

KONSTANTIN STANISLAVSKI DAN PENCIPTAAN ‘AKTOR ESTETIK’

FATHUL A. HUSEIN
Sutradara NEO Theatre Indonesia
Email: fathulahusein@yahoo.com

ABSTRACT

This article aims to reveal Konstantin Stanislavski as an example of an 'avant-garde' theater director, more than any other director, who gives actors the freedom to engage in 'creative practices of self-development'. He 'institutionalized' the actor at the center of the meaningful stage and began the first stage of his theater study process. Stanislavski's guidance as a director gave the actor's self-performance the opportunity to bridge the gap between himself and the character in a role. Actors can define their own concepts and meanings through their roles to some extent with the director's concepts and, thus, can turn acting into a 'creative act'. Stanislavski was the 'originator' who began the process of realizing the ideal of wholeness in acting and directing. He developed a theatrical framework by proclaiming the necessity that the main creative artist and authority for 'mise en scene' (theatrical staging strategy) is the director. Stanislavski systematically pursued the possibility of developing his and his actors' 'self-concept' and/or 'personal style', both directing and acting through 'mise en scene' at the conceptual level. And in doing so, Stanislavski was developing the first stage of a process, namely 'conception'.

Keywords: *Avant-garde, Theatre Director, Self-Concept, Aesthetic Actor, 'Mise en Scene'*

PENDAHULUAN

Konstantin Stanislavski adalah ‘originator’ yang memulai proses untuk mewujudkan cita-cita keutuhan dalam akting dan penyutradaraan. Dia mengembangkan kerangka kerja teater dengan mengumandangkan keniscayaan bahwa seniman kreatif utama dan pemegang otoritas untuk ‘mise en scene’ (strategi pemanggungan teater) adalah sutradara. Secara sistematis Stanislavski mengejar kemungkinan mengembangkan ‘konsep diri’ dan atau ‘gaya pribadi’ miliknya dan para aktor, baik penyutradaraan maupun akting melalui ‘mise en scene’ pada tingkat konseptual. Dan dengan melakukan itu, Stanislavski tengah mengembangkan tahap pertama dari suatu proses, yakni ‘konsepsi’.

Konstantin Stanislavski sebagai Sutradara ‘Garda Depan’

Konstantin Stanislavski adalah teladan sutradara ‘garda depan’ (avant-garde), melebihi sutradara-sutradara lainnya, yang memberikan kebebasan kepada aktor untuk terlibat dalam ‘laku kreatif pengembangan diri’. Dia ‘melembagakan’ aktor di tengah

panggung penuh makna dan memulai tahap pertama dari proses studi teaternya. Bimbingan Stanislavski sebagai sutradara memberikan kesempatan kepada penampilan diri aktor untuk menjembatani jurang antara dirinya dan karakter dalam sebuah peran. Aktor bisa mendefinisikan konsep dan makna mereka sendiri melalui peran mereka dalam hubungannya dengan konsep sutradara dan, dengan demikian, dapat mengubah akting menjadi tindakan kreatif.

Menurut Konstantin Stanislavski:

“Pekerjaan sutradara (modern) bukan lagi mengatur, mempercantik, atau meng-‘ornamentasi’ (menghias), namun lebih dari sekadar mengilustrasikan atau ‘membangkitkan’ sebuah teks. Itu menjadi elemen dasar dalam pertunjukan teater, mediasi penting antara teks (dramatik) dan pertunjukan. Sebelumnya, mediasi ini bisa dikatakan disimpan dalam ‘tanda kurung’, diabaikan jika bukan ditahan: baik ‘pertunjukan’ melulu di sini demi teks atau ‘teks’ melulu di sini demi pertunjukan”.

Benih gagasan Stanislavski bahwa akting dan menyutradarai bisa menjadi 'laku kreatif pengembangan diri' yang dapat menghubungkan kehidupan dan seni teater, telah dia taburkan sejak awal karier. Dia adalah aktor amatir muda di teater Rusia pada akhir abad-19. Stanislavski mengakui bahwa aktor-aktor tertentu mampu mengembangkan tingkat identifikasi emosional yang luar biasa antara diri dan karakter (peran) mereka. Aktor-aktor teladan ini menjadi sangat terserap ke dalam kata-kata dan laku fisik (physical action) atau perbuatan karakter/peran mereka yang mereka kembangkan secara luar biasa dan dengan kualitas personal spontan yang dia gambarkan sebagai "inspirasi".

Stanislavski mengamati 'inspirasi' tersebut melalui salah-satu aktor favoritnya, Tommaso Salvini, dalam peran Othello. Salvini menggambarkan keterlibatan pribadinya sendiri dalam peran apa pun sebagai jenis 'kesadaran ganda' (dual consciousness). Dia menyatakan bahwa "seorang aktor hidup, menangis dan tertawa di atas panggung, dan sambil menangis atau tertawa, dia 'mengamati' tawa dan air mata". Kreativitas spontan Salvini dan

kekokohan teknis dalam peran Othello meninggalkan kesan yang tak terhapuskan bagi Stanislavski. Dia menyadari bahwa kualitas 'inspirasi' luar biasa yang Salvini dan aktor-aktor hebat lainnya miliki pada hari itu sebenarnya mustahil tercapai dalam teater Rusia saat itu. Stanislavski mendedikasikan sisa hidupnya di dunia teater untuk menemukan sebuah teknik demi mencapai inspirasi bagi aktingnya sendiri dan, sebagai sutradara, untuk membimbing aktor lain ke dalam keadaan kreativitas spontan seperti itu.

Komitmen Stanislavski untuk memecahkan masalah 'inspirasi' dalam dunia akting adalah sebagai tanda pemberontakannya melawan apa yang dia sebut "teater cetakan" (moulding theatricality) masa lalu dengan aktingnya yang palsu dan bersifat 'piroteknik' (baca: sekedar meriah seperti kembang api) lantaran kebutuhan pekerjaan semata. Sebagian besar kritik teater pada pergantian abad menolak aktor berstatus 'artis' lantaran 'berakting sekedar perlu memamerkan diri-sendiri'. Aktor terus-menerus terpesona oleh apa yang digambarkan Stanislavski sebagai "kebiasaan untuk

selalu tampil di depan umum, memamerkan diri sendiri dan gemar pasang aksi, rindu tepuk-tangan, mendapat ulasan bagus, dan sebagainya". Perlunya memainkan peran yang sama dalam pertunjukan drama berdurasi panjang memperumit masalah mempertahankan vitalitas peran. Sebagian besar aktor menggunakan gaya akting deklamasi untuk mengimbangi kecenderungan menjadi mekanis. Masalah ini dipelihara oleh sifat despotik (sewenang-wenang) dari produksi teater zaman itu.

