

# **AKTOR: MEMBEBASAKAN TUBUH YANG TERALIENASI**

**Oleh Yani Maemunah  
Dosen Jurusan Teater ISBI Bandung**

## **Abstract**

*In this article, fundamental issues regarding actorhood are discussed. The questions that are the focus to be answered are internal and external factors; What must an actor understand and master? Are there any acting paradigms that seem different in concept and methodology? Lastly, is the actor someone who always liberates himself from the confines of his role in everyday life? These three questions will be answered using qualitative methods, through theoretical literature searches. There are several findings obtained from this research, namely: actors are the most important element in theater. Everything can be removed from a theatrical performance, except the actor element which cannot be lost. To become a good actor, there are two basic elements that an actor must master, namely internal elements and external elements. Internal elements are elements that exist within the actor, such as body, voice and soul; while external elements are elements that are outside the actor, such as the drama script, stage, playmates, director and so on. There are two paradigms in acting, namely the paradigm of being and the paradigm of playing. The becoming paradigm is a paradigm that assumes that when an actor plays a character, that actor must "become" the character he plays. Meanwhile, in the playing paradigm, acting does not need to be, but the actor must distance himself from the character he plays. Philosophically, actors can be seen as humans who always rebel against the roles they play in everyday life. He doesn't want to be framed in the same role box. Actors always want to be anything, even though it is actually in vain, because every human being cannot avoid the role categories that have been assigned socially by society.*

*Keywords: Actor, external factors, internal factors, body, "being" paradigm, "playing" paradigm.*

## PENDAHULUAN

Sejak zaman Cina Purba atau Yunani Purba hingga kini teater itu tetap “primitif”, demikian kira-kira ungkapan Suyatna Anirun dalam kesempatan berbicara di Forum Teater Naskah Jerman (1988). Maknanya, meskipun telah terjadi suatu kemajuan teknologi yang memungkinkan pertunjukan-pertunjukan teater menjadi suatu seni yang terkesan “mewah”, “bercahaya”, atau “gemerlap”, tapi ia tetap saja, sama seperti *baheula*, tidak bisa lepas dari manusia (aktor). Media sastra adalah kata-kata, musik adalah bunyi, senirupa adalah warna (selain titik, ruang dan garis), dan teater, dari dulu hingga kini, media utamanya adalah aktor. Grotowski mengungkapkan bahwa teater bisa hadir tanpa tata rias, tanpa tata lampu, tanpa tata suara (dan bahkan tanpa sutradara, *penyunting*). Tapi apakah pertunjukan teater, yang telah mengandaikan kehadiran penonton di dalamnya, bisa eksis tanpa aktor?

Seiring dengan munculnya asumsi tentang “kematian subyek”, posisi aktor sebagai “raja di atas panggung”, digugat di dalam teater Indonesia, terutama sekitar tahun 1990-

an. Konon tak ada yang lebih penting di atas panggung, semuanya sama penting, bahkan bunyi sebatang lidi pun, ia sama penting dengan kehadiran aktor yang melontarkan dialog ketika sedang berpentas. Oleh sebab itu, bila ada bunyi yang menggelegar dalam sebuah pertunjukan, misalnya, ia tak perlu lagi diturunkan intensitasnya manakala aktor naik ke atas panggung untuk melontarkan dialog, seperti yang telah sering terjadi dalam pertunjukan-pertunjukan teater ‘konvensional’. Memang betul bahwa dialog-dialog aktor menyampaikan banyak informasi tentang berbagai hal, namun ia bukan satu-satunya aparat yang melakukan hal tersebut. Semua hal yang ada di atas pentas adalah penyampai informasi tentang makna pertunjukan, persolannya tinggal bagaimanakah kreativitas sutradara memperlakukan hal-hal itu dengan tidak bergantung lagi pada kehadiran aktor.

Pemikiran serupa di atas tentu saja memberikan suatu perspektif baru dalam berteater. Ia telah menghasilkan bentuk-bentuk pertunjukan yang tampak relatif berbeda dengan teater-teater sebelumnya, seperti yang pernah diperlihatkan oleh garapan-garapan

Teater SAE, terutama yang berada dalam arahan sutradara Budi S. Otong. Namun asumsi tersebut tidak bisa menyangkal tentang kebenaran bahwa aktor merupakan media utama teater. Alasannya: benda, bunyi, atau apapun, tak akan menjadi bagian integral dari suatu pertunjukan, dan karena itu tidak bermakna, jika ia tidak dihubungkan dengan kehadiran para aktor di atas pentas, baik secara langsung maupun tidak langsung. Kiranya hanya melalui aktor segala hal yang ada di atas panggung, baik yang berbentuk visual, audio, ataupun kinetik, menjadi penting atau sebaliknya.

Bila menyebut aktor sebagai media utama teater, tampak muncul suatu kesan bahwa aktor merupakan obyek yang dimanfaatkan oleh subyek yang bernama sutradara. Obyektivikasi semacam itu tentu saja tindakan pelecehan terhadap sang aktor sebagai manusia yang memiliki kehendak pribadi. Oleh karena itu, semestinya diingat bahwa dengan mengatakan aktor sebagai media utama teater, maksudnya adalah tubuh dan sukma manusia yang digunakan oleh aktor sebagai alat ekspresi. Pernyataan demikian mengandaikan bahwa seakan-akan

aktor berhadapan dengan tubuh dan sukmanya sendiri ketika ia akan membuat suatu karya seni (pemeranan). Pada waktu berhadapan dengan tubuh dan sukmanya tersebut, sang aktor di hadapkan pada pilihan-pilihan yang semesti diputuskan secara pribadi, bukan berdasarkan paksaan dari orang lain. Saat ia telah memilih alternatif yang dianggapnya terbaik yang ada di hadapannya, lalu menciptakan karya pemeranan berdasarkan pilihannya itu, maka aktor telah bertindak sebagai subyek yang bebas menjatuhkan keputusan, apapun resikonya.

Hanya harus pula disadari bahwa pada umumnya suatu pertunjukan teater adalah hasil kerja kolektif. Artinya, di samping subyektivitas aktor, ada pula subyek-subyek lain yang terlibat di dalamnya. Oleh karena itu, meskipun ada kebebasan dalam memilih, para subyek yang terlibat di dalamnya mesti pula menciptakan suatu kerja sama yang selaras demi mencapai suatu hasil yang maksimal. Seperti dalam segi kehidupan sosial apapun, kebebasan para subyek yang bekerjasama dalam suatu pertunjukan teater, diikat oleh suatu komitmen bersama, yakni mengusung visi pengarang (naskah) drama (jika ia

betitik-tolak jenis karya serupa itu) seperti yang telah diinterpretasi dan ditangkap sutradara (jika memang dalam pertunjukan tersebut ada orang yang menduduki posisi itu) menjadi suatu pertunjukan teater yang baik.

