

METODE TRANSFORMASI, SISTEM VIA NEGATIVA, dan TEKNIK TRANCE dalam PROSES KREATIF JERZY GROTOWSKI[^]

oleh:

Dra.Yudiaryani, M.A.

Kesenian Pada Paruh Kedua Abad Kedua Puluh.

Industrialisasi pada awal paruh kedua abad kedua puluh di negara-negara maju terutama Amerika dan Eropa Barat mempengaruhi proses penciptaan karya seni dengan mendorong para seniman menghubungkan seluruh aspek pengalaman tubuh dan pikirannya ke dalam bentuk ekspresinya. Proses tersebut mempengaruhi seniman dalam memilih materi garapan yang digunakan oleh seniman untuk berkarya. Pikiran, yang dipandang sebagai manifestasi kekuatan mesin, merupakan alat tunggal atau monolitik sebagai pengganti terhadap kekuatan tubuh. Tubuh selama ini dianggap sebagai pusat 'kebodohan', sebagai objek, yang mudah mengikuti kekuatan pikiran. Akibat perubahan itulah tubuh menjadi tangan panjang kekuatan pikiran yang menyebabkannya menjadi agen kekuatan industri. Dominasi terhadap tubuh dan pikiran oleh kekuatan industri dikatakan oleh Martin dalam bukunya *Performance as Political Act* (1990) sebagai suatu kebudayaan kekuasaan atau kebudayaan komoditi yang pada dasarnya bersifat semu.²

Kebudayaan kekuasaan yang menyajikan kekuasaan semu mencipta jarak antara keinginan masyarakat dan kebutuhannya. Maka

[^] Makalah ini disampaikan pada seminar Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, pada tanggal 16 Februari 1996

² Martin, Randy, *Performnace as Political Act*, Bergin & Garvey Publishers, New York, 1990, hlm 5.

dapat dikatakan bahwa kebudayaan kekuasaan melalui industrialisasi berhasil menampilkan imaji-imaji yang *keliru* menterjemahkan apa dan siapa kita ditengah kompleksitas kehidupan ini. Salah satu contoh yang dapat kita saksikan adalah melalui budaya konsumsi yang diciptakan bagi wanita melalui media massa. Kita menyaksikan bagaimana kekuatan majalah wanita berhasil mencipta sosok wanita idaman masa kini dengan dunia mimpi. Hanya berapa gelintir wanita kota misalnya yang tidak terpengaruh oleh iklan, bahkan oleh pernyataan-pernyataan wanita *celebrities* yang tidak ‘menyentuh’ pada bumi kehidupan. Tubuh wanita dieksploitir sedemikian rupa dari ujung rambut hingga ujung kaki. Di sinilah nampak kekuatan industri yang memberi gambaran bagaimana mudahnya mengeksploitasi sebuah dunia tentang wanita.

Karya seni, seperti halnya tubuh, dalam masyarakat industri telah memiliki makna sebagai komoditi yang mengejar keuntungan. Seni tidak lagi mampu menyalurkan kebenaran hidup masyarakat tetapi ia tunduk pada aturan-aturan kekuatan industri. Dengan kondisi budaya seperti inilah maka seni pertunjukan dengan tubuh manusia sebagai media ekspresinya menjadi ‘penyambung lidah’ dominasi industri dan masyarakat kota. Sebagai misal, seni rupa museum, pertunjukan teater di gedung-gedung kesenian menunjukkan adanya kondisi dimana seniman menjadi bagian struktur perusahaan, dan ‘memaksa’ masyarakat menikmati hasil kemasannya. Dapat pula kita saksikan bagaimana pertunjukan teater berusaha untuk menyenangkan penonton, melarikan mereka dari dunia kenyataan, menggiring mereka ke dalam ‘realita’ yang bukan sebenarnya. Inilah ‘pembodohan’ gaya industri: perbedaan mimpi dan kenyataan sangat kabur.

Sekitar tahun 1970 an berkembang suatu bentuk estetika seni baru yang pada dasarnya tidak hanya mengkritik munculnya dominasi budaya konsumsi gaya kapitalis, akan tetapi sekaligus mengkritik unsur-unsur seni yang terkesan rasional dan fungsional. Bentuk estetika baru ini mempertanyakan sekaligus berusaha dan

mendefinisikan kembali makna dan fungsi seni. Pikiran tetap mendukung penampilan secara logis dengan mengenalkan pemikiran-pemikiran ilmiah dan eksperimental, sementara tubuh tidak lagi dipandang sebagai simbol 'kebodohan' dan sebagai hasil rancang bangun kekuatan industri akan tetapi diabstraksi menjadi bagian-bagian yang terpisah. Abstraksi ini menjadikan bagian-bagian tubuh merefleksikan keutuhan tubuh, sementara keutuhan tubuh dapat diperankan oleh setiap bagian tubuh. Maka posisi tubuh tersebut mampu berperan dalam skala sosial yang lebih luas dimana setiap gerakan bagian tubuh menjadi suatu tindakan, aksi tubuh.

Bentuk estetika baru ini menunjukkan adanya perkembangan yang terpusat pada penampakan *montage* yang benar-benar mencerminkan *anti-industri*. Teknik *montage* dikenal sebagai teknik yang diciptakan oleh Eisenstein dalam mengamati proses pembuatan film yang menitik beratkan pada serpihan-serpihan unsur yang bermakna otonom untuk dipadu-padankan dalam rangka membentuk satu gagasan, ide serta makna artifial yang baru. Melalui teknik ini dapat dipahami munculnya apa yang disebut dengan 'yang lain', *the others*, yaitu aspek penonton sebagai 'yang lain' ikut berperan dalam suatu proses dialektikal. Teknik *montage* tidak lagi membangun realita 'pandangan' dengan satu cara langsung, tetapi membangun sintesis berbagai 'pandangan', mencipta pandangan baru dari sisi-sisi yang berbeda atau yang tersembunyi dari tatapan mata.

Maka bentuk baru yang merupakan alternatif ini diharapkan muncul dari karya seni sebagai cara pengungkapan kebutuhan manusia. Kebutuhan yang harus dipenuhi tidak melalui mimpi akan tetapi melalui kenyataan yang sebenarnya mereka butuhkan. Seni alternatif dalam dunia teater muncul melalui *Teater Laboratorium* yang didirikan oleh Jerzy Grotowski, *Living Theatre* oleh Julian Beck, dan *Environmental Theatre* oleh Richard Schechner. Seni alternatif ini

memiliki konsep eksperimen dengan ‘menyatukan energy’ spontanitas dan kesiapan aktor dan penonton dalam rangka menyongsong *sense of future*. Konsep penyatuan ini nampak berbeda jauh dengan konsep individu yang ditawarkan oleh budaya industri. Hal ini disebabkan bahwa dengan konsep penyatuan seniman maupun penikmat, dalam hal ini penonton teater, tetap didudukkan di dalam dunia nyata. Dengan kata lain, eksperimentasi seni menyediakan ruang bagi mereka untuk tetap mengatur, mengembangkan tubuh dan pikiran mereka sebagai alat untuk menguji coba cara mereka berekspresi. Ihab Hassan menyimpulkan kriteria bentuk seni ini lebih dari sekedar gerakan artistik, tetapi sudah merupakan fenomena sosial atau bahkan sebagai mutasi humanisme manusia Barat atau manusia industri. Sedangkan Lyotard (1979:72)³ dengan mengutip pendapat Habermas, mengatakan penyatuan pengalaman tubuh dan pikiran-ia mendefinisikan sebagai rekonsiliasi konsep-sensibilitas-mampu mengeluarkan spirit yang tersembunyi dalam tubuh. Spirit inilah yang merupakan unsur mendasar bagi kreatifitas seniman. Maka Lyotard menegaskan bahwa dengan mengeluarkan spirit maka impuls yang selama ini tak pernah terungkap ke permukaan kreativitas akan menjalankan tugasnya melahirkan karya-karya otentik dan spontan.