Stanislavski percaya bahwa kondisi despotik di teater Rusia zaman itu harus dihilangkan terlebih dahulu sebelum aktor dan sutradara dapat menemukan cara untuk meng-'investasi' kebenaran personal dalam peran dan produksi teater mereka. Dalam investigasi terkait peran Stanislavski sebagai 'Sutradara Panggung Pertama Rusia' dan seorang reformis (pembaharu), Edward Braun menjelaskan kondisi yang menggerogoti potensi artistik 'inspirasi' yang dibayangkan Stanislavski:

"Panggung Rusia hampir mati seperti di Eropa, terlepas dari kenyataan bahwa

dalam hal gaya penemuan dan relevansi sosial dramawan Rusia yang tak tertandingi di abad kesembilan belas. Alasan utama untuk ini adalah eksistensi sampai tahun 1882, dari monopoli panggung yang melarang keberadaan teater umum di Moskow dan Petersburg yang hanya 'memelihara' beberapa orang saja di bawah arahan langsung kendali Istana Kekaisaran. Konsekuensinya, ini berarti hanya Teater Maly di Moskow dan Teater Alexandrinsky di Petersburg yang secara teratur dikhususkan untuk pertunjukan drama. Produksi, sejauh itu ada, adalah masalah diskusi di antara para pemimpin aktor: sutradara hanyalah 'fungsiaris' yang mengawasi latihan; setting tidak pernah lebih dari lukisan datar yang diambil dari stok, plus beberapa perabot yang diperlukan; kostum dipilih oleh para aktor dari lemari pakaian pribadi mereka. Itu adalah situasi yang mirip dengan Eropa yang lainnya, hanya jauh lebih buruk karena sama sekali tidak ada kompetisi untuk merangsang inovasi, dan sensor kekaisaran menggunakan hak prerogatifnya tidak hanya dalam bidang moral dan politik, melainkan dalam ihwal selera artistik juga".

Stanislavski mempertahankan komitmennya untuk mereformasi produksi teater sebagai langkah integral dalam mengembangkan teknik ‘inspirasi’ dalam akting. Upaya awalnya untuk memecahkan masalah inspirasi sepanjang tahun-tahun formatifnya sebagai sutradara, di tahun 1890-an, terpusat di sekitar ‘fungsi’ Stanislavski sebagai ‘produser-otokrat’ (producer-autocrat) yang memiliki kewenangan penuh. Stanislavski meniru teknik eksternal pemanggungan produser-produser otokrat lainnya, seperti André Antoine, Ludwig Chronegk, dan Georg II Duke of Saxe-Meiningen, yang telah dikembangkan untuk mengatasi masalah penciptaan spontanitas realitas panggung dalam disiplin tingkat tinggi. Stanislavski merasa perlu untuk mencapai tingkat ‘kebenaran artistik’ yang lebih mendalam di atas panggung. Dia kemudian mengingat:

“Kebenaran artistik pada saat itu hanyalah luaran (eksternal); itu adalah kebenaran objek (benda-benda), furnitur, kostum, properti panggung, cahaya dan efek-suara (sound-effect), reproduksi ciri khas karakter panggung dengan aspek eksternalnya, kehidupan

fisik, tetapi fakta bahwa kita berhasil membawa nyata, meskipun hanya bersifat eksternal, ‘kebenaran artistik di atas panggung’, yang pada saat itu semua orang tahu bahwa semua itu hanyalah kepalsuan artistik, namun telah membuka beberapa perspektif baru untuk masa depan”.

Stanislavski membayangkan ‘kemungkinan’—dan malah ‘keniscayaan’—untuk mengembangkan realitas kehidupan yang lebih luas (lebih dalam) ketimbang yang artifisial (buatan), hanya ilustrasi fisik dari karakter dramatik di atas panggung pada masa itu. Dia merasa perlu untuk memperluas jangkauan ekspresi diri aktor dari pendekatan fisik-gestural akting sebagai kepura-puraan menjadi akting yang sadar atas penampilan diri dalam konteks struktur dramatik karakter (peran). Dia percaya bahwa perluasan (baca: ‘pendalaman’) seperti itu, dari penggambaran mekanis ‘kehidupan fisik’ karakter ke penciptaan ‘kehidupan batin’ karakter mengharuskan aktor mengembangkan ‘personal sense of truth’ (rasa kebenaran personal)-nya sendiri dalam peran yang ditampilkannya. Kombinasi dari

dimensi fisik dan psikologis atau spiritual dari kondisi manusia dalam suatu peran sehingga dapat mencapai suatu ‘ilusi realitas’ (illusion of reality) yang lebih lengkap di atas panggung. Seperti kehidupan batin karakter yang mengharuskan aktor itu sendiri menciptakan ‘kebenaran personal’ di atas panggung.

Stanislavski percaya bahwa sutradara dapat menawarkan aktor kesempatan untuk ‘laku kreatif pengembangan diri’ dalam setiap peran dan bahwa struktur artistik untuk akting seperti itu diatur oleh kebutuhan masing-masing dramatik teks. Keyakinan macam ini adalah salah-satu kekuatan yang memotivasi Stanislavski di balik berdirinya Moscow Art Theatre bersama Vladimir Nemirovich-Danchenko pada tahun 1898. Gagasan keutuhan dalam akting, bagaimanapun, berarti memberikan pedoman yang baru untuk produksi teater dan harapan baru untuk aktor dan sutradara. Pedoman dan harapan baru dirumuskan dalam prinsip-prinsip dasar pendirian ‘Teater Seni’ oleh Stanislavski dan Nemirovich-Danchenko:

1. Keseluruhan kebijakan dan organisasi akan ditentukan oleh kebutuhan teks lakon dan para aktor.
2. Setiap produksi memiliki desain khusus setting, properti, dan kostum.
3. Pertunjukan harus diperlakukan sebagai ‘pengalaman seni’, bukan acara sosial — tepuk tangan di pintu masuk dan pintu keluar harus diredam/dikecilkan.