## **METODE**

Asumsi dasar tulisan ini adalah bahwa teater merupakan media utama teater. Artinya, teater sebagai hasil kerja kolektif, dalam beberapa hal mungkin akan berbeda perwujudannya. Ketika dipentaskan oleh kelompok-kelompok teater. Satu kelompok teater bisa jadi lebih menonjolkan music, atau mungkin kelompok yang lain lebih menonjolkan teater sebagai penyambung pesan sastra drama. Apa pun pilihannya, satu hal yang tak bisa dihilangkan dalam teater adalah aktor. Suatu pertunjukan bisa jadi telah menghilangkan naskah drama sebagai titik tolak pertunjukan, atau juga bisa menghilangkan faktor sutradara. Dalam pertunjukan teater yang berbeda kelompok teater yang berbeda bisa pula menghilangkan, faktor make up, musik, dan sebagainya. Faktor-faktor itu memang bisa dihilangkan, tergantung konsep penggarapan yang dipakai sutradara dan

para penggarapnya, namun apa pun konsepnya aktor tidak bisa hilang dalam pertunjukan teater.

Mengingat hal tersebut, maka tulisan ini berusaha merumuskan hal-hal mendasar tentang keaktoran. Pertanyaan yang pertama yang mesti dijawab dalam tulisan ini adalah, faktor internal dan eksternal; apa yang mesti dipahami dan dikuasai oleh seorang aktor? Pertanyaan selanjutnya, adakah paradigma akting yang terlihat berbeda dalam konsep dan metodologinya? Terakhir, apakah aktor itu merupakan sosok yang selalu memerdekaan dirinya dari kungkungan peran dalam kehidupan sehari-hari? Ketiga pertanyaan itu akan dijawab dengan menggunakan metode kualitatif, melalui penelusuran literatur teoritik. Buku-buku yang dianggap signifikan untuk tulisan ini adalah buku-buku yang membahas akting dari perspektif Stanislavski dan Brecht.

## **PEMBAHASAN**

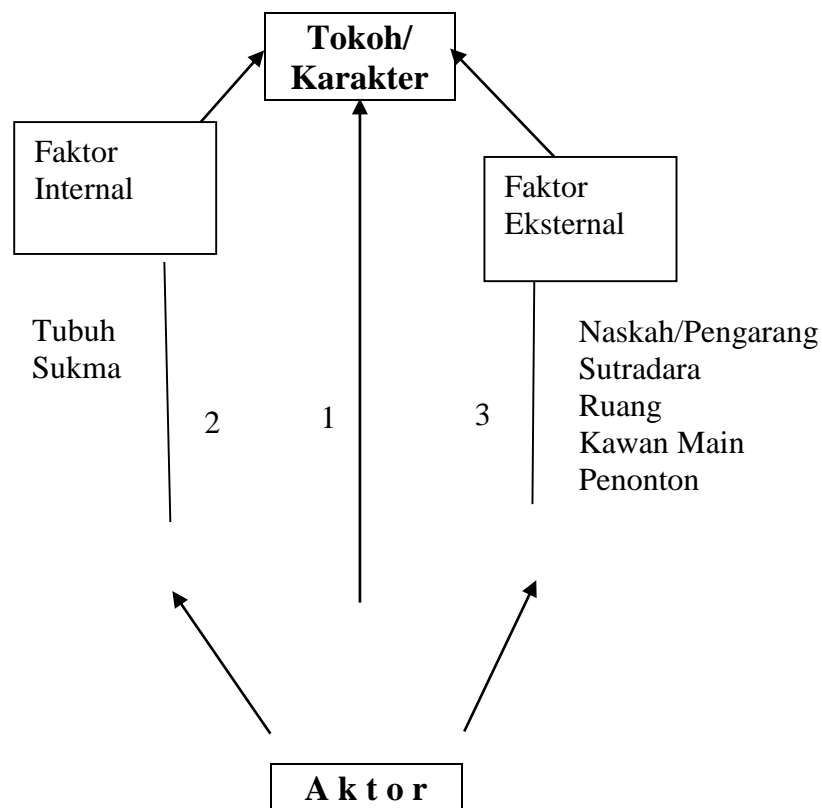
### **1. Faktor Internal dan Eksternal**

Tubuh dan sukma merupakan faktor yang ada di dalam aktor itu sendiri, dan karena itu dalam tulisan ini

disebut sebagai faktor internal. Di samping itu ada faktor lain yang harus di hadapi seorang aktor sebelum naik ke atas pentas, yaitu faktor eksternal. Sesuai dengan namanya, ia adalah segala hal yang berada di luar diri aktor, namun berhubungan erat dengan sukses atau tidaknya aktor bersangkutan dalam membawakan sebuah tokoh dalam suatu pertunjukan, seperti naskah/pengarang, sutradara, ruang, kawan-kawan main, dan juga penonton. Tokoh yang

dimainkan aktor akan menjadi hidup, dan dengan demikian menjadi karya pemeranan yang baik, bila aktor tersebut telah meluluhkan segala hambatan dalam melakukan hubungan dengan kedua faktor tersebut di atas.

Agar tampak menjadi jelas hubungan antara aktor dengan faktor internal dan eksternal, di bawah ini disajikan sebuah bagan sederhana yang mungkin bisa membantu dalam memahami maksudnya:



Jadi, bila kita uraikan lagi gambar tersebut di atas, maka keterangannya sebagai berikut: Tokoh atau karakter adalah sasaran utama aktor dalam proses kreatifnya (panah 1). Untuk mencapai sasaran utama tersebut, aktor mesti memahami faktor-faktor yang ada di sekelilingnya, yaitu faktor internal (panah 2) dan eksternal (panah 3). Ketika faktor internal dan eksternal berhasil dikuasai oleh aktor, maka proses kreatif aktor dalam menciptakan atau menghadirkan tokoh/karakter, akan mencapai hasil yang maksimal.

