut yang menentukan dampak terapis kerja mereka. Setiap ada penyembuhan yang bertambah dalam diri penonton merupakan hasil keterkaitan yang tak terduga dari kondisi yang tepat. Namun

²³³ Brook dalam 'Brook's Africa', hlm. 47.

demikian rekayasa yang lebih jelas dari Grotowski dan Brecht terhadap variabel kesamaan alinasi dan keutuhan, jelas tidak menjamin keberhasilan, menghambat kemungkinan kontribusi yang lebih besar bagi perbaikan dunia yang mereka garap. Pengalaman Grotowski menunjukkan bahwa bentuk yang didasarkan pada pilihan tersebut akan muncul termasuk pula keterlibatan somatik dari masyarakat. Ambiguitas yang menyelubungi kelanjutan apa yang dilakukan Brook merupakan bukti penarikan diri Brook dari persamaannya dengan Grotowski.

*

Jurang yang lebar antara Brook dan Grotowski sebenarnya tidak terlalu merusak seperti yang disarankan oleh spekulasi tentang sikap Brook terhadap eksperimen partisipasinya. Merupakan bentuk tanggung jawab sebagai hasil ketertarikannya terhadap spektakel di saat peristiwa terapi. Benar bahwa keberadaan Brook menjadi pemikat bagi teaternya, dan sikap flamboyan yang disukainya tersebut mungkin tidak sesuai dengan wilayah kerjanya bersama dengan masyarakat yang tidak terdidik. Namun meningkatnya temperamen Brook pada teatrikalitas bukanlah satu-satunya alasan bagi marginalisasi pencariannya terhadap peran somatik bagi penonton. Kritik Brook terhadap Grotowski lebih tergantung pada ironi yang, semua klaim Grotowski pada

keutuhan, sedikit dieksplorasi oleh teaternya sebagai hanya bagian kecil dari pengalaman:

yang paling murni dari penemuan mereka, aktivitas alamiah mereka yang tinggi dan serius tentu saja membawa warna pada pilihan mereka beserta batas wilayahnya. Mereka tidak mampu menjadi esoterik maupun populer dalam waktu yang bersamaan.²³⁴

Pandangan Brook bahwa 'Bersamaan dengan kerja yang serius, setia dan teliti pasti diikuti oleh adanya pelepasan tanggung jawab'²³⁵ mencuatkan dua permasalahan mendasar tentang pencerahan. Pertama, kecerobohan itu sendiri menyediakan peralatan yang unik dalam rangka menggapai intensitas keutuhan yang selalu dianut Grotowski. Kalimat kesimpulan dari *The Empty Space*, 'sebuah pementasan adalah permainan',²³⁶ menyihir Lila, peristiwa drama/olah raga yang, dalam beberapa filsafat tradisional Indian, memiliki karakter tertinggi tentang pencerahan. Kedua, nampaknya Brook tidak dapat membayangkan bahwa keutuhan dapat menambah setiap rancangan yang dihasilkan. Bagi Brook, 'pengalaman hidup seseorang, walaupun sangat mempesona ...tidak cukup, karena selalu tidak lengkap'.²³⁷ Dengan demikian sementara Grotowski setia pada impuls dalam efeknya yang terbatas, Brook bertujuan untuk menyuburkan cara menghubungkan kekritisian dengan ketidak mapanan, vulgar dan esoterik, hanya *bersama* mampu mewujudkan keutuhan. Apabila hal ini

²³⁴ *The Empty Space*, hlm. 68.

²³⁵ *ibid*, hlm. 78.

²³⁶ *ibid*, hlm. 157.

²³⁷ Brook dalam *Orghast at Persepolis*, hlm. 111.

berarti mengeksplorasi tahapan pengaruh secara formatif maka semakin banyak menjadi lebih baik.

Karakteristik dari kedua alasan bahwa keduanya diarahkan pada keutuhan. Maka usaha Brook untuk melipat gandakan dan melebihi-lebihkan impuls, sementara perbedaannya dengan Grotowski tidak lagi dapat ditarik kembali, tidak berkompromi secara lengkap dengan integritas teaternya. Juga tidak terkait diantara kelengkapan dan harmoni menentang keinginan Grotowski yang lebih spartan dan eksklusif untuk menggapai tujuan akhir yang sama. Yoshi Oida mengungkapkan cukup hidup perbedaan antara altrenatif tersebut tetapi sama sahnya mendekati keutuhan:

Di Jepang jika kau ingin menemukan sebuah batu...kita menggali dan menggali dan tetap menggali di tempat yang sama. Tetapi orang Barat mengubah tempatnya jika mereka tetap tidak menemukan batu tersebut... Mungkin orang Jepang bodoh—selalu di lubang yang sama, semakin dalam. Brook menggali di beberapa tempat yang berbeda...selalu berubah. Mana yang lebih baik? Saya tidak tahu sekarang.²³⁸

Bayangan Oida mungkin realistik jika dianggap sebagai penemuan batu dalam strategi perubahan. Bayangan tentang lingkaran memiliki keuntungan penampakan dengan kejelasan yang lebih besar hubungan kepentingan antara kecermatan dan pengungkapan di mana pendekatan-pendekatan tersebut ditemukan.

²³⁸ Heilpern, hlm. 142.

Menafsirkan suatu lingkaran pergerakan benda-benda berarti menyusun inti kekuatan energi yang maha dahsyat. Jeruji roda yang berputar merupakan ragam peraturan, kabel aktivitas eksploratori yang menjelajah dari permukaan menuju pusat dalam rangka mencari roh yang harus menjiwai tubuh fisik yang tidak memiliki kehidupan. Vitalitas menambah gagasan menjadi proporsional berkat kedekatannya dengan inti. Keutuhan merupakan suatu kondisi absolut yang memiliki akses pada semua kehidupan yang dimiliki lingkaran tersebut. Keberhasilan pencapaian khas semacam ini melalui kelengkapan meningkatnya kontak pijakan yang diberi oleh setiap peraturan. Perputaran titik-titik pusat wilayah tersebut menyebabkan subjek memperoleh akses di semua lini kreatifitas. Inilah keutuhan masyarakat Peulh yang dapat menampilkan pada kita semua bentuk apa pun melalui gema satu nada tunggal musik. Inilah kebijaksanaan guru Bharatanatyam yang tidak akan mengijinkan muridnya mengeksplorasi setiap bentuk tari lain yang dasarnya menyebabkan mereka mempelajari gerak yang menjauh dari pusat. Inilah sikap yang saya kaitkan dengan Grotowski, seorang sutradara yang selalu menggali lebih dalam, namun dengan pengalaman tajam tanpa batas.

Di sisi lain, pendekatan yang menyebabkan temperamen Brook lebih meningkat adalah perjalanan lingkaran dalam upaya menyerap kehadiran seluruh peraturan hingga mencapai bulatnya lingkaran yang digambarkan sebagai suatu keutuhan. Dalam hal ini, model Brook adalah kerja Shakespeare

yang menunjukkan dengan jelas seluruh keunikan kondisi manusia untuk ‘menjadi semua dalam waktu yang bersamaan’.²³⁹ Pada teater Brook, hal ini diterjemahkan sebagai hak suara jati diri untuk bergerak menjauh secara strategis dari semua gaya dan subjek, ‘untuk mensintesis, seperti kata Brook, pencapaian jati diri dalam Teater Absurd, teater epik dan teater naturalistik. Kesalahan cara berpikir kita harus diarahkan’.²⁴⁰

Kecenderungan Brook yang terakhir untuk mewujudkan bentangan tarik menarik tersebut melibatkan pula masuknya bentuk dan materi secara bersamaan yang pada awalnya pernah menjadi kajian yang independen dan seksama. Maka misalnya *The Bone*, sebuah banyolan yang terkenal di Afrika, hadir dengan nilai ganda yang lebih abstrak dan halus dalam versi teater *The Conference of the Birds*. Untuk lebih mempertajam pertentangannya dengan potensi ketertutupan jati diri, kelompok Brook menampilkan *The Conference of the Birds* dalam berbagai gaya yang berbeda melalui pelatihan di malam hari:

Versi pada jam 8 malam adalah teater kasar: vulgar, komik, penuh daya hidup. Yang terjadi di tengah malam adalah pencarian pada kekudusan: intim, penuh harap, temaram. Versi terakhir...diselesaikan di saat matahari terbit—adalah nyanyian-nyanyian koor, semua terjadi melalui improvisasi... Kali lain kami harus membawa seluruh unsur yang berbeda dalam satu pertunjukan yang sama.²⁴¹

²³⁹ *The Shifting Point*, hlm. 242.

²⁴⁰ *ibid*, hlm. 86.

²⁴¹ *ibid*, hlm. 154.

Inilah 'Teori Pelangi bukan untuk jati diri tetapi untuk teater: 'tak ada satu pun tempat di dunia yang memiliki teater lengkap', tulis Brook dalam *The Shifting Point* , 'melainkan hanya fragmen dari sebuah teater'.²⁴² Dalam merancang fragmen-fragmen secara bersamaan ke dalam suatu bentuk padat, Brook mencoba mencipta suatu gambaran teater tentang keutuhan. Ia ingin melihat apa yang dapat dicapai dalam wilayah tersebut.

Brook dan Grotowski memiliki tujuan yang sama, namun perbedaan ada pada cara pencarian mereka untuk mencapai tujuan –yang satu dengan kata-kata yang lain melalui lingkaran–yang dalam praktiknya sekilas karya mereka hampir mirip. Dengan demikian wilayah Grotowski harus ditinggalkan, seperti halnya Stanislavsky dan Brecht, dan Brook harus melangkah lagi dengan melacak berbagai peraturan dan formulasi sampai akhirnya ia mampu menempa dan menyatukannya secara lebih memuaskan. 'Dalam *Mahabharata* saya akan mulai mencari lagi,' tulis Brook. 'Mungkin saat ini kita mampu membawa semua unsur-unsur tersebut bersama ke dalam satu bentuk'.²⁴³ Produksi inilah *Le Mahabharata* yang akan saya bicarakan dalam Epilog.

²⁴² *ibid*, hlm. 125.

²⁴³ *ibid*, hlm. 156.

Epilog

ONTOLOGI MULTI-WAJAH DALAM PERTUNJUKAN: Penyatuan Kasar dan Keramat dalam *Le Mahabharata*

Biasanya setiap satu proyek hanya memiliki satu aspek...wajah kebenaran... Namun selalu saya mencari ungkapan yang lebih lengkap, suatu tema, dan cara mengungkapkannya dengan memasukkan sebanyak mungkin aspek pengalaman hidup dan yang berhasil menghubungkan berbagai kontradiksi.¹

(Peter Brook)

Saya ingin, sebelum menyelesaikan kajian ini, melanjutkan secara singkat diskusi tentang metode pelatihan dalam pementasan. Tentu saja untuk melaksanakannya perlu diawali dari minat utama tentang substansi yang rasional buku ini. Namun, tetap dimungkinkan membicarakan nilai ketajaman gabungan beraneka ragam gaya yang didapatkan dari beberapa kali pelajaran magang. Mungkin tidak tepat untuk tidak memahami bahwa, meskipun Brook sampai saat ini hanya mampu memodifikasi peninggalan-peninggalan orang lain, pemiripan kembali hal-hal yang dipinjamnya yang muncul pada *Le Mahabharata* lebih dikatakan sebagai pencapaian yang tidak dapat disamakan dengan kebebasannya, namun sedikit banyak telah dicapai oleh perintisnya. Hal ini bukan merupakan penyangkalan bahwa reputasi Brook terhadap originalitas dalam hal tertentu tidak berguna. Saya hanya mencari untuk meletakkan

¹ Brook dalam James Moore, 'A Subject that is Complete', *Arts Guardian* (10 July 1976)

kembali keseimbangan buku ini dalam memperjelas pengungkapannya di suatu saat nanti. Misalnya, saya mentertawakan permintaan maaf Brook tentang ketidak mampuannya mendapatkan idiom personal, namun kita harus mengagumi ketrampilan unik tingkat tinggi di mana ia mampu mencipta tiruan yang seimbang.

Tulisan Brook berkali-kali menyatakan tentang perlunya ketrampilan cara penggabungan. Misalnya, Brook mengusulkan pada tahun 1965 pembuatan film *King Lear* dengan menggunakan cara-cara lama Abel Gance dengan meletakkan tiga layar di sisi kiri dan kanan kemudian secara simultan mengganti imej-imej yang berbeda pada layar tersebut. Bagi Brook, teknik tersebut menjawab masalah pada naskah-naskah ensiklopedik dan fleksibel semacam naskah Shakespeare, naskah yang memainkan begitu banyak tingkatan yang tidak mungkin dimainkan hanya dengan satu macam gaya atau konvensi. Akhirnya, ketika Brook memproduksi *King Lear*, melalui editing ditampilkan kelemahan lembutan yang disaksikannya di Cinerama. Seperti yang disampaikan Brook melalui suratnya kepada Grigori Kozintsev, ‘realisme tidak mewadahi perbedaan gaya-gaya penulisan... Sekarang melalui editing kita mencoba memecah konsistensi gaya, sehingga mampu menampilkan beberapa tingkatan kontradiksi atau perbedaan gaya.’² Kemampuan seni untuk mendekati suatu

² Grigori Kozintsev, *King Lear: The Space of Tragedy*, diterjemahkan oleh Mary Mackintosh (London, 1977) hlm. 240-1.

kondisi keutuhan, merupakan fungsi pengembangan yang memiliki keleluasaan akses mendekati semua cara-cara penampilan yang ada.

Melalui *Meetings with Remarkable Men*, ada sebuah adegan di mana seorang anak dipenjara oleh gambar lingkaran kapur putih yang dibuat oleh teman-temannya. Mereka mengejek ketidak mampuan psikologisnya mendobrak peraturan-peraturan yang membatasinya. Akhirnya, seorang penonton, si kecil Gurdjief, membebaskan anak tersebut dengan menghapus sebagian gambar lingkaran kapur tersebut. Pelajaran dari adegan tersebut merupakan masalah pemikiran: pemecahan tentang imajinasi tersebut kita tolak dengan kategorisasi pemikiran yang selama ini ada. Brook mengatakan tentang atraksinya terhadap otobiografi Gurdjief bahwa adegan itu merupakan sesuatu yang paling dekat pada suatu subjek yang lengkap dan paling padat, ragam sudut pandang terhadap realita.³ Maka, lingkaran dalam film mungkin dikonstruksikan sebagai makhluk simbolik yang tidak sekedar bentuk, gaya atau konvensi tetapi bagi kepentingan penampilan jati diri yang konsisten yang membumikan konstruk tersebut dan menghindarkan kesimpangsiurannya. Bentuk yang ada beragam, namun, dengan kemampuan yang mencekam, kita hanya menggunakannya untuk kegiatan berdasarkan susunan kode-kode yang sangat tidak lengkap. Melompat dari kekuasaan sepenuhnya, kita malu mengakui kesempurnaannya dan mengatakan suatu kebenaran yang terpotong atapnya.

³ Brook dalam 'A Subject that is Complete'.

Pencapaian Brook dalam *Le Mahabharata* terletak pada tantangan yang dihadapkannya bagi teater modern yang menghalangi munculnya gabungan berbagai bentuk. Ia membawa teks, seperti kelengkapan Shakespeare, yang dalam seketika membuka hati dan kedalaman, ekspansif dan penuh *greget*, gabungan konvensi yang cukup tajam—tanpa satu jarak pun, dalam 9 jam pementasan, berhadapan dengan keinginan penonton yang menginginkan suatu keterkaitan.

*

Menurut teori, adanya semiotik yang tidak mengkait merupakan persoalan inti munculnya anarki. Sebuah pertunjukan dianggap ada hanya apabila menggunakan beberapa sistem pemahaman bersama yang dirancang sebelumnya. Apabila seorang penonton berasumsi, bahwa ketika suatu gaya ungkap tertentu dimapankan maka bentuk pun telah melekat di dalamnya, sehingga sutradara diikat oleh kekuatan asumsi tersebut, sesuai dengan proporsi kebutuhan yang mereka setuju. Lagi pula, apa yang terhimpun dari pengalaman keseharian langsung dikaitkan dengan suatu kebenaran: seperti tulisan Muriel Bradbrook, ‘seperti nilai sistem Peraturan merupakan nilai yang mendukung konsistensi, dan hanya mengijinkan berlangsungnya satu konvensi saja’.⁴ Profesor Bradbrook tidak mempertahankan pendapatnya tentang kesetaraan

⁴ Muriel Bradbrook, *Themes and Convention of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1960), hlm. 4.

antara konsistensi dengan suatu keberhasilan: penghargaan terhadap kesatuan bentuk adalah kejelasan bagi dirinya.

Meskipun begitu, bagi Brook, konsistensi hanya merupakan salah satu lapisan pengalaman masa lalu di mana seorang sutradara harus segera menghilangkannya. Menurut Brook, konsistensi merupakan suatu konsesi terciptanya kecukupan, hanya suatu media bagi sutradara yang tidak mampu menangani ledakan yang menghancurkan realita secara alami dan membungkam norma-norma kebenaran. “Saya menolak membiarkan suatu gaya konsisten untuk bergabung’, jelas Brook, ‘karena saya mengeringkan gagasan itu sendiri’.⁵ Di dalam bukunya *The Empty Space*, analisis Brook terhadap kelemahan visi yang tidak berdimensi tersebut distrukturkan melalui pertentangan generik antara teater ‘Kasar’ dan ‘Keramat’. Teater Kasar memiliki kelebihan secara teoritis dengan memutus drama dari keinginan artifisialnya terhadap kesatuan gaya; tapi pada praktiknya, tanpa kecuali, Teater Kasar mengungkapkan adanya ragam ketrampilan, sehingga Kekasaran menjadi ketunggalan:

Teater Kasar nampaknya tidak memiliki gaya, tanpa konvensi, tanpa batas—dalam praktik, semua hanya ada tiga...Tantangan teater populer dapat menjadikan kita begitu membumi sehingga kita menahan hilangnya materi-materi.⁶

Sama halnya, ketika Brook mengagumi kecerdasan yang rapih dari teater Keramat Samuel Beckett dan Jerzy Grotowski, ia menemukan kerja mereka

⁵ Don Ranvaud, ‘Brook’s Remarkable Men’, *Framework*, issue 9 (Winter 1978-9), hlm. 32.

⁶ Peter Brook, *The Empty Space* (London, 1968), hlm. 80.

begitu keras: seperti instrumen musik listrik, teater semacam itu steril sesuai dengan porsi kemurniannya.

Bekerja kearah suatu pemecahan masalah melalui penandaan tanpa batas, Brook menyarankan bahwa teater Kasar menjadi paling efektif ketika bekerja sama dengan efek-efek teater Keramat. Sama halnya, teater Keramat perlu dimanusiawikan, berbagi rasa dalam hangatnya kekacauan teater Kasar. Tak ada gaya apa pun yang ‘Langsung’ terjadi di luar sintesis dialektik dengan yang lain. Sama halnya,

topeng komedi dan topeng tragedi sebenarnya merupakan topeng kenyataan absolut. Dalam kehidupan nyata, tragedi dan komedi saling terkait...Jika teater adalah refleksi kehidupan nyata, maka inilah tempat bagi segalanya... Penelitian kami di Paris mengarah pada percobaan untuk menemukan suatu bentuk baru yang dapat membawa spektrum yang sama.⁷

Teater harus merefleksikan keterkaitan yang khas dari tanda kehidupan. Perbedaan yang memisahkan antara kebenaran dan realitas bukanlah pada tingkat perbedaan, namun pada persamaannya yang dapat dibaca melalui kumpulan pemikiran yang berhati-hati. Lebih pada, kategorisasi— yang secara ensiklopedik memiliki akses *korespondensi* yang menunjuk pada aspek vital kebenaran tersebut. Apabila keutuhan merupakan kondisi di mana seluruh lapisan kemanusiaan terkait, maka seseorang harus membedakan beberapa cara menggambarkan kehidupan yang menjadikan seseorang ‘tidak mampu

⁷ Peter Brook dan Jean Claude Carrière, *The Conference of the Birds* (Chicago, 1982) hlm ke 4 dari 12 hlm tak bernomor.

memahami melalui satu tingkatan di mana kau tidak dapat mendengar yang lain.’⁸

*

Jorge Luis Borges menulis tentang Shakespeare dalam *Everything and Nothing* bahwa ‘tak ada seorang pun pernah memiliki beberapa orang dalam dirinya seperti orang ini yang, seperti seorang Mesir Proteus, mampu mengikis samaran-samaran realita.’⁹ Seperti Richard II yang memainkan ‘dalam diri seseorang terdapat beberapa orang’, seperti tokoh dalam 53 soneta yang memenangkan ‘setiap bentuk yang diketahui telah diberkahi’, bagi Brook, Shakespeare juga ‘manusia yang memiliki semua aspek secara simultan.’¹⁰ Kemampuan Shakespeare menyatukan unsur-unsur yang tidak terkait tentu saja telah banyak dibicarakan: pembedaan Brook antara Kasar dan Keramat serupa dengan apa yang disebut Profesor Muriel Bradbrook ‘jalan atas dan jalan bawah menuju drama yang sebenarnya’,¹¹ tradisi yang sama-sama eksklusif tersebut menjadi kekuatan Shakespeare sendiri yang mampu merekatkan ...semuanya secara utuh.’¹² Sebagian besar kerja Profesor Bradbrook tentang Shakespeare menunjukkan adanya kemanunggalan sikap antara kebangsawanan dan

⁸ ‘Brook’s Remarkable Men’, hlm.33.

⁹ Jorge Luis Borges, *Labyrinths* (London, 1964), hlm. 285.

¹⁰ *The Empty Space*, hlm. 98.

¹¹ Muriel Bradbrook, ‘Shakespeare Primitive Art’, dalam Muriel Bradbrook, *The Artist and Society in Shakespeare’s England* (New Jersey, 1982), hlm. 88.

¹² Muriel Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (Cambridge, 1973), hlm. 5.

kelumrahan, dunia kosmik dan dunia manusia, melebur dalam keunikan multi wajah drama. Analisis Robert Weimann tentang teater Elizabethan juga menggiring perhatian pada kapasitas teater tersebut ‘membuat persahabatan antara tokoh Badut dan Raja’,¹³ memproduksi ‘Tragedi yang menyedihkan penuh bercampur dengan Kegembiraan yang menyenangkan.’¹⁴ Kedua penulis bersyukur bahwa kedua hal tersebut di atas tak dapat didamaikan dan sekaligus merasa kecewa bahwa keduanya pun tak pernah muncul kembali. Terdapat suatu sikap pesimisme yang membanggakan yang secara periodik ditekankan oleh Profesor Bradbrook, misalnya, tentang kondisi sementara yang mampu mengabadikan transendensi Shakespeare:

kebesaran naskah tertulis pada dekade terakhir dari kerajaan Elizabeth dan dekade pertama raja James tergantung pada kondisi yang mengutamakan *keterminalan*—berdasarkan *momen* gabungan antara populer dan tradisi yang melekat, *kesementaraan* interaksi dua cara yang tidak sesuai *secara tidak permanen* satu sama lain...Artifisial dan natural, mereka mencerminkan suatu cara hidup dan cara berbicara yang hampir menyerupai dengan *waktu*.¹⁵

Tidaklah mengherankan bahwa keberhasilan generasi para penulis drama, bahkan apabila tertarik secara mendalam pada bentuk-bentuk hibrida, seharusnya mewaspadai pada imitasi suatu gabungan yang begitu kompleks.

Bagi Brook penampilan mosaik yang sangat kuat dan sangat atraktif namun sama sekali tidak ada tandingannya tersebut, memiliki efek yang tidak

¹³ Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (London, 1978), hlm. 198.

¹⁴ *ibid*, hlm. 238.

¹⁵ *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, hlm. 7. Huruf Italik dari saya.

menguntungkan bagi keinginan membuat sebuah kerja yang sama sedikit menggelikan. Mungkin hal ini merupakan bagian dari protes melawan kebenaran relatif asal-asalan dalam drama barat semenjak dan dikarenakan Shakespeare yang telah menggiring Timur Brook: bagai dewa Kresna, ketika seseorang mampu melihat ke dalam mulutnya, seperti yang pernah dilakukan oleh ibunya, seseorang akan ‘melihat di sana semua yang di sana untuk dilihat’. Seperti yang telah diobservasi oleh semua generasi penulis India, apa yang ada di *Mahabharata* ditemukan di manapun, tapi apa yang tak ada di *Mahabharata* tidak ditemukan di manapun.¹⁶

*

Nama *Mahabharata* menurut penulisnya –Vyasa–diambil dari sebuah kata Sanskrit yang memiliki arti ‘bergabung bersama’. Nama ini merupakan nama yang sesuai bagi pencipta-figur di dalam kerja yang secara jelas merupakan produk beberapa abad penyisipan serta mencakup perlakuan terhadap mitologi, sejarah, filsafat, politik dan hukum. Melalui karya yang memiliki 220.000 kalimat, delapan kali lebih panjang daripada *Iliad* dan *Odyssey* digabung menjadi satu, lima belas kali lebih panjang dari kitab Injil, Brook dan Carrière bekerja dengan langkah konservatif. Sembilan tahun riset telah menghasilkan sembilan

¹⁶ Richard Schechner, *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila* (Calcutta, 1983), hlm. 238.

jam narasi yang tergabung secara cermat yang meskipun secara drastis lebih pendek dari standard yang asli, namun secara efektif tidaklah lebih buruk—fungsi *Mahabharata* bukan panjangnya namun pada kepadatannya. Seperti yang terjadi pada seleksi bagian vertikal dari timbunan batuan, meskipun mengurangi panjang timbunan, namun dapat menemukan semua lapisan dari sedimen unsur-unsur pokoknya, maka demikian juga teks Carrière, meskipun sederhana, memperdalam gabungan sebagai media bagi keutuhan.

Maka suatu episode tunggal dalam *Mahabharata*—seperti yang melibatkan perang antara Korawa dan Pandawa di satu sisi, dan kengganannya Arjuna yang menggelisahkan untuk berperang di sisi lain—menunjukkan Kasar dan Keramat yang sama berlebuhnya dengan kontras antara solilokuai kebimbangan Hamlet dan peristiwa alami yang menghantar peristiwa kematian dalam *Hamlet*. Pilihan Kresna terhadap dilema Arjuna melibatkan adanya suatu perbedaan antara jati diri Guna dan Purusha, ketidak abadian Kasar dan keabadian Keramat, gabungan tersebut menjadi hasil ideal Yoga. Perang itu sendiri, meskipun brutal, dimulai dalam konteks cinta: Arjuna dan Durna, Yudistira dan Bisma, harus berpelukan sebelum berbunuhan; Arjuna dan Duryudana, musuh tapi saudara sepupu, harus menggotong tubuh paman mereka Bisma dari medan perang bersama-sama. Rencana perkosaan Drupadi merupakan contoh lain: Kasar, namun, dengan sikap menghindar dari intervensi takdir, adalah kekeramatan yang tak terhingga.

Perobekan sari Drupadi, secara antropologi bergerak melalui epik, menjadi titik silang antara unsur ketuhanan dan unsur ketidak abadian, kesalahan dan kesempurnaan. Dalam istilah estetis, setiap percampuran menunjukkan ruas kompleksitas antara perbedaan seperangkat penyesuaian, yang wacananya dapat mempertajam perpindahan ancang-ancang penandaan. Vyasa, pencipta-figur, misalnya, melahirkan kekuatan imajinasi. Ia dapat menaklukkan fiksi-fiksi kreatif berikutnya, memberi nasehat pada mereka, mendesak mereka, bahkan menidurinya sehingga dapat menghadirkan dialog raja-raja yang tanpa cerita tentang mereka pelajaran tentang apa yang akan terjadi tidak dapat dilanjutkan.

Dalam istilah teatrikal, perpindahan semacam yang terjadi di dalam aturan-aturan makhluk hidup tersebut, memerlukan suatu alat penampakan di mana bentuk merupakan keharusan, subjek selalu langsung mendapat perbaikan. Puncak produksi Brook tumbuh dari kemampuannya yang tak terduga untuk melahirkan kembali sebanyak mungkin tradisi tutur seperti berlimpahnya kekayaan bunga rampai epik. Dewa-dewa, setan, dan manusia menampilkan diri mereka pada penonton secara simultan sebagai makhluk material dan spiritual, sebagai aktor, sebagai pelaku cerita dan sebagai penampil teatrikal secara fisik. Sepatu lars dan pantalon digabung dengan ikat leher serta rok pendek sebagai kostum perang. Penonton disentuh langsung dan benar-benar tak menduga, adegan-adegan dimainkan secara realistik dan dengan

gerakan mime. Dan sepanjang produksi, diharapkan penonton melupakan kebaruan perpindahan yang tidak terencana sebelumnya, subjek yang memiliki kecenderungan tersebut tetap diam tetap tak terpahami. Apabila perpindahan menghasilkan ketidak lengkapan, ini merupakan intrik-intrik halus munculnya konsesi/kelonggaran dalam konsepsi awal penonton yang ternyata mampu memberi greget pada pertunjukan.

Dari awal, penonton diikat oleh konvensi yang berputar-putar. Vyasa masuk ke panggung tapi, berbeda dengan harapan seseorang tentang seorang pembaca cerita, tidak mempedulikan penonton sama sekali. Pertama kali ia berbicara pada seorang anak laki-laki yang bertanya padanya tentang makna kehadirannya dalam cerita. Hanya kemudian ia mulai memerintahkan Ganesha, yang merupakan baik tukang tulis maupun ciptaannya, untuk menulis. Ganesha, realisasi gagasan, dewa bertubuh manusia, ditampilkan memakai topeng. Ketika simbol telah didudukkan dengan mantap, topeng kehilangan fungsinya dan kemudian di letakkan di samping. Kemudian Vyasa mengenalkan tokoh-tokohnya. Begitu berwibawa kalimat-kalimatnya, dan Ganesha nampak memikat, sehingga tokoh-tokohnya begitu nampak hidup, Vyasa dengan kuat menggambarkan sehingga nampak nyata. Ganesha menulis, tetapi semenit kemudian, ketika peran yang ditulisnya telah mapan, ia berubah bentuk menjadi salah satu tokoh yang ditulisnya. Demikian juga Vyasa, kata pengantarnya disesuaikan pada salah satu tokoh yang diperkenalkannya, menjadi seorang

tokoh dalam epiknya dan berdebat dengan ciptaannya yang memiliki moralitas yang sama-sama diakrabinya. Semua ini berlangsung selama lima belas menit.

Sembilan jam, hiruk pikuk bumi dan panggung terjadi sudah, tubuh yang kelelahan beristirahat—para tokoh naik ke Surga, aktor berada di bumi. Destarata dan Gendari, sekarang mewadag, menemukan kembali penglihatannya; Cieslak, sekarang menjadi aktor, telah kehilangan kebutaannya. Minyak lampu dibuang ke sungai. Makanan diedarkan kepada para aktor. Aktor yang kelelahan dan haus mengambil air dari sungai, yang lain duduk berkelompok dan berbicara, permusuhan mereka telah menghilang ke surga. Dalam kesunyian, kita menghitung kembali kejadian-kejadian di dunia, panggung sandiwara. Penggunaan realisme: kebutaan Destarata seperti yang dimainkan Cieslak. Penggunaan alinasi: pertanyaan si anak kecil; permintaan pada penonton untuk tidak memalingkan wajah di saat kematian Dursasana yang benar-benar mengerikan—karena ini semua hanya teater. Penggunaan saran: selendang Gangga adalah anaknya seperti ia memainkan kematiannya; instrumen musik terbuat dari tanduk gajah yang digunakan pada upacara perkawinan. Penggunaan simbolisme: Kresna diidentifikasi melalui sulungnya, Gangga oleh air, Syiwa melalui bentuk tubuhnya. Penggunaan metafora dan metonimi: papan kayu di satu adegan menjadi sebuah kereta, di adegan lain menjadi ban kereta. Dan di atas semuanya, sebuah realitas bukan realita realisme, suatu realita lebih mendasar daripada realita suatu konvensi,

suatu realita yang dipancangkan oleh keberagaman tersebut: air adalah air, bumi adalah bumi, api api.

Maka apabila ragam penuh warna teknik-teknik tersebut menunjuk dengan jelas teknik Grotowski, hal ini disebabkan kerja jati diri secara alami tidak menampilkan kejelasan. Namun demikian, melalui publikasi Garry O'Connor *The Mahabharata: Pembuatan Epik Peter Brook*, kita mengetahui bahwa pernyataan Grotowski tanpa disadari sangat mempengaruhi pelaksanaan produksi tersebut. Bagi Vittorio Mezzogiorno, yang memainkan Arjuna 'kerja pada persoalan jati diri, merupakan kajian tentang dirimu sendiri yang mengarah langsung pada pengenalan diri sendiri.'¹⁷ Mallika Sarabhai mengungkapkan bahwa memegang teguh ragam gabungan Brook dengan dampak eksistensial *via negativa*, mengajarkan pada saya bagaimana mengelupas watakku seperti bawang dan menemukan kenetralan yang terletak di pusat.'¹⁸ Menurut Grotowski, hasil dari arah introspeksi tersebut nampak jelas secara wantah; melalui latihan *Mahabharata*, Maurice Benichou mengobservasi bahwa 'Anda tak harus memainkan Kresna, tapi hadirkan.'¹⁹

Usaha untuk menarik perhatian pada rangkaian gaya dalam pertunjukan, Brook memecahkan persoalan tersebut melalui pemanggungan dengan berbagai cara yang menyolok. Seperti narasi Vyasa yang memaklumkan kelahiran

¹⁷ Garry O'Connor, *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the Making* (London, 1989), hlm. 94.

¹⁸ *ibid*, hlm.92.

¹⁹ *ibid*, hlm. 85.

generasi pertama raja-raja, wajah mereka ditampilkan dibalik layar. Kelahiran Korawa, di sisi lain, muncul secara realistis namun cepat berubah menjadi adegan kocak seperti yang dinyatakan dalam cerita aslinya: kehamilan Gandari dengan perut membesar digambarkan melalui adegan pelayan kocak yang membawa bola hitam besar yang harus dibelah oleh tongkat sebelum bayi korawa keluar. Sebaliknya, Pandawa, dilahirkan dalam upacara dengan dentang lonceng, masa remaja dibaptis oleh sungai seperti yang dilantunkan Vyasa dalam tembang dan api pemberkatan mereka. Demikian juga Karna lahir dalam kabut dengan gendewa di tangan, berbadan besar, bersifat kedewaan, Dewa Surya.

Pada halnya seni memanah, panah melesat dari gendewa anak laki-laki dan tepat memanah burung di langit. Pada pertandingan memanah, adegan tersebut dimainkan kembali dan tipuan-tipuan pun muncul: ketika panah melesat ke udara, seekor burung mainan dilemparkan ke udara dan tepat terkena panah di udara. Ketika Kresna membunuh lawan-lawannya, panah menghujam mereka bersamaan Kresna melintasi panggung dan dengan anggunnya menembus ke arah mereka. Seperti peran Kresna ketika Drupadi akan diperkosa, inilah realisasi metafora, kenyataan berhadapan dengan metafora layaknya hujan panah berhamburan bersamaan dengan asap tebal yang meliputi panggung menjeritkan kematian, alarm dan musik. Kematian Kresna membalik konvensi perannya: panah seorang pemburu dibawa melintasi

panggung oleh seorang aktor dan dengan anggun diletakkan diantara kedua kaki dewa yang terbaring mati tersebut.

*

Pertanyaan penting dari semua kejadian tersebut adalah, bagaimana Brook mampu memiliki ketrampilan tersebut? Bagaimana kita mensepakati ketidaklajiman tersebut, kita yang biasanya mengharapkan suatu produksi yang dipenuhi oleh makna-makna, untuk setia secara konsisten pada konvensi yang kita buat sendiri bagi produksi tersebut? Apa yang mendorong kita untuk menafsirkan terobosan-terobosan baru tersebut sebagai suatu realita, kerancuan gaya yang lebih bervariasi dari sekedar apa yang biasa kita saksikan? Mengapa kita mengijinkan produksi tersebut merampas hak kita untuk tidak percaya, produksi ini yang memberi ruang pengakuan begitu sedikit pada harapan kita, dasar harapan di mana *kita* harus mengakui atau menyangkal realita?.

Gaya Elizabetan sedikit memberi saran. Dalam *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Professor Bradbrook menunjukkan bahwa penonton Shakespeare tidak mengandalkan pada bentuk dan narasi yang berkesinambungan agar ‘memberi tempat pada rasa percaya’. Kesulitan yang kita miliki untuk mengakui ketidaklajiman disebabkan hal tersebut tidak hadir diantara mereka. Sebaliknya, rangkaian keberagaman mencerahkan penonton ‘melalui campuran yang tidak terduga dari materi-materi yang diduga telah

memiliki keberagaman tersebut sebelumnya.²⁰ Robert Weimann sepakat dengan Professor Bradbrook:

Hal tersebut merupakan keutuhan berganda berlandaskan pada pertentangan, dan membuat dramawan mencipta suatu bingkai referensi yang fleksibel, yang lebih kompleks dan lebih vital bagi pengalaman hidup dan perasaan dalam dunia organisme sosial, daripada sekedar pencapaian setiap bentuk teater sebelumnya atau saat ini.²¹

Oleh karena keberhasilan Shakespeare dan pembaharunya di masa kini tidak bergantung pada faktor-faktor yang muncul masa kini, analisis tentang teater mereka tidak menjelaskan bagaimana Brook mampu melepaskan diri dengan menjadi sosok yang mudah menghadirkan kebaruan-kebaruan.

Bahkan suatu kajian tentang pengaruh Brecht pun tidak membantu: *Le Mahabharata* tidak hanya menggunakan seperangkat besar gaya lebih dari yang digunakan Brecht, namun menanam setiap gaya dengan integritas otonom seperti yang tak mampu dilakukan Brecht. Hubungan linier antara emosi dan alinasi, dalam Brecht, berbeda dengan sekumpulan gaya yang menjadi ciri khas kerja Brook *Le Mahabharata*. Mengingat bahwa kerja Brecht adalah menghasilkan dua titik pertentangan (penyebaran dan pengrusakan emosi), *Le Mahabharata* menyenangi penggunaan konvensi dan teknik yang berlimpah. Maka fleksibilitas gaya Brecht pun tidak mampu menjelaskan ensiklopedia Brook.

²⁰ 'Shakespeare Primitive Art', hlm. 91.

²¹ *Shakespeare and the Popular Tradition in te Theatre*, hlm. 174.

*

Di sini terjadi ironi yang menggugah pertanyaan terhadap kebiasaan akhir-akhir ini tentang heterogenitas dalam dunia teater, di mana seseorang akan menanyakan penggunaannya dalam kerja Shakespeare masa kini. Kita mengakui Shakespeare karena pencapaiannya merupakan suatu kondisi yang memang tersedia bagi bakatnya, bagi kerjanya yang meskipun demikian harus kita tingkatkan kemudian hingga menghasilkan kerja yang belum pernah terlahir, belum terbukti, diri kita belum mampu membuktikan untuk menyangkal pernyataan-pernyataan kita sendiri.

Konsekuensi dari standard ganda yang dipertanyakan tersebut, dalam kasus Brook, merupakan optimisme ambisius yang luar biasa berdasarkan keyakinannya terhadap kemampuan ketrampilan yang dipaksa hadir. Mungkin teater melalui penemuan-penemuan baru mendorong pemujaan—dan berlangsung melalui kepercayaan pemujaan. Seperti halnya kredibilitas Shakespeare yang nampak melalui keberaniannya, juga demikian bagi kecerdasan Brook yang mempesona: hal tersebut membuat otentisitas laku panggung teryakini. Dalam *Le Mahabharata*, tingkah laku anak-anak dewi Gangga tergambar jelas karena Morelle Maalouf adalah artis mime yang handal; kereta Arjuna terbang melintas medan pertempuran karena ketrampilan luar biasa Maurice Benichou sebagai Kresna mendorong roda kayu.

Konsistensi penggunaan gaya-gaya tertentu akan mengikis potensi tersebut—terhadap konvensi yang tercatat solusi yang dapat terduga dari awal pada dasar kesepakatan masa lalu. Sementara hal ini mengizinkan para sutradara masuk pada *apa* yang akan mereka katakan, hal ini menyangkal produksi mereka beberapa dari perhatian tentang *bagaimana* hal itu akan dikatakan. Dengan selalu mengubah konvensi, Brook merebut perhatian dengan menjauhkan diri dari kegamblangan pertanyaan ‘bagaimana’ tentang produksinya. Dengan mempertentangkan komponen nyata dan artifisial dengan cara yang menggigit, Brook mengisolasi batas nyata setiap komponen. Memahami batasan-batasan tersebut kita lebih mampu mengapresiasi pilihan gaya representasi tertentu dalam adegan tertentu; lebih jelasnya, dapat dikatakan, untuk membantu mendaftar dasar in-konsistensi yang berguna bagi penampilannya.

Dimana ada ketrampilan, tidak memerlukan konsistensi; dan dimana in-konsistensi memiliki otoritas kebenaran, drama memiliki vitalitas eksistensi yang tidak dipadukan oleh konvensi realita tertentu. ‘Secara perlahan rangkaian baru menjadi meyakinkan’,²² tulis Professor Bradbrook tentang seni Shakespeare, dan seperti juga dapat dikatakan pada *Le Mahabharata*. Di setiap adegan baru, pertunjukan memiliki resiko tidak dipercaya, kebenarannya menumbuhkan resiko. Di setiap rangkaian penampilan baru penyutradaraan yang indah, terobosan dan keaslian, kepercayaan kita diperbaharui dan otoritas produksi

²² ‘Shakespeare’s Primitive Art’, hlm.99.

diperkuat kembali. Dalam bukunya *The Empty Space*, Brook menulis bahwa aktor harus ‘didorong untuk jujur dalam mencari, tanpa henti melepaskan dan memulai kembali...Hal ini hanya sebuah cara, bukan untuk dibangun, yang dapat dilahirkan.’²³ Sesuai dengan perasaan, sesuai dengan arah karir Brook secara keseluruhan, *Le Mahabharata* disiapkan untuk membuang kebenaran sebelum kebenaran tersebut kehilangan vitalitasnya. Satu saat Brook mengatakan tentang Shakespeare bahwa naskahnya bukanlah menterjemahkan realita tetapi ‘realita itu sendiri.’²⁴ *Le Mahabharata* menghasilkan suatu keyakinan yang sama—untuk sementara dikatakan seni biasanya menyuling ketidak paduan hidup yang tercerai berai untuk menjadi satu bentuk, drama tersebut menghadirkan peraturan bentuk bagi kelimpahan dan kontradiksi kehidupan. Perbedaan tersebut tidak sentimental: mengendap untuk berpartisipasi, selama sembilan jam, dalam kreasi kehidupan.

Augusto Boal

²³ *The Empty Space*, hlm. 129.

²⁴ Ralph Berry, *On Directing Shakespeare* (London, 1977), hlm.115.

1. Sistem Kekerasan Tragedi Aristoteles

Negara Atena dikelola atas nama rakyat, namun dengan semangat kebangsawanan. Satu-satunya “kemajuan” terletak pada perpindahan dari aristokrasi warisan menjadi aristokrasi modal, dari kelompok negara aristokrasi menjadi negara kaya penghutang. Inilah demokrasi imperialistik dengan kebijakan memberi banyak keuntungan bagi masyarakat bebas dan demokrasi kapitalis di atas penderitaan kaum buruh, dan tidak memberi peluang pada bagi hasil keuntungan.

Tragedi adalah kreasi khas demokrasi Atena; tidak ada dalam sebuah karya seni pun yang menggambarkan konflik struktur masyarakat yang begitu tepat dan jelas seperti halnya tragedi. Tampilan luar masyarakatnya tampak demokratis, namun isinya, saga kepahlawanan dengan tragedi kepahlawanannya mencerminkan kehidupan aristokrasi. Tidak diragukan lagi bahwa tragedi mempromosikan standard keagungan seseorang, manusia yang tidak biasa. Tragedi berasal dari pemisahan pimpinan kor dari kelompok kor, tragedi mengubah penampilan lagu-lagu menjadi dialog dramatik.

Sebenarnya pelaku tragedi adalah negara pemberi hutang, dan negara membayar mereka dari naskah yang mereka mainkan, namun mereka tidak menghadirkan unsur-unsur perlawanan terhadap kebijakan atau keinginan kelas penguasa. Tragedi terdengar sangat tendensius dan tidak berkeinginan untuk menjadi yang lain.

Arnold Hauser, *The Sosial History of Art*¹

¹ Arnold Hausser, *The Social History of Art*. Terj. Stanley Godman, 4 vol (New York: Vintage Books, Inc, 1957), 1:83, 84—85, 87.

Pendahuluan

Argumentasi hubungan antara teater dan politik sama tuanya dengan teater dan politik itu sendiri. Semenjak Aristoteles, dan bahkan jauh sebelum itu, tema dan argumentasi yang sama tetap dikenal secara baik dan tidak berubah. Di satu pihak, seni disarankan menjaga kemurnian kontemplasi, dan di pihak lain, mengungkapkan visi mengubah bentuk dunia. Dengan demikian, secara politis, seni tampak sebagai kendaraan pembawa visi, atau bahkan tampak menjadi penghambat kehadiran visi.

Haruskah seni berfungsi untuk mendidik, menyampaikan, merancang, mempengaruhi, mendorong bersikap, ataukah seni hanya menjadi objek kesenangan semata? Penyair komedi Aristophanes berpikir bahwa dramawan tidak sekedar menyampaikan kesenangan tetapi, di samping itu, seharusnya menjadi guru moral dan penasihat politik. Eratosthenes berbeda dengannya, bahwa fungsi seorang penyair adalah memperhalus batin pendengarnya, jangan pernah memerintah batin mereka. Strabo menyanggah bahwa puisi adalah pelajaran pertama yang harus dilakukan Negara untuk mendidik anak-anaknya; puisi mengalahkan filsafat karena filsafat ditujukan untuk segelintir manusia, sedangkan puisi adalah untuk masyarakat. Plato, sebaliknya, berpikir bahwa penyair harus dikeluarkan dari sebuah republik yang sempurna karena puisi hanya bermakna ketika puisi mengagungkan tokoh-tokoh dan tindakan-tindakan yang seharusnya melayani, misalnya, teater meniru apa yang ada di dunia, namun dunia sekedar tiruan suatu gagasan. Dengan demikian, teater menjadi tiruan dari suatu tiruan.

Seperti yang kita lihat, setiap orang memiliki pendapat masing-masing. Mungkinkah hubungan seni dengan penonton merupakan sesuatu yang dapat diartikan bermacam-macam, atau, sebaliknya, mengikuti aturan-aturan tertentu

yang membuat seni benar-benar sebuah fenomena kontemplatif atau hanya sesuatu yang bersifat politis? Apakah seseorang dibenarkan untuk menyetujui intensi penyair sebagai penjabaran dari akurasi pembelajaran yang hadir melalui karyanya?

Coba amati kasus Aristoteles. Puisi dan politik menjadi bidang yang berbeda, yang harus dipelajari secara terpisah karena memiliki aturannya sendiri dan memiliki tujuan dan keinginan yang berbeda. Untuk sampai pada kesimpulan tersebut, Aristoteles menggunakan dalam *Puitika* nya beberapa konsep yang selalu ada di setiap penjelasan karya-karyanya yang lain. Kata-kata yang dipahami melalui makna konotasinya berubah seluruhnya apabila dipahami melalui etika *nicomachaen* atau berdasarkan *mogna moralia*.

Aristoteles menyatakan bahwa kemerdekaan puisi (lirik, epik, dan dramatik) terkait dengan politik. Apa yang tampak adalah pertama kali Aristoteles merancang sistem puitika politik yang sangat ekstrem, yaitu mengintimidasi penonton, mengeliminasi yang buruk atau kecenderungan-kecenderungan penonton melawan hukum. Sistem tersebut, saat itu, benar-benar digunakan tidak hanya dalam teater konvensional, tetapi juga dalam opera sabun TV dan film-film Barat lainnya. Gedung bioskop, teater, dan televisi bergabung, dengan dasar puitika Aristoteles, melakukan penindasan kepada masyarakat. Namun beruntunglah bahwa teater bergaya Aristoteles bukanlah satu-satunya bentuk teater.

Seni Meniru Alam

Kesulitan pertama ketika kita berhadapan dengan pemahaman yang benar tentang tragedi Aristoteles muncul dari definisi awal yang disampaikan kaum filsuf tentang seni. Apakah seni? Bagi mereka, seni adalah tiruan alam. Bagi kita, kata “imitasi” berarti mengkopi seperti model asli suatu benda. Seni

menjadi kopian alam. “Alam” berarti seluruh benda-benda ciptaan. Dengan demikian, seni menjadi kopian benda.

Namun demikian, hal tersebut tidak ada hubungannya dengan Aristoteles. Baginya, meniru tidak terkait dengan persoalan mengkopi model. Meniru hampir berarti mencipta kembali. Alam bukanlah seluruh benda ciptaan namun lebih merupakan prinsip kreatif itu sendiri. Maka dari itu, ketika Aristoteles mengatakan bahwa seni meniru alam, kita harus mengerti bahwa pernyataan tersebut, yang dapat ditemukan di setiap versi modern tentang *Puitika*, disebabkan kesalahan pada penerjemahannya, yang meniadakan interpretasi teks tersebut. “Seni meniru alam” sebenarnya berarti “seni mencipta kembali dasar kreatif penciptaan benda-benda.”

Dalam rangka memperjelas prinsip proses penciptaan kembali, kita harus, meskipun secara singkat, berpaling kepada beberapa filsuf yang mengembangkan teori-teorinya sebelum Aristoteles.

Aliran Miletus.

Antara tahun 640 dan 548 BC, di kota Miletus Yunani, hidup seorang pedagang minyak dan navigator yang relijius. Ia memiliki keyakinan yang tidak tergoyahkan tentang dewa-dewa. Pada suatu saat, ia harus mengangkut barang-barang dagangannya melalui lautan. Ia menghabiskan sebagian besar waktunya untuk berdoa pada dewa-dewa, memohon pada mereka agar membuat udara yang nyaman dan laut yang tenang, dan tekun mempelajari bintang-bintang, angin, lautan, dan hubungan antara bentuk-bentuk geometris. Thales—orang Yunani—adalah ilmuwan pertama yang memperkirakan matahari berbentuk bulat. Ahli angkasa luar juga mempengaruhi dirinya. Seperti yang kita lihat, Thales percaya pada dewa-dewa tetapi tidak mempelajari ilmunya. Ia sampai pada kesimpulan bahwa dunia benda sebenarnya tidak lebih dari hasil

perubahan bentuk substansi tunggal, air. Baginya, air dapat berubah menjadi apa saja, dan benda apa saja dapat berubah menjadi air. Bagaimana perubahan bentuk tersebut terjadi? Thales percaya bahwa benda-benda memiliki “roh.” Terkadang roh tersebut dapat dikenali dan dampaknya langsung terlihat, seperti magnet menarik besi dan tarikan inilah rohnya. Dengan demikian, menurutnya, roh dari benda-benda memiliki gerakan-gerakan asli di dalamnya yang mengubah benda-benda tersebut menjadi air dan selanjutnya mengubah air itu menjadi benda lainnya.

Anaximander, yang hidup tidak lebih lama sesudah tahun 610-546 BC memiliki kepercayaan serupa, tetapi baginya inti dasar bukanlah air, tetapi sesuatu yang tidak terdefinisikan, tidak bernama, disebut *apeiron*, yang menurutnya, mencipta benda-benda melalui pemadatan atau pemurnian benda-benda itu sendiri. Baginya *apeiron* adalah keramat, karena abadi dan tidak termusnahkan.

Filsuf lain dari aliran Milesian, Anaximenes, tanpa mengubah lebih jauh gambaran di atas, menyatakan bahwa udara merupakan unsur yang menjadi substansi primal dari awal mula semua benda.

Dari ketiga filsuf ini ditemukan adanya langkah-langkah yang sama, yaitu pencarian pada substansi tunggal yang mengubah semua bentuk benda yang telah dikenali. Lebih lanjut, ketiganya menyatakan, masing-masing dengan caranya sendiri, adanya kekuatan pengubah bentuk yang menetap pada substansi tersebut—udara, air, *apeiron*; atau empat unsur, seperti yang diutarakan Empedocles, yaitu udara, air, tanah, api; atau angka-angka seperti yang dipercaya Pythagoras. Semua hanya tertulis sedikit, dan terbanyak adalah pendapat Heraclitus.

Heraclitus dan Cratylus.

Bagi Heraclitus, dunia dan seisinya mengalami perubahan terus menerus, dan kondisi perubahan yang permanen ini adalah satu-satunya yang tidak bisa berubah. Penampakan yang berubah hanya ilusi dari rasa dan harus dikoreksi oleh akal.

Bagaimana perubahan tersebut terjadi? Semua benda berubah menjadi api, dan api menjadi semua benda. Dengan cara yang sama, emas berubah menjadi barang perhiasan yang kemudian berubah menjadi emas lagi. Namun demikian, emas tidak dapat mengubah dirinya; ia diubah. Seseorang (tukang emas) yang berbeda dengan materi emas membuat perubahan bentuk terjadi. Bagi Heraclitus, perubahan unsur-unsur tersebut terjadi di antara benda-benda itu sendiri, sebagai kekuatan yang berlawanan. “Perang merupakan ibu dari segala sesuatu; kesatuan yang berlawanan, sesuatu yang berbeda mencipta keindahan harmoni; semua terjadi dan hanya terjadi kalau ada perlawanan.” Hal ini hanya untuk mengatakan bahwa setiap benda di dalamnya membawa antagonisme yang membuatnya bergerak dari sesuatu yang telah berbentuk menjadi sesuatu yang belum terbentuk.

Untuk menunjukkan perubahan secara konstan dari semua benda alami, Heraclitus biasanya memberi contoh konkret, yaitu tidak seorang pun akan melewati sungai yang sama dua kali. Mengapa? Karena pada keinginan kedua bukan sungai yang sama, orang ini pun bukan orang yang sama untuk mencobanya, karena ia telah mejadi lebih tua, meskipun hanya beberapa detik.

Muridnya, Cratylus, bahkan lebih radikal, mengatakan pada gurunya bahwa tidak ada seorang pun dapat melewati sungai itu sekaligus, karena air sungai telah berganti dan orang yang akan melewatinya telah menjadi tua. Hanya aliran yang menjadikan air abadi, hanya ketuaan yang abadi; hanya gerakan tersebut yang abadi; sisanya adalah apa yang tampak.

Parmenides dan Zero

Di antara pertentangan ekstrem dari mereka yang mempertahankan terjadinya perubahan bentuk dengan mereka yang mempertahankan terjadinya perubahan gerakan adalah Parmenides. Gagasan filosofisnya mengambil titik keberangkatan berdasarkan logika premis, yaitu bahwa benda itu ada dan bukan benda itu tidak ada. Sebenarnya menjadi absurd jika kita berpikir sebaliknya dan Parmenides mengatakan bahwa pikiran absurd tidak konkret. Menurut filsafat, terdapat identitas antara berada dan berpikir. Jika kita menyetujui premis ini, kita memiliki konsekuensi sebagai berikut.

- 1) Benda itu satu (tidak terbagikan), di antara dua benda terdapat bukan benda, yang sebenarnya membagi keduanya; tetapi sejak kita sepakat bahwa “bukan benda” berarti “tidak ada”, kita harus menyetujui bahwa benda itu satu, meskipun penampilan yang bukan benda itu menunjukkan pada kita sebaliknya.
- 2) Benda itu abadi, jika tidak setelah mengada akan hadir yang bukan benda, yang kita saksikan bukanlah benda itu.
- 3) Benda itu tidak terbatas. Di sini Parmenides membuat sedikit kekeliruan logika, yaitu setelah menyatakan bahwa benda itu tidak terbatas ia menyebut pula meruang. Sekarang jika benda meruang berarti berbentuk, maka ia memiliki batas. Jika tidak terbatas akan menjadi bukan benda. Tetapi ada sesuatu yang mengganjal di sini. Bisa jadi “meruang” bukan terjemahannya dan Parmenides mungkin bermaksud “tidak terbatas,” atau semacam itu.
- 4) Benda tidak berubah, karena semua perubahan bentuk berarti bahwa benda berhenti menjadi benda itu ketika belum menjadi; di antara satu kondisi dan yang lainnya pasti ada bukan benda, dan jika benda tersebut bukan benda, maka (berdasarkan logika ini) tidak ada kemungkinan perubahan.

5) Benda tidak bergerak. Gerakan adalah suatu ilusi, karena gerak menyebabkan benda itu bergerak pindah dari tempat di mana benda itu berada ke tempat yang bukan tempat benda itu ada, artinya bahwa di antara dua tempat itu terdapat yang bukan benda, dan sekali lagi, di sini ada suatu ketidakmungkinan yang logis.

Dari pernyataan-pernyataan tersebut, Parmenides sampai pada kesimpulan bahwa ketika pernyataan tersebut tidak sejalan dengan pikiran kita, dengan apa yang kita lihat dan kita dengar, maka itu berarti ada dua dunia yang terdefinisikan secara sempurna, yaitu kecerdasan rasional dan penampilan. Gerakan menurutnya merupakan ilusi, karena kita dapat mendemonstrasikan bahwa gerakan tersebut tidak benar-benar ada; sama juga dengan keberagaman dari benda-benda yang ada, yang berdasarkan logika benda itu tunggal, terbatas, abadi, dan tidak berubah.

Seperti Heraclitus, Parmenides juga memiliki murid yang radikal bernama Zeno. Murid ini memiliki kebiasaan berbicara tentang dua cerita untuk membuktikan adanya gerakan yang tidak tampak. Dua cerita yang terkenal yang sangat berharga. Cerita pertama berbicara tentang perlombaan antara Achilles (pelari tercepat di Yunani) dan seekor kura-kura. Pelari tersebut dapat melampaui kura-kura jika di awal ia diperbolehkan mencuri start. Alasan Zeno sebagai berikut. Tidak peduli seberapa jauh Achilles lari, pertama kali, ia harus menutup jarak yang memisahkan dirinya dengan kura-kura ketika perlombaan dimulai. Namun demikian, tidak peduli bagaimana lambatnya sang kura-kura, ia tetap berjalan, meskipun hanya beberapa sentimeter. Ketika Achilles berusaha mengalahkannya sekali lagi, ia harus menutup jarak yang kedua. Pada waktu itu sang kura-kura telah berjalan lebih jauh. Achilles harus menutup jarak—setiap saat semakin kecil—yang membuatnya terpisah dari kura-kura itu, yang dengan sangat perlahan, tidak pernah membiarkan dirinya dikalahkan.

Cerita kedua atau contoh kedua menyatakan bahwa ketika anak panah melesat ke dada seseorang, orang itu tidak akan bergeming karena anak panah itu tidak akan mengenainya. Sama halnya jika sebuah batu jatuh di atas kepala seseorang. Ia tidak perlu lari karena batu itu tidak akan menghancurkan kepalanya. Mengapa? Sederhana. Zeno mengatakan karena anak panah atau batu, dalam rangka untuk bergerak, seperti halnya benda atau seseorang, harus bergerak entah di tempat mana benda itu berada atau di tempat yang belum ada. Benda itu tidak dapat bergerak di tempat benda itu berada, karena jika benda itu ada di situ berarti benda itu tidak bergerak. Cerita itu ingin mengatakan bahwa ketika batu itu dijatuhkan di atas kepalanya, maka orang itu terdorong untuk lari.