Stanislavski menyadari bahwa tantangan mengubah peristiwa pertunjukan dari ‘acara sosial’ menjadi ‘pengalaman seni’ harus diperluas ke ranah penyutradaraan juga. Sutradara harus menjadi pemandu yang membawa ke latar depan artistik (seni) dan ‘nilai personal teater’, yang sebelumnya diabaikan, demi para aktor dan penonton di teater Rusia. Tanggung jawab seperti itu berarti menggabungkan ke dalam teori dan praktek, baik aspek estetika maupun masalah etika.

Stanislavski mengembangkan kode etik profesional sebagai dasar untuk pencapaian artistik di ‘Teater Seni’. Dia melawan dominasi ‘representasi yang tidak tulus’ atau ketidak-otentikan

dalam akting yang telah menang selama awal karirnya sebagai aktor dan sutradara dan yang telah membuat 'self-exhibitionism' menjadi fenomena lazim dalam produksi teater 'arus utama' di pergantian abad. Stanislavski berpendapat bahwa 'pameran diri' (self-exhibitionism) adalah salah-satu bentuk 'dilettantisme' (tindakan atau perilaku seperti seorang 'dilettant': amatir atau pemula, termasuk saat menikmati seni atau sebagai penikmat seni). Dia menolak untuk bekerja dengan aktor yang mencari kesuksesan publik sembari mengorbankan 'kebenaran personal' (personal truth). Dia percaya bahwa aktor harus menjadi lebih etis agar menjadi lebih 'personal' (pribadi) dalam mempertanggungjawabkan karya seninya.

Komitmen etis penyampaian 'kebenaran personal' dalam akting dan penyutradaraan berkontribusi pada konsep Stanislavski tentang 'kehidupan dalam seni'. Dalam orasi pertamanya kepada perusahaan 'Teater Seni', Stanislavski menantang para aktornya untuk membuat komitmen personal sekaligus profesional demi 'kebenaran

personal' sebagai prasyarat untuk pencapaian estetik:

“Apa yang kita lakukan bukanlah sesederhana urusan personal melainkan tugas sosial. Jangan pernah lupa bahwa kita berusaha untuk mencerahkan eksistensi kelim kelas-kelas miskin, untuk memberi mereka menit-menit kebahagiaan dan peningkatan estetis untuk meredakan kegelapan yang menyelimuti mereka. Tujuan utama kita adalah untuk membuat teater terbuka yang cerdas dan bermoral, dan untuk tujuan ini kita mendedikasikan hidup kita”.

Stanislavski mendorong aktor di perusahaannya untuk mengejar 'peningkatan budaya' yang lebih tinggi dalam akting daripada sandiwara despotik masa lalu di mana aktor sering hanya membuat komitmen dangkal untuk peran mereka dan untuk karir mereka di dunia akting. Dia ingin aktor, dalam setiap perannya, “untuk menafsirkan kehidupan manusia kontemporer beserta ideal-idealnya, untuk membuka mata (penonton) terhadap ideal-ideal tersebut, ideal-ideal yang diciptakan oleh masyarakat”.

Stanislavski menantang aktor untuk mendedikasikan hidup mereka untuk tugas mengembangkan apresiasi dan ‘rasa kebenaran’ publik terhadap keindahan dengan mengembangkan apa yang dimilinya sendiri. Dia menanamkan pada aktornya citra aktor sebagai seniman yang tidak lain adalah ‘imam keindahan dan kebenaran’.

Dalam *An Actor Prepares*, Stanislavski kemudian mengembangkan ideal-ideal kehidupan dalam (dan melalui) seni, untuk menyarankan kemungkinan yang dia bayangkan dari seorang aktor, yakni kontribusi personal dan profesionalnya kepada masyarakat melalui kehidupannya di teater:

“Bayangkan seorang SENIMAN IDEAL yang telah memutuskan untuk mengabdikan dirinya untuk suatu tujuan besar dalam kehidupan: untuk mengangkat dan menghibur publik dengan bentuk seni yang tinggi; untuk mengungkapkan yang tersembunyi, keindahan spiritual dalam karya kejeniusan puitik. Dia akan memberikan ‘tafsiran’ (pemahaman) baru dari bagian-bagian lakon (drama) yang terkenal, dengan cara yang

diperhitungkan untuk mengeluarkan kualitas yang lebih esensial. Seluruh hidupnya akan disucikan untuk misi budaya ini. Inilah jenis seniman yang ‘berbeda’, yang dapat menggunakan kesuksesan pribadinya untuk menyampaikan ide dan perasaannya sendiri kepada masyarakat. Orang-orang hebat mungkin memiliki beragam tujuan tinggi. Dalam kasus mereka, ‘super-objektif’ dari setiap produksi hanya akan menjadi langkah dalam pemenuhan tujuan hidup yang penting, yang kita menyebutnya sebagai ‘Tujuan Tertinggi’ (Supreme Objective) beserta eksekusinya yakni ‘Menelusuri Garis Laku Tertinggi’ (Supreme Through Line of Action)”.

Stanislavski menggabungkan etika dan seni ke dalam prinsip "kehidupan dalam seni" bagi aktor estetik. ‘Kebangkitan Budaya Tinggi’ aktor estetik adalah untuk melayani, lantaran mereka adalah ‘pelayan keindahan’, yang bisa mengangkat dan menghibur penonton melalui gagasan-gagasan barunya tentang seni teater. Stanislavski menyadari bahwa "seni baru membutuhkan aktor baru dengan teknik baru". Dia percaya bahwa jenis akting

baru yang lebih realistik harus didasarkan pada teknik aktor untuk mencapai inspirasi dan mendefinisikan 'kebenaran personal' dalam kaitannya dengan setiap karakter (peran) yang dimainkannya, daripada hanya mengembangkan tiruan eksternal dari penampilan aktor lain atau melulu sebagai demonstrasi fisik dari karakter-karakter tipikal.