Metode-Sistem-Teknik Pelatihan Akting

Mengeluarkan impuls melalui kekuatan semangat/spirit kemanusiaanlah yang, menurut Grotowski, akan menjadi pusat pengkajian dan kreativitas para seniman untuk berkarya. Kreativitas yang otentik milik seniman yang mempribadi serta bukan karya tiruan berbentuk massal. Melalui pendapat bahwa proses menghasilkan impuls dalam diri manusia merupakan proses eksperimental yang memiliki

³ Lyotard, Jean Francoise, “*Answering The Question: What is Postmodernism?*”, transl, by Regis Durand in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota, Minneapolis, 1979, hlm 72.

dimensi spiritual, Grotowski menterjemahkan proses tersebut melalui pelatihan yang berdasarkan pada Metode Transformasi dan sistem latihan berpusat pada Sistem *Via Negativa*, yang keduanya menghasilkan Teknik Trance.

Peter Brook (1991:93)⁴ menggambarkan kegiatan Grotowski tersebut sebagai usaha Grotowski untuk menghasilkan sebuah bentuk kesenian yang tercipta melalui proses riset yang berlangsung secara bertahap, konsisten, tanpa publikasi, serta hasilnya langsung memperkaya kerja kreatif seniman. Sumbangan Grotowski seperti yang diakui oleh Brook ternyata tidak hanya melahirkan kerja penelitian dengan menggunakan bentuk artistik lama dengan memberi makna baru, akan tetapi membongkar pula bentuk lama tersebut menjadi bentuk baru dan diperkaya dengan makna dan nuansa baru sesuai kondisi jaman. Nampaknya apa yang dikerjakan Grotowski saat ini tidaklah baru, namun saat dimana Grotowski mulai berkarya kegiatan semacam itu nampak baru, nampak avantgarde. Dengan kata lain, Grotowski secara radikal melakukan kerja atau praktek transformasi baik secara fisik maupun metafisik. Kerja fisik berarti memiliki makna kerja eksperimen dan riset dalam pelatihan akting baik tubuh maupun pikiran aktor, sedangkan kerja metafisik adalah pemahaman religius—seperti pemahaman tentang kondisi ‘kesadaran’ dan ‘ketidak sadaran’, kekuatan ‘micro dan macro cosmos’— yang mendukung serta mempengaruhi program pelatihan keaktoran baik sebagai individu maupun kolektif.

Sebelum Grotowski tak ada sutradara yang mendekati kerja transformasi ini. Artinya transformasi yang menggunakan fisik sekaligus metafisik dengan metode, sistem dan tekniknya. Stanislavsky berhenti pada masalah bagaimana merubah bawah sadar ‘menjadi’ kesadaran

⁴ Brook, Peter, *Grotowski, Art as a Vehicle*, "The drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol 35, No1(T129)MIT Press, Cambridge, 1991, hlm 93.

aktor di atas pentas, dimana Stanislavsky gagal meleburkan trauma pengalaman pribadi menjadi akting kekinian yang diyakini oleh penonton. Brecht pun dengan sistem alinasi rasionalnya tetap mendudukan tubuh-pikiran, konsep-sensibilitas, sebagai dikotomi yang tak terlebur. Bahkan Artaud yang terkenal dengan 'Teater Kejam'nya menemui kesulitan ketika harus menghadirkan kerja penyatuan metafisik-ia menyebutnya dengan makro-mikro kosmos-tubuh-pikiran aktor ke dalam tubuh si aktor, karena Kerja Artaud hanya terpusat pada kekuasaan makro kosmos yang bersifat abstrak. Dengan lain perkataan baik kerja Stanislavsky, Brecht maupun Artaud bagi kepentingan pelatihan aktor masa kini tidak lagi mampu mempengaruhi seniman untuk berproses kreatif. Kreativitas yang lebih bersifat holistik dan aktual untuk memahami sekaligus menterjemahkan kondisi masyarakat di sekitarnya. Masyarakat yang lebih berkeinginan untuk berpartisipasi dalam penentuan nasib mereka.

Meskipun Grotowski juga mengalami berbagai kesulitan pada proses latihan pembentukan 'diri' aktor, seperti halnya Stanislavsky dan Brecht, namun ia berhasil menemukan dan mengembangkan metode pelatihan seni peran dengan sistem dan teknis pelatihannya. Penemuan yang tetap berpijak pada keutuhan 'tubuh' aktor. Tubuh yang merupakan media penghubung partisipasi baik dari sudut keaktoran maupun penonton, dalam hal ini masyarakat. Hasil penemuan inilah yang dapat dikatakan sebagai milik Grotowski pribadi.

Untuk memahami proses terbentuknya pelatihan Grotowski, dapat kiranya diuraikan terlebih dahulu pemahaman arti kata metode, sistem dan teknik dalam karya seni akting. Metode merupakan langkah-langkah untuk menemukan kebenaran akting yang berhubungan dengan gerak tubuh serta kebatinan aktor yang bersifat alami seperti kepekaan, pengenalan diri dan lingkungan, konsentrasi, pengembangan rasa, pembentukan sikap, dan pengolahan kecerdasan. Langkah-langkah pengembangan metode kearah kualitas artistik dilakukan aktor

melalui suatu sistem kerja. Dengan kata lain, sistem bertujuan untuk memperbaiki akting alami menjadi akting kreatif yang mampu menempatkan aktor ke dalam bentuk transformasi bagi kepentingan panggung tanpa pembatasan waktu dan ruang tertentu. Dengan demikian sistem merupakan acuan atau *reference book* bagaimana aktor memainkan seluruh kreativitas pikir, fisik dan batinnya. Kreativitas baik yang berproses secara linear dari dirinya kemudian ‘menjadi’ tokoh, maupun simultan yang diperoleh dari suasana timbal balik panggung dan penonton. Apabila sistem tak dapat dimainkan karena ia bukanlah hasil akhir, tidak demikian dengan teknik. Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan, gestur, akting bisnis dari tokoh imajinatif. Melalui teknikalah, aktor dapat menterjemahkan, mengembangkan bahkan menyempurnakan bakat alami yang dimilikinya ketika memainkan berbagai karakter tokoh. Dengan demikian melalui teknik dapat diamati apakah sistem membantu teknik, dan bagaimana sistem menjabarkan metode, serta apakah teknik membuktikan metode.