Logika Zeno jelas berawal dari kesalahan mendasar. Gerakan Achilles dan kura-kura tidak saling tergantung atau tidak berlangsung secara kontinyu. Achilles tidak menempuh bagian pertama yang harus dilaluinya, agar dapat lari dibagian kedua; sebaliknya, ia lari di semua bagian tanpa melihat kecepatan lari sang kura-kura, atau kecepatan yang tampak malas yang seolah-olah bergerak dengan cara yang sama. Gerakan tersebut tidak berlangsung di satu tempat atau di tempat lain, tetapi terjadi dari satu tempat menuju ke tempat yang lain. Tepatnya, gerakan berpindah dari satu tempat ke tempat yang lain dan bukan bergerak-gerak di tempat-tempat yang berbeda.

Logos dan Plato

Penting untuk diingat bahwa tujuan kita di sini bukan untuk menulis sejarah filsafat, tetapi menempatkan se jelas mungkin konsep Aristoteles tentang seni meniru alam, dan untuk memperjelas alam yang mana, meniru yang seperti apa, dan seni yang bagaimana. Itu sebabnya kita hanya membicarakan sedikit tentang beberapa pemikir. Demikian juga Sokrates. Ia harus mengalami

perlakuan tersebut ketika kita hanya ingin membicarakan konsepnya *logos*. Baginya, dunia nyata perlu diberi konsep dalam bentuk geometris. Pada alam terdapat bentuk tidak terbatas yang sama dengan suatu bentuk yang secara umum dirancang seperti halnya segitiga. Maka dari itu, konsep *logos*, segitiga berbentuk geometris memiliki tiga sisi dan tiga sudut. Keterbatasan objek nyata dapat diberi konsep. Juga ada objek terbatas yang berbentuk segi empat dan bulat. Dengan demikian, konsep bulat dan persegi dimapankan. Socrates mengatakan bahwa harus dilakukan *logos* terhadap nilai moral dalam rangka mengkonseptualisasikan keberanian, kebaikan, cinta, toleransi, dan sebagainya.

Plato mengembangkan lebih jauh gagasan *logos* Socrates.

- 1) Gagasan tersebut adalah visi intuitif yang kita miliki, dan karena gagasan itu intuitif, gagasan itu “murni”. Pada kenyataannya tidak ada segitiga yang sempurna, tetapi gagasan yang kita miliki untuk segitiga tersebut (bukan segitiga ini atau itu, yang dapat kita lihat dalam kenyataan, tetapi segitiga “pada umumnya”) sempurna. Orang yang mencintai, mewujudkan tingkah laku mencintai, tetapi selalu tidak sempurna. Apa yang sempurna adalah gagasan untuk mencintai. Semua gagasan adalah sempurna sedangkan semua benda-benda konkret yang mewujudkannya tidak sempurna.
- 2) Gagasan merupakan inti dari wujud benda-benda nyata yang dikenali oleh pikiran. Gagasan tidak termusnahkan, tidak bergerak, tidak mewaktu, dan abadi.
- 3) Pengetahuan meningkatkan kemampuan diri kita melalui dialektika, melalui perdebatan tentang gagasan yang sama atau berlawanan, antara kepekaan terhadap wujud dengan gagasan di dalamnya. Inilah aksentuasi pengetahuan.

Apa Makna “Peniruan” ?

Hal ini mengingatkan kita pada penolakan Aristoteles (384-322 BC) terhadap Plato.

1. Plato hanya menggandakan benda-benda yang bagi Parmenides merupakan benda tunggal. Baginya, benda-benda tersebut sangat luar biasa karena gagasannya luar biasa.
2. Matidaksis, yang merupakan partisipasi satu dunia dengan dunia lain, tidak cerdas. Pada dasarnya, apa yang harus dilakukan oleh dunia gagasan yang sempurna terhadap dunia benda-benda konkret yang tidak sempurna? Apakah ada gerakan dari satu dunia ke dunia yang lain? Jika ada bagaimana terjadinya?

Meskipun Aristoteles menolak sistem Plato, ia juga menggunakan sistem tersebut untuk mengenalkan beberapa konsep baru, yaitu “substansi”, yang merupakan kesatuan yang tidak dapat dipisahkan antara “isi” dan “bentuk”. Selanjutnya, isi merupakan penyampai substansi. Masalah tragedi merupakan kata-kata yang menampilkan tragedi itu sendiri. Seperti permasalahan patung tatah pada pualamnya. Bentuk adalah kumpulan predikat yang dilekatkan pada benda; itu semua yang disebut tentang benda tersebut. Setiap benda akan menjadi apa pun (patung, buku, rumah, pohon) karena isi memiliki bentuk yang bermakna dan bertujuan. Konsep ini merupakan pemikiran Plato yang menghilangkan dinamika karakteristik. Dunia gagasan tidak hidup berdampingan dengan dunia realita, namun lebih pada gagasan (di sini disebut bentuk) yang merupakan dinamika prinsip isi. Di akhir analisis, realita bagi Aristoteles bukanlah sebuah kopi gagasan, meskipun realita memiliki kecenderungan menjadi sempurna. Di dalamnya, realita memiliki kekuatan yang bergerak yang menyebabkannya menjadi sempurna. Manusia cenderung ingin sehat, memiliki tubuh yang sempurna misalnya, dan manusia secara umum ingin memiliki keluarga yang sempurna, sebuah negara. Pohon menginginkan kesempurnaannya menjadi sebuah pohon, inilah gagasan Platonik tentang pohon. Cinta menginginkan cinta Platonik yang sempurna. Isi, bagi Plato, adalah potensi yang murni dan bentuk adalah tindakan yang murni. Oleh sebab

itu, gerakan benda menuju kesempurnaan adalah “potensi yang menjadi”; perjalanan dari isi yang murni menjadi bentuk yang murni.

Pemikiran kita memusat pada satu titik, yaitu menurut Aristoteles, benda itu sendiri, dengan kemampuannya (bentuknya, kekuatannya untuk bergerak, penampilan potensinya) ingin menjadi sempurna. Baginya, alam adalah gerakan itu sendiri dan bukan sesuatu yang sudah jadi, selesai, tampak. Maka dari itu, meniru tidak terkait dengan masalah improvisasi atau “Realisme”, dan untuk inilah Aristoteles mengatakan bahwa seniman harus meniru manusia “yang seharusnya” dan bukan “sepertinya”.

Apa Tujuan Seni dan Pengetahuan?

Apabila benda-benda ingin menjadi sempurna, apabila kesempurnaan selalu ada di semua benda, lalu apa tujuan seni dan ilmu pengetahuan?

Alam, menurut Aristoteles, cenderung menjadi sempurna, meskipun tidak berarti selalu tercapai. Tubuh selalu ingin sehat, namun dapat juga sakit; manusia dalam keseluruhannya cenderung mencapai suasana damai namun perang tetap dapat terjadi. Maka dari itu, alam memiliki beberapa tujuan akhir dan situasi kesempurnaan yang menjadi tujuannya terkadang gagal tercapai. Dari sinilah tujuan seni dan ilmu pengetahuan, yaitu “mencipta kembali prinsip kreatif” benda-benda dan mengoreksi kesempurnaan alam yang gagal tersebut.

Ada beberapa contoh di sini. Tubuh “seolah” melawan hujan, angin, dan matahari, namun sebenarnya ilmu pengetahuan tentang kulit tidak cukup untuk melawannya. Maka kita berusaha agar seni menenun dan membuat kain olahan pabrik dapat melindungi kulit. Seni arsitektur merancang bangunan dan jembatan sehingga manusia dapat meneduh dan menyeberangi sungai. Ilmu pengetahuan kesehatan menyiapkan obat-obatan untuk organ tubuh yang tidak berfungsi sebagai mana mestinya. Seperti halnya politik cenderung mengoreksi

kesalahan yang dilakukan manusia, meskipun mereka semua ingin menyempurnakan kehidupan berkelompok.

Inilah tujuan seni dan ilmu pengetahuan, yaitu mengoreksi kesalahan alam dengan menggunakan apa yang berasal dari alam itu sendiri.

Seni Mayor dan Seni Minor

Seni dan ilmu pengetahuan muncul tidak tanpa berhubungan satu sama lain, sebaliknya, semuanya saling terkait berdasarkan aktivitas karakteristik masing-masing. Pula keduanya, dalam kondisi tertentu, dirancang secara bertahap berdasarkan kekuatan daya tarik yang lebih besar atau lebih kecil tergantung pada wilayah kegiatan masing-masing. Seni mayor dibagi menjadi beberapa seni minor yang memiliki unsur-unsur spesifik guna merancang seni mayor.

Dengan demikian, lukisan kuda merupakan suatu seni, sama juga dengan karya kaum hitam. Seni tersebut, bersama dengan yang lain— seperti halnya orang membuat benda-benda dari kulit, dan sebagainya— menghasilkan sebuah karya besar, yang merupakan karya bersama. Selanjutnya, karya bersama tersebut, bergabung dengan seni lain—seperti halnya seni topografi, seni strategi, dan lain-lain—mencipta seni berperang, dan seterusnya. Kelompok seni selalu bergabung membentuk seni yang lebih luas, lebih besar, dan lebih kompleks. Contoh lainnya adalah seni membuat cat, seni membuat kuas cat, seni merancang kanvas, seni kombinasi warna, dan sebagainya, menyatu menghadirkan seni lukis.

Apabila ada seni minor dan seni mayor, seni mayor kemudian akan menjadi seni yang di dalamnya mengandung seni minor, akibatnya akan muncul seni unggulan yang akan memiliki semua seni dan ilmu pengetahuan yang

wilayah tindakan dan kepeduliannya merupakan cerminan semua seni dan semua ilmu pengetahuan. Tentu saja seni unggulan ini akan memiliki aturan yang salah satunya mengatur hubungan antarmanusia secara total. Inilah politik.

Tidak ada yang terpinggirkan dalam politik, karena tidak ada yang tercecce dalam seni unggulan yang mengatur hubungan antarmanusia. Kedokteran, perang, arsitektur dan sebagainya – seni minor dan mayor, semua tanpa kecuali – adalah subjek dan penghias seni unggulan tersebut.

Dengan demikian, kita mendudukkan bahwa alam cenderung melangkah menuju ke kesempurnaan, dan bahwa seni dan ilmu pengetahuan mengoreksi semua kesalahan alam, serta dalam waktu yang bersamaan seni dan ilmu pengetahuan terkait dengan wilayah seni unggulan yang berhubungan dengan semua orang, dengan apa yang akan mereka lakukan, dan semua apa yang mereka lakukan untuk mereka sendiri: Politik.

Apa yang Ditiru Tragedi?

Tragedi meniru tingkah laku manusia. Tingkah laku manusia tidak sekedar aktivitas manusia. Menurut Aristoteles, jiwa manusia merupakan komposisi antara bagian rasional dan bagian lain yang tidak rasional. Jiwa irasional dapat menghasilkan aktivitas tertentu misalnya makan, berjalan, menampilkan berbagai gerakan fisik tanpa memiliki makna yang lebih besar daripada tindakan fisik itu sendiri. Tragedi, di sisi lain, hanya meniru tingkah laku manusia yang ditentukan oleh jiwa rasionalnya. Jiwa rasional manusia dapat dibagi menjadi:

- (a) kecerdasan
- (b) nafsu
- (c) kebiasaan

Kecerdasan adalah semua hal yang dapat dilakukan manusia, meskipun ia mungkin tidak mampu melakukannya. Manusia, bahkan jika ia tidak memiliki cinta, ia mampu untuk mencintai; bahkan jika ia tidak memiliki benci, ia mampu untuk membenci; bahkan jika ia bukan pengecut, ia mampu menjadi pengecut. Kecerdasan merupakan potensi murni dan menetap pada jiwa rasional.

Meskipun jiwa memiliki semua kecerdasan, hanya beberapa saja yang dapat terungkap. Di antaranya adalah nafsu. Nafsu tidak sekedar suatu “kemungkinan”, namun sebuah fakta konkret. Cinta merupakan nafsu yang terungkap. Sepanjang hal itu merupakan suatu kemungkinan, cinta akan tetap menjadi kecerdasan tertentu. Nafsu merupakan suatu kecerdasan yang “dimainkan”, kecerdasan yang kemudian menjadi tingkah laku yang konkret.

Tidak semua nafsu menjadi masalah pokok bagi tragedi. Apabila seorang laki-laki, pada situasi tertentu, menggunakan nafsunya, tragedi tidak menganggapnya sebagai tingkah laku yang penting. Perlu kiranya diketahui bahwa nafsu tersebut tetap ada pada seorang laki-laki. Nafsu yang digunakan berulang-ulang akan menjadi suatu kebiasaan. Maka disimpulkan bahwa tragedi meniru tingkah laku manusia, namun hanya tingkah laku yang dihasilkan oleh kebiasaan jiwa rasionalnya. Tingkah laku binatang tidak termasuk. Kecerdasan dan nafsunya tidak pernah menjadi suatu kebiasaan.

Lalu akhir apa yang dihasilkan oleh nafsu dan kebiasaan? Apa tujuan hidup manusia? Setiap bagian tubuh manusia memiliki tujuan. Tangan untuk menangkap, mulut untuk makan, kaki untuk berjalan, otak untuk berpikir dan sebagainya. Namun sebagai manusia seutuhnya, apa tujuan hidup manusia? Aristoteles menjawab bahwa kebaikan adalah tujuan semua tingkah laku manusia. Hal ini bukanlah gagasan abstrak tentang kebaikan, namun lebih sebagai kebaikan yang konkret, ditampilkan secara beragam oleh semua ilmu pengetahuan yang berbeda-beda dan dalam seni yang berbeda yang terkait

dengan suatu tujuan akhir. Setiap tingkah laku manusia, dengan demikian, memiliki batas akhir, namun secara keseluruhan semua tingkah laku seperti halnya tujuan manusia, memiliki kebaikan tertinggi. Apa kebaikan tertinggi manusia? Kebahagiaan!

Maka lebih jauh dapat dikatakan bahwa tragedi meniru tingkah laku manusia, tingkah laku jiwa rasionalnya, dibimbing untuk mencapai akhir yang terbaik, kebahagiaan. Namun dalam rangka memahami yang mana tingkah laku mereka tersebut, pertama kita harus mengetahui apakah kebahagiaan itu.

Apakah Kebahagiaan?

Tipe kebahagiaan, kata Aristoteles, ada tiga, yaitu, pertama, terkait dengan kesenangan pada materi, yang lain dengan kemahsyuran, dan, yang ketiga dengan kebaikan. Bagi manusia biasa, kebahagiaan adalah pemilikan pada materi barang-barang dan menikmatinya. Kekayaan, kemahsyuran, seksual, makan, dan sebagainya—adalah kebahagiaan. Menurut filsuf Yunani, kebahagiaan manusia pada tingkatan ini sedikit berbeda dengan kebahagiaan yang juga dapat dinikmati oleh binatang. Kebahagiaan tersebut tidak dikaji dalam tragedi.

Pada tingkatan kedua, kebahagiaan adalah kemahsyuran. Di sini manusia bertindak berdasarkan bakatnya sendiri, namun kebahagiaannya dikenali oleh orang lain. Kebahagiaan tidak terletak pada kebiasaan yang baik, namun pada kenyataan kebiasaan tersebut dikenali oleh orang lain. Manusia untuk berbahagia perlu pembenaran dari orang lain.

Terakhir, tingkat tertinggi dari kebahagiaan adalah ketika manusia bertindak baik dan tidak lebih dari itu. Kebahagiaannya berada dalam sikapnya yang sesuai dengan kebaikan, terserah apakah orang lain mengenalinya atau tidak. Inilah kebahagiaan tertinggi, yaitu melatih kebaikan dalam jiwa rasional.

Sekarang kita tahu bahwa tragedi meniru tindakan jiwa rasional–nafsu yang ditransformasikan menjadi kebiasaan–untuk mencari kebahagiaan yang dapat dikatakan sebagai sikap yang baik. Terbaik. Namun sekarang kita perlu mengetahui apa yang dimaksud dengan “kebaikan”.

Apakah Kebaikan?

Kebaikan adalah tingkah laku yang paling berjarak dengan tingkah laku yang mungkin paling ekstrem sekalipun. Kebaikan tidak dapat ditemukan dalam situasi ekstrem, yaitu ketika seseorang rela menolak makan dan dengan semena-mena merusak kesehatannya. Hal ini bukanlah sikap yang baik. Makanlah dengan cara yang wajar. Tidak adanya latihan fisik sama juga dengan latihan kekerasan yang menghancurkan tubuh. Latihan fisik secara wajar melestarikan sikap yang baik. Sama juga halnya dengan kebaikan moral. Creon hanya memikirkan negara yang baik, sementara Antigone hanya berpikir tentang kebaikan keluarga, dan mengharap dapat menguburkan jenazah saudara yang dikhianati. Keduanya bertindak bukan berdasarkan kebaikan yang membuat mereka bersikap ekstrem. Kebaikan tidak akan ditemukan di tempat “tengah-tengah”. Seseorang yang memberikan dirinya untuk semua kesenangan adalah seseorang yang berlebihan, namun seseorang yang menghindari semua kesenangan adalah seseorang yang tidak sensitif. Seseorang yang berhadapan dengan semua bahaya adalah orang yang membabi buta, tetapi seseorang yang melarikan diri dari semua bahaya adalah seorang pengecut.

Sifat baik tidak berada di tengah-tengah, keberanian seorang serdadu lebih dekat dengan watak seorang pemberani daripada watak pengecut. Kebaikan juga tidak hadir dalam diri kita secara “alami”, kebaikan itu perlu dipelajari. Sesuatu yang bersifat alami menghilangkan kemampuan manusia menentukan sikap. Batu tidak dapat jatuh dengan sendirinya dan juga tidak

akan dengan sendirinya terlempar ke atas. Namun sikap dapat dipupuk agar menuntun ke arah kebaikan.

Alam, tetap terkait dengan Aristoteles, memberi kita kepandaian, dan kita memiliki kekuatan untuk mengubahnya menjadi sikap (nafsu) dan kebiasaan. Seseorang yang melakukan kebijaksanaan akan bijaksana, seseorang yang melaksanakan hukum dengan baik akan adil, dan seorang arsitek menemukan sisi baiknya ketika sebagai seorang arsitek ia merancang bangunan. Kebiasaan bukan kepandaian! Kebiasaan tersebut bukan sekedar nafsu.

Aristoteles melangkah lebih jauh dan menyatakan bahwa kebiasaan dimulai di masa kanak-kanak sedangkan masa remaja belum berpolitik karena remaja perlu belajar terlebih dahulu semua kebiasaan yang baik yang dididik oleh yang lebih tua. Para pembuat undang-undang mengarahkan kebiasaan baik warganya.

Dengan demikian, sekarang diketahui bahwa kebijaksanaan adalah sikap yang berlebihan dan kebaikan merupakan tingkah laku yang dibentuk tidak oleh suatu eksese tertentu dan tidak pula oleh suatu ketidaktahuan. Namun apabila setiap tingkah laku seseorang dilihat sebagai tingkah laku yang baik atau jahat, pastilah memiliki empat kondisi, yaitu keinginan, hawa nafsu, pengetahuan, dan konsistensi. Istilah-istilah tersebut perlu penjelasan lebih jauh. Namun kita batasi saja apa yang telah kita ketahui, bahwa menurut Aristoteles tragedi meniru tindakan jiwa rasional manusia (nafsu yang memiliki kebiasaan) karena ia mencari kebahagiaan yang ada dalam tindakan yang baik. Sedikit demi sedikit definisi bertambah rumit.

Karakteristik Penting Dari Kebaikan

Seseorang bersikap melalui sikap totalitas yang baik dan yang tidak dianggap baik. Di samping itu, ia mungkin bersikap dengan cara yang jahat dan

tidak dianggap jahat. Untuk dianggap jahat atau baik, tindakan seseorang harus berada dalam empat kondisi.

Kondisi pertama: Kehendak

Kehendak termasuk juga ketidak sengajaan. Hal ini berarti, manusia bertindak karena ia memutuskan untuk bertindak secara suka rela, oleh kehendaknya, dan bukan karena kebetulan.

Suatu hari seorang tukang batu menempel batu pada dinding sedemikian rupa, sehingga ketika ada angin yang bertiup kuat, batu tersebut jatuh. Seorang pejalan kaki tanpa sengaja melewati tempat tersebut dan batu tersebut menimpa kepalanya. Orang tersebut mati. Istrinya menuntut si tukang batu, namun si tukang batu membantah dengan mengatakan bahwa ia tidak mempunyai kehendak membunuh si pejalan kaki. Sikapnya tersebut tidak jahat—ia hanya melakukan ketidak sengajaan. Namun hakim menolak bantahannya dan memutuskan ia bersalah berdasarkan kenyataan bahwa memang ia tidak memiliki kehendak untuk menyebabkan orang lain mati, namun dengan meletakkan batu sedemikian rupa, kehendaknya menyebabkan kematian. Dalam hal ini ada kehendak.

Apabila manusia bertindak karena mengharapkan sesuatu, di situlah kita menemui kebaikan atau kejahatan. Apabila tindakannya tidak ditentukan oleh kehendaknya, tidak akan ditemukan kebaikan maupun kejahatan. Seseorang yang melakukan kebaikan tanpa disadari, adalah tidak untuk orang yang baik tersebut. Tidak juga berarti ia jahat yang menyebabkan kejahatan tanpa disadarinya.

Kondisi Kedua: Kebebasan.

Dalam kondisi ini, terjadi keterkaitan dengan hal-hal yang ada di luar. Apabila seorang laki-laki melakukan kejahatan karena ada orang lain

menodongkan pistol di kepalanya, kita tidak dapat menyebutkan bahwa si laki-laki tersebut melakukan kejahatan. Kebaikan adalah sikap yang bebas tanpa ada tekanan dari pihak luar.

Dalam hal ini pula, ada suatu cerita. Pada saat seorang perempuan akan ditinggal kekasihnya, ia merencanakan untuk membunuh kekasihnya itu, dan kemudian ia benar-benar membunuhnya. Di pengadilan, ia menyatakan pembelaannya bahwa ia bertindak berdasarkan kebebasan. Nafsu irasional mendorongnya melakukan pembunuhan. Menurutnya, tidak ada yang bersalah di sini, tidak ada pembunuhan.

Seperti juga sebelumnya, hakim menolak. Menurutnya, mengatur hawa nafsu merupakan bagian yang integral dengan seseorang, bagian dari jiwanya. Meskipun di sana tidak ada kebebasan dan tidak ada kekerasan, tindakan berdasarkan dorongan hati harus dilihat sebagai hal yang alami. Perempuan tersebut akhirnya mendapat hukuman.

Kondisi Ketiga: Pengetahuan.

Hal ini merupakan kebalikan dari ketidak tahuan. Seseorang yang telah bertindak dengan melakukan pilihan, hanya ia yang tahu. Di pengadilan, seorang pembunuh yang mabuk menuntut bahwa ia tidak bersalah karena ia tidak menyadari apa yang dilakukannya ketika ia membunuh orang lain. Hal itu berarti ia tidak mengetahui tindakannya tersebut. Dalam kasus ini pun si pemabuk dihukum. Sebelum ia minum, ia tahu bahwa alkohol akan menyebabkannya masuk dalam dunia ketidak sadaran. Ia bersalah telah dengan sadar masuk dalam dunia tersebut sehingga ia hilang kesadaran dan melakukan pembunuhan.

Hubungan dengan kondisi ketiga tentang sikap yang baik, watak tokoh seperti Othello dan Oedipus dapat dibuktikan. Dengan melihat kasus keduanya,

dapat diperbincangkan tentang ada atau tidak adanya pengetahuan (dengan kebaikan atau kebijakan disingkirkan dulu). Argumentasi tersebut dapat disimpulkan sebagai berikut. Othello tidak mengetahui kenyataan yang sebenarnya. Iago berdusta padanya tentang ketidak setiaan Desdemona, istrinya, dan Othello buta karena cemburu, membunuhnya. Namun demikian, tragedi Othello berlangsung lebih jauh dari sekedar pembunuhan. Cacat tragisnya (dan nanti kita bicarakan tentang konsep *hamartia*, cacat tragis) bukan ketika ia membunuh Desdemona. Ini bukan pula watak alamiahnya. Apa yang dimaksud dengan kebiasaan adalah kebanggaan diri yang terus menerus ada dan kepercayaan diri yang tersembunyi. Dalam beberapa adegan tampak bagaimana Othello menyombongkan dirinya di depan lawan-lawannya, bagaimana ia bertindak tanpa menyadari akibat tindakannya. Kesombongan diri yang berlebihan tersebut adalah penyebab dari nasib sialnya. Pada titik ini, Othello benar-benar sadar, ia mengetahuinya.

Juga pada kasus Oedipus, perlu dipertanyakan, apa sebenarnya nasib tragis yang dialaminya? Tragedi Oedipus bukan pada tindakan membunuh ayah atau mengawini ibunya. Keduanya sama sekali bukan tindakan yang biasa, dan kebiasaan adalah salah satu karakter dasar dari tindakan baik atau jahat. Namun jika kita membaca naskahnya secara cermat, kita akan menyaksikan bahwa Oedipus, di seluruh saat-saat terpenting hidupnya, menampilkan kebanggaan diri yang berlebihan dan kesombongan, kesombongannya inilah yang menyebabkannya percaya bahwa ia lebih dari para dewa. Bukanlah takdir yang menuntun kearah nasib tragis, namun dirinya sendiri, berdasarkan keputusannya, yang menuntunnya menuju nasib buruk. Ketidak peduliannya menyebabkan ia membunuh seorang lelaki tua yang sebenarnya adalah ayahnya, karena lelaki tersebut memperlakukannya dengan buruk ketika bertemu di persimpangan jalan. Pada saat ia menerjemahkan teka-teki Sphinx, sekali lagi

hal itu karena kebanggaan, sehingga ia menyetujui tahta Thebes dan mengawini Ratu, seorang wanita tua yang pantas menjadi ibunya. Seorang pendeta peramal mengatakan padanya bahwa ia kelak akan mengawini ibunya dan membunuh ayahnya sendiri. Mengapa ia tidak melatih kewaspadaannya? Karena kebanggaan, kesombongan, ketidakpedulian, karena ia percaya bahwa dirinya adalah lawan sepadan dari para dewa. Inilah irama tragisnya, lupa diri. Mengetahui atau tidak identitas Jocasta dan Laius adalah masalah kedua. Oedipus sendiri, pada saat mengenali kesalahannya, ia mengetahui fakta tersebut.

Dengan demikian, kita simpulkan bahwa adanya kondisi ketiga di dalam sikap yang baik terwujud melalui pengetahuan tentang benarnya istilah pilihan. Pilihan yang berlaku pada ketidak tahuan yang entah itu baik atau buruk.

Kondisi keempat: Konsistensi

Sejak kebaikan dan keburukan menjadi suatu kebiasaan, tidak sekedar nafsu, penting diketahui bahwa tindakan baik dan buruk berlangsung secara konsisten. Semua pahlawan tragedi Yunani bertindak konsisten melalui cara yang sama. Pada saat irama tragis tokoh berlangsung tidak konsisten, tokoh tersebut harus dikenalkan secara konsisten tentang ketidak konsistensianya. Sekali lagi, disengaja atau tidak, konsistensi membentuk watak buruk atau baik.

Maka dari itu, tragedi meniru manusia baik yang menunjukkan keinginan, hawa nafsu, pengetahuan, dan konsistensi. Inilah empat kondisi penting untuk melatih kebaikan, yang menjadi cara bagi manusia menemukan kebahagiaan. Entah kebaikan itu menjadi satu-satunya atau ada tingkatan kebaikan.

Tingkat kebaikan

Setiap seni, setiap ilmu, memiliki keterkaitan dengan kebaikan karena masing-masing memiliki tujuan, memiliki kebenarannya masing-masing. Kebaikan seorang penunggang kuda adalah ketika ia menunggang kuda dengan baik; kebaikan seorang pande besi adalah membuat peralatan besi yang baik. Kebaikan seorang artis adalah mencipta karya seni secara sempurna. Ahli farmasi menyembuhkan orang sakit. Seorang anggota dewan membuat peraturan yang sempurna yang akan membahagiakan warga negara.

Benar bahwa setiap seni dan setiap ilmu memiliki kebbaikannya masing-masing, juga benar seperti yang telah disaksikan, bahwa semua seni dan semua ilmu saling tergantung dan bahwa beberapa di antaranya lebih tinggi dari yang lain. Selanjutnya ada yang lebih rumit dari yang lain serta mengkaji atau memasukkan bagian yang lebih luas tentang aktivitas kemanusiaan. Dari semua jenis seni dan ilmu, yang paling berkuasa adalah politik karena tidak ada yang tidak terkait dengan politik. Politik memiliki wilayah kajian total hubungan antartotalitas manusia. Dengan demikian, kebaikan tertinggi adalah kebaikan secara politis.

Tragedi meniru tingkah laku manusia yang memiliki tujuan baik; namun tragedi tidak meniru tingkah laku yang tidak terlalu penting. Tragedi meniru tingkah laku yang mengarah langsung pada tujuan tertinggi, kebaikan secara politis. Lalu apa yang dimaksud dengan kebaikan politik? Kebaikan tertinggi adalah politis, dan kebaikan politis adalah keadilan!

Apakah Keadilan?

Di dalam bukunya *Nicomachean Ethics*, Aristoteles mengusulkan pada kita, dan kita menyetujuinya, prinsip bahwa adil adalah yang setara, dan yang tidak adil adalah yang tidak setara. Di setiap bagian masyarakat yang setara akan menerima bagian yang sama dan mereka yang melalui kriteria tertentu tidak

setara akan menerima bagian yang tidak sama. Sampai di sini kita sepakat. Akan tetapi, kita harus menentukan kriteria tentang ketidak setaraan, karena tidak ada seorang pun yang ingin tidak setara untuk selera yang rendah sementara semua orang ingin setara untuk selera tinggi.

Aristoteles sendiri menentang *talion law* (mata ke mata, mulut ke mulut) karena, katanya jika masyarakat tidak setara, maka mata dan mulut mereka pun tidak sama. Maka muncul pertanyaan: mata siapa untuk mata siapa? Jika mata itu adalah mata seorang penguasa untuk mata seorang budak, hal itu keliru menurut Aristoteles, karena nilai kedua mata itu tidak setara. Apabila mulut itu adalah mulut laki-laki bagi mulut wanita, Aristoteles juga menemukan nilai yang tidak sama.

Aristoteles kemudian menggunakan argumentasi yang cukup bijaksana untuk menentukan kriteria kesetaraan di mana tidak ada satu pun yang menjadi objek. Ia bertanya haruskah kita mulai dari suatu yang ideal, prinsip abstrak dan menyentuh kenyataan atau, sebaliknya, haruskah kita melihat pada kenyataan konkret dan dari sana beranjak ke prinsip? Ia menjawab dengan kesan yang jauh dari Romantisme, yaitu harus dimulai dari kenyataan konkret. Kita harus mengamati kenyataan secara empirik, ketidak setaraan yang ada dan berdasarkan kondisi tersebut kita menentukan kriteria ketidak setaraan.

Kondisi ini menuntun kita untuk menyetujui “adil” untuk ketidak setaraan yang *sudah berlaku*. Menurut Aristoteles, keadilan sudah ada di dalam kenyataan itu sendiri. Ia tidak berminat *mengubah bentuk ketidak setaraan yang sudah ada*, namun hanya sekedar menyetujuinya. Untuk alasan inilah ia memutuskan bahwa sejak manusia ada, muncul secara konkret perbudakan (bukan dalam persoalan prinsip abstrak). Inilah kriteria pertama tentang ketidak setaraan. Menjadi seorang Laki-laki merupakan *kelebihan* dan menjadi seorang perempuan adalah *kekurangan*. Menurut Aristoteles, keadaan ini ditunjukkan

oleh kenyataan konkret. Maka dari itu, laki-laki bebas ada di tingkat tertinggi, berikutnya barulah perempuan bebas, diikuti kemudian oleh budak laki-laki, dan budak perempuan hina di tingkat terendah.

Inilah demokrasi Athena yang berdasarkan pada kekuasaan nilai “kebebasan”. Namun tidak semua bentuk masyarakat berdasarkan pada nilai yang sama. Misalnya, kekuasaan oligarki didasarkan pada tingginya nilai kemakmuran. Mereka yang memiliki lebih akan dianggap lebih tinggi daripada mereka yang tidak mempunyai lebih. Selalu diawali dengan kenyataan seperti itu.

Kesimpulannya adalah keadilan bukan kesetaraan. Keadilan adalah proporsional. Kriteria proporsional ditentukan oleh sistem politik suatu kota. Keadilan selalu proporsional, namun kriteria yang menentukan proporsi akan beragam tergantung pada sistem demokrasi, oligarki, diktator, republik, atau yang lain.

Bagaimana kriteria ketidak setaraan dimengerti semua orang? Melalui hukum. Kemudian, siapa yang membuat hukum? Apabila manusia bawahan (budak perempuan, orang miskin) membuat hukum tersebut, menurut Aristoteles, mereka akan membuat hukum rendahan seperti pembuatnya yang juga rendahan. Dalam rangka memiliki hukum tertinggi, perlu kiranya hukum dibuat oleh makhluk tinggi, yaitu laki-laki bebas, laki-laki kaya.

Kerangka hukum suatu kota, suatu negara, digabung bersama dan diberis sistem dalam sebuah konstitusi. Dengan demikian, konstitusi tersebut merupakan ungkapan kebaikan politis, ungkapan tertinggi dari keadilan.

Akhirnya, dengan bantuan *Nicomachean Ethics*, disimpulkan dengan jelas apa yang dimaksud dengan tragedi menurut Aristoteles. Definisi yang paling luas dan lengkap adalah sebagai berikut:

Tragedi meniru tingkah laku jiwa rasional manusia, nafsunya berubah menjadi kebiasaan, dalam pencariannya menuju kebahagiaan, yang memiliki tindak tanduk yang baik, jauh dari sikap berlebihan, yang memiliki kebaikan tertinggi yaitu keadilan dan memiliki ungkapan maksimal yaitu konstitusi.

Analisis terakhir ditemukan bahwa kebahagiaan adalah mematuhi hukum. Inilah misi Aristoteles yang terucap dengan jelas.

Bagi mereka yang membuat hukum, semua akan setuju. Tetapi bagaimana dengan mereka yang tidak membuat hukum? Jelas, mereka berontak, tidak setuju dengan kriteria ketidak setaraan seperti kenyataan sekarang ketika mereka dijadikan subjek kriteria untuk direayasa seperti halnya kenyataan itu sendiri. Dalam kasus-kasus tersebut, kata sang filsuf, terkadang perang diperlukan.

Melalui Pengertian Apa, Fungsi Teater Menjadi Alat Pembersihan dan Intimidasi?

Masyarakat di suatu kota tidak *uniform*. Apabila terjadi ketidak setaraan, tidak ada yang ingin dirugikan dari ketidak setaraan tersebut. Apabila tidak memuaskan semua orang setidaknya diakui secara diam-diam dengan saling menghormati kepada kriteria ketidak setaraan tersebut. Bagaimana mencapainya? Melalui berbagai bentuk penindasan, yaitu politik, birokrasi, kebiasaan, cara berpakaian, dan tragedi Yunani. Pernyataan tersebut tampak menggelisahkan, namun itulah kenyataan. Tentu saja, sistem yang disampaikan Aristoteles melalui *Poetics* nya, fungsi sistem tragedi (dan semua bentuk teater yang saat ini mengikuti mekanismenya secara umum) tidak sekedar sistem penindasan. Faktor yang lain, lebih estetis jelas ada di dalamnya. Ada aspek

lain yang harus diperhitungkan yang penting untuk dipertimbangkan terutama aspek dasar ini, yaitu fungsi penindasan.

Apa pentingnya fungsi penindasan yang menjadi aspek dasar tragedi Yunani dan sistem tragedi Aristotelian? Menurut Aristoteles, terletak pada prinsip tujuan tragedi yaitu membangkitkan katarsis.

Tujuan Utama Tragedi

Poetics tidak menyebutkan adanya hubungan yang erat di antara bagian-bagiannya, misalnya struktur bagian-bagian tersebut dengan konteks secara keseluruhan. Bagian ini hanya menjelaskan mengapa hanya separuh pengamatan menjadi pusat konsep pemikiran Aristotelian. Misalnya, ketika berhadapan dengan teater Shakespeare dan teater Abad Tengah, secara umum disepakati bahwa naskah di dalamnya bukan naskah Aristotelian karena tidak mematuhi “hukum tiga kesatuan.” Penolakan Hegel terhadap pandangan ini ada dalam bukunya *The Philosophy of Fine Art*:

Tidak ada perubahan dari kecanggihan hukum tersebut yang ditarik dari kesimpulan tragedi klasik dan kritik terhadap sistem Aristoteles. Berdasarkan kenyataan, Aristoteles hanya mengatakan bahwa durasi tindakan tragis seharusnya tidak lebih dari satu hari. Ia tidak menjelaskan kesatuan tempat sama sekali...²

Kepentingan yang tidak proporsional dalam “hukum” tersebut diabaikan sejak tidak ada kebenaran lain selain pernyataan bahwa tragedi adalah karya yang terdiri dari prolog, lima episode, kor, dan eksodus. Inilah gaya Aristotelian. Inti pemikiran Aristoteles tidak mampu berlangsung terus dalam aspek struktural semacam itu. Untuk mempertajam aspek tersebut adalah dengan

² G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*. Terj. F.P.B. Osmaston, 4 vol. (London: G.Bell and Sons,Ltd., 1920) 4:257.

membandingkan filsuf Yunani tersebut dengan pakar dramaturgi modern, terutama di Amerika, yang mengolahnya menjadi garapan teatrikal. Mereka mengkaji reaksi khas dari penonton tertentu dan menarik kesimpulan serta membuat aturan-aturan bagaimana karya yang baik seharusnya ditulis.

Sebaliknya, Aristoteles menulis bagian-bagian puitik secara lengkap, yang merupakan refleksi semua sumbangan secara filosofis wilayah tragedi dan puisi; inilah aplikasi praktik dan konkret filosofi tersebut terutama bagi puisi dan tragedi. Untuk alasan inilah, setiap saat ditemukan pernyataan yang tidak tepat dan tidak utuh, yang kemudian seharusnya segera didiskusikan dengan teks tertulis lain dari pengarang yang lain. S.H. Butcher secara tepat menuliskannya dan menghasilkan pengkajian yang jernih melalui bukunya *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*.³ Ia berusaha memahami *Poetics* dari perspektif metafisika, politik, retorika, dan yang semuanya disebut tiga etika. Butcher berhasil menjelaskan konsep katarsis.

Alam cenderung bergerak ke arah tujuan tertentu; ketika alam mencapai tujuannya, seni dan ilmu terlibat. Manusia, bagian dari alam, juga memiliki tujuan tertentu, yaitu kesehatan, kemahsyuran, kebahagiaan, kebaikan, keadilan, dan sebagainya. Pada saat mereka mencapai tujuan tersebut, seni tragedi terlibat. Koreksi terhadap tindakan manusia adalah apa yang disebut Aristoteles, katarsis.

Tragedi dengan semua aspek kualitas dan kuantitasnya berfungsi untuk mencari efek yaitu katarsis. Inilah pusat, inti, tujuan sistem tragedi. Semua kesatuan tragedi dibangun di sekitar konsep ini. Sayangnya, katarsis merupakan konsep yang sangat kontroversial. Katarsis adalah koreksi. Lalu, apa yang dikoreksi? Katarsis adalah pembersihan. Lalu, apa yang dibersihkan?

³ S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, edisi 4. (New York: Dover Publications, Inc., 1951), 242.

Butcher membantu dengan merangkai pendapat Racine, Milton, dan Jacob Bernays.

Racine

Ia menulis tentang tragedi:

Nafsu hanya ditunjukkan untuk mengungkapkan semua kesalahan yang merupakan akibat; dan kesalahan selalu dilukiskan dengan warna yang membuat kita tahu dan membenci ketidakteraturan...inilah awal puisi tragis yang dapat lebih dipahami, dari yang lain. Teater mereka adalah gagasan di mana kebaikan benar-benar dipikirkan sama seperti gagasan kaum filsuf. Untuk alasan ini, Aristoteles ingin memberi aturan bagi puisi dramatik:...Diharapkan bahwa kerja kita harus tepat dan lengkap dengan instruksi yang bermanfaat seperti halnya penyair-penyair tersebut.⁴

Racine menekankan pada doktrin dan aspek moral tragedi; dan hal ini dapat dibenarkan, namun koreksi perlu dibuat. Aristoteles tidak menyarankan puisi tragis untuk menggambarkan watak jahat. Pahlawan tragis seharusnya menderita karena perubahan yang radikal dalam perjalanan hidupnya—dari bahagia menjadi menderita—tetapi hal itu tidak harus terjadi karena perbuatan jahat, tetapi lebih karena kesalahan atau kelemahan. Kita segera akan mengamati segi alamiah *hamartia*.

Kesalahan atau kelemahan tidak dirancang untuk membuat penonton, dengan pemahaman langsung, merasa jijik atau benci. Sebaliknya, Aristoteles

⁴ “*Les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité... et c’est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur Théâtre était une école où la vertu n’était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique...Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d’utiles instructions que ceux de ces poètes.*” Dikutip dari Bucher, 1951, 243—244 catatan.

menyarankan bahwa kesalahan atau kelemahan tersebut perlu dengan beberapa pengertian. Hampir selalu “nasib baik” yang ditemukan oleh si pahlawan di awal tragedi, selalu dikarenakan kesalahan penemuan tersebut dan bukan karena watak baiknya. Oedipus menjadi Raja Thebes karena kelemahan wataknya, yaitu harga dirinya. Termasuk juga kehandalan proses dramatik akan gagal apabila kesalahan tersebut ditampilkan di awal sebagai suatu kekotoran, kesalahan yang menjijikkan. Sebaliknya, penting kiranya menghadirkan kesalahan tersebut dalam rangka menghancurkan sang pahlawan nanti setelah melalui teatrikal, proses puitik. Penulis epos yang buruk selalu gagal memahami kehandalan transformasi tersebut, yang tersembunyi dari mata penonton. Teater berubah dan tidak sekedar menampilkan apa yang ada, tetapi sesuatu yang akan menjadi dan bukan yang telah ada.

Jacob Bernays

Tahun 1857, Bernays menyarankan suatu teori yang mencengangkan melalui kata “katarsis” yang merupakan metafora pengobatan, pembersihan seperti pada efek sakit kejiwaan, sama dengan efek obat pada tubuh. Dasar argumentasinya ada pada definisi tragedi yang diberikan oleh Aristoteles, yaitu peniruan tingkah laku manusia yang menimbulkan rasa kasihan dan takut. Bernays menyimpulkan bahwa emosi tersebut ditemukan di hati setiap orang, sikap pasrah, relaksasi yang menyenangkan. Hipotesis tersebut menemukan konfirmasi dalam diri Aristoteles sendiri yang menyatakan bahwa “Rasa kasihan dikondisikan oleh nasib buruk yang tidak semestinya terjadi, dan rasa takut disebabkan oleh diri kita sendiri...”. Analisis terhadap makna kata empati berdasarkan pada kedua emosi tersebut.

Perasaan yang dihadirkan oleh spektakel, tambah Bernays, tidak digerakkan dengan sikap yang diam. Perasaan beberapa saat tenang dan semua

sistem tubuh istirahat. Panggung memberi ketenangan dan mengalirkan suasana yang menyenangkan bagi naluri kepuasan, dan hal itu lebih mudah didapatkan dalam fiksi teater daripada kehidupan sebenarnya.⁵

Dengan demikian, Bernays membenarkan suatu prinsip bahwa mungkin pembersihan jiwa tidak hanya mengacu pada emosi kasihan dan takut, tetapi juga pada naluri non-sosial. Butcher sendiri mencoba untuk memahami apakah objek pembersihan jiwa (apa yang dimaksud dengan seseorang dibersihkan?), melalui rasa kasihan dan ketakutan yang melekat dalam kenyataan hidup kita atau paling tidak unsur-unsur yang ada dalam hidup kita tersebut, merepotkan kita.⁶

Apakah yang dimaksud dengan bersih? Mungkin apa yang dibersihkan bukanlah emosi takut dan kasihan, tetapi sesuatu yang ada dalam atau bercampur dengan emosi tersebut. Identitas dari tubuh asing tersebut harus dihilangkan oleh proses katarsis. Dalam kasus ini, kasihan dan takut hanyalah bagian dari mekanisme pemusnahan dan bukanlah objeknya. Di sinilah tanda politis dari tragedi muncul.

Dalam Bagian ke XIX dari *Poetics* dikatakan bahwa pikiran seseorang terhadap sesuatu dipengaruhi oleh bahasanya—di setiap usaha untuk menimbulkan emosi (kasihan, takut, marah, dan semacamnya). Kita bertanya mengapa pembersihan sebelumnya tidak berkaitan dengan emosi seperti benci, dengki, sombong, sebagai bagian persembahan pada dewa dan kepatuhan pada hukum, dan sebagainya? Mengapa memilih kasihan dan takut? Mengapa Aristoteles menjelaskan hanya emosi tersebut yang harus ada?

Menganalisis beberapa karakter tragis, kita mengetahui bahwa mungkin mereka merasa bersalah karena beberapa kesalahan etika, tetapi kita juga dapat mengatakan bahwa salah satu kesalahan adalah kekurangan mereka apakah itu

⁵ Butcher, 1951, 245.

⁶ Butcher, 1951, 252—254.

rasa kasihan atau takut. Tidak pernah terjadi bahwa nasib mereka membaik. Emosi berperan sangat kecil sehingga tidak dapat dianggap sebagai ciri khas yang umum terdapat pada semua karakter tragis.

Bukan pada karakter tragis emosi kasihan dan takut muncul, tetapi terjadi pada diri penonton. Melalui emosi tersebut penonton terkait dengan sang pahlawan. Kita harus menyadari bahwa pada dasarnya penonton terkait dengan sang pahlawan melalui emosi kasihan dan takut, karena seperti yang dikatakan Aristoteles bahwa kejadian tersebut tidak seharusnya menimpa tokoh yang menyerupai diri kita.

Kita perjas sedikit masalah tersebut. Hippolytus sangat mencintai dewa-dewa, dan ini sikap yang baik tetapi ia tidak menyukai dewa cinta, dan ini hal yang buruk. Kita merasa kasihan karena Hippolytus dihancurkan karena semua watak baiknya, dan takut karena mungkin kita harus mengkritiknya dengan alasan yang sama bagi mereka yang tidak menyukai semua dewa, seperti yang tertulis dalam hukum dan peraturan. Oedipus seorang raja besar, rakyat mencintainya; pemerintahannya sempurna, dan karena alasan inilah kita merasa kasihan bahwa orang yang sangat luar biasa ini dihancurkan karena mempunyai satu kesalahan, kesombongan, yang mungkin kita miliki juga: maka kita takut. Creon mempertahankan hukum negara dan ia harus menyaksikan kematian istri dan anaknya, dan kita kasihan padanya, dengan semua kebaikan yang dimilikinya ia memiliki kesalahan hanya melihat hukum negara tanpa melihat kebaikan untuk keluarganya; kesalahan ini mungkin merupakan pula kesalahan kita, inilah yang menakutkan.

Hubungan antara kebaikan dan nasib baik yang dimiliki tokoh menyebabkannya berakhir dengan kejatuhan. Oleh karena kekasaran dan kesombongan, Oedipus menjadi raja besar; karena memanggil dewa cinta, Hippolytus lebih mencintai dewa yang lain; demi kebaikan negara sebagai

puncak kebahagiaan, Creon pada awalnya menjadi pemimpin yang besar.

Dengan demikian, kita simpulkan bahwa emosi kasihan dan takut adalah bentuk minimal yang khas yang mengaitkan antara penonton dan tokoh. Namun emosi tersebut sama sekali bukan objek pembersihan (pensucian). Meskipun keduanya disucikan oleh hal lain yang, di akhir tragedi, tetap tidak ada.

Milton

Tragedi menurut Aristoteles bertambah kuat dengan menumbuhkan rasa kasihan dan takut, atau teror, untuk mensucikan pikiran dari semacam nafsu. Mengurangi keduanya hanya dapat diketahui melalui kesenangan mencampuradukan antara membaca atau menyaksikan nafsu tersebut yang ditiru dengan sempurna. Sampai di sini, Milton menambahkan sedikit tentang apa yang baru saja dibicarakan bahwa dalam pengobatan penyakit fisik, warna dan kualitas sesuatu yang melankolik digunakan untuk melawan melankolik, sedih dilawan sedih, pahit menjadi pahit yang menggelikan.⁷ Akibatnya, inilah sejenis emosi atau nafsu *homeopathy* yaitu emosi atau nafsu tertentu yang menyembuhkan secara paralel, tetapi tidak identik.

Selain kajiannya tentang pandangan Milton, Bernays dan Racine, Butcher mengkaji pula *Politics* Aristoteles untuk menemukan penjelasan tentang kata katarsis yang tidak ditemukan dalam *Poetics*. Katarsis digunakan untuk menandai dampak yang dialami pasien karena sejenis musik tertentu yang menyebabkannya memasuki kegairahan religius. Perlakuan tersebut menggunakan gerakan untuk menyembuhkan gerakan, menenangkan gejolak internal pikiran melalui musik yang kasar dan berisik. Menurut Aristoteles,

⁷ Dikutip dari Butcher, 1951, 247-248.

pasien tersebut diperlakukan kembali seperti pada kondisi normal, seolah-olah mereka menjalani penyembuhan medis atau pensucian—inilah, katarsis.⁸

Melalui contoh ini kita menjelaskan bahwa melalui cara *homeopathic* (musik kasar menyembuhkan kasarnya irama batin), kegairahan religius disembuhkan secara analog oleh efek irama luar. Penyembuhan ini terjadi melalui stimulasi. Seperti halnya tragedi, kesalahan tokoh ditampilkan sebagai akibat dari kebahagiaannya—kesalahan distimulasikan.

Butcher menambahkan bahwa menurut Hipokrates, katarsis berarti membongkar unsur-unsur yang menyakitkan dan mengganggu dalam tubuh, membersihkan apa yang tersisa, akhirnya terbebas dari persoalan-persoalan yang tidak perlu. Butcher menyimpulkan bahwa dengan menggunakan definisi yang sama dengan tragedi, seseorang akan sampai pada kesimpulan bahwa “kasihan dan takut” dalam kehidupan nyata mengandung unsur-unsur yang menggelisahkan. Selama proses kehadiran tragik, unsur tersebut, apapun bentuknya, hilang. Pada saat tindakan tragik berlangsung, nafsu-nafsu yang bentuknya lebih rendah mengubah diri menjadi bentuk yang lebih tinggi dan lebih halus.⁹

Alasan tersebut benar dan kita dapat menyetujui semuanya, kecuali untuk tambahan tentang kotoranya emosi kasihan dan takut. Kekotoran itu ada, tidak diragukan lagi, dan inilah sebenarnya objek pensucian dalam pikiran tokoh, atau seperti yang ingin dikatakan Aristoteles, di dalam batin tokoh yang paling dalam. Namun Aristoteles tidak berbicara tentang adanya emosi kasihan yang bersih dan kotor, emosi takut yang bersih dan kotor. Kekotoran perlu berjarak dengan nafsu yang tetap ada meskipun spektakel tragedi berakhir. Pengasingan tersebut—kekotoran menghilang—hanya menjadi emosi atau nafsu yang berbeda dengan emosi dan nafsu yang telah ada. Emosi kasihan dan takut tidak bersifat

⁸ Butcher, 1951, 248—249.

⁹ Butcher, 1951, 254.

buruk atau lemah atau salah, dan dengan demikian, tidak ada yang perlu dihilangkan atau disucikan. Di sisi lain, dalam *Ethics*, Aristoteles menunjukkan beberapa keburukan, kesalahan, dan kelemahan yang harus dimusnahkan.

Kekotoran yang harus ditemukan di antara beberapa keburukan, kesalahan, dan kelemahan, tentu saja perlu disucikan. Harus ada sesuatu yang membuat keseimbangan secara individu, dan menyebabkan terjadinya pula keseimbangan masyarakat. Sesuatu yang bukan kebaikan, bukan kebaikan yang terbesar, yaitu keadilan. Sejak ketidakadilan diberlakukan untuk melihat hukum, proses tragik yang dipersiapkan untuk menghancurkan kekotoran, dengan demikian, adalah sesuatu yang diarahkan melawan hukum.

Apabila kita berpaling sejenak, kita akan dapat memahami lebih baik cara kerja tragedi. Definisi terakhir adalah tragedi meniru tindakan jiwa rasional manusia, nafsunya berubah menjadi kebiasaan, dalam rangka mencari kebahagiaan dengan tingkah laku yang baik, dengan kebaikan tertinggi adalah keadilan dan ekspresi tertinggi adalah Konstitusi.

Kita juga melihat bahwa alam cenderung memiliki suatu tujuan akhir, dan ketika alam gagal merealisasikan, seni dan ilmu terlibat untuk memperbaikinya. Kita dapat simpulkan bahwa apabila seseorang gagal dalam sebagian hidupnya—melalui kelakuan baiknya demi mencari kebahagiaan, melalui kebaikan yang maksimum dengan patuh pada hukum—seni tragedi terlibat untuk memperbaiki kegagalan tersebut. Bagaimana? Melalui pembersihan, katarsis, melalui pensucian unsur-unsur asing yang tidak menyenangkan yang menghalangi tokoh mencapai tujuannya. Unsur-unsur asing tersebut berlawanan dengan hukum. Hal inilah kesalahan sosial, kegagalan politik.

Akhirnya kita mulai memahami bagaimana skema kerja tragik. Namun sebelumnya glosari singkat perlu untuk mempermudah beberapa kata yang

menampilkan unsur-unsur yang akan kita gabung dalam rangka memperjelas kekerasan sistem tragedi.

Glosari singkat untuk kata-kata umum

Pahlawan Tragis.

Seperti yang dijelaskan Arnold Hauser dalam bukunya *Sosial History of Art*, pada awalnya teater adalah kor, kumpulan massa, masyarakat.¹⁰ Mereka adalah tokoh protagonis yang sebenarnya. Pada saat Thespis mencipta protagonis, langsung ia “mengaristokratkan” teater yang sebelumnya merupakan bentuk yang terkenal sebagai ekspresi masal, parade, festival, dan sebagainya. Dialog protagonis–kor merupakan refleksi dialog antara aristokrat dan orang kebanyakan. Pahlawan tragis yang mulai mengawali dialog tidak hanya dengan kor tetapi juga dengan tokoh kedua maupun ketiga adalah contoh penampilan beberapa watak khas tertentu. Pahlawan tragis muncul ketika Negara mulai menggunakan teater untuk tujuan politik menekan rakyat. Jangan lupa pula bahwa Negara, langsung atau melalui orang-orang kaya, membiayai produksi teater.

Etos.

Tokoh bergerak dan penampilannya menunjuk pada dua aspek, yaitu etos dan *dianoia*. Keduanya secara bersama-sama menghadirkan tindakan tokoh. Keduanya tidak terpisahkan. Namun demikian, kita dapat mengatakan bahwa etos adalah tindakan itu sendiri, sementara *dianoia* adalah pembenaran dari tindakan tersebut, yaitu alasannya. Etos adalah tindakan dan *dianoia* adalah pikiran yang menentukan tindakan tersebut. Namun seseorang harus menyadari bahwa alasan juga merupakan tindakan dan juga bukan tindakan—tidak peduli bagaimana wujudnya—yang tidak memiliki alasan.

¹⁰ Hauser, 1957, 1:86.

Kita dapat mendefinisikan etos sebagai keseluruhan dari kecakapan, nafsu, dan kebiasaan. Dalam etos protagonis tragik semua kecenderungan tersebut harus bagus.

Semua nafsu, semua kebiasaan tokoh harus bagus, kecuali satu, yaitu yang menurut kriteria konstitusional, yang membuat sistematis hukum. Inilah kriteria politik, ketika politik menguasai seni. Hanya satu jalur yang buruk, hanya satu nafsu, satu kebiasaan, yang akan melawan hukum. Kebiasaan buruk tersebut dinamakan *hamartia*.

Hamartia.

Hamartia dikenal pula sebagai cacat tragis. Cacat tragis hanyalah “kekotoran” yang ada dalam diri tokoh. *Hamartia* satu-satunya yang dapat dan harus dimusnahkan sehingga semua etos tokoh dapat disesuaikan dengan etos masyarakat. Dalam pertentangan di antara berbagai etos tersebut, *hamartia* menyebabkan konflik di mana peristiwa bukanlah harmoni, seperti sesuatu yang menyenangkan bagi masyarakat.

Empati

Di saat pementasan mulai, hubungan segera terjalin antara para tokoh terutama protagonis dan penonton. Hubungan ini dicirikan sebagai berikut. Penonton bersikap pasif dan mendelegasikan kekuatan tindakannya melalui tokoh. Pada saat tokoh “menyerupai” diri kita (seperti yang diindikasikan Aristoteles), kita seolah-olah menghidupkan pengalamannya kembali. Tanpa berperan, kita merasa bahwa kita sedang melakukan seni peran. Kita juga mencintai dan membenci ketika tokoh mencintai dan membenci.

Empati tidak terjadi hanya dengan tokoh tragik tetapi cukup dengan menyaksikan seorang anak yang sangat terkesan menyaksikan “orang bule” di televisi, atau adegan yang mengharukan ketika melihat pahlawan laki-laki dan

perempuan berciuman. Inilah kasus empati yang tulus. Empati membuat kita merasakan seolah-olah diri kita sendiri mengalami apa yang sebenarnya sedang terjadi pada orang lain. Empati adalah hubungan emosional antara tokoh dan penonton. Suatu hubungan yang, seperti Aristoteles sarankan, pada dasarnya menjadi emosi kasihan dan takut, tetapi termasuk juga emosi lainnya, yaitu cinta, kehangatan, kekaguman (seperti yang terjadi antara bintang film dan klub penggemarnya) dan sebagainya. Empati terutama terjadi pada apa yang dilakukan tokoh, yaitu, etosnya. Namun ada juga suatu hubungan empati *dianoia* (milik tokoh)—alasan (milik penonton), yang mengacu pada emosi-etos. Etos menstimulasi emosi; *dianoia* menstimulasi alasan.

Jelasnya, dasar emosi empatik terletak pada rasa kasihan dan takut yang dibangkitkan melalui dasar suatu etos dan menunjuk pada sikap yang baik (kasihan bagi kehancuran tokoh) dan satu sikap jelek, *hamartia* (takut, karena kita juga memilikinya).

Sistem Kekerasan Aristoteles Terhadap Fungsi Tragedi

Spektakel mulai. Pahlawan tragik muncul. Penonton menghadirkan empati terhadapnya. Aksi mulai. Tanpa diduga, sang pahlawan menunjukkan suatu cacat pada sikapnya, cacat tragis; dan bahkan lebih mengejutkan, cacat itu ada dikarenakan adanya kebaikan cacat tragis yang sama hadir ketika sang pahlawan menampilkan suasana kebahagiaan. Melalui empati, cacat tragis yang dimiliki pula oleh penonton distimulasikan, dikembangkan, dan diaktifkan.