Kehidupan Aktor dalam Seni

Rasa baru akan peningkatan artistik dan etika menuntut agar sang aktor "harus menjalani [perannya] dengan sebenarnya mengalami perasaan yang analog dengannya, masing-masing dan setiap kali Anda mengulangi proses pembuatannya". Stanislavski mengutarakan tantangan pribadinya tersebut akuntabilitas dengan resonansi praktis dan berdasarkan pengalaman, bukan teoretis. Dia menulis tentang salah-satu 'tantangan' aktor yang paling sulit dalam sebuah peran: "...adalah dengan sungguh-sungguh percaya pada apa yang sedang terjadi di sana dan menanggapi semuanya dengan serius... karena segala sesuatu di sini

bergantung pada keyakinan tulus sang aktor terhadap situasi-situasi absurd dan mustahil yang ia hadapi dan yang tampaknya tidak ada jalan keluarnya. ... Ada perbedaan besar antara mengalami sesuatu dan sekadar berpura-pura mengalaminya".

Pandangan baru Stanislavski tentang akting sebagai kehidupan pengalaman tidak hanya berarti bahwa aktor mengerjakan sebuah peran, tetapi juga sutradara harus bekerja sama dengan aktor sebagai panduan untuk memahami kebenaran pribadi sang aktor melalui perannya. Interpretasi menjadi tujuan dari kontak mereka. Hubungan antara aktor modern dan sutradara juga bermaksud demikian, melalui suksepsi peran dan produksi teater, mereka dapat mempertahankannya proses berkelanjutan dari tindakan kreatif pengembangan diri. Perubahan dalam hidup mereka akan mempengaruhi indra mereka tentang kebenaran pribadi, dan peran serta produksi teater mereka akan mempengaruhi dan membentuk kehidupan mereka.

Sifat berkelanjutan dari kerja aktor dan sutradara memerlukan studi di luar

kerangka produksi dan pertunjukan teater. Stanislavski mengembangkan program pelatihan aktor sehingga para aktor dapat melakukannya belajar dan belajar untuk memperluas derajat kebenaran pribadi 'Teater Seni'. Pada tahun 1911, Stanislavski mendirikan 'Teater-Studio' (Theatre-Studio) dengan biaya sendiri sebagai cara untuk menguji yang batasan-batasan baru tentang keutuhan akting. Kredo dari karya Stanislavski dengan para aktor di 'Teater-Studio' miliknya adalah didasarkan pada kesadarannya bahwa realisme eksternal belaka dan warna lokal sudah ketinggalan zaman. Dia membayangkan menciptakan "realitas kehidupan batin ruh manusia" di atas panggung. Stanislavski mengenang:

"Sudah waktunya untuk hal-hal yang tidak nyata di atas panggung. Dia diperlukan untuk menggambarkan bukan kehidupan itu sendiri sebagaimana adanya yang terjadi dalam kenyataan, tetapi seperti yang kita rasakan secara samar-samar itu dalam mimpi dan penglihatan kita, pada saat-saat peningkatan spiritual. Itu adalah keadaan spiritual bahwa itu perlu untuk digambarkan, sebagaimana adanya ditunjukkan oleh para pelukis modernis

pada karya-karya di atas kanvas mereka, oleh musisi sekolah baru dalam karya-karya komposisi mereka dan oleh penyair baru dalam karya-karya puisi mereka. Karya-karya para pelukis dan musisi ini dan para penyair tidak mempunyai garis besar yang jelas, tidak pasti dan pikiran-pikiran yang selesai. Kekuatan karyanya terletak pada kombinasi dan pencampuran warna, garis, not balok, dan eufoni kata-kata. Mereka menciptakan suasana hati yang secara tidak sadar menginfeksi penonton. Mereka memberi petunjuk yang mana memaksa penonton untuk membuat gambar dalam imajinasi mereka sendiri... Saya percaya itu, setiap generasi memiliki sesuatunya sendiri yang tidak dapat dilihat oleh generasi sebelumnya. Mungkin yang tidak dapat kita temukan, yang dapat kita temukan hanya keinginan, akan menjadi hal yang normal bagi mereka... seni baru membutuhkan aktor baru dengan teknik-teknik yang baru".

Cara 'Sadar' Menuju 'Tak Sadar'

Stanislavski menemukan teknik yang melaluinya aktor mengeksplorasi aspek kepribadian dan kesadarannya: 'Metode

Laku Fisik' (Method of Physical Actions). 'Metode' ini didasarkan pada kesatuan yang tidak dapat dipisahkan dimensi fisik dan psikologis dari pengalaman manusia. Stanislavski menghubungkan dua dimensi pengalaman ini menjadi proses psiko-fisik. 'Metode Laku Fisik' berarti bahwa aktor dapat menembus ke dalam struktur impuls dan emosi dalam jiwanya sendiri melalui pemenuhannya secara rinci dan akurat 'laku fisik' suatu peran. 'Laku Fisik', sebagaimana Stanislavski memahaminya, pada dasarnya adalah 'laku psiko-fisik' (psycho-physical actions). Dia menganggap 'laku fisik' apa pun sebagai suatu kesadaran manifestasi kehidupan batin dari impuls bawah sadar, sensasi, dan perasaan. Dia mengusulkan 'metode laku fisik' dapat memecahkan masalah inspirasi dalam berakting dengan mengembangkan "cara sadar menuju tak sadar". Stanislavski menulis:

"Tidak ada 'laku fisik' tanpa kemauan, tanpa tujuan dan masalah, dan tanpa membenaran batin atas perasaan mereka; tidak ada penemuan atau produk imajinasi yang tidak menuntut satu 'laku fisik' atau yang lainnya; tidak boleh ada

di panggung 'laku fisik' tanpa keaslian atau tanpa sensasi kebenaran".

Pembesaran Diri dalam Suatu Peran

"Metode laku fisik' menggerakkan proses pengembangan diri dan praktik aktor untuk benar-benar memahami dan menciptakan kehidupan mereka sendiri dalam seni di atas panggung. Aktor menampilkan fisik mereka secara detail dalam 'laku' karakternya untuk memicu impuls bawah-sadar dalam struktur 'laku dramatik' karakter. Dia mengubah impuls bawah sadar ini menjadi kesadaran 'laku ekspresi diri' dalam peran dengan memahami kesan dan citra personal melalui dialog karakter dan 'laku fisik' aktor. Pada waktunya, aktor menemukan momen untuk memperluas pemahaman identitas pribadinya dalam 'laku fisik' peran.