Metode Transformasi

Untuk melacak bahwa transformasi dapat dianggap sebagai suatu metode dalam kerja Grotowski, mungkin dapat dilihat pendapat Lichte dalam buku *The Semiotics of Theater* (1992:200)⁵ yang menjelaskan bahwa transformasi merupakan proses terjemahan dari satu materi ke materi lain dimana transformasi tersebut mampu merubah keseluruhan sistem tanda menjadi suatu sistem tanda yang benar-benar berbeda. Misalnya struktur sistem tanda teks naskah menjadi teks panggung (tekstur) sistem tanda di atas pentas. Perubahan sistem tanda tersebut sekaligus akan **merubah** makna yang dikandung oleh sistem tersebut. Selain itu perubahan dapat menentukan fungsi tekstur, yang pada

⁵ Lichte, Erika-Fischer, *The Semiotics of Theater*, terj. Jeremy Gaines and Doris L.Jones, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, 1992, hlm 200

akhirnya melahirkan berbagai variasi interpretasi terhadap perubahan makna yang terjadi.

Selanjutnya Lichte pun mengatakan bahwa transformasi yang selalu terjadi di atas pentas merupakan transformasi sistem budaya. Transformasi ini disebabkan adanya inspirasi dari teks yang digarap oleh seniman, dan selebihnya dipertegas dengan harapan-harapan ideologis yang diinginkan oleh penonton. Maka penggarapan dunia imajinasi dalam sistem budaya tersebut merupakan tanda yang mengacu kepada sesuatu 'kontak' atau 'pertemuan' antar manusia.

Kemudian gagasan Eugenio Barba dalam bukunya *Anatomie de l'acteur*(1985:187)⁶ tentang transformasi pun lebih memperjelas metode transformasi dalam karya Grotowski. Transformasi merupakan proses perubahan yang menghasilkan **keseimbangan** antara sistem terkait dan sistem simultan. Keseimbangan kedua sistem tersebut muncul berkat keseimbangan antara teks-panggung-penonton. Teks berfungsi sebagai 'waktu yang mensejarah', panggung-aktor, sutradara, penata artistik-berfungsi mengarahkan waktu pada penonton sehingga penonton mampu-tanpa pemaksaan-mengisi ruang yang ada di dalamnya. Di satu sisi penonton dikenalkan dengan kompleksitas waktu, dan di sisi lain penonton selalu mengevaluasi dirinya dan kehadirannya terhadap apa yang sedang dan yang akan terjadi.

Kemudian pendapat Schechner pun dapat mempertegas transformasi tanda menjadi budaya dalam karya Grotowski. Richard Schechner dalam bukunya *Performance Theory* (1988:229) ⁷ mengatakan bahwa kontak budaya tidak hanya merupakan proses *referring* tetapi juga proses pembentukan **potensi** setiap unsur yang terlibat di

⁶ Barba, Eugenio, and Nicola Savaresse, *Anatomie de L'Acteur*, Bouffoneries Contrastes, France, 1985, hlm 187.

⁷ Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988, hlm 229

⁸ Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Eyre Methuen Ltd, London, 1975, hlm 58

dalamnya. Potensi budaya melibatkan unsur-unsur budaya—termasuk di dalamnya hal-hal yang tabu, keramat, dan mempribadi— dalam masyarakat atau komunitas yang mampu menjadi alat pendukung terjadinya transformasi komunikasi antar manusia, dan lingkungan sekitar.

Dengan demikian berdasarkan penjelasan Lichte, Schechner, dan Barba nampak bahwa Metode Transformasi selalu diawali atas kehendak untuk merubah suatu sistem tanda dalam rangka untuk mempertemukan unsur-unsur dalam tanda tersebut sehingga terjadi keseimbangan potensi yang dimiliki oleh setiap unsur tersebut. Keseimbangan inilah yang menurut Grotowski dalam bukunya *Towards a Poor Theatre* (1975:58)⁸ dianggap sebagai kondisi yang membimbing manusia mewujudkan reaksi **impuls**.

Berdasarkan pendapat tentang terjadinya transformasi tersebut, maka dapat ditarik kesimpulan bahwa transformasi merupakan metode 'keseimbangan' potensi dari unsur-unsur dalam tubuh manusia yang berfungsi untuk 'mengeluarkan impuls' dari dalam tubuh manusia. Kehadiran impuls dari dalam tubuh aktor tersebut kemudian membawa aktor ke dalam kondisi *liminal*. Liminalitas menurut Turner(1988:25)⁹ adalah pintu gerbang atau ambang pintu yang membawa sekaligus merubah kondisi sekular aktor menjadi sakral yaitu kondisi yang belum pernah mereka tempati, kemudian mengembalikan dari kondisi sakral tersebut menjadi sekular seperti kondisi semula. Kondisi liminal inilah yang menurut Grotowski adalah kondisi dimana aktor mengalami trance, aktor *in-trance*. Maka Metode Transformasi dalam pelatihan akting Grotowski adalah proses pelatihan aktor menghadirkan impuls dari tubuhnya untuk mencapai kondisi trance.

⁹ Turner, Victor, *The Anthropology of Performance* dalam The Anthropology of Performance, PAJ Publications, 1988, hlm 25.

Prosedur yang dilakukan Grotowski untuk mengembangkan Metode Transformasi sebagai berikut:

1. Melakukan stimulasi bagi terciptanya proses pengungkapan jati diri dengan kembali pada kondisi bawah sadar, dan menyalurkan stimulus ini untuk menghasilkan reaksi kesadaran yang diinginkan aktor.
2. Mampu mengartikulasikan proses penyatuan bawah sadar dan kesadaran, mengaturnya, dan mengubahnya menjadi tanda. Dalam istilah yang tepat, menjadikannya suatu 'skor' yang terdiri dari kontak yang sangat halus, reaksi yang mengarah pada dunia luar: apa yang kita sebut dengan proses *take and give*.
3. Menghilangkan hambatan dan penolakan oleh organisme tubuh ketika menghadirkan keseimbangan untuk terciptanya kreativitas baik secara fisik maupun psikis.

Sistem Via Negativa

Seperti telah diuraikan di atas bahwa dalam proses pelatihan akting suatu metode akan menghasilkan teknik akting apabila terjabarkan melalui suatu sistem kerja. Menurut Grotowski Sistem *Via Negativa* mampu memperkaya transformasi fisik dan batin aktor. Pada dasarnya Sistem *Via Negativa* yang menjadi acuan Grotowski memiliki makna religius-spiritual. Seperti yang dikatakan Brook ketika ia mengamati gagasan spiritual Grotowski:

“...Yang saya maksudkan dengan ‘spiritual’ adalah ketika seseorang melangkah memasuki dunia dalam, dari alam yang dikenal ke alam tak dikenal... kerja ini terjadi seperti halnya evolusi alami dari tradisi spiritual. Karena tradisi spiritual umat manusia yang terkenal selalu membutuhkan berbagai bentuk...Nampaknya kita sekarang menghadapi sesuatu yang ada di masa lalu dan telah kita lupakan selama berabad-abad; inilah salah satu alat yang mampu membawa manusia bergerak ke tahapan berikutnya dan

mendorong manusia melakukan tugasnya di dunia secara benar...yaitu mementaskan seni secara utuh. (terj. penulis)".¹⁰

Kerja spiritual berdasarkan Sistem *Via Negativa* untuk membentuk keutuhan seni tersebut dapat dilacak melalui berbagai bentuk dan pemahaman yang ada dalam tahapan proses kreatif Grotowski: berawal dari *The Laboratory Theatre*, Teater Laboratorium (1961-1968), kemudian berkembang menjadi *The Paratheatrical Work*, Riset Parateater (1970-1984), hingga *The Objective Drama* (1985-1987).