Tiba-tiba terjadi sesuatu yang mengubah segalanya. (Oedipus, misalnya, diberitahu oleh Teiresias bahwa sang pembunuh yang dicarinya adalah Oedipus sendiri). Sang tokoh, yang karena cacat tragis telah mendaki semakin tinggi, berusaha menghindari kejatuhannya dari tempat yang tinggi. Ini yang

diklasifikasikan *Poetics* sebagai *peripeteia*, yaitu perubahan radikal nasib sang tokoh. Penonton, yang awalnya secara perlahan menerima stimulasi cacat tragis, mulai merasa takut. Tokoh dalam kondisi yang malang. Creon diberitahu tentang kematian anak dan istrinya; Hipolitus tidak mampu meyakinkan ayahnya, dan tanpa disadari Creon mengirimnya ke kematian.

Peripeteia penting karena memperpanjang perjalanan dari kebahagiaan menuju kemalangan. Semakin tinggi pohon cemara, semakin banyak kemungkinan tumbang, kata lagu terkenal Brazil. Kejatuhan menimbulkan berbagai dampak.

Peripeteia yang diderita oleh tokoh tersebut terjadi pula dalam diri penonton. Namun demikian, bisa jadi penonton akan mengikuti tokoh secara empatik sampai saat *peripeteia* dan, pada titik tersebut, kemudian memisahkan dirinya sendiri. Dalam rangka menghindari *peripeteia*, tokoh tragik juga harus melewati apa yang dikatakan Aristoteles dengan anagnorisis, yaitu melalui pengenalan cacatnya sedemikian rupa melalui penjelasan. Sang pahlawan menyepakati kesalahannya, mengharapkan empati penonton yang juga akan menyepakati seperti *hamartia* nya sendiri. Namun penonton memiliki kemungkinan besar berpura-pura. Mereka sama sekali tidak bersedia menerima akibatnya.

Pada akhirnya, penonton merekam dalam pikiran mereka akibat yang menyedihkan tersebut dengan cara menyepakati kesalahan tersebut secara aktual, Aristoteles menuntut bahwa tragedi harus berakhir menyedihkan, yang ia sebut dengan *catastrophe*. Akhir yang membahagiakan tidak diperbolehkan, meskipun tidak juga diperbolehkan menghancurkan fisik sang tokoh. Beberapa di antaranya mati, yang lain menyaksikan mereka yang dicintai mati. Di setiap kasus, *catastrophe* selalu terjadi dan apabila tidak mati maka akan lebih buruk dari kematian.

Tiga unsur yang saling terkait tersebut—*peripeteia*, *anagnorisis*, *catastrophe*—memiliki tujuan akhir, yaitu untuk mengharu biru katarsis dalam diri penonton (lebih dari sang tokoh sendiri). Tujuannya menghasilkan pembersihan *hamartia* dengan melewati tiga kondisi sebagai berikut.

Kondisi pertama: Stimulasi *hamartia*. Sang tokoh berjalan menuju kebahagiaan dengan diiringi oleh empati penonton. Kemudian muncul saat pembatalan, yaitu tokoh bersama dengan penonton mulai bergerak dari kebahagiaan beralih ke kegagalan; kejatuhan sang pahlawan.

Kondisi kedua: Sang tokoh mengenali kesalahannya—*anagnorisis*. Melalui hubungan empati *dianoia-reason*, penonton mengenali kesalahannya sendiri, *hamartiannya*.

Kondisi ketiga: *Catastrophe*. Sang tokoh menderita akibat kesalahannya di dalam bentuk yang kejam, dengan kematiannya atau kematian yang ia cintai.

Katarsis: Penonton mengalami rasa takut dengan spektakel *catastrophe*, dan dibersihkan dari *hamartiannya*.

Pernyataan *Amicus Plato, sed magis amicus veritas* (“Saya adalah teman Plato, tetapi saya lebih berteman dengan kebenaran”) dilekatkan pada diri Aristoteles. Dalam hal ini kita setuju dengan Aristoteles. Kita adalah temannya, tetapi kita lebih berteman baik dengan kebenaran. Ia mengatakan bahwa puisi, tragedi, teater, tidak ada kaitannya dengan politik. Namun kenyataan berbicara lain. Karya *Poetics*nya berbicara pula tentang politik. Kita harus lebih berteman baik dengan kenyataan. Seluruh kegiatan manusia –termasuk, tentu saja, semua seni, terutama teater—adalah politik. Teater merupakan bentuk seni yang sempurna sebagai seni kekerasan.

Perbedaan Tipe Konflik antara *Hamartia* dan Etos Masyarakat

Seperti yang kita saksikan, sistem kekerasan tragedi Aristoteles menyebabkan:

- a) adanya konflik antara etos tokoh dengan etos masyarakat di kehidupan riil: sesuatu yang keliru!
- b) mantapnya hubungan empati penonton-aktor yang membuat penonton dapat diarahkan oleh aktor melalui pengalamannya; penonton—seandainya mereka yang berperan—merasakan kesenangan ini di dalam pikirannya dan merasakan penderitaan karena kegagalan tokoh.
- c) pengalaman penonton mengubah tiga kekerasan yang selama ini ada: *peripeteia*, *anagnorisis*, dan *catharsis*; ia menderita suatu serangan yang berkaitan dengan takdirnya (aksi di dalam naskah drama tersebut), mengenal kesalahan yang seolah dialaminya sendiri dan dibersihkan oleh watak anti masyarakat yang dilihatnya ada di dalam dirinya sendiri.

Inilah esensi sistem kekerasan tragedi. Di dalam teater Yunani, sistem tersebut tetap bertahan dan tetap digunakan hingga sekarang, dengan berbagai modifikasi yang ditampilkan oleh masyarakat sekarang. Kita mencoba menganalisis beberapa modifikasi tersebut.

Tipe Pertama: Hamartia Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna (tipe klasik).

Ini adalah kajian kasus klasik yang dilakukan Aristoteles. Kembali pada contoh Oedipus. Etos sempurna masyarakat ditampilkan melalui kor atau melalui dialog panjang Teiresias. Pertentangan muncul. Bahkan sesudah Teiresias menyampaikan bahwa pembunuhnya adalah Oedipus sendiri, Oedipus menolaknya dan dilanjutkan dengan investigasi yang dilakukannya sendiri. Oedipus—manusia yang sempurna, anak penurut, suami yang mesra, model ayah yang baik, negarawan tanpa tanding, pintar, tampan, dan peka—tetap juga memiliki cacat tragis: harga dirinya! Dengan watak-watak itulah ia mendaki puncak kejayaannya, dan juga melalui watak tersebut ia hancur. Keseimbangan

berhasil melalui *catastrophe* dengan visi yang mengerikan yang menyebabkan ibu-istrinya gantung diri, dan ia menusuk matanya hingga buta.

Tipe Kedua: Hamartia Positif Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna.

Tragedi menampilkan dua watak yang terkait, yaitu dua pahlawan tragik dengan cacatnya masing-masing, dan yang menghancurkan satu sama lain jika dipandang dari etika masyarakat yang sempurna. Ini adalah kasus tipikal Antigone dan Creon, keduanya pribadi yang baik kecuali pada cacat-cacat bawaannya. Dalam kasus tersebut, penonton harus berempati pada kedua tokoh tersebut tidak hanya pada salah satu ketika proses tragik membersihkan keduanya dari dua *hamartia*. Seorang anggota penonton yang hanya berempati pada Antigone dapat dibimbing untuk berpikir bahwa Creon benar, dan sebaliknya. Penonton tersebut harus membersihkan dirinya dari “ekses,” apapun yang terjadi, yaitu ekses apa pun dari cinta pada negara yang merusak keluarga, atau ekses cinta pada keluarga yang merusak negara.

Terkadang, ketika *anagnorisis* watak tersebut mungkin tidak cukup untuk meyakinkan penonton, maka pengarang tragik menggunakan alasan langsung melalui kor, kor memiliki alasan yang umum, moderat serta kualitas lainnya.

Dalam kasus ini pula, *cathastroph* perlu dalam rangka memproduksi ketakutan, katarsis, dan penyucian dari kejahatan.

Tipe Ketiga: Hamartia Negatif Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna.

Tipe ini benar-benar berbeda dari dua yang telah dibicarakan di atas. Di sini etos tokoh ditampilkan dalam bentuk negatif. Ia memiliki semua kesalahan dan hanya satu kebaikan dan ini tidak terpikirkan oleh Aristoteles, semua baik dan hanya satu kesalahan, yaitu cacat tragis, atau salah menilai. Tepatnya, karena

ia memiliki sedikit kebaikan dan selalu digunakan oleh sang tokoh, *catastrophe* terhindarkan dan ia mengalami akhir hidup yang membahagiakan.

Penting untuk dicatat bahwa Aristoteles selalu menuju pada akhir yang membahagiakan, tetapi kita harus catat juga bahwa watak kekerasan yang ada di semua sistemnya adalah inti sebenarnya dari politik *Poetics* nya. Dengan demikian, mengubah kekhasan tokoh sama pentingnya dengan mengubah komposisi etos kerja tokoh. Mekanisme struktural di akhir cerita juga diubah dalam rangka mempertahankan efek kekejaman tokoh.

Tipe katarsis tersebut dihasilkan oleh *hamartia* negatif melawan etos masyarakat yang sempurna, yang selalu digunakan di Abad Tengah. Mungkin drama Abad Tengah yang paling terkenal adalah lakon *Everyman*. Drama ini berkisah tentang tokoh bernama Everyman. Pada saat kematiannya, ia mencoba menyelamatkan dirinya dengan berdialog dengan Kematian, dan menganalisis semua tingkah lakunya di masa lalu. Kematian menampilkan semua seri watak Everyman dengan dosa-dosa yang dilakukannya, yaitu gila pada kesenangan, harta benda dan sebagainya. Pada akhirnya Everyman mengenali semua dosa-dosanya dan ternyata tidak ada satu pun kebaikan dalam tingkah lakunya. Akan tetapi, di akhir hayatnya ia menemukan kesadaran dan inilah satu-satunya kebaikan yang dimilikinya. Kesadaran dan tobatnya menyelamatkannya; berkat kemurahan Tuhan.

Anagnorisis (pengenalan dosa-doanya) pada praktiknya dilanjutkan dengan lahirnya watak baru dan watak inilah yang diselamatkan. Dalam tragedi, watak tokoh tidak dapat diperbaiki; tetapi dalam jenis drama ini tindakan tokoh dapat dimaafkan dengan cara ia memutuskan untuk mengubah hidupnya dan menjadi tokoh “baru”.

Gagasan tentang suatu kehidupan baru (dan inilah hidup yang dimaafkan, ketika tokoh pendosa berhenti menjadi pendosa) jelas dapat

disaksikan dalam naskah *Condemned for Faithlessness (El condenado por desconfiado)* karya Tirso de Molina. Sang pahlawan, Enrique, memiliki semua kejahatan yang dimiliki oleh manusia: pemabuk, pembunuh, pencuri, bajingan. Ia adalah tokoh paling jahat yang pernah dicipta oleh seni drama. Di sampingnya, Pablo, orang yang baik, pemaaf, berjiwa malaikat, benar-benar gambaran yang sempurna!

Namun sesuatu yang sangat aneh terjadi pada pasangan ini, sesuatu yang tidak pernah terpikirkan pada kedua orang yang berbeda ini. Enrique, yang jahat, tahu bahwa dirinya adalah setan, pendosa, dan tidak pernah ragu pada keadilan akhirat yang akan menempatkannya di dasar gelap neraka. Di lain pihak, dosa Pablo adalah tetap menjadikan dirinya bersih. Di setiap saat, ia khawatir jika Tuhan benar-benar merealisasikan hidupnya akan menjadi salah satu korban yang diinginkan. Ia rajin berdoa agar ia mati dan langsung diangkat ke Surga sehingga ia dapat memulai hidupnya di sana dengan lebih menyenangkan.

Keduanya mati, dan ada yang mengejutkan, keputusan takdir sebagai berikut: Enrique, di samping semua kejahatannya, perampokan, mabuk-mabuk dan sebagainya, naik ke surga, karena ia sangat yakin atas hukuman yang akan menyimpannya justru mengagungkan Tuhan; Pablo, sebaliknya, tidak benar-benar percaya pada Tuhan ketika ia meragukan keselamatannya; maka ia masuk neraka dengan semua kebbaikannya.

Bahwa ini adalah pentas dalam bentuknya yang kasar. Apabila diobservasi dari sudut pandang Enrique, kasus tersebut sepenuhnya etos kejahatan yang hanya memiliki satu kebaikan. Efek dari contoh tersebut berakhir dengan kebahagiaan dan tidak melalui *catastrophe*. Apabila diobservasi melalui sudut pandang Pablo, semuanya merupakan skema Aristoteles yang konvensional dan klasikal. Diri Pablo adalah kebaikan, kecuali satu cacat tragisnya—meragukan Tuhan. Baginya yang ada hanyalah *catastrophe*!

Tipe keempat: Hamartia Negatif Melawan Etos Masyarakat Negatif

Kata “negatif” digunakan di sini dalam pengertian mengacu pada suatu model yang merupakan lawan dari model positif—tanpa mengacu pada suatu kualitas moral. Seperti dalam suatu negatif film di mana semua yang putih menjadi hitam dan sebaliknya.

Tipe-tipe konflik etika di atas merupakan inti drama romantik, dan *Camille* (*La Dame aux camélias*) adalah contoh terbaik. *Hamartia* tokoh protagonis, seperti contoh sebelumnya, menampilkan secara bersamaan koleksi impresif kualitas negatif, dosa, kesalahan, dan sebagainya. Di pihak lain, etos masyarakat (yaitu kecenderungan moral dan etika)—berlawanan dengan contoh sebelumnya (tipe ketiga)—selaras dengan tokoh. Semua kejahatannya diijinkan dan ia sama sekali tidak menderita dengan dosa-dosanya tersebut.

Dalam *Camille* kita menyaksikan masyarakat bejat yang mengijinkan pelacuran, dan Marguerite Gauthier adalah pelacur terbaik—kejahatan individu dibela dan diijinkan oleh masyarakat yang buruk. Profesiya benar-benar diijinkan dan kediamannya sering dikunjungi oleh laki-laki-laki-laki terpandang (masyarakat tersebut adalah masyarakat yang mengagungkan nilai uang dan rumahnya dikunjungi oleh orang-orang kaya). Kehidupan Marguerite bergelimang dengan kebahagiaan! Namun demikian, perempuan malang, semua kesalahannya dibolehkan, tetapi tidak bagi satu-satunya kebaikan yang dimilikinya. Marguerite jatuh cinta. Tentu saja ia mencintai seseorang. Tidak boleh terjadi. Masyarakat melarang hal itu dan inilah cacat tragisnya. Ia harus dihukum.

Sampai saat ini, kita menganalisis konflik di mana “etika masyarakat” berlaku sama bagi tokoh dengan penonton; sekarang suatu dikotomi ditampilkan: pengarang menampilkan di atas panggung etika yang dibolehkan

oleh masyarakat, tetapi dirinya sendiri, sang pengarang tidak membagi etika tersebut dan memprosesnya dengan cara yang lain. Karya mendunia adalah satu hal, dan dunia kita, atau setidaknya posisi sesaat selama pertunjukan adalah hal yang lain. Alexander Dumas Jr berkata bahwa di sini anda menyaksikan bagaimana wajah masyarakat yang buruk, tetapi kita tidak seperti itu, atau pada dasarnya diri kita tidak seperti itu. Maka dari itu, Marguerite memiliki semua kebaikan yang juga berlaku bagi masyarakat; seorang pelacur harus melakukan profesinya dengan anggun dan efisien. Namun Marguerite memiliki cacat yang menyebabkannya berlaku tidak sebenarnya—ia jatuh cinta. Bagaimana seorang perempuan dapat jatuh cinta dengan *satu* orang laki-laki sementara ia harus melayani hal yang sama dengan *semua* laki-laki (semua yang dapat membayarnya)? Tidak mungkin. Dengan demikian, jatuh cinta bagi seorang pelacur bukan suatu kebaikan tetapi suatu kejahatan.

Demikian pula dalam jenis drama romantik, *catastrophe* tidak dapat dihindarkan. Pengarang romantik mengharap para penonton dibersihkan bukan oleh cacat tragis sang pahlawan, tetapi oleh etos seluruh masyarakat.

Modifikasi yang sama tentang skema Aristoteles ada dalam drama romantik lainnya. *Enemy of the People* karya Ibsen. Sang tokoh, Dr Stockman, mewujudkan etos masyarakatnya, yaitu masyarakat yang berbasis pada keuntungan uang, tetapi ia tetap memiliki suatu cacat: ia adalah seorang yang jujur! Masyarakat tidak dapat memberinya toleransi. Karya semacam ini memiliki dasar kenyataan bahwa Ibsen menunjukkan (disengaja atau tidak) bahwa masyarakat berdasarkan uang tidak mungkin mendukung suatu moral yang “tinggi”. Kapitalisme menjadi dasar imoralitas karena keinginan untuk selalu mencari keuntungan, intinya, tidak dapat diselaraskan dengan moral yang mengajarkan nilai unggul kemanusiaan, keadilan, dan sebagainya.

Dr Stockman dihancurkan (ia kehilangan kedudukannya dalam masyarakat, seperti juga anak perempuannya yang tersingkir dari masyarakat yang penuh persaingan) karena sifat baiknya, di mata di masyarakat, dianggap jahat, salah, atau cacat tragis.

Tipe Kelima: Anakronisme Etos Individu Melawan Etos Masyarakat Kontemporer

Ini terjadi pada kasus Don Quixote. Etos masyarakatnya sinkron dengan etos suatu masyarakat yang tidak lagi ada. Masyarakat masa lalu yang sekarang sudah tidak ada terlibat dalam pertentangan dengan masyarakat kontemporer dan mengakibatkan konflik yang tidak terhindarkan. Etos anakronistik Don Quixote, pesuruh ksatria dan pelayan bangsawan Spanyol, tidak dapat bertahan di saat kaum borjuasi berkembang. Kaum borjuasi mengubah semua nilai-nilai berdasarkan uang, karena uang semua hal menjadi halal.

Variasi “etos anakronistik” adalah variasi “etos diakronis”. Sang tokoh hidup dalam dunia moral masyarakat yang menghargai kata-kata daripada perbuatan. Dalam naskah *José, from Birth to Grave*, sang tokoh José da Silva mewadahi semua nilai-nilai borjuasi tersebut, dan ia menemui kegagalan karena ia percaya pada nilai-nilai tersebut dan mengatur hidupnya berdasarkan nilai-nilai tersebut; ia bekerja lebih daripada seharusnya; ia mencurahkan perhatiannya pada pekerja-pekerjanya; ia menghindari kerugian bagi buruh-buruhnya, dan sebagainya. Singkat kata, tokoh tersebut mengikuti *The Laws of Success* Napoleon Hill, atau *How to Win Friends and Influence People* dari Dale Carnegie. Itulah tragedi!

Kesimpulan

Sistem kekerasan tragedi Aristoteles tetap hidup di masa kini. Inilah sistem intimidasi yang efektif dan sangat kuat. Struktur sistem tersebut menyebar melalui beribu cara yang beragam, membuatnya sangat sulit

menemukan semua unsur strukturnya, tetapi sistem tersebut tidak akan pernah ada. Sistem itu ada hanya untuk menghadirkan tugas dasarnya, yaitu membersihkan semua unsur yang anti sosial. Untuk alasan tersebut, sistem kekerasan tidak dapat digunakan oleh kelompok revolusioner *selama* masa revolusioner. Pada saat etos masyarakat belum terdefinisikan dengan jelas, tipe tragik tidak dapat digunakan, dengan alasan sederhana bahwa etos tokoh tidak akan dapat dipertentangkan dengan etos sosial. Sistem kekerasan tragedi dapat digunakan sebelum atau sesudah revolusi, tetapi tidak pernah selama revolusi!

Pada kenyataannya, hanya masyarakat yang memiliki stabilitas etika setidaknya dapat menerima skala nilai-nilai yang memungkinkan sistem kekerasan berfungsi di dalamnya. Selama “revolusi budaya,” di mana semua nilai-nilai sedang terbentuk atau dipertanyakan, sistem tersebut tidak dapat diaplikasikan. Dapat dikatakan bahwa sistem tersebut dapat digunakan oleh setiap masyarakat sepanjang sistem tersebut memiliki etos sosial yang sudah pasti; agar sistem tersebut berfungsi, terserah apakah masyarakat tersebut feodal, kapitalis, atau sosialis, apapun yang terjadi masyarakat tersebut harus memiliki nilai-nilai universal yang disepakati bersama.

Di lain pihak, sulit memahami bagaimana sistem tersebut berfungsi karena seseorang menempatkan dirinya ke dalam perspektif yang salah. Misalnya, cerita bahwa film-film “*Western*” bergaya Aristotelian. Untuk menganalisis film-film tersebut, kiranya perlu menyaksikan film-film tersebut dari perspektif tentang manusia jahat daripada “manusia baik”, tidak dari sudut pandang sang pahlawan tetapi dari sang penjahat.

Cerita “*Western*” dimulai dengan penampilan orang jahat (bandit, pencuri kuda, pembunuh, atau apalah) yang, karena kejahatannya atau cacat tragisnya, menjadi pemimpin yang tidak terlawan, orang terkaya atau orang yang paling pengecut di kota. Ia melakukan semua kejahatan yang biasa ia lakukan, dan kita

berempati padanya dan kita melakukan kejahatan yang sama—kita membunuh, mencuri kuda dan ayam, memperkosa gadis-gadis desa, dan sebagainya. Setelah *hamartia* kita terbentuk, muncul saat *peripeteia*: sang pahlawan memenangkan pertempuran di awal perjumpaan atau melalui tembakan beruntun, dan berhasil mendudukkan kembali peraturan, (etos masyarakat), moral, hubungan perdagangan yang jujur, dan menghancurkan (*catastrophe*) warga masyarakat yang jahat. Apa yang tersisa di sini adalah *anagnorisis*, dan sang penjahat dibiarkan mati tanpa penyesalan. Singkat kata, mereka membunuhnya dengan tembakan senjata dan menguburnya, sementara orang kota merayakannya dengan berpesta.

Sering kita mengingat berapa banyak perhatian kita pada tokoh jahat daripada tokoh baik? Film “*Western*” seperti halnya permainan anak-anak mendukung tujuan Aristoteles untuk membersihkan kecenderungan agresivitas penonton. Sistem tersebut berfungsi memusnahkan, memuaskan, dan memperingatkan semua yang dapat menghancurkan keseimbangan—semuanya, termasuk daya dorong yang menyebabkan revolusi dan perubahan bentuk.

Tidak diragukan lagi bahwa Aristoteles memformulasikan begitu kuatnya sistem pembersihan. Tujuannya menghilangkan segala sesuatu yang pada umumnya tidak disetujui, termasuk rencana revolusi. Sistem tersebut muncul dalam bentuk yang tersembunyi melalui televisi, film, sirkus, dan teater. Sistem itu muncul melalui beragam media dan bentuk. Namun intinya tidak berubah: dirancang untuk mengekang individu, supaya menyesuaikan dirinya pada apa yang terjadi. Jika ini yang kita inginkan, sistem Aristotelian mendukungnya lebih baik daripada yang lain; apabila, sebaliknya, kita ingin menstimulir penonton dalam rangka mengubah masyarakat, untuk mendorong mereka melakukan tindakan revolusioner. Dalam kasus tersebut, kita seharusnya mencari puitika lain!

Catatan Umum

A. Kualitas unik sang tokoh terkait dengan akhir cerita. Tokoh yang sangat baik yang berakhir bahagia tidak mengilhami rasa kasihan atau teror, juga tidak menghasilkan dinamika di mana penonton mengamatinya sedang melakonkan nasibnya tetapi tidak ada drama. Tokoh yang sangat jahat berakhir dengan penderitaan sehingga tidak menimbulkan rasa kasihan, yang merupakan unsur penting dalam mekanisme empati.

Seorang tokoh yang sangat baik berakhir dengan kesedihan bukan pula suatu model, sebaliknya, terkesan melecehkan rasa keadilan. Inilah kasus Don Quixote yang dari sudut pandang etika satria merupakan tokoh yang baik dan meskipun demikian harus menderita yang berfungsi sebagai “percontohan”. Dapat dikatakan ia sepenuhnya baik, tetapi ia menjadi suatu kode moral anarkonistik, yang memiliki suatu cacat tragis. Inilah *hamartia*.

Seorang tokoh yang sangat jahat yang berakhir dengan bahagia dapat benar-benar berbeda seperti yang menjadi tujuan tragedi Yunani dan dapat menstimulasi kejahatan selain juga kebaikan.

Dengan demikian kita menyimpulkan bahwa satu-satunya kemungkinan adalah:

- 1) tokoh dengan satu cacat, berakhir dengan kemalangan
- 2) tokoh dengan satu kebaikan, berakhir dengan kebahagiaan;
- 3) tokoh dengan kebaikan, tetapi tidak pernah merasa puas, berakhir dengan kemalangan.

B. Bagi Plato, kenyataan bagaikan seseorang terpenjara dalam sel dengan satu jendela kecil di atasnya. Orang itu hanya mampu menyaksikan bayangan kenyataan yang sebenarnya. Dengan alasan ini, Plato menentang para seniman.

Mereka seperti tawanan yang berada di sel sedang melukis bayangan yang salah tentang kenyataan—*copies of copies*, imitasi dari imitasi, korupsi berganda!

C. *Anagnorisis*, merupakan unsur mendasar dan sangat penting dalam sistem ini. *Anagnorisis* menjadi pengenalan yang dibuat oleh tokoh itu sendiri, dan secara empati pengenalan ini dialihkan pada penonton. Namun di setiap kasus, pengenalan ini dibuat oleh tokoh yang mencipta suatu hubungan empati. Jika tidak menghasilkan *anagnorisis* menjadi berbahaya dan harus diingat bahwa penonton mendorong kehadiran cacat tragisnya sendiri, dan gagal untuk memahami kenyataan bahwa suatu cacat akan menjadi suatu kekuatan penghancur. Juga dapat terjadi bahwa penonton mengikuti tokoh dengan empati sampai *peripeteia* muncul, dan mulai saat itu penonton akan meninggalkannya. Ada bahaya di situ karena sistem akan membalasnya!

Hamartia bukan penghancur dan dapat menstimulasi penonton. Jika tokoh itu melakukan kekerasan dengan caranya dan sesuatu tidak terjadi pada dirinya, maka “sesuatu tidak akan terjadi pula padaku.” Hal ini menyebabkan penonton bebas dan mendorongnya melakukan kejahatan.

D. “Mengada dan bukan ada”: Dasar pemikiran Aristoteles adalah mengada, bukan ada. Baginya, “untuk mengada” berarti tidak tampil atau tampil dengan tiba-tiba, namun suatu perkembangan dari apa yang sudah ada sebelumnya. Individu tersebut, sesuatu yang konkret, bukan suatu penampilan tetapi suatu kenyataan yang sempurna, embrionik, dan menantang.

E. Bagi Aristoteles, kesenangan estetis ditampilkan oleh kesatuan persoalan melalui suatu bentuk yang dalam dunia nyata tampak asing. Satunya persoalan dengan bentuk (yang asing) tersebut menghasilkan kesenangan estetis. Misalnya, untuk kesenangan yang tidak seperti ada dalam kehidupan sebenarnya diungkapkan melalui alat tiup. Dengan demikian, kesenangan estetik muncul. Aristoteles juga menuntut bahwa “seni murni meniru tingkah laku

manusia.” Konsep ini sederhana dan melibatkan semua yang menutup aktivitas internal dan eksternal, semua kehidupan mental dan spiritual, atau semua penampilan personal. Dunia eksternal dilibatkan hanya untuk mengukur apakah dunia ini menampilkan tindakan eksternal atau tidak.

Bisakah seseorang mencapai kebahagiaan dalam hidupnya? Bagi Aristoteles, bisa jika menjadi bahagia adalah hidup dengan baik. Seorang yang baik dapat menjadi seorang yang tidak beruntung tetapi tidak pernah menjadi manusia yang tidak bahagia.

Aristoteles menambahkan bahwa dalam rangka menjadi bahagia, kondisi objektif minimum tidak diperlukan ketika kebahagiaan bukan suatu moral yang mementingkan diri sendiri tetapi suatu tindakan menyelesaikan persoalan. Dengan pendapat tersebut kita mencapai kesepakatan.

2. Machiavelli dan Puitika *Virtù*, Kebajikan

Esei ini ditulis tahun 1962 sebagai pengantar pada pementasan *Mandragola*, komedi Machiavelli diproduksi oleh Teater Arena São Paulo tahun 1962-1963, saya bertindak sebagai sutradara.

Dalam menyiapkan buku ini, saya pertama kali berpikir untuk tidak memasukkan bagian ketiga dari esei ini, yang terkait secara jelas dengan naskah dan ciri khasnya. Jelas bagi saya bahwa penghilangan tersebut akan menyebabkan hilangnya kontinuitas dalam pembicaraan nanti. Saya juga ingin menambahkan beberapa bagian baru terutama tentang “Metamorfose Setan,” namun saya khawatir membicarakan satu hal secara panjang lebar dan akan merusakkan keseluruhan. Saya harus memperjelas bahwa esei ini tidak ingin mengkaji transformasi yang melelahkan dalam dunia teater berdasarkan arahan borjuis. Saya hanya ingin membuat kerangka transformasi tersebut. Setiap kerangka menunjukkan ketidak mampuan, bahaya yang selalu saya amati sebelum dan sesudah melaksanakan tugas.

Abstraksi Feodal

Aristoteles, seperti juga Hegel dan Marx, mengatakan bahwa seni, melalui cara, genre, atau gayanya, selalu mengungkapkan cara alih-kembang jenis pengetahuan tertentu secara sensoris-subjektif atau objektif, individual atau sosial, khusus atau umum, abstrak atau konkret, suprastruktur atau infrastruktur. Pengetahuan tersebut, tambah Marx, terkait dengan perspektif seniman dan kawasan sosial di mana seniman tersebut berkarya, atau mereka yang mensponsorinya, membayarinya, atau mengkonsumsinya—terutama kawasan sosial menguasai ekonomi, mengontrol melalui ekonomi semua kekuatan lain dan membangun arah bagi kreativitas, menjadikannya artistik,

ilmiah, filsafati, atau yang lain. Tentu saja kawasan sosial ini merupakan tempat yang menyenangkan bagi alih-kembang pengetahuan tersebut dan membantunya mempertahankan kekuatannya. Namun demikian, pengetahuan tidak menjaga kawasan lain atau kelas sosial tertentu dengan mengembangkan keseniannya, yang justru mengingatkan pentingnya pengetahuan tersebut bagi seniman. Kesenian berkembang dibimbing oleh perspektif seniman sendiri. Seni yang berkuasa selalu akan menjadi seninya kelas penguasa, dan kelas memiliki cara untuk menyebarkannya.

Makna teater terutama ditentukan lebih banyak oleh masyarakatnya jika dibandingkan dengan seni yang lain karena hubungannya yang langsung dengan publik, dan kekuatannya yang lebih besar untuk mendapatkan kepercayaan masyarakat. Keadaan tersebut diperkuat melalui penampilan spektakel luar seperti juga isinya itu sendiri yaitu gagasan dalam teks tertulis.

Dengan memperhatikan kualitas luarnya saja cukup untuk dipahami perbedaan besar antarteknik formal, misalnya antara Shakespeare dan Sheridan: kekerasan dan kesopanan santunan, duel, pemberontakan, ilmu gaib dan hantu, di satu pihak, dan di lain pihak, intrik tidak terbuka, sindiran tidak langsung, kompleksitas struktur plot-plot kecil. Untuk menyebut drama Shakespeare berdarah dan kasar dapat dipertentangkan dengan kekerasan yang dilakukan penonton Elizabethan ketika membunuh dengan kejam aktor Drury Lane di akhir abad ke delapan belas.

Jika untuk isinya, contoh-contoh tersebut tampak kurang jelas. Meskipun pengaruh masyarakat dapat dibuktikan tanpa menghilangkan usaha-usaha seperti yang banyak tampil di papan iklan teater São Paulo saat ini seperti halnya yang terjadi dalam drama-drama Yunani.

Di dalam bukunya *The Social History of Art*, dalam rangka menganalisis fungsi sosial tragedi Yunani, Arnold Hauser menulis bahwa bagi orang banyak

sisi luar penampilan tragedi terkesan demokratis, tetapi isinya, saga kepahlawanan dengan tampilnya pahlawan tragis, adalah aristokrat. Hal itu benar-benar merupakan propaganda tentang standard kebesaran hati seseorang, manusia yang terpilih (yaitu kaum aristokrat). Hauser mencatat juga bahwa negara Atena adalah negara “demokratis imperialistik,” yang memenangkan peperangan hanya bagi masyarakat penguasa dan yang hanya memajukan dan peningkatan kekuasaan uang dan kekuasaan kekerasan. Negara dan kemakmuran menghasilkan tragedi dan, dengan demikian, tidak akan mengijinkan pertunjukan naskah yang berlawanan dengan kebijakan Negara atau kepentingan kelas penguasa.¹

Jaman Abad Tengah pengawasan produksi teatrikal dilatih oleh kaum agamawan dan bangsawan. Bahkan lebih efektif, hubungan antara feodalisme dan seni Abad Tengah dapat dengan mudah ditunjukkan melalui stabilitas jenis karya seni yang ideal, tanpa perlu menjelaskan semua kasus meskipun contoh karya seni yang sempurna terkadang dapat diperlihatkan. Stabilitas kebutuhan pribadi kaum feodal dan adanya sistem penciptaan strata sosial, serta tidak adanya sistem perdagangan menghasilkan suatu karya seni yang, seperti ditunjukkan Hauser, tidak memberi suatu nilai baru tetapi cenderung melestarikan suatu yang kuno, tradisional. Abad Tengah kehilangan gagasan kompetisi yang sebenarnya dapat muncul melalui individu-individu.²

Tujuan seni feodal sama dengan tujuan seni kaum agamawan dan bangsawan, yaitu golongan masyarakat yang *mandek* karena melestarikan sistem yang pasti. Prinsipnya adalah menghilangkan individuasi, menghilangkan personalisasi, dan abstraksi. Fungsi karya seni feodal adalah otoritarian, kekerasan, mencuci otak masyarakat untuk menghormati secara mutlak *status*

¹Arnold Hauser, *The Sosial History of Art*, terj. Stanley Godman, vol.4 (New York: Vintage Books, Inc., 1957), 83, 85,87.

² Hauser, 1957, 1:180-81

quo. Karya seni menampilkan dunia statis dan stereotipe yang berlangsung secara generik dan homogen. Nilai transenden diutamakan, sementara fenomena tentang individuasi dan konkretisasi tidak memiliki nilai intrinsik, hanya menjadi simbol atau tanda.³ Gereja mentoleransi dan menggunakan seni sebagai kendaraan untuk memasyarakatkan gagasan, dogma, ajaran, hukum, dan peraturannya. Artistik memberi kelonggaran kaum agamawan mendorong masyarakat yang lugu dan buta huruf untuk mematuhi alasan-alasan abstrak dan hanya mengandalkan perasaan.

Menyempitkan batasan antara bangsawan feodal dan keTuhanan, seni mengidentifikasi bangsawan dengan figur yang keramat. Misalnya, penampilan figur bangsawan dan orang suci terutama dalam seni Romans sangat jelas dan keduanya tidak pernah dilukis sedang mengerjakan sesuatu tetapi hanya diam, karakteristik watak bangsawan yang penuh "kedalaman". Yesus digambarkan seolah ia seorang bangsawan, dan seorang bangsawan itu adalah seperti halnya Yesus. Sayangnya, Yesus disalib dan meninggal setelah mengalami penderitaan tubuh. Identifikasi kemudian tidak tertarik kepada kebangsawanan. Maka di adegan yang paling menderita, Yesus, Santa Sebastian, dan orang-orang martir lainnya, tidak lagi menampilkan kesedihan di wajah mereka. Sebaliknya, mereka menghadirkan surga melalui bayangan kebahagiaan. Gambaran Yesus di kayu salib tersebut memberi impresi bahwa ia baru saja melakukan perjalanan jauh dan dari sana terjadi kontemplasi kebahagiaan yang disebabkan oleh harapan untuk segera kembali ke pelukan Tuhan.

Bukan suatu kebetulan bahwa tema pokok lukisan Romanes adalah Perjamuan Terakhir. Tema tersebut paling sesuai untuk mengintimidasi manusia malang dengan menunjukkan pada mereka hukuman yang mengerikan dan abadinya kebahagiaan spiritual, di samping hal itu dapat mengingatkan pada

³ Hauser, 1957, 1:181-82

kebenaran bahwa penderitaan di bumi hanyalah perbuatan dasar yang baik. Penderitaan akan mendapat penghargaan sesuai perhitungan Santo Peter yang melakukan penghitungan terhadap individu-individu manusia tepat di saat kematian, dan memeriksa perbuatan baik dan buruk kita. Buku perhitungan tersebut adalah ciptaan jaman Renesans yang ajaibnya diakui hingga masa kini sebagai pewarta kebahagiaan kepada para penderita yang memiliki kepercayaan terhadap Surga.

Seperti halnya lukisan, teater juga cenderung menyajikan sesuatu yang abstrak pada bentuk dan indoktrinasi pada muatannya. Sering dikatakan bahwa teater Abad Tengah adalah teater non-Aristotelian. Kita percaya bahwa pernyataan tersebut didasarkan paling tidak pada aspek penting *Poetics*, yang dikenal dengan hukum tiga kesatuan. Hukum tersebut tidak memiliki validitas sama sekali, dan bahkan tragedi Yunani tidak pernah mengikuti hukum tersebut secara detil. Hanya sekedar anjuran yang sederhana dan disampaikan ke dalam bentuk yang tidak formal dan tidak lengkap. *Poetics* Aristoteles merupakan cara yang sempurna tentang contoh fungsi teater secara sosial. Ini adalah alat yang efisien untuk mengoreksi kemanusiaan dan memodifikasi masyarakat. *Poetics* harus terkait dengan pencerahan aspek sosial tersebut dan inilah satu-satunya dasar *Poetics*.

Bagi Aristoteles, keutamaan tragedi terletak pada fungsi katarsisnya. Tragedi berfungsi seperti “pembersihan” masyarakat. Semua teorinya bergabung membentuk keutuhan yang harmonis dan mendemonstrasikan cara yang benar untuk mencerahkan masyarakat. Semua gagasannya cenderung memodifikasi masyarakat. Menurut pengertian ini, teater Abad Tengah adalah Aristotelian meskipun tidak menggunakan sumber formal yang sama seperti yang disarankan oleh teoretikus Yunani.

Tipe tokoh feodal bukanlah makhluk hidup tetapi moral abstrak, nilai religius. Tokoh ini tidak ada di kehidupan sebenarnya, dunia konkret. Tipe yang sering muncul dinamakan Si Nafsu, Si Dosa, Si Baik, Si Malaekat, Si Setan, dan sebagainya. Mereka bukanlah tokoh-subjek dari aksi dramatik, tetapi hanya objek yang beraksi sebagai corong bagi nilai yang mereka simbolkan. Si Setan, misalnya, tidak mempunyai kemauan yang bebas; ia hanya memenuhi tugasnya menggoda manusia, kata-kata manis yang digunakan untuk kondisi tertentu. Seperti juga Si Malaekat, Si Nafsu, dan semua tokoh lain yang menyimbolkan kebaikan dan kejahatan, benar dan salah, kejelasan dan kekeliruan, jelas melakukan perbuatan sesuai dengan perspektif kaum bangsawanan dan kaum agamawan yang menjadi patron seni tersebut. Naskah drama feodal selalu berbicara tentang moral, yaitu kebaikan akan mendapat hadiah dan kejahatan akan menerima hukuman.

Naskah drama feodal secara kasar dapat dibagi menjadi dua kelompok, yaitu naskah tentang dosa dan naskah tentang budi baik. Di antara naskah-naskah drama tentang budi baik, kita mengambil contoh *The Representation and Commemoration of Abraham and Issac, his Son*, oleh Belcari yang hampir seperti Machavelli kontemporer. Naskah tersebut berbicara tentang keyakinan pada perintah Tuhan, selalu siap mematuhi, bahkan ketika perintah tersebut tidak dipahami dan tidak jelas. (Sama seperti setiap budak harus mematuhi tuannya, tanpa bertanya kebenaran dari perintahnya). Abraham, seorang budak yang baik, selalu siap mematuhi perintah yang diterima dari Surga. Naskah ini menceritakan kebanggaan pada tugas suci, dan kemudian intervensi *a la* Hitchcock yaitu malaekat muncul tepat saat Ibrahim menurunkan pedangnya di leher anaknya, sebagai korban dari tugas sucinya tersebut. Sang Malaekat menyampaikan kabar gembira pada sang ayah dan anak, serta menyanyikan pujian-pujian terhadap tindakan keduanya seraya menyampaikan pula hadiah

besar atas kepatuhan mereka terhadap perintah Tuhan, Sang Penguasa Tunggal. Sebagai hadiahnya, Tuhan memberi "kunci" yang menyebabkan Ibrahim mampu mengalahkan musuh-musuhnya. Seseorang mungkin berpikir bahwa musuh-musuh tersebut bukanlah budak yang baik seperti halnya Ibrahim.

Di antara naskah drama tentang dosa, satu contoh terbaik, yaitu *Everyman*, ditulis oleh pengarang Inggris tanpa nama. Naskah tersebut bercerita tentang tokoh Everyman yang di saat kematiannya mendapatkan cara yang tepat untuk mendapatkan pengampunan, tidak peduli betapa besar dosa yang telah dilakukannya. Pengampunan didapatkan melalui penyesalan, menjalani penebusan dosa yang sangat sulit, dan tentu saja melalui penampilan sang malaikat yang menunjukkan pengampunan dan moral cerita. Meskipun kemudian para malaikat saat ini tidak sering terlihat hadir di bumi, naskah tersebut tetap berhasil dipentaskan dan tetap menghadirkan perasaan takut.

Tidaklah terlalu mengherankan setelah apa yang terjadi bahwa kedua contoh tersebut—mungkin merupakan naskah-naskah yang paling tipikal dramaturgi feodal—ditulis ketika borjuasi hampir mendapatkan keamanan dan kekuatannya. Isinya jelas menunjukkan kontradiksi sosial yang lebih tajam. Juga tidak mengherankan bahwa teater yang paling tipikal borjuis adalah yang sedang diciptakan saat ini—di saat borjuasi mendekati awal kematiannya.

Penyutradaraan naskah-naskah yang tidak menuju ke satu sasaran utama memiliki resiko bertolak belakang dengan prinsip dasar teater, yaitu konflik, pertentangan, atau beberapa tipe pertengkaran atau peperangan. Bagaimana teater Abad Tengah menyelesaikan persoalan tersebut? Dengan menempatkan sekawanan musuh di panggung, tetapi menampilkannya dengan cara tertentu dan memanipulasi plotnya sedemikian rupa sehingga akhir cerita dapat ditentukan sebelumnya. Dengan kata lain, dengan mengadopsi suatu gaya narasi dan menggunakannya untuk peristiwa yang pernah terjadi, maka dengan

menghindari dramatisasi dan hasil akhir yang langsung diketahui, penampilan kontemporer tokoh-tokoh dalam konflik akan muncul. Karl Vossler mengamati bahwa ia tidak mengetahui tentang satu pun drama Abad Tengah di mana Setan diyakini dan ditampilkan sebagai penasihat utama Tuhan. Sebenarnya Setan adalah tokoh yang terkalahkan.⁴ Perannya beberapa kali sering menjadi tokoh pembantu dan tokoh komikal. Bahkan saat sekarang pun sering terlihat tokoh Setan berbicara dengan lafal asing, suatu cara penggambaran setan melalui bentuk yang menggelikan, yang pada saat yang sama melemahkan salah satu sisi yang sedang konflik.

Malang bagi kebangsawanan feodal, tidak ada yang abadi di dunia ini termasuk sistem sosial dan politik yang muncul dan berkembang, serta memberi jalan masuk bagi yang lain, yang ternyata menghadapi pula karma yang sama. Bersama dengan naiknya borjuasi muncul pula jenis baru seni, puitika baru yang mulai memberi kesempatan munculnya pengetahuan baru, yang didapatkan dan dialihkembangkan berdasarkan perspektif baru. Machiavelli merupakan salah satu saksi mata dari transformasi sosial dan artistik tersebut. Machiavelli memprakarsai munculnya puitika *virtù*.

Konkretisasi Borjuis

Dengan semakin berkembangnya perdagangan, dimulai di awal abad sebelas, hidup mulai bergerak dari negara ke kota-kota ciptaan baru, rumah-rumah industri dibangun dan bank didirikan, di mana penghitungan komersial diorganisir dan pusat-pusat perdagangan didirikan. Langkah lambat Abad Tengah digantikan oleh langkah cepat abad Renesans. Percepatan tersebut disebabkan bahwa setiap orang kenyataannya mementingkan dirinya sendiri daripada untuk memuliakan Tuhan, yang juga abadi seperti dirinya, seperti

⁴*Formas literaris en los pueblos románicos* (Buenos Aires:Espasa-Calpe, 1944), 22.

ditulis Alfred von Martin dalam bukunya *Sociology of the Renaissance*. Abad Tengah membangun gereja atau istana berlangsung selama berabad-abad demi golongan bangsawan dan untuk Tuhan. Mulai dengan abad Renesans, bangunan diperuntukkan bagi makhluk hidup dan tidak seorang pun dapat menunggu dalam waktu tidak terbatas.⁵

Pengaturan hidup secara metodik untuk semua aktivitas manusia menjadi salah satu prinsip nilai yang disebarkan oleh orang-orang kaya, golongan borjuis. Menghemat waktu, mengembangkan kekuatan bermakna ekonomi dan uang, mengatur secara ekonomi tubuh juga pikiran, menjadi pekerja keras yang bertolak belakang dengan kemalasan kebangsawanan Abad Tengah, menjadi alat individual yang mengakibatkan sosok manusia berkembang dan membuat masyarakat kaya.⁶ Meningkatnya golongan borjuis mendorong perkembangan ilmu pengetahuan yang diperlukan bagi peningkatan promosi hasil produksi, yang dapat menghasilkan keuntungan lebih besar dan pengumpulan modal. Penting kiranya untuk menemukan jalan baru di benua India seperti juga penemuan teknik-teknik baru produksi dan mesin-mesin baru yang akan meningkatkan lapangan kerja bagi buruh yang dibayar oleh golongan borjuis.

Bahkan perang mulai mengembangkan arah kerja teknik daripada sebelumnya, terutama karena senjata api dibuat lebih efisien dan digunakan lebih bebas. Gambaran kesatria perang menghilang, lusinan *Cids Campeadores* dapat dihancurkan dengan satu tembakan meriam, yang mungkin dinyalakan hanya oleh seorang prajurit penakut.

Dalam suatu organisasi masyarakat yang diatur oleh prinsip-prinsip keuangan, tulis von Martin, kemampuan dan nilai individu setiap orang menjadi lebih penting daripada tingkatan sosial di mana mereka dilahirkan, dan bahkan Tuhan sendiri menjadi kebenaran mutlak dari transaksi keuangan, sang

⁵ Alfred von Martin, *Sociology of the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1944), 16

⁶ Von Martin, 1944, 17.

pengatur *invisible* dunia tersebut, yang dianggap menjadi pusat perdagangan terbesar.⁷ Hubungan manusia dengan Tuhan terkandung pula di dalamnya hutang piutang. Amal dan derma menjadi kontrak keyakinan seseorang akan datangnya bantuan nasib. Kebajikan dihasilkan dari amal dan derma.

Pengertian baru tentang Tuhan-property, Tuhan borjuis, membutuhkan reformulasi religius, yang kemudian muncul melalui formula Protestantisme. Luther mengatakan bahwa kemakmuran tidak lebih karena hadiah dari Tuhan oleh karena manusia telah menjalankan bisnis, dan telah mengatur semua barang dengan tertib. Bagi Calvin tidak ada cara yang paling aman untuk mengklaim diri sebagai pilihan Tuhan menjadi kaya di bumi ini. Apabila Tuhan memandang seseorang dengan rasa tidak suka, Ia tidak akan mengijinkannya kaya. Apabila Ia menjadikannya kaya, itu berarti Tuhan besertanya. Bertambahnya harta menjadi tanda adanya rahmat. Orang miskin, petani dan buruh, hanya menjadi sepasukan orang tidak terpilih, yang tidak dapat kaya karena Tuhan menentang mereka, atau setidaknya tidak mau menolong mereka. Komedi Machiavelli *Mandragola*, dipentaskan oleh Friar Timoteo dengan menggunakan Bibel dengan gaya tipikal Renesans, menunjukkan bahwa penulis naskah telah kehilangan fungsi normatif mereka sebagai representasi tingkah laku manusia. Mereka tidak lagi menjadi tempat persembunyian teks, keinginan, dan wahana keramat yang, menerjemahkan isi. Mereka membenarkan setiap tingkah laku, pikiran, atau aksi *a posteriori*,—baik itu agamawan atau awam—yang mendasar sekalipun. Pada saat naskah tersebut ditampilkan untuk pertama kali, Paus Leo X tidak hanya menyetujuinya, tetapi betul-betul senang bahwa Machiavelli dengan akurasi yang luar biasa menampilkan mentalitas religius baru dan prinsip baru tentang gereja melalui ekspresi artistik.

⁷ Von Martin, 1944, 17-19

Di samping semua perubahan sosial tersebut, kaum borjuis banyak mengalami ketidak beruntungan dibandingkan dengan bangsawan feodal. Sementara bangsawan feodal dapat mempertahankan dan memunculkan kembali kekuatan mereka yang merupakan efek dari suatu kontrak yang dibuat di waktu lampau di mana Tuhan sendiri telah memberi mereka (bangsawan Feodal) hak untuk memiliki tanah, juga berhak mewakili Tuhan di bumi. Kaum borjuis tidak dapat lagi menyuarkan apapun untuk mempertahankan diri kecuali semangat pengusaha, nilai dan kemampuan diri mereka pribadi.

Kelahiran kaum borjuis tidak memberi mereka hak khusus. Jika ada pun mereka mendapatkannya dengan uang, kebebasan inisiatif, kerja, ketenangan, dan kemampuan rasio yang mendukung cara hidup mereka. Kekuatan kaum borjuis, dengan demikian, terletak pada nilai individual yang ada dalam keadaan konkret dunia nyata. Kaum borjuis tidak berhutang apa pun pada nasib atau nasib baik, tetapi hanya pada budi baiknya. Dengan kebajikannya itulah mereka mengalahkan semua hambatan yang dimilikinya sebelum lahir, aturan sistem feodal, tradisi, dan agama. Budi baik menjadi hukum pertama.

Namun demikian, bagi borjuis yang baik yang menolak semua tradisi dan tidak berhutang pada masa lalu, pemandu apa lagi yang dapat mereka pilih untuk tingkah lakunya jika bukan realitas itu sendiri? Benar atau salah, baik atau buruk, semuanya itu hanya dapat diketahui dalam hubungannya dengan praktik. Tidak pada hukum atau tradisi, kecuali materi dan dunia konkret, melindungi kekuatan mereka dengan cara yang sepenuhnya. Praksis menjadi hukum kedua bagi borjuasi.

Kebaikan dan praksis pernah dan menjadi dua batu ujian bagi kaum borjuasi, itulah ciri khasnya. Tentu saja dari sini seseorang tidak dapat menyimpulkan bahwa hanya yang bukan bangsawan yang dapat memiliki kebaikan atau kepercayaan dalam praksis, dan banyak borjuis tidak memiliki

kualitas tersebut dengan mendapat hukuman berhenti menjadi borjuis. Machiavelli sendiri mengkritisi kaum borjuis di zamannya, menyalahkan zamannya karena menjejali terlalu banyak nilai pada tradisi; menyalahkan zamannya karena memimpikan secara berlebihan Romantisme kebangsawanan feodal. Cara tersebut memperlemah kaum borjuis dan menunda konsolidasi posisinya, serta menghambat nilainya. Masyarakat baru itu harus menghasilkan mau tidak mau suatu jenis seni baru yang berbeda secara radikal. Kelas baru tersebut tidak dapat, dengan cara apa pun, menggunakan abstraksi artistik yang telah ada, tetapi sebaliknya harus beralih pada realitas konkret untuk mencari dan menemukan suatu bentuk seni baru. Seni baru tersebut tidak dapat mentoleransi munculnya tokoh baru dengan nilai-nilai feodal. Melalui panggung, lukisan, dan patung, perlu diciptakan manusia yang hidup dengan darah dan daging terutama manusia yang penuh “kebaikan”.

Melalui lukisan, seseorang hanya perlu memperlakukannya seperti sebuah buku sejarah seni untuk memahami apa yang terjadi. Kanvas mulai menunjukkan tokoh secara individu dikepung oleh lanskap yang sebenarnya. Dalam gaya Gotik, wajah sudah mulai membayangkan sosok. Seni borjuis adalah seni populer; tidak hanya menjadi tradisi yang terkait dengan gereja, tetapi juga mulai menggambar figur-figur yang terkenal.

Salah satu yang paling terkenal tentang perkembangan seni borjuis adalah ketelanjangan.... Tidak hanya agama tetapi juga budaya aristokrat menentang penampilan ketelanjangan. “Ketelanjangan, seperti kematian, adalah demokratik.” Beberapa gambar tari telanjang, produk dari borjuasi akhir Abad Tengah, menunjukkan bahwa di depan kematian semua sama. Namun ketika borjuasi berhenti untuk melihat diri mereka sebagai yang tertindas, ketika mereka menyadari akan memiliki kekuasaan, maka seniman

mendudukan Manusia telanjang dan diri mereka sebagai pusat kehidupan.⁸

Melalui teater, figur abstrak sang Setan, misalnya, menghilang dan muncul setan yang memiliki sosok—Lady Macbeth, Iago, Cassius, Richard III, dan tokoh lain yang tidak begitu berkuasa. Mereka tidak “berasas setan” atau “malaikat kejam,” atau yang semacamnya, tetapi manusia yang bebas memilih jalan yang dianggap sebagai jalan setan. Mereka manusia “baik”, menurut pikiran Machiavelli, yang mengambil keuntungan dari semua potensi yang dimilikinya; mereka mencoba menghilangkan setiap tindakan emosi; mereka hidup dengan pikiran yang jernih dan rencana yang diperhitungkan. Kecerdasan benar-benar tidak ada dalam moral tokoh. Tokoh menjadi netral seperti halnya uang.⁹

Salah satu tema Shakespeare yang paling tipikal adalah seseorang mengukur kekuatan orang lain tanpa hak yang sah untuk melakukannya. Kaum borjuasi juga tidak mempunyai hak untuk mengatur orang lain, tetapi mereka tetap melakukannya. Shakespeare berbicara tentang sejarah borjuasi dalam bentuk fabel. Situasinya sangat dikotomik, meskipun simpatinya sebagai penulis naskah drama dan sejarah manusia sejalan dengan Richard III (manusia baik mati, representasi simbolik dari kelas yang sedang tumbuh, orang yang bersikap dengan kepercayaan diri dan kebajikannya, orang yang menyerang tradisi dan membangun peraturan sosial), Shakespeare harus meninggikan, disadari atau tidak, kaum bangsawan yang melindunginya dan tetap memegang kekuasaan politik. Richard, pahlawan tidak terkalahkan, meskipun begitu ia jatuh di babak ke lima. Selalu di babak ke lima sesuatu terjadi. Cara Macbeth dikalahkan melalui kehadiran cermin hukum, Malcolm dan Macduff—satu di antaranya

⁸ Von Martin, 1944, 26-27.

⁹ Von Martin, 1944, 37-38.

adalah pewaris keluarga yang sah, sombong dan pengecut, dan yang satunya pelayan dan budak yang setia—tampak meyakinkan, setidaknya dari sudut pandang dramatik. Hausser menekankan pada dikotomi tersebut ketika ia mengingatkan bahwa Ratu Elizabeth merupakan salah satu penghutang terbesar dari bank-bank di Inggris, yang juga menunjukkan bahwa kebangsawanan itu sendiri adalah dikotomik.¹⁰ Shakespeare mengungkapkan nilai-nilai borjuis baru yang berkembang meskipun hukum dan feodalisme mendapat kemenangan di akhir cerita.

Kerja dramatik Shakespeare semuanya menyajikan peristiwa-peristiwa dokumenter tentang individualisasi manusia di dalam teater. Tokoh sentral selalu dianalisis secara multidimensi. Sangat sulit menemukan dramaturgi semacam ini di negara atau zaman lain, tokoh yang dapat ditandingkan dengan Hamlet; tokoh ini dianalisis secara intensif dari semua dimensi. Cinta kasihnya kepada Ophelia, persahabatannya dengan Horatio, hubungan politik dengan Raja Claudius dan Fortinbras, dimensi metafisis dan psikologis, dan sebagainya. Shakespeare merupakan pengarang drama pertama yang mengungkapkan manusia secara utuh, dan tampaknya tidak ada seorang pengarang drama pun yang pernah melakukannya, bahkan Euripides sekalipun. Hamlet bukanlah peragu abstrak, tetapi seorang laki-laki yang ragu-ragu menghadapi berbagai kondisi yang sangat jelas di depan matanya. Othello bukanlah pencemburu, tetapi hanya seorang laki-laki yang mampu membunuh perempuan yang dicintainya yang dianggapnya tidak setia. Romeo bukanlah pencinta, tetapi seorang anak lelaki yang jatuh cinta dengan seorang gadis bernama Juliet yang memiliki ayah yang keras kepala dan pelayan yang mengekangnya, dan Romeo menderita resiko yang fatal yang menyebabkan cintanya berakhir di tempat tidur dan di altar kematian.

¹⁰ Hausser, 1957, 2:149-50.

Apa yang terjadi dengan tokoh-tokoh di atas panggung teater? Mereka hanya selesai menjadi suatu objek dan menjadi subjek yang bertindak dramatik. Tokoh tersebut diubah ke dalam konsep borjuis. Menjadi penulis drama pertama tentang kebaikan dan praksis, Shakespeare adalah pengarang drama borjuis. Ialah yang pertama mengetahui bagaimana gambaran tentang kekuatan mendasar karakter kelas baru. Sebelumnya, termasuk selama Abad Tengah, terdapat naskah dan penulis yang cenderung memiliki arah yang sama, yaitu Hans Sachs di Jerman, Ruzzane di Italia (tidak termasuk Machiavelli), *La Farce de Maître Pierre Pathelin* di Perancis dan sebagainya.

Perlu ditekankan bahwa –lain dengan kasus pengecualian seperti halnya Antonio, Sang Pedagang Venesia–Shakespeare tidak memotret pahlawan borjuis. Richard III juga gambaran Duke of Gloucester. Dasar-dasar borjuis dalam karya Shakespeare tidak ditemukan di sisi luarnya, tetapi di penampilan dan ciptaan tokoh melalui kekuatan budi baik dan kepercayaan diri dalam tindakannya. Secara formal, teaternya mengungkapkan apa yang dianggap sebagai sisa-sisa feodal. Masyarakat umum berbicara melalui prosa dan bangsawan melalui puisi, misalnya.