### ***1.1 Faktor Internal***

Untuk menghasilkan suatu karya seni pemeranan yang baik, atau menurut istilah Suyatna Anirun: “laku yang meruang”, yang pertama harus diperhatikan aktor adalah faktor internal, yaitu tubuh dan sukmanya. Artinya, aktor terlebih dulu mesti melatih kedua piranti ekspresinya tersebut. Bila berbicara tubuh dan sukma secara terpisah, tentu saja itu hanya secara teori saja. Dalam kenyataannya kedua hal tersebut tidak dapat dipisahkan. Tubuh tidak hanya selalu yang terlihat secara kasat mata,

tapi juga jiwa atau sukma yang seakan-akan berada di balik tubuh. Melatih tubuh berarti juga melatih jiwa, sebab tak ada gerakan tubuh yang terpisah dari jiwa. Ketidakterpisahan antara tubuh dan jiwa dapat diperlihatkan dengan sebuah contoh sederhana: membuka pintu. Ia adalah sebuah tindakan fisik (tubuh), tetapi selalu ada alasan mengapa seseorang melakukan tindakan tersebut. Demikian pula dengan tindakan-tindakan psikologis (*inner action*), senantiasa ada unsur fisiknya: seseorang yang ingin meninggalkan ruangan (ini adalah alasan psikologis), maka orang tersebut akan berjalan menuju pintu (tindakan fisik). Ada kalanya tubuh yang tak bergerak pun merupakan ekspresi dari aktivitas dalam (*inner activity*): seseorang yang baru saja mendengar bahwa orang yang paling dicintainya meninggal dunia, mungkin secara fisik tetap diam, tapi batinnya bergolak dengan rasa sedih yang dalam (Moore, 1972: 13; Stanislavski, 1980: 48).

Kelenturan tubuh, alat-alat pengucapan, atau juga alat-alat indera adalah jenis-jenis partikel tubuh utama yang harus senantiasa dilatih oleh

seorang aktor. Agar tubuh menjadi lentur, Boleslavsky (1960: 13) menyarankan, terutama bagi aktor pemula, agar melatih tubuhnya dengan melakukan senam, tari, main anggar, pantomim, dan sebagainya, setiap hari selama satu setengah jam. Jika ia dilakukan secara terus menerus selama dua tahun, maka aktor bersangkutan akan menjadi sosok yang “sedap dipandang mata”. Makna yang tersirat dari frase itu adalah bahwa aktor yang telah melakukannya secara konsisten bisa tampil di atas panggung dengan kelenturan tubuh yang mampu membahasakan nilai-nilai, makna-makna, atau informasi apapun yang sulit diungkapkan oleh kata-kata.

Alat-alat vokal, di antaranya otot-otot mulut, lidah, dan pernafasan, penting dilatih terutama untuk meningkatkan intensitas suara, artikulasi, intonasi, dan *power* dari kata-kata yang diucapkan seorang aktor saat memainkan tokoh atau karakter. Banyak cara untuk melatih peralatan vokal, seperti dengan latihan menyanyi, membaca koran secara keras dengan berbagai teknik pengucapan, menarik dan mengeluarkan nafas dengan menggunakan pernafasan diafragma,

dan sebagainya. Tujuan latihan-latihan tersebut adalah agar aktor bisa mengucapkan dialog di atas panggung secara jelas, efektif, dan tidak monoton. Suyatna Anirun (1998: 163) mengatakan bahwa suara adalah kendaraan imajinasi. Artinya, melalui vokal yang dilontarkan secara efektif oleh seorang aktor saat memainkan sebuah karakter, maka penonton akan dibawa ke dalam dunia yang sedang diciptakan oleh seluruh awak pentas, terutama aktor, di atas panggung secara meyakinkan.

Dalam pertunjukan teater yang bertitik-tolak dari karya sastra (drama), kata-kata yang telah berbentuk dialog menjadi sangat penting kedudukannya dalam rangka menyampaikan visi pengarang. Watak, suasana, tempat peristiwa, dan sebagainya, biasanya tersimpul dalam dialog para tokoh baik secara langsung maupun tidak langsung. Oleh sebab itu, agar ia bisa sampai ke telinga para penonton dalam sebuah ruang yang relatif luas, maka mesti dicari teknik-teknik yang bisa membantu kata-kata tersebut muncul dan “berbunyi” sesuai dengan bobotnya masing-masing. Rendra, dalam bukunya yang klasik, *Tentang Bermain Drama*

(Cetakan Ketiga, 1982), banyak mengulas teknik-teknik yang diperlukan seorang aktor dalam melontarkan dialognya. Teknik memberi isi, teknik pengembangan, teknik membina puncak, atau teknik timing<sup>1</sup>, pada dasarnya adalah teknik-teknik yang disodorkan Rendra dalam rangka memberikan makna pada kata-kata atau dialog para aktor, agar ia menjadi berisi, tidak datar atau monoton, dan sanggup menyampaikan informasi tentang watak, suasana atau pun tempat peristiwa.

Sedangkan partikel tubuh yang lain, alat-alat indera, seperti penciuman (hidung), pendengaran (telinga), penglihatan (mata), peraba (kulit), dan perasa (lidah), sangat berhubungan dengan salah satu latihan konsentrasi dan pengendalian tubuh aktor terhadap suasana atau keadaan di atas pentas. Suatu karya teater, terutama pertunjukan yang bergaya realisme, umumnya bertumpu pada upaya bagaimana meyakinkan penonton bahwa yang terjadi di atas pentas adalah

benar. Tanpa suatu konsentrasi dan pengendali terhadap kelima indera yang dimiliki, tampaknya seorang aktor tidak akan mampu menumbuhkan keyakinan tersebut. Oleh sebab itu, sebelum ia naik ke atas pentas, kelima inderanya mesti benar-benar terlatih, sehingga ketika ia harus melakukan hal-hal yang sifatnya imajinatif dalam suatu pertunjukan, maka ia telah siap untuk menyajikannya dengan secara meyakinkan.