Dalam *The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes*, Bert O. States mengutip diskusi Stanislavski tentang Aktor Rusia, Sadovsky, sebagai contoh dari "esensi dari pembesaran diri sang aktor" dalam sebuah peran:

“Dia [Sadovsky] tiba-tiba berhenti di tengah sebuah kalimat untuk menggambarkan perasaan tokoh di mulutnya untuk mencari sehelai rambut dari kerah bulunya, dan melanjutkan untuk waktu yang lama sambil menggerakkan lidahnya berkeliling dan 'mencoba mencabut rambutnya' dengan jari-jarinya saat kalimat yang dia mulai masih belum selesai". Di sini, apa yang menarik dengan mencari rambut? Dalam hidup, hal itu akan terjadi biasa-biasa saja, jika tidak vulgar; diatas panggung, mudah diingat. Ini persis seperti 'pewahyuan' sesuatu yang sampai sekarang merupakan sub-teatrical yang tidak sederhana, 'realisme', tetapi itu tampilan yang berani tentang kekuatan aktor untuk menjadi 'nyata' pada tingkat mikro... Saya berpendapat itu adalah inti dari 'pembesaran diri aktor' karena alasan lain: kalimat yang diucapkan aktor mungkin diucapkan untuk mewakili aliran akting teater konvensional; semuanya berjalan seperti yang tertulis. Namun tiba-tiba alirannya putus, menjadi retakan terbuka, dan keluarlah kesenangan baru, sepotong perilaku manusia yang ada, sebagai 'cameo', demi dirinya sendiri. Bukan berarti sang

aktor keluar dari karakter pada saat-saat seperti itu, tetapi dia temukan sebuah celah dalam teks yang memungkinkan dirinya bisa memberikan kontribusi uniknya: dia mencipta sendiri dasar sebenarnya dari idealitas karakternya.

'Momen penampilan diri yang ekspansif', seperti contoh kutipan berikut ini; “Ubahlah impuls bawah-sadar aktor menjadi kemarahan pribadi atau konsep diri dan ujilah batas pengembangan diri dalam suatu peran. Mendefinisikan kesadaran diri sendiri sebagai membenaran batin suatu karakter, penampilan imajistik diri sang aktor menggapai peleburan aktor 'di dalam' karakter di atas panggung”.

Stanislavski menyinggung pengertian 'konsepsi' sebagai 'hukum alam' yang berlaku untuk penciptaan peran oleh aktor di atas panggung:

“Jenis kreativitas kami adalah konsepsi dan kelahiran makhluk baru—orang dalam bagian itu. Ini adalah 'laku alamiah' yang mirip dengan kelahiran seorang manusia... Dalam proses kreatif terdapat ayah, penulis drama, ibu, aktor

hamil dalam peran tersebut; dan sang anak, peran yang akan dilahirkan”.

Bingkai Artistik untuk ‘Kebenaran Personal’

Gagasan Stanislavski tentang ‘Andai yang Ajaib’ (Magic If) adalah sebuah tambahan pada ‘Metode Laku Fisik’ (Method of Physical Actions) yang dibangkitkan oleh psikologi khusus masing-masing aktor dan menentukan batas-batas di mana penampilan diri aktor bisa lebih luas. Kata ‘magic if’ memungkinkan aktor untuk melakukan perluasan diri melampaui imitasi atau impersonasi fisik dan menginisiasi penampilan diri dalam karakter (peran/tokoh).

Aktor dipindahkan jejak pengalaman hidupnya sendiri, seperti memori, mimpi, dan perasaan pribadi, ke dalam kerangka situasional sebuah peran. Membebaskan dirinya dari hal-hal ekstrem ‘pameran diri yang tidak tersalurkan’, sekadar kepura-puraan, fisik, tampilan karakterisasi eksternal, aktor bertindak ‘seolah-olah’ dia benar-benar berada dalam keadaan karakter tersebut. Proposisi ‘jika’ untuk

sementara menggeser basis sang aktor untuk akting dan pengalaman dari kenyataan sehari-hari ke dalam keadaan imajiner karakter dan dunianya.

Akting ‘seolah-olah’ sang aktor menjadi mediator di antara nilai, pilihan, dan tujuan implisit dan eksplisit atau ‘sasaran’ (objectives) dari karakter fiksi dan kondisi aktual pertunjukan. ‘Objektif’ karakter menentukan urutan ‘laku fisik’ peran dan mengilhami konsepsi aktor itu sendiri tentang dirinya sebagai karakter. Teks karakter berupa kata-kata (dialog) dan ‘laku fisik’ mengembangkan ‘sasaran fisik’ (physical objectives) yang penting, yang mengontrol dan memandu ‘laku fisik’ aktor dan keterlibatan personalnya dalam setiap adegan.

Aktor mengembangkan ‘Melalui Garis Laku’ (Through-Line of Actions) yang berurutan atau tidak terputus ketika dia mencapai ‘objektif-objektif’ tersebut. Dia berkonsentrasi untuk mewujudkan ‘kebenaran’ dari setiap ‘laku fisik’, dan mekanisme ‘andai yang ajaib’ yang memenuhi syarat penampilan diri sang aktor sebagai sebuah karya seni.

Aktor menyelesaikan aktingnya melalui ‘laku fisik’ yang sesuai dengan ‘Keadaan Tertentu’. (Given Circumstances). ‘Keadaan tertentu’ ini termasuk aspek drama (plot, era historis, dan latar waktu dari ‘laku dramatik’) dan aspek pertunjukan itu sendiri (latar lingkungan ‘laku fisik’, interpretasi aktor dan sutradara, dan elemen-elemen fisik produksi). Aktor memenuhi ‘sasaran-sasaran’ (objectives) dari ‘laku karakter’ (character action) dan dipicu oleh perasaan dan dorongan bawah-sadarnya sendiri untuk mencapai ‘rasa kebenaran’ (sense of truth) personal yang mendalam dalam peran tersebut, sementara pada saat yang sama dia membuat pilihan artistik tentang penampilan dirinya dalam peran tersebut. Efek peleburan dari ‘metode laku fisik’ dan ‘andai yang ajaib’ itu mirip dengan ‘kesadaran ganda’ (dual consciousness) aktor Salvini tentang keberadaan terlibat secara emosional dan teknis yang terlepas dari karakter (tokoh/peran).