Sebenarnya ketiga tahapan proses kreatif tersebut tidak memiliki pembakuan batasan dan tahapan. Hal ini disebabkan Grotowski melakukan eksplorasi secara terpisah berdasarkan waktu, akan tetapi nampak bahwa setiap tahapan yang dilakukannya merupakan proses yang meruang yang tidak dapat dipisahkan satu sama lain. Dengan lain perkataan, proses kreatif Grotowski adalah suatu kerja dialektik yang meskipun ketiganya berkembang tersendiri, namun saling mempengaruhi, sehingga masing-masing tahapan mampu menjadi referensi. Konsep kerja yang ada pada Teater Laboratorium menjadi landasan kerja Riset Parateater, yang kemudian menjadi langkah awal bagi Grotowski untuk mengembangkan Drama Objektif. Demikian juga sebaliknya, di dalam Drama Objektif masih dapat kita saksikan kerja kreatif Teater Laboratorium dan Riset Parateater. Ketiga tahapan tersebut nampak berkembang linear, tetapi melalui proses yang melingkar. Inilah mungkin yang dapat kita katakan sebagai cara berpikir spiritual. Cara berpikir yang 'melompat' ke depan dengan berbagai prediksi untuk kemudian melakukan dialektika dengan masa lalu.

Sistem *Via Negativa* membantu Grotowski untuk mengembangkan tekniknya yang terkenal dengan nama *Poor Theatre*, Teater Miskin.¹¹ Melalui teknik ini Grotowski mengharuskan aktornya melatih otot-otot

¹⁰ Brook, 1991, *loc.cit*, hlm 94

¹¹ Grotowski, 1975, *loc.cit*, hlm 69.

wajah sehingga setiap aktor nampak seperti menggunakan topeng, yaitu topeng yang mengekspresikan rasa kecewa, penderitaan, dan ketidakpedulian. Gerakan tubuh, gestur, dan akting bisnis adalah bentuk pantomim yang menunjukkan de-personalisasi watak tokoh. Ketika aktor kehilangan sosoknya maka ia menjadi stereotip makhluk hidup keseharian.

Sistem *Via Negativa* telah digunakan Grotowski pada seluruh pelatihan akting yang dilakukannya. Hal ini disebabkan melalui sistem inilah keinginan Grotowski untuk menyatukan tubuh dan pikiran aktor dapat terwujud.

Via Negativa merupakan teknik trance dan penyatuan seluruh kekuatan psikis dan tubuh aktor...Hasil yang diperoleh adalah tak adanya batas waktu antara impuls dalam dan reaksi luar sehingga impuls tersebut sudah menjadi reaksi luar (terj. penulis).¹²

Dalam pengalaman dan wacana religius seseorang dapat dikatakan bahwa

Via Negativa membimbing kita untuk tidak memikirkan diri sendiri dalam rangka mendekat pada Tuhan.¹³... praktek religiusitas dimana roh secara progresif menentang semua hal yang bukan Tuhan untuk bersatu dengan Tuhan (terj. penulis).¹⁴

Penyatuan kekuatan psikis dan tubuh aktor adalah alat bagi aktor untuk melakukan kontak dan berada lebih dekat dengan sisi dalam batinnya. Ada kemungkinan bahwa Grotowski tidak memberlakukan Sistem *Via Negativa* untuk mencipta seorang aktor yang religius dalam istilah keagamaan, namun sistem ini akan memberlakukan penyatuan tubuh dan pikiran aktor—sebuah bentuk religiusitas— sebagai elemen

¹² Ibid, 1975, hlm 16

¹³ Hart, Kevin, *Trespass of the Sign. Deconstruction, Theology and Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 1989, hlm 16

¹⁴ Ibid, 1989, hlm 176

teater yang mampu menjembatani jarak antara naskah, panggung dan penonton.

Apabila arti kata *Via Negativa* adalah kembali ke titik nol dengan menegaskan hal-hal yang menjadi penghalang penyatuan antara manusia dan Tuhannya, Grotowski merubah pengertian tersebut dengan menegaskan hambatan-hambatan proses penyatuan tubuh-pikiran aktor dan penyatuan panggung-penonton. Maka Sistem *Via Negativa* dalam pelatihan Grotowski berfungsi untuk menegaskan hal-hal yang menghalangi proses integrasi seluruh kekuatan tubuh-pikiran aktor dengan alam semesta. Hasil yang diperoleh adalah pembebasan jarak waktu antara 'menjadi' peran dan kembali 'menjadi' dirinya, atau tak ada jarak antara peran dan dirinya sehingga peran akan menjadi dirinya dan demikian juga sebaliknya. Sehingga dapat dikatakan bahwa Sistem *Via Negativa* pada akhirnya dipergunakan Grotowski sebagai sistem kerja 'penyatuan': Sistem *Via Negativa* adalah sistem penyatuan unsur-unsur dalam diri aktor yaitu tubuh-pikiran-spirit.

Dengan demikian dapat ditarik kesimpulan bagaimana kaitan antara Metode Transformasi dan Sistem *Via Negativa* dalam pelatihan Grotowski. Transformasi gerak tubuh dan kebatinan aktor yang berdimensi alami diolah ke dalam proses sistem penyatuan untuk menghasilkan akting panggung. Langkah kaki, gerak tangan, dan detail-detail gerak, misalnya, muncul dan nampak melalui gerak batin si aktor. Penyatuan keduanya yang kemudian menghadirkan teknik-teknik gerak bagi kepentingan peran, sehingga peran yang muncul dapat dilihat apakah sistem penyatuan ini berhasil melakukan fungsinya.

Namun demikian sistem penyatuan ini dapatlah diperluas ruang dan waktunya dengan melibatkan kerja penyatuan dengan penonton. Tubuh-pikiran-spirit yang dimiliki oleh penonton dapat disatukan dalam suatu sistem kerja. Misalnya gerak tubuh-pikiran-spirit penonton dalam kehidupan keseharian dapat diungkapkan melalui gerak tubuh dan

batin aktor yang telah mengalami transformasi. Artinya transformasi tubuh-batin aktor adalah transformasi tubuh-batin penonton pula. Di sinilah aktor-yang telah terlatih- harus merubah dirinya menjadi penonton, sehingga aktingnya akan menghasilkan suatu teknik permainan yang disebut dengan teknik aktor *in-trance*. Namun sebelum sampai pada penganalisaan tentang teknik tersebut dapatlah digambarkan bagaimana Sistem *Via negativa* berproses dalam tahapan kreativitas Grotowski.

Sistem *Via Negativa* dan Teater Laboratorium

Pelatihan akting Grotowski dalam Teater Laboratorium memiliki beberapa ciri khas:

1. Pelatihan akting terpusat pada latihan kreativitas dengan melakukan berbagai eksperimen fisik.
2. Mengakumulasikan unsur-unsur gerak yang secara teknis telah diuji coba untuk kemudian didokumentasikan ke dalam bentuk latihan tertulis. Kegunaan dokumentasi tersebut adalah menjadi dasar sekaligus acuan penciptaan peran.
3. Selain dokumentasi berbagai gerak eksperimen, tahapan Laboratorium juga melatih berbagai teknik peran yang berasal dari gerak-gerak yang dilakukan aktor-aktor teater baik Barat maupun Timur berdasarkan kepentingan panggung yang akan digarap, dan kemungkinan eksperimentasinya.

