

**SHOMIT MITTER**

**STANISLAVSKY  
BRECHT  
GROTOWSKI  
BROOK**

**Sistem Pelatihan Lakon**



Prof. Dr. Yudiaryani, M.A.

# Sistem Pelatihan Seni Teater



*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 teatrical.

## 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

Apakah Makna “Peniruan”?

Apakah Tujuan Seni dan Pengetahuan?

Seni Mayor dan Seni Minor

Apakah yang Ditiru Tragedi?

Apakah Kebahagiaan?

Apakah Kebaikan?

Karakteristik Penting dari Kebaikan

Tingkat Kebaikan

Apakah Keadilan

Melalui Pengertian apakah 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  
Konkretasi 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 atautakah 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

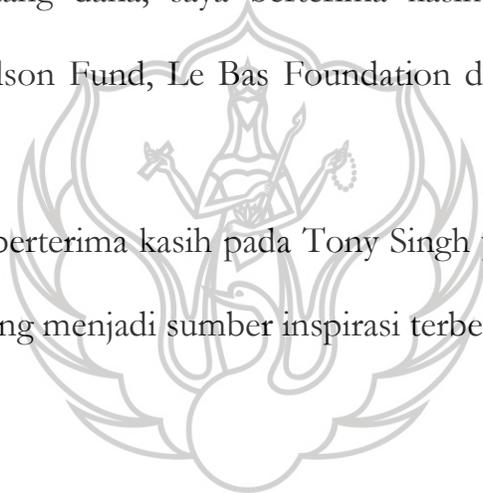
Buku ini pada dasarnya merupakan hasil pengalaman saya dengan workshop teater bersama Khalid Tyabji dan Barry John. Sebagian besar latihan yang dibicarakan di sini dikenalkan pertama kali oleh mereka kepada saya dan kemudian saya eksplorasi. Saya berterima kasih pada Khalid bagi pendekatan saya terhadap 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?*<sup>1</sup>

(Konstanstin Stanislavky)

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

(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

---

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

<sup>2</sup> 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 kekusaran 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 Stanislavky, 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 prakter 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 mungkinan 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.<sup>3</sup>

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

---

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup>

(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.*<sup>2</sup>

(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

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

<sup>2</sup> 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’.<sup>3</sup> 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’.<sup>4</sup> 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?”

---

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

<sup>4</sup> 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.’<sup>5</sup>

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

---

<sup>5</sup> 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, kekehidupan yang diimajinasikannya.<sup>6</sup>

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’.<sup>7</sup> Perhatiannya dihubungkan dengan kebenaran, bukan kepalsuan.

Namun demikian, dengan membuat gestur tersebut, Stanislavsky dengan segera menghilangkan unsur-unsur yang berkesan ‘kasar’ dan ‘tanpa makna’.<sup>8</sup> 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

---

<sup>6</sup> *Stanislavsky's Legacy*, pp.188-9

<sup>7</sup> *An Actor Prepares*, p.49

<sup>8</sup> *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”.<sup>9</sup> 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’.<sup>10</sup> 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’.<sup>11</sup> Diakhir karirnya, dalam latihan *Tartuffe*, Stanislavsky tetap teguh mengatakan bahwa ‘Seni dimulai ketika tak ada peran, ketika yang ada hanyalah “Saya”’.<sup>12</sup> Hasil sublimasi dari ‘seandainya saya’ menjadi ‘Saya’ adalah kondisi kejujuran yang menggelisahkan- yang dalam-fiksi, ‘menjadi’.

---

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

<sup>10</sup> Ibid

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

<sup>12</sup> 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’,<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> 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’.<sup>14</sup> 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

---

<sup>14</sup> 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’.<sup>15</sup> 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’.<sup>16</sup> 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.

---

<sup>15</sup> Dikutip dari *The Stanislavsky Heritage*, hlm.49

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>



---

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