Selanjutnya, jiwa atau sukma. Jelas bahwa gerak tubuh, seperti sudah dilihat, tak memiliki makna bila tidak dilandasi oleh jiwa. Setiap gerak tubuh yang sadar semestinya mencerminkan keinginan-keinginan yang terpendam di dalam diri seseorang. Oleh karena itu, suatu pertunjukan teater yang hanya menyajikan tubuh-tubuh, tanpa dilandasi oleh suatu keadaan sukma, hanya menjadi suatu pertunjukan yang mati, kaku, dan sangat menjemukan. Orang boleh berbicara tentang berbagai macam aliran atau variasi akting di dalam teater, dari Stanislavski, Brecht, Grotowski, hingga Peter Brook. Tapi

---

<sup>1</sup> Teknik memberi isi (*the technique of phrasing*) adalah teknik untuk menonjolkan kalimat atau perbuatan; teknik pengembangan merupakan cara untuk membuat pertunjukan tidak datar, seperti dengan cara meningkatkan volume suara, menaikkan tinggi nada, dan mengurangi volume

atau juga tinggi nada; teknik membina puncak adalah teknik menahan tingkat-tingkat sebelum menuju puncak cerita; dan teknik timing adalah cara dalam upaya menjaga keselarasan hubungan antara gerak tubuh dengan kata-kata yang diucapkan aktor (Rendra, 1981: 17-34).



mereka tidak bisa menyangkal bahwa jiwa atau sukma dalam berbagai aliran akting manapun tidak bisa hanya menjadi sisi yang marjinal. Melatih jiwa atau sukma penting untuk seorang aktor, seperti pentingnya melatih tubuh, sebab jika ia tidak peduli terhadapnya, maka aktor tersebut tidak akan bisa menyajikan karya seni pemeranan yang baik serta berkualitas. Keindahan fisik yang dianugerahkan Tuhan kepadanya mungkin bisa membawa dirinya naik ke atas panggung sebagai bintang, tapi jika ia tak pernah melatih tubuh dan jiwa atau sukmanya, maka ia tak akan pernah menjadi aktor.

Para ahli teater di dunia, seperti yang dikatakan Moore (1972: 5), sepakat bahwa penemuan kehidupan jiwa dari tokoh yang akan diperankan oleh seorang aktor, akan membawa kemajuan bagi dunia teater. Kemampuan pemain yang menggali “dunia dalam” dapat menghadirkan manusia-manusia baru yang unik meskipun pertunjukannya tidak ditunjang oleh tempat pertunjukan yang khusus atau tanpa bantuan sutradara sekalipun. Oleh karena itu, Stanislavski, penemu teknik dalam (*inner acting technique*), mengatakan bahwa hal yang

terpenting dalam kesenian adalah membangun kehidupan rohani. Seorang aktor, dengan demikian, jika ingin menciptakan sebuah karya pemeranan yang bermutu semestinya dapat membangun jiwa peran. Hal semacam itu tentu bukanlah suatu yang datang tiba-tiba pada seseorang, meskipun orang bersangkutan memiliki pengalaman hidup yang demikian kaya, tapi terlebih dulu harus dilatih secara terus menerus. Sebagai manusia tentu kita memiliki ingatan-ingatan emosi, namun ingatan-ingatan emosi tak akan muncul ke permukaan bila teknik-tekniknya tidak dipelajari terlebih dulu.

Dalam melatih jiwa, seorang aktor pertama-tama harus memahami masalah konsentrasi atau pemusatan pikiran (Boleslavski, 1960: 5). Yang dimaksud konsentrasi adalah “...suatu kesanggupan yang memungkinkan kita mengerahkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah suatu *sasaran yang jelas*, dan melanjutkannya secara terus menerus selama kita kehendaki” (Anirun, 1998: 173). Dalam berlatih konsentrasi, kembali mengutip Anirun, seorang aktor harus melalui tahap-tahap, yaitu: tahap mencari-cari dan tahap proses mencipta konstruktif.

Dalam proses mencari-hari, aktor berusaha menciptakan kehidupan dalam jiwa peran yang akan dimainkannya melalui latihan harian; sedangkan dalam tahap konstruktif proses mencari-cari itu diakhiri ketika aktor bersangkutan tampil di atas panggung, dengan mengintegrasikan semua hasil pencarian itu menjadi peran yang hidup, berdarah dan berdagang.

Sasaran konsentrasi seorang aktor adalah sukmanya sendiri maupun sukma orang lain. Perbendaharaan ingatan emosi yang dimiliki oleh seseorang biasanya terbatas. Begitu pula dengan aktor. Tapi aktor, untuk memperkaya perbendaharaan pengalaman batinnya tersebut, tidak hanya berorientasi terhadap diri sendiri, tapi juga orang lain. Jadi kesimpulannya, seorang aktor mesti belajar dari orang-orang yang ada di sekelilingnya. Orang-orang yang berada di sekelilingnya seringkali memiliki pengalaman hidup yang demikian unik, dan karena itu tidak dimiliki oleh orang lain. Untuk memahami atau masuk ke dalam kehidupan batin orang-orang yang ada di sekelilingnya, aktor biasanya melakukan semacam pendalaman jiwa dengan cara

berempati, atau merasakan pengalaman orang itu dari perspektif atau titik berdiri orang yang sedang diberi empati tersebut. Jika titik berdirinya diri sendiri, maka tidak mustahil pengalaman itu akan terdistorsi.

Merasakan pengalaman orang lain secara empatis dapat dilakukan dengan berbagai cara, seperti misalnya dengan mengobrol, bergaul, dan membaca pengalaman-pengalaman orang lain yang sudah tertera dalam buku atau manuskrip. Upaya-upaya serupa itu boleh dikatakan sebagai kegiatan pengamatan (observasi). Pada dasarnya kegiatan pengamatan merupakan esensi dari kerja keaktoran, baik melalui pengamatan diri sendiri maupun orang lain. Pengamatan sama dengan “mendengarkan”, mendengarkan dengan mata, pikiran, dan hati. Charles Jehlinger, seperti yang dikutip Rendra (1982: 78), mengatakan: *“The whole business of acting is listening”* (seluruh masalah akting adalah mendengarkan).

Biasanya dalam melatih konsentrasi, pertama-tama yang diperhatikan aktor adalah panca inderanya. Melalui panca indera aktor bisa melatih penglihatan, pendengaran,

penciuman perabaan, pengecapan terhadap sesuatu yang sebetulnya tidak ada alias fiktif. Lantas, aktor pun melalui suatu “kesadaran” atau jiwa yang terkontrol, berusaha menggali rasa takut, gembira, benci, marah, gelisah, sedih, dan sebagainya, yang menurut Stanislavski semuanya berada dalam kondisi “ketidaksadaran” atau jiwa yang tak terkontrol (Moore, 1972: 7). Konsentrasi merupakan upaya yang sadar dalam menggali hal-hal yang terbenam dalam ketidaksadaran, yang kemudian dimunculkan menjadi suatu karya pemeranan di atas panggung.