Eksperimen-eksperimen tersebut memusat pada latihan fisik seperti:

1. Gymnastik, akrobatik, latihan pernafasan, dan gerak-gerak ritmis.
2. Kerja biomekanik Meyerhold dan yoga dari teater Timur.

'Bahasa' baru yang menjadi otentik penemuan Grotowski tersebut merupakan wujud keinginannya untuk 'membentuk' aktor agar secara fisik aktor mampu melampaui penonton-aktor dengan tiga dimensi- dimana aktor mampu menggerakkan reaksi dalam hati penonton agar

mereka dapat menyatu dengan bahasa yang disampaikan aktor. Dengan lain perkataan melalui bahasa yang sudah mengalami perubahan—dari bahasa kata ke bahasa bentuk—aktor dan penonton mampu menciptakan jenis bahasa yang bersifat universal dan terpakai. Seperti yang dikatakan Grotowski melalui wawancara dengan Barba:

Aktor harus mampu mengungkapkan, melalui suara dan gerak, impuls yang muncul di garis batas antara mimpi dan realita. Singkatnya, ia harus mampu membangun analisis psikis bahasa suara dan gestur seperti halnya seorang penyair mencipta kata-kata. (terj. penulis)¹⁵

Berdasarkan keinginan untuk bereksperimen tersebut nampak bahwa Teater Laboratorium bekerja berdasarkan riset kemanusiaan yang dijelaskan oleh Grotowski sebagai berikut:

Lembaga untuk melakukan riset secara metodis jangan dikaburkan dengan sekolah yang mendidik aktor dan kemudian meluluskannya. Juga kegiatannya jangan dikaburkan dengan panggung teater...meskipun dasar riset menuntut pengembangan pementasan dan pertentangannya dengan penonton... Saya berbicara tentang proses penghilangan batas-batas, tentang konfrontasi, tentang proses pengenalan diri sendiri, dan dengan lain perkataan, suatu terapi. (terj. penulis)¹⁶

Teater yang berlandaskan kerja untuk melakukan terapi berfungsi untuk menghilangkan hambatan fisik dan psikis yang menghalangi tubuh aktor mengeluarkan energi dari dalam. Teater Terapi berproses dengan menekankan pada latihan pengembangan jati diri aktor daripada persiapan aktor untuk berpentas. Untuk itulah Grotowski merubah fungsi teaternya dari “Teater Panggung” menjadi “Teater Terapi”.

Akibatnya, melalui Teater Terapi, Laboratorium yang dikembangkan Grotowski mampu mengeksplorasi lebih dalam energi

¹⁵ Grotowski, *loc.cit*, 1975, hlm 35

¹⁶ Grotowski, *ibid*, 1975, hlm 97-99

yang tersimpan dalam diri manusia. Energi yang mampu membuka diri aktor untuk mengenal diri sendiri, untuk berkomunikasi, dan dengan skala lebih luas, energi yang mampu membuka batas antara daerah artistik panggung dan daerah aktivitas kemanusiaan. Aktor tidak lagi secara klise berperan menjadi tokoh tetapi aktor berproses menjadi jati dirinya.

Produksi Teater Laboratorium terakhir adalah *The Constant Prince* (1969) yang menjadi bukti riset Sistem *Via Negativa* dengan teknik *Poor Theatre*. Pada tahapan kreativitas Grotowski berikutnya esensi eksperimen dan bahasa bentuk Teater Laboratorium tetap menjadi sumber bagi garapannya.

Sistem *Via Negativa* dan Riset Parateater

Konsep kerja Parateater (1970-1984) pada dasarnya digambarkan sebagai media uji coba bahasa bentuk yang dihasilkan dari tahapan Teater Laboratorium. Uji coba dilaksanakan melalui dua cara yaitu:

1. Melakukan eksperimen terhadap aktor yang telah terlatih dalam pelatihan Teater Laboratorium untuk melakukan komunikasi tanpa hambatan dengan aktor yang lain.
2. Mencipta lingkungan baru dengan aktor saling mendukung satu sama lain dan membangun komunikasi diantara mereka.

Di sini nampak bahwa Grotowski ingin memperluas batas eksperimen fisik aktor secara individu menjadi eksperimen aktor secara kolektif. Aktor secara kolektif memiliki makna baik aktor yang berlatih bersama dengan aktor lain maupun aktor yang menonton permainan aktor lain dalam ruang yang berbeda. Yang terakhir tersebut dapat ditunjukkan pada penonton. Artinya aktor adalah juga penonton, dan penonton dianggap pula sebagai aktor.

Kumeiga(1987:163)¹⁷ menganggap bahwa eksperimen aktor-penonton ini adalah dalam rangka memutus garis batas area permainan individu dengan kolektif dunia luar, dan mengarahkan aktor untuk melakukan ‘negosiasi’ proses pembentukan dirinya dengan penonton. Dengan arti yang lebih dalam, aktor perlu mencari sebuah struktur yang memungkinkan penonton menjadi partisipan agar dapat meningkatkan kemampuan diri, mengkondisikan diri mereka kembali, agar setara dengan yang dialami oleh aktor. Pendapat Lichte dengan mendasarkan pada konsep Gaze kiranya dapat memperjelas makna aktor dan penonton:

Konsep Gaze tidak hanya berguna untuk mengamati hubungan antara aktor (di atas panggung) dan penonton, tetapi juga untuk mengamati hubungan antar aktor di atas panggung... proses pembentukan identitas yang langsung terjadi. Teatrikalisasi dan identitas dapat dipandang sebagai dua konsep penandaan yang saling mendukung (terj. penulis).¹⁸

Konsep *Gaze* menganggap panggung adalah cermin untuk membentuk identitas. Penonton menempatkan dirinya berdasarkan hubungan dengan aktor. Dengan melihat dirinya sendiri melalui cermin, sebenarnya ia membangun hubungan dengan dirinya sendiri.

Aktor ketika berakting menunjukkan fungsinya di atas panggung, dan aktingnya merupakan tanda mendasar bagi penonton untuk menemukan identitasnya. Freedman menyebutnya sebagai akting *display of a display*, kehadiran suatu subyek oleh subyek yang lain. Dengan demikian seperti halnya naskah yang harus direkonstruksi kembali, demikian juga identitas penonton. Maka komposisi eksperimental adalah jarak antara naskah dan penonton. Willshire

¹⁷ Kumeiga, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London and New York, 1987, hlm 163.

¹⁸ Lichte, Erika-Ficher, *New Concepts of Spectatorship: Towards a Postmodern Theory of Theatricality*, dalam Journal of the International Association for Semiotics Studies, Walter de Gruyter & Co, Great Britain, 1994, Vol 101-1/1, hlm 114

(1990:175-176)¹⁹ menyebut eksperimen tersebut sebagai sebuah pengkajian filosofis religius yang akan menjembatani jurang antara pementasan masa kini dengan pementasan primitif melalui ritus dan religi tradisional. Artinya, eksperimen Parateater melibatkan unsur penting manusia yaitu jati diri manusia yang selalu menuntut pencapaian batas keberadaannya, dan selalu mengalami pengujian.