Satu kritik penting dari pernyataan tersebut adalah bahwa kaum borjuasi–karena kondisinya sendiri sebagai manusia teralinasi–tampak tidak akan menjadi kelas yang suka meningkatkan manusia secara multidimensi. Kita percaya bahwa jika seseorang secara tiba-tiba menghilang dan di saat yang tepat seseorang yang lain tampil. Hal tersebut berarti kaum borjuasi mencipta nilai suprastrukturnya sendiri ketika seorang borjuis pertama menyewa tenaga buruh sebagai pekerja pertama, dan dari tenaga tersebut mendatangkan nilai lebih yang pertama. Jika tidak terjadi keadaan semacam itu, kita mencoba melihat lebih dekat.

Sebenarnya, Shakespeare tidak menunjukkan multidimensi semua orang, semua tokoh, atau spesis manusia secara umum, tetapi hanya beberapa orang yang memiliki kualitas pengecualian tertentu, yaitu yang dikaruniai dengan budi baik. Pengecualian yang dimiliki orang-orang tersebut ditunjukkan melalui dua tindakan yang berlawanan, yaitu melawan kebangsawanan yang impoten dan hancur, dan melawan masyarakat pada umumnya, yaitu massa yang tidak memiliki bentuk. Kasus pertama cukup dengan mengingat beberapa konflik mendasar yang saling berlawanan sekitar tokoh sentral. Siapa yang menentang Macbeth jika bukan orang-orang kebanyakan? Duncan dan Malcolm merupakan pribadi-pribadi yang menghargai perbedaan. Richard III menentang semua kumpulan bangsawan yang bobrok, dimulai dengan tokoh "busuk" Edward IV, kelompoknya dipenuhi gosip, labil dan lemah. Kemudian, kekotoran negara Denmark yang tercermin melalui tingkah laku pangerannya yang tidak pantas disebut melalui satu kata pun.

Di sisi lain, rakyat sangat mudah dibodohi dan secara pasif menyetujui perubahan yang dilakukan tuannya (*Machiavelli*: Rakyat mudah menyetujui perubahan oleh tuannya karena mereka percaya hadiah yang mereka dapatkan akan bertambah.) Rakyat dimanipulasi oleh keinginan dari manusia "baik". Ingat adegan ketika Brutus dan kemudian Marcus Antonius membakar emosi rakyat, menggoyang mereka satu demi satu. Rakyat adalah massa yang tidak memiliki bentuk dan mereka sakit. Di mana rakyat ketika Richard dan Macbeth melakukan kejahatan, atau ketika Raja Lear membagi kerajaannya? Inilah pertanyaan yang tidak pernah diperhatikan Shakespeare.

Kaum borjuasi memiliki satu jenis kondisi pengecualian yang bertentangan dengan kondisi yang lain di mana pribadi istimewa kontras dengan pribadi pemilik hak tanah istimewa. Sementara pertentangan utama diarahkan kepada kebangsawanan feodal, kaum borjuis menggiring energinya ke

arah individu yang adi luhung—manusia yang kelak menjadi borjuis pada saat terjadi perlawanan kaum proletar. Borjuis baru menunggu saat yang tepat untuk menangani perlawanan baru tersebut, dan hanya mulai menampilkan peran tersebut ketika peran tersebut secara definitif mengasumsikan kekuatan politik seperti dikatakan Marx, slogan *Liberté, Egalité, Fraternité* diganti oleh slogan lain yang diterjemahkan sebagai Infanteri, Kavaleri, Artileri! Kemudian kaum borjuis mulai mengurangi orang yang memiliki keistimewaan.

Machiavelli dan *Mandragola*

Mandragola adalah jenis naskah yang menjadi transisi antara teater feodal dan teater borjuis, tokohnya memiliki kesetaraan abstraksi dengan konkretisasi. Tokoh-tokoh tersebut baik secara individu maupun multidimensi belum menjadi makhluk hidup yang lengkap, tetapi mereka tidak lagi sekedar simbol dan tanda. Mereka mensintesis karakter individu dengan gagasan abstrak melalui keseimbangan yang sempurna.

Melalui prolognya, Machiavelli meminta maaf telah menulis suatu kerja teatrikal—genre yang singkat, yang menghilangkan kecermatan. Tampaknya ia harus percaya bahwa ia hanya menghibur penonton, membuat mereka berpikir sesedikit mungkin dan meringankan mereka dengan suatu cerita tentang cinta dan keanggunan. Untuk itulah ia menggunakan humor tentang kasus pelecehan, sementara terus berpikir tentang persoalan serius dan suram yang menarik perhatiannya.

Machiavelli percaya bahwa merebut kekuasaan (atau mengalahkan perempuan yang dicintai) hanya dapat dilakukan melalui watak tenang, pikiran penuh kecermatan, bebas dari tekanan moral alami dan benar-benar diarahkan

pada kepatutan dan kemanjuran skema tersebut sehingga dapat diadopsi dan dikembangkan. Inilah gagasan utama naskah tersebut dan membagi tokoh menjadi dua kelompok. yaitu “mereka yang berbudi” dan “yang tidak berbudi”, yaitu mereka yang percaya dan dibimbing oleh premis tersebut dan mereka yang tidak mempercayainya.

Ligurio adalah tokoh utama dalam naskah tersebut, tokoh yang sangat penting dan paling “berbudi.” Ia merupakan metamorfosis Setan, yang dalam dirinya bebas melakukan apapun. Ligurio bukanlah parasit yang secara konvensional dikenal dalam tradisi panjang sejarah tentang teater. Ia adalah laki-laki yang diberkahi dengan budi baik yang bebas memilih menjadi seorang parasit, seperti juga ia dapat memilih menjadi pendeta atau pastur. Masalahnya adalah bahwa pengarang tersebut menggunakan figur teatrikal yang ada: apa pun yang dimiliki figur baru tersebut, Ligurio hanya percaya pada pikirannya, kemampuannya menyelesaikan semua persoalan yang akan muncul.

Ia tidak pernah percaya pada kemendadakannya, nasib baik, atau takdir, seperti halnya Callimaco; ia percaya takdir hanya dalam skema yang telah ia pikirkan sebelumnya dan kemudian merealisasikan secara metodik. Tidak pernah satu pikiran pun atau pandangan moral alami melintas dalam pikirannya kecuali ketika ia bermeditasi menjadi manusia jahat. Ia bermeditasi tanpa mengeluhkan fakta, hanya memahami praktiknya dan kemanfaatannya dengan hati-hati. Ia bermeditasi dengan cara yang dingin, seperti yang dilakukan Machiavelli—tentang menggunakan kebaikan dan keburukan yang didapat dari kejahatan—tanpa menghubungkan pada kejahatan yang ada di setiap nilai moral.

Di dalam penghormatan ini ada kaitan tertentu antara Machiavelli dan Brecht. Brecht mampu pula menulis bahwa terkadang perlu berdusta atau menceritakan kebenaran, jujur atau tidak jujur, kasar atau sabar, dermawan atau

pencuri. Praksis menjadi satu-satunya faktor penentu dalam tingkah laku manusia. Ligurio tidak memiliki gaya pribadi yang khas. Ia seorang bunglon. Dengan profesi yang dipilihnya, ia tahu bahwa ia harus mengakomodasikan dan meragamkan pribadinya dalam kaitannya dengan setiap situasi tertentu dan setiap tujuan yang akan diraih. Berbicara pada doktor, ia bersikap ramah, dan membuat Messer percaya pada diri sendiri untuk menjadi pengkritik laki-laki dan kecantikan perempuan yang ada di Florence. Bersama Callimaco, ia seolah-olah menjadi teman kegilaannya, siap untuk menolongnya dari penderitaannya. Dengan sabar hati ia menolong biarawan Timoteo yang dengan tidak kenal lelah mencari Tuhan dan mencari keuntungan finansial. Untuk memahami lebih baik Ligurio, disarankan untuk membaca buku karya Dale Carnegie dan pengarang Amerika modern masa kini lainnya yang mengajarkan seni meraih kesuksesan.

Biarawan Timoteo, berbeda dengan Nicia, juga “bijak”, dan segera memahami Ligurio—keduanya menjadi sangat dekat dan saling menguntungkan. Keduanya mempunyai rencana untuk mencoba membersihkan setiap keterlibatan faktor kebetulan, dan yang ada hanya pengetahuan yang dimiliki oleh keduanya, seperti mereka benar-benar saling mendukung. Ligurio tahu bahwa manusia jahat karena berhasil di bidang keuangan, sebuah makna moral yang diketahui secara umum. Dengan memiliki pengetahuan yang berguna ini, Ligurio tahu bahwa ia akan berhasil di setiap kegiatan usahanya sepanjang ia tidak mementingkan nilai-nilai ekstra semacam kehormatan, kemegahan, kesetiaan, dan kebajikan Abad Tengah lainnya. Semuanya diterjemahkan ke dalam kata yang berbunga-bunga.

Skema Ligurio tidak hanya kedengkian, kebejatan, tidak juga perlawanan, tetapi hanya kelihaihan dan praktis. Satu-satunya cara merealisasikan Madonna Lucrezia yang menggairahkan dan mempesona—setia, tidak sadar pada daya

tarik jasmaniah (setidaknya ia cukup berdoa untuk percaya pada semuanya itu), adalah menampilkan sisi perangai tidak ramah, sederhana, dan bahkan kesetiaannya menumbuhkan rasa takut yang mengagumkan. Semua dapat dimungkinkan di dunia ini sepanjang seseorang menerima kenyataan apa adanya, tanpa menyalahkan, dan mengkritik. Seseorang menerima kenyataan seperti apa adanya dan mengambil keuntungan darinya.

Biarawan Timoteo, dari sisi pribadinya, bukanlah biarawan korup, tetapi hanya merupakan simbol mentalitas relijius baru. Seperti dunia Renesans pada umumnya yang kemudian menjadi dunia komersial, sang biarawan juga mengakui bahwa Gereja harus memperhatikan keuangannya agar dapat bertahan. Timoteo berpikir cara ini bukanlah suatu takdir yang buruk, tetapi hanya karena ia paham dengan waktu yang secara alamiah baru, dan tahu bahwa seseorang harus meneruskan waktu atau menghindarinya. Ia memadukan kebenaran baru, menyetujui praktik baru, dan menyesuaikan dengan masyarakat baru. Ia mengajarkan secara santun Bibel dan keuangan Gereja dalam buku yang sama. Seperti halnya Luther, Timoteo percaya bahwa buku suci dapat dan seharusnya diterjemahkan dengan fleksibel untuk setiap kasus yang spesifik dan individual. Seharusnya tidak perlu ada interpretasi dogmatik yang mempunyai makna dan nilai yang sama untuk semua hal secara objektif. Masing-masing dari kita harus langsung berhubungan dengan Tuhan dan pengajaran Suci, dan hubungan manusia-Tuhan bertujuan lebih mudah menemukan kebahagiaan yang kita inginkan di bumi seperti halnya di Surga. Kitab Bibel hanya datang untuk melayani orang-orang semacam si biarawan untuk menjelaskan dan membantu keputusannya. Maka sikap naif anak perempuan Lot adalah untuk membenarkan pelecehan terhadap Lucrezia. Dalam segala hal, seseorang harus memikirkan tujuan. Tujuan Lucrezia adalah mengisi liburannya di Taman Surga, dan itulah persoalannya. Jika ia melakukan

berarti ia harus mengkhianati suaminya, dan hal tersebut mudah. Perhatiannya hanya dipusatkan pada jiwa kerdil suaminya yang akan diserahkan pada dunia dan Tuhan. Musa akan takjub pada interpretasi naskahnya!

Tidak bermoralnya Timoteo menjadi pertanyaan ketika melalui suatu monolog ia mengungkapkan penyesalannya bahwa pertemanan yang buruk dapat menggiring seseorang yang baik menuju ke tiang gantungan. Kita percaya bahwa Timoteo tidak benar-benar memiliki keyakinan yang salah atau hati yang jahat, atau apapun semacamnya. Kita tidak yakin Timoteo merasakan penyesalan bagi dosa-dosa yang telah ia lakukan; ia hanya sedih karena ditipu oleh Ligurio. Keduanya setuju untuk membuat kontrak yang menyebabkan si Friar mendapatkan sejumlah uang. Namun kontrak tersebut membuka penyamaran Messer Nicia yang tampak lebih bodoh lagi. Timoteo mengeluh tentang pelecehan pada nasib baiknya, seperti juga fakta bahwa ia harus membayar lebih dari apa yang telah disepakati. Ia akan merasa bahagia jika pembagian keuntungannya meningkat, meskipun dosanya pada saat yang sama juga meningkat

Dalam perjalanan dari Surga ke bumi, semua nilai-nilai menjadi membumi. Bahkan Tuhan sendiri memanusia. Bagi Timoteo, Ia selesai menjadi Tuhan yang berjarak, yang diraih melalui doa yang sungguh-sungguh. Timoteo berbicara dengan Tuhan, meskipun tetap dengan posisi merendah, hanya supaya Tuhan tetap menjadi pemilik perusahaan di mana Timoteo bertindak sebagai manajernya. Melalui monolog, si biarawan menunjukkan si Pemilik urusan-urusan dunia tersebut. Timoteo adalah simbol Gereja yang membuat langkah kekuasaan di zaman perdagangan. Namun langkah awalnya tersebut tidak menolak setiap unsur ritual tradisonal, tidak menolak pengaruh ketuhanan yang memberi karakter pada anggota kaum agamawan sebagai alat fasilitasi penampilan fungsi mereka. Dampak teatrikal dari si biarawan secara jelas

tampak melalui dikotomi ini, yaitu ia berbicara dengan cara yang serelijius mungkin dan pada saat yang sama ia menjalankan urusan keuangan.

Maka Machiavelli menghasilkan efek demistifikasi yang banyak mempertahankan proses hiperbolis Aristopanes, atau Voltaire dan Arapua. Semua penulis ini, masing-masing dengan medianya, melakukan demistifikasi kebenaran “surga”. Namun mereka tidak menolak kebenaran tersebut melalui proses tradisional, tetapi dengan membuatnya absurd.

Terhadap peran tokoh “bijak” tetap dapat ditambahkan bahwa Sostrata, ibu Lucrezia, pernah menjadi perempuan “bijak”. Ketika muda ia pemilik rumah bordil yang anggun dan dihormati. Saat ini ia adalah perempuan yang kaya raya. Barang dagangannya berbeda dengan semua jenis barang perdagangan, dan tetap menghasilkan keuntungan yang menarik. Produk yang dipasarkan adalah pekerja itu sendiri dan memungkinkannya mendapat nilai keuntungan yang lebih.

Nicia adalah salah satu tokoh yang paling menarik dari semua sejarah teater yang ada. Ia menjadi kaya bersamaan dengan berkembangnya kehidupan urban. Ia berduka karena harus mati tanpa meninggalkan pewaris bagi kekayaannya. Seperti halnya orang-orang kaya, ia lebih menyukai lahir sebagai seorang pangeran atau seorang bangsawan, atau setidaknya seorang baron. Sayang hal itu tidak terjadi, ia bersikap seperti seorang bangsawan. Pada saat yang genting di babak kedua, Nicia mengizinkan istrinya tidur dengan orang asing, hanya karena orang-orang bangsawan—seperti Raja Perancis dan aristokrat lainnya—melakukan hal itu. Inilah adegan yang mengesankan. Nicia sangat menderita dengan hinaan yang dilakukannya sendiri dan bersamaan dengan perasaan bahagianya akan mendapatkan ahli waris yang menyerupai bangsawan Perancis. Ia merasa seperti bangsawan meskipun hal itu melukainya.

Menghadapi keluguan semacam itu, Liguria merekayasa Nicia dengan mudahnya dan memanfaatkan dia berdasarkan rasa simpati.

Lucrezia adalah tokoh kunci yang mengubah secara dramatik cerita yang terjadi. Sebelum bertemu Callimaco, ia hidup berdasarkan contoh seperti yang telah dianjurkan oleh Fray Luis de León (*The Perfect Woman*) atau oleh Juan Luis Vives (*Instruction for the Christian Woman*). Ia adalah simbol yang disenangi oleh kedua penulis tersebut. Ia mengisi hidupnya dengan membaca kehidupan orang-orang suci, bahkan menghindari cerita tentang orang-orang yang mendapat pengampunan. Ia menjaga harta warisan suaminya, tidak pernah berusaha dengan sengaja menampilkan dirinya dari jendela yang setengah terbuka. Lucrezia juga berdoa. Pula tubuhnya memiliki sensasi yang bagus luar biasa, yang membuatnya menjadi relijius. Beberapa perempuan memiliki kehidupan seperti dirinya dan mati dengan merasakan kepedihan karena hidup yang tidak memuaskan. Lucrezia juga percaya bahwa apa yang tidak diperolehnya adalah nafas keindahan seorang malaikat, kelembutan pelukan warga Surga. Baginya, kebahagiaan lengkap hanya dengan kematian, atau jika tidak, ia memerlukan Callimaco yang segera datang.

Gagasan tersebut menampilkan, di awal cerita, abstraksi Abad Tengah tentang kehormatan diri, perempuan yang bersih. Transisinya yang indah terkait dengan munculnya gagasan perempuan Abad Tengah, dengan kaki lebih tegak menyentuh bumi. Ia menampilkan, seperti yang ingin dikatakan Machiavelli, perbedaan antara bagaimana orang seharusnya hidup dan bagaimana seseorang sebenarnya hidup. Bahkan setelah perubahan yang ajaib berlangsung, ia tetap berpikir tentang Surga dan tidak berniat sedikitpun meninggalkan nilai-nilai usang. Ia hanya menggunakannya dengan cara yang lebih berhati-hati dan lebih menyenangkan. Ia setuju kesenangan baru, lebih menyukai dengan tubuhnya daripada spirit, dan melihatnya bukan sebagai dosa, tetapi kepatuhan pada

keinginan spiritual, yaitu jika hal ini terjadi pada diriku, itu karena keinginan Tuhan, dan saya tidak memiliki cukup kekuatan untuk menolak apa yang Surga inginkan dan harus saya setujui.

Tokoh-tokoh yang lain, si Janda dan Siro, tidak begitu bermakna. Sang Janda hanya menjadi alat untuk penyingkapan—terjadi di adegan awal—cara berpikir aneh si Biarawan dan kemampuannya menerjemahkan apapun ke dalam untung-rugi keuangan. Pada saat sang Janda bertanya pada sang Biarawan apakah Turki akan menguasai Italia, sang Biarawan Timoteo menjawab tanpa keraguan bahwa itu semua tergantung pada doa dan misa yang harus dilakukan si Janda. Doa-doa gratis tetapi misa harus dibayar dengan bayaran yang sesuai. Si Janda membayar misa dengan harapan Turki tidak akan menguasai Italia, membayar misa sehingga suami yang sangat dicintainya dapat langsung menuju Surga—akhirnya membayar adalah dalam rangka agar dosa-dosa kecilnya terampunkan. Hal ini suatu kenyataan bahwa tubuhnya lemah dan tidak ada kekuatan Surga yang melindungi.

Sedangkan bagi Siro, ia hanya pembantu tradisional yang mengerjakan segala sesuatunya untuk menyenangkan tuannya dan membantu tuannya agar rencananya berhasil. Ia merupakan tokoh yang sedikit mengalami perkembangan, dari sudut pandang teknik penokohan, fungsinya sangat terbatas, yaitu membantu Callimato bercerita pada penonton tentang cerita sebelumnya.

Kita percaya bahwa setiap pemanggungan naskah harus diikuti oleh dialog yang memiliki kejelasan semaksimal mungkin disertai makna yang remang-remang. Seseorang seharusnya tidak melupakan bahwa teks ditulis oleh Machiavelli dan Machiavelli memiliki beberapa hal penting untuk disampaikan. Penggunaan sebuah cerita cinta yang sederhana dan tokoh seperti Micia, Sostrata, Lucrezia, dan tokoh-tokoh sampingan lainnya hanya menunjukkan

hingga saat ini gaya teatrikal yang menyenangkan—dalam bentuk figuratif—fungsi praktis manusia “baik dan bijak”. Mementaskan naskah drama, kebebasan sutradara seperti halnya ketepatan intelektual penulis drama. Makadari itu, sutradara perlu mempertahankan ketepatan seperti gagasan Machiavelli yang diterjemahkan ke dalam bahasa teater.

Mandragola juga salah satu contoh keberhasilan dramaturgi populer. Kepercayaan konvensional bahwa teater populer harus dekat dengan sirkus, baik sebagai teks maupun sebagai pertunjukan. Pendapat ini menyebar kemana-mana dan disepakati. Tentu saja kita tidak setuju, sama seperti ketika kita tidak setuju dengan seseorang yang menyatakan bahwa drama TV menampilkan kekerasan emosi yang aneh dan merupakan bentuk yang sebenarnya dari seni populer. Sebaliknya, kita percaya, bahwa karakteristik teater yang paling penting yang mampu diterima penonton adalah kejelasannya yang permanen, kemampuannya menggapai penonton—mengungkapkan kecerdasan dan kepekaannya—tanpa kata-kata yang bombastis atau mistis. *Mandragola* terkait dengan penonton melalui cara yang cerdas dan ketika hal itu berhasil menggoyang penonton, *Mandragola* melakukannya melalui akal, melalui pemikiran dan tidak pernah melalui empati, ikatan emosi yang abstrak. Di dalamnya, *Mandragola* menyisakan kualitas makna populer.

Reduksi Modern tentang *Virtù*

Mungkin kaum borjuis dengan motivasinya yang kuat keluar terlalu jauh dari batasan teater. Tipe manusia yang diciptakannya dibiarkan menyebar. Drama model Shakespeare sendiri meskipun dibatasi dengan cara semena-mena dapat menjadi dua mata pedang, yaitu cara baru dan kecenderungan berbahaya. Kalangan Borjuis segera menyadari kenyataan ini, dan menjadikannya sebagai kekuatan politik, dan segera melepas senjata yang sama—borjuasi dan

keuntungannya-yang diberlakukan terhadap teater. Machiavelli mengusulkan pembebasan manusia dari semua nilai-nilai moral. Shakespeare mengikuti instruksi tersebut kemudian meskipun ia selalu mengajukan pemaafan di adegan kelima dan memperbaikinya secara hukum dan moral. Diperlukan seseorang yang mendukung mereka dan diharapkan mampu menyampaikan batasan-batasannya, serta menghasilkan formula yang mungkin melestarikan kebebasan formal tanpa menyampaikan kembali kebebasan baru yang dituntut oleh tokoh dramatik, meskipun ia menjamin bahwa kebenaran yang belum mapan secara dogmatik tersebut akan menguasai. Seseorang itu adalah Hegel.

Hegel menyatakan bahwa tokoh sebenarnya memiliki kebebasan, bahwa gerakan batin harus mampu dikeluarkan tanpa henti. Namun demikian, menjadi bebas tidak berarti bahwa tokoh tersebut mampu berubah dan melakukan apapun yang dikehendakinya. Kebebasan adalah kesadaran terhadap keinginan secara etika. Bagaimanapun juga, ia tidak harus melatih kebebasannya dengan memperhatikannya secara aksidental maupun episodikal, namun hanya melihat situasi dan nilai-nilai umum yang berlaku bagi seluruh umat manusia atau kebangsaan tertentu-kekuasaan abadi, kebenaran moral seperti cinta, pengorbanan, kepahlawanan, dan sebagainya...

Dengan cara ini, Hegel berhasil membuat tokoh mewadahi suatu prinsip etika, dan kebebasannya hanya merupakan cara untuk membentuk prinsip tersebut secara nyata yang diambil dari kata-kata orang secara nyata, yaitu tokoh. Tidak lama kemudian, seperti pada teater feodal, Si Baik hanya menjadi si Baik; sekarang namanya menjadi John Doe atau Bill Smith. Si Baik dan John Doe satu dan sama, meskipun berbeda. Yang satu adalah nilai yang abstrak, yang satunya lagi adalah konkretisasi nilai kemanusiaan. Maka dari itu, tokoh-tokoh tersebut secara imanen mewadahi nilai abadi, suatu kebenaran moral atau antitesisnya. Jika terjadi drama, konflik diperlukan. Maka, tokoh-tokoh yang

mewadahi nilai-nilai tersebut menghadapi konflik dengan tokoh-tokoh yang menyatu dengan antitesis mereka sendiri. Laku dramatik merupakan hasil *peripeteia* yang dihasilkan oleh perlawanan antar tokoh.

Laku tersebut, menurut Hegel, harus dibimbing menuju titik tertentu di mana keseimbangan dapat diperbaiki. Drama tersebut harus selesai dengan baik, dalam harmoni. (Kita masih tetap jauh dari pandangan Bertold Brecht yang benar-benar berlawanan.) Setidaknya, bagaimana keseimbangan tersebut dapat tercapai, jika tidak melalui penghancuran salah satu tokoh antagonis yang saling bertentangan satu sama lain? Perlu kiranya bahwa penampilan kekuatan tesa-antitesa menjadi sintesa, dan di teater hal itu hanya dapat dilakukan melalui satu cara: kematian dari tokoh pembangkang (tragedi) atau tokoh pengaku dosa (romantik atau drama sosial, berdasarkan sistem Hegelian)

Hegel menyampaikan bahwa drama, seperti halnya seni lain, merupakan ancaman kebenaran yang bersinar melalui peralatan inderawi yang dimiliki seniman. Namun bagaimana kebenaran bersinar jika tokoh yang membawa kebenaran abadi dihancurkan? Kesalahan tersebut harus dihukum. Tokoh yang bersalah harus mati atau mengaku dosa. Hegel setuju dengan kematian pahlawan yang konkret, manusia yang sebenarnya, jika lewat hukuman tersebut kebenaran yang dibawanya akan bersinar semakin terang. Hal tersebut sering terjadi pada Romantisme.

Romantisme meringkas kembali tema feodal, meskipun hanya menentang sisi luarnya, aspek-aspek kesementaraannya. Tampaknya tema-tema tersebut bergulat melawan nilai-nilai borjuis. Tetapi apa yang diharapkan berubah? Hegel menjawab: cinta, kehormatan, kesetiaan. Inilah nilai-nilai aturan kepahlawanan, topeng keburukan yang menjadi abstraksi nilai di Abad Tengah. Saat ini, aturan tersebut menjadi formula rinci teater yang secara teoretik lebih luas dan kompleks.

Romantisme meringkas kembali tema feodal Perjamuan Terakhir, hadiah setelah kematian. Apalagi yang dapat kita terjemahkan dari kata-kata terakhir Doña Sol dalam *Hernani* ketika, di saat kematian, ia berbicara tentang penerbangan menakjubkan yang akan dialami sepasang kekasih, untuk menemukan dunia yang lebih baik. Tidak ada hidup dan kebahagiaan yang sebenarnya. Dengan ini seolah-olah mereka berkata: “Dunia ini terlalu bergelora dan kejam. Di dunia ini hanya kaum borjuis yang tertarik dengan selera materi dan mereka berbahagia. Mari tinggalkan borjuis kotor ini, kebahagiaan yang kotor, dan uang kotor yang hanya mampu membeli kesenangan kotor. Kita akan diberkati untuk selamanya. Mari kita bunuh diri!” Tidak ada seorangpun borjuis marah terhadap usulan tersebut.

Romantisme hanya dianggap sebagai angsa cantik kebanggaan feodal, jika tidak memistifikasi dan memisahkan tokoh dengan jelas. Arnold Hauser menganalisis makna sebenarnya dari *Roman d'une jeune homme pauvre*, yang menjelaskan bagaimana Octave Feuillet mencoba mengajarkan pada pembacanya gagasan bahwa seseorang, meskipun miskin dan menderita, dapat dan seharusnya memiliki kebanggaan seorang aristokrat sejati, yaitu mengutamakan spiritual. Kondisi materi masing-masing orang sangat kecil artinya: nilainya tetap sama bagi setiap manusia.¹¹

Hal ini merupakan usaha penyelesaian secara spiritual persoalan-persoalan yang dihadapi manusia dalam masyarakat. Setiap orang, tanpa perbedaan, mampu mengacu pada kesempurnaan spiritual, bahkan jika ia miskin seperti Jean Valjean, tidak berstatus seperti Rigoletto, atau paria seperti Hernani. Manusia, meskipun ia lapar, harus melestarikan sesuatu yang menakjubkan yang disebut dengan kebebasan spiritual. Ungkapan terbaik tentang kepercayaan tersebut tidak disangkal lagi terungkap melalui penulis

¹¹ Hauser, 1957, 4:89.

Victor Hugo dan Hegel. Ungkapan tersebut merupakan reduksi pertama yang disampaikan manusia di teater dan manusia menjadi lebih peka ketika berhubungan dengan keabadian, nilai kekekalan.

Marx memberi nilai tinggi pada Realisme, untuk alasan lain. Realisme merupakan reduksi kedua di mana manusia menjadi produk langsung lingkungannya. Di tangan praktisi pertama Realisme tidak mencapai dimensi steril seperti yang terjadi kemudian. Marx tidak dapat membayangkan apa yang akan dilakukan oleh Sidney Kingsley, Tennessee Williams dan lainnya di masa kini. Marx hanya mengacu Realisme dalam dunia novel yang menghasilkan kajian berliku-liku kehidupan kaum borjuis secara sosiologis.

Batasan penting Realisme di dunia teater terletak pada penampilan suatu realita yang dianggap telah dikenali. Dari sudut pandang Naturalistik, kerja seni akan berhasil dengan baik adalah ketika menghasilkan realita yang sebenarnya. Andre Antoine mengungkap gagasan tersebut melalui sisi ekstrem logikanya dengan menampilkan reproduksi realita dan mempercayai realita itu sendiri di atas panggung. Di dalam salah satu produksinya, ia menggunakan daging sebenarnya di atas panggung demi menggambarkan sebuah toko daging yang sebenarnya.¹²

Zola, mengembangkan teorinya yang terkenal bahwa teater harus menampakkan “seiris kehidupan,” bahkan menulis bahwa penulis naskah tidak harus benar-benar menghadirkan kehidupan seperti adanya tanpa menyeleksinya. Pernyataan ini jelas menunjukkan bahwa tema, cerita, dan tokoh terpilih sudah memiliki posisi yang ditentukan oleh pengarang. Pernyataan Zola penting sejauh menunjukkan suatu kegagalan yang dihasilkan naturalistik, yaitu realita fotografis. Sebaliknya bahwa Naturalisme tidak berkembang secara objektif. Namun demikian, ada cara yang berbeda dengan arah yang

¹² Sutradara teater Perancis terkenal

berlawanan, yaitu menambah subjektivitas. Sesudah Shakespeare, manusia tidak pernah ditampilkan secara multidimensi di atas panggung. Pada saat tujuan gerakan subjektif tersebut diperoleh, serangkaian gaya subjektif berkembang, yaitu impresionisme, ekspresionisme, surealisme. Semua gaya cenderung memperbaiki sebuah kebebasan yang hampir seluruhnya subjektif. Emosi abstrak seperti ketakutan, teror, dan kesakitan muncul. Semua yang ada di ingatan tokoh muncul menjadi dunia fantasmagorik.

Realisme mengeluarkan dunia inner manusia, pelacakan secara psikologis, dan secara singkat. Meredusir manusia sejajar dengan psikoaljabar. Dalam rangka merealisasikan apa yang terjadi, ambil contoh beberapa produksi terakhir Tennessee William dan pengarang-pengarang lain yang sealiran dengannya. Formula ini sangat bervariasi, di antaranya menghadirkan seorang suami yang meninggalkan istrinya setelah kelahiran anak pertamanya dan sang istri adalah seorang pecandu alkohol, segera kita temukan seorang tokoh yang digeneralisasikan dengan sadomasosis. Jika sang ibu tidak beruntung-sesuai hitungan aritmatik-anaknya akan memiliki kelainan seksual.

Dari titik inilah, evolusi secara logis hanya akan bergerak ke satu arah dan Tennessee Williams pengarang dengan bakat yang luar biasa tidak pernah berhenti mengikutinya. Organ seksual tokoh protagonis dikembangkan. Tentu saja dengan semua keasliannya. Kemudian akan segera memasuki Biara, dan kita percaya bahwa cepat atau lambat Williams juga akan mengambil langkah tersebut. Teater juga harus mencoba mengikuti langkah-langkah mistis semacam itu. Mencari Tuhan sebagai cara melarikan diri dari persoalan materi. Eugene O'Neill sering menyatakan bahwa ia tidak tertarik pada keterkaitan antarmanusia, tetapi hanya kaitan antara manusia dan Tuhan. Tentang hilangnya Tuhan, O'Neill mengarahkan ketertarikan tersebut melalui kekuatan misterius dan supranatural yang mengelilingi kita dan yang tidak dapat

dijelaskan. Fenomena tersebut tampaknya menarik perhatiannya. Pandangannya berada “dibalik cakrawala” pencarian takdir yang tragis, atau harapannya mencari tuhan-tuhan baru. Selama tuhan-tuhan itu belum hadir, O’Neill merancang untuk kepentingannya sendiri. Inilah yang terjadi pada *Dynamo*? Penulis naskah ini hampir mendudukkan dirinya pada ranah fiksi ilmiah. Cara yang sama ketika ia menemukan tuhan *Dynamo*, ia seolah-olah—seandainya ia masih hidup—telah menemukan tuhan Sputnik, tuhan ikat pinggang Magnetik, dan penduduk lain generasi Olympus modern dan ilmiah.

Kaum borjuis, mungkin dibantu oleh ketenaran Hollywood, saat ini menemukan kekuatan persuasif dari teater yang luar biasa dan juga seni-seni yang terkait di dalamnya. Dengan mengacu pada Hollywood, kita coba memberi suatu contoh: dalam film *It Happened One Night*, di salah satu adegan aktor Clark Gable melepas blusnya dan ternyata ia tidak mengenakan kaos dalam. Hal ini segera menunjukkan kebangkrutan pabrik kaos dalam. Pabrik kehilangan pembelinya, penggemar aktor Clark Gable tentu saja meniru apa yang dikenakan idola mereka. Teater mempengaruhi penontonnya tidak hanya melalui pakaian tetapi juga nilai-nilai spiritual yang dapat diamati melalui beberapa contoh. Dengan demikian tipe “contoh” pembaruan teater dan film hadir, yang mencoba memperkuat kembali beberapa nilai-nilai kekerasan yang dilakukan masyarakat kapitalis terhadap seni dan perdagangan bebas. Pementasan dan film biografi menunjukkan karir beberapa warga negara yang berhasil meniti puncak kejayaan dan keberuntungan yang diawali dari penderitaan hidup mereka. Jika J.P. Morgan mengumpulkan keberuntungan yang luar biasa ini, kapal pesiar, rumah peristirahatan, dan sebagainya, mengapa anda tidak dapat melakukan hal yang sama? Tentu saja anda dapat memilikinya. Anda hanya diharuskan mengikuti aturan main, yaitu aturan kapitalis.

Satu saat Marx berkata bahwa semua peristiwa sejarah terjadi dua kali. Peristiwa pertama adalah tragedi; peristiwa kedua adalah komedi. Inilah yang terjadi pada karya Machiavelli. Tulisannya memiliki daya tarik yang sangat besar. Saat ini mahasiswa-mahasiswanya yang berasal dari Amerika, mendapat inspirasi dari kalimat-kalimat yang dikutip dari teater dan film—Dale Carnegie dan yang lainnya—tidak dapat menghindari dari unsur-unsur komik yang selalu ada dalam nasehat-nasehat mereka, yang disampaikan dalam buku-buku semacam *How to Make Your Wife Keep On Loving You Tenderly, Even After She's Got a Lover* *Who's a Much Better Guy Than You Are*. Apabila pembaca menerima begitu saja absurditas dari perbedaan tersebut, kita dapat mengatakan bahwa baik Machiavelli dan Dale Carnegie mengajarkan slogan “di mana ada kemauan di situ ada jalan,” yang pertama menunjukkan keseriusan sebuah kelas sosial yang menunjukkan kemegahan, yang kedua menunjukkan koboi masa kini.

Kekerasan dan kekejaman manusia akhir-akhir ini adalah sosok manusia yang diperlakukan seperti dalam karya antiteater Eugène Ionesco, yang mencoba memusnahkan kekuatan komunikasi manusia. Manusia menjadi bisu, bukan dalam pengertian bahwa ia tidak dapat mengungkapkan emosi terdalamnya atau nuansa pikirannya, tetapi tidak mampu berkomunikasi dengan kata—selanjutnya semua kata diterjemahkan hanya melalui satu kata: “omong kosong” (*Jack, or the Submission*). Semua konsep sama dengan omong kosong. Ionesco menampilkan absurditasnya dengan humor segar, dan kita—kaum borjuis dan agak borjuis—menerima dengan tertawa keras. Tetapi bagi pekerja yang sedang menunggu pengumuman dari manajer berkaitan dengan kenaikan gaji tampak tidak terlalu senang diberi kata-kata pidato seperti pada kalimat-kalimat pembuka naskah *The Chairs*, yang disampaikan oleh pengirim pesan bisu. Dikatakan bahwa kenaikan gaji adalah omong kosong, kemiskinan

adalah omong kosong, kelaparan adalah omong kosong, semuanya adalah omong kosong.

Percakapan analitis semacam itu meningkatkan pemahaman bahwa pengarang tidak penting. Sebaliknya, dipercaya bahwa pengarang bermakna sejauh mereka mampu mengungkapkan tahapan akhir masyarakat borjuis dan teater. Mereka membawa jejak-jejak teater hingga masa kini, di mana manusia multidimensi berulang-ulang dicekikan dan diubah bentuknya secara menyeluruh ke dalam abstraksi psikologis, moral, atau metafisika baru. Dalam pengertian ini, Ionesco mengalahkan pencapaian semua penulis pendahulunya yang berperan menghilangkan sifat manusiawi manusia. Ionesco mencipta tokoh borjuis terakhir, Béranger. Di sekitarnya, manusia secara perlahan berubah menjadi badak, inilah abstraksi. Apa yang menjadi contoh penampilan terakhir dari spesies manusia terakhir dan satu-satunya ini, ketika semua yang ada musnah. Jika ia tidak diubah apakah ia sama persis dengan abstraksi spesies manusia? Béranger hanyalah bentuk negasi badak, maka dirinya sendiri adalah bentuk alinasi badak. Ia sama sekali tidak memiliki makna apa pun selain hanya negasi.

Peristiwa tersebut menjadi jalan bagi perkembangan teater di masa kehadiran borjuasi modern. Teater lain yang bertentangan dengan teater tersebut muncul yang ditentukan oleh kehadiran kelas sosial tertentu sehingga melalui gaya yang lebih radikal menumbuhkan konflik. Teater baru dengan dialektika material tersebut juga akan menjadi teater abstraksi, setidaknya dalam tahapan awal. Tidak hanya abstraksi suprastruktur tetapi juga infrastruktur. Tokoh menampilkan, di dalam naskah-naskah Brecht, kondisi objek-objek yang ditentukan oleh fungsi sosial yang—dengan menjadi bentuk perlawanan—mengembangkan suatu sistem kekuatan yang mengarah pada gerak dramatik.

Inilah teater yang baru lahir dan semua pemikiran di dalamnya terbebas dari bentuk tradisional. Teater ini memiliki pula kelemahan dasar teoretis yang kurang diformulasikan. Hanya dengan membebaskan diri dari praktik yang menetap, teater ini menumbuhkan teori baru.

3. Hegel dan Brecht: Tokoh sebagai Subjek atau Tokoh sebagai Objek ?

Konsep Epik

Hambatan terbesar memahami perubahan luar biasa yang terjadi pada teater berdasarkan Marxisme terletak pada kesalahpahaman cara menggunakan istilah tersebut. Oleh karena perubahan bentuk yang sangat luar biasa ini tidak langsung disadari bahwa teori-teori baru dijelaskan dengan kosa kata lama. Menggambarkan realitas baru tetapi kata-kata lama tetap digunakan. Adanya keinginan membuat konotasi baru bagi kata-kata lama yang telah dimusnahkan oleh denotasi lama.

Mari kita ambil satu contoh, apa yang dimaksud dengan kata “epik?” Pada awalnya, Bertold Brecht menggunakan kata lama ini untuk teaternya. Aristoteles tidak berbicara tentang teater epik, tetapi hanya tentang puisi epik, tragedi, dan komedi. Ia menyatakan perbedaan antara puisi epik dan tragedi. Puisi epik memiliki ketergantungan pada durasi laku dan bentuk naratif. Lakuan terjadi di masa lalu dan saat ini ditampilkan kembali. Tragedi memiliki lakuan yang terjadi saat ini. Aristoteles menambahkan bahwa semua elemen tragedi terjadi saat ini. Baik puisi epik maupun tragedi pada dasarnya meniru laku tokoh bertipe superior.

Erwin Piscator, Brecht kontemporer selanjutnya memiliki konsep berbeda tentang makna epik, atau setidaknya ia membuat suatu tipe teater yang benar-benar berbeda dari apa yang dipahami Aristoteles tentang puisi epik, dan membuat semacam teater yang memiliki kesamaan nama. Untuk pertama kalinya melalui spektakel teatrikal, Piscator menggunakan gambar film, *slides*, grafis, pendeknya semua mekanisme atau sumber-sumber yang dapat membantu menjelaskan kenyataan saat ini ke dalam kerja suatu teks. Kebebasan

bentuk yang absolut ini, melalui perpanjangan setiap elemen-elemennya hingga tampak tidak biasa, dinamakan Piscator sebagai bentuk “epik”. Kekayaan formal yang luar biasa ini menghancurkan ikatan empatik konvensional dan menghasilkan efek jarak—sebuah efek yang kemudian dilanjutkan Brecht—seperti yang telah kita saksikan. Saat ia memanggungkan *The Flies* karya Sartre di New York—diharapkan penonton dapat memahami bahwa Sartre berbicara tentang negaranya yang dikuasai oleh tentara Nazi Jerman. Sebelum pertunjukan, Piscator memutar film tentang perang, penjajahan, penyiksaan, dan dampak negatif kapitalisme. Piscator tidak ingin semua orang berpikir bahwa pertunjukan terkait dengan tokoh-tokoh Yunani, yang sebenarnya hanya menjadi elemen-elemen fabel sebagai cara berbicara tentang hal-hal kontemporer dan kontekstual.

Saat ini kata epik hanya digunakan untuk satu pengertian, yaitu mengacu pada film-film tentang pembunuhan massal suku Indian Amerika oleh tentara pemerintah, atau film tentang perang ekspansi Amerika Serikat ke Meksiko—singkatnya film yang dibuat di “ruang terbuka.” Inilah konsep kata epik yang paling sering digunakan, yaitu film dengan banyak tokoh, banyak kuda, tembakan senjata, perkelahian, dan beberapa adegan cinta, dalam aroma kematian, darah, perkosaan, dan kekejaman, dalam sebuah paket tontonan bagi penonton delapan tahun ke atas.

Semua penggunaan kata epik di atas harus bekerja dengan sesuatu yang luas, di ruang terbuka, terikat, objektif, dan sebagainya. Saat Brecht menggunakan istilah epik maka hal-hal tersebut terbawa pula, demikian pula seniman yang lain. Brecht menggunakan ungkapan teater epik sebagai bentuk perlawanan terhadap definisi puisi epik Hegel. Pada kenyataannya, semua puitika Brecht sebenarnya merupakan jawaban dan ungkapan perlawanan puitika idealis Hegel.

Dalam rangka memahami makna epik Hegel, perlu kiranya mengingat kembali sistem kerja seninya. Hegel menyumbang dasar pengertian “jiwa dibebaskan dari materi”, baik dari tingkatan tertinggi maupun terendah. Kita mencoba menjelaskannya secara lebih baik bahwa seni menurut Hegel adalah cahaya kebenaran yang terpancar melalui materi. Terkait dengan konsep tersebut, ia membagi seni menjadi seni simbolik, klasik, dan romantik. Tipe pertama, kekuatan materi atas jiwa ditampilkan. Arsitektur, misalnya, masuk dalam kategori ini. Tipe kedua, jiwa sedikit lebih bebas dari materi dan menghasilkan keseimbangan. Di dalam kasus patung, ekspresi wajah seseorang, pemikiran, dan kesakitannya, merasuk dan muncul melalui pori-pori batu pualam. Tipe terakhir, karya seni yang dinamakan romantik, jiwa mampu membebaskan seluruh dirinya dari materi. Kondisi ini terjadi pada puisi. Materi puisi adalah kata-kata, bukan semen atau pualam. Untuk alasan ini, jiwa puisi mampu mencapai kehalusan yang tidak mungkin terjadi pada arsitektur di mana substansi materi batu dan bumi sangat dominan.¹

Tipe Puisi Hegel

Menurut Hegel, puisi epik menampilkan suatu dunia yang utuh, di mana muatan yang ideal dan esensial harus disebar di sebalik laku tersamar manusia, peristiwa, dan manifestasi kehidupan jiwa lainnya.² Menurutny, semua muncul dari kekuatan spiritual—terkadang kellahian, terkadang kemanusiaan— dan reaksi luar yang menghambat gerakannya. Inilah semangat aksi seorang tuhan atau seseorang yang mempertemukan seluruh hambatan dari dunia luar. Puisi epik menceritakan pertemuan dan konflik tersebut dari sudut pandang kejadian di dunia luar dan tidak dari jiwa yang mengorganisasikan mereka. Aksi tersebut

¹G.W.F.Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, terj. F.P.B. Osmaston, 4 vols. (London: G.Bell and Sons, Ltd., 1920), 1:102—110.

²Hegel, 1920, 4:100

menghasilkan tujuan menjadi suatu peristiwa, di mana faktanya terbuka bebas, dan sang penyair tinggal menjadi latar belakang. Inilah aksi pokok dan bukan subjektivitas sang penyair yang bercerita tentang aksi atau aksi para tokoh. Misi dalam puisi epik berisikan peristiwa-peristiwa ingatan tertentu, dan dengan mengerjakannya berarti menghadirkan fakta objektif dalam objektivitasnya sendiri.³

Dengan menceritakan perkembangan pertemuan tersebut, penyair epik harus menggambarkan pertemuan tersebut dengan detil seobjektif dan semaksimal mungkin, tanpa mempertimbangkan perasaannya sendiri tentang fakta tersebut. Seekor kuda harus digambar seobjektif mungkin seperti seekor kuda tanpa harus melalui gambaran subjektif yang mungkin pernah terjadi ketika melihat seekor kuda.

Puisi lirik berlawanan dengan puisi epik. Muatannya ada dalam diri kita, dunia ideal, kontemplasi atau kehidupan emosi jiwa, yang di samping mengikuti gerakannya laku tetap bersama dengan dunia idealnya sendiri, dan, akibatnya, puisi lirik ini mampu mengakui *ungkapan- diri* sebagai keunikan dan tentu saja sebagai hasil akhir.⁴ Apa yang penting dari puisi lirik bukanlah kuda yang ada, tetapi emosi yang ditampilkan kuda di dalam diri si penyair. Hal ini bukanlah fakta konkret sebuah perlawanan, tetapi sumber kepekaan penyair yang digerakkan oleh kuda. Puisi lirik benar-benar subjektif, personal.

Puisi dramatik, dalam pandangan Hegel, menyatukan kaidah-kaidah objektivitas (epik) dengan kaidah-kaidah subjektivitas (lirik) di mana tidak hanya menemukan suatu eksposisi objektif tetapi juga dapat melacak sumbernya dalam kehidupan ideal orang-orang tertentu. Oleh sebab itu, apa yang objektif digambarkan sebagai perpanjangan kesadaran pribadi.⁵ Aksi objektif

³Hegel, 1920, 4:102

⁴Hegel, 1920, 4:103

⁵Hegel, 1920, 4:103—104

ditampilkan tidak seperti apa yang ada di epik, sebagai sesuatu yang sudah lampau, tetapi lebih sebagai sesuatu yang selalu terjadi saat kita menyaksikannya. Di dalam puisi epik, aksi dan tokoh menjadi milik waktu yang berbeda dengan waktu yang dimiliki penonton. Di dalam puisi dramatik, penonton dipindahkan ke ruang dan waktu di mana kejadian berlangsung dan secara bersamaan mereka menjadi tokoh. Dengan demikian, penonton mampu berempati, menunjukkan kekinian, kehidupan, dan hubungan secara emosional. Jika puisi epik “memanggil”, maka puisi dramatik “mengingat.”

Di dalam puisi dramatik, subjektivitas dan objektivitas saling terkait, namun penting dicatat bahwa menurut Hegel yang pertama mendahului yang kedua; batin adalah subjek yang menentukan semua aksi eksternal. Sama halnya ketika Aristoteles bersikukuh bahwa nafsu berubah menjadi kebiasaan di mana motif-motifnya mendorong terjadinya aksi. Menurut kedua filsuf tersebut, drama menampilkan gabungan kekuatan-kekuatan eksternal yang sebenarnya di mana kekuatan objektif melawan kekuatan subjektif. Menurut Brecht segala sesuatu saling bertentangan.

Karakteristik Puisi Dramatik Terkait dengan Hegel

Hegel berpikir bahwa kita perlu melihat secara langsung tingkah laku dan perkembangan hubungan antarmanusia. Namun ia menambahkan bahwa laku dramatik tidak dibatasi oleh suatu keputusan tertentu terhadap tujuan yang telah ditentukan. Keputusan tergantung pada kondisi kebersamaan, nafsu dan watak manusia, dan dengan demikian mengarah pada tindakan dan reaksi yang kemudian mengakibatkan berbagai konflik dan kekacauan. Hal tersebut mendorong gerakan perlawanan secara terus menerus antartokoh yang

mendesakkan keinginan-keinginannya pada situasi samar yang penuh dengan hambatan dan mara bahaya.⁶

Di atas semuanya, Hegel menuntut suatu hal yang mendasar yang menunjukkan perbedaan radikal antara pandangannya dan pandangan puisi Marxis Brecht, yaitu bahwa suatu peristiwa (kata Hegel) tidak muncul berproses dari kondisi luar, tetapi lebih dari kemauan dan watak pribadi.⁷ Hasil akhirnya adalah konflik dramatik; seperti tindakan yang menghasilkan baik tindakan subjektif maupun tindakan objektif. Suatu istirahat setelah kekacauan nafsu dan tingkah laku manusia.⁸ Pada saat istirahat terjadi, para tokoh harus merasa “bebas”; gerakan-gerakan jiwa memerlukan kebebasan tanpa batas, atau bebas dari tekanan luar. Singkatnya, tokoh menjadi subjek yang absolut bagi tindakannya.

Kebebasan Subjek-Tokoh

Agar supaya tokoh benar-benar tampak bebas, pembatasan tidak perlu diberlakukan dalam tindakannya, kecuali pembatasan yang didesakkan oleh keinginan tokoh lain yang menunjukkan kebebasan setara. Hegel menjelaskan tentang tema kebebasan dalam subjek-tokoh:

1. Binatang ditentukan sepenuhnya oleh lingkungannya; mereka memiliki kebutuhan dasar yaitu makanan, dan sebagainya sehingga mereka tidak memiliki kebebasan. Manusia sendiri sebenarnya tidak bebas dan dalam hal-hal tertentu ia juga seekor binatang. Dunia luar perlu dialami oleh manusia dan kebutuhan akan materi menjadi pembatas bagi kebebasannya. Dengan alasan inilah, menurut Hegel, tokoh terbaik dalam puisi dramatik adalah mereka yang mampu menekan kebutuhan materi. Seorang Puteri

⁶Hegel, 1920, 4:249

⁷Hegel, 1920, 4: 251

⁸Hegel, 1920, 4:259—260

Raja, misalnya, yang tidak memerlukan kerja fisik untuk mencukupi kebutuhan hidupnya dan yang dengan mudahnya menyimpan para lelaki demi pemenuhan kebutuhan materinya, mampu dengan bebasnya menampakkan impuls spiritualnya. Menurut Hegel, para lelaki yang berusaha mendapatkan kondisi terbaiknya sebagai seorang pangeran dan tidak berkualitas untuk menjadi tokoh dramatik, tidak pantas menjadi materi drama.

2. Masyarakat yang memiliki kecanggihan budaya semacam itu memberi kontribusi materi drama yang baik. Pada saat para tokoh memiliki kebebasan, mereka mampu menentukan nasibnya sendiri. Sementara manusia dalam masyarakat maju terikat tangan dan kakinya oleh hukum, kebiasaan, tradisi, lembaga, dan sebagainya, dan dalam rimba hukum tersebut manusia tidak mudah mendapatkan kebebasannya. Apabila Hamlet takut pada polisi, pengadilan, pengacara, penuntut umum, dan sebagainya, maka ia mungkin tidak akan menunjukkan kebebasan impulsnya dengan membunuh Polonius, Laertes dan Claudius. Menurut Hegel, tokoh dramatik menghendaki seluruh kebebasannya.
3. Namun demikian, harus dicatat bahwa kebebasan tersebut secara mendasar tidak mengacu pada aspek “fisik”. Misalnya, Prometheus adalah seorang laki-laki yang bebas, dewa yang bebas. Ia terikat di gunung, tanpa daya menyaksikan sekawanan gagak memakan hatinya yang selalu kembali utuh setiap hari, dan esoknya menyaksikan sekawanan gagak kembali memangsa hatinya, dan setiap hari Prometheus hanya dapat menyaksikan pesta besar tersebut. Namun Prometheus mampu bertindak. Ia memiliki cukup kekuatan mengakhiri hukuman yang mengerikan itu. Ia hanya harus memaafkan Zeus, dewa tertinggi, dan untuk itu ia akan diampuni. Kebebasan Prometheus adalah kemampuannya mengakhiri hukumannya

sendiri pada saat yang ia pilih sendiri secara bebas. Hegel juga bercerita tentang lukisan Murillo yang menunjukkan seorang ibu yang hampir menampar anaknya yang tidak mau memegang sendiri pisang yang akan dimakannya. Perbedaan antara kekuatan fisik ibu dan anak menunjukkan si anak tidak memiliki cukup kekuatan melawan kekuatan ibunya. Melalui alasan ini, kita dapat menulis sesuatu tentang tokoh yang di penjara, di mana ia tidak memiliki kekuasaan spiritual untuk memilih.

Terdapat beberapa karakteristik lain yang penting untuk membangun kerja dramatik:

1. Kebebasan tokoh tidak seharusnya dikaitkan dengan tingkah laku keseharian, tidak penting dan tidak terduga, tetapi wilayah ini yang paling universal, rasional, dan paling bermakna bagi umat manusia. Keluarga, negara, bangsa, moral, masyarakat, dan sebagainya mencerminkan semangat kemanusiaan, dan dengan demikian berguna bagi puisi dramatik.
2. Seni pada umumnya dan puisi dramatik pada khususnya bermain dengan realita konkret bukan dengan abstraksi. Dengan demikian, menjadi penting melihat yang spesifik melalui universal. Filsafat berkaitan dengan abstraksi, matematika dengan angka-angka, tetapi teater bergumul dengan pribadi-pribadi. Maka perlu kiranya menampilkan pribadi-pribadi tersebut secara konkret.
3. Oleh karena keinginan yang terjadi dalam teater pada umumnya universal (dan bukan, sebaliknya, karakter idiosinkretik), kekuatan motivasi semangat kemanusiaan menjadi pembenar secara etis, yaitu kehendak tokoh merupakan konkretisasi nilai moral atau suatu pilihan etis. Misalnya, keinginan Creon tegas tidak mengijinkan pemakaman kakak Antigone dianggap sebagai kehendak pribadi, yaitu

keras pendirian yang menjadi etika konkret penguasa Negara. Hal yang sama dihubungkan dengan keras kepala Antigone yang ingin mengubur jenazah kakaknya, inilah konkretisasi sebuah nilai moral, kebaikan moral keluarga. Pada saat kedua kehendak tersebut berbenturan, sebenarnya dua nilai moral saling bertabrakan. Perlu kiranya konflik ini diakhiri, seperti pengamatan Hegel sehingga pertengkaran moral tersebut dapat diselesaikan. Siapa yang benar? Nilai mana yang lebih kuat? Di dalam kasus ini, kesimpulan menunjukkan bahwa kedua nilai moral tersebut benar, meskipun pengungkapannya saling berlebihan. Kesalahan tidak terletak pada nilai moralnya, tetapi lebih pada dampaknya.

4. Agar tragedi terjadi, tragedi sebenarnya, adegan akhir yang diinginkan oleh tokoh harus tidak tercapai. Jika konsiliasi harus terjadi, maka kerja dramatikanya akan terjadi pada genre lainnya, yaitu drama.

Dari semua argumentasi Hegel, ada satu yang memberi ciri khas puisinya, yaitu adanya tokoh yang secara alamiah berperan sebagai subjek, dan hal tersebut menunjukkan bahwa seluruh tindakan luar murni adalah bentuk kebebasan jiwa sang tokoh.

Pilihan Kata Yang Keliru

Puisi Marxis karya Bertolt Brecht tidak bertentangan dengan aspek formal puisi idealis Hegelian, tetapi menyingkirkan esensinya dengan menyatakan bahwa seorang tokoh bukanlah subjek yang absolut tetapi merupakan objek ekonomi atau dirinya memiliki kekuatan sosial berdasarkan pada apa yang ia lakukan.

Jika kita membuat suatu analisis logis laku dramatik khas puisi Hegelian, kita akan mengatakan ini lah kalimat sederhana dengan subjek, predikat, dan

objek. Misalnya: “Kennedy menguasai Pantai Girón!” Di sini, subjek Hegelian adalah Kennedy yang memiliki impuls spiritual dan ditampilkan dalam bentuk invasi Kuba. Invasi adalah predikat dan Pantai Girón adalah objek. Di sisi lain, jika mengacu pada puitika Marxis yang diusulkan Brecht, analisis logis akan mengacu pada tampilan kalimat pokok dan kalimat bantu, di mana Kennedy menjadi subjek; tetapi subjek kalimat pokok tersebut menjadi lain, kalimat terbaik untuk menerjemahkan laku dramatik tersebut, menjadi seperti berikut: “Ekonomi mendorong Kennedy menguasai pantai Girón.” Saya percaya bahwa posisi Bertold Brecht jelas, yaitu subjek sebenarnya adalah kekuatan ekonomi yang berada di belakang tindakan Kennedy. Kalimat pokok selalu berkaitan dengan tekanan ekonomi. Tokoh sama sekali tidak bebas. Ia merupakan subjek-objek.

Melalui puitika Hegelian, dengan demikian, esensi ada pada subjek. Puisi epik menunjukkan aksi ditentukan oleh esensinya; puisi liris menunjukkan gerakan-gerakan yang ada di antara esensi tersebut; dan puisi dramatik menampilkan esensi dan aksinya di dunia luar. Apakah hal ini jelas? Tiga jenis puisi menyatakan pertemuan antara subjektivitas dan objektivitas, namun di setiap kasus selalu saja subjektivitas (gerakan jiwa, esensinya) menghasilkan objektivitas. Pemikiran ini hadir dan selalu hadir, dan terus-menerus hadir dalam puitika Hegelian.

Tujuan Brecht, seperti halnya tujuan Marxis lainnya, adalah apa dan siapa yang mendahului: menjadi subjek atau objek. Menurut puitika idealis, pemikiran sosial mencipta situasi dan kondisi bagi makhluk sosial. Menurut puitika Marxis, makhluk sosial mencipta kondisi bagi pemikiran sosial. Menurut pandangan Hegel, esensi mencipta aksi dramatik; bagi Brecht, hubungan tokoh sosial mencipta aksi dramatik. Secara keseluruhan, Brecht bertentangan dengan Hegel. Maka merupakan suatu kesalahan menggunakan istilah jenis untuk

merancang puitika Brecht yang terkait dengan puitika Hegel. Puitika Brecht tidak sekedar epik tetapi Marxis dan tetap menjadi Marxis, baik lirik, dramatik, maupun epik. Karya-karyanya memiliki jenis yang lain, dan puitika Brecht mewadahi baik karya lirik, dramatik maupun epik.