Penampilan diri seorang aktor berkembang pada ranah imajinasi, tingkat konseptual dalam struktur framelike ‘laku karakter’. Ketika aktor

berhasil mencipta kesatuan organik atau keseimbangan antara dirinya, karakternya, dan ‘keadaan tertentu’ dari produksi teaternya, ia mencapai ‘kebenaran panggung’ (scenic truth) dalam memainkan perannya di atas panggung. ‘Metode laku fisik’ dan ‘andai yang ajaib’ mengarahkan aktor pada presentasi ‘kebenaran panggung’ sebagai kemungkinan makna yang mungkin dari teks dramatik, dan dengan demikian memberikan makna personal pada karakter tersebut melalui perannya. ‘Kesadaran ganda’ akan keterlibatan dan pelepasan yang merupakan ‘andai yang ajaib’ dan ‘metode laku fisik’ yang dikembangkan juga meluas ke penerimaan penonton melalui akting panggung dalam pertunjukan.

Kesenjangan antara ‘andai yang ajaib’ dan ‘metode laku fisik’ yang dikembangkan antara aktor dan penonton mempertahankan citra aktor dalam peran dan mencegah mereka menampilkan ‘pameran diri’ tanpa mediasi. Setiap citra aktor dalam peran itu bersifat penemuan artistik (artistic invention), bukan kenyataan yang tidak dimediasi. Sekali hipotetis ‘jika’ atau ‘proses psiko-fisik’ dari urutan ‘laku

fisik' terganggu atau ditanggihkan, maka 'kebenaran panggung' dan 'penampilan diri yang imajinatif' akan lenyap.

"Andai yang ajaib" dan 'metode laku fisik' mengembangkan 'proses psiko-fisik' yang melaluinya aktor menemukan dan mengkomunikasikan 'kebenaran personal' dan kreativitas spontan dirinya. Komitmen Stanislavski untuk 'kebenaran personal' sebagai 'pembenaran batin' dari luar, 'laku fisik' suatu peran diprioritaskan oleh penampilan diri imajinatif sang aktor atas kata-kata dan aktivitas fisik karakter (tokoh/peran). Penampilan diri sang aktor dalam karakter, lebih dari sekedar karakter itu sendiri, ia adalah basis baru dari makna panggung.

Penampilan-Diri Subtekstual

Stanislavski menyebut ciptaan batin ini, kehidupan bawah-tanah karakter sebagai sebuah 'subteks' (subtext) atau pengembangan motivasi 'laku karakter' yang tersembunyi di bawah teks. 'Subteks' adalah "ekspresi yang dirasakan di dalam hati manusia di suatu bagian, yang mengalir tanpa henti di

bawah kata-kata teks, memberi mereka kehidupan dan sebuah dasar keberadaan". Citra personal sang aktor mengembangkan dasar subtekstual untuk 'laku karakter' yang merasionalisasi karakter dalam istilah aktor itu sendiri dan membangkitkan kemungkinan makna, nilai, dan 'motivasi' (alasan) sesuai dengan interpretasi aktor itu sendiri.

Makna dramatis ditransformasikan oleh vitalitas 'subteks' aktor ke dalam komunikasi teatral dan makna panggung yang baru. Gagasan tentang citra subtekstual seorang aktor sebagai sumber makna teatral "menginovasi kita pemahaman tentang di mana letak makna dalam bahasa teater". Bagi Stanislavski, "teks disediakan oleh penulis lakon, dan 'subteks' oleh aktor" dalam konsepsi-diri melalui peran tersebut. Setiap peran adalah sebuah penampilan diri yang artistik dan imajinatif yang melaluinya aktor menyampaikan kesadaran diri. Stanislavski mendefinisikan tingkat penampilan diri yang imajinatif ini sebagai aktivitas co-creative ketika dia menulis:

“Ketika seorang Aktor sejati sedang berbicara solilokui 'to be or not to be' (menjadi atau tidak menjadi), dia semata-mata memaparkan kepada kita pemikiran penulisnya dan melaksanakan 'bisnis' yang ditunjukkan oleh Sutradara? Tidak, dia sedang meletakkannya lebih pada garis konsepsi hidupnya sendiri. Aktor seperti itu tidak sedang berbicara secara langsung dari Hamlet imajiner. Dia berbicara sendiri tepat seperti yang ditempatkan dalam keadaan yang diciptakan oleh lakon itu. Pikiran, perasaan, konsepsi, penalaran penulis diubah menjadi miliknya sendiri. Dan itu bukan satu-satunya tujuan untuk melukiskan garis-garis tersebut sehingga dapat dipahami. Baginya, penonton perlu merasakan hubungan batinnya dengan apa yang dia katakan. Mereka harus mengikuti kemauan kreatifnya sendiri dan keinginannya. Di sini motif kekuatan psikisnya hidup bersatu dalam akting dan saling bergantung”.

Stanislavski menemukan peluang untuk mengembangkan kemampuan pendekatannya terhadap penampilan diri aktor dalam peran melalui arahan

lakon-lakon karya Anton Chekhov. Meskipun dia menerapkan konsep keutuhan dalam akting pada karya-karya lakon dari para penulis lakon lainnya, Stanislavski awalnya percaya bahwa 'sistem laku fisiknya' tidak lain "harus didekati melalui lakon-lakon karya Chekhov." Dia bersikeras bahwa aktor harus mulai melakukan pencarian 'kebenaran personal' (personal truth) dengan mencapai 'laku fisik' karakter (tokoh/peran) dalam lakon-lakon Chekhov. Urutan 'laku fisik' akan memprakarsai 'cara sadar menuju ketidaksadaran' (unconscious means to the unconscious) dan penampilan diri aktor yang imajiner dapat mengembangkan tingkat 'laku subtekstual' yang merasionalisasikan pikiran dan perasaan yang tak terucapkan dari karakter-karakter Chekhov.