Oleh karena luasnya sasaran yang ingin dicapai Grotowski melalui Parateater, yaitu kondisi religius manusia melalui proses penyatuan, pertemuan, maka dapatlah dianggap bahwa tahapan ini menjadi suatu parameter bagi eksperimen Grotowski tentang kemanusiaan. Artinya, melalui riset ini muncul teori bahwa aktualitas jati diri kemanusiaan dapat dicapai dan diaktifkan melalui dukungan kolektif: pertemuan yang berlangsung melalui Sistem *Via Negativa*.

Pernyataannya yang sangat terkenal untuk mendukung berlangsungnya *Via Negativa* tertulis melalui artikelnya yang berjudul *Holiday*. Di sini ia mengatakan:

Dalam pertemuan antar manusia, mereka tidak menghilangkan diri mereka sendiri dan tidak menunjukkan siapa diri mereka. Ia membiarkan dirinya terpengaruh dan tidak memaksakan kehadirannya kepada orang lain. Ia melangkah ke depan dengan keseluruhan dirinya di bawah tatapan mata orang lain, tanpa merasakan takut. Hal ini seperti ketika ia berbicara dengan dirinya sendiri: Anda adalah saya. Dan juga: saya 'menjadi' bersama-sama dengan anda. Dan selanjutnya: jangan khawatir, Saya akan bersama anda.(terj. penulis)²⁰

Untuk mendukung riset tahapan ini, terdapat satu kondisi yang ingin diolah Grotowski yaitu kondisi alam. Grotowski kemudian memindahkan kondisi latihannya ke sebuah kota yang bernuansakan pedesaan, kota Brzenzika. Kota tempat pertemuan antar anggota Teater Laboratorium

¹⁹ Willshire, Bruce, *Concept of The Paratheatrical*”, dalam *The Drama Review, A journal of Performance Studies*, Vol.34, No.4 (T128), MIT Press, Cambridge, 1990, hlm 175-176.

²⁰ Kumiega, *loc.cit*, hlm 164

dan anggota baru untuk kerja Parateater. Kondisi kota dan pertemuan anggota dinyatakan oleh Kumiega sebagai kerja *ecological interrelationship* yang ketika itu menjadi ciri khas aktivitas Parateater.

Melihat kondisi pelatihan baik sasaran yang ingin diraih serta kondisi alam lingkungan yang diciptakannya, maka riset memiliki enam kegiatan yang kemudian menjadi ciri khas tahapan Parateater:

1. Akting Terapi: menghilangkan hambatan penciptaan energi akting yang muncul melalui tubuh, suara, pernafasan. Kegiatan ini masih tetap melanjutkan Teater Laboratorium. Pelatihan gerak dalam tahapan ini lebih diarahkan pada pengenalan dan pengakraban pada kondisi tubuh.
2. Meditasi dengan dukungan alam : sebagai cara untuk mengenal impuls-impuls, dan menggunakannya untuk mencipta berbagai motivasi gerak. Motivasi yang tercipta karena hubungannya antar anggota dan alam. Dapat dikatakan bahwa meditasi dengan kembali pada alam adalah keutamaan dan juga ciri khas tahapan Parateater.
3. Pengenalan peristiwa panggung: bagi anggota yang belum mengenal perbedaan antara permainan, dan pementasan. Pada para anggota dikenalkan permainan improvisasi, imajinasi, dan asosiasi, yang kemudian berlanjut pada bentuk pementasannya.
4. Pertemuan untuk Workshops: melakukan eksplorasi gerak untuk menghasilkan kontak antar pemain. Pelatihan hanya menjadi bagan atau format, sedangkan kontak antar mereka lebih diutamakan. Misalnya, gaya penyutradaraan Grotowski lebih memberi kebebasan-proses *take and give*- bagi aktor untuk melakukan improvisasi.
5. Studio Internasional: merupakan pelatihan untuk warga asing sebagai cara menjalin pertemuan antar budaya yang berbeda.
6. Berbagai Proyek khusus: memiliki tujuan untuk mendidik aktor agar menjadi diri sendiri, mendapatkan kembali keutuhan jati dirinya, menjadi kreatif dan spontan berhadapan dengan orang lain.

Kegiatan riset Parateater berakhir dengan pementasan *Apocalypsis Cum Figuris* yang menjadi ciri pertemuan atau persatuan aktor dengan penonton.

Sistem *Via Negativa* dan Drama Objektif

Aktualisasi jati diri manusia dalam tahapan Parateater yang berlangsung melalui Sistem *Via Negativa*, kemudian diuji melalui tahapan riset yang disebut dengan Drama Objektif (1985-1987). Apabila Teater Laboratorium menekankan pada eksperimen untuk membantu aktor mengenal jati dirinya, sedangkan riset Parateater menekankan pada aktualisasi diri di tengah kolektifitas, maka Drama Objektif menekankan pada perbandingan antara kondisi aktor setelah mereka berlatih sehingga mereka mengenal diri mereka dengan usaha mereka untuk mengaktualisasikan diri. Pada tahapan inilah muncul konvensi baru yang dinamakan konvensi Antar Budaya, *Interculturalism*.

Keberhasilan Grotowski mempertemukan aktor dengan latar belakang budaya berbeda dalam tahapan Parateater, menyebabkan tahapan Obyektif merupakan tahapan untuk melakukan riset penemuan dampak pertemuan budaya secara teknis terlepas dari persoalan apakah akting yang dihasilkannya bermakna simbolik dan relijius. Pertemuan akting budaya pada dasarnya akan mendorong aktor untuk mengeluarkan kekuatan tersembunyi dalam tubuh manusia secara universal. Kekuatan yang ada jauh sebelum kebudayaan manusia melakukan perbedaan-perbedaan dan determinasi. Osinski menjelaskan keberadaan kekuatan tersebut melalui kiasan sebagai berikut:

...bahwa kita mencoba melacak jauh kebelakang sebelum Menara Bibel, dan menemukan asal mulanya. Pertama adalah mencari tahu perbedaan-perbedaan, dan kemudian menemukan sebelum perbedaan terjadi. Kita berharap akan menemukan

kembali bentuk yang sudah sangat tua, bahwa seni adalah cara menemukan pengetahuan (terj.penulis).²¹

Untuk mencapai fungsi seni seperti tersebut, maka Grotowski merekrut asisten latih dari berbagai disiplin gerak yang memiliki perbedaan latar belakang budaya, misalnya pelatih dari Jepang, Indonesia, Hawaii, Iran, dan Korea. Para pelatih tersebut tidak berusaha untuk menggabungkan teknik gerak milik mereka, tetapi mereka saling membandingkan dan mencari bentuk-bentuk gerak yang menunjukkan otentisitas. Cara kerja ini menyebabkan para aktor mampu memilih dan memilah gerak dasar apa yang sesuai dengan kondisi tubuh mereka. Di sinilah konsep perbandingan–dengan tetap bernafaskan pertemuan– dapat dihasilkan.