### **1.2 Faktor Eksternal**

Faktor eksternal atau hal-hal yang berada di luar diri aktor itu sendiri, bukan merupakan unsur yang terpisah dari keseluruhan kerja keaktoran. Seseorang yang telah memiliki kesiapan tubuh dan sukma untuk menjadi aktor, maka ia harus melakukan upaya adaptasi terhadap hal-hal yang ada di luarnya. Bila adaptasinya berhasil, artinya tubuh dan sukma aktor itu luluh dengan aspek-aspek yang ada di luarnya, maka besar kemungkinan orang yang akan menyajikan karya pemeranan tersebut bisa menghadirkan

suatu hasil yang memiliki nilai seni yang tinggi.

Hal pertama yang mesti di hadapi seorang aktor adalah naskah (drama). Selain seorang aktor harus memahami sosok karakter yang terdapat di dalam naskah yang akan dimainkannya, ia pun mesti memahami keseluruhan isi naskah tersebut. Pertanyaan-pertanyaan yang muncul dalam memahami naskah biasanya adalah di sekitar: apakah naskah tersebut berbentuk tragedi atau komedi atau yang lainnya, bercerita tentang apa naskah itu, di mana terjadinya, bagaimana plot atau alur ceritanya, apa temanya, bagaimana apa sebetulnya yang ingin di ungkapkan pengarang, dan sebagainya. Sambil mencari jawaban dari pertanyaan-pertanyaan itu, aktor pun umumnya melakukan pencarian mengenai tokoh yang akan dimainkannya, dengan menjawab pertanyaan-pertanyaan seperti berikut: bagaimana posisi tokoh yang akan dimainkannya dalam keseluruhan cerita, apakah karakternya bulat atau pipih (*round character or flat character*), apakah tokoh itu pemaarah, ramah, bertanggungjawab, ekstrovet, introvet, ambisius, atau yang lainnya.

Untuk memahami semua itu tentu saja seorang aktor harus banyak membaca. Artinya, pemahaman-pemahaman mengenai naskah dan tokoh yang akan dimainkannya tidak hanya dapat diperoleh dari teks itu saja, tapi aktor pun harus menggali dari bacaan-bacaan lainnya. Aktor semestinya membuka dan membaca buku psikologi, sejarah, sosiologi, filsafat dan sebagainya. Tanpa dibantu oleh ilmu-ilmu itu pemahaman aktor menjadi terbatas, dan ini mengakibatkan kerja kreatifnya tidak maksimal.

Seorang sutradara yang bekerjasama dengan aktor yang kreatif, mau belajar, dan mencari tahu sebelum diberi tahu tentu sangat diuntungkan. Seorang aktor tentu saja mesti bertitik-tolak dari ide-ide sutradara, karena ia merupakan instansi pertama dalam menafsirkan naskah yang akan diwujudkan menjadi suatu pertunjukan teater. Namun meskipun begitu bukan berarti ia hanya sekedar menerima saja apa-apa yang diberikan oleh sutradara. Sutradara membutuhkan partner untuk mendiskusikan segala hal mengenai naskah yang akan dipertunjukan. Aktor bisa menyodorkan interpretasinya mengenai naskah dan tokoh yang akan

dimainkannya untuk dipertimbangkan sutradara. Mungkin saja hasil pemahaman aktor itu bisa lebih baik, atau paling tidak memperkaya pemahaman yang telah ditemukan sutradara. Kerja teater adalah kerja kolektif. Kolektivitas tidak hanya berarti berkumpulnya orang-orang untuk membuat suatu pertunjukan teater, tapi yang lebih penting adalah kolektivitas dalam penyelarasan ide-ide dan pemahaman dari seluruh awak pentas di bawah koordinasi sutradara.

Faktor eksternal yang lain: ruang. Ada tiga ‘ruang’ yang mesti dipahami dan diadaptasi aktor, yaitu ruang tempat terjadinya peristiwa (di mana peristiwa cerita berlangsung?), panggung (apakah pertunjukan itu dilangsungkan di panggung proskenium, arena, atau yang lainnya, dan bagaimanakah penyusunan dekor atau settingnya?), dan “ruang sosial”, yaitu lingkungan masyarakat atau tempat pertunjukan itu berlangsung (di manakah pertunjukan itu dilangsungkan? Di kota? Di desa?). Pemahaman ruang yang pertama bisa dilakukan dengan membaca atau observasi secara langsung. Penyesuaian dengan panggung jelas harus dengan

melakukan serangkaian latihan secara terus menerus, hingga pertunjukan berlangsung. Sedangkan untuk yang ketiga, terutama harus dilakukan dengan melakukan observasi secara langsung ke tempat atau daerah yang akan dijadikan sebagai tempat pertunjukan. Tujuan observasi tersebut adalah dalam rangka memahami watak dari (calon) penonton yang diperkirakan akan hadir untuk menyaksikan karya teater itu.

Mengenai masalah penonton, selain berkaitan dengan “ruang sosial” seperti tersebut di atas, ia juga berhubungan dengan karakteristik pertunjukan teater yang disebut oleh Wiratmo Soekito (1989: 94) sebagai *hic et nunc* (kini dan di sini). Artinya, pertunjukan teater adalah ‘fana’, terjadi hanya sekali, “kini” dan “di sini”. Ketika ia direkam, ia tidak lagi menjadi karya teater, tetapi tak lebih hanya sebagai film dokumentasi saja, karena dalam karya rekaman itu “atmosfir” yang dihasilkan dari hubungan antara penonton dengan yang ditonton secara langsung di dalam ruang dan waktu yang mengalir, menjadi hilang.

Seorang aktor penting menyadari bahwa ia dilihat secara langsung oleh penontonnya. Penyadaran ini berguna

terutama untuk mengontrol efek-efek yang dihasilkan dari aktingnya terhadap penonton. Misalnya, seorang aktor membawakan tokoh walikota dalam pertunjukan *Inspektur Jenderal* karya Nikolay Gogol. Ketika ia melontarkan dialog atau penyajian perilaku yang menurut perhitungannya akan membuat penonton tertawa, tapi setelah disajikan ternyata penonton diam saja, maka ia tentu akan berusaha lagi dalam adegan yang lain untuk meyakinkan penonton bahwa yang disajikannya tersebut betul-betul lucu. Bila usahanya berhasil, artinya ternyata para penonton ternyata tertawa terbahak-bahak seperti yang diharapkannya, selanjutnya hal ini akan kembali memberikan efek terhadap para pemain yang ada di atas panggung. Respon penonton yang positif seperti itu mungkin akan memberikan spirit kepada para aktor untuk terus menjaga permainan untuk tetap prima, tetapi bisa juga aktor tersebut melakukan hal-hal yang berlebihan (*over akting*), sehingga penampilannya keluar dari konteks, dan demikian karya pemeranannya bisa saja berubah menjadi memuakkan.