Stanislavski tidak setuju dengan Chekhov tentang teks dramatik yang secara sendirian sanggup memberikan dasar substansial untuk makna panggung. Dia meyakini bahwa para aktor harus menganggap sebuah teks dramatik sebagai hasil dari proses batin. Akting para aktor terkait pengembangan

diri dengan sendirinya menopang proses batin karakter, terutama pada saat-saat hening (momen diam) karakter/tokoh tersebut. Stanislavski menginstruksikan para aktor untuk berimajinasi dan memproyeksikan kemungkinan masa lalu dan masa depan untuk karakter mereka yang melampaui batas teks dramatik itu sendiri. Dia memandu para aktor untuk mengakarkan penampilan imajinasi mereka di bawah permukaan dialog-dialog karakter dengan menciptakan ‘motivasi’ untuk kata-kata dan ‘laku karakter’ dan mendorong pengembangan diri pada ‘momen diam’ karakter. Para aktor Stanislavski membentuk makna dan nilai peran mereka.

Stanislavski percaya bahwa Chekhov mengisi lakon dramanya dengan ‘arahan panggung’ (stage directions) ‘jeda’ (pause) karena karakternya menyadari lebih dari yang mampu atau ingin mereka ungkapkan melalui kata-kata (dialog). Ia menyamakan pencarian aktor modern terhadap hal-hal yang terkait dengan ‘kebenaran batin’ dan ‘keutuhan’ (wholeness) di atas panggung dengan mengejar karakter-karakter dalam lakon Chekhov untuk

memahami diri mereka sendiri. Stanislavski percaya bahwa karakter-karakter Chekhov “mencari hidup, kegembiraan, tawa, keberanian... Mereka aktif dan melonjak untuk mengatasi kebuntuan yang sulit dan tak tertahankan di mana kehidupan telah menceburkan mereka ke dalamnya”. Chekhov kecewa oleh desakan Stanislavski untuk mengisi kesenjangan karakter dan ‘berhenti sejenak’ (pause) dengan ‘momen kesendirian’ (moment of solitude) sang aktor. Namun Chekhov, bagaimana pun, terus mempercayakan setiap lakonnya kepada Stanislavski. Chekhov mengakui konsep individualitas modern milik Stanislavski mirip dengan miliknya dan bahwa individu tidak lagi memiliki atau berbagi sebuah pemahaman tunggal dan mutlak tentang kebenaran atau perspektif diri. Timothy J. Wiles mengamati proses pencarian kebenaran sebagai ciri umum yang menghubungkan karakter-karakter Chekhov dan para aktor Stanislavski:

“Bagi karakter-karakter Chekhov, hidup adalah sebuah proses kesadaran diri... Ketika aktor Stanislavski membangun sebuah karakterisasi, dia mengulangi proses ini: alih-alih menerapkan

permukaan karakteristik 'tipe' (type) atau 'humor' (humour) untuk dirinya sendiri, dia lebih mencari karakter ke dalam dirinya sendiri, secara bertahap menemukan dan mengekspos aspek kepribadian dan emosinya yang dia berbagi dengan karakter tersebut... dan dengan demikian memperbaharui penemuan emosinya sendiri”.

Stanislavski mengakui hal itu sebagai kontradiksi dan ketegangan yang belum terselesaikan antara pikiran dan perasaan yang terucapkan (spoken) maupun yang tak terucapkan (unspoken) dalam mengembangkan struktur dramatik yang membutuhkan interpretasi oleh para aktor dan sutradara. Dia bersikeras bahwa lakon-lakon Chekhov memerlukan pendekatan untuk akting dan penyutradaraan. Dia mengakui bahwa 'laku pengembangan diri' (act of self-development) yang diperjuangkan oleh karakter-karakter Chekhov untuk diwujudkan adalah analog dengan 'psiko-fisik' dari 'The System' Stanislavski di mana aktor mengungkapkan konsep diri mereka melalui penampilan diri mereka yang imajinatif. Stanislavski juga menyampaikan gaya personal-nya

melalui konsep penyutradaraan teks dramatik atas lakon-lakon Chekhov.

Citra 'aktor subtekstual' mengembangkan logika dan signifikansi personal yang dengannya aktor mencapai kedudukan yang menginspirasi 'Aku' (I am) dalam kerangka artistik sebuah karakter. Pencapaian 'Aku' ini mengangkat akting dari sekadar demonstrasi fisik hingga imajinasi, tingkat konseptual penampilan diri dan menghubungkan aktor dan karakter dalam peran hidup di atas panggung. Kesadaran kehidupan batin aktor berkembang menjadi gaya akting personal melalui penampilan diri dalam 'mise en scene' (baca: strategi pemanggungan teater).

Pencapaian aktor dalam penafsiran, kehadiran imajinatif dalam (di bawah) karakter adalah langkah besar dalam memperluas pusat perhatian dan makna panggung dalam penampilan karakter hingga aktor. Kehadiran 'kesadaran diri' (self-conscious) aktor dalam sebuah peran dan realisasi sutradara terhadap konsepnya tentang teks dramatik dalam 'mise en scene' memprakarsai 'de-realisis bertahap' (gradual de-

realization) atas imperialisme teks dramatik. Aktor dan pilihan artistik sutradara menggantikan aksi karakter sebagai pusat perhatian baru dan sumber makna panggung.