Dengan demikian pelatihan Antar Budaya akan menghadirkan kembali kualitas pengalaman kehidupan manusia yang mempribadi dengan kualitas penampilannya. Konsep yang mendasari pelatihan Antar Budaya tergambar sebagai berikut:

1. Membentuk kelompok dengan anggota yang memiliki latar belakang budaya, dan menamakan diri mereka sebagai kelompok *Theatre of Sources*. Anggota kelompok ini bertujuan untuk menjembatani antara sumber-sumber aktivitas budaya lama dan budaya baru, budaya tradisi dan kontemporer. Mereka, para asisten Grotowski, ini memperkenalkan sumber gerak yang sudah menjadi tradisi mereka. Gerak yang sangat sederhana, halus, dan spontan, gerak yang mirip dengan gerak kanak-kanak. Misalnya, gerak yang berfungsi untuk mencipta keseimbangan yang mampu mengatur irama dan cara tubuh berjalan. Gerak semacam ini, gerak primal, begitu halusny sehingga ketika tubuh berganti tempat seolah tubuh tidak bergerak. Pelatihan yang dilakukan

²¹ Osinski, Zbigniew, “Grotowski Blazes the Trails, From Objective Drama to Rituals Arts”, dalam Drama Review. A Journal of Performance Studies. Vol.34.No 1(T.128), MIT Press, Cambridge, 1991, hlm 96.

diantaranya gerak tari Bali, gerak Bushido, gerak tari Dervishes dan sebagainya.

2. Grotowski tetap melakukan eksperimen untuk menghilangkan dominasi pikir dan insting manusia. Sebaliknya ia melakukan eksperimen dalam rangka untuk menghadirkan impuls. *Apocalypsis Cum Figuris* tetap menjadi model untuk melatih gerak-gerak eksperimen, gerak primal. Eksperimen budaya tersebut menunjukkan bahwa Grotowski berusaha merubah dirinya dan anggota teaternya dari praktisi teater menjadi humanis yang berfungsi untuk merevitalisasi berbagai aspek kehidupan manusia melalui elemen-elemen teater.

Apabila kita memahami proses perjalanan kreativitas Grotowski melalui ketiga tahapan tersebut di atas, maka kita menyaksikan bahwa pemikiran 'spiritual batiniah' membimbing dan mengarahkan kelompoknya dan menunjukkan pula dinamika Grotowski secara individu. Proses individuasi keaktoran dilacak dan dikembangkan melalui bentuk-bentuk yang dihasilkan dalam latihan: dari proses latihan ritual menuju proses keilmuan. Pelatihan yang berdasarkan pada sistem penyatuan—*Sistem Via Negativa*—, pertemuan antara aktor-penonton-budaya. Selain itu, pelatihan untuk mempertemukan manusia tersebut dapatlah ditarik benang merahnya dengan mengamati unsur-unsur di dalamnya yaitu naskah, aktor, panggung, penonton, mengalami perkembangan dan perubahan yang terolah secara metodis dan tersistem.

Teknik Trance

Di awal pembicaraan tentang teknik diketahui bahwa melalui teknik dengan dibantu oleh sistem dapat dipahami bagaimana makna metode dapat pula dimengerti. Teknik trance pada dasarnya berawal pada satu titik yang dinamakan 'penghubung organik', *organism-channel*. Untuk menghadirkan kondisi trance, Grotowski menganggap

bahwa tubuh berfungsi sebagai organon atau yantra. Dalam bahasa Yunani organon berarti instrumen, sedangkan dalam bahasa Sansekerta, Yantra berarti suatu instrumen untuk mengamati keadaan alam semesta. Pula Grotowski berpendapat–yang menunjukkan pertentangannya dengan Artaud– bahwa tubuh sebagai organon terdiri dari darah dan daging, material, yang dapat digunakan sebagai alat untuk mengamati perkembangan tubuh setelah dikenai eksperimen. Melalui tubuhnya, aktor dapat pula memberikan ilustrasi kekuatan alam atau supra natural melalui karakter yang diwadahi melalui tubuhnya. Maka teknik trance selalu bertumpu pada tubuh aktor sebagai materi untuk dibentuk sebagai karya seni. Maka aktor *in-trance* menurut Grotowski tidak hanya bertumpu pada tubuh sebagai alat tetapi juga sebagai penghubung, *channel*, antara kekuatan supra natural dan peran yang akan dimainkan.

Apabila tubuh dianggap sebagai penghubung organik maka tubuh adalah pendorong terjadinya transformasi. Bahwa metode transformasi sebagai langkah penyeimbangan akan mempersatukan alam dan organon tubuh sehingga terbentuk akting primal, akting *in-trance*. Grotowski mengatakan bahwa:

kondisi trance adalah kemampuan untuk memusatkan diri dengan laku khusus teatral dan dapat dicapai dengan seminimum mungkin rasa keinginan. Jika saya mampu mengutarakannya melalui satu kalimat, ini adalah persoalan pemberian jati diri seseorang. Seseorang harus secara total memberikan jati dirinya sendiri dengan rasa akrab yang terdalam, rasa percaya, seperti ketika seseorang bercinta. Disini letak kuncinya. Penetrasi jati diri, trance, di dalamnya mengandung disiplin formal...Tak ada satupun yang merupakan latihan ketrampilan. Latihan ini harus mengembangkan sistem yang mengarah pada proses sumbangan jati diri yang tak terukur dan luar biasa. (terj. penulis)²²

²² Ibid, hlm 58

Akting primal, akting *in-trance*, akan mengungkapkan gerakan tubuh secara otentik untuk penonton. Artinya, penonton secara impulsif akan berpartisipasi untuk menerima ekspresi karakter melalui akting tersebut. Seperti diketahui bahwa akting primal dihasilkan oleh impuls, sehingga apabila impuls yang disentuh dalam diri penonton maka yang terjadi adalah pertemuan impuls antar manusia. Impuls ini adalah sumber gerak yang dipraktikkan oleh Grotowski terutama pada era Drama Obyektif. Gerak yang merupakan penyatuan tubuh, pikir, dan batin dalam membentuk arketip-artikulasi melalui tanda- yang tidak bertentangan antara teknik gerak dan sistem tandanya.

Grotowski beranggapan bahwa melalui pertemuan impuls lah transformasi aktor-penonton dapat terlaksana. Aktor dapat berubah posisi menjadi penonton, demikian juga sebaliknya. Gagasan mencipta akting impulsif, akting *in-trance*, akting otentik, dengan aktor sebagai 'channel' mampu mewujudkan akting yang menyatukan secara total aktor dengan penonton. Transformasi melalui impuls dapat terlaksana juga dikarenakan impuls lebih mendekati pada rasa daripada pikir. Bahkan impuls sudah merasuk ke dalam rasa yang dimiliki oleh penonton. Rasa di sini adalah rasa yang sudah terakumulasi oleh baik olah tubuh maupun pikir. Maka cipta-akting primal-, rasa dan karsa bersatu dengan dorongan impuls, sehingga dapat dikatakan bahwa di titik inilah tercipta karya otentik.

Seorang aktor *in-trance* bagi Grotowski adalah seseorang yang mampu menjadi diri yang sebenarnya dengan memiliki kemampuan menolak segala sesuatu yang telah didapatkan sebelumnya.