Akting yang berlebihan dan keluar dari konteks, tentu sangat mengganggu hasil-hasil yang telah

dicapai, dan hal ini dapat pula menghambat perkembangan irama pertunjukan yang akan ditempuh. Oleh sebab itu, pemahaman terhadap teater sebagai kerja kolektif, lalu menerapkannya selama latihan dan pertunjukan, begitu penting demi menghasilkan suatu karya pertunjukan teater yang baik. Hal ini terutama harus disadari oleh aktor selama pertunjukan berlangsung. Semestinya aktor menyadari bahwa di samping dirinya yang sedang tampil di atas pentas, ada pula aktor lain yang juga sedang melakukan proses kreatif. Ketika kesadaran itu telah menjadi semacam insting, karena dilatih secara terus menerus, maka aktor-aktor tersebut akan menjadi ‘tim’ yang solid yang senantiasa akan saling mengingatkan satu sama lain untuk selalu berada dalam ‘koridor’ yang telah disepakati bersama.

## **2. Dua Paradigma Akting**

Telah banyak teori akting yang muncul, namun pada dasarnya ia dapat dibagi ke dalam dua paradigma: “Memainkan” dan “Menjadi”. Biasanya paradigma “memainkan” senantiasa dihubungkan dengan Brech dan

“menjadi” dengan Aristoteles. Tetapi karena Aristoteles tidak secara langsung berbicara tentang akting, paradigma “menjadi” kemudian dihubungkan dengan Stanislavski, orang yang pertama kali berbicara tentang “teknik dalam” dalam berakting.

### **2.1 Paradigma “Memainkan”**

Paradigma “memainkan” bertitik tolak dari asumsi bahwa seorang aktor dalam berakting tidak harus “menjadi” tokoh yang perankannya, tetapi ia harus menjaga jarak. Tujuan teater, seperti yang dikatakan Brech (2002: ), bukanlah menenggelam para penonton ke dalam pertunjukan sehingga mereka percaya bahwa yang terjadi di atas pentas itu sungguh-sungguh terjadi, tetapi menyadarkan bahwa yang sedang ditontonnya adalah pura-pura, sandiwara. Diharapkan dengan ada kesadaran semacam itu penonton menjadi bisa terangsang pikirannya, dan dengan begitu ia pun mampu mengkritisi hal-hal yang terjadi di atas pentas.

Untuk mencapai ke arah sana, salah satunya adalah dengan menghadirkan akting yang berjarak, atau aktor hanya sekedar “memainkan”

peran yang dibawakannya. Misalnya, bila seorang aktor berperan sebagai Raja Lear dalam naskah *King Lear* karya Shakespeare, dalam paradigma “memainkan” aktor tidak berusaha untuk menjadi apapun, tapi ia tetap menjadi dirinya, yang sedang “memainkan” Raja Lear. Untuk memahami hal itu tampaknya bermanfaat untuk membuat analog dengan dalang yang sedang memainkan wayangnya. Dalam memainkan wayang, seorang dalang biasanya tidak berusaha untuk menjadi wayang yang sedang dimainkannya. Kalaupun dalam melontarkan dialog ia membedakan antara wayang yang satu dengan yang lainnya, nama perasaan dalang tersebut tetap berada di luarnya. Begitu pula dengan aktor, diharapkan ia tidak menyimpan perasaan ke dalam tokoh yang sedangkan dimainkannya, sehingga ia seolah-olah “menjadi” tokoh tersebut, tetapi ia harus mampu untuk tetap menjadi diri sendiri yang sedang “memainkan” tokoh yang diperankannya.

## **2.2. Paradigma “Menjadi”**

Paradigma “menjadi” bertitik tolak dari asumsi bahwa teater harus

menciptakan gambaran ilusif, yang mampu meyakinkan penonton bahwa yang terjadi di atas pentas adalah benar-benar terjadi. Ketika penonton mampu diyakinkan seperti itu, maka diharapkan di akhir pertunjukan ia akan mengalami suatu pengalaman yang disebut oleh Aristoteles sebagai kataris (penyucian jiwa).

Untuk menciptakan teater ilusif semacam itu, maka akting yang disajikan oleh aktor dalam suatu pertunjukan pun harus bisa menciptakan suatu watak atau karakter yang betul-betul hidup, dan tidak sekedar pura-pura. Hal ini hanya bisa dicapai jika aktor itu masuk ke dalam jiwa tokoh yang diperankannya, ia “menjadi” tokoh bersangkutan. Bila dalam paradigma “memainkan” aktor menjaga jarak dengan tokoh yang dimainkannya, maka dalam paradigma “menjadi” jarak itu dihapuskan sedapat mungkin, sehingga yang tinggal di atas pentas adalah sosok tubuh yang berbeda dari pribadi yang memerankannya. Bila aktor telah melakukan akting “menjadi” secara baik, para penonton diharapkan terbawa emosinya untuk ikut merasakan segala perasaan yang didera oleh sang tokoh. Kalau yang disajikannya adalah drama

tragedi, diharapkan para penonton terbenam ke dalam emosi yang terdalam, merasakan gerak-geraknya yang paling subtil, sehingga ketika tokoh itu mengalami suatu guncangan yang berat, aktor pun seolah-olah mengalami guncangan itu. Namun di akhir pertunjukan, para penonton bersyukur bahwa penderitaan tokoh bukanlah penderitaan dirinya, meskipun secara imajinatif ia telah ikut merasakannya; tapi paling tidak ia menjadi lebih hati-hati dalam mengarungi kehidupan, sebab ia menyadari bahwa bila terlalu tergesa-gesa melakukan sesuatu, maka siapa tahu dirinya akan memasuki penderitaan seperti yang dialami oleh tokoh dari peertunjukan teater yang telah selesai ditontonnya.