Brecht sendiri menyadari kesalahannya, dan melalui tulisannya terakhir ia mulai menyebut puitikanya dengan “puitika dialektik”—yang juga merupakan kesalahan karena puitika Hegelian juga dialektik. Seharusnya Brecht menyebutkannya dengan puitika Marxis! Namun ketika ia akan memperbaiki gagasannya tersebut beberapa buku sudah menuliskan puitikanya dan sejak itu kerancuan mulai menyebar. Saat ini dengan menggunakan gambaran perbedaan antara puitika kaum idealis dengan puitika Brecht di atas menjadi lampiran analisis pengantar *Mahagony*. Analisis tersebut merupakan keinginan menunjukkan perbedaan mana yang *genus* dan mana yang *species*. Melalui gambaran tersebut termasuk juga perbedaan yang dinyatakan Brecht melalui karya-karya lainnya. Kesemuanya itu bukanlah analisis ilmiah karena beberapa istilahnya membingungkan dan tidak tepat. Namun jika kita menyadari perbedaan mendasar—Hegel melihat tokoh sebagai subjek yang absolut sementara Brecht melihatnya sebagai objek, sebagai penyambung lidah kekuasaan sosial dan ekonomi—dan jika kita tetap dan selalu menyadarinya, maka semua perbedaan berikutnya akan menjadi lebih jelas.

Beberapa perbedaan yang ditampilkan Brecht sebenarnya lebih mengacu pada perbedaan antara bentuk-bentuk epik, dramatik, dan lirik. Perbedaan tersebut adalah:

1. keseimbangan subjektivitas-objektivitas;
2. bentuk plot, apakah itu mengacu pada tiga kemanunggalan;
3. setiap adegan menentukan atau tidak terhadap adegan berikutnya;
4. irama klimaks, atau irama narasi linier;

5. keingintahuan yang besar pada *denouement*, atau keingintahuan bagi pengembangannya; *suspense*, atau keingintahuan yang spesifik terhadap suatu proses;
6. evolusi terus menerus atau progresi sporadis;
7. harapan, atau argumentasi.

Perbedaan antara apa yang disebut bentuk “dramatik” dan “epik” menurut Brecht. (Gambaran ini berdasarkan pada kata pengantar untuk *Mahagony* dan beberapa tulisan lainnya)⁹

“Bentuk Dramatik” berdasarkan Brecht (<i>Puitika Idealis</i>)	“Bentuk Epik” berdasarkan Brecht (<i>Puitika Marxis</i>)

1. Pikiran menentukan keberadaan manusia (Tokoh-subjek) 2. Manusia telah menjadi, pasti, tidak berubah, imanen, dianggap sebagai makhluk yang tetap. 3. Konflik kebebasan berkehendak akan mendorong munculnya laku dramatik; struktur kerja ini menjadi skema kehendak di dalam konflik. 4. Bentuk dramatik mencipta kompromi emosional penonton,	1. Masyarakat menentukan keberadaan pikiran (Tokoh-objek) 2. Manusia mengalami perubahan, objek kajian, dan selalu berada dalam “proses” 3. kontradiksi kekuatan ekonomi, sosial atau politik mendorong munculnya laku dramatik; kerja ini didasarkan pada struktur kontradiksi tersebut. 4. Bentuk epik “mensejarahkan” laku dramatik, mengubah penonton

⁹

menyingkirkan penonton dari kemungkinan seni peran.	menjadi observer, menampilkan kesadaran kritis dan kapasitas bagi seni peran.
5. Di akhir cerita, katarsis “membersihkan” penonton.	5. Pengetahuan membimbing penonton bertindak.
6. Emosi	6. Pikiran
7. Di akhir cerita, konflik terselesaikan, dan skema baru kehendak tercipta.	7. Konflik tertunda tidak terselesaikan, dan kontradiksi mendasar muncul dengan kejelasan lebih besar lagi.
8. <i>Hamartia</i> melestarikan adaptasi tokoh pada masyarakat, dan hal ini menjadi sebab mendasar laku dramatik	8. Kesalahan pribadi yang mungkin dimiliki tokoh tidak pernah terarah, menjadi sebab mendasar laku dramatik.
9. Anagnorisis membenarkan masyarakat.	9. Pengetahuan mengungkapkan kesalahan masyarakat.
10. Bentuk dramatik menjadi laku masa kini.	10. Bentuk epik adalah narasi.
11. Pengalaman.	11. Visi dunia
12. Bentuk dramatik menampilkan perasaan.	12. Bentuk epik menuntut keputusan.

Apakah Pikiran Menentukan Keberadaan (atau Sebaliknya)

Seperti yang kita saksikan, di semua puitika idealis (Hegel, Aristoteles, dan yang lainnya) tokoh “dilahirkan” dengan seluruh kemampuan dan siap dikaitkan dengan perasaan dan tindakan dengan cara tertentu. Imanensi menjadi karakter dasar. Di sisi lain, bagi Brecht *human nature* tidak ada, dan dengan demikian, tidak ada seorang pun yang menjadi “secara kebetulan.”

Dalam rangka memperjelas perbedaan ini, kita dapat mengutip beberapa contoh karya Brecht di mana aksi ditentukan oleh fungsi tokoh secara sosial. Pertama, contoh klasik tentang Paus yang berdialog dengan Galileo Galilei menunjukkan rasa simpati Paus kepadanya. Sementara itu menunjukkan juga bantuan Galileo ketika ia mengenakan pakaian seorang Paus. Pada saat ia selesai berpakaian, Paus menyatakan bahwa meskipun secara pribadi ia setuju dengan Galileo, namun Galileo harus tetap mempertahankan pendapatnya atau menjawab pertanyaan di pengadilan. Paus, sepanjang ia menjadi Paus, tetap bertindak layaknya seorang Paus.

Eisenhower mengusulkan invasi Vietnam, Kennedy menyatakannya dan Johnson melaksanakannya sebagai langkah pembumi hangusan. Nixon mungkin menjadi tokoh pembual di antara mereka. Ia didesak untuk membuat perdamaian. Siapa yang kriminal? Presiden Amerika Serikat, semuanya, mereka semua. Contoh lain, Shen Te berhati baik, pelacur yang sangat miskin, tiba-tiba menerima harta warisan yang sangat besar dan menjadi seorang milyuner. Saat ia menjadi seorang yang sangat baik, ia tidak dapat mengucapkan “tidak” pada teman-temannya, tetangga, saudara, dan koleganya yang membutuhkan uang. Namun sebagai orang kaya, ia memutuskan menjadi seorang dengan kepribadian baru: ia mengubah dirinya menjadi Shui Ta dan berpura-pura menjadi saudara sepupunya. Kebaikan dan kekayaan tidak dapat berjalan bersama-sama. Jika seorang laki-laki kaya berbaik hati, ia tidak dapat—bukan suatu kebaikan hati—memberi semua kekayaannya pada mereka yang membutuhkan. Dalam naskah yang sama seorang penerbang secara puitis membayangkan langit yang biru. Namun Shen Te (Shui Ta) menawarkan padanya posisi dan bayaran yang baik di sebuah pabrik. Tiba-tiba saja sang penerbang melupakan langit yang biru dan mulai mengabdikan dirinya mengeksploitasi para pekerja demi menghasilkan keuntungan yang lebih banyak.

Semuanya merupakan contoh tentang makhluk sosial, seperti yang dikatakan Marx, menentukan pikiran sosial. Untuk alasan ini, kelas penguasa berpura-pura baik dan menjadi reformis di saat yang kritis; mereka beri sedikit daging dan roti pada makhluk sosial yang bekerja, dengan kepercayaan bahwa seorang makhluk sosial akan tidak terlalu revolusioner sepanjang mereka tidak terlalu lapar. Mekanisme ini berjalan. Tidak ada alasan kuat bahwa kelas pekerja di negara kapitalis menunjukkan begitu sedikit semangat revolusioner, dan menunjukkan sikap reaksioner seperti mayoritas kaum proletar di Amerika Serikat. Mereka adalah makhluk sosial dengan kulkas, mobil, dan rumah yang tentu saja tidak memiliki pemikiran yang sama seperti makhluk sosial di Amerika Latin yang sebagian besar tinggal di daerah kumuh, kelaparan, dan tidak memiliki perlindungan terhadap penyakit dan pengangguran.

Dapatkah Manusia Diubah?

Dalam naskah *A Man is a Man*, Brecht bercerita tentang Galy Gay, seorang laki-laki baik hati, yatim piatu yang orang tuanya tidak jelas, seorang manusia penurut. Pada suatu pagi ia pergi keluar rumah membeli ikan untuk makan siang. Di tengah jalan ia bertemu tiga prajurit patroli yang telah kehilangan seorang prajurit temannya, prajurit keempat. Mereka tidak berani kembali ke markas. Mereka menangkap Galy Gay dan menyuruhnya menjual seekor gajah kepada seorang perempuan tua. Oleh karena ia tidak memiliki seekor gajah di tangannya, dua diantara prajurit tersebut menyamar menjadi gajah. Si perempuan tua itu setuju membeli gajah dan membayarnya dengan sejumlah uang, dan malangnya Galy Gay percaya saja bahwa seekor gajah adalah sesuatu yang menyebabkan seseorang dapat membeli seekor gajah,

selama ada uang. Dengan menjualnya ia menyetujui suatu tindakan pencurian, karena ada seekor gajah milik Tuannya.

Si malang Galy Gay, pergi ke pasar di suatu pagi yang indah untuk membeli ikan, mencuri seekor gajah yang bukan seekor gajah, menjualnya pada seorang perempuan tua yang bukan seorang pembeli, dan supaya tidak dihukum menyamar menjadi Jeriah Jip, berubah menjadi Jeriah Jip, dan berakhir sebagai seorang pahlawan perang, melawan musuh-musuhnya mati-matian dan menunjukkan dirinya sebagai seorang *atavic* dan haus darah. Menurut kaca mata penonton, kata Brecht, makhluk hidup bergerombol dan hidup bersama.

Untuk menjelaskannya, seyogyanya kita menyatakan bahwa Brecht tidak bermaksud menentang anggapan puitika lain bahwa makhluk hidup selalu berubah. Menurut Aristoteles, sang pahlawan akhirnya mengerti kesalahannya dan berubah. Namun Brecht menunjukkan pada kita melalui modifikasi yang lebih luas dan lebih lengkap: Galy Gay bukan Galy Gay; ia hidup tidak melalui cara yang bersih dan sederhana. Galy Gay bukanlah Galy Gay, tetapi tidak lebih dari sesuatu yang mampu dikerjakan Galy Gay dalam situasi tertentu.

Dalam cerita “Sejarah hidup seorang Pemimpin,” Sartre mengungkapkan seorang lelaki muda yang secara kebetulan menganggap bahwa ia tidak seperti seseorang di mana seseorang itu adalah Yahudi; jadi ia tidak seperti orang-orang Yahudi. Di pesta ia dikenalkan pada seorang laki-laki dan ketika laki-laki tersebut mengetahui bahwa ia seorang Yahudi, tokoh masa depan tersebut menolak menjabat tangannya. Kelak, tokoh tersebut menjadi seorang yang benar-benar anti semit.

Prosedur yang digunakan Sartre dan Brecht memiliki kesamaan tetapi juga perbedaan. Kesamaan keduanya adalah kenyataan bahwa baik tokoh anti Semit Sartre maupun heroisme Galy Gay adalah imanen; kualitas tersebut tidak

dibawa oleh para tokoh tersebut; bukanlah kewajiban Aristoteles untuk mengubahnya menjadi hasrat dan kebiasaan. Namun demikian, keduanya adalah tokoh yang mendapat kualitas tersebut melalui kehidupan bermasyarakat. Terdapat perbedaan mendasar bahwa si pemimpin berkembang secara realistis melalui adegan sebab-akibat, sementara sang pahlawan Brecht dihancurkan, dijatuhkan, dan dibangkitkan kembali. Tidak ada Realisme di sini yang ada hanyalah ungkapan keilmuan yang dihasilkan melalui perlengkapan artistik.

Konflik Kehendak atautkah Pertentangan Kepentingan?

Seperti yang telah kita saksikan tanpa memandang siapa pun yang menjadi Presiden Amerika Serikat, mereka selalu harus mempertahankan kepentingan imperialis yang paling reaksioner. Pribadinya tidak akan menentukan apa-apa. Aksi tersebut tidak akan berkembang karena dirinya. Aksi akan berkembang dengan cara yang sama meskipun presidennya bukan mereka.

Perlu dijelaskan adanya kerancuan yang muncul dari pernyataan Hegel bahwa konflik tragis tidak dapat dihindarkan karena adanya kepentingan. Di satu sisi, di saat konflik tragis menampilkan kepentingan maka moral yang sebenarnya harus ditampilkan. Secara moral, tokoh tidak dapat menghindar untuk menjadi seseorang dan untuk apa yang mereka lakukan. Di sisi lain, Brecht tidak berbicara tentang moral tetapi tentang kepentingan sosial dan ekonomi. Mauler menjadi baik atau jahat, dimaafkan atau dihukum, bukan karena karakter pribadi yang baik atau jahat, bukan karena ia memilih cara tetapi lebih karena ia adalah orang kaya yang harus menambah keuntungannya terus menerus. Pada saat istri Dullfeet, dibunuh oleh Arturo Ui, Dullfeet bertemu dengan pembunuhnya, ia merasakan kemarahan yang seolah akan

keluar dari wajahnya, tetapi ia bersikap seperti “pewaris harta,” dan setuju untuk mendampingi. Keduanya saling bergandengan tangan dengan sinar kebahagiaan di wajah mereka, mengikuti peti mati: pembunuh dan janda menjadi teman dan apa yang ditampilkan di sini? Mereka harus saling mencintai, selalu, demi pembagian keuntungan!

Tidak berarti Brecht ingin mengatakan bahwa kehendak pribadi tidak pernah terlibat tetapi ia ingin menyatakan bahwa kehendak pribadi tidak pernah menjadi faktor penentu aksi dramatik. Contoh terakhir menunjukkan, misalnya, sang janda muda, di awal adegan kehendaknya terlaksana; kebenciannya terhadap Ui yang tampak di seluruh adegan secara perlahan berubah seperti yang ditunjukkan Ui kepadanya. Kehendak pribadi mandeg dan keinginan masyarakat mendorong dengan kuat. Adegan berkembang; aksi dramatik berlanjut mencapai tingkat pertentangan dengan keinginan masyarakat. Di dalam kasus ini dan hampir selalu dalam masyarakat kapitalisme terjadi nafsu peningkatan keuntungan terus-menerus.

Empati, Emosi, atau Pikiran?

Seperti yang kita saksikan dalam “Sistem Tragedi Kekerasan Aristoteles,” empati adalah hubungan emosional yang tercipta antara tokoh dan penonton dan yang memprovokasi, secara mendasar, suatu kekuasaan di tangan penonton, yang menjadi objek yang terkait dengan tokoh, baik tokoh awal, maupun yang dialami oleh penonton.

Pada kasus Aristoteles, empati yang diusulkannya terletak pada ikatan emosional yang melibatkan dua emosi dasar, yaitu rasa kasihan dan rasa takut. Yang pertama mengikat kita (penonton) pada tokoh yang menderita karena nasib tragis yang tidak pasti, dan yang kedua mengacu pada kenyataan bahwa tokoh tersebut menderita akibat beberapa kesalahan yang dimilikinya seperti

yang juga kita miliki. Akan tetapi, empati tidak perlu hanya tertuju pada kedua emosi di atas—dapat terjadi juga pada emosi lain. Satu-satunya unsur yang tidak tersentuh empati adalah ketika penonton berada dalam sikap “pasif” kemudian membuatnya bertindak. Namun, emosi atau emosi-emosi yang memprovokasi fenomena tersebut dapat berupa rasa takut (misalnya, melihat film vampir), sadisme, nafsu seksual terhadap seorang bintang film, atau apapun.

Empati Aristoteles tidak muncul dengan sendirinya, tetapi simultan dengan tipe lain yang terkait dengan *dianoia* (pikiran tokoh-pikiran penonton). Bahwa empati merupakan hasil etos, tetapi aksi *dianoia* juga memprovokasikan aksi yang terkait dengan apa yang disebut John Gassner “pencerahan”. Apa yang dinyatakan oleh Brecht adalah bahwa emosi kaum idealis menghasilkan apa yang ia sebut dengan “pesta emosional,” sementara puitika kaum materialis—di mana tujuan tidak hanya menafsirkan dunia tetapi juga mengubahnya dan membuat dunia nyaman memiliki kewajiban menunjukkan bagaimana dunia dapat berubah bentuk. Empati yang baik tidak melestarikan pengertian dan, sebaliknya, menjelaskan pengertian tersebut dalam rangka menghindari berubahnya spektakel menjadi luapan emosional dan membersihkan dosa sosial penonton. Apa yang dilakukan Brecht sebenarnya menekankan pada pemahaman (pencerahan) pada *dianoia*.

Tidak pernah Brecht menentang emosi meskipun ia selalu berbicara untuk menentang luapan emosi. Ia mengatakan bahwa di zaman pengetahuan modern, absurd menolak emosi. Hal ini jelas menunjukkan posisi emosi yang lahir karena tahu yang sebenarnya, yang berbeda dengan emosi yang muncul karena ketidaktahuan. Mendengar teriakan yang muncul dari sebuah ruang gelap, seorang anak gemetar ketakutan dan Brecht sangat anti dengan adegan semacam itu yang digunakan untuk menggerakkan perasaan penonton. Einstein menemukan bahwa $E=mc^2$, yaitu formula yang mampu mengubah benda

menjadi energi, itu lah yang disebut dengan emosi! Brecht menyukai tipe emosi semacam ini. Pembelajaran merupakan pengalaman emosional, dan di sini tidak ada alasan menghindari emosi tersebut. Namun pada saat yang bersamaan, kebodohan pun menghasilkan emosi dan orang harus menentang jenis emosi tersebut!

Bagaimana seseorang tidak tergugah hatinya ketika menyaksikan Ibu Pemberani dalam *Mother Courage* kehilangan anak lelakinya satu demi satu karena perang? Jelas, penonton akan menitikkan air mata. Emosi yang disebabkan ketidakjelasan itu harus ditanggalkan, dan jangan sampai orang menyeka air mata karena kepergian anak si Ibu Pemberani! Biarkan mereka menangis karena marah melawan perang dan perdagangannya, karena perdagangan ini lah yang membawa pergi anak lelaki Mother Courage. Perbedaan lain mungkin dapat membantu menjelaskan perbedaan tersebut. Ada kesamaan yang penting antara *Riders to the Sea*, karya pengarang Irlandia J.M.Synge, dan *Señora Carrar's Rifles*. Kedua karya ini benar-benar menggugah perasaan. Ceritanya sangat sederhana, yaitu tentang dua orang ibu yang anaknya hilang di laut. Dalam karya Synge, laut adalah sang pembunuh, gelombang, dan takdir. Dalam karya Brecht, pembunuhnya adalah serdadu yang menembak mati pemancing yang jujur. Karya Synge menghasilkan emosi yang kejam yang disebabkan oleh laut—tidak dikenal, tidak tersentuh, krusial. Karya Brecht membangkitkan suatu emosi kebencian melawan Franco dan pengikut fasisnya! Di kedua kasus tersebut emosi dihasilkan, tetapi dengan warna yang berbeda, untuk alasan yang berbeda, dan dengan hasil yang berbeda.

Katarsis atau Istirah, atau Pengetahuan dan Aksi?

Seperti yang telah kita amati, Hegel mempertahankan bahwa pergulatan kesabaran manusia dan aksinya menutupi kerja dramatika yang diikuti oleh

suasana istirahat. Sepertinya Aristoteles berbicara tentang suatu sistem kehendak yang dinyatakan secara konkret, mempribadi, nilai-nilai etika yang dapat dibenarkan, yang menjadi konflik karena salah satu tokoh memiliki nasib tragis, atau membawa kesalahan yang tragis. Sesudah masa katastrop, saat kesalahan dibersihkan, ketentraman dikembalikan dan keseimbangan dimantapkan kembali. Kedua filsuf tersebut tampaknya ingin berbicara bahwa dunia kembali pada stabilitas abadinya, keseimbangan yang kekal, istirahat abadi. Brecht adalah seorang Marxis dan baginya kerja teatrikal tidak pernah berakhir dalam suatu istirahat, dalam suatu keseimbangan. Sebaliknya, kerja teatrikal menunjukkan jalan di mana masyarakat kehilangan keseimbangannya dan menyebabkan masyarakat bergerak serta bagaimana mempercepat transisinya.⁹

Brecht menentang anggapan bahwa artis ternama harus menghindari dunia keramaian, berpaling dari dunia sekitar karena di sana seniman akan menemukan mereka-mereka yang benar-benar tertarik pada perubahan masyarakat. Di dunia keseharian, seniman harus menunjukkan gambaran tentang kehidupan masyarakat pekerja yang ingin mengubah nasib mereka, di saat mereka menjadi korban.¹⁰ Teater yang memiliki kecenderungan mengubah para pengubah masyarakat tidak dapat mengarah pada istirahat, tidak dapat memantapkan kembali keseimbangan. Kebijakan kaum borjuis mencoba memantapkan kembali keseimbangan dengan mendorong terjadinya istirahat sedangkan seniman Marxis, sebaliknya, harus bergerak melalui pembebasan secara nasional, dan melalui pembebasan masyarakat kelas yang ditekan oleh kapital. Hegel dan Aristoteles melihat teater sebagai suatu pembersihan terhadap karakter “anti kemapanan” penonton. Brecht menjelaskan konsepnya dan membuktikan kebenaran, menampilkan kontradiksi, dan menyarankan

⁹Lihat Bertold Brecht, *Brecht on Theatre*, ed. terj. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), terutama halaman 37.

¹⁰*Brecht on Theatre*, 1964, 274—275

perubahan bentuk. Hegel dan Aristoteles menginginkan ketenangan melalui garapan spektakel sedangkan Brecht menginginkan spektakel teatrikal sebagai awal dari terjadinya tindakan. Keseimbangan harus dilihat sebagai perubahan bentuk masyarakat dan bukan sebagai pembersihan semua kehendak dan kebutuhan pribadi.

Dalam hal ini, dapat mengacu pada akhir pertunjukan *Señora Carrar's Rifles*, yang beberapa kali diacu sebagai karya bergaya Aristotelian. Mengapa digambarkan semacam itu? Karena merupakan karya realistik yang mengacu pada tiga kesatuan ruang, waktu, dan aksi. Di akhir cerita karya bergaya Aristotelian harus berakhir dengan cara tersebut. *Señora Carrar's Rifles* bergaya Aristotelian karena sang pahlawan perempuan “dibersihkan” dari suatu kemalangan yang sebenarnya merupakan kekeliruan dan terjadi untuk menghindari esensi persoalan. Dengan demikian, katarsis dihilangkan dari kemampuan sang tokoh dan dari penonton, yang secara empati dimanipulasi oleh sang tokoh agar penonton beraksi. Hal ini merupakan penyingkiran harga diri, kesombongan, ketidaktaatan pada cinta kepada Tuhan, misalnya, yang secara kondusif menggiring watak mampu mengubah masyarakat. Namun Carrar membersihkan dirinya sendiri dengan melakukan suatu aksi. Ketidaktahuannya terhadap pengetahuan melindunginya dari aksi sesaat, dan akibatnya ia menyukai kenetralan yang ia percayai, ia menolak memberikan senjata yang menjadi miliknya. Tokoh tragedi Yunani kehilangan kehendaknya untuk beraksi. Señora Carrar, sebaliknya, secara aktif terlibat dengan perang saudara karena adanya suatu kemalangan, bukan tentang tokoh tetapi masyarakat yang malang harus diubah. Brecht menyatakan bahwa teater idealis menumbuhkan perasaan. Sementara teater Marxis menuntut keputusan. Señora Carrar membuat suatu keputusan dan mulai beraksi, maka ia bukanlah Aristotelian.

Bagaimana Menerjemahkan Karya Baru?

Daripada ingin menjelaskan panjang lebar hubungan penonton-tokoh yang diusulkan oleh Brecht untuk mengganti hubungan dengan emosi yang terkait secara alami—yang ia lekatkan pada teater borjuis Jerman (atau teater borjuis dari negara mana pun)—kita kutip di bawah ini potongan puisi yang ditulisnya tahun 1930, *On the Everyday Theatre*.

lihat—lelaki di pojok itu menirukan kembali
kecelakaan.

kecelakaan menyebabkan sang sopir terlindas
roda kendaraannya duduk sebagai pesakitan di
pengadilan.

maka korban bertambah tua.

yang telah memberi terlalu banyak
sehingga kecelakaan tersebut dimengerti
tetapi setiap kehidupan tidak terduga
dan masing-masing hadir melalui cara yang
menyebabkan kecelakaan tidak terhindarkan.

jadi peristiwa itu terpahami

namun tetap masih mengagetkan:

gerakan keduanya dapat berbeda.

sekarang ia menunjukkan bagaimana keduanya
dapat digerakkan

untuk menghindari kecelakaan itu.

para saksi mata bebas dari ramalan.

ia tidak pernah menyerahkan nasibnya pada
bintang-bintang langit

namun hanya menunjukkan kesalahan mereka sendiri.

catat juga

betapa serius dan tepat peniruannya.

ia tahu bahwa semuanya tergantung pada ketelitiannya:

apakah ketidak tahuannya menyebabkan kehancurannya,

apakah rasa sakit yang dideritanya merupakan imbalan.

lihatlah apa yang telah dilakukannya

sekali lagi.

ia ragu-ragu,

memanggil bantuan ingatannya,

ragu bahwa peniruannya benar-benar sempurna,

berhenti mengoreksi detil ini atau itu.

melacak dengan terpesona.

dan melacak dengan keheranan:

peniruan ini tidak pernah menghilangkan dirinya dalam peniruannya.

tidak pernah membiarkan totalitas dirinya menjadi sosok yang dimainkannya.

ia bertahan, tidak terlibat, sosok yang ditampilkannya.

sosok yang ditampilkannya kembali tidak sesuai dengannya.

tidak juga perasaan dan penampakan yang
dibaginya dengan laki-laki ini.

ia hanya tahu sedikit tentangnya.

peniruanannya tidak mencipta

Yang ketiga

Ddkomposisi dengan bagian yang sama
kasarnya dengan dirinya dan yang lain,

yang ketiga yang membuat jantungnya
berdegub kencang dan akalanya berpikir keras.

nalurinya mengumpulkan dirinya, pelakon.

berdiri dan memberi pada kita

Leaki tetangga,

Oang asing.

di teater anda

anda mempersilahkan kami masuk

bersama dengan transformasi majik anda

di sana di antara

kamar ganti dan panggung:

seorang aktor meninggalkan ruangnya

seorang raja masuk panggung,

dan di sanalah saya menyaksikan tangan-
tangan panggung

tertawa keras dengan botol bir.

di sanalah di pojok pelakon kita

berputar tanpa rapal kutukan.

ia tidak tidur berjalan yang tidak mungkin
pernah anda bayangkan,

tidak ada bantuan pendeta
interupsiilah jika anda inginkan.
dengan tenang ia akan membalas
dan ketika anda harus menyatakan
melanjutkan penampilannya
jangan sebut laki-laki itu bukan seorang
seniman.
dengan mencipta perbedaan antara dunia dan
diri anda
anda menyingkirkan diri anda dari dunia.
jika anda menyatakan:
ia bukan artis,
ia akan membalas:
anda bukan manusia.
pendekatan terburuk
pernyataan itu menyebutkan:
ia seorang artis karena ia manusia.¹¹

Sajak tersebut berlanjut dan berbicara tentang banyak hal. Namun kita mencatat sesuai dengan tujuan kita, yaitu sajak tersebut menjelaskan dengan baik perbedaan antara seniman kaya, ulama tinggi, artis elit, pribadi unik yang, dijual dengan harga yang pantas. Mereka adalah bintang yang namanya berkibar sebelum judul sebuah karya, sebelum subjek cerita dan tema, sebelum apa yang akan disaksikan. Sebaliknya, artis yang lain adalah manusia. Manusia karena ia manusia yang hanya mampu menjadi apa yang seharusnya ia menjadi. Seni adalah

¹¹ Bertold Brecht, *Poems on the Theatre*, terj. John Berger dan Anna Bostock (Lowestoft, Suffolk: Scorpion Press, 1961), 6—7.

abadi bagi semua orang, dan seni tidak untuk dijual, tidak hanya sekedar bernafsu, berpikir, bercinta. Seni bukan perdagangan. Namun bagi kaum borjuis semuanya menjadi komoditas. Manusia adalah komoditas. Tampaknya semua hal yang dihasilkan manusia menjadi komoditas. Segala sesuatu dilacurkan dalam sistem borjuis, seni sama dengan cinta. Manusia adalah pelacur tingkat tinggi dalam sistem borjuasi.

Hasilnya Tidak Terhitung: Sedikit Perbedaan Formal Antar-Tiga Genre

Perbedaan lainnya ditunjukkan oleh Brecht antara konsep teater yang diusulkannya dan konsep yang secara umum disetujui saat itu, yang sebenarnya merupakan perbedaan antar tiga kemungkinan genre puisi. Misalnya, dalam rangka menyeimbangkan antara subjektivitas dan objektivitas dalam puisi Brecht seseorang dapat menemukan dominasi objektif (epik), subjektif (lirik), atau keseimbangan dari keduanya (dramatik). Pada kasus berikutnya, jelas bahwa tokoh semacam Mother Courage, Señora Carrar, Galileo Galilei, Mauler, dan tokoh dramatik lainnya menjadi objek dari kekuasaan ekonomi dalam realita keseharian dan, sebaliknya, diri mereka sendiri bertindak berdasarkan realita. Di sisi lain, tokoh-tokoh seperti Coolie atau Sang Pedagang dalam naskah *The Exception and the Rule*, Kawan-Kawan dalam naskah *He Who Says Yes*, Galy Gay, Shui Tha di *The Good Woman of Setzuan*, dan lainnya, adalah tokoh-tokoh di mana fungsi objektif si pembicara sangat berkuasa: kejelasan subjektivitas tokoh-tokoh tersebut agak lemah pada bagian pendahuluan. Di sisi yang paling ekstrem, sebenarnya subjektivitas menguasai tanpa mengawasi tokoh lirik dalam *In the Jungle of Cities* dan

karya-karya lain yang tetap ekspresionistik. Ekspresionisme menyampaikan kenyataan secara subjektif tanpa menampilkannya.

Kecenderungan pemusatan pada satunya laku, waktu, dan tempat—telah diobservasi oleh Brecht dalam puitika sebelumnya—dibenarkan hanya bila mengacu pada karya dramatik sebelumnya. Karya-karya sastra tentang tipe lirik, ekspresionistik, atau surealistik misalnya, cenderung tidak setia pada pola tersebut, dan demikian pula pada karya-karya gaya Shakespeare dan Elizabethan pada umumnya. Sementara pemusatan yang diacu oleh Brecht hanya berlaku pada genre dramatik, dan tidak berlaku pada genre lirik dan epik, namun sesuai pada genre dramatik seperti pada puitika baik idealis maupun materialis gaya Hegelian dan Marxis.

Semua karakteristik yang ditunjukkan Brecht mengacu pada genre dramatik dan bukan pada puitika Hegelian atau Brechtian. Pengembangan yang berkesinambungan, atau melompat? Hal tersebut tidak dapat dikatakan bahwa pengembangan pada karya Strinberg *Lucky Peter's Journey* adalah pengembangan yang berkesinambungan, di mana tokoh-tokoh surealistik berubah menjadi binatang atau benda-benda lain. Apa yang dapat dikatakan tentang film-film seperti *The Cabinet of Dr. Caligari*, *Metropolis*, dan sebagainya? Sering naskah idealistik dengan gaya subjektivitas tinggi tidak terikat dengan kredibilitas dan objektivitas; inilah kecenderungan yang melekat pada gaya naskah semacam itu, dan dalam gaya surealisme mencapai ketegasan untuk tidak berkompromi dengan dunia objektif. Tentu saja dengan mengacu pada hubungan sebab akibat dari satu adegan ke adegan berikutnya, hal ini merupakan gaya dramatik tetapi gaya ini tidak ada pada karya epik atau lirik.

Garis besar puitika Brecht menunjuk pada keingintahuan ilmiah terhadap proses daripada keingintahuan terhadap akhir cerita yang melankolis. Keduanya benar, namun seseorang harus menganggapnya sebagai suatu gagasan yang relatif: kita tidak dapat mengatakan bahwa tidak ada keingintahuan yang muncul terhadap pengadilan Azdak (Tokoh terakhir yang membela si anak? Siapa ibu *sebenarnya* dari si anak tersebut?). Keingintahuan melankolik ditemukan hanya dalam novel misteri *a la* Agatha Christie atau film-film *a la Hitchcock*, dengan atau tanpa munculnya tokoh vampir. Dengan cara yang sama, ada suspens dalam pengadilan Azdak atau pada kematian anak perempuan dalam *Mother Courage* yang tidak tahu rimbanya. *An Enemy of the People* membangkitkan intensitas keingintahuan ilmiah bagi pengembangan mekanisme borjuis liberal. Brecht berjuang menemukan suatu puitika baru dan dengan demikian posisi yang radikal harus dipahami secara dialektik karena Brecht sendiri yang pertama kali melakukan yang sebaliknya tentang apa yang diajarkannya, yaitu pentingnya cara penyampaian. Saya ulangi: pentingnya cara penyampaian.

Satu hal lain di atas juga tidak terlalu jelas, apakah hal itu saran atau argumentasi? Brecht tidak berpikir ke arah itu. Sebelumnya tidak ada pengarang lain yang menggunakan argumentasi, tetapi hanya saran saja dalam karyanya. Untuk memahami Brecht lebih jelas di sini, kita dapat mengingat bahwa dalam pandangannya tugas seniman tidak hanya menyampaikan hal-hal yang benar saja tetapi menyampaikan bagaimana sesuatu itu benar-benar ada.

Bagaimana hal itu harus dilakukan? Untuk siapa hal itu dilakukan? Tidak seorangpun dapat menjawab pertanyaan tersebut lebih baik daripada Brecht sendiri. “Saya tidak dapat mengatakan bahwa

penulisan dramatik yang saya sebut non-Aristotelian dan gaya seni peran epik yang menyertainya hanya menampilkan kembali sebuah solusi. Namun demikian, satu hal cukup jelas bahwa dunia masa kini hanya dapat digambarkan melalui masyarakat masa kini, dan digambarkan sebagai kemampuan masyarakat melakukan transformasi”.¹² Selanjutnya, hal ini merupakan minat masyarakat, kerja massal yang sangat luas, bahwa karya sastra seharusnya menyampaikan pada mereka representasi kehidupan yang sebenarnya, dan representasi kehidupan yang benar pada dasarnya hanya menggunakan kerja massa, rakyat, sehingga representasi kehidupan tersebut akan bermanfaat dan tepat buat mereka, misalnya menjadi populer.¹³

Empati atau Osmosis

Empati harus dipahami sebagai senjata yang menakutkan. Empati merupakan senjata paling berbahaya di dalam gudang persenjataan teater dan seni yang terkait (film dan televisi). Mekanismenya terkadang berbahaya, mengandung kesamaan dari dua orang (satu fiktif dan yang lainnya riil), dua dunia, membuat salah satu dari orang-orang ini (yang riil, penonton) takluk pada kekuasaan yang lain, yang fiktif, tokoh untuk membuat keputusan. Manusia memutuskan melepaskan kekuasaannya berhadapan dengan berkuasanya imej.

Namun demikian, di sini terdapat sesuatu yang menakutkan. Pada saat manusia memilih situasi penting, ia melakukannya secara riil, dalam kehidupannya sendiri. Pada saat tokoh memilih—dan dengan demikian ketika ia mendesak manusia memilih—, ia melakukannya dalam situasi

¹² *Brecht on Theatre*, 1964, 274.

¹³ *Brecht on Theatre*, 1964, 107

fiktif, tidak riil. Ia kehilangan semua fakta, nuansa dan komplikasi yang diberikan orang lain. Hal ini membuat manusia (yang nyata) memilih berdasarkan pada situasi dan kriteria tidak riil.

Dua dunia (riil dan fiksi) yang berdampingan juga menghasilkan dampak-dampak agresif lainnya. Penonton mengalami fiksi dan memasukkan unsur-unsurnya. Penonton ini—riil, makhluk hidup—menyetujui kehidupan dan realitas apa yang ditampilkan dalam karya seni sebagai seni. Osmosis estetika. Mari kita membicarakan beberapa contoh konkret. Dunia Donald Bebek Paman Scrooge hanyalah memiliki banyak uang, bagaimana mencari uang, dan hidup hanya untuk uang. Paman Scrooge menjadi sosok yang disukai, menjalin hubungan empati yang apik dengan pembaca atau dengan penonton film karton yang menampilkannya. Oleh karena empati tersebut, karena fenomena dua dunia yang berdampingan, penonton mulai mengalaminya secara riil seperti milik mereka sendiri. Semua keinginan untuk mendapat kekayaan membutuhkan pengorbanan yang tidak terbatas demi uang. Penonton mengadopsi aturan permainan tersebut untuk kemudian dimainkannya di setiap permainannya sendiri.

Dalam film *Old West*, jelas kemampuan menembak dengan senapan dan melempar piring ke udara dan menembaknya dengan satu tembakan, dan meninju sepuluh orang penjahat dengan beberapa pukulan mencipta empati terdalam antara koboi-koboi itu dengan kalangan penonton muda di acara tontonan siang. Bahkan hal itu terjadi pada kasus penonton Meksiko yang menyaksikan orang Meksiko dipukul tidak berkutik ketika mempertahankan tanahnya. Melalui empati, anak-anak meninggalkan dunia mereka. Mereka ingin mempertahankan apa yang dimilikinya dan berempati pada dunia para

Yankee yang mati-matian menaklukkan tanah yang lain. Empati berfungsi bahkan ketika ada konflik kepentingan antara dunia fiktif dan dunia riil penonton. Oleh sebab itu mengapa ada sensor untuk menghentikan situasi yang tidak menyenangkan tersebut bagi penonton.

Sebuah cerita cinta, tidak penting bagaimana sederhananya cerita tersebut, dapat menjadi alat menilai dunia lain yang bukan milik penonton. Saya percaya bahwa Hollywood lebih merusak negeri kami dengan film-film *innocent* daripada film yang langsung memiliki tema-tema politik. Cerita cinta “idiot” yang bertipe *love story* lebih berbahaya, penetrasi ideologi secara tersamar menunjukkan fakta tersebut; pahlawan romantis tanpa henti mencoba merebut cinta perempuan, atasan yang buruk berubah sifat dan menjadi atasan yang baik (dan akhirnya menjadi benar-benar atasan), dan sebagainya.

Sukses yang terakhir terjadi pada televisi Amerika, “*Sesame Street*,” benar-benar membuktikan solidaritas Amerika yang dikaitkan dengan kemelaratan dan keterbelakangan negara kami. Tetangga Amerika Utara tersebut ingin membantu kita agar kami terdidik, dan mereka meminjamkan kami metode pendidikan mereka. Namun bagaimana mereka terdidik? Dengan menunjukkan dunia di mana anak-anak belajar. Apa yang mereka pelajari? Tentu saja kalimat, kata, dan sebagainya. Pengalaman belajar didasarkan pada sketsa kecil yang menunjukkan pembelajaran anak-anak bagaimana menggunakan uang, bagaimana menyimpan uang mereka di bank-bank *piggy* milik mereka, dan belajar membedakan antara sebuah bank *piggy* dan bank *downtown*. Subjek dan tema diseleksi di antara nilai-nilai kompetitif masyarakat kapitalis. Penonton yang lemah terungkap dalam kompetisi tersebut. Dunia yang terorganisir, terkait dan tertindas. Melalui osmosis!

4. POLITIKA KETERTINDASAN

Pada awalnya teater merupakan lagu *dithyrambic* di mana manusia secara bebas bernyanyi di udara terbuka. Acara karnaval. Pesta. Kemudian, kelas penguasa menguasai teater dan membangun sekat-sekat pemisah. Pertama, mereka membagi orang-orang, aktor dan penonton terpisah, orang yang berperan dan orang yang menonton, pesta pun tamat! Kedua, di antara aktor, mereka membagi antara tokoh protagonis dan orang banyak. Indoktrinasi menindas dimulai! Sekarang, orang yang tertindas membebaskan dirinya sendiri dan sekali lagi, membuat teaternya sendiri. Sekat-sekat harus diruntuhkan. Pertama, penonton mulai berperan lagi: teater bayangan, teater forum, teater kesan, dan sebagainya. Kedua, perlunya mengubah pribadi tokoh oleh aktor-aktor secara individual: sistem “Joker”.

Dengan dua esai berikut ini, saya ingin menutup lingkaran buku ini. Di dalamnya kita akan menyaksikan beberapa cara kita mengasumsikan kembali fungsi protagonis dalam teater dan dalam masyarakat.

Eksperimen dengan Teater Rakyat di Peru

Eksperimen ini berlangsung pada bulan Agustus tahun 1973 di kota Lima dan Chiclayo, dengan kolaborasi yang sangat berharga dari Alicia Saco, bersama program *Integral Literacy Operation (Operacion Alfabetizacion Integral [ALFIN])*, disutradarai oleh Alfonso Lizarzaburu dan dengan partisipasi di berbagai lini bersama Estela Linares, Luis Garrido Lecca, Ramon Vilcha, dan Jesus Ruiz Durand. Metode yang digunakan oleh ALFIN dalam program ini tentu saja diambil dari Paulo Freire.

Pada tahun 1973, pemerintah revolusioner di Peru memulai kampanye nasional yang disebut *Operacion Alfabetizacion Integral* dengan tujuan memberantas buta huruf dalam jangka waktu empat tahun. Diperkirakan di Peru dari 14 juta penduduk, antara tiga dan empat juta di antaranya buta huruf atau semi buta huruf. Tugas mengajar membaca dan menulis merupakan persoalan yang rumit dan berbahaya. Di Peru persoalan ini sangat menyita perhatian karena banyaknya jumlah bahasa dan dialek yang digunakan masyarakatnya. Riset terakhir menunjukkan setidaknya ada 41 dialek dalam dua bahasa utama, di samping Spanyol, yaitu Quechua dan Aymara. Riset berlangsung di provinsi Loreto di utara negeri ini, membuktikan adanya 45 bahasa yang berbeda-beda di wilayah ini. Empat puluh lima bahasa dan bukan dialek! Ini merupakan wilayah yang memiliki populasi terkecil di negara ini.

Besarnya variasi bahasa mungkin memberi sumbangan pemahaman di organisasi ALFIN bahwa yang buta huruf bukanlah masyarakat yang tidak mampu mengungkapkan diri mereka sendiri. Mereka hanya masyarakat yang tidak mampu mengungkapkan diri mereka dalam bahasa tertentu, yang dalam hal ini adalah bahasa Spanyol. Semua idiom adalah “bahasa”, namun banyak sekali bahasa yang bukan idiomatik. Banyak terdapat bahasa di samping bahasa yang tertulis dan diucapkan. Dengan mempelajari sebuah bahasa baru, seseorang mengenal pengetahuan baru tentang realitas dan memindahkan pengetahuan tersebut kepada yang lain. Setiap bahasa benar-benar unik. Semua bahasa saling melengkapi; pengetahuan yang paling lengkap tentang apa yang nyata.¹

¹**Bagan Ragam Bahasa**

Komunikasi Realita	Substansi Realita	Transformasi Realita
Bahasa	Tata Bahasa	Sintaks
Lisan-tertulis	Kata	Kalimat (subjek, objek, predikat, dsbnya)

Projek ALFIN memformulasikan dua tujuan utama:

1. memberantas buta bahasa pertama dan bahasa Spanyol tanpa mendesak masyarakat untuk meninggalkan yang pertama demi yang kedua.
2. memberantas buta di setiap kemungkinan bahasa, terutama bahasa artistik, seperti teater, fotografi, boneka, film, jurnalistik, dan sebagainya.

Pelatihan para pendidik dipilih dari wilayah yang sama di mana buta huruf harus diberantas. Pelatihan dikembangkan melalui empat tahapan berdasarkan karakteristik masing-masing kelompok sosial:

1. *barrios* (tetangga) atau kampung baru, yang terkait dengan daerah *slum* kami (*cantegril, favela...*);
2. wilayah rural;
3. wilayah tambang;
4. wilayah di mana bahasa Spanyol bukan menjadi bahasa utama yang meliputi 40% populasi. Dari 40 % ini separuhnya terdiri dari masyarakat bilingual yang belajar bahasa Spanyol sesudah mereka menguasai dengan lancar bahasa daerah mereka masing-masing. Separuhnya tidak berbicara bahasa Spanyol.

Terlalu cepat sebenarnya mengevaluasi hasil dari rencana ALFIN yang masih berada pada tahap awal kegiatan. Apa yang saya sarankan di sini adalah menggabungkan pengalaman personal mereka sebagai partisipan dalam bidang

Musik	Instrumen musikal dan bunyinya, catatan	Kalimat musikal. Melodi dan irama
Lukisan	Warna dan bentuk	Setiap gaya memiliki sintaksisnya
Sinema	Imej (turunannya, musik dan ucapan)	Montase: gabungan, pemindahan, penggunaan lensa, perjalanan, <i>fade in, fade out</i> , dan sebagainya.
Teater	Simpulan semua bahasa imajinasi: Kata, warna, bentuk, gerakan, suara, dan sebagainya	Aksi dramatik

teatrikal dan membuat bagan berbagai eksperimen yang kita buat berdasarkan teater sebagai bahasa dan mampu digunakan oleh setiap orang, dengan atau tanpa memiliki bakat seni. Kami mencoba mengungkapkan dalam praktik bagaimana teater dapat ditempatkan sebagai pelestari ketertindasan, sehingga mereka dapat mengungkapkan diri mereka sendiri dan dengan menggunakan bahasa baru ini, mereka dapat juga menemukan konsep baru.

Dalam rangka memahami “puitika ketertindasan” ini, seseorang harus memahami tujuan utamanya, yaitu mengubah masyarakat—“penonton” pasif dalam fenomena teatrikal—menjadi subjek, menjadi aktor, pengubah bentuk laku dramatik. Saya harap bahwa perbedaan menjadi jelas. Aristoteles mengajukan sebuah puitika di mana penonton mendelegasikan kekuasaan pada tokoh dramatik sehingga tokoh tersebut dapat bertindak dan berpikir untuknya. Brecht menyarankan sebuah puitika di mana penonton mendelegasikan kekuasaan pada tokoh yang bertindak tetapi penonton lah yang menentukan kebenaran bagi diri penonton sendiri, sehingga sering berlawanan dengan tokoh. Dalam kasus pertama, katarsis terjadi; yang kedua, bangkitnya kesadaran kritis. Namun puitika ketertindasan memfokus pada tindakan itu sendiri: penonton tidak mendelegasikan kekuasaan apapun terhadap tokoh (atau aktor) baik bertindak atau berpikir di tempatnya, sebaliknya, dirinya mengasumsikan sebagai peran protagonis, mengubah aksi dramatik, mencoba solusi-solusi, mendiskusikan rencana-rencana bagi perubahan—secara singkat, melatih diri mereka untuk terjadinya aksi riil. Dalam kasus ini, sebenarnya teater tidak memiliki watak revolusioner tetapi sebuah latihan revolusi. Penonton yang dibebaskan tersebut, sebagai sosok yang utuh, terjun masuk ke dalam aksi. Tidak peduli bahwa aksinya bersifat fiksi; tidak penting apakah hal itu menjadi sebuah aksi!

Saya percaya bahwa semua kelompok teater pada dasarnya revolusioner. Mereka harus memindahkan alat produksi teater pada masyarakat, sehingga masyarakat sendiri dapat menggunakannya. Teater adalah senjata dan senjata itu akan dicoba oleh masyarakat. Bagaimana mencapai proses transfer semacam ini? Misalnya saya mengutip apa yang dilakukan oleh Estela Linares, yang bertanggung jawab pada bagian fotografi di Perencanaan Program ALFIN. Apa yang ingin dicapai dalam program pemberantasan buta huruf dengan menggunakan cara kuno ini? Jelas bahwa hal itu akan melibatkan foto-foto, jalan-jalan, orang-orang, pemandangan, toko-toko, dan sebagainya, kemudian menampilkan gambar-gambar tersebut dan mendiskusikannya. Namun siapa yang akan mengambil gambar-gambar tersebut? Instruktur, pemimpin kelompok, atau koordinator? Di sisi lain, jika kita akan memberikan pada orang-orang ini alat produksi, mereka perlu diberi bantuan, dalam hal ini, kamera. Inilah yang dilakukan ALFIN. Para pendidik akan memberi kamera pada anggota kelompok belajar, akan mengajarkan pada mereka bagaimana menggunakannya, dan menganjurkan mereka melakukan hal sebagai berikut:

Kami akan menanyakan berbagai pertanyaan. Untuk alasan inilah kita akan berbicara dalam bahasa Spanyol. Dan anda harus menjawab. Namun anda tidak dapat berbicara dalam bahasa Spanyol: anda harus berbicara dalam bahasa “foto”. Kami menanyakan pada anda benda-benda dalam bahasa Spanyol, yang berarti bahasa. Anda menjawabnya dalam bahasa yang berarti juga bahasa.

Pertanyaan yang ditanyakan sangat sederhana, dan jawabannya –yaitu, foto-foto—didiskusikan nanti oleh kelompok. Misalnya, ketika orang-orang ditanya, di mana kalian tinggal? Mereka menjawabnya dengan bentuk-bentuk foto jawaban sebagai berikut:

1) Sebuah gambar yang menunjukkan sebuah gubuk. Di kota Lima jarang sekali hujan dan untuk itulah gubuk di buat dari lantai tanah, tembok dan atap yang tidak permanen. Pada umumnya mereka hanya memiliki satu ruangan yang berfungsi sebagai dapur, ruang keluarga, dan ruang tidur; keluarga tinggal bersama dalam ruang besar dan sangat sering anak-anak kecil menyaksikan orang tua mereka melakukan hubungan seksual, yang terkadang menyebabkan sesama saudara laki dan perempuan berumur sepuluh atau sebelas tahun melakukan hal yang sama, hanya karena meniru apa yang dilakukan orang tua mereka. Sebuah foto yang menunjukkan sebuah gubuk yang menumbuhkan banyak pertanyaan tentang tempat tinggal. Setiap unsur dari masing-masing foto memiliki makna khusus yang harus didiskusikan oleh kelompok tersebut. Objek-objek tersebut memfokus di sudut darimana gambar tersebut diambil, hadir atau tidaknya orang-orang di dalamnya, dan sebagainya.

2) Untuk menjawab pertanyaan yang sama, seorang laki-laki mengambil gambar aliran sungai. Diskusi tersebut menjelaskan maknanya. Sungai Rimac, yang mengalir di tengah kota Lima, banjir beberapa kali setiap tahun. Keadaan ini membuat kehidupan di pinggiran sungai Rimac menjadi porak poranda, sejak tanggul sering bobol, yang mengakibatkan banyak menghanyutkan penduduk. Juga sering anak-anak jatuh ke sungai ketika bermain dan air yang meluap menyebabkan sulit untuk menolong mereka. Pada saat seorang laki-laki menjawab pertanyaan dengan gambar tersebut, ia mengungkapkan kekhawatirannya yang mendalam, yaitu bagaimana ia dapat bekerja dengan aman ketika mengetahui bahwa anaknya sewaktu-waktu dapat tenggelam di sungai?

3) Foto laki-laki berikutnya tentang sisi lain sungai itu di mana terdapat burung-burung pelikan yang datang dan menyantap sampah-sampah seperti layaknya orang kelaparan; orang-orang, yang sama laparnya, menangkap,

membunuh dan makan pelikan itu. Dengan memperlihatkan foto tersebut, laki-laki tersebut mengkomunikasikan kekhawatirannya hidup di tempat seperti itu ketika secara ironis orang-orang menjadi kelaparan, karena kondisi itu menyebabkan pelikan-pelikan datang dan kemudian akan menyantapnya seperti orang kelaparan.

4) Seorang perempuan yang baru-baru ini bermigrasi dari sebuah kota kecil ke pusat kota menjawab dengan sebuah gambar jalan utama di *barrio* nya. Penduduk lama kota Lima tinggal di sisi lain jalan tersebut, sementara mereka yang berasal dari pusat kota tinggal di sisi lain. Di satu sisi adalah mereka yang melihat pekerjaan mereka yang direbut oleh pendatang baru; di sisi lain, orang-orang miskin yang meninggalkan kampung halamannya demi mencari pekerjaan. Jalan itu merupakan garis pemisah antar saudara yang sama-sama dieksploitasi, yang menemukan diri mereka sendiri berhadapan satu sama lain seperti musuh. Gambar tersebut membantu untuk mengungkapkan kondisi mereka keseharian, kemiskinan dari dua sisi—sementara gambar dari tetangga yang kaya menunjukkan siapa musuh mereka yang sebenarnya. Gambar dari jalan pemisah tersebut menunjukkan keinginan untuk kembali mengarahkan penempatan mereka yang semena-mena. Dengan mempelajari gambar jalan tersebut membantu pemahaman perempuan itu tentang kenyataan dirinya.

5) Suatu hari seorang laki-laki, menjawab pertanyaan yang sama, mengambil gambar sebuah wajah anak-anak. Tentu saja setiap orang berpikir bahwa laki-laki itu telah berbuat kesalahan dan mengulang pertanyaan itu kepadanya:

“Kau tidak mengerti ; apa yang kami inginkan adalah kau menunjukkan pada kami di mana kau tinggal. Ambil sebuah gambar dan tunjukkan pada kami di mana kalian tinggal. Gambar apa saja; jalan, rumah, kota, sungai...”

“Inilah jawaban saya. Di sinilah kami tinggal.”

“Tetapi ini seorang anak...”

“Lihat wajahnya: ada darah. Anak ini, seperti semua yang hidup di sini, hidupnya terancam oleh tikus-tikus yang berkembang biak di sepanjang pinggiran sungai Rimac. Mereka dilindungi oleh anjing-anjing yang mengusir tikus-tikus pergi. Anak ini memiliki anjing yang menjaganya. Sehari penuh orang tuanya pergi bekerja dan ia tinggal dengan anjingnya. Namun sekarang ia tidak memilikinya lagi. Beberapa hari yang lalu, ketika anda bertanya pada kami di mana saya tinggal, tikus-tikus itu telah datang ketika anak itu tidur dan menggerogoti hidungnya. Inilah mengapa ada banyak darah di wajahnya. Lihat gambar itu; itulah jawabanku. Saya tinggal di suatu tempat di mana semua hal seperti ini dapat saja tetap terjadi.”

Mungkin saya dapat menulis novel tentang anak-anak yang tinggal di *barrios* sepanjang sungai Rimac; tetapi hanya foto, dan tidak ada bahasa lain, mengungkapkan kegetiran yang tergambar di mata seorang anak, di mana air matanya bercampur darah. Apabila ironi dan bencana ini belum cukup, foto ini diambil melalui kamera kodak chrome “*Made in USA*”.

Kegunaan foto ini mungkin membantu membuka simbol yang sebenarnya dari seluruh komunitas atau kelompok sosial. Terjadi beberapa kali, intensi grup-grup teatrikal tidak mampu berkomunikasi dengan penonton massal karena mereka menggunakan simbol-simbol yang tidak bermakna apapun bagi penonton tersebut. Mahkota kerajaan dapat mensymbolisasikan kekuasaan, namun sebuah simbol hanya berfungsi sedemikian rupa jika maknanya dipahami bersama. Beberapa mahkota kerajaan dapat menghasilkan dampak yang kuat bagi penonton tertentu, dan sebagian di antaranya tidak bermakna bagi penonton yang lain.

Apa makna eksploitasi tersebut? Gambaran tradisional tentang Paman Sam adalah, menurut beberapa kelompok sosial di seluruh dunia, simbol tentang eksploitasi yang mengerikan. Hal itu mengungkapkan kesempurnaan kebiadaban imperialisme *Yankee*. Di kota Lima, penonton juga ditanya, apa itu eksploitasi? Beberapa foto menunjukkan orang biasa, tuan tanah; yang lain lagi, beberapa kantor pemerintah. Di sisi lain, seorang anak menjawab dengan gambar tentang sebuah kamar sewaan. Baginya itu adalah simbol sempurna tentang eksploitasi. Sedikit orang dewasa memahaminya, tetapi semua anak lain setuju semua bahwa gambar tersebut mengungkapkan perasaan mereka yang terkait dengan eksploitasi. Diskusi tersebut menunjukkan mengapa anak laki-laki pekerja miskin berumur sekitar lima atau enam tahun adalah penyemir sepatu. Jelas, di *barrios* di mana mereka tinggal tidak ada sepatu yang harus disemir, dan, untuk alasan inilah, mereka harus pergi ke Lima untuk mencari kerja. Kotak semir sepatu dan peralatan lain untuk urusan ini tentu saja merupakan suatu kebutuhan yang penting, dan tentu saja anak itu tidak dapat membawanya pulang pergi setiap hari antara tempat kerja dan rumahnya. Oleh sebab itu, mereka harus menyewa rumah tumpangan di tempat kerja mereka, di mana pemilik rumah itu mengutip pendapatan mereka dua atau tiga *soles* per malam per kamar. Melihat kondisi kamar tumpangan tersebut, anak-anak itu terlihat tertekan dan mereka membencinya. Tentu saja gambar suatu mahkota, Paman Sam atau Nixon mungkin tidak berarti apa-apa bagi mereka.

Cukup jelas untuk memberi sebuah kamera kepada seseorang yang belum pernah mengambil foto sebelumnya, memberitahu padanya bagaimana mengatur fokus kamera dan tombol mana yang ditekan. Melalui cara inilah produksi foto dihasilkan. Namun apa yang harus dilakukan pada kasus teater. Alat untuk menghasilkan sebuah foto diwujudkan melalui kamera yang

sebenarnya relatif mudah dilakukan, tetapi alat produksi teater terletak di setiap diri manusia sendiri, dan yang jelas lebih sulit diarahkan.

Kita dapat mulai dengan pernyataan bahwa kata pertama tentang perbendaharaan teatrikal adalah tubuh manusia, dengan sumber utama suara dan gerak. Dengan demikian, untuk mengontrol alat produksi teater, manusia, harus, pada awalnya, mengontrol tubuhnya sendiri, mengenal tubuhnya sendiri, dalam rangka membuatnya mudah untuk disampaikan. Dengan demikian, ia akan mampu mempraktikkan bentuk-bentuk teatrikal di mana dengan panggung ia membebaskan dirinya dari kondisi penonton dan mengambil kondisi aktor, di mana ia berhenti menjadi objek dan berubah menjadi subjek, diubah dari saksi mata menjadi protagonis.

Rencana mengubah bentuk penonton menjadi aktor dapat disistematisasikan melalui garis besar ke dalam empat tahapan:

Tahapan pertama: *Mengenal tubuh*: serangkaian latihan agar seseorang mampu mengenali tubuhnya, keterbatasan dan kemungkinannya, distorsi sosialnya dan kemungkinan rehabilitasinya.

Tahapan kedua: *Membuat tubuh ekspresif*: serangkaian permainan di mana seseorang mulai mengungkapkan jati dirinya melalui tubuhnya, meninggalkan yang lain, lebih pada ungkapan apa adanya.