Jika seseorang belajar bagaimana berlaku, ia tidak harus menunjukkan siapa dirinya; ia seharusnya hanya mengungkapkan bagaimana cara melakukannya... Hal ini merupakan hal yang paling sulit. Bertahun-tahun seseorang berusaha keras belajar dan mendalami ketrampilan, tetapi pada akhirnya ia harus menolak semuanya dan belajar untuk tidak mempelajarinya, tidak memahami

bagaimana cara melakukannya tapi belajar tidak melakukannya (terj.penulis).²³

Tidaklah mudah memahami kondisi tersebut karena di satu sisi aktor mengalami perubahan psikis dari 'mengetahui' menjadi 'tidak mengetahui'. Aktor harus mengeliminasi kemampuannya untuk belajar dan mengetahui yang telah menjadi pemahamannya selama ini. Hasilnya adalah aktor kembali pada kondisi psikis pasif. Di sisi lain, aktor harus mampu mengakumulasi segenap dasar kemampuannya untuk melacak kembali apa yang disebut Grotowski sebagai 'akar mistik dari sikap dasar alami manusia. Kedua kondisi tersebut menyebabkan psikis aktor menjadi pasif-aktif.

Transformasi aktor-penonton melalui trance nampak jelas selama pertunjukan *Apocalypsis Cum Figuris*. Pertunjukan ini dipentaskan selama 12 tahun dengan melalui berbagai cara eksperimen. Naskah, sebenarnya kita tak dapat menyebutnya sebagai naskah, berdasarkan dua sumber: *Samuel Zborowski*, puisi dramatik Slowaski yang ditulis tahun 1844/1845, dan *The Gospels*, berdasarkan Perjanjian Baru. Sedangkan judul *Apocalypsis Cum Figuris* muncul dari novel Thomas Mann (1947). *Apocalypsis Cum Figuris* sebagai kegiatan latihan menjadi tanda akhir suatu kegiatan teater individu, yaitu kegiatan yang menumpukan pada penciptaan estetika pencapaian tubuh keaktoran. Kegiatan *Apocalypsis Cum Figuris* kemudian berubah menjadi suatu daerah komunikasi para peserta dari berbagai latar belakang budaya.

Epilog.

Latihan keaktoran yang dilakukan Grotowski semenjak akhir 1960-an melalui Teater Laboratorium, Riset Parateater, dan Drama Obyektif, memberikan pengaruh yang luas terhadap teater Barat masa kini. Dramaturgi yang dikembangkan oleh Peter Brook, Eugenio Barba,

²³ Mitter, Schomit, *Systems of Rehearsal*, Routledge, London, 1992, hlm 94, dikutip dari Holiday, Theater Quarterly, Vol3, no.10, 1973, hlm 23.

Richard Schechner, bahkan kemudian diikuti oleh teatrawan Indonesia modern ternyata merupakan ‘tangan panjang’ penemuan Grotowski.

Perubahan yang dilakukan melalui naskah-aktor-penonton menyebabkan teater tidak lagi memiliki makna dan fungsi yang sama dengan teater sebelum masa Grotowski. Teater tidak lagi sebagai pertunjukan bahasa kata seperti yang dianut oleh Ibsen, bahasa metafisik seperti yang dijelaskan oleh Artaud, tetapi teater adalah bahasa bentuk melalui pelatihan praktis peristiwa spiritual. Kondisi kehidupan individual mengalami perubahan menjadi kondisi kolektif yang bernuansa ritual dan ilmiah. Kolektivitas, penyatuan, dan kesederhanaan adalah esensi seni berteater.

Pelatihan akting pada era Grotowski telah diamati secara metodis, tersistem dan teknis. Keberadaan teori-teori teater melalui Metode Transformasi dan Sistem *Via Negativa* tidak lagi berfungsi tanpa dibuktikan melalui praktek, teknik. Metode Transformasi yang memiliki makna keseimbangan antara unsur-unsur yang terlibat, dan Sistem *Via Negativa* yang bermakna penyatuan, serta Teknik Trance yang terpusat pada kesederhanaan gerak, telah menjadi salah satu sumbangan terbesar Grotowski. Pelatihan akting Grotowski mengeksplorasi secara empirik transformasi yang tidak hanya terjadi pada bentuk seni teater tetapi masyarakat teater secara luas di paruh kedua abad dua puluh.

Nampaknya sumbangan yang diberikan Grotowski dalam dunia teater dapat dijadikan semacam model cara pandang kegiatan berteater. Tahapan proses kreatifnya yang selalu menjalin dialektika, konsep laboratorium yang dihadapkannya, serta komunikasinya yang berdimensi universal menunjukkan kehendak untuk menyatukan baik olah kebatinan, intelektual secara praktek. Dengan demikian teater sebagai sebuah karya seni tidaklah hadir sebagai sebuah kegiatan seni keindahan semata, tetapi teater telah memasuki proses kerja untuk memperbaiki dan mengembangkan dunia kemanusiaan. Manusia sebagai makhluk individu dan sekaligus sebagai makhluk kolektif.

Namun demikian sebagai pelatihan akting dengan metode, sistem, dan teknik yang dimilikinya, yang pada akhirnya akan menunjukkan karakteristik penemunya, tidaklah statis. Pelatihan akting bersifat dinamis dengan dialektika dan kritik seiring dengan perkembangan jaman dan manusia yang menggelutinya.

Sydney- Yogyakarta

1995-1996



Daftar Pustaka.

Alter, Jean, *Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990.

Amankulor, Ndukadu. J, *Jerzy Grotowski's Divination Consultation" Objective Drama Seminar at U.C. Irvine*, The Drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol.35, No.1 (T129), MIT Press, Cambridge, 1991.

Brook, Peter, *Grotowski, Art as a Vehicle*, The Drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35, No.1 (T 129), MIT Press, Cambridge, 1991.

Fowler, Richard, *The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introduction Assessment*, New Theatre Quarterly, Vol. 1, No. 2, May 1985, p.177.

Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Eyre Methuen Ltd, London, 1975.

Hart, Kevin, *Trespass of the Sign. Deconstruction, Theology and Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 1989.

Inner, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.

I. Wayan Lendra, *Bali and Grotowski, Some Parallels in the Training Process*, in The drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35. No 1 (T129), MIT Press, Cambridge, 1991.

Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen London Ltd, Great Britain, 1987.

Lichte, Erika-Fischer, *The Semiotics of Theater*, transl., by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, 1992.

—————, *New Concept of Spectatorship: Towards a Postmodern Theory of Theatricality*, in Journal of The International Association for Semiotics Studies, Vol. 101-1/1, Walter de Gruyter & Co., Great Britain, 1994.

Lyotard, Jean Françoise, *Answering the Question: What is Postmodernism?*, transl. by Regis Durand, in The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, University of Minnesota, Minneapolis, 1979.

Martin, Randy, *Performance as Political Act*, Bergin & Garvey Publishers, New York, 1990.

Mitter, Shomit, *System Of Rehearsal*, Routledge, London and New York, 1992.

Osinski, Zbigniew, *Grotowski Blazes the Trails, from Objective Drama to Ritual Arts*, in The Drama Review, A Journal of Performance Studies, Vol. 35, No.1 (T129), MIT Press, Cambridge, 1991.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.

Willshire, Bruce, *The Concept of The Paratheatrical*, The Drama Review, a journal of Performance Studies, Vol. 34, No. 4 (T128), MIT Press, Cambridge, 1990