Stanislavski mengatakan bahwa agar seorang pemeran bisa melakukan akting yang baik dan berada dalam paradigma “menjadi”, meskipun yang ditampilannya adalah dunia imajinatif, namun dalam berakting ia harus benar dan jujur. Bermain benar berarti “bermain tepat, masuk akal, saling berhubungan, berfikir, berusaha, merasa dan berbuat sesuai dengan peranan kita” (Stanislavski, 1980: 25). Sedangkan

jujur berarti ia tidak pura-pura “menjadi”, tapi sesungguhnya “menjadi” melalui pendalaman kehidupan batin dan aparat tubuh yang terlatih. Jadi meskipun paradigma “menjadi”, lebih terfokus pada masalah kejiwaan aktor dengan tokoh yang diperankannya, namun faktor fisik, seperti sudah dilihat dalam sub-bab faktor internal, juga begitu penting untuk diperhatikan. Kembali mengutip Stanislavski: *“Untuk mengutarakan suatu kehidupan yang sangat halus dan terutama bersifat bawah sadar, kita harus menguasai aparat vokal dan fisik yang sangat peka, dan yang dipersiapkan dengan baik sekali”* (1980: 27).

### **3. Tubuh dan Pembebasan**

Melatih tubuh dan sukma untuk menjadi apapun, berarti berusaha membebaskan diri dari keterbatasan atau hambatan yang bersifat alami, dan terutama yang bersifat kultural. Aktor adalah manusia yang dilahirkan dalam sebuah lingkungan budaya tertentu. Dari semenjak lahir hingga dewasa ia meniru perilaku dan memamah nilai-nilai yang ditanamkan kepada dirinya, sehingga terinternalisasi dan menjadi



bagian yang tak terpisahkan di dalam dirinya. Perilakunya biasanya secara otomatis memperlihatkan sikap-sikap dan pandangan hidup yang khas dari latar belakang budaya tertentu.

Tidak hanya itu, ketika memasuki dunia kerja, biasanya setiap orang mesti berhubungan dengan sikap tubuh yang tertentu. Bila ia seorang sekretaris, misalnya, maka setiap hari ia harus duduk di atas kursi untuk menulis atau menelpon; atau seorang sopir yang setiap saat mesti mengarahkan pandangan matanya ke arah jalan sambil menyetir mobil; dan sebagainya. Karena pekerjaan itu dilakukan secara terus menerus setiap hari, maka besar kemungkinan ia akan membentuk konstruksi tubuh yang berbeda dengan konstruksi tubuh dari orang-orang yang memiliki pekerjaan yang berbeda pula.

Sikap tubuh dan perilaku tertentu yang diakibatkan oleh kultur atau kebiasaan sehari-hari tersebut, kadang-kadang sudah tidak disadari lagi oleh orang yang melakukannya. Malahan mereka seolah-olah sudah tidak mampu lagi mengubahnya, karena ia dianggap sebagai sesuatu yang sudah terberikan (*given*). Augustu Boal mengatakan hal itu sebagai tubuh yang teralienasi, yakni

tubuh yang terasing dari dirinya sendiri. Sebab ia sudah tidak menyadari lagi bahwa sebetulnya realisasi tubuhnya yang berada di kekinian, hanyalah salah satu kemungkinan saja, bukan satu-satunya yang bisa ditampilkan. Seseorang dengan tubuh dan sukmanya bisa menampilkan suatu perilaku dan konstruksi tubuh apapun bila ia berusaha melatih kedua aparat itu dengan bersungguh-sungguh. Aktor sebagai orang yang selalu melatih keduanya, tampaknya tidak berlebihan bila dikatakan sebagai orang yang berusaha untuk selalu membebaskan tubuhnya dari alienasi.

#### **4. Tubuh dan Liminalitas**

Siapakak aku? Aku adalah petani, tukang batu, seniman, konglomerat, dan entah apa lagi... namun sekaligus aku bukan itu semua. Aku merupakan kesadaran yang terarah kepada sesuatu yang ada di luar. Aku tidak bisa memahami diriku sebagai kesadaran murni atau kesadaran yang tertutup. Aku hanya bisa memahami diriku sebagai petani, sebagai tukang batu, sebagai seniman, sebagai konglomerat, dan entah apa lagi...

Namun aku menyadari bahwa aku bukan itu semua. Artinya, predikat-predikat yang melekat dalam diriku hanyalah status-status yang bisa aku tanggalkan. Mungkin hari ini aku menjadi petani. Namun besok mungkin aku berubah, jadi apa pun yang aku inginkan bila tak ada sesuatu pun yang menghalangi aku untuk menjadi apa saja, baik halangan yang bersifat sosial maupun personal. Petani bukanlah hal yang terberi, sudah dari “sana”-nya. Inilah salah satu ambiguitas manusia: ia sadar akan dirinya saat ia menyangdang status sosial tertentu, tapi ia pun bisa menanggalkan status tersebut untuk berganti dengan status lainnya. Manusia tidak bisa hadir di dalam ruang tanpa status apapun. Saat ia menanggalkan satu status, ia mesti menyangdang status lainnya agar dirinya bisa ‘ada’ sebagai subyek yang berhadapan dengan subyek-subyek lainnya.

Ketika aku menyangdang sebuah status, aku menghayatinya sebagai “aku-tubuh” yang hadir dalam dunia. Tubuh bukanlah mesin yang digerakkan oleh jiwa. Tubuh merupakan subyek yang melibatkanku di dunia. Aku bisa mempersepsi dunia dan berdiri dalam suatu perspektif karena aku merupakan

“tubuh-subyek”. Manakala aku-tubuh menyangdang sebuah status, maka aku berdiri dalam suatu perspektif yang terbatas. Demikianlah manusia, ia tidak bisa lepas dari keterbatasan-keterbatasan perspektif. Keterbatasan perspektif tentu saja mempengaruhi keterbatasan persepsi. Bila ia dihubungkan dengan aku-tubuh yang sedang menyangdang sebuah status, keterbatasan persepsi dapat menyebabkan aku memandang diriku beserta tubuhku sebagai hal yang terberi, tak bisa berubah. Seorang tukang batu, setiap hari memukulkan martilnya ke atas batu yang keras dan besar, menyebabkan tangannya berotot dan terlihat urat-uratnya, serta konstruksi tubuhnya menjadi terbungkuk. Karena ia sudah sejak lama melakukan itu, ia sudah tidak menyadari lagi bahwa bentuk dan konstruksi tubuhnya terwujud disebabkan oleh pekerjaannya yang dilakukan secara berulang-ulang. Ia menerima kondisi tubuhnya seolah-olah sudah terberi atau takdir yang memang harus demikian. Saat ia mempersepsi tubuhnya dengan sebuah perspektif yang terbatas seperti itu, maka secara sadar atau tidak ia menerima status tukang batu itu pun

sebagai status yang tetap, tertutup, dan tak lagi memiliki pilihan.