Tahapan ketiga: *Teater sebagai bahasa*: seseorang mulai mempraktikkan teater sebagai sebuah bahasa yang hidup dan “kini”, bukan sebagai produk jadi yang menampilkan gambaran-gambaran dari masa lalu. Tahapan ini terbagi menjadi tiga bagian.

Bagian pertama: *Dramaturgi simultan*: penonton “menulis” secara simultan bersama dengan seni peran para aktor;

Bagian kedua: *Teater Kesan*: penonton mengintervensi secara langsung, “berbicara” melalui imej yang dibuat dengan tubuh-tubuh aktor;

Bagian ketiga: *Teater Forum*: penonton mengintervensi secara langsung laku dan seni peran dramatik.

Tahapan keempat: *Teater sebagai wacana*: bentuk sederhana di mana penonton-aktor mencipta “spektakel” menurut kebutuhannya untuk mendiskusikan tema-tema tertentu atau latihan tindakan-tindakan tertentu.

Misalnya:

1. Teater surat kabar
2. Teater bayangan
3. Teater foto romans
4. Teater penghancur ketertindasan
5. Teater mitos
6. Teater pengadilan
7. Topeng dan ritual

Tahapan Pertama: Mengenal Tubuh

Kontak pertama dengan kelompok petani, pekerja, atau penduduk desa. Jika mereka menolak dimasukkan dalam pertunjukan teatrikal maka akan menyulitkan. Tampaknya mereka tidak pernah mendengar teater, dan jika pernah konsepsi mereka tentang teater mungkin telah terdistorsi dengan televisi, yang lebih menekankan pada sentimentalitas atau dengan beberapa grup sirkus keliling. Juga sangat umum bagi orang-orang ini untuk mengaitkan teater dengan kesenangan atau hura-hura. Perhatian tetap diarahkan bahkan ketika kontak tersebut dilakukan lewat seorang pendidik yang berasal dari kelas sosial yang sama dengan kalangan buta huruf atau semi buta huruf, bahkan ketika ia tinggal bersama mereka dalam sebuah gubuk dan berbagi bersama mereka dalam kehidupan yang sama sekali tidak nyaman. Kenyataan bahwa

para pendidik datang dengan misi membasmi buta huruf menjadi faktor alinasi antara agen dan masyarakat setempat. Untuk alasan inilah, pengalaman teatrikal harus dimulai tidak dengan sesuatu yang asing bagi masyarakat (teknik teatrikal yang dipikirkan atau disarankan) tetapi dengan *tubuh-tubuh* mereka yang setuju untuk berpartisipasi dalam eksperimen tersebut.

Terdapat beberapa latihan yang dirancang dengan tujuan membuat setiap orang menyadari tubuhnya sendiri, menyadari kemungkinan-kemungkinan tubuhnya, dan perubahan bentuk tubuhnya akibat penderitaan yang dialaminya karena jenis pekerjaannya. Penting bagi setiap orang merasakan “kekuatan asing” yang didesakkan pada tubuhnya karena jenis pekerjaannya. Sebuah contoh sederhana akan menjelaskan tentang hal ini. Bandingkan struktur kekuatan otot seorang tukang ketik dengan struktur kekuatan otot penjaga malam sebuah pabrik. Yang pertama menunjukkan kerja duduk di kursi, sepanjang jam kerjanya dari dada hingga kaki pasif, sedangkan tangan dan jari-jarinya aktif bekerja. Penjaga malam sebaliknya, ia harus berjalan terus menerus selama delapan jam bergantian dan akibatnya ia akan mengembangkan struktur kekuatan-kekuatan tubuhnya untuk mendukungnya berjalan. Tubuh keduanya menjadi teralinasi karena sifat individual dari jenis pekerjaan mereka.

Hal yang sama juga terjadi pada setiap orang entah apapun status kerja mereka. Kombinasi peran-peran yang harus ditampilkan seseorang menyebabkannya berlindung pada “topeng” keseharian. Oleh sebab itu mengapa mereka yang memiliki peran yang sama akan menyerupai satu sama lain: seniman, prajurit, karyawan kantor, guru, buruh, petani, tuan tanah, keturunan bangsawan, dan sebagainya.

Bandingkan antara seorang kardinal yang sedang berjalan penuh ketenangan melewati taman-taman Vatikan dengan, di sisi lain, seorang jendral yang dengan agresif memberi perintah pada anak buahnya. Yang pertama

berjalan perlahan, dengan mendengarkan musik gereja, peka pada warna kelembutan yang murni impresionistik: jika secara kebetulan seekor burung kecil melintas di atas jejak langkah kardinal, seseorang secara mudah mengimajinasikannya sedang berbicara dengan burung itu dan melalui kata-kata yang menyejukkan sesuai dengan inspirasi Kristen. Sebaliknya, tidak ada gunanya seorang jendral berbicara dengan burung-burung kecil. Tidak ada prajurit yang menaruh hormat pada seorang jendral yang berbicara dengan seekor burung. Seorang jendral harus berbicara layaknya seorang yang memberi perintah, bahkan juga ketika ia berkata pada istrinya bahwa ia mencintainya. Seorang militer diharapkan menggunakan keberaniannya, apakah ia seorang brigadir jenderal atau seorang admiral. Maka semua perwira militer hampir sama semua, demikian juga para kardinal; tetapi ada jarak yang luas memisahkan antara jenderal dengan kardinal.

Pelatihan tahapan pertama tersebut dirancang untuk “membatalkan” struktur kekuatan tubuh para partisipan. Pelatihan tersebut digunakan untuk mengkaji dan menganalisis tubuh mereka. Tidak untuk membangunkan atau menghancurkan tubuh mereka, tetapi untuk membangkitkan tingkat kesadarannya. Setiap pekerja, setiap petani dengan demikian menyadari, melihat, dan merasakan titik kekuatan apa yang diarahkan tubuhnya oleh pekerjaannya. Apabila seseorang mampu, dengan cara ini, untuk menyingkirkan kekuatan struktur seseorang, orang itu akan mampu menyatukan karakteristik struktur profesi-profesi lain dengan kelas sosialnya; yaitu seseorang akan mampu secara psikis menerjemahkan tokoh-tokoh yang berbeda dengan jati diri orang yang lain.

Semua rangkaian latihan ini sebenarnya dirancang untuk memecahbelah. Latihan akrobatik dan atletik yang dilakukan untuk mencipta karakteristik

struktur atletik dan akrobatik menjadi tidak relevan di sini. Saya menunjukkan contoh-contoh latihan tersebut:

1. *Lomba gerak lambat*. Para partisipan diundang untuk lomba lari dengan tujuan kalah: yang terakhir lah yang menjadi pemenang. Bergerak dalam *slow motion*, tubuhnya akan menemukan pusat gravitasi yang akan hilang di setiap saat-saat keberhasilan, sehingga harus menemukan kembali sebuah struktur kekuatan yang baru yang akan mempertahankan keseimbangannya. Partisipan seharusnya jangan pernah menginterupsi gerakan atau berada dalam posisi tegak; mereka juga harus melangkah selebar yang dapat mereka lakukan dengan ujung kaki harus berjingkat. Latihan ini, 10 meter saja berlari akan lebih melelahkan daripada lari konvensional 500 meter. Usaha yang diperlukan adalah tetap berada dalam keseimbangan di setiap posisi yang baru.
2. *Lomba Jalin-kaki*. Partisipan berpasangan, berangkul dan menjalin kaki kiri dan kanan masing-masing dan sebaliknya. Dalam lomba ini, setiap pasangan bergerak seperti sendirian dan setiap orang bertindak seolah-olah temannya adalah kakinya. Kakinya tidak bergerak sendiri: harus digerakkan sesuai dengan keinginan pasangannya!
3. *Lomba monster*. “Monster” dengan empat kaki dibentuk. Setiap orang merangkul dada temannya tetapi dengan posisi yang berbalikan; sehingga kakinya melingkar di leher temannya, membentuk monster tanpa kepala dengan empat kaki. Monster tersebut kemudian berlomba lari.
4. *Lomba roda*. Pasangan membentuk roda, masing-masing memegang pergelangan kaki pasangannya, dan berlari seperti roda manusia.
5. *Hipnosis*. Pasangan-pasangan saling berhadapan satu sama lain dan salah satu di antara pasangan tersebut menunjuk jari tangannya beberapa sentimeter di depan hidung pasangannya, yang tetap harus

mempertahankan jaraknya: yang pertama mulai menggerakkan tangannya ke segala arah, naik turun, dari kiri ke kanan, dengan cepat dan lambat, sementara yang lainnya menggerakkan tubuhnya dalam rangka mempertahankan jarak yang sama antara hidungnya dan tangan pasangannya. Sepanjang gerakan-gerakan tersebut ia dipaksa untuk memperkirakan posisi tubuhnya yang tidak pernah dilakukan dalam hidup kesehariannya, dengan demikian membentuk kembali secara permanen struktur kekuatannya.

Selanjutnya, grup tiga terbentuk: satu memimpin dan yang dua lainnya mengikuti, salah satunya mengambil alih sebagai pemimpin. Yang terakhir dapat melakukan apa saja—memilin tangannya, memisah tangannya, dan sebagainya, sementara itu yang dua lainnya harus mencoba mempertahankan jarak. Sesudahnya, grup lima dibentuk, satu sebagai pemimpin dan empat lainnya mempertahankan jarak dalam hubungannya dengan dua tangan dan kaki sang pemimpin, sementara yang terakhir dapat melakukan apa yang diinginkan, bahkan menari, dan sebagainya.

6. *Pertandingan tinju.* Para partisipan diundang untuk bertinju, tetapi mereka tidak dapat menyentuh satu sama lain dengan alasan apapun; masing-masing harus berkelahi seperti layaknya sebuah perkelahian tetapi tanpa menyentuh pasangannya, yang tentu saja harus bereaksi seolah-olah menerima hantaman.
7. *Dunia Barat.* Sebuah variasi latihan pendahuluan. Para partisipan melakukan improvisasi sebuah adegan khas film Barat yang buruk, seorang pianis, koboi muda yang angkuh, penari, pemabuk, petani yang mendobrak pintu salon, dan sebagainya. Adegan seluruhnya tersebut ditampilkan tanpa suara; para partisipan tidak diijinkan saling

menyentuh, tetapi harus bereaksi terhadap setiap gestur atau kejadian. Misalnya, sebuah kursi imajiner dilempar ketengah-tengah tumpukan botol (juga imajiner) dan sebagainya, serpihan terlempar ke segala arah, dan partisipan bereaksi atas jatuhnya kursi, pecahan botol, dan sebagainya. Di akhir adegan itu semuanya terlibat secara bebas dengan perkelahian.

Semua latihan tersebut ada dalam buku saya *Games For Actors and Non-Actors*. Banyak latihan yang dapat digunakan dengan cara yang sama. Di dalam latihan, selalu dianjurkan untuk bertanya pada partisipan untuk menggambarkan atau menemukan hal-hal yang lainnya. Cara inilah yang akan menyediakan ruang untuk menganalisis struktur kekuatan masing-masing partisipan. Di setiap kondisi, bagaimanapun juga, pertahanan kreatif benar-benar sangat penting.

Tahapan Kedua: Membuat Tubuh Ekspresif

Pada tahapan kedua ini, intensinya adalah mengembangkan kemampuan ekspresi tubuh. Menurut budaya kami, kami terbiasa mengekspresikan segala sesuatu melalui kata-kata, meninggalkan kebiasaan mengekspresikan tubuh melalui situasi yang tidak terdidik. Serangkaian “permainan” dapat membantu partisipan menggunakan sumber-sumber tubuh mereka untuk mengungkapkan jati diri. Saya akan berbicara tentang permainan salon potong rambut dan bukan permainan laboratorium teater. Partisipan diundang untuk “memainkan” dan “bukan menerjemahkan” tokoh-tokoh, mereka akan “bermain” lebih baik dari sekedar “menerjemahkan” dengan baik.

Misalnya, dalam salah satu permainan, beberapa lembar kertas tertulis nama binatang, jantan dan betina, dan dibagikan ke masing-masing partisipan. Selama sepuluh menit, setiap orang mencoba bergerak secara fisik menyerupai nama binatang yang ada pada kertas tersebut. Partisipan dilarang berbicara atau

mengeluarkan suara binatang tersebut. Komunikasi terutama harus diefektifkan melalui tubuh. Setelah sepuluh menit pertama, setiap partisipan harus menemukan pasangannya di antara partisipan lainnya yang sedang meniru binatang yang masing-masing berjenis kelamin perempuan dan laki-laki. Pada saat dua partisipan dianggap mampu menemukan pasangannya masing-masing melalui komunikasi fisik, tanpa menggunakan kata-kata atau suara yang dikenal, mereka meninggalkan panggung dan permainan tersebut usai.

Apa yang penting dari jenis permainan ini bukan menebak dengan benar tetapi semua partisipan hanya mencoba mengungkapkan diri mereka sendiri melalui tubuh mereka, sesuatu yang tidak pernah mereka lakukan sebelumnya. Tanpa disadari sebenarnya mereka menampilkan sebuah “pertunjukan dramatik”.

Saya ingat salah satu permainan ini dimainkan di daerah kumuh, ketika seorang laki-laki menggambar *hummingbird*. Tanpa mengetahui bagaimana mengungkapkannya secara fisik, namun ia ingat bahwa burung tersebut terbang cepat dari satu bunga ke bunga lain, berhenti dan menghisap bunga tersebut dengan mengeluarkan suara tertentu. Maka dengan tangannya laki-laki tersebut meniru suara burung *hummingbird*, dan “terbang” dari satu partisipan ke partisipan lainnya, berhenti sebelum salah satu di antara mereka mengeluarkan bunyi. Sesudah sepuluh menit, waktunya untuk mencari pasangan, laki-laki itu melihat sekelilingnya tidak ada satu pun *hummingbird* yang mampu menarik perhatiannya. Akhirnya ia melihat seorang laki-laki yang tinggi, gemuk yang sedang membuat gerakan pendulum dengan tangannya, dan memutuskan bahwa itulah kekasihnya; ia segera beranjak ke arahnya, memutarinya dan melempar ciuman kecil ke udara sambil bernyanyi gembira. Laki-laki gemuk itu takut, mencoba untuk melarikan diri, tetapi yang lain segera mengejanya, semakin lama semakin mencintai pasangan *hummingbird* tersebut dan bernyanyi

dengan penuh keriang. Akhirnya, meskipun yakin bahwa laki-laki yang pertama tadi bukanlah pasangannya, laki-laki gemuk itu—sementara yang lain berteriak sambil tertawa— memutuskan untuk mengikuti yang lain hanya untuk mengakhiri penderitaan tersebut. Kemudian laki-laki yang pertama tadi, dengan penuh keceriaan, berteriak:

“Aku adalah *hummingbird* jantan, dan kau betinanya? Iya kan?”

Si laki-laki gemuk dengan penuh kebencian memandangnya dan berkata: “Bukan, tolol, aku adalah banteng...”

Bagaimana si laki-laki gemuk itu mampu memberi impresi tentang *hummingbird* yang lembut sambil menggambarkan seekor banteng, kita tidak pernah tahu. Namun, tidak kalah pentingnya adalah selama 15 atau 20 menit semua orang-orang ini mencoba “berbicara” dengan tubuh mereka.

Jenis permainan ini dapat divariasi *ad infinitum*; lembaran-lembaran kertas dapat dibatasi, misalnya, nama jabatan atau profesi. Jika partisipan menyebut nama seekor binatang, mungkin sedikit terkait dengan ideologi mereka. Namun apabila seorang petani bertindak sebagai seorang tuan tanah; seorang pekerja; pemilik sebuah pabrik; atau jika seorang perempuan harus menggambarkan seorang polisi, semua ideologi mereka terungkap dan terjelaskan melalui ekspresi tubuh dalam permainan ini. Nama si partisipan dapat dituliskan dalam lembaran kertas, sesuai dengan keinginan mereka untuk menyampaikan impresinya terhadap yang lain dan dengan demikian membuka, secara fisik, pendapat mereka dan saling mengkritisi.

Dalam tahapan ini, seperti juga tahapan pertama, di samping seberapa banyak permainan diusulkan kepada partisipan, partisipan seyogyanya selalu didorong untuk menciptakan berbagai permainan lain dan tidak menjadi penerima pasif sebuah hiburan yang datang dari luar.

Tahapan Ketiga: Teater sebagai Bahasa

Tahapan ini dibagi menjadi tiga bagian, masing-masing menampilkan tingkatan yang berbeda untuk mengarahkan partisipasi penonton dalam pertunjukan. Penonton didorong untuk terlibat dalam aksi tersebut, meninggalkan kondisinya sebagai objek dan mengarah secara penuh pada peran sebagai subjek. Dua tahapan sebelumnya merupakan persiapan, memusatkan pada kerja partisipan terhadap tubuh mereka. Sekarang tahapan ini memusat pada diskusi tema dan selanjutnya transisi dari pasif ke aksi.

Bagian pertama, *Dramaturgi Simultan*. Merupakan undangan pertama bagi penonton terlibat tanpa kehadiran fisik mereka di atas “panggung”. Ini merupakan pertanyaan tentang pertunjukan sebuah adegan pendek, sepuluh hingga dua puluh menit, yang diusulkan oleh warga lokal, yang tinggal di *barrio*. Para aktor berimprovisasi dengan bantuan sebuah skrip yang telah disiapkan sebelumnya, layaknya sebuah adegan yang mereka komposisikan secara langsung. Di setiap kasus, pertunjukan tersebut dimungkinkan dalam bentuk teatralitas jika orang yang mengusulkan tema tersebut ada dalam diri penonton. Dengan memulai adegan tersebut, para aktor mengembangkannya hingga titik di mana problem utamanya menghasilkan krisis dan memerlukan sebuah solusi. Kemudian, para aktor menghentikan pertunjukan dan bertanya pada penonton untuk memberikan solusinya. Mereka langsung berimprovisasi tentang semua solusi yang disarankan dan penonton berhak untuk mengintervensi untuk memperbaiki tindakan atau kata-kata para aktor. Aktor wajib memenuhi apa yang diinstruksikan oleh penonton. Dengan demikian, sementara penonton “menulis” kerjanya para aktor mementaskannya secara simultan. Pikiran penonton didiskusikan secara teatral di atas panggung dengan bantuan para aktor. Semua solusi, saran, dan pendapat dikaitkan dalam

bentuk teatrikal. Diskusi itu sendiri tidak perlu hanya mengambil bentuk dalam kata-kata tetapi lebih efektif melalui semua unsur ungkapan teater.

Inilah contoh bagaimana dramaturgi secara simultan bekerja. Di *barrio* San Hilariòn, di Lima, seorang perempuan mengajukan sebuah tema yang kontroversial. Suaminya, beberapa tahun sebelumnya, meminta padanya untuk menyimpan beberapa “dokumen” yang menurutnya sangat penting. Perempuan tersebut—yang kebetulan buta huruf—menyimpannya tanpa curiga. Suatu hari mereka berkelahi karena satu sebab dan, teringat akan dokumen tersebut, perempuan tersebut memutuskan untuk mencari tahu isi dokumen, karena ia khawatir dokumen tersebut terkait dengan kepemilikan rumah mereka. Frustasi karena tidak mampu membaca, ia minta tetangganya membacakan dokumen itu di hadapannya. Perempuan tetangganya itu dengan tergesa-gesa membaca dokumen tersebut dan untuk lebih membuat kejutan dan kesenangan bagi seluruh warga *barrio*, tidak hanya dokumen itu yang dibaca tetapi juga surat-surat cinta yang dikirim oleh kekasih suami perempuan yang malang itu. Sekarang perempuan yang dikhianati dan buta huruf itu ingin balas dendam. Para aktor mengimprovisasikan adegan-adegan itu sampai saat sang suami pulang ke rumah pada malam hari, sesudah sang istri membongkar misteri surat-surat tersebut. Perempuan itu ingin balas dendam, bagaimana caranya. Di sinilah aksi itu diinterupsi dan aktor-aktor yang menafsirkan keinginan perempuan itu bertanya pada yang lainnya bagaimana sikap yang harus diambil terhadap suaminya.

Semua penonton perempuan bertukar pemikiran secara dinamis. Para aktor mendengarkan saran yang berbeda dan memerankannya sesuai dengan instruksi yang diberikan oleh penonton. Semua kemungkinan dicoba. Inilah beberapa jalan keluar yang disarankan untuk kasus-kasus tertentu:

1. Menangis sebanyak mungkin dalam rangka membuatnya merasa bersalah. Seorang perempuan muda menyarankan agar perempuan yang dikhianati itu menangis sekeras-kerasnya sehingga sang suami merasa bersalah atas tingkah lakunya. Si aktris mengikuti saran tersebut, ia menangis sekeras-kerasnya, suaminya menenangkannya, dan ketika tangisan reda ia minta istriya untuk menyiapkan makan malam; dan suasana kembali seperti biasanya. Sang suami berjanji akan melupakan kekasihnya, ia akan tetap mencintai istrinya, dan sebagainya, dan sebagainya. Penonton tidak setuju solusi tersebut.
2. Meninggalkan rumahnya, meninggalkan suaminya sendiri sebagai sebuah hukuman. Si aktris melakukan saran tersebut dan setelah mengkritik suaminya atas sikapnya yang menyakitkan, ia segera mengambil barang-barangnya, dan meninggalkan suaminya sendiri, kesepian, sehingga ia menerima pelajaran. Namun ketika meninggalkan rumah (yang juga rumahnya), ia bertanya pada penonton apa yang akan dilakukannya sekarang. Ketika ia menghukum suaminya sekaligus ia menghukum dirinya sendiri. Sekarang ia akan pergi kemana? Di mana ia tinggal? Hukuman tersebut secara positif tidak baik karena akan melawan si penghukum sendiri, yaitu dirinya.
3. Mengunci rumahnya sehingga sang suami harus pergi. Variasi ini juga dilatihkan. Sang suami memohon agar dapat masuk rumah, tetapi si istri tetap menolak keras. Setelah beberapa saat si suami berkata: “Baiklah, saya akan pergi. Mereka telah membayarkan gajiaku bulan ini, jadi uang saya bawa dan saya akan tinggal dengan kekasih saya dan silahkan kau lakukan apa yang kau pandang terbaik untukmu.” Dan ia pergi. Si aktris berkata bahwa ia tidak suka solusi ini, karena sang suami akan tinggal dengan perempuan lain, dan bagaimana dengan sang istri? Bagaimana ia

mempertahankan hidupnya sekarang? Perempuan miskin itu tidak memiliki cukup uang untuk hidupnya dan tidak dapat hidup bersama dengan suaminya.

4. Solusi terakhir ditampilkan oleh seorang perempuan yang penuh kepercayaan diri, semangat tinggi, antusiasme; solusinya disetujui oleh hampir semua penonton perempuan maupun laki-laki. Ia berkata: “Kerjakan seperti ini: biarkan ia masuk, ambil tongkat yang besar, dan pukul dia sekeras mungkin dan semampu anda – berikan pukulan yang benar-benar menyakitkan sehingga ia meminta-minta ampun. Sesudah kau cukup memukulnya, letakkan kembali tongkatnya, sediakan makan malam dengan penuh kasih sayang, dan memaafkan dia.”

Sang aktris menampilkan versi tersebut, sesudah memukul sang aktor yang bermain sebagai suami, dan menghadapi loncatan-loncatan salvo akibat pukulan istrinya—demi menyenangkan penonton—keduanya duduk di depan meja, mereka makan, dan mendiskusikan peraturan yang ditetapkan pemerintah, yaitu tentang nasionalisasi perusahaan-perusahaan Amerika.

Bentuk teater semacam ini mencipta kegairahan yang luar biasa di antara para partisipan dan mulai menghancurkan tembok yang memisahkan aktor dengan penonton. Beberapa di antaranya “menulis” dan yang lain memainkannya hampir secara simultan. Para penonton merasakan bahwa mereka dapat mengintervensi permainan tersebut Permainan tersebut selesai ditampilkan melalui cara yang deterministik, seperti sesuatu yang tidak tampak, seperti halnya perjalanan ”Takdir”. Manusia menjadi pencipta takdir Manusia. Maka penonton adalah pencipta Manusia yang juga adalah tokoh. Segala sesuatunya menjadi subjek untuk dikritik, untuk disesuaikan. Semua dapat diubah, dan dicatat. Para aktor selalu siap untuk menyetujui, tanpa protes, setiap tindakan yang diusulkan. Mereka hanya harus memainkannya,

menghidupkan konsekuensi dan kelemahan-kelemahannya. Setiap penonton, berkat perannya sebagai penonton, memiliki hak untuk mencoba versinya, tanpa sensor. Aktor tidak mengubah fungsi utamanya, yaitu menjadi penerjemah. Apa yang berubah adalah objek terjemahannya. Jika pada awalnya, ia menerjemahkan pengarang yang berada sendiri di dalam analisisnya, kepada siapa inspirasi didedikasikan melalui teks ciptaannya, di sini sebaliknya, ia harus menerjemahkan penonton massa yang dijadikan satu dalam masyarakat lokal mereka, “teman sesama *barrio*”, grup tetangga, sekolah, serikat, liga petani, atau apapun namanya. Ia harus mengungkapkan pemikiran kolektif laki-laki dan perempuan. Aktor berhenti untuk menerjemahkan secara individu dan mulai menerjemahkan secara kelompok, yang jauh lebih sulit dan pada saat yang bersamaan jauh lebih kreatif.

Bagian kedua, *Teater Kesan*. Di sini penonton harus berpartisipasi lebih langsung. Ia diminta untuk mengungkapkan pandangannya melalui tema tertentu tentang suatu minat masyarakat yang akan didiskusikan oleh partisipan. Tema tersebut dapat merupakan tema yang sulit dijangkau, abstrak—seperti, misalnya, imperialisme—atau bisa jadi problem lokal seperti kesulitan air, yang umum terjadi di hampir semua *barrios*. Para partisipan diminta untuk mengungkapkan pendapatnya, tetapi tanpa berbicara, hanya dengan menggunakan tubuh-tubuh partisipan lainnya dan “mematung” bersamanya menjadi sekelompok patung. Dengan cara ini, pendapat dan perasaannya menjadi nyata. Para partisipan menggunakan tubuh-tubuh partisipan lainnya seolah ia adalah pematung dan yang lainnya adalah tanah lempung. Ia harus menentukan posisi masing-masing tubuh hingga detail-detail ungkapan wajah mereka. Ia tidak diijinkan untuk berbicara dengan alasan apapun. Paling banyak yang dapat ia lakukan adalah menampilkan dengan ekspresi wajahnya apa yang ia inginkan agar dilakukan oleh patung—penonton.

Setelah mengatur kelompok patung tersebut, ia diijinkan untuk masuk dan berdiskusi dengan partisipan lainnya dalam rangka menentukan apakah semua setuju dengan pendapat “yang dipatungkan”nya. Modifikasi dapat dilatih dan penonton berhak memodifikasi patung-patung melalui totalitas mereka atau melalui beberapa detil. Ketika pada akhirnya suatu kesan yang paling cocok bagi semua partisipan dan penonton tercipta, maka penonton—pematung diminta menampilkan cara yang mereka sukai untuk menampilkan tema yang diberikan melalui seorang partisipan yaitu, melalui kelompok pertama *kesan aktual* ditampilkan dan yang kedua *kesan ideal*. Akhirnya, ia diminta menampilkan suatu *kesan transisi*, untuk menampilkan kemungkinan perjalanan dari satu realitas ke realitas lainnya. Dengan kata lain, bagaimana mengungkapkan perubahan, transformasi, revolusi, atau istilah apapun yang digunakan. Maka dari itu, dimulai dengan kelompok “patung” yang disetujui oleh semua yang terlibat yang menunjukkan situasi riil, masing-masing diminta untuk mengusulkan cara mengubahnya.

Sekali lagi, sebuah contoh konkret dapat menjelaskan dengan lebih baik persoalan ini. Seorang perempuan muda, seorang wakil dari program pemberantasan buta huruf yang tinggal di sebuah desa Otuzco, diminta untuk menjelaskan, melalui pengelompokan partisipan tentang kesan-kesan yang tampak hidup, bagaimana situasi kampung halamannya. Di Otuzco, sebelum Revolusi Pemerintahan, terjadi pemberontakan para petani; para tuan tanah (sekarang tidak ada lagi di Peru) ditahan oleh pemimpin pemberontak, di bawa ke tengah alun-alun, dan di hadapan semua orang, mereka dikebiri.² Perempuan muda dari Otuzco tersebut membuat komposisi peristiwa pengebirian, menempatkan salah seorang partisipan di tanah sementara yang lain seolah-olah akan mengebirinya dan yang lainnya lagi memeganginya dari belakang.

²Pemerintah memantapkan revolusi setelah revolusi Oktober 1968 dan dipimpin oleh Presiden Juan Velasco Alvarado (diganti oleh Francisco Morales Bermúdez). (Catatan Penterjemah)

Kemudian di satu sisi ia menempatkan seorang perempuan sedang berdoa, berlutut, dan di sisi lain sekelompok lima laki-laki dan perempuan, juga berlutut, tangan terikat di punggungnya. Di belakang laki-laki yang akan dikebiri, perempuan muda itu menempatkan partisipan lainnya yang menunjukkan posisi tentang kekuasaan dan kekejaman dan, di belakangnya lagi dua laki-laki bersenjata menodongkan senjatanya ke arah orang-orang yang dipenjara tersebut.

Inilah kesan seseorang tentang apa yang terjadi di desanya. Kesan yang sangat mengerikan, pesimistik, putus asa, tetapi juga merupakan suatu refleksi tentang apa yang benar-benar terjadi. Kemudian si perempuan muda itu diminta untuk menunjukkan apa yang ia inginkan tentang kampung halamannya. Ia memodifikasi seluruh “status” kelompok tersebut dan melakukan pengelompokan baru di mana mereka bekerja dengan damai dan saling mencintai—singkatnya, Otuzco yang ideal dan bermakna. Lalu muncul bagian ketiga, dan merupakan bagian paling penting dari bentuk teater ini, yaitu bagaimana seseorang mampu memulai dari kesan aktual hingga mencapai kesan ideal? Bagaimana menghadirkan perubahan, transformasi, revolusi?

Muncul sebuah pertanyaan tentang bagaimana memberi pendapat, tetapi tanpa kata-kata. Setiap partisipan berhak bergerak seperti seorang pematung dan menunjukkan bagaimana pengelompokan dimodifikasi melalui pengorganisasian kembali kekuatan yang bertujuan mencapai suatu kesan ideal. Masing-masing mengungkapkan pendapatnya melalui imaji. Diskusi yang tampak hidup berkembang, tetapi tanpa kata-kata. Pada saat seseorang akan mengklaim, Tidak mungkin seperti ini; Saya pikir..., ia langsung menyela: Jangan katakan apa yang kau pikirkan, kemarilah tunjukkan pada kami. Para partisipan beranjak dan mendemonstrasikan secara fisik, visual, pikirannya, dan diskusi akan berlanjut. Untuk kasus ini variasi berikutnya diobservasi:

1. Pada saat seorang perempuan muda dari pedalaman diminta untuk membentuk kesan tentang perubahan, ia tidak akan pernah mengubah kesan tentang perempuan yang sedang berlutut, hal ini menunjukkan dengan jelas bahwa ia tidak melihat dalam diri perempuan itu potensi kekuatan untuk melakukan perubahan yang revolusioner. Secara alami, perempuan muda itu mengidentifikasikan diri mereka dengan figur feminin dan, di saat mereka tidak mampu memahami diri mereka sendiri sebagai tokoh protagonis yang mungkin melakukan revolusi, mereka tidak mampu memodifikasi kesan terhadap perempuan yang berlutut itu. Di sisi lain, ketika hal yang sama diminta kepada seorang gadis berasal dari Lima, ia, yang lebih liberal akan mulai mengubah kesan itu dengan tepat melalui identifikasi dengan dirinya sendiri. Eksperimen tersebut diulang kembali beberapa kali dan selalu menghasilkan hal yang sama, tanpa variasi. Tanpa diragukan lagi bahwa pola-pola tindakan yang berbeda tidak menampilkan kejadian yang berubah tetapi merupakan kejujuran, ungkapan visual dari ideologi dan psikologi partisipan. Perempuan muda dari Lima selalu memodifikasi kesan itu. Beberapa modifikasi menunjukkan si perempuan menangkap figur si laki-laki pengebiri, kesan yang lain akan cepat mendorong si perempuan menyerang si pengebiri, dan sebagainya. Mereka yang berasal dari pedalaman tidak melakukan secepat itu dan cenderung mengikuti perempuan yang melipat tangannya untuk berdoa.

2. Semua partisipan yang percaya pada Pemerintahan Revolusioner akan mulai memodifikasi figur-figur bersenjata yang menjadi latar belakang peristiwa tersebut: mereka mengubah dua laki-laki yang mengarahkan senjata mereka pada korban sehingga mereka ingin meletakkan figur yang sangat berkuasa itu di tengah alun-alun atau di hadapan si pengebiri. Di pihak lain, pada saat partisipan tidak memiliki kepercayaan yang sama dengan pemerintahannya, ia ingin mengubah semua figur kecuali yang bersenjata.

3. Orang-orang yang percaya pada solusi magis atau pada perubahan kesadaran selain pada eksploitasi kelas sosial, akan mulai memodifikasi si pengebiri—melihatnya sebagai dampak dari berubahnya harapan mereka sendiri—seperti figur yang sangat berkuasa di tengah alun-alun, yang kelak akan berkembang kembali. Sebaliknya, mereka yang percaya dengan bentuk perubahan sosial pertama kali akan mengubah laki-laki yang berlutut, membuat mereka dalam postur siap bertempur, menyerang para penindas.

4. Salah satu dari perempuan muda itu, di samping menunjukkan transformasi yang harus dikerjakan oleh laki-laki yang berlutut itu—yang ingin membebaskan diri mereka, menyerang pihak lain yang membuat mereka menderita dan memenjarakannya—juga memiliki salah satu figur yang menampilkan rakyat yang ditampilkan oleh partisipan lainnya, secara jelas mengungkapkan pendapatnya bahwa perubahan sosial dibuat oleh rakyat secara keseluruhan dan tidak hanya oleh pengawal barisan terdepan.

5. Seorang perempuan muda lainnya melakukan semua bentuk perubahan, hanya menyisakan lima orang dengan tangan terikat. Gadis ini berasal dari kelas sosial menengah ke atas. Pada saat ia menunjukkan tanda-tanda kecemasan karena tidak dapat membayangkan satu pun perubahan, seseorang menyarankan padanya untuk kemungkinan mengubah kelompok figur-figur yang terikat itu. Si gadis memperhatikannya dan kemudian berteriak: Sebenarnya orang-orang ini tidak akur!...? Inilah kebenaran. Orang-orang itu tidak sesuai dengan pandangannya tentang skema persoalan, dan sebelumnya si gadis tidak pernah mampu melihatnya

Bentuk teater kesan ini tidak diragukan lagi merupakan salah satu bentuk yang paling menggairahkan, karena begitu mudah dipraktikkan dan kemampuannya yang luar biasa untuk membuat pemikiran menjadi *visible*. Hal ini terjadi karena bentuk teater ini menghindari menggunakan idiom-idiom

bahasa. Setiap kata adalah kata denotasi yang sama bagi semua kata, tetapi juga memiliki kata konotasi yang unik yang dimiliki setiap individu. Jika saya melengkapi kata “revolusi”, jelas setiap orang akan mengetahui bahwa saya akan berbicara tentang perubahan yang radikal, tetapi pada waktu yang bersamaan setiap orang akan berpikir revolusi bagi dirinya sendiri, sebuah konsep personal tentang revolusi. Jika saya harus mengatur sebuah kelompok patung yang akan menandakan “revolusi-ku”, di sini tidak akan terjadi dikotomi denotasi-konotasi. Kesannya menggabungkan konotasi individual dengan denotasi kolektif. Dalam menyusun tanda-tanda revolusi, apa yang akan dilakukan oleh para patung? Apakah ada senjata di tangannya atau apakah mereka memiliki hak menentukan nasibnya? Apakah figur bersatunya rakyat ditunjukkan dengan postur menantang berkelahi, yang berhadapan dengan figur-figur dari musuh yang sama; atau apakah tampilan rakyat yang menyatu justru menunjukkan ketidakakuran di antara mereka sendiri? Konsep saya tentang revolusi akan menjadi jelas jika, di samping berbicara, saya menampilkannya melalui kesan-kesan apa yang saya pikir.

Saya ingat pada sesi psikodrama seorang gadis berbicara berulang-ulang tentang persoalan dirinya dengan kekasihnya, dan ia selalu memulainya dengan kalimat-kalimat yang hampir selalu sama: “Ia masuk, memelukku, dan kemudian....Setiap saat kami mendengar kalimat pembuka ini kami mengerti bahwa mereka berpelukan; untuk itulah kami mengerti denotasi kata berpelukan”. Kemudian, di suatu hari ia menunjukkan melalui seni peran bagaimana pertemuan mereka terjadi. Kekasihnya mendekat, gadis tersebut segera menyilangkan tangannya di depan dadanya seolah melindungi, kekasihnya merangkulnya dengan kencang sementara ia tetap menutup tangannya di dadanya, mempertahankan dirinya. Itulah konotasi kata

berpelukan. Pada saat itu kami mengerti kata berpelukan yang akhirnya kami mampu memahami persoalannya dengan kekasihnya.

Dalam teater kesan teknik lain dapat digunakan, di antaranya:

1. Setiap partisipan mengubah bentuknya menjadi patung diikuti oleh satu gerakan atau gestur, dan hanya satu gerakan setiap satu tanda (seperti tepukan tangan) diberikan. Dalam hal ini penataan kesan-kesan akan berubah berdasarkan keinginan individu masing-masing partisipan.

2. Para partisipan yang pertama diminta untuk mengingat kesan yang ideal, kemudian kembali pada yang semula kesan aktual, dan akhirnya membuat gerakan-gerakan penting untuk kembali lagi pada kesan ideal. Maka dengan menunjukkan kesan-kesan melalui gerakan dan analisis kemungkinan mencapai transisi yang diusulkan. Dengan demikian seseorang akan mampu melihat apakah perubahan terjadi karena berkat Tuhan atau oleh kekuatan yang berlawanan bergerak di antara pusat-pusat kelompok tersebut.

3. Pematung-partisipan, di saat kerja mereka usai, diminta untuk mencoba meletakkan diri mereka di tengah kelompok yang telah mereka ciptakan. Terkadang hal ini membantu seseorang untuk menyadari bahwa visi realitas mereka merupakan visi kosmik seolah-olah ia merupakan bagian dari realitas itu sendiri.

Permainan kesan-kesan memberi banyak kemungkinan lain. Hal yang penting adalah selalu menganalisis kemungkinan terjadinya perubahan.

Bagian ketiga, *Teater forum*. Merupakan bagian terakhir dan di sinilah partisipan harus mengintervensi melalui tindakan dramatik dan mengubahnya. Prosedurnya berlangsung sebagai berikut, pertama, partisipan diminta untuk bercerita tentang problem politik dan sosial dengan solusi-solusi yang sulit. Kemudian digambarkan sepuluh sampai lima belas sketsa problem dan solusi yang direncanakan untuk didiskusikan melalui latihan atau improvisasi, dan

kemudian ditampilkan. Pada saat sketsa selesai, para partisipan ditanya apakah mereka setuju dengan solusi yang diberikan. Paling tidak beberapa mengatakan tidak. Maka adegan ini akan ditampilkan sekali lagi, sama seperti yang pertama kali. Namun sekarang setiap partisipan yang menjadi penonton berhak mengganti setiap aktor dan memimpin tindakan melalui arahan yang baginya paling sesuai. Aktor yang diganti menyingkir tetapi tetap siap untuk menyimpulkan tindakan saat partisipan dianggap harus berhenti mengintervensi. Aktor yang lainnya harus menghadapi situasi yang baru diciptakan dan menjawab secara spontan tampilan beberapa kemungkinan.

Partisipan yang memilih untuk mengintervensi melanjutkan tindakan fisik aktor yang digantikannya; mereka dilarang masuk ke panggung dan berbicara, berbicara, berbicara; mereka harus menyampaikan kerja atau aktivitas yang sama seperti yang disampaikan oleh aktor-aktor yang digantikan. Aktivitas teatrikal harus berlangsung dengan cara yang sama, di atas panggung. Siapapun dapat mengusulkan setiap solusi, tetapi harus dilakukan di atas panggung, bekerja, seni peran, melakukan sesuatu, dan bukan dari tempat duduk yang nyaman. Sering seseorang menjadi sangat revolusioner ketika dalam forum publik yang dihadapinya membela secara revolusioner kemudian diikuti oleh tindakan-tindakan heroik; di sisi lain, ia sering menyadari bahwa apa yang ia sarankan tidak mudah untuk dipraktikkan.

Misalnya, seorang laki-laki berumur delapan belas tahun bekerja di kota Chimbote, salah satu pelabuhan ikan terpenting di dunia. Di sini terdapat beberapa pabrik makan ikan yang terkenal, produk ekspor terbesar Peru. Beberapa pabrik tersebut sangat besar, sementara yang lainnya hanya memiliki delapan atau sembilan pekerja. Laki-laki muda ini menjadi salah satu pekerja di pabrik yang disebut terakhir ini. Pimpinan pabriknya mengeksploitasinya secara kejam dengan memperkerjakan dari jam delapan pagi hingga jam delapan

malam, dan sebaliknya—duabelas jam kerja tanpa henti. Maka problemnya adalah bagaimana menentang eksploitasi yang tidak manusiawi tersebut. Setiap partisipan mengajukan usulan: misalnya, “bekerja seperti kura-kura” yang berarti kerja sangat lambat, khususnya ketika pimpinan tidak memperhatikan. Si laki-laki muda kita ini memiliki ide yang cerdas: bekerja lebih cepat dan mengisi mesin dengan begitu banyak ikan sehingga mesin rusak akibat kelebihan beban, sehingga membutuhkan dua atau tiga jam untuk membereskannya. Saat itulah para pekerja bisa beristirahat. Ada problem, eksploitasi pekerja dan ada satu solusi. Namun apakah itu menjadi solusi terbaik?

Adegan ini ditampilkan dengan menghadirkan semua partisipan. Beberapa aktor menampilkan pekerja, yang lain menampilkan pimpinan, yang lain menjadi mandor, yang lain sebagai *stool pigeon*. Panggung diubah menjadi pabrik makan ikan. Seorang pekerja menurunkan ikan-ikan, yang lain mengisi tas-tas dengan ikan, yang lainnya lagi mengangkat tas itu menuju mesin, yang lain mengoperasikan mesin, sementara yang lain melakukan kerja yang sesuai dengan tugasnya. Sementara mereka bekerja, mereka membangun dialog, mengusulkan solusi dan mendiskusikannya sampai mereka setuju dengan solusi yang diusulkan si laki-laki muda dan merusak mesin; sang pimpinan datang dan pekerja beristirahat sebentar sementara mesin diperbaiki. Ketika mesin selesai diperbaiki, mereka kembali bekerja. Adegan ini dipanggungkan untuk pertama kalinya dan pertanyaan muncul, apakah semua setuju? Tidak, tidak sama sekali. Sebaliknya, mereka menolak. Masing-masing memiliki usulan yang berbeda: mogok, mesin dibom, membuat serikat kerja, dan sebagainya.

Kemudian teknik teater forum diaplikasikan. Adegan dipanggungkan persis seperti yang pertama kalinya, tetapi sekarang setiap penonton-partisipan akan memiliki hak mengintervensi dan mengubah tindakan, menguji coba usulannya. Mereka yang mengintervensi pertama adalah yang mengusulkan

penggunaan bom. Ia berdiri, menggantikan aktor yang menjadi laki-laki muda, dan melempar bom sesuai dengan usulannya. Tentu saja aktor-aktor lainnya menentang ide tersebut karena akan menghancurkan pabrik yang juga merupakan sumber pekerjaan mereka. Apa yang akan terjadi dengan pekerja lainnya jika pabrik tutup? Tidak setuju, laki-laki itu memutuskan untuk melempar bom itu sendiri, tetapi segera menyadari bahwa ia tidak mengetahui bagaimana merakit bom bahkan tidak tahu bagaimana cara melemparkannya. Beberapa orang yang secara teoretis mengetahui cara melempar bom bahkan tidak tahu akibatnya, dan mungkin dapat menjadi tersangka pertama dalam peledakan itu. Sesudah mencoba solusi bom, laki-laki itu kembali ke tempatnya dan aktor mengganti posisinya sampai orang kedua mencobakan solusinya, mogok. Setelah menyampaikan argumentasi kepada yang lainnya ia mencoba meyakinkan mereka untuk berhenti bekerja dan meninggalkan pabrik. Dalam hal ini, pemilik pabrik, mandor, dan *stool pigeon* yang tersisa di pabrik segera pergi ke pusat kota (di antara para penonton) untuk mencari pekerja yang akan menggantikan pekerja yang mogok (banyak pengangguran di Chimbote). Penonton-partisipan tersebut mencoba solusi ini, mogok, dan menyadari bahwa hal ini tidak dapat dipraktikkan; dengan begitu banyaknya pengangguran para pimpinan pabrik selalu mudah mendapatkan calon-calon pekerja yang lapar dengan kesadaran politik yang rendah untuk mengganti pekerja yang mogok.

Keinginan yang ketiga adalah membentuk serikat kerja yang bertujuan untuk menegosiasikan tuntutan para pekerja, memberi kesadaran politik bagi pekerja, juga bagi para pengangguran, menyetarakan anggaran demi kepentingan bersama, dan sebagainya. Sesi teater forum bagi partisipan merupakan penentuan solusi terbaik. Dalam teater forum tidak ada gagasan yang didesakkan karena penonton, rakyat, memiliki kesempatan untuk menguji coba ide-ide mereka, melatih semua kemungkinan, dan memperjelasnya dalam

praktik, yaitu melalui praktik teatrikal. Apabila penonton sampai pada kesimpulan bahwa perlu mendinamit semua pabrik makan ikan di Chimbote, tindakan itu mungkin merupakan sesuatu yang benar dari sudut pandang ini. Teater bukanlah tempat untuk menunjukkan langkah yang benar tetapi hanya menyampaikan alat-alat yang mampu menguji coba semua kemungkinan cara dan jalan yang akan dilakukan.

Mungkin teater tidak revolusioner tetapi bentuk teatrikal ini tidak dipungkiri lagi merupakan “latihan revolusi”. Yang benar adalah penonton-aktor mempraktikkan tindakan riil meskipun ia melakukannya melalui cara yang fiktif. Sementara ia melatih melempar bom ke atas panggung, ia akan melatihnya secara tepat cara melempar bom; mengaktikan bagaimana mengorganisir pemogokan secara konkret. Di antara batasan-batasan fiktif, pengalaman ini menjadi sesuatu yang konkret. Di sini dampak katarsis benar-benar dihindarkan. Biasanya kita memainkan tokoh-tokoh yang melakukan revolusi di atas panggung, dan penonton di kursinya merasakan dampak revolusi tersebut. Mengapa melakukan revolusi dalam realita jika kita telah melakukannya di atas panggung? Namun hal itu tidak terjadi di sini. Pelatihan memberi stimulasi bagi praktik tindakan-tindakan dalam realita. Teater forum, sama seperti bentuk teater rakyat lainnya, di samping menghilangkan sesuatu dari penonton, tetapi menggugahnya untuk mempraktikkan tindakan-tindakan dalam realita yang dilatihnya dalam teater. Praktik bentuk-bentuk teater semacam ini mencipta sejenis perasaan tidak lengkap yang harus dilengkapi melalui tindakan nyata.

Tahapan keempat: Teater sebagai Wacana

George Ikishawa selalu mengatakan bahwa teater borjuis merupakan teater selesai. Kaum borjuis telah mengetahui seperti apa isi dunia, dunia

mereka, dan mampu menghadirkan imej kesempurnaannya, dunia yang selesai. Kaum borjuis menyampaikan spektakelnya. Di lain pihak, kaum proletar dan kaum tertindas belum mengetahui seperti apa bentuk dunia mereka. Konsekuensi logisnya, teater mereka akan menjadi suatu pelatihan, bukan sebagai spektakel yang selesai. Hal tersebut benar, setidaknya mendekati kebenaran bahwa teater dapat menampilkan imej tentang transisi.

Saya mampu mengobservasi kebenaran pandangan ini sepanjang aktivitas saya bergulat dengan teater rakyat di beberapa negara yang berbeda di Amerika Latin. Penonton populer tertarik dengan eksperimen, pelatihan, dan mereka menyukai pertunjukan yang “tertutup”. Dalam beberapa kasus, mereka mencoba masuk berdialog dengan aktor, menginterupsi lakunya, meminta penjelasan tanpa harus sabar menunggu di akhir pertunjukan. Berbeda dengan kode tingkah laku kaum borjuis, kode kerakyatan memungkinkan dan mendorong penonton mengajukan pertanyaan, untuk berdialog, berpartisipasi.

Semua metode yang telah saya diskusikan merupakan bentuk-bentuk teater-latihan, dan bukan teater-pertunjukan. Kita mengetahui bagaimana eksperimen-eksperimen tersebut dimulai tetapi kita tidak mengetahui kapan berakhir, karena penonton dibebaskan dari rantainya, akhir cerita, dan menjadi seorang protagonis. Oleh karena mereka merespon keinginan riil penonton populer, keinginan tersebut berhasil diperagakan dan menumbuhkan kesenangan. Namun tidak ada satu pun dari larangan tersebut melarang penonton populer mempraktikkan bentuk teater “selesai”. Di Peru, bentuk-bentuk semacam itu telah berkembang. Di negara-negara lain terutama Brazil dan Argentina, juga digunakan dan berhasil mencapai tujuan dengan cara yang luar biasa. Beberapa bentuk tersebut antara lain:

- 1) *Teater Koran*. Dikembangkan oleh grup Teater Arena Sao Paulo yang saat itu saya sutradara artistiknya sampai saya diusir dari Brazil.³ Teater Koran berisikan beberapa teknik sederhana yang mentransformasikan hal-hal baru di keseharian, atau materi-materi non dramatik menjadi pertunjukan teatrikal.
- a. Membaca biasa: berita-berita dibaca berdasarkan berita dengan konteks koran, dari format-format yang membuatnya keliru atau tendensius.
 - b. Membaca silang: dua berita dibaca dengan cara silang (pencarian alternatif), saling menerangi, saling menjelaskan, memberinya dimensi baru.
 - c. Membaca melengkapi: biasanya data dan informasi milik kelas penguasa ditambahkan pada berita-berita surat kabar.
 - d. Membaca ritmik: sebagai suatu komentar musikal, berita-berita itu dibaca dengan irama samba, tango, irama Gregorian, dan sebagainya, sehingga irama berfungsi sebagai “filter” kritik bagi berita-berita tersebut. Cara ini menampilkan isi yang sebenarnya yang disembunyikan oleh surat kabar itu.
 - e. Tindakan paralel: mime aktor paralel dengan tindakan ketika berita itu dibaca, menunjukkan konteks di mana peristiwa yang disampaikan benar-benar terjadi; seseorang mendengar berita dan melihat sesuatu yang lain tetapi melengkapinya secara visual.

³Di bawah pemimpin Boal, Teater Arena mengembangkan salah satu teater yang paling terkenal di Brazil, termasuk juga di Amerika Latin. Sesudah 1964 ketika peraturan tentara dimantapkan di Negara ini, kerja Boal berlanjut, meskipun ditekan oleh sensor dan keterbatasan lain yang dilakukan pemerintah. Kritiknya yang tajam melawan rezim penguasa menggiringnya masuk penjara dan penyiksaan di tahun 1971. Tiga bulan kemudian ia dibebaskan dari semua kesalahan, ia disarankan keluar dari Brazil demi keselamatannya dan keluarganya. Karena masalah politik, ia juga harus meninggalkan Buenos Aires di Argentina, dan ia kemudian menjadi warga Negara Portugal.

- f. Improvisasi: berita diimprovisasikan di atas panggung untuk mengeksploitasi semua varian dan kemungkinannya.
- g. Sejarah: data atau adegan yang menunjukkan peristiwa yang sama di sejarah yang lain, di negara-negara lain, atau di sistem sosial lainnya ditambahkan pada berita-berita tersebut.
- h. Penguatan: berita dibaca atau dinyanyikan dengan bantuan slide, jingle, lagu atau bahan publikasi.
- i. Konkretisasi abstrak: bahwa apa yang disembunyikan berita dikonkretkan di atas panggung. Penyiksaan, kelaparan, pengangguran dan sebagainya, ditampilkan secara konkret melalui imaji grafis, riil atau simbolik.
- j. Teks di luar konteks: berita disampaikan di luar konteks yang dipublikasikan, misalnya, seorang aktor berpidato tentang kekerasan yang disampaikan oleh seorang menteri ekonomi sementara ia sendiri menyantap dengan lahap makan malam yang mewah. Kebenaran yang berada di balik kata-kata sang menteri menjadi terbuka, kekerasan berlaku terhadap rakyat tetapi tidak baginya.

2) *Teater Tersembunyi*: Penampilan sebuah adegan yang dilakukan di suatu lingkungan daripada di sebuah gedung pertunjukan, dan orang yang menonton bukanlah penonton pertunjukan. Tempatnya bisa di suatu rumah makan, trotoar, pasar, kereta api, sekumpulan orang, dan sebagainya. Orang-orang yang menyaksikan adegan tersebut adalah mereka yang secara kebetulan berada di tempat tersebut. Sepanjang pementasan, orang-orang tersebut dipastikan tidak mengira bahwa ini adalah sebuah “tontonan” yang akan menjadikan mereka “penonton”.

Teater tersembunyi mencari detil persiapan suatu parodi melalui teks yang lengkap atau skrip yang sederhana. Akan tetapi hal itu memerlukan latihan yang cukup sehingga para aktor mampu menggabungkan intervensi penonton ke dalam seni peran dan tindakan mereka. Sepanjang pelatihan juga perlu memasukkan setiap intervensi yang dibayangkan oleh penonton. Kemungkinan-kemungkinan ini akan membentuk semacam teks pilihan.

Teater tersembunyi “meledak” di tempat-tempat tertentu di mana penonton berkumpul. Semua orang yang ada di sekitarnya terlibat dalam ledakan tersebut dan dampaknya mempengaruhi mereka sampai parodi berakhir. Inilah contoh kecil bagaimana terjadinya teater tersembunyi. Di sebuah restoran mewah di sebuah hotel di kota Chilayo, di mana agen-agen pemberantas buta huruf ALFIN tinggal, bersama dengan 400 orang lain, para aktor duduk di meja terpisah. Pelayan mulai menyediakan makanan. Tokoh protagonis berteriak (untuk menarik perhatian pengunjung tetapi tidak dengan cara yang berlebihan) pada pelayan bahwa ia tidak mau makan makanan yang disajikan di hotel ini karena menurutnya makanan tidak enak sama sekali. Pelayan tidak menyukai kritikan tersebut dan menganjurkan pada si pengunjung untuk memilih makanan lain di daftar menu yang dianggapnya lebih enak. Sang aktor memilih menu *barbeque a la pauper*. Si pelayan menunjukkan bahwa menu makanan itu berharga 70 soles dan sang aktor menjawab dengan suara tetap tinggi bahwa itu semua tidak masalah. Beberapa menit kemudian pelayan membawakan barbekyu pesannya, tokoh protagonis tersebut segera melahap habis dan siap berdiri meninggalkan restoran ketika pelayan menyodorkan tagihannya. Si aktor menunjukkan wajah ketakutan dan bicara dengan orang-orang di samping mejanya bahwa barbekyu tersebut jauh lebih enak daripada makanan yang mereka santap, tetapi sayangnya harus dibayar.

“Saya akan bayar makanan itu; pasti. Saya telah menyantap *barbeque a la pauper* dan akan saya bayar. Namun ada masalah: Aku bangkrut.”

“Lalu bagaimana kau akan bayar makananmu?”, tanya sang pelayan.”
“Anda sudah tahu harganya sebelum memesan barbekyu tersebut. Sekarang, bagaimana anda akan bayar?”

Tamu-tamu yang ada di sekitarnya mengikuti perbincangan tersebut—bahkan lebih seksama daripada menyaksikan sebuah adegan di atas panggung. Sang aktor melanjutkan:

“Jangan khawatir, karena saya akan bayar. Namun sejak saya bangkrut, saya akan bayar dengan gaji buruh.”

“Dengan apa?”, tanya sang pelayan heran. “Gaji apa?”

“Dengan gaji buruh seperti yang saya katakan. Saya bangkrut tetapi saya mampu menyewakan gaji buruh saya pada anda. Jadi saya akan bekerja untuk sesuatu yang dapat saya gunakan untuk membayar *barbeque a la pauper*,’ yang benar-benar lezat—jauh lebih lezat dari makanan yang disantap oleh kaum miskin.”

Pada saat itu beberapa pelanggan ikut campur dan membicarakan harga makanan, kualitas pelayanan hotel, dan sebagainya. Si pelayan tersebut segera memanggil atasannya untuk menyelesaikan masalah. Si aktor tadi menjelaskan lagi tentang bisnis menyewakan gaji buruhnya seraya menambahkan:

“Selain itu ada masalah lain: Saya akan menyewakan gaji buruhku tetapi sebenarnya saya tidak tahu harus melakukan apa, atau hal-hal kecil sekalipun. Anda harus memberi saya kerja yang paling sederhana yang dapat saya lakukan. Misalnya, saya dapat mengeluarkan sampah hotel. Berapa gaji seorang pembersih sampah di hotel ini?”

Kepala pelayan tidak mau memberi informasi tentang gaji pembersih, tetapi aktor kedua yang ada di meja lain mulai menyiapkan dan menjelaskan

bahwa dirinya dan seorang pembersih sampah di hotel itu berteman lama dan temannya itu mengatakan padanya bahwa ia mendapat gaji tujuh *soles* per jam. Kedua aktor tersebut menghitung dan sang “protagonis” menjelaskan:

“Kog bisa? Saya bekerja sebagai seorang pembersih selama 10 jam sehari gaji saya sama dengan harga barbekiyu yang saya makan hanya dalam waktu sepuluh menit? Yang benar saja! Anda harus menaikkan gaji pembersih sampah atau menurunkan harga barbekiyu!... Namun saya bisa melakukan hal lain yang lebih spesifik; misalnya, Saya dapat menata taman hotel, yang sangat indah ini. Saya akan menatanya. Seseorang akan mampu menyaksikan bahwa taman ini ditata oleh seorang penata taman yang berbakat. Berapa banyak yang dapat dilakukan oleh seorang penata taman hotel? Saya akan bekerja sebagai penata taman! Berapa jam yang dibutuhkan oleh seorang penata taman untuk membayar *barbeque a la pauper*?”

Aktor ketiga, di meja lain, menjelaskan pertemanannya dengan seorang penata taman yang juga seorang imigran seperti dirinya. Untuk kerja semacam ini seorang penata taman akan dibayar sebesar sepuluh *soles* perjam. Lagi sang protagonis terkejut:

“Kog bisa? Jadi seseorang yang menata taman yang indah ini, yang menghabiskan waktu seharian diterpa angin, hujan, dan panas matahari harus bekerja selama tujuh jam sehari gajinya sama dengan harga barbekiyu yang habis dimakan hanya dalam waktu sepuluh menit? Kog bisa begini, Tuan Kepala Pelayan? Tolong jelaskan!”