Menjauh dari ‘Penyutradaraan Diktator’

Melalui pengaruh pengerjaan lakon-lakon Chekhov, Stanislavski mulai beralih dari ‘cara penyutradaraan diktator’ (dictatorial mode of directing). Ia menyadari bahwa bukan hanya interpretasi sutradara terhadap lakon-lakon tersebut yang penting, namun juga masukan dan kontribusi kreatif dari ‘perusahaan teater’ (theatre company) yang benar-benar akan membuat penampilan akting menjadi lebih jujur. Stanislavski mengubah fokusnya dan membuang anggapan bahwa dia harus menciptakan seluruh *mise-en-scène* sendiri dan dia lebih memilih melibatkan seluruh perusahaan untuk merancang *mise-en-scène*. Teknik ini, yang lebih dikenal sebagai ‘analisis meja bundar’, mencakup analisis teks dan karakter oleh seluruh aktor. Stanislavski menyatakan bahwa ini semua adalah “bagian dari satu proses analisis, atau mengetahui permainan dan

peran Anda”. Bersama-sama Stanislavski dan para aktornya akan mengungkap teks dan karakter serta menemukan tema drama tersebut. Dalam buku Stanislavski’s Handbook, ia juga menyebut tema utama lakon tersebut sebagai ‘melalui garis laku’ (through-line of actions). Para aktor akan menganalisis struktur lakon dan membagi lakon menjadi beberapa ‘unit’ dan mereka akan mencoba menemukan ‘sasaran karakter’ (character’s objectives) dalam ‘unit’ tersebut. Ini juga merupakan elemen yang penting dalam pengerjaan suatu peran. Pembahasannya tidak hanya terfokus pada aspek intelektual saja, namun juga kehidupan emosional sang tokoh. Melalui proses tersebut para aktor dapat mengenal karakter yang mereka perankan dan karakter tersebut akan menjadi lebih nyata bagi aktornya. Diskusi-diskusi ini merupakan titik-awal yang mengarah pada gagasan ‘ingatan afektif’ (affective memory) atau ‘ingatan emosi’ (emotional memory).

Stanislavski masih terpesona dengan membawa ‘kehidupan batin dari jiwa manusia’ (inner life of the human spirit)

ke panggung, namun kehidupan batin tidak akan ada tanpa kemas tubuh manusia. Melihat bahwa Stanislavski telah bekerja sesuai dengan ‘teknik luar ke dalam’ (outward to inward technique) di awal karirnya dan sekarang banyak fokus hanya pada aspek psikologis karakter, dia mulai bereksperimen dengan cara menghubungkan tubuh dan emosi untuk membentuk sebuah karakter.

Inilah awal dari apa yang kemudian dikenal sebagai ‘teknik psiko-fisik’ (psycho-physical technique) Stanislavski. Stanislavski mengembangkan teknik ini di akhir karirnya menjadi ‘metode analisis melalui laku fisik’ (method of analysis through physical actions). Yang dimaksud Stanislavski dengan ‘teknik psiko-fisik’, yakni:

“Semua aksi dalam teater harus mempunyai pembenaran batin, logis, koheren dan nyata...dan sebagai hasil akhirnya kita mempunyai aktivitas yang benar-benar produktif...Sebuah tindakan fisik kecil memperoleh makna batin yang sangat besar: perjuangan batin yang besar mencari jalan keluar

dalam tindakan eksternal seperti itu. Tidak ada tindakan fisik yang terlepas dari suatu keinginan, suatu upaya ke arah tertentu, suatu tujuan, tanpa perasaan di dalam diri seseorang yang membenarkan tindakan tersebut; tidak ada situasi imajinasi yang tidak mengandung tindakan pemikiran pada tingkat tertentu... Semua ini menjadi saksi akan ikatan erat antara tindakan fisik dan semua yang disebut ‘elemen’ keadaan kreatif batin”.

Stanislavski tahu bahwa tubuh harus fleksibel agar mampu beradaptasi dengan rentang emosi yang diperlukan untuk keberhasilan seorang aktor dan karena itu ingin mulai melatih tubuhnya. Stanislavski beralih ke mantan aktor MAT (Moscow Art Theatre), Vsevolod Meyerhold, yang telah meninggalkan perusahaan lebih awal untuk mengeksplorasi teorinya sendiri. Meyerhold fokus pada ‘fisik dalam teater’ (the physical in the theatrical) dan, meskipun keduanya tidak berpisah dengan baik ketika Meyerhold meninggalkan MAT pada tahun 1902, Stanislavski memulai sebuah studio, yang dikenal sebagai Theatrical Studio, dengan Meyerhold pada tahun 1905

sebagai cabang dari Theatrical Studio MAT untuk mengembangkan fisikalitas para aktor.

Ketertarikan Stanislavski pada aspek psikologis pelatihan aktor tumbuh sedemikian rupa sehingga mulai mengubah fokus Stanislavski dalam hal pelatihan. Stanislavski mencari ‘ilusi panggung yang merepresentasikan kehidupan’ (stage illusion representative of life) dan Meyerhold ingin menciptakan pengalaman teatrikal yang sesungguhnya, di mana realitas harus diciptakan dalam pikiran penonton dan bukan di atas panggung. Meyerhold menginginkan aktor tersebut melakukan:

“Menggunakan ruang di sekelilingnya di atas panggung secara tiga dimensi...Melalui latihan ia diajarkan untuk mencapai perasaan akan tempat aktor dalam ruang, waktu dan ritme. Namun yang lebih penting lagi, ia diajarkan bagaimana mengkoordinasikan tubuhnya sendiri dengan orang lain di atas panggung, dengan sifat-sifat yang ia tangani dan pemandangan yang ia lawan sehingga ia

menjadi bagian yang plastik dari keseluruhan yang harmonis”.

Visi Stanislavski dan Meyerhold saling bertentangan, meskipun teknik Meyerhold sangat progresif. Hasilnya, usaha bersama antara Stanislavski dan Meyerhold hanya bertahan lima bulan.

Menyusul kegagalan Theatrical Studio, Stanislavski melanjutkan tur di Eropa dengan MAT. Stanislavski menjadi sangat tertekan ketika dia mendapati aktingnya menjadi mekanis dan hampa dan “perasaan steril menguasai dirinya”. Stanislavski menyatakan:

“Ketidakpuasan terhadap diriku sendiri sebagai seorang aktor... membuatku tidak bisa beristirahat, menghilangkan kepercayaanku pada diriku sendiri, dan membuatku tampak seperti kayu dan tak bernyawa di mataku sendiri. Aku ingin mencari tahu di mana semua kegembiraanku dalam mencipta telah lenyap. Mengapa di masa lalu aku merasa bosan pada hari-hari ketika aku tidak berakting, dan sekarang aku bahagia pada hari-hari aku bebas dari pekerjaan?”.

Stanislavski membawa keluarganya ke Finlandia untuk liburan yang telah lama tertunda. Di sinilah letak awal dari upaya untuk secara formal menciptakan dan mengatur ajaran akting ‘The System’ miliknya.

Awal ‘The System’

Setibanya di Finlandia