Menyadari kondisi tubuh, lalu mengubahnya menjadi apa pun yang kita inginkan, berarti menjadikan subyek berdiri di hadapan pilihan-pilihan. Dan manusia tidak bisa untuk tidak memilih. Timbulnya kesadaran sebagai aku, seperti sudah kita lihat, karena dia terarah kepada sesuatu yang ada di luarnya. Namun, agar manusia bisa memperkaya perspektif, dan tidak memandang hidup sebagai nasib yang sudah terberi dan pasrah terhadap keadaan, ia mesti menyadari bahwa tubuh-subyeknya bisa menjadi apa pun, sesuai dengan yang diinginkan.

Aktor merupakan sebuah status. Namun, dalam hubungannya dengan tubuh, aktor menjadi seorang ‘pemberontak’ yang ingin selalu berada dalam kondisi liminal, yakni sebuah kondisi ambang antara ‘ada’ dan ‘tiada’. Artinya, karena aktor menggunakan tubuh sebagai media ungkap, ia akhirnya tidak ‘menjadi apa-apa’, namun harus selalu siap untuk ‘menjadi apa-apa’. Untuk mencapai kondisi itu, tentu saja seorang aktor harus selalu menyadari keadaan tubuhnya. Statusnya sebagai aktor menyebabkan ia mesti

melatih tubuhnya terus-menerus, sehingga tubuhnya tersebut tidak terjebak, karena berbagai hal, pada sebuah konstruksi tertentu secara permanen. Kalau aktor telah membentuk tubuhnya pada sebuah konstruksi tertentu secara permanen, baik sadar atau tidak, maka ia berakhir menjadi aktor. Memposisikan tubuh pada sebuah konstruksi, berarti membatasi tubuh untuk tidak menjadi apa-apa lagi. Dan bila demikian, kondisi liminal yang terbentuk untuk menjadikan aktor bisa menjadi apa-apa, dihancurkan.

Tapi meskipun aktor (mestinya) bisa menjadi apa pun, ia memiliki “aktualitas tubuh” yang tampaknya selalu terbawa pada setiap ia berubah menjadi apa-apa. Aktor memiliki keseharian yang selalu melekat. Ia merupakan pribadi, seperti manusia-manusia lainnya, yang sedikit banyak unik, yang membedakan bahwa dia adalah si Ini, bukan si Itu. Itulah sebabnya, setiap tampil di atas pentas, tubuhnya yang aktual selalu hadir, sehingga saat Rendra membawakan Oidipus, misalnya, meskipun menurut penilaian sementara orang ia telah *menjadi* tokoh tersebut, ia tetap Rendra

dengan ciri-ciri fisik tertentu. Saat Suyatna (alm.) membawakan tokoh Raja Lear yang garang, gila, dan meledak-ledak dalam berbicara (suatu karakter yang bertentangan dengan keseharian beliau yang pendiam, *lungguh*), akting yang bagus dan banyak dipuji orang itu tetap tak bisa menghilangkan aktulitas tubuh Suyatna: mata, warna suara, cara melangkah, postur, hidung, dan sebagainya.

Ini merupakan ambiguitas manusia yang lainnya. Kondisi liminal selalu ada di mana-mana. Suyatna akan tetap Suyatna meski ia berusaha mengubah tubuhnya menjadi apa pun. Di atas panggung selalu saja terjadi peralihan antara diriku dengan diri yang kumainkan. Ini bukanlah cacat. Ini hanyalah keterbatasan yang dimiliki manusia sebagai bagian dari alam. Hanya saja, sebagai aktor ia lebih menyadari bahwa aku semestinya bisa menjadi apa-apa, tidak tergantung pada kondisi-kondisi sosial yang dibangun oleh orang-orang yang berusaha menjaga *status quo* agar tidak berubah.

Akhirnya, aktor adalah pemberontak pada keterbatasan-keterbatasan yang diberikan baik oleh alam maupun kehidupan sosial, apapun

hasil pemberontakkannya. Setidaknya ia tidak bertopang dagu berada dalam kondisi yang menekan, tapi berusaha menjadi agen bagi perubahan-perubahan.

## **PENUTUP**

Sejak zaman Yunani Kuno aktor merupakan elemen yang paling penting dalam teater. Segala hal bisa ditiadakan dalam pertunjukan teater, kecuali elemen aktor yang tidak bisa hilang. Untuk menjadi aktor yang baik, ada dua elemen dasar yang harus dikuasai aktor, yaitu elemen internal dan elemen eksternal. Elemen internal adalah elemen-elemen yang ada dalam diri aktor tersebut, seperti tubuh, suara dan sukma; sedang elemen eksternal adalah elemen-elemen yang ada di luar diri aktor, seperti naskah drama, panggung, kawan bermain, sutradara dan sebagainya. Ada dua paradigma dalam acting, yaitu paradigma menjadi dan paradigma memainkan. Paradigma menjadi adalah paradigma yang beranggapan bahwa Ketika aktyor memerankan satu tokoh maka aktior tersebut harusis “menjadi” tokoh yang dimainkannya. Sedangkan paradigma memainkan, acting itu tyidak perlu

menjadi, tetapi aktor harus melakukan penjarakan dengan tokoh yang dimainkannya.

Terakhir, aktor secara filosofis bisa dipandang sebagai manusia yang selalu melakukan pemberontakan terhadap peran-peran yang dimainkan dalam kehidupan sehari-hari. Ia tidak

mau terbingkai dalam kotak peran yang hanya itu-itu saja. Aktor selalu ingin menjadi apa pun, meskipun sebetulnya sia-sia, sebab setiap manusia tak bisa menghindari dari kategori-kategori peran seperti yang telah diberikan secara sosial oleh masyarakat..

## DATRAR PUSTAKA

Anirun, Suyatna. 1998. *Menjadi Aktor*. Bandung: PT Rekamedia dan Taman Budaya Bandung

Boleslavsky, Richard. 1960. *Enam Pelajaran dasar untuk Menjadi Aktor Terbaik* (terj. Asrul Sani). Jakarta: Usaha Penerbit Jaya Sakti

Dimiyati, Ipit S. 1998. "Komunikasi Teater Dalam Perspektif Brechtian Sebuah Konstruksi Teori". *Laporan Penelitian*. Bandung: STSI Bandung

Moore, Sonia. 1972. *The Stanislavski System The Profesional Training of an Aktor* (Sistem Stanislavski Latihan Profesional Seorang Pemeran). New York: The Viking Press