Sang kepala pelayan mulai gelisah; ia berjalan kesana kemari, memberi perintah pada pelayan lain dengan suara yang keras mengalihkan perhatian pelanggan lainnya yang mengubah suasana dengan tertawa dan membuat pembicaraan yang serius, sementara itu rumah makan berubah menjadi forum publik. “Sang protagonis” bertanya pada pelayan berapa gajinya untuk melayani

barbekiyu dan menawarkan padanya untuk mengganti jam-jam kerjanya. Aktor yang lain, yang sebenarnya berasal dari sebuah desa, berdiri dan mengatakan bahwa tidak ada seorang pun di desa ini mampu mendapatkan gaji 70 *soles* per hari; maka tidak seorangpun di desa ini dapat menikmati *barbeque a la pauper*. (Kejujuran sang aktor yang menjelaskan kebenaran mendekati orang-orang yang ada di sekitar mejanya).

Akhirnya, kesimpulan adegan tersebut, aktor yang menginterupsinya mengusulkan sebagai berikutnya:

“Teman-teman, tampaknya jika kita melawan pelayan dan kepala pelayan tidak akan ada artinya. Mereka adalah saudara kita. Mereka bekerja seperti kita, dan mereka tidak mengeluh bayaran yang mereka terima. Saya menyarankan untuk membayar kolektif. Kami yang ada di meja ini akan meminta anda berapapun yang ada bisa, satu *sol*, dua *soles*, lima *soles*. Dan dengan uang tersebut kami akan bayar barbekiyu itu. Sedangkan sisanya kita akan beri tip buat pelayan tadi yang juga saudara kita dan sorang pekerja.

Segera orang-orang yang ada di sekitar meja mengumpulkan uang untuk membayar harga makanan. Beberapa pelanggan dengan suka rela memberi satu atau dua *soles*, yang lain berkomentar:

“Ia bilang bahwa makanan yang sedang kita makan ini sampah, dan sekarang ia ingin kita membayar barbekiyunya!... dan apakah saya akan makan makanan sampah ini? Demi Tuhan tidak! Saya tidak akan memberikan sepeserpun, sampai ia akan mendapatkan pelajaran! Suruh dia mencuci priring...”

Kolektif uang mencapai 100 *soles* dan diskusi tetap berlangsung hingga malam. Hal ini menjadi sangat penting karena para aktor tersebut tidak pernah menyatakan dirinya sebagai aktor! Inilah bentuk *tersembunyi* dari teater. Kualitas tersembunyi ini akan membuat penonton bertindak dengan bebas seperti

mereka hidup dalam situasi sebenarnya—dan memang, inilah situasi yang sebenarnya!

Perlu penekanan dalam hal ini bahwa teater tersembunyi tidak sama dengan “*happening*” atau yang dinamakan “teater gerilya”. Kita nanti akan berbicara tentang “teater” dengan lebih jelas sehingga tembok yang memisahkan aktor dari penonton muncul. Tembok yang berhasil mengurangi peran penonton di mana penonton tidak dipandang sebagai manusia! Di teater tersembunyi tersebut, ritual teatral dimusnahkan; yang ada hanya teater, tanpa polanya yang sudah usang. Energi teatral akan benar-benar dibebaskan, dan dampak yang dihasilkan dari teater bebas ini akan lebih berpengaruh kuat dan hidup lebih lama.

Beberapa penampilan teater tersembunyi berlangsung di beberapa lokasi berbeda di Peru. Pernah terjadi di Pasar Carmen, di *barrio* Comas, sekitar 14 kilometer dari pusat kota Lima. Dua aktris berperan sebagai tokoh protagonis dalam suatu adegan di kios sayuran. Satu di antaranya berperan sebagai seorang yang buta huruf, dan memberitahu pada pembeli bahwa ia tidak dapat membaca; aktris yang satunya segera memeriksanya dan membenarkan bahwa ia memang buta huruf. Ia menyarankan padanya untuk mendaftar di salah satu kursus pemberantasan buta huruf ALFIN. Setelah diskusi panjang tentang berapa umur yang baik untuk seseorang mulai belajar, belajar apa dan kepada siapa, aktris pertama tetap mempertahankan pendapatnya bahwa ia terlalu tua untuk belajar. Kemudian seorang perempuan tua pendek menjawab dengan teriakan:

“Keliru, sayang. Untuk belajar dan bercinta seseorang tidak pernah merasa tua.!”

Setiap orang yang melihat adegan tersebut tertawa mendengar teriakan perempuan tua tersebut, dan kedua aktris tidak melanjutkan adegan itu.

3) *Foto-percintaan*. Di beberapa negara Amerika Latin terjadi wabah foto percintaan, sub-sastra pada tingkatan imajinasi yang terendah, yang selanjutnya selalu digunakan oleh kelas penguasa sebagai kendaraan. Dalam hal ini, tekniknya adalah dengan membacakan suatu plot cerita yang ada di suatu foto percintaan di hadapan partisipan tanpa menjelaskan sumber ceritanya. Para partisipan diminta untuk membuat sebuah cerita. Hasilnya, adegan yang dilakukan di luar cerita dibandingkan dengan cerita yang ada di foto percintaan tersebut, dan perbedaannya didiskusikan.

Misalnya, cerita yang cukup aneh datang dari Corin Tellado, pengarang yang paling buruk dari genre brutal, dimulai sebagai berikut. Seorang perempuan mengharap suaminya dengan sukarela menyiapkan makanan di rumah Tetangganya akan datang membantu. Sang suami datang, lelah karena jam kerja yang panjang; rumahnya hanya memiliki satu ruang petak, dan sebagainya, dan sebagainya. Menurut Corin Tellado, sebaliknya, perempuan tersebut memakai gaun malam panjang, dengan kalung mutiara, dan sebagainya; perempuan yang akan membantunya adalah pelayan kulit hitam yang hanya mengatakan “Baik, Nyonya”, “Makan malam siap, nyonya”, “Bagus sekali, nyonya”; “Tuan X sudah datang, nyonya”, tidak ada kata lain. Rumah itu terbuat dari pualam; suaminya pulang dari kerja di pabrik, di mana ia beradu argumentasi dengan pekerjanya karena mereka “tidak mau mengerti krisis yang melanda kehidupan kita, dan menginginkan kenaikan gaji...” dan melanjutkan adegan ini sampai selesai. Cerita ini benar-benar menyebalkan, tetapi sekaligus menyajikan suatu contoh pemikiran ideologis. Perempuan bergaun malam menerima suat dari seorang perempuan tidak dikenal, ingin mengunjunginya, dan menunjukkan bahwa dirinya adalah mantan kekasih suaminya; ia mengatakan bahwa suaminya meninggalkan dirinya karena ingin mengawini anak perempuan pemilik pabrik, yaitu perempuan bergaun malam tersebut.

Puncaknya, ketika si mantan mengatakan “Ya, ia mengkhianatiku, meninggalkanku. Namun, saya memaafkannya karena, ia terlalu ambisius, dan ia tahu benar bersama saya ia tidak mungkin mendaki lebih tinggi lagi. Sebaliknya, dengan anda ia dapat melambung lebih tinggi!”

Hal ini berarti, perempuan tersebut telah memaafkan kekasihnya, karena si suami memiliki watak kapitalistik yaitu ambisi memiliki segalanya. Ambisi untuk menjadi pemilik pabrik disampaikan dengan cara yang santun bahwa sedikit pengkhianatan untuk mencapai tujuan harus dimaafkan. Si istri seolah-olah sakit sehingga memungkinkan si laki-laki itu selalu berada didekatnya, akhirnya, hasil dari strateginya itu, ia dapat jauh cinta dengan perempuan tersebut dan mengawininya. Inilah ideologi! Cerita asmara diakhiri dengan bahagia yang sesuai dengan inti masalah. Tentu saja cerita ini, ketika diceritakan tanpa dialog dan melibatkan para petani, bermakna sangat berbeda. Ketika di akhir pertunjukan, partisipan ditanya kebenaran ceritanya mereka hanya merasa asing, mereka merasa kaget. Ketika mereka membaca Corin Tellado tiba-tiba mereka menganggap diri mereka berperan sebagai “penonton” pasif. Akan tetapi, jika mereka tidak dilibatkan di awal cerita dan kemudian mereka membaca versi Corin Tellado mereka mungkin tidak pasif. Sikap tersebut mengejutkan tetapi menunjukkan cara yang kritis, suatu komparasi. Mereka akan melihat rumah perempuan kaya tersebut dan membandingkannya dengan rumah mereka sendiri; melihat sikap suami dan istri tersebut dengan sikap pasangan mereka masing-masing, dan sebagainya. Mereka disiapkan untuk mendeteksi racun: foto-foto tersebut, atau bentuk-bentuk komik dan bentuk-bentuk budaya lainnya serta dominasi ideologi.

Saya sangat bahagia ketika kembali ke Lima, setelah beberapa bulan melakukan eksperimen dengan para pendidik dan saya diberitahu bahwa penduduk di beberapa *barrios* menggunakan teknik yang sama untuk

menganalisis program televisi, dan hal ini langsung meracuni penduduk secara terus menerus.

4) *Penghancuran penindasan*. Kelas yang dominan menghancurkan kelas yang didominasi melalui penindasan; kaum tua menghancurkan yang muda melalui penindasan; ras-ras tertentu melakukan kekerasan terhadap ras yang lain melalui penindasan. Tidak pernah melalui saling pengertian yang menyenangkan, melalui pertukaran ide yang jujur, melalui kritisisme dan otokritisisme. Tidak pernah. Kelas penguasa, generasi tua, ras “superior”, atau jenis kelamin maskulin, memiliki seperangkat nilai-nilai dan menyelipkannya melalui cara kekerasan, melalui kekerasan sepihak, terhadap kelas yang tertindas, yang muda, ras-ras yang dianggap tertutup, atau perempuan.

Kaum kapitalis tidak bertanya pada para pekerja apakah mereka setuju jika modal seharusnya dimiliki oleh pihak yang satu dan kerjaan dimiliki oleh pihak yang lain; ia hanya memasang polisi di pintu pabrik dan inilah yang terjadi—pemilikan pribadi telah ditentukan. Kelas, ras, seks, atau kelompok usia tertentu menderita penindasan yang terus menerus setiap saat, tanpa akhir. Ideologi menjadi konkret di wajah orang-orang yang terdominasi. Kaum proletar dieksploitasi melalui dominasi yang diberlakukan di semua kaum proletar. Sosiologi menjadi psikologi. Hal ini bukanlah penindasan oleh seks maskulin pada umumnya terhadap seks feminin pada khususnya. Apa yang terjadi di sini adalah penindasan konkret seorang laki-laki (individual) langsung terhadap perempuan (individual).

Teknik untuk menghancurkan penindasan terjadi dengan cara menanyakan pada partisipan untuk mengingat suatu kejadian tertentu ketika mereka merasa benar-benar tertindas. Apakah mereka menerima penindasan tersebut dan mulai bertindak dengan sikap yang berbeda dengan apa yang mereka inginkan? Kejadian tersebut harus memiliki makna personal yang

dalam. Saya seorang proletar dan ditindas. Penting untuk melangkah dari yang khusus hingga ke umum, bukan sebaliknya, dan setuju dengan sesuatu yang telah terjadi pada seseorang secara khusus tetapi yang pada waktu yang bersamaan sering terjadi juga pada orang-orang lain.

Orang yang menceritakan cerita tersebut juga memilih semua tokoh lainnya di antara para partisipan yang akan berpartisipasi di dalam rekonstruksi peristiwa tersebut. Sesudah menerima informasi tersebut dan arahan yang disuguhkan oleh tokoh protagonis, partisipan dan tokoh protagonis memainkan peristiwa tersebut seperti yang terjadi dalam realita, mencipta kembali adegan yang sama, kondisi yang sama, dan perasaan yang sama seperti yang sebenarnya.

Pada saat reproduksi peristiwa aktual selesai dimainkan, tokoh protagonis diminta untuk mengulang adegan tersebut tetapi saat ini tanpa menerima penindasan, menampilkan keinginan, gagasan, dan harapannya. Partisipan yang lain berargumentasi mempertahankan penindasan seperti pertunjukan pertama. Pertentangan tersebut sering gagal mengukur perlawanan tetapi berhasil membantu mengukur kekuatan lawan yang sebenarnya. Hal tersebut juga menguntungkan tokoh protagonis mencoba sekali lagi dan membawa, dalam fiksi, apa yang tidak dapat mereka lakukan dalam realita. Kita telah menyaksikan bahwa hal ini bukan katarsis tetapi fakta pelatihan terhadap penindasan dan menyiapkan, secara efektif, suatu perlawanan terhadap penindasan riil yang akan datang ketika penindasan terjadi.

Di sisi lain, perlu untuk menjaga agar genetika alamiah kasus tersebut dapat dipahami berdasarkan analisis. Melalui tipe eksperimen teatrikal, contoh kasus tersebut menunjukkan suatu titik keberangkatan menuju ke tingkatan umum. Selama diskusi, realisasi proses pertunjukan yang baru atau sesudahnya menjadi salah satu fenomena hukum yang hadir dari dalam plot hingga hukum adat. Hasilnya adalah kemunculan penonton-partisipan dari pengalaman yang

telah diperkaya dengan pengetahuan hukum tersebut, dan dari pengalaman yang diperoleh melalui analisis fenomena tersebut.

5) *Teater mitos*. Teater yang melakukan penjelajahan di balik mitos dan bercerita secara logis dengan menyampaikan kebenaran peristiwanya. Di suatu tempat yang disebut Motupe terdapat sebuah bukit hampir seperti gunung, dengan jalan sempit dan pepohonan di kiri kanannya mengarah langsung ke puncaknya. Sebelum mencapai puncak ada persimpangan jalan, dan orang mudah sampai ke persimpangan jalan tersebut. Selanjutnya jalan sangat berbahaya menimbulkan ketakutan, dan beberapa orang yang ke sana tidak pernah ada yang kembali. Terdapat kepercayaan bahwa ada makhluk halus menghuni puncak gunung. Namun ada cerita disampaikan juga oleh seorang pemuda yang berani mendaki puncak gunung dan bertemu sang “hantu”. Sebenarnya, hantu itu adalah orang-orang Amerika pemilik tambang emas yang berlokasi tepat di puncak gunung.

Legenda tentang mata air di Cheken. Tersebut kisah bahwa di sana tidak ada air sama sekali dan semua petani harus melakukan perjalanan beberapa kilometer untuk mendapatkan segelas air, dan sebagian mati kehausan. Hari ini mata air ada di sana, milik seorang tuan tanah setempat. Bagaimana mata air bisa muncul? Dan bagaimana hingga menjadi milik seseorang? Legenda tersebut berbicara begini. Ketika tidak ada air, suatu hari semua penduduk memohon pada Tuhan untuk memberi air. Namun Tuhan tidak memberi belas kasihan pada penduduk. Di tengah malam di hari yang sama, seorang laki-laki berpakaian poncho hitam dengan mengendari kuda datang dan mendekati sang tuan tanah, yang sebelumnya hanya seorang petani miskin seperti lainnya:

“Saya akan memberi sebuah mata air untuk kalian semua, tetapi anda, kawan, harus memberiku milikmu yang sangat berharga.” Lelaki miskin itu, dengan sangat ketakutan, berkata pelan: “Tetapi saya tidak punya

apa-apa; saya sangat miskin. Semua kita di sini menderita kekurangan air, hidup dalam rumah-rumah kumuh, menderita kelaparan. Kita tidak memiliki apapun yang berharga bahkan juga tidak nyawa kami. Dan diriku terutama, milikku yang berharga tinggal tiga anak perempuan tidak ada yang lain”.

“Dan di antara ketiganya,’ jawab orang asing itu, “yang tertua yang paling cantik. Saya akan memberimu mata air penuh dengan air yang paling segar di seluruh Peru; tetapi imbalannya kau berikan anak gadis tertuamu yang mungkin akan saya kawini.’

Sang tuan tanah berpikir sejenak, menangis, dan bertanya pada anak gadis tertuanya yang ketakutan apakah ia menyetujui tawaran menikah yang tidak lazim ini. Si gadis yang patuh ini menyatakan pikirannya sebagai berikut:

“Jika ini menjadi pengorbanan bagi semuanya sehingga kehausan dan kelaparan akan berakhir, jika dengan ini kamu akan mendapat mata air dengan air yang paling segar di Peru, jika dengan ini mata air ini akan menjadi milikmu sendiri dan membawamu pada masa depan dan kekayaan yang banyak sehingga kamu mampu menjual air yang bagus ini pada petani yang lebih murah dibanding mereka harus berjalan berkilo-kilo meter. Jika pengorbanan saya untuk ini semua, katakan pada laki-laki itu bahwa saya akan bersedia mengikutinya meskipun di hati saya masih mencurigai identitasnya yang sebenarnya dan ke tempat mana ia akan membawaku.”

Bahagia dan menyenangkan. Dan tentu saja sesuatu yang mengharukan, sang ayah segera menyampaikan pada laki-laki berpakaian hitam ini tentang keputusan anaknya. Laki-laki berpakaian hitam itu segera melucuti pakaian anak gadis itu, ia tidak ingin membawa apapun dari

desa ini selain anak gadis itu sendiri, dan segera menaikannya ke atas kuda yang segera melesat pergi. Kemudian sebuah ledakan terdengar, dan awan putih muncul dari tempat di mana laki-laki berpakaian hitam dan kudanya serta gadis yang telanjang itu menghilang. Dari lubang besar yang dibuat di tanah, keluar air yang membesar dan membentuk mata air paling segar di seluruh Peru.

Mitos ini tentu saja menyembunyikan yang sebenarnya bahwa sang tuan tanah mengambil apa yang bukan menjadi miliknya. Sebelumnya Tuhan mewujudkan dalam diri seorang bangsawan yang menunjukkan kepemilikan dan kekuasaannya, penjelasan seperti itu tetap digunakan hingga saat ini. Dalam kasus ini, pemilikan mata air dijelaskan melalui hilangnya si gadis tertua, milik tuan tanah yang paling berharga—terjadi transaksi! Dan untuk mengingat peristiwa itu, legenda itu menyebutkan bahwa di suatu malam bulan purnama seseorang mendengar seorang gadis menyanyi di dasar mata air tersebut, telanjang dan menyisir rambutnya yang panjang dengan sisir emas. Tentu saja kebenaran ini bagi si tuan tanah adalah emas.

6) *Analisis teater*. Sebuah cerita disampaikan oleh salah satu partisipan dan langsung diimprovisasikan para aktor. Sesudah itu setiap watak dipisah berdasarkan peran sosialnya dan partisipan diminta memilih sebuah objek fisik sebagai simbol masing-masing peran. Misalnya, seorang polisi membunuh seorang pencuri ayam. Polisi tersebut dianalisis:

- a) ia menjadi seorang pekerja karena ia menyewa kekuasaan-buruh; simbolnya sebuah baju kerja;
- b) Ia menjadi borjuis karena ia melindungi properti miliknya dan menganggapnya lebih bernilai daripada nyawa manusia; simbolnya sebuah topi dinas;

- c) Ia adalah agen penindas karena ia seorang polisi; simbolnya sebuah senjata.

Hal ini berlanjut terus sampai semua partisipan menganalisis semua perannya, kepala rumah tangga (simbol: dompet uang, misalnya), seperangkat peraturan laki-laki, dan sebagainya, dan sebagainya. Hal yang penting adalah bahwa simbol yang dipilih oleh para partisipan yang hadir dan simbol-simbol tersebut bukan berasal “dari atas”. Bagi kalangan tertentu simbol bagi kepala rumah tangga mungkin sebuah dompet karena ia menjadi orang yang mengontrol seluruh keuangan keluarga dan dengan cara ini ia mengontrol keluarganya. Bagi kalangan yang lain, simbol ini tidak menyampaikan apapun, bahkan mungkin bukan sebuah simbol. Jadi yang dipilih mungkin sebuah sandaran kursi.

Dengan menganalisis tokoh atau tokoh-tokoh (disarankan untuk membatasi kerja ini hanya pada tokoh utama, hanya demi kemudahan dan kejelasan), sebuah cerita disampaikan dengan cara yang segar namun menghilangkan beberapa simbol di masing-masing tokoh, dan akibatnya juga terjadi pada beberapa peran sosialnya. Akankah cerita ini menjadi sama persis jika:

- a) Polisi tidak mempunyai topi dinas?
- b) Pencuri justru mempunyai topi dinas?
- c) Pencuri mempunyai senjata?
- d) Polisi dan pencuri mempunyai simbol-simbol yang sama sesuai dengan aturan laki-laki?

Para partisipan diminta membuat beragam kombinasi dan disampaikan dengan cara yang beragam oleh para aktor dan dikritisi oleh semua yang hadir. Dengan cara ini mereka akan merasakan bahwa aksi manusia bukanlah hasil

psikologi seseorang yang eksklusif dan primordial tetapi sebagai hasil cara berbicara kelas sosialnya!

7) *Ritual dan topeng*. Keterlibatan produksi (infrastruktur) menentukan budaya suatu masyarakat (superstruktur). Terkadang infrastruktur berubah tetapi superstruktur tetap sama. Di Brazil para tuan tanah melarang para petani menatap wajah mereka ketika sedang berbicara dengan mereka. Hal ini berarti melanggar kesopanan. Para petani memiliki kebiasaan berbicara dengan para tuan tanah dengan berjongkok dan bersuara pelan: “ya, tuan; baik tuan.” Pada saat pemerintah memberlakukan agenda reformasi pertanian (sebelum 1964, matinya pemerintahan kudeta fasis) para petugas turun ke lapangan dan berkata pada para petani bahwa mulai saat ini mereka menjadi pemilik tanah. Para petani segera jongkok dan bersuara lirih: “baik, kawan; ya, kawan; ya, kawan”. Budaya feodalistik benar-benar merasuki kehidupan mereka. Hubungan antara para petani dengan para tuan tanah benar-benar berbeda dengan para agen pemerintah dari *The Institute of Agrarian Reform* tetapi hubungan ritualnya tetap tidak berbeda.

Teknik yang digunakan dalam teater rakyat (ritual dan topeng) dengan tepat membongkar superstruktur. Ritual mengungkapkan seluruh hubungan kemanusiaan, dan topeng tingkah laku yang disampaikan oleh ritual-ritual tersebut kepada setiap orang berdasarkan peran yang ia mainkan dalam masyarakat dan ritual yang harus ditampilkannya. Contoh sederhananya, seorang laki-laki pergi ke seorang pastor untuk mengaku dosa. Bagaimana ia akan melakukannya? Tentu saja, ia akan berlutut, mengakui dosanya, mendengar pemaafannya, membuat tanda salib dan pergi. Namun apakah semua laki-laki mengakui dosanya dengan cara yang sama pergi ke pastor? Siapa laki-laki, dan siapa pastor?

Dalam hal ini, kita membutuhkan dua aktor yang memiliki fleksibilitas untuk memainkannya di atas panggung empat kali:

Adegan pertama: pastor dan si pengaku dosa adalah tuan tanah.

Adegan kedua: pastor adalah tuan tanah dan si pengaku dosa adalah petani.

Adegan ketiga: pastor adalah petani dan si pengaku dosa adalah tuan tanah.

Adegan keempat: pastor dan pengaku dosa adalah petani.

Ritual ini sama di setiap adegan, tetapi pemeran yang memainkannya berbeda akan menyebabkan keempat adegan tersebut juga berbeda. Hal ini merupakan teknik khusus yang kaya dengan kemungkinan tidak terhitung. Ritual yang sama pemeran-pemerannya diubah; ritual yang sama yang dimainkan pemeran dari satu kelas sosial dan ritual yang lain dimainkan oleh pemeran dari kelas sosial yang berbeda; pertukaran pemeran dalam ritual yang sama; dan sebagainya, dan sebagainya.

“spektator”, Kata yang Buruk!

Tanpa diragukan lagi, bahwa spektator adalah kata yang buruk! Spektator lebih buruk dari seorang laki-laki dan perlu untuk dimanusiawikan, untuk diperbaiki kapasitas tindakannya sehingga mencapai keutuhan. Ia juga harus menjadi sebuah subjek, seorang aktor yang harus berada di “pesawat” yang sama dengan aktor-aktor yang biasanya disebut sebagai aktor, yang juga harus menjadi spektator. Semua eksperimen dalam teater rakyat mempunyai tujuan yang sama—pembebasan spektator, yang mengakibatkan teater kehilangan visi dunianya. Sejak pertunjukan teatrikal memiliki tanggung jawab yang langsung atau tidak langsung adalah milik kelas penguasa, tentu saja gambar akhir pertunjukan tersebut akan menjadi refleksi diri penguasa. Spektator dalam

teater rakyat (misalnya, rakyat itu sendiri) tidak dapat menjadi korban pasif dari gambaran tersebut.

Seperti yang kita saksikan dalam esei pertama buku ini, puitika Aristoteles adalah puitika penindasan di mana dunia dianggap sempurna atau dapat disempurnakan, dan semua nilai-nilainya ada dalam spektator, yang secara pasif mendelegasikan kekuatan pada tokoh-tokohnya untuk bertindak dan berpikir sesuai tempatnya. Dengan membersihkan diri, spektator mengakui kesalahan tragis mereka—hal ini dapat mengubah masyarakat. Suatu katarsis yang berasal dari ledakan revolusioner telah diproduksi! Tindakan dramatik mendukung terjadinya tindakan riil.

Puitika Brecht merupakan warisan puitika pencerahan. Dunia dianggap sebagai subjek untuk mengubah, dan perubahan dimulai dari teater itu sendiri, spektator tidak mengerahkan kekuatan kepada tokoh untuk berpikir pada posisi mereka, meskipun ia melanjutkan mengerahkan kekuatan pada mereka untuk bertindak di posisinya. Pengalaman ini membuka tahap kesadaran, tetapi tidak di seluruh tahap tindakan. Tindakan dramatik mencerahkan tindakan riil. Spektakel mempersiapkan tindakan.

Puitika penindasan pada dasarnya adalah puitika pembebasan. Spektator tidak lagi menyerahkan kekuatan pada tokoh baik untuk berpikir atau bertindak di posisinya. Spektator membebaskan dirinya sendiri. Ia berpikir dan bertindak bagi dirinya sendiri! Teater adalah bertindak! Mungkin teater tidak revolusioner tetapi tidak diragukan lagi bahwa teater adalah melatih revolusi!

5. Perkembangan Teater Arena di São Paulo

Artikel-artikel ini ditulis tahun 1966 untuk pementasan *Arena Conta Tiradentes* (*Arena Berbicara Tentang Tiradentes*) karya Augusto Boal dan Gianfrancesco Guarnieri, musik oleh Caetano Veloso, Gilberti Gil, Théo de Barros, dan Sydney Miller, di teater arena di São Paulo, Brazil.

Panggung Pertama

Tahun 1956, Teater Arena menggunakan panggung Realisme. Di antara beberapa karakteristiknya, panggung ini menunjukkan suatu kata “tidak” pada teater konvensional. Apa yang dimaksud dengan teater konvensional? Di tahun itu panorama teatrikal di São Paulo tetap didominasi oleh estetika TBC (*Teatro Brasileiro de Comedia*), teater yang dibangun—penemunya yang mengatakan—antara dua gelas wiski, dan merupakan kebanggaan bagi “kota yang berkembang cepat”. Teater ini dibuat oleh mereka yang memiliki uang dan dilihat juga oleh mereka yang memiliki uang. Kemegahan yang menutupi Gorki dan Goldoni. Sebuah teater yang mengungkapkan pada dunia “Di sini teater Eropa yang baik juga dipentaskan dengan bahasa Perancis”. Kita berasal dari negara yang terpisah jauh tetapi kita memiliki Semangat Dunia Lama.

Hal ini merupakan nostalgia bagi sesuatu yang jauh namun melakukan kegembiraan hampir dengan cara yang sama. Arena menemukan bahwa kita jauh dari pusat budaya dunia tetapi dekat dengan diri kita sendiri dan berniat mencipta sebuah teater yang dekat. Dekat dengan siapa? Dengan publiknya. Siapa publiknya? Di sini juga ada cerita yang lain. Pada saat TBC muncul, bintang-bintang panggung berada di pinggir jurang kejatuhannya: aktor-promotor yang menjadi pusat pertunjukan bertindak atas diri mereka sendiri dan bersedia menjadi peran pendukung “N.N” (No Name). Publik tidak dapat

melihat tokoh-tokoh sejak para aktor menunjukkan diri mereka yang selalu identik dengan diri mereka sendiri yang menyingkirkan teks. Namun bintang semacam ini hanya sedikit dan tidak dikenal.

TBC hancur bersama dengan mereka. Teater ditampilkan oleh sebuah tim dengan konsep baru. Publik kembali ke teater untuk melihat apa yang sedang terjadi dan bergabung dengan pemuja bintang. Jika yang terakhir itu terkait dengan para elit keuangan di São Paulo, yang pertama adalah kelas menengah. Pada awalnya adalah perkawinan yang mebahagiakan. Namun ketidakcocokan watak kedua jenis publik ini segera muncul. Panggung pertama Arena mulai menjawab persoalan keretakan tersebut dan memuaskan kelas menengah. Yang terakhir lelah dengan keabstrakan dan keindahan panggung, dan suka melihat dan mendengar bahasa Brazil, campuran “tú” dengan “vós”, dan bukan dalam benua Portugis.

Arena harus menjawab dengan teks nasional dan pertunjukan gaya Brazilian. Namun tidak ada kerja semacam itu. Beberapa pengarang nasional berkutat dengan mitos Hellenik. Nelson Rodrigues bahkan berseru nyaring melalui kalimat: “Nelson mencipta, untuk pertama kalinya, sebuah drama yang mencerminkan tragedi Yunani yang sebenarnya tentang pemahaman eksistensi”. Kita suka menyerang gaya Italia TBC tetapi tidak ketika diri kita menjadi Hellenisian. Maka yang tinggal menjadi pembelajaran bagi kita adalah menggunakan teks modern Realisme meskipun ditulis oleh pengarang asing.

Realisme memiliki keuntungan lain, di samping juga mudah dimainkan. Jika secara formal, model kebenaran tertinggi dilihat dari tepatnya peniruan terhadap Gielgud, sekarang kita mulai menggunakan tiruan terhadap realita yang tampak di sekitar kita. Interpretasi menjadi lebih baik jika aktor menjadi diri mereka sendiri dan tidak sekedar menjadi aktor.

Di Arena, Laboratorium Aktor ditemukan. Stanislavski dianalisis secara detil kata per kata dan dilatih dari jam sembilan di pagi hari hingga saatnya untuk ditampilkan di atas panggung. Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flavio Misciaccio, Nelson Yarier, Milton Gonçalves, dan lainnya menjadi aktor peletidak dasar keaktoran masa itu.

Pada saat itu, naskah yang dipilih di antaranya: *Of Mice and Men* karya Steinbeck, *Juno and the Paycock* karya O'Casey, *They Knew What They Wanted* karya Sidney Howard, dan lainnya yang memiliki keterkaitan estetis dengan karya-karya zaman itu, seperti *Señora Carrar's Rifles* karya Brecht. Panggung tradisional dan panggung melingkar berbeda ketika mengadaptasinya. Panggung tradisional dianggap dapat lebih mengadaptasinya dengan gaya naturalisme sedangkan panggung melingkar selalu menghadirkan setiap karakter teatrikal menjadi suatu pertunjukan: penonton saling berhadapan, dengan aktor di antaranya, dan semua mekanisme teatrikal terbuka, tanpa ditutup-tutupi—aktor keluar masuk pertunjukan, materi dekorasi kasar. Anehnya, bentuk panggung melingkar lebih baik bagi teater realistik, karena hanya bentuk ini satu-satunya yang memungkinkan teknik *close up*, semua penonton dekat dengan semua aktor, penonton dapat mencium kopi yang baru saja diseduh di atas panggung dan mengamati spageti yang sedang dimakan aktor. "Tangisan tersembunyi" semacam ini menjadi pengungkap rahasia. Pangung gaya Italia selalu menggunakan *long shot*.

Gambaran panggung ini dapat dilihat melalui tiga tingkatan. Dalam salah satu artikelnya, Guanieri menjelaskan perkembangan panggung di Teater Arena tersebut. Bentuk panggung pertama dianggap sebagai bentuk yang memalukan yaitu menggunakan panggung konvensional dengan menampilkan struktur pintu dan jendela. Sebagai imej, panggung semacam itu tidak lebih dari skeneri yang buruk. Bentuk panggung kedua mengembangkan panggung yang sadar

pada bentuknya yang otonom dan sederhana, yaitu beberapa helai daun merupakan simbol rumah, sebuah bata adalah tembok, sedangkan pertunjukan dipusatkan pada permainan aktor. Bentuk pengembangan ketiga adalah seni skeneri yang sesuai dengan bentuk yang otonom dan sederhana tersebut. Contoh terbaik adalah pemananggungan yang dihasilkan oleh Flavio Imperio dalam *Child of the Turkey*. Kedatangan Flavio Imperio, yang menjadi seorang anggota tim tersebut, mengenalkan seni skeneri ke dalam Arena.

Berdasarkan pertunjukan tersebut, aktor melanjutkan esensi fenomena teatrikal di mana aktor merupakan roh teater—tanpanya tidak ada yang dapat dilakukan. Ia menyatukan semuanya. Namun demikian, jika sebelumnya petani kita ditransformasikan menjadi orang Perancis melalui “aktor ternama”, sekarang revolusionis Irlandia menjadi penduduk Brazil. Dikotomi berlanjut, sekarang berbalik. Apa yang penting adalah dramaturgi yang dapat mencipta karakter Brazil bagi aktor-aktor kita. Seminar dramaturgi ditemukan di São Paulo.

Pada awalnya, tentu saja menggairahkan, bagaimana anak-anak muda yang hampir tidak berpengalaman baik dalam kehidupan maupun di panggung diubah menjadi penulis naskah. Dua belas orang dikumpulkan bersama, menganalisis, berdiskusi, menulis, lalu panggung kedua dimulai.

Panggung Kedua: Fotografi

Dimulai pada bulan Februari 1958. Naskah pertama yang diproduksi adalah *They Don't Wear Tuxedos* karya G.Guarnieri yang dipentaskan sepanjang tahun sampai 1959. Pertunjukan ini untuk pertama kalinya menampilkan teater

urban, drama proletarian. Selama empat tahun berikutnya (sampai 1964) beberapa penulis mulai mendapat perhatian publik, di antaranya Oduvaldo Viana Filho (*Chapetuba F.C.*), Roberto Freire (*People Like Us*), Edy Lima (*The Farce of the Perfect Wife*), Augusto Boal (*Revolution in South America*), Flavio Migliaccio (*Painted Happy*), Francisco de Assis (*The Bandit's Will*), Benedito Rui Barbosa (*Cold Fire*), dan lainnya.

Cukup lama Teater Arena menutup pintu bagi penulis Eropa, menyingkirkan kualitasnya yang tinggi, membuka penulis-penulis yang ingin berbicara tentang Brazil kepada penonton Brazil. Kondisi tersebut sejalan dengan nasionalisme politik dan bersamaan dengan maraknya industri di São Paulo serta berdirinya negara Brasília. Masyarakat menghargai apa saja yang berbau nasionalisme. Ufuria berlanjut dengan hadirnya Bossa Nova dan Sinema Baru. Naskah-naskah baru terlibat dengan segala sesuatu yang berbau Brasil, misalnya kenyataan kriminalitas korupsi di pertandingan sepak bola tingkat provinsi, perlawanan terhadap kapitalisme, perkosaan di pedesaan, kondisi kaum buruh kereta api yang hidup di bawah standar, bandit-bandit di *Northeast*, dan popularitas keyakinan visi Perawan Maria, malaikat dan setan-setan, dan sebagainya.

Gaya tidak banyak berkembang dan cenderung membosankan layaknya sebuah foto, hanya mengikuti saja apa yang sudah dirintis dari keberhasilan angkatan pertama. Kehidupan semu menjadi tema utama lingkaran dramatik. Hal-hal semacam ini yang menjadi pembatas di mana penonton melihat apa yang telah mereka akrabi. Mereka pada awalnya terpesona, melihat teman muncul di atas panggung dan orang-orang biasa. Kemudian mereka menyadari bahwa tanpa membeli tiket mereka dapat menonton teman-teman mereka.

Interpretasi panggung berlanjut berdasarkan langkah-langkah Stanislavski. Namun demikian, jika interpretasi sebelumnya terletak pada

“merasakan emosi”, sekarang emosi menjadi proses dialektik. Titik tekan rasa berada pada aliran emosi; “tidak ada lagi danau, tetapi aliran sungai emosi”, jika dimetaforakan dengan Mao Tse-Dong. Hukum dialektik diaplikasikan secara mekanik; kualitas konflik kehendak yang saling bertentangan dikembangkan secara kuantitatif dengan struktur konflik yang inter-dependen. Oleh sebab itu, Stanislavski direkayasa ke dalam sebuah skema. Meskipun sutradara Rusia ini menolak adanya rekayasa, semua teorinya sesuai dan sempurna menjadi sebuah skema. Fase ini harus dienyahkan. Perkembangannya sangat luar biasa: pengarang Brazil berhenti berpikir menjadi *box office*, ketika hampir mereka semua berhasil memproduksi karya drama. Diinspirasi oleh antusiasme teater yang menampilkan hanya pengarang-pengarang nasionalis, yang juga menginspirasi munculnya pengarang-pengarang drama baru, ternyata memberi kontribusi juga bagi bentuk kerja teater yang lebih Brazilia dan mengurangi teater-teater tiruan.

Panggung Ketiga: Nasionalisasi Karya-Karya Klasik

Kita memilih *Mandragola* karya Machiavelli yang diterjemahkan oleh Mario da Silva. Machiavelli menjadi seorang ideolog masa borjuis awal, produksi kami menjadi cermin bagi dekadensi ideologi borjuis. Ideologi ini berakhir di tangan Dale Carnegie. Sebenarnya, puncak kejayaan kedua pemikir tersebut sama meskipun dipisah oleh sejarah empat abad. “Pembentukan jati diri” dalam dekadensi tersebut sama dengan “takdir manusia” dari Florentine; meskipun masalah sama yaitu tentang identitas, yang terakhir bermain tentang ancaman sedangkan yang pertama berbentuk tindakan.

Mandragola dalam versi kami dilakukan bukan sebagai kerja akademik, tetapi sebagai suatu kerangka yang tetap efektif bagi pengambilan kekuasaan politik. Menurut cerita tersebut, kekuasaan disimbolisasikan oleh Lucrezia,

seorang istri muda yang terkunci di sebuah kamar meskipun ia tetap diminati orang—dan mereka berebut untuk mendapatkannya—sepanjang orang bertikai dengan menggunakan hasrat yang ada di benaknya dan bukan melalui moralitas persenjataan yang mereka gunakan. Sesudah *Mandragola* muncul karya-karya klasik lainnya, seperti *The Novice* karya Martins Penna, *The Best Mayor*, *The King* (*El mejor alcalde, el Rey*) karya Lope de Vega, *Tartuffe* karya Moliere, *The Inspector General* karya Gogol.

Nasionalisasi disadari sebagai tujuan yang bersifat sosial saat ini. Misalnya, *The Best Mayor...* sangat menderita di babak ketiga, yang menunjukkan bahwa aspek kepengarangan lebih mencerminkan adaptator daripada sebagai pengarang. Lope menulisnya ketika sejarah menuntut berlakunya negara di tangan seorang raja. Karya tersebut hanya berbicara secara individual, kebangsawanan, kebaikan, aturan-aturan yang berada di bawah kekuasaan Raja. Karya-karya itu menampilkan karisma. Meskipun karya-karya tersebut bagus di masa Lope, bagi kami, di Brazil, karya-karya tersebut beresiko menumbuhkan reaksi. Itulah sebabnya, penting untuk memodifikasi seluruh struktur, gagasan-gagasannya yang murni direstorasi beberapa abad kemudian.

Di sisi lain, *Tartuffe* dipentaskan tanpa adanya perubahan dari prosa gaya Alexandrian. Pada saat memproduksi, relijiusitas hipokrit sedang mewabah di kota Tartuffe. Demi nama Tuhan, Negara, Keluarga, Moralitas, Kebebasan dan sebagainya berlangsung di sepanjang jalan menuntut hukuman bagi seorang pendosa. *Tartuffe* mengungkapkan mekanisme yang mengubah wajah Tuhan sebagai partner yang aktif daripada mempertahankanNya sebagai Penuntut Hukum Tertinggi. Tidak ada perlunya untuk memberi tekanan atau memutus setiap bagian dari teks aslinya, tidak juga perlu menganggap bahkan Molière sendiri, untuk menghindar dari sensor *Tartuffian*, wajib di akhir naskahnya memberi penghormatan pada pemerintah. Cukup dengan semua kesederhanaan

teks yang mampu membuat penonton tertawa. Kerja semacam ini dinasionalisasikan.

Di awal pementasan, produksi tersebut telah memberi beberapa kerumitan; misalnya, soal gaya. Beberapa orang berpikir bahwa produksi klasik ditampilkan lagi oleh TBC dan tidak memberi skopa yang lebih luas. Pada saat kami memanggungkan Molière, Lope, atau Machiavelli, tidak pernah dalam keinginan kami mencipta kembali gaya konvensional masing-masing pengarang tersebut. Memasukkan mereka ke dalam wilayah kami, teks-teks tersebut akan diperlakukan seolah-olah di belakang teks-teks tersebut tidak ada tradisi teatrikal atau nasional. Memproduksi Lope, kami tidak berpikir tentang Alejandro Ulloa, tidak juga berpikir tentang orang Perancis ketika memproduksi Molière. Pikiran kami lebih tertuju pada pikiran-pikiran yang mencerminkan diri kami, dan kepada hubungan sosial antarkarakter yang sesuai baik di masa kini maupun masa yang lain. Tentu saja kita selalu sampai pada sebuah “gaya” tetapi tidak dengan cara yang *a priori*. Bagi kami, hal ini menunjukkan tanggung jawab yang terkait dengan kreasi artistik, dan hal ini tidak membatasi kebebasan kami dengan cara kerja meng-*kopi*.

Mereka yang mulai menyukai peraturan-peraturan yang telah ditetapkan oleh kritikus yang ada di pusat budaya-budaya besar disingkirkan. Beberapa reaksi muncul di sini. Sebagian besar merasa tertarik dengan seluk beluk pemahaman bahwa klasik bersifat universal hanya sejauh mencerminkan Brazilia. Klasik universal semacam itu tidak pernah ada. Kita juga mendunia. Berbicara tentang interpretasi tersebut, kita menyingkirkan penekanan lainnya. Interpretasi tentang masyarakat muncul ke permukaan. Selain melakukan perdebatan-perdebatan esensial sebagai landasan interpretasi, aktor mulai membangun karakter dari hubungan di antara mereka. Karakter mulai dicipta dari dunia luar. Kita mengetahui bahwa karakter bermula dari aktor, dan

mereka bukan sosok yang melayang menjauh untuk menggapai puncak inspirasi. Namun demikian, dari mana aktor mulai? Setiap makhluk hidup mencipta karakter mereka sendiri dalam kehidupan nyata. Ia memiliki cara sendiri untuk tertawa, berjalan, berbicara, dengan kebiasaan berbahasa, berpikir, dan merasakan. Masing-masing makhluk hidup menjadi karakter yang dicipta untuk diri mereka sendiri, namun masing-masing tetap mampu melihat, mendengar, merasakan, berpikir, dan bahkan beranjak jauh dari kehidupan keseharian. Aktor, saat ia bebas dari kondisi kesehariannya—dengan lebarnya batasan persepsi dan ekspresinya—membatasi kemungkinannya untuk saling berhubungan di mana karakter mereka terlibat.

Pada saat panggung ini berkembang, mudah untuk menjelaskan bahwa jika panggung sebelumnya terkonsentrasi pada analisis usang tentang masa lampau, panggung yang lain banyak dikurangi untuk sintesis universalitas. Satu menampilkan sesuatu yang non-konsep sedangkan yang lain, konsep abstrak. Perlu kiranya untuk mensintesis kedua.

Panggung Keempat: Musik

Arena menghasilkan nomor-nomor pertunjukan musik. Setiap Senin, Arena menampilkan pertunjukan musisi dan penyanyi yang tampil bersama di bawah judul *Bossa Arena* produksi Morary do Val dan Solano Ribeiro. Rangkaian pertunjukan tersebut termasuk beberapa karya eksperimental Paulo José, seperti *Little Story* dan *The Children's Crusade*. Pertunjukan produksi bersama grup *Opinion* dari Rio de Janeiro—*Opinion* musik melibatkan Nara Leão, Maria Bethania, Zé Keti, dan João de Vole—hingga pertunjukan monolog tunggal *The Creation of the World According to Ari Toledo*, juga *An American in Brasilia* oleh Nelson Lins de Barros, Francisco de Assis, dan Carlos Lyra; *Arena tells Bahia*, dengan Gilberto Gil, Gal Costa, Tomré, Piti, dan

Caetano Veloso; dan *Wartime* dengan Maria Bethania. Sesuatu yang lebih episodial dan alami juga ditampilkan. Semua menampilkan sesuatu yang sangat penting bagi saya, paling tidak dalam sekuen sejarah singkatnya, yaitu *Arena tells about Zumbi*, oleh Guarnieri dan Boal dan musik oleh Edu Lobo.

Zumbi memiliki banyak tujuan dan beberapa keberhasilan. Dasar tujuannya adalah menghancurkan semua konvensi teatrikal yang menjadi hambatan bagi perkembangan estetika teater. Bercerita tidak dari perspektif kosmik tetapi dari perspektif yang membumi dalam ruang dan waktu yang jelas. Perspektif Teater Arena dan anggota kelompoknya tetap lebih disukai. Cerita tersebut tidak dinarasikan terpisah tetapi berdasarkan acuan dalam diri si pencerita.

Zumbi merupakan sebuah karya yang mengingatkan semua perlawanan terhadap kejahatan di masa kini dan masa yang akan datang. Layaknya sebuah surat kabar sebagai teks berkonotasi yang telah diakrabi penonton. Karya yang menuntut konotasi, teks hadir sedemikian rupa untuk menstimulasi tanggapan penonton. Cara mengkomposisikan teks dengan kekhasannya menunjukkan adanya struktur yang sederhana. Misalnya, secara moral, teks tersebut bergaya *Manichaeism*, bentuk teater tradisi keagamaan terbaik Abad Tengah. Dengan cara yang sama dan untuk alasan yang sama, drama keagamaan Abad Tengah menuntut semua perlengkapan teater digunakan, demikian juga bagi *Zumbi*. Teks tersebut harus didukung oleh musik yang merupakan cara untuk mempersiapkan penonton menerima gagasan yang disampaikan melalui lagu.

Zumbi menghancurkan konvensi. Bahkan menghancurkan apa yang seharusnya ditemukan. Menghancurkan empati. Tidak mampu mengidentifikasikan dirinya sendiri di setiap saat dengan setiap karakter, penonton sering mengambil posisi sebagai penonton yang "dingin" menyaksikan peristiwa. Empati harus direbut kembali, tetapi dengan suatu

sistem baru yang mengembangkannya dan membuatnya mampu menampilkan suatu fungsi yang sesuai.

Perlunya Joker

Produksi *Arena tells about Zumbi* mungkin menjadi keberhasilan terbesar—secara artistik terkait dengan dampaknya terhadap penonton—yang dicapai Teater Arena. Berhasil menyebabkan penonton berpolemik dan keinginannya untuk menghidupkan kembali diskusi sebagai suatu episode terpenting dalam sejarah kebangsaan. Untuk tujuan ini, Teater Arena menggunakan suatu perspektif modern dan memvalidasikan kembali perlawanan kaum Hitam, sebagai suatu contoh tentang yang lain, yang harus kami bayar di masa kini. Secara artistik Teater Arena berhasil menghancurkan beberapa konvensi teatrikal yang paling tradisional dan tersembunyi jejaknya, yaitu estetika mekanik, estetika pembatasan kebebasan berkreasi. Bersama *Zumbi*, fase penghancuran seluruh nilai-nilai, peraturan, persepsi, dan formula teater mencapai puncak. Kami menolak konvensi yang ada namun belum memungkinkan memberi sebuah sistem konvensi baru.

Konvensi adalah kebiasaan yang diciptakan dan bisa bagus bisa juga buruk. Misalnya, kita tidak dapat membuat kategorisasi konvensi yang baik atau buruk dari teater tradisional. Konvensi tersebut berguna dalam waktu dan kondisi tertentu. Teater Arena sendiri dalam periode tahun 1956 hingga 1960 dibuat untuk konvensi, teknik, dan prosedur Realisme. Digunakan untuk menjawab kebutuhan sosial dan teatrikal yang menampilkan kehidupan rakyat Brazil di atas panggung, khususnya penampakan luarnya. Kita menjadi lebih suka menampilkan hal-hal nyata (meminjam istilah dari Brecht) daripada bagaimana penampilan benda-benda itu sebenarnya. Untuk itu kita

menggunakan teknik fotografis. Dengan cara yang sama, kami siap menggunakan cara-cara yang dimiliki gaya lain sepanjang selaras dengan kebutuhan estetis dan sosial gerakan kami sebagai aktivis teater, yaitu sebuah teater yang cenderung mempengaruhi realita dan tidak sekedar merefleksikannya bahkan seandainya pun realita itu benar.

Sebelumnya dan di saat ini, realita merupakan suatu transisi, alat stilistik, di lain pihak, sempurna dan selesai. Kami ingin memeriksa sebuah realita melalui proses modifikasi dan kami hanya boleh menggunakan gaya yang tidak dimodifikasi bahkan tidak mungkin dimodifikasi. Strukturnya berbicara sendiri demi penghancuran teater dan prosesnya dapat dipahami. Kami ingin memahaminya di hampir setiap hari—teater koran. *Zumbi*, seri pertama produksi *Arena tells...* memporakporandakan teater. Bagi kami, misi utamanya adalah mencipta kesimpangsiuran yang berguna sebagai suatu langkah awal inisiasi, melalui *Tirandetes* yang menyarankan suatu sistem baru. Ketidakteraturan yang sehat semacam ini berlangsung melalui empat macam teknik.

Teknik pertama merupakan pemisahan antara aktor-penokohan. Hal ini bukanlah yang pertama kali aktor dan tokoh dipisahkan. Lebih tepatnya, pemisahan tersebut terjadi di awal munculnya teater. Di dalam tragedi Yunani, keaktoran merupakan interpretasi semua tokoh dalam teks. Untuk itulah mereka memakai topeng supaya tidak membingungkan penonton. Dalam kasus kami, kami juga menggunakan topeng—bukan dalam bentuk materi topeng tetapi satu rangkaian aksi dan reaksi mekanik tokoh. Masing-masing dari kami, dalam kehidupan nyata, menampilkan tipe tindakan mekanis yang belum mapan. Kami mencipta kebiasaan berpikir, berbahasa, berkarir. Semua hubungan kami dalam keseharian telah berpola. Pola itu adalah topeng kami sama seperti topeng tokoh. Di *Zumbi*, kita mencoba mempertahankan keajekan

topeng tokoh yang ditafsirkan secara independen oleh aktor yang menampilkan setiap peran. Maka tokoh kejam Raja Zumbi tetap tidak mempengaruhi aktor yang menampilkannya di setiap adegan. "Kejahatan" Don Ayres, "keremajaan" Ganga Zona, "sensualitas" Gongoba dan sebagainya tidak terkait dengan tipe fisik karakter personal setiap aktor. Tanda kutip di atas memberi sebuah gagasan ke setiap topeng. Tentu saja prosedur ini tidak akan pernah mempersiapkan pementasan dari sebuah naskah karya Proust atau Joyce. Namun, *Zumbi* adalah teks *Manichaean*, sebuah teks tentang kebaikan dan kejahatan, tentang kesalahan dan kebenaran, semboyan dan pertikaian. Bagi teater, tipe penafsiran semacam itu benar-benar sempurna.

Seseorang tidak perlu melihat ke belakang ke tragedi Yunani misalnya untuk melihat pemisahan aktor dan tokoh, beberapa di antaranya dapat ditemukan di teater modern. *He Who Says Yes* oleh Brecht dan *Stories to be Told* oleh penulis Argentina Osvaldo Dragún adalah dua contoh di antaranya. Keduanya sama dengan *Zumbi* tetapi pada saat yang sama mereka berbeda. Dari naskah Argentina tidak ada konflik dramatik yang pernah mapan; teks-teks cenderung berbentuk narasi liris di mana tokoh dinarasikan seperti dalam puisi dan aktor berlaku seolah mereka mendramatisasi puisi. Juga pada teks Brecht, apa yang terjadi di masa lalu dengan kekuasaan militer dinarasikan berjarak, kematian lawan ditunjukkan sebelum diadili. Masa kini menjadi narasi sebuah peristiwa yang telah terjadi, bukan peristiwa yang akan terjadi.

Teknik kedua. Sekarang dalam *Zumbi* setiap momen ditafsirkan "saat ini" dan "berkonflik" meskipun montase pertunjukan tidak akan menggiring seseorang melupakan kehadiran kelompok pembaca cerita. Beberapa aktor tetap berada dalam ruang dan waktu yang sama dengan penonton, sementara aktor lain berjalan ke tempat dan waktu yang lain. Hasilnya adalah semacam *patchwork quilt* yang dibentuk dari fragmen-fragmen singkat beberapa naskah,

dokumen dan lagu-lagu. Contoh pemisahan tidak terbatas. Misalnya dalam *Frères Jacques* dan gerakan *Living Newspaper* dalam teater Amerika. Salah satu pertunjukan gerakan tersebut adalah $E=MC^2$ menceritakan tentang teori atom sejak Democritus, dan bom atom Hiroshima, membela penggunaan jenis energi ini demi kesejahteraan masyarakat. Adegan-adegan berlangsung independen satu dengan yang lain dan hanya terkait jika mengacu pada tema yang sama.

Pada umumnya, minat untuk menempatkan karya kami dalam konteks sejarah teater sangat besar, dan sering kami lupa memasukkannya dalam konteks masyarakat Brazil. Meskipun sejarah teater dipenuhi oleh para pendahulu, aspek penting dalam prosedur baru Arena terutama harus melakukan penghilangan pengaruh fase realisme sebelumnya yang terjadi dalam kasus ini. Setiap aktor mencoba melemahkan nuansa psikologi setiap tokoh, dan aktor mendedikasikan dirinya secara eksklusif. Di dalam *Zumbi*, setiap aktor diwajibkan untuk menerjemahkan totalitas pementasan dan mereka tidak hanya menjadi salah satu partisipan dalam konflik yang sedang berlangsung.

Semua aktor menerjemahkan semua tokoh. Maka tujuan teknik kedua dan teknik pertama tercapai. Semua aktor dikelompokkan ke dalam kategori narator tunggal. Spektakel tidak lagi direalisasikan dari sudut pandang setiap tokoh tetapi mulai dinarasikan oleh sebuah tim, menurut kriteria kolektif: “Kami adalah Teater Arena” dan “Kami, secara bersamaan, akan bercerita, apa yang kami pikir tentang sebuah subjek”, maka kami mampu mencapai suatu tingkat penafsiran “kolektif”.

Teknik ketiga menggunakan keberhasilan gaya simpangsiur yaitu eklektisisme stilistik. Di antara beberapa pertunjukan yang sama, kami membuat rangking dari tipe melodrama opera sabun yang paling sederhana hingga gaya sirkus dan gaya kabaret. Beberapa pemikiran menganggap bahwa jalan yang dipilih tersebut berbahaya dan Arena menerima beberapa peringatan karena

keterbatasannya. Sebuah kecenderungan riil dibuat sebagai pembatas antara “seni sopan” dan “provokasi mentertawakan apa saja”. Peringatan selalu tertuju pada elemen–elemen komik dan tidak pernah tertuju pada melodrama yang juga sama beresiko. Mungkin hal ini disebabkan fakta bahwa publik kami dan kritik kami biasa menggunakan melodrama, dan masa kami dan negara kami sangat membatasi kami untuk tertawa. Juga kaitannya dengan gaya, dan tidak hanya pada genre, estetika simpangsiur yang sehat dikenalkan. Beberapa adegan, seperti *Banzô*, cenderung menjadi ekspresionistik sedangkan yang lain seperti salah seorang pastor dan Lady Dueña bergaya realistik, Ave Maria simbolik dan satu dari angin puyuh dibingkai oleh gaya surealisme.

Di teater, setiap pendobrakan saling memberi stimulus. Aturan tradisional penulisan naskah merekomendasikan relief komik seperti sebuah bentuk stimulus. Dalam hal ini, “relief stilistik” tercapai dan publik mendapatkan perubahan yang mengejutkan dan menakutkan.

Teknik keempat digunakan. Musik memiliki kekuatan konsep secara independen untuk mempersiapkan penonton secara langsung, imajinatif, meresepsi teks yang sederhana dan hanya diserap melalui pengalaman rasio bermusik. Hal ini dapat diperjelas sebagai berikut. Tanpa musik, tidak ada seorangpun percaya bahwa dalam lagu nasional Brazil akan terdengar jerita tangis nan heroik, atau juga himne angkatan laut Brazil membayangkan angsa putih berenang di lautan biru di tengah malam bulan purnama. Melalui cara yang sama untuk menyampaikan gagasan semacam itu, tidak seorangpun percaya “sekaranglah saatnya berperang” kalau tidak karena lagu Edu Lobo.

Akhirnya, dengan menggunakan keempat teknik tersebut, *Zumbi* memiliki misi estetik menggabungkan semua fase-fase yang telah dilakukan dalam perkembangan artistik Teater Arena.

Sepanjang periode Realisme, dramaturgi Arena seperti juga seni peran memandang semuanya secara detil. Seperti “Joker” dalam *Tiradentes*, “bekerja seperti mereka makan spaghetti dan membuat kopi dan penonton hanya belajar bagaimana membuat kopi dan makan spaghetti—sesuatu yang sudah diketahui sebelumnya”. Hal itu merupakan periode di mana seluruh perhatian tertuju pada pencarian fakta-fakta dengan menggambarkan secara benar kehidupan rakyat Brazil melalui aspek penampakannya. Reproduksi suatu kehidupan yang tepat seperti yang seharusnya—hal ini merupakan tujuan utama dalam periode tersebut. Langkah yang sebenarnya penting saat itu, menuntut resiko tinggi menghilangkan kerja seni. Seni menjadi suatu bentuk pengetahuan dan seniman, dengan demikian, memiliki kewajiban menafsirkan realita, membuatnya mudah dipahami. Namun ternyata selain menafsirkan, seniman memiliki keterbatasan untuk menghasilkan pengetahuan. Ia terkadang gagal untuk menyampaikan pemahaman atau membuat realita dipahami. Semakin riil seni dan semakin identik, semakin seni tidak akan berguna di kemudian hari. Kriteria tentang kesamaan menjadi ukuran yang tidak efisien. Penulis naskah tidak mau membatasi dirinya hanya meniru, namun itulah yang terjadi. Penggunaan instrumen naturalisme mengurangi kemungkinan menganalisis realita. Teks-teks menjadi membingungkan dan rancu: siapa sang pahlawan, tokoh borjuis Tião atau tokoh petani Octavio? Apa solusi bagi José da Silva—membiarkan saja apa yang telah terjadi dan mati kelaparan, atau melawan seperti gerilyawan (Tokoh-tokoh dalam *They Don't Wear Tuxedos and Revolution in South America*). Pada saat dipangungkan dan mencapai keberhasilan di masa nasionalisme klasik, tujuan yang dihasilkan menjadi berbeda. Kita mulai menyederhanakan melalui bentuk fabel—*Tartuffe*, *The Best Mayor*, dan sebagainya. Reproduksi kehidupan di masa Louis XIV atau di Abad Tengah sangat sedikit berbicara tentang kami. Don Tello dan Tartuffe bukan makhluk

hidup yang ditempatkan di masa mereka namun srigala La Fontaine menjadi dekat dengan rakyat Brazil: Dorina dan Pelayo adalah srigala berbulu domba. Seluruh peran dalam karakter dibuat sebagai simbol yang menjadi tanda karena mereka mencerminkan jejak-jejak yang akrab dengan rakyat kami.

Sintesa sebagai berikut, di satu sisi singular, di sisi lain universal. Kami harus menemukan kekhasan yang tipikal. Masalah terpecahkan sebagian dengan menggunakan suatu episode dari sejarah Brazil, mitos Zumbi, dan mengisinya dengan data dan peristiwa-peristiwa masa kini yang dikenal oleh publik. Misalnya, pidato yang diucapkan oleh tokoh Don Ayres ketika ia mengambil alih kantor secara keseluruhan. Pidato seperti yang ditulis di koran tentang pidato yang sebenarnya. Lebih spesifik, pidato tersebut disampaikan oleh diktator Castelo Branco di koran *Command Post of The Third Army*.

Sebenarnya sintesa tidak akan tercapai karena kita memiliki keterbatasan untuk mengatur dan mempertentangkan antara universal dan singular agar keduanya menyatu. Di satu sisi, cerita mistik dengan semua struktur fabel menyatu; di sisi lain, jurnalisme mempengaruhinya dengan memasukkan peristiwa-peristiwa masa kini demi menghadirkan kehidupan bangsa. Gabungan kedua tingkatan tersebut terjadi secara simultan sehingga menghasilkan suatu teks masa depan yang terpilih dan unik. *Zumbi* berfungsi dan akhirnya menghadirkan kembali panggung penjelajahan. Panggung “penghancuran” bentuk teater dan mengusulkan suatu bentuk teater baru.

Joker merupakan suatu sistem yang diusulkan sebagai bentuk teater permanen secara dramaturgi dan pemanggungan. Sistem tersebut menghadirkan secara bersamaan semua eksperimen dan pelacakan yang sebelumnya telah dibuat oleh Teater Arena; sistem ini merupakan kesimpulan semua yang telah terjadi. Menghadirkan bersama berarti

mengkoordinasikannya. Dalam pengertian ini, sistem tersebut merupakan suatu lompatan penting bagi perkembangan teater kami.

Tujuan Joker

Mengusulkan sebuah sistem baru tidak muncul dari suatu kekosongan. Sistem baru muncul karena menjawab pengaruh dan kebutuhan estetik dan sosial. Kajian yang berulang-ulang selama ini menunjukkan struktur teks Elizabethan yang mencerminkan kondisi sosial masa itu, publiknya, dan bahkan karakter khusus teater mereka seperti tercermin dalam panggung pertunjukannya. Pertunjukan Shakespeare biasanya dimulai dengan adegan kekerasan—para pembantu berkelahi (*Romeo and Juliet*), demonstrasi massa (*Corionalus*)—atau penampilan hantu (*Hamlet*), atau tiga peramal (*Macbeth*), atau raksasa (*Richard III*), dan sebagainya. Bukan suatu kebetulan jika seorang penulis memulai naskahnya dengan cara seperti itu. Tujuan utamanya adalah menggambarkan tingkah laku yang aneh dari masyarakat, termasuk pula beberapa praktik-praktik yang aneh yang muncul dalam kehidupan keseharian masyarakat. Misalnya, romantika bahasa untuk buah jeruk: seorang laki-laki mengharap cinta kekasihnya di hadapan penonton. Ia berniat membeli selusin buah jeruk, ia berteriak pada penjualnya, pada saat itu adegan yang lembut tampil di atas panggung. Tanggapan secara implisit muncul dari tingkah laku si perempuan itu. Jika ia mengembalikan buah jeruk lebih baik jangan banyak mengharap; jika ia mengembalikan sebagian, muncul tanda tanya. Jika ia menyimpannya, harapan tinggi. Jika ia makan pada saat itu juga, pasangan itu tidak akan mengakhiri hubungannya dengan tragedi. Bahkan mereka akan mencipta komedi masyarakat urban di adegan yang lain.

Tentu saja cerita itu bukan merupakan perkembangan drama *Maeterlinkian* terbaik. Laurence Olivier, dalam filmnya *Henry V*, memberi

gambaran yang tepat tentang penonton zaman Elizabethan, yaitu teriakan, cemoohan, perkelahian, ancaman langsung pada para aktor, penonton berjalan kian kemari seenaknya, tempat duduk kaum bangsawan terletak di atas panggung, dan sebagainya. Untuk menenangkan penonton, sebuah introduksi yang menghentak diperlukan. Aktor harus melakukan banyak adegan dan suara keras dibandingkan penonton. Metodologi penulisan gaya Shakespeare disesuaikan dengan kondisi itu. Demikian pula, kemajuan teknologi mempengaruhi penampilan gaya baru tanpa cahaya, ekspresionisme tidak mungkin terjadi.

Namun demikian, ada faktor lain yang menentukan bagi pembentukan teater. *Volksbühne*, tempat kelahiran teater epik modern tidak mungkin terjadi tanpa enam puluh ribu anggota proletariat. Sama halnya dengan tanpa adanya deviasi penonton tidak mungkin ditampilkannya karya Tennessee Williams di New York. Juga bisa absurd jika menampilkan karya Brecht *Mother Courage* di Broadway atau *Night of the Iguana* di suatu gedung pertemuan di Berlin. Masing-masing penontonnya mengharap pementasan tersebut menyampaikan visinya tentang dunia.

Di negara-negara belum berkembang, ada kebiasaan untuk memilih teater dari “pusat-pusat kebudayaan tinggi” sebagai sebuah model dan arahan. Seniman tidak boleh dipengaruhi oleh penonton terdidik atau terbudaya yang ada di sekitarnya. Para seniman mencoba menyerap tradisi asing tanpa memiliki dasar yang mendalam tentang tradisi asli mereka. Mereka menerima sebuah budaya seolah-olah budaya itu merupakan dewa tanpa berani mengatakan satu kata pun miliknya sendiri. Sistem Joker bukan merupakan cara kerja yang telah ditentukan. Sistem tersebut ditentukan oleh karakteristik masyarakat kami saat ini dan lebih spesifik, publik Brazil. Sasarannya adalah sebuah estetika dan ekonomi yang alami.

Masalah pertama yang harus diselesaikan terdiri dari penampilan beberapa pementasan yang sama, baik dari naskahnya dan analisisnya. Tentu saja, pementasan setiap naskah sudah termasuk pula kriteria analisisnya. Misalnya, tidak ada dua pementasan *Don Juan* yang sama, meskipun keduanya berdasarkan pada teks Molière yang berjudul sama. *Coriolanus* dapat dipanggungkan sebagai sebuah naskah yang mendukung atau menyerang fasisme. Tokoh pahlawan dalam *Julius Caesar* bisa berarti Marcus Antonius atau Brutus. Sutradara modern dapat memilih antara argumentasi Antigone atau Creon, atau ia dapat menghukum keduanya. Tragedi Oedipus dapat menjadi hukuman atau kehormatan. Kebutuhan menganalisis teks dan menyampaikannya kepada penonton memfokus pada aksi berdasarkan perspektif tunggal dan belum ditentukan. Perspektif mengungkapkan sudut pandang pengarang atau sutradara dan ternyata kebutuhan ini selalu muncul dan bertemu dengan cara yang berbeda.

Pada umumnya, monolog menyampaikan suatu sudut pandang tertentu pada penonton dari pemahaman dan pengelihatian totalitas konflik di dalam naskah. Dalam tragedi Yunani, kor yang sering bertindak sebagai moderator juga menganalisis tingkah laku tokoh protagonis. Tokoh rasional dalam karya Ibsen jarang berfungsi secara dramatik, jarang tampil sebagai pengganti penulis. Seringkali digunakan tokoh narator, seperti yang dilakukan Arthur Miller dalam *View from the Bridge* dan ada sedikit dalam naskah *After the Fall*. Tokoh protagonis menyampaikan dirinya layaknya Tuhan, dan bertindak seperti seorang psikoanalisis.

Semuanya itu merupakan sebagian cara menyelesaikan persoalan yang berkembang. Di dalam sistem Joker, persoalan yang sama muncul dan penyelesaian masalah diungkapkan. Dari semua teknik yang disampaikan di atas, apa yang paling objektif bagi kami adalah kamufase yang

menyembunyikan intensi yang sebenarnya. Fungsi teknik tersebut ditutupi dengan cara yang lucu. Kami menyukai keberanian untuk menampilkan apa adanya serta apa kegunaannya. Kamufase menyebabkan suatu “tipe” karakter harus lebih dekat dengan karakter lainnya daripada dengan penonton maka kor, narator, dan sebagainya merupakan bagian dalam fabel bukan dalam masyarakat di mana penonton hidup. Kami mengusulkan Joker yang merupakan tetangga terkini dan terdekat dengan penonton. Untuk inilah penting untuk mempertegas penjelasannya; perlu untuk memindahkannya dari karakter yang lain dan mendekatkannya pada penonton.

Penjelasan yang diberikan secara periodik dalam sistem Joker dirancang untuk membuat pertunjukan berkembang melalui dua tahap yang berbeda tetapi seimbang, yaitu tahap fabel (yang dapat menggunakan semua sumber konvensi imajinatif teater) dan tahap pembelajaran bersama Joker yang berperan aktif. Tujuan estetik yang kedua berbicara tentang gaya. Benar bahwa beberapa naskah yang baik menggunakan lebih dari satu gaya seperti dalam kasus karya Molnar Ferenc *Lilliom* atau karya Elmer Rice *The Adding Machine* (Realisme dan ekspresionisme dalam adegan Bumi dan Surga). Namun pengarang mengalami kesulitan untuk mengganti stilistikanya. Ekspresionisme disepakati jika menggambarkan Bumi, tetapi hal ini tidak lebih dari sekedar menutupi Realisme yang seharusnya. Bahkan juga dalam film *The Cabinet of Doctor Caligari* tidak lebih juga sebuah film Realisme yang tersembunyi. Berdasarkan stilistikanya, karya tersebut terkait dengan visi tentang dunia tetapi dari sudut pandang orang gila.

Zumbi dengan seluruh kebebasan yang dimilikinya terkait dengan suatu atmosfer fantasi di mana semua adegan sebenarnya menggunakan instrumen fantasi yang sama. Sementara variasi stilistika dihasilkan oleh perbedaan cara penggunaan instrumennya, keutuhan selalu dihasilkan dari kerja instrumen yang

sama. Tubuh aktor menyerap fungsi etika skenografi hitam dan putih, baik dan jahat, cinta dan benci, nada nostalgia, masa-masa kepedihan, dan sebagainya.

Dengan Joker, kami mengusulkan sistem teater (struktur teks dan seni peran) yang mengandung semua instrumen, semua gaya, dan genre. Setiap adegan harus dipahami secara estetis berdasarkan problem yang disampaikannya. Setiap unit gaya menyimpan semua prosedur kerja yang berguna bagi pementasan. Biasanya, instrumen setiap satu gaya diseleksi, satu gaya berguna bagi adegan utama naskah kemudian instrumen gaya yang sama digunakan untuk semua adegan yang lainnya, meskipun adegan-adegan tidak sesuai dengan gaya tersebut. Dengan demikian, kami memutuskan untuk menyelesaikan kembali persoalan masing-masing gaya secara independen. Maka Realisme, Surealisme, Drama *Pastoral*, Tragikomedi, dan genre atau gaya yang lainnya tetap berguna bagi sutradara dan pengarang tanpa keharusan untuk menggunakannya untuk keseluruhan kerja atau pementasan.

Dengan pendekatan ini tentu saja kerja sutradara tidak akan beresiko anarkis. Untuk menghindari resiko ini, penekanan kerja lebih tertuju pada penjelasan, sehingga gaya yang mereka elaborasi dapat menjadi gaya bagi pementasan tersebut di mana semua kerja harus mengacu pada gaya ini. Kami berbicara di sini tentang penulisan yang, secara mendasar, merupakan penghakiman, dan pengadilan. Seperti halnya ruang pengadilan, peristiwa-peristiwa setiap intervensi atau kesaksian dapat memiliki bentuk mereka sendiri tanpa merusak bentuk pengadilan yang sebenarnya. Juga bagi Joker, setiap babak atau episode dapat diperlakukan dengan cara yang sesuai tanpa merusak keutuhan keseluruhan babak yang akan dimainkan dan tidak berdasarkan pada sebuah bentuk yang tetap, tetapi pada variasi stilistika yang dimiliki oleh satu perspektif.

Adanya kemungkinan banyaknya variasi bentuk dihasilkan oleh tampilan sederhana dari sistematika dua fungsi oposisi yang lengkap, yaitu fungsi protagonis yang merupakan realita paling konkret, dan fungsi Joker yang merupakan abstraksi universal lainnya. Dari keduanya, semua gaya ada dan kemungkinan dimainkan.

Teater modern terlalu banyak menekankan originalitas. Terjadi dua perang, yaitu perang pembebasan dari kolonisasi dan kebangkitan kelas-kelas yang tertindas dan perang teknologi. Semuanya ini menjadi tantangan bagi seniman untuk menjawabnya melalui serangkaian inovasi dasar dan formal. Perkembangan dunia yang cepat menentukan pula perkembangan teater yang sangat cepat. Namun terdapat hambatan, setiap penemuan pengetahuan baru menjadi dasar penemuan baru berikutnya, tidak sia-sia dan semua tercapai. Di sisi lain, setiap penemuan baru dalam teater berarti hilangnya penemuan yang telah dicapai.

Maka tema penting dari teknik teatral modern adalah koordinasi semua penemuan, dengan kata lain setiap kreasi baru memperkaya jejak-jejaknya dan tidak menghancurkannya (menggantinya). Hal ini harus dilakukan melalui struktur yang benar-benar fleksibel, sehingga dapat menyerap penemuan-penemuan baru tersebut dan menyebabkannya tidak berubah dan identik dengannya. Penciptaan aturan-aturan baru dan konvensi teater berdasarkan struktur yang tidak berubah menggiring penonton memahami setiap pementasan, dan kemungkinan permainannya. Sepak bola telah memantapkan peraturannya, ketepatan struktur penalti dan *off side* melarang munculnya improvisasi dan kejutan-kejutan di setiap permainan. Permainan tidak akan menarik jika setiap pertandingan dimainkan sesuai dengan peraturan yang dibuat untuk pertandingan itu sendiri, dan jika penggemar harus mempelajari

setiap peraturan sepanjang pertandingan. Pengetahuan yang dikuasai penonton sebelumnya menghilangkan penikmatan secara keseluruhan.

Joker menggunakan struktur yang sama dalam *Tiradentes* dan *Romeo and Juliet*, namun struktur tetap tidak akan mengubah originalitas setiap adegan atau babak, episode atau penjelasan. Tidak hanya melalui olahraga ditemukan contoh yang sama, ketika penonton menyaksikan lukisan dan ketika sedang mengamati suatu bagian tertentu, ia dapat menempatkannya di dalam keseluruhan secara visual. Detil lukisan mural dilihat secara simultan baik secara terisolasi maupun secara keseluruhan. Teater mampu mencapai efek tersebut jika penonton mengetahui aturan main sebelumnya. Akhirnya salah satu tujuan estetika sistem ini—tidak kurang penting dari yang lain—berusaha menyelesaikan pilihan antara tokoh-objek dan tokoh-subjek yang secara sistemik berasal dari keyakinan bahwa posisi pikiran menentukan tindakan atau, sebaliknya, tindakan menentukan pikiran.

Posisi pertama dipertahankan oleh Hegel melalui puitikanya dan jauh sebelumnya oleh Aristoteles. Kedua pernyataan tersebut, dengan istilah yang hampir sama, bahwa tindakan dramatik berasal dari kebebasan gerak dan semangat sang tokoh. Bahkan Hegel berjalan lebih jauh lagi dan seolah-olah ia berpikir dengan cara berpikir rakyat Brazil masa kini, yaitu bahwa teater tidak akan cocok dengan masyarakat modern jika semua karakter saat ini dipenjara oleh hukum, kebiasaan dan tradisi yang dianggap mampu menjadikan masyarakat berbudaya dan berkembang. Kebebasan menghadirkan pahlawan dramatik yang sempurna, yaitu pangeran-pangeran Abad Tengah—seseorang yang memiliki semua kekuasaan legislatif, eksekutif, judikatif—dan tidak diragukan lagi bahwa salah satu inspirasi terbaik dari beberapa politikus masa kini adalah pemujaan pada Abad Tengah. Dengan hanya memiliki kekuasaan tunggal di tangannya maka tokoh bebas menyalurkan semangatnya; jika

kebebasan tersebut mendorongnya untuk membunuh, menguasai, menyerang, memaafkan, dan seterusnya; tidak ada yang melarang mereka melakukan hal itu. Aksi konkrit yang dihasilkannya murni berasal dari subjektivitas karakter tersebut.

Brecht—teoretikus tidak perlu seorang penulis naskah—mempertahankan posisi berlawanan tersebut. Baginya, tokoh menjadi suatu refleksi dari aksi dramatikanya, aksi yang berkembang melalui kontradiksi objektif-subjektif yang kontradiktif; yaitu kutub ekonomi infrastruktur masyarakatnya dan kutub nilai-nilai moral. Struktur konflik Joker selalu merupakan infrastrukturnal meskipun karakter tidak menyadari perkembangan tersebut, dari pandangan Hegel karakter memiliki kebebasan. Dengan demikian, tujuannya adalah mengkoordinasi kebebasan tokoh-subjek dari rancangan ketat analisis sosial. Koordinasi kebebasan tersebut menghalangi kekacauan subjektivitas yang khas yang ada dalam gaya liris, ekspresionis, dan sebagainya. Kebebasan menghentikan realita dunia yang membingungkan, nasib yang tidak dapat diubah. Kami mengharap kebebasan mampu menghentikan interpretasi mekanik yang mengakibatkan turunnya pengalaman manusia menjadi sekedar ilustrasi *compendiums*.

Berbagai kebebasan menjadi tujuan dari sistem ini dan tentu saja tidak semuanya bersifat estetik dan tidak juga berasal dari wilayah estetik. Pembatasan kebebasan secara drastis yang muncul dari kekuasaan masyarakat mengakibatkan pengurangan produk-produk konsumtif, teater termasuk di dalamnya. Teater kehilangan “pasar” konsumsinya, teater kehilangan sumber daya manusianya, kehilangan pendukung bagi kampanye popularisasinya, dan harus menghadapi keketatan pajak penghasilan. Dari gambaran yang ada tersebut dengan loyalitas pada pemanggungan sistem Joker, naskah mampu dihadirkan oleh para aktor yang berperan beda dengan para tokoh. Setiap aktor

mampu mengembangkan interpretasi peran. Pengurangan dana pemanggungan memungkinkan naskah dipanggungan secara keseluruhan. Semuanya adalah tujuan sistem ini. Pencapaian tujuan tergantung pada kreasi dan pengembangan dua struktur mendasar, yaitu pemeranan dan pementasan.

Struktur Joker

Zumbi memberi kesempatan seluruh aktor menginterpretasikan seluruh tokoh. Pembagian peran dibuat di setiap adegan tanpa memandangi kontinuitasnya, sebaliknya, dihindari pemberian peran yang sama dua kali kepada aktor yang sama. Tanpa melihat perbedaan yang menyolok, seperti dalam tim sepak bola, semua pemain, tidak peduli posisinya selalu mengarah pada bola. Dalam pertunjukan *Tiradentes* dengan sistem Joker, setiap aktor berada dalam posisi yang telah ditentukan dan bergerak berdasarkan aturan yang telah ditentukan bagi posisi tersebut. Bukan tokoh tetapi fungsinya yang dibagikan pada aktor sesuai dengan struktur konflik dalam teks.

Fungsi pertama adalah fungsi protagonis yang dalam sistem ini menampilkan realita konkret dan fotografis. Fungsi ini merupakan satu-satunya hubungan yang sempurna dan permanen antara aktor dan tokoh: seorang aktor menggambarkan seorang protagonis. Di sinilah empati terjadi. Beberapa prasyarat harus ditemukan untuk menghasilkan fungsi tersebut di mana aktor harus menggunakan interpretasi gaya Stanislavsky dalam bentuknya yang ortodoks. Aktor tidak dapat menampilkan setiap tugas yang melampaui batas tokoh sebagai makhluk hidup: makan ketika membutuhkan makanan, minum ketika ia ingin minum, berkelahi membutuhkan pedang. Ia harus bersikap seperti seorang tokoh dalam *They don't Wear Tuxedos*. Ruang yang digunakannya untuk bergerak harus seperti yang dipikirkan menurut istilah Antoine. Seorang karakter protagonis harus memiliki penampilan tokoh tersebut dan bukan dari

penulisnya. Kehadirannya tidak pernah diinterupsi meskipun secara simultan Joker dapat menganalisis beberapa detil dalam naskah tersebut: ia akan melanjutkan aksinya benar-benar seperti seorang tokoh dari naskah lain, keluar dari panggung teater. Ia adalah “sepotong kehidupan”, neorealisme, *cinéma vérité*, dokumentasi hidup, detil, penampakan kenyataan, sesuatu yang riil.

Aktor tidak sekedar diarahkan oleh kriteria *verisimilitude*; konsepsi skenografisnya harus berjalan juga: pakaiannya, benda-benda personal lainnya harus juga sama otentiknya. Ketika menyaksikannya, penonton juga harus memiliki impresi tidak adanya dinding keempat, meskipun dinding ketiganya mungkin juga tidak ada. Fungsi tersebut berguna untuk mempertahankan empati yang selalu hilang di saat pementasan menampilkan abstraksi. Di dalam kasus ini, penonton kehilangan kontak emosi langsung dengan tokoh, dan pengalamannya cenderung dikurangi menjadi rasional. Kita tidak ingin melibatkan diri kita dengan prinsip-prinsip rasional tetapi cukup untuk mengenalinya saja. Inilah fakta bahwa empati dicapai dengan usaha tanpa henti di saat setiap tokoh, di setiap naskah dengan setiap plot atau tema menampilkan suatu tindakan yang mudah dikenali tentang kehidupan domestik, profesi, sportivitas, dan sebagainya.

Empati tidak bernilai estetik tetapi hanya merupakan salah satu penggunaan mekanisme ritual dramatik yang baik atau buruk. Dari perkembangan panggung realistik Arena, kegunaannya tidak selalu menguntungkan. Pengenalan kembali secara terus menerus realita situasi manusia menggantikan kualitas interpretatif teater. Melalui Joker, empati eksternal akan diikuti langkah demi langkah oleh praktiknya. Pengenalan eksternal dimungkinkan sejauh analisisnya disampaikan secara simultan.

Protagonis tidak perlu seia sekata dengan tokoh utama. Dalam naskah *Macbeth*, protagonis bisa Macduff; dalam *Coriolanus* mungkin bisa salah satu dari

orang-orang biasa; dalam *Romeo and Juliet* bisa Mercutius; dalam *King Lear* mungkin salah satu tokoh di kalangan bangsawan. Karakter yang bagi pengarang mampu membangun empati dengan publik adalah yang menampilkan fungsi protagonis. Fungsi protagonis memisahkan *ethos* dan *dianoia* dan hanya terjadi bagi tujuan didaktik. Tokoh protagonis mengungkapkan sikap etik sedangkan Joker mengungkapkan sikap dianotik.

Fungsi kedua dari sistem ini adalah Joker itu sendiri. Kita mengistilahkan fungsi ini sebagai suatu pertentangan dengan fungsi protagonis. Joker adalah realita magik; ia mencipta realita magik. Jika diperlukan, ia mencipta dinding-dinding, pertempuran, tentara, dan prajurit-prajurit magik. Semua karakter lain yang sesuai dengan realita magik diciptakan dan digambarkan oleh Joker. Untuk berkelahi, ia mencipta senjata baru; untuk berkuda ia membuat kuda; untuk bunuh diri, ia menggambarkan tali gantungan yang tidak ada. Joker merupakan *polyvalent*, fungsinya hanyalah satu-satunya yang dapat menampilkan setiap peran di setiap pertunjukan, bahkan mampu menggantikan tempat protagonis ketika tokoh ini secara realistik tidak mampu melakukan apapun juga. Misalnya, babak kedua naskah *Tiradentes* dimulai dengan protagonis berkuda dalam adegan fantasi, dan di saat tidak adanya kuda di atas panggung, adegan tersebut digambarkan oleh aktor yang berfungsi sebagai Joker, menunggang kuda kayu. Setiap saat situasi semacam ini tampil, pemimpin kor akan menampilkan fungsi sebagai Joker.

Penampilan aktor-Joker harus menjadi apa yang diasumsikan oleh pengarang atau adaptor; ia harus melebihi tokoh-tokoh lain dalam ruang dan waktu. Dengan demikian, dalam kasus *Tiradentes*, ia tidak akan memiliki penampilan dan pengetahuan bagi pemberontak Brazilia abad delapan belas; sebaliknya, ia selalu berpikir tentang peristiwa tersebut yang mungkin terjadi sesudahnya. Hal ini menjadi efektif di tingkat sejarah dan di tingkat cerita ketika

menampilkan juga pengarang dan pencipta kembali cerita, pengetahuan terhadap awal, tengah dan akhir. Maka ia mengetahui perkembangan plotnya dan tujuan dari naskah tersebut. Namun ketika aktor-Joker menampilkan tidak hanya fungsi tersebut tetapi juga mengambil peran salah satu tokoh tersebut, maka ia hanya memainkan peran tokoh yang ditafsirkannya.

Dengan cara ini, semua kemungkinan teatrikal disampaikan oleh fungsi Joker: ia magik, *polymorphous*, dan hadir. Di atas panggung ia berfungsi sebagai seorang pembawa acara, rasional dan sebagainya. Ia membuat semua penjelasan yang beragam dalam struktur pertunjukan, dan dapat dibantu oleh kor orkestra.

Aktor yang lain dibagi menjadi dua kelompok kor, yaitu deutronis dan antagonis, masing-masing memiliki ciri khasnya. Aktor kor pertama dapat menampilkan setiap peran yang membantu protagonis. Misalnya—dalam kasus *Hamlet*—Horatio, Marcellus, para pemain sandiwara, hantu, dan sebagainya. Mereka adalah kor yang "baik" (kor para pahlawan). Yang lainnya, kor para bandit, kor yang "jahat", dibuat dari para aktor yang menampilkan peran tambahan. Contohnya, Raja Claudius, Ratu Gertrude, Laertes, Polonius, dan sebagainya.

Kedua kelompok kor tersebut tidak harus menampilkan aktor-aktor yang pasti; mungkin bisa bervariasi dari satu episode ke episode yang lain. Ada dua tipe kostum, yaitu kostum dasar terkait dengan fungsi dan kor yang menampilkan fungsi tersebut; kostum yang lain tidak terkait dengan fungsi masing-masing tokoh; yang lainnya tidak terkait dengan masing-masing tokoh tetapi pada peran sosialnya yang berbeda yang hadir sepanjang konflik yang terjadi dalam naskah. Hanya satu kostum yang diijinkan bagi satu peran sosial, yaitu tentara, gereja, petani, aristokrat, penguasa hukum, dan sebagainya. Bisa terjadi dua atau lebih aktor memainkan peran yang sama tampil di atas panggung pada saat yang sama—peran tentara misalnya. Dari kasus ini, kostum

harus dibuat sedemikian rupa hingga dapat digunakan oleh beberapa aktor secara bersamaan, dan membuat publik mampu mengidentifikasi secara visual semua aktor yang menampilkan peran yang sama. Di samping itu, kostum dibuat sebanyak tokoh.

Aktor dan aktris tanpa membedakan jenis kelaminnya menampilkan peran maskulin atau feminin, dengan pengecualian tentu saja, pada adegan yang memang dilakukan oleh jenis kelamin tertentu. Aktor dengan jenis kelamin yang berbeda dapat memainkan adegan percintaan, misalnya, secara mengejutkan Arena memutuskan menampilkan Tennessee Williams. Sesuatu yang sangat tidak disukai. Strukturnya adalah orkestra gitar, flut, dan perkusi. Tiga musisi juga harus memainkan instrumen petik, tiup dan perkusi. Di samping dukungan musik, pemain orkestra harus menyanyi baik sendiri maupun bersama kor yang menyampaikan gagasan bersifat informatif atau imajinatif.

Hal ini merupakan dasar dari sistem yang harus dilakukan sefleksibel mungkin. Misalnya, pada peristiwa yang mengharuskan naskah menghadirkan tiga kelompok konflik, kor tritagonis dapat diciptakan, sementara tetap mempertahankan skema yang ada. Dalam naskah seperti *Romeo and Juliet*, beberapa tokoh protagonis dapat ditingkatkan menjadi dua, meskipun hanya ada satu Joker, atau memindahkan fungsinya pada pemimpin kor yang akan beraksi seperti kepala rumah tangga keluarga Mantague dan Capulet. Di dalam naskah yang tidak memberi tekanan pada tokoh protagonis, fungsi ini dapat dihilangkan dan dua Joker akan menyerap fungsi pemimpin kor. Akhirnya, jika salah satu kekuatan konflik hanya perlu satu atau dua aktor dari bagian perkembangan naskahnya, pemimpin kor dapat dipertahankan dan semua aktor dijadikan satu kelompok kor Joker.

Adaptasi setiap teks pada dasarnya menentukan modifikasi yang diperlukan, dengan cara mempertahankan struktur penempatan perannya. Joker juga memiliki struktur pertunjukan yang permanen bagi semua naskah. Struktur ini dibagi ke dalam tujuh bagian utama, yaitu dedikasi, penjelasan, episode, adegan, komentar, wawancara, dan penyelesaian. Setiap pertunjukan selalu dimulai dengan dedikasi pada seseorang atau peristiwa. Hal ini dilakukan bisa dengan sebuah lagu yang dinyanyikan oleh semua pendukung dalam satu babak, atau hanya suatu teks singkat. Juga bisa dilakukan melalui adegan di satu babak, puisi, teks, dan sebagainya. Naskah *Tiradentes*, misalnya, dedikasi dirancang dalam sebuah lagu, sebuah teks, sebuah babak, dan sebuah lagu yang dinyanyikan dalam kor, didedikasikan pada José de Maia, orang pertama yang berbuat secara konkret bagi kebebasan rakyat Brazil.

Penjelasan dilakukan di adegan antara beberapa aksi dramatik. Penjelasan selalu ditulis dalam bentuk prosa dan disingkat oleh Joker melalui istilah-istilah pembelajaran yang cenderung memfokus pada aksi perspektif seseorang yang menampilkan, dalam hal ini, Teater Arena beserta perlengkapannya. Penjelasan menggunakan setiap sumber pembelajaran, yaitu membaca teks, dokumen, surat-surat, slide, bahan-bahan dari surat kabar harian, film, peta, dan sebagainya. Penjelasan juga dapat berlanjut hingga sampai menunda beberapa adegan dalam rangka menekankan atau memperbaiki penjelasan—dalam kasus adaptasi—yang tidak tampak dalam teks aslinya, sehingga mencapai penjelasan yang lebih luas. Misalnya, pemanggungan kasus keragu-raguan watak Hamlet, adegan ini justru menampilkan keteguhan Richard III. Penjelasan menandai gaya naskah secara keseluruhan, seperti pembelajaran, forum, debat, pengadilan, penjelasan, analisis, mempertahankan tesis, dan sebagainya. Penjelasan pembuka menampilkan seni peran, aktor, pengarang, juga teknik-teknik yang digunakan serta keinginan untuk memperbaiki teater, tujuan teks, dan

sebagainya. Semua penjelasan ini dapat dan harus benar-benar dinamik, berubah ketika dimainkan di kota lain dan di waktu lain. Pada saat naskah tersebut dimainkan dalam sebuah kota di mana tidak ada satu pun teater pernah memainkannya, akan menjadi lebih sesuai untuk menjelaskan teater pada umumnya daripada menjelaskan Joker pada khususnya. Jika di hari pementasannya beberapa peristiwa penting terkait dengan tema naskah, hubungan tersebut harus dianalisis. Kami ingin benar-benar menekankan pada daya transisi dan ketepatan sistem yang permanen ini. Secara objektif, semangatnya adalah meningkatkan fleksibilitas dalam rangka menjamin refleksi pertunjukan tersebut pada saat, hari, jam, tanpa mengurangi jam, hari, atau saat tersebut.

Secara umum, struktur dibagi menjadi episode-episode yang mengelompokkan peristiwa yang saling tergantung. Adegan yang pertama selalu memiliki satu episode dari adegan yang kedua: 2 dan 1, 3 dan 2, 4 dan 3, dan seterusnya. Suatu peristiwa merupakan magnet kecil tetapi lengkap, dan setidaknya berisikan satu variasi pengembangan kualitatif aksi dramatik. Hal itu dapat terjadi dalam bentuk dialog, nyanyian, atau terbatas pada pembacaan pidato, puisi, berita, atau dokumen yang menentukan suatu perubahan kualitatif dalam sistem kekuatan-kekuatan yang sedang berkonflik.

Peristiwa saling berhubungan dalam bentuk komentar-komentar melalui irama syair, dilagukan oleh orkestra, atau oleh keduanya, dan bertujuan untuk menggabungkan satu peristiwa dengan peristiwa lainnya dengan cara yang fantastik. Berdasarkan pertimbangan bahwa setiap peristiwa memiliki gayanya sendiri, komentar-komentar memberitahu penonton adanya perubahan.

Wawancara tidak ditempatkan dalam struktur yang spesifik karena tampilannya tergantung pada kebutuhan penjelasan pendahuluan. Beberapa kali penulis merasa wajib menyampaikan pada penonton kondisi yang sebenarnya

dari seorang tokoh, namun tentu saja ia tidak dapat dilakukan dengan menampilkan tokoh lainnya. Misalnya, aksi Hamlet hanya dapat dipahami jika keinginannya untuk mati diungkapkan, namun hal ini tidak dapat dilakukan di hadapan Raja dan Ratu, tidak juga dihadapan Horatio atau Ophelia. Maka Shakespeare melakukannya melalui monolog supaya lebih nyata dan lebih cepat dikomunikasikan. Dapat juga terjadi bahwa informasi tersebut ditampilkan melalui tindakan. O’Neil menyelesaikan persoalan tersebut melalui tokoh ciptaannya dalam *Strange Interlude* yang mengucapkan teks “lisan” dan teks “pikiran” dengan nada yang berbeda, dibantu oleh tata lampu dan sumber-sumber teatrical lainnya. Dalam *Days Without End* kehadiran dua aktor bagi peran John Loving penting, yaitu satu menerjemahkan John dengan bagian personalitasnya yang tersembunyi dan yang lain menerjemahkan Loving di sisi kehidupan dalamnya. Gagasan *aside* sudah lama digunakan dalam sejarah teater. Fakta bahwa *aside* mencipta struktur yang hilang dan sulit dijelaskan.

Dengan Joker, kebutuhan ini selaras dengan yang digunakan oleh sumber-sumber lain, seperti ritual ekstra teatrical, peristiwa-peristiwa olahraga lainnya yang berlangsung dalam interval antara satu periode (perempat, bagian, inning) dengan periode lain, atau sepanjang momen-momen menegangkan dalam permainan ketika komentator mewawancarai atlet dan para ahli sepak bola menyampaikan langsung ke penonton apa yang terjadi di lapangan. Dengan cara ini, setiap saat perlu menampilkan “sisi dalam” tokoh, Joker menghentikan tindakan tersebut sewaktu-waktu sehingga tokoh dapat menjelaskan alasannya. Pada saat tindakan terjadi, tokoh yang diwawancarai tetap mempertahankan kesadarannya sebagai tokoh, yang dijadikan referensi bagi aktor untuk menyadari “di sini dan sekarang”. Dalam *Tiradentes* seluruh peristiwa politik mengacu pada Viscount of Barbacena dengan segala kemurahan hatinya dan tidak pada kekukuhan pikirannya yang dibeberkan pada

penonton melalui *aside*. Pikirannya dipahami ketika disampaikan melalui wawancara. Penonton diijinkan bertanya seperti dalam suatu program siaran langsung . Wawancara dibuka.

Akhirnya, bagian terakhir struktur pertunjukan berisikan pencerahan, di mana Joker memprovokasi penonton dalam kaitannya dengan tema yang menjadi sumber pementasan. Bentuknya berupa puisi singkat atau lagu-lagu kor atau kombinasi keduanya. Semua itu adalah struktur dasar sistem ini. Kami mengulangi pernyataan yang dibuat sebelumnya bahwa sistem ini hanya dapat terjadi berdasarkan persilangan berbagai teknik teatral. Bukan merupakan suatu alasan untuk mencari jalan keluar yang pasti bagi persoalan-persoalan estetik. Apa yang menjadi alasan adalah membuat teater dapat tampil kembali di negeri kami dan melanjutkan pemikiran bahwa teater sangat berguna.

Pahlawan masa kini tidak cukup dipikirkan dengan cara itu. Semua kecenderungan teatral baru menganggap para pahlawan tersebut sakit, dari dramaturgi Neo-romantik hingga Neo-realisme Amerika berhasil mencerahkan Brechtianisme tanpa Brecht. Pada kasus yang bertujuan ideologi, propaganda untuk mengungkapkan kegagalan di Amerika sangat jelas, baik untuk menunjukkan bahwa tidak ada rakyat yang lebih buruk situasinya selain rakyat kami—hal ini membangkitkan lagi kepekaan penonton di mana anggotanya lebih mudah mengucapkan terima kasih bagi bantuan keuangan yang memudahkan mereka membeli tiket teater, maupun yang merasa dibantu kebutuhan ekonomi rumahtangganya, sebaliknya terjadi pada tokoh yang menderita schizophrenia, neurosis dan penyakit lainya seperti dalam psikoanalisis keseharian. Sang pahlawan, siapapun dia, selalu membawa suatu gerakan yang sangat keras dengan ucapan “tidak!”. Teater Amerika, sebaliknya, harus mengucapkan “ya” untuk memberi bantuan komersial. Fungsi utamanya adalah untuk menenangkan dan meninabobokkan.

Dalam kasus neo-Brechtian, persoalan menjadi lebih rumit. Seseorang dapat bertanya, apakah Brecht yang menghilangkan tokoh pahlawan ataukah interpretasi yang dibuat oleh beberapa mahasiswa tentang karya Brecht? Beberapa contoh di bawah ini mungkin membantu.

Dalam salah satu puisinya, Brecht bercerita tentang para pahlawan, di antaranya cerita tentang Saint Martin dari the Charitable. Ia bercerita bahwa di tengah malam di musim dingin yang sangat menakutkan, di tengah perjalanan Saint Martin bertemu dengan seorang gelandangan yang hampir mati kedinginan. Dengan gagah berani, ia merobek mantelnya menjadi dua dan memberi setengahnya pada gelandangan itu. Keduanya mati kedinginan, bersama-sama! Kami bertanya, apakah Saint Martin seorang pahlawan atau apakah hal itu terkait dengan kesantoannya, apakah ia tidak terkait dengan sikap yang tergesa-gesa? Tidak ada kriteria tentang kepahlawanan yang mengarah pada suatu kebodohan. Kepahlawanan Saint Martin tidak didemistisakan untuk satu alasan yang sederhana dan hal tersebut bukan tindak kepahlawanan.

Dalam puisinya yang lain, juga tentang para pahlawan, Brecht menekankan pada fakta bahwa ketika seorang jenderal memenangkan perang, ribuan serdadu bertempur bersamanya. Ketika Julius Caesar menyerang Rubicon, ia sedang masak bersamanya. Tentu saja Brecht tidak mengkritik sang pahlawan karena tidak tahu bagaimana memasak tidak juga mengkritik jenderal yang berperang bersama serdadunya. Brecht meningkatkan jumlah pahlawan tanpa menghancurkan satu pun di antara mereka. Namun tetap saja kami mendapatkan pernyataan bahwa Brecht menampilkan pahlawan-pahlawan. Contoh Galileo sebelum pengadilan terjadi, dengan “kepengecutan” Galileo menipu gerakan bumi. Kritikus mengatakan bahwa jika Galileo seorang pahlawan ia akan melanjutkan pernyataannya secara heroik bahwa bumi berputar dan bersedia mati dibakar dengan cara yang heroik. Saya lebih suka

berpikir bahwa dalam rangka menjadi seorang pahlawan tidak perlu menjadi orang tolol—dan bahkan saya bayangkan akan ada selusin kecerdasan yang menjadi prasyarat. Untuk menyatakan kepahlawanan pada tindakan yang bodoh merupakan suatu mistifikasi. Kepahlawanan Galileo adalah berbohong, karena berbicara benar adalah suatu kebodohan.

Brecht tidak meninggalkan kepahlawanan begitu saja, yang sebenarnya tidak ada, tetapi ia lebih menyarankan suatu konsep tentang kepahlawanan. Setiap kelas sosial memilikinya. Dalam salah satu puisinya Brecht menulis bahwa seseorang harus tahu bagaimana berkata benar dan berkata bohong, menyembunyikan dan menampilkan dirinya, untuk membunuh dan untuk mati. Di sisi lain, kata-kata Brecht mendekati pelajaran Mao yang mengamati taktik gerilya, seseorang harus melawan musuh secara berhadapan jika musuhnya itu lebih kuat sepuluh kali darinya. Dengarkan Mao, Orlando akan menjadi lebih *furioso* daripada kami mendengarkan pamannya; kepahlawanan the Amadis dan the Cids ditentukan oleh penguasa dan siapapun yang ingin mengedit kembali selain struktur tersebut harus melawan tatapan mata mencurigakan seperti menatap seorang pelacur. Di antaranya adalah nasib Don Quisote. Pahlawan dari satu kelas tertentu akan selalu menjadi Quisote jika mengikutinya. Musuh masyarakat Dr Stockman adalah seorang pahlawan borjuis. Apa makna kepahlawanannya? Jika sikap yang lebih buruk bergulir menjadi terburuk, ia memilih kehancuran kotanya, karena ia hanya menghormati bagaimana cara mendapatkan sumber pendapatan bagi dewan pemerintahan. Dalam teks Ibsen, kontradiksi antara kebutuhan bagi perkembangan borjuis kota dan nilai moral yang diugemi warga masyarakatnya terungkap. Stockman memegang nilai-nilai borjuis dan menentang kelemahan watak puritan—inilah tipe khas kepahlawanan. Kami bisa saja menghukumnya karena kami tahu jalan keluar yang sebenarnya bukanlah satu-satunya yang

diusulkan Stockman dan bahkan tidak menjadi persoalan yang disampaikan oleh naskah tersebut. Namun jika kami menghukumnya, kami tidak hanya menghukum kepahlawanannya, tetapi juga nilai-nilai borjuis termasuk moral yang ada di dalamnya.

Kepahlawanan Stockman ditentukan dan didorong oleh struktur nilai-nilai borjuis yang mendukung dan membentuknya. Setiap kelas, kasta, atau negara memiliki pahlawannya yang tidak tergantikan. Dengan demikian, pahlawanan dari satu kelas tertentu hanya akan dipahami dengan kriteria dan nilai-nilai dari kelas tersebut. Kelas yang tertindas akan mampu memahami pahlawan-pahlawan bagi kelas tertindas. Ketertindasan berlanjut termasuk juga ketertindasan moral. Misalnya, *The Cid*, secara heroik mengorbankan hidupnya dari ketertindasan Alfonso IV dan secara heroik mendapatkan hinaan sebagai balasannya. *The Cid* masa kini, secara heroik pula, bisa saja membawa tuannya ke pengadilan buruh dan menjaga di depan pintu pabrik berhadapan dengan gas air mata, bom dan peluru polisi. Tuan-tuan tanah dalam *The Cid* tidak bodoh terhadap apa yang dilakukannya, para petani dalam *The Cid* juga tidak bodoh terhadap apa yang mereka inginkan. Mereka adalah pahlawan dan akan tetap menjadi pahlawan.

Terkait dengan kepahlawanan, sastra juga dengan mudah menampilkannya sebagai sosok makhluk hidup yang aktual seperti juga dapat menjadikannya mitos. Cara penggunaannya tergantung pada tujuan masing-masing karya. Julius Caesar adalah seorang yang sakit, kondisi tersebut ditampilkan melalui wataknya karena watak juga dapat dimistifikasikan dengan menganggapnya sakit secara fisik, atau pengarang juga dapat tidak mengacu pada kondisi tersebut. Mitos merupakan simplifikasi manusia dan kami tidak memiliki tujuan sama sekali dengannya. Namun mistifikasi manusia tidak perlu harus dimistifikasikan, karena yang terakhir ini cenderung memuat berbagai

tujuan. Tidak ada yang merepotkan kami tentang mitos Sisipus, meskipun kami tahu bahwa mungkin keberaniannya begitu besar. Kami tidak terusik dengan Gaius Gracchus dan reformasi pertaniannya. Namun mitos Tiradentes menggelisahkan kami, Mengapa?

Proses me-mistifikasikan mengandung esensi ketertarikan peristiwa riil dalam tingkah laku manusia yang dimistifikasikan. Mitos Gaius Gracchus lebih revolusioner daripada yang dilakukan Gaius Gracchus. Namun benar bahwa orang ini membagi tanah bagi petani dan untuk alasan inilah ia dibunuh oleh para tuan tanah. Perbedaan antara orang ini dengan mitos hanyalah satu kuantitas, ketika esensi tingkah laku ini dan faktanya berbeda. Fakta esensial begitu menarik perhatian sementara fakta yang lain dihilangkan. Misalnya, masakannya, kisah asmaranya, anggur-anggurnya tidak menjadi bagian dari mitos ini meskipun telah menjadi bagian integral dari orang ini. Penciptaan mitos Gaius Gracchus tidak relevan untuk mengetahui apakah orang-orang Romawi memiliki selera atau mengetahui selera makan dan minumannya, juga sama tidak relevannya bagi mitos Tiradentes untuk menampilkan anak perempuan dan selirnya meskipun keduanya mungkin relevan dengannya, suatu fakta yang tidak dapat kami sangsikan saat ini.

Apabila mistifikasi Tiradentes secara eksklusif mengandung pemusnahan fakta kedua, mungkin tidak akan ada masalah. Namun kelas sosial yang dominan memiliki kebiasaan mengadaptasi pahlawan kelas lainnya. Mistifikasi dalam kasus-kasus ini menjadi gelap karena seolah-olah mendukungnya, fakta esensial mengemuka, di sisi lain, pendukungnya memberi karakter lain bagi fakta esensial tersebut. Hal ini terjadi pada Tiradentes. Tindakannya yang sangat penting terletak pada kandungan revolusionernya. Secara episodik, ia juga penganut Stoa. Tiradentes merupakan sosok revolusioner di zamannya, termasuk di saat ini. Secara romantis ia mencari bagaimana menjatuhkan rezim

yang menindas dan ingin menggantikannya dengan rezim yang lain yang lebih mengedepankan kemajuan rakyatnya. Inilah yang ia harapkan bagi negara kami, dan pasti kami akan menerjemahkan keinginannya melalui peristiwa yang lain yang tidak dapat ditolaknya, yaitu penderitaannya menghadapi tiang gantungan, kepasrahannya menerima hukuman, dan keluguannya ketika ia mencium salib, dan sebagainya. Saat ini, kami terbiasa berpikir tentang Tiradentes sebagai pahlawan pembebasan Brazilia, pembawa perubahan tentang realita. Mitos ini dimistifikasi. Bukan mitos ini yang harus dihancurkan tetapi mistifikasinya. Bukan sang pahlawan yang harus diperangi, tetapi perlawanannya yang harus dikagumi.

Brecht pun bernyanyi: “Bahagialah orang yang tidak membutuhkan pahlawan-pahlawan.” Saya setuju. Namun kita bukan rakyat yang bahagia dan untuk alasan inilah kami membutuhkan pahlawan-pahlawan. Kami memerlukan Tiradentes.

Catatan untuk bagian 5:

Inisial N.N yang berarti *no name* mengacu pada aktor yang namanya tidak diketahui oleh pembaca; aktor yang tidak dikenal

APENDIKS

Apendiks A

Teknik sistem Joker

Sulit disadari bahwa kami telah melaksanakan ritual di kehidupan keseharian, juga sama sulitnya menyadari bahwa kami menghidupi ritual dalam teater. Oleh sebab itu menjadi penting menggunakan teknik tertentu untuk menggiring penonton “melihat” ritual tersebut, dan untuk melihat keinginan masyarakat dan bukan hanya apa yang diharapkan seseorang, serta untuk menyaksikan peminggiran karakter tanpa membangun hubungan empati dengannya.

Hal ini mudah dicapai di sinema karena fakta bahwa kamera memilih fokus perhatian untuk penonton dan penonton dapat memusatkan kerja observasinya pada fokus tertentu. Maka Antonioni adalah pakar reifikasi. Karakter yang digambarkan oleh Alain Delon dalam *the Eclipse* memiliki kegairahan pada kekuasaan, untuk menjadi nomor satu, menggapai kesuksesan, dan hal ini direifikasi melalui adegan mobil mewahnya yang dikerek setelah terjerembab ke sungai, atau ketika setelah bercinta dengan Monica Vitti, ia mengangkat enam atau tujuh telepon yang berbunyi secara bersamaan dan beralih kemudian ke adegan dirinya yang berada pada pasar saham dunia.

Di dalam pertunjukan teater, adegan aktor tersebut harus sama seperti yang dilakukan oleh kamera dalam sinema:

- 1) *Membongkar ritual*. Ritual dibongkar menjadi suatu bentuk yang akrab dan jelas: orang yang disiksa beraksi dengan jarak yang jauh dari si penyiksa; pencinta dengan yang dicintai; dua petinju berkelahi dalam sebuah jarak, dan sebagainya. Hal ini merupakan penguraian bagian-bagian suatu fenomena, membongkar mekanismenya sehingga

bagian-bagian dari mekanisme tersebut dapat dilihat secara independen.

- 2) *Membongkar waktu*. Menempatkan reaksi sebelum aksi. Si petinju menunduk sebelum dipukul, dan petani bersimpuh sebelum si pemilik tanah datang dan sebagainya. Maka karakter yang teralinasi menampilkan fungsinya dalam ritual meskipun anggota lain dalam hubungan ini tidak hadir. Pembantu rumah tangga tetap harus membantu meskipun tidak ada orang yang harus dibantu. Teknik ini hampir berisikan pembongkaran figur-figur penentu ritual dan mempertahankan penampilan figur yang meritualisasikan ritualnya.
- 3) *Multiplikasi perspektif optikal*. Ritual yang sama diproduksi dalam perspektif optikal yang berbeda tetapi dengan cara yang sama seperti gol seorang pemain bola ketika difoto oleh wartawan dari berbagai perspektif berbeda yang mengungkapkan posisi pemain yang berbeda-beda. *Bolivar* memotret gerakan orang yang sama melalui tiga pengambilan yang berbeda, dan dalam waktu yang sama menunjukkan jarak yang jauh dari orang yang disiksa tersebut.
- 4) *Aplikasi satu adegan dari ritual yang lain*. Pada saat seseorang mengharap untuk menampilkan orientasi kelas dari gereja tertentu pada masa tertentu, ritual pendeta-jemaah digunakan untuk menghubungkan tuan tanah-petani. Ritual majikan-budak digunakan untuk ritual cinta, untuk kapitalis-pekerja, kapten-serdadu, dan sebagainya. Teknik ini memiliki penandaan yang mampu mengungkap esensi hubungan yang sebenarnya dan menghilangkan semua gambaran eksternal yang mengganggu.

- 5) *Repetisi ritual*. Ritual diulangi dua atau tiga kali dengan cara yang identik atau dimodifikasi sedemikian rupa sehingga penonton menyadari adanya tindakan yang mengguncang ritual tersebut.
- 6) *Ritual simultan*. Suatu ritual ditambah secara bersamaan dengan ritual lain sebagai cara untuk perbandingan atau untuk memperkuat makna.
- 7) *Metamorfosis*. Gambaran seorang aktor berubah dari satu karakter ke karakter lain melalui cara tertentu sehingga melalui transformasi, karakter baru yang muncul darinya akan mempertahankan karakteristik karakter sebelumnya. Seekor anjing menjadi seorang prajurit dan sebagainya. Pada saat kondisi ini tidak disukai, perubahan tersebut berguna sebagai “penundaan”.

Apendiks B

Topeng Sosial

(Tingkah laku: suara, gerakan, gestur, interpretasi. Skenografi: properti, baju, barang-barang pribadi, warna, topeng fisik yang tampak, baik dari cerita rakyat atau tidak, tetapi dengan isi yang tepat dan jelas, mudah dikenali).

1. *Karakter tersebut milik kelas yang mana?* Hal ini merupakan dasar dari penciptaan karakter topeng, tingkah laku dan skenografi masyarakat. Kalangan borjuis atau pekerja? Tuan tanah atau petani? Pemilik tanah yang memperkerjakan? Rezim yang mana? Birokrat? Manajer? Singkatnya: apakah ia menggunakan kekuasaan buruh atau mengeksploitasi kapitalnya (uang atau tanah)?
2. *Apa dasar peran sosialnya?* Terkait dengan produksi? Manajer? Pemilik? Sekretaris? Tukang ketik senior atau asistennya? Polisi di kota besar atau di kota kecil yang mengikui peraturan birokrasi federal atau seorang sherif dan penghuni kota? Penjual ganja? Supir seorang kolonel atau taksi? Berapa

banyak penghasilannya dibandingkan dengan orang lain yang paling dekat dan yang tetap memiliki kontak dengannya?

- 3 *Hubungan famili?* Ayah? Ibu? Anak laki-laki atau anak perempuan? Keponakan? Paman atau bibi? Apa hubungan karakter tersebut dalam struktur keluarga dibandingkan dengan posisi yang dipegangnya pada struktur di luar keluarga di wilayah produksi? Apakah sang ayah sebagai satu-satunya penghasil keuangan keluarga ataukah sang ibu, apakah sang ayah sudah pensiun atau dipecat? Apakah si anak perempuan bekerja demi orang tuanya, ataukah ia pergi jauh dari rumah untuk menjadi penari di klab-klab malam demi mempertahankan martabat keluarga?
- 4 *Seks?* Seperti di atas, struktur seksual dan relasi keluarga diperbandingkan dengan struktur relasi produksi.
- 5 *Kompleksitas sosial keluarga-tetangga-kerja?* Tetangga, teman, anggota tim sepakbola, masyarakat yang sama ketika berusaha mengembangkan hidup bertetangga, anggota kelas di sekolah yang sama, anggota profesi yang sama, dan sebagainya.

Pelucutan Topeng

Hal ini memantapkan semua struktur relasi manusia di setiap kasus dengan cara membandingkan satu kasus dengan yang lainnya: relasi produksi, kerja, seks, keluarga, rekreasi. Tokoh tersebut harus dilucuti topengnya di semua peran yang dimainkannya, dalam rangka menampilkan kemandirian setiap perannya dan menerjemahkan satu peran di dalam satu struktur ke struktur lain dan ke struktur yang lainnya lagi, dan sebagainya.

Menjadi penting ketika memahami tokoh ini yang menjadi setara jika dikaitkan dengan diri mereka yang berada dalam struktur yang tidak setara (keluarga, kerja, sekolah, tetangga, dan sebagainya), dan secara mendasar

ditentukan oleh infrastruktur relasi produksi. Apabila yang terakhir ini berubah, seluruh relasi lainnya pun berubah. Di dalam proses revolusioner yang penting adalah menunjukkan perubahan infrastruktur seperti halnya kebutuhan adanya perubahan dari superstrukturnya. Perubahan tersebut berlanjut pada proses peningkatan.

Misalnya:

Pengawal: *proletar* karena ia mendapat gaji dengan menunjukkan identitas pekerja (memakai baju pekerja); *borjuis* karena ia mempertahankan kepentingan kaum borjuis dan berpikir seperti itu (memakai topi tinggi atau sesuatu yang membuat penonton menganggapnya sebagai simbolisasi borjuis); *kawan* pengawal lain (memakai warna baju yang sama dalam tim sepakbola, misalnya); *penindas* bertindak dalam rangka menjalankan perintah (menggunakan suatu organisasi atau senjata); *ayah* seorang anak (memakai yang dalam latihan dapat dikenali sebagai simbol seorang ayah...), dan sebagainya.

Pendeta: Salib—pengorbanan Kristus;

Injil—tekanan;

pukulan—penindasan;

celana *ngatung*—tuan tanah;

Ayah:

borjuis, *kepala* keluarga;

teman ibu dalam rangka mengeksploitasi anak-anak;

bos anak perempuan, yang akan menjualnya dengan harga yang tepat atau menghalanginya dari kehamilan sehingga harus memberi makan anaknya.

Pemanggungan dalam Proses

I. *De-ritualisasi dan Pelucutan Topeng*

Membagi setiap karakter ke dalam elemen-elemen topeng sosialnya; menganalisis ritual yang topengnya harus berkembang yang terkait dengan hidup keseharian dalam berbagai kompleksitas struktur dan relasi produksi, keluarga, tetangga, teman, dan sebagainya.

II. *Analisis dan Diskusi*

Kajian semua kemungkinan baru yang menggabungkan dan mentransformasikan topeng dan ritual masyarakat; kemungkinan perubahan pada suprastruktur disebabkan oleh perubahan di infrastruktur. Misalnya, pernyataan bahwa polisi mendapat perintah lalu mengerjakannya dan akhirnya berproses memahami apa yang akan berubah, merupakan perintah yang harus dipertahankan. Dalam contoh ini, polisi harus melepas topi borjuisnya dan memakai helm pekerja (di sini alasan mengapa polisi Amerika lebih menyerupai astronot daripada pekerja).

III. *Ritualisasi kembali dan Penopengan Kembali*

Setelah pemilihan elemen-elemen baru, ritual baru terpilih dan struktur baru disandingkan dengan struktur sebelumnya.

DAFTAR PUSTAKA

Arnold, Hausser, *The Social History of Art*. Terj. Stanley Godman, 4 vol, New York: Vintage Books, Inc, 1957.

Brecht, Bertold, *Poems on the Theatre*. Terj. John Berber dan Anna Bostock, Lowestoft, Suffolk: Scorpion Press, 1961.

Brecht, Bertold, *Brecht on Theatre*. Terj. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964.

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, edisi 4, New York: Dover Publications, Inc., 1951.

Hegel, G.W.F., *The Philosophy of Fine Arts*. Terj. F.P.B. Osmaston, 4 Vol., London: G. Bell and Sons, Ltd., 1920.

von Martin, Alfred, *Sociology of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1944.

STANISLAVSKY, BRECHT, GROTOWSKI, BROOK

Karya Shomit Mitter ini mengupas dan memperbandingkan metode pelatihan lakon para empu teater dunia: Konstantin Stanislavsky, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski dan Peter Brook. Di tengah langkanya buku-buku tentang teater di tanah air, buku terjemahan ini layak disimak oleh para pemerhati seni, terutama oleh mereka yang berkecimpung dalam dunia teater, baik para praktisi maupun akademisi. Sebuah karya yang amat berharga dan patut diapresiasi secara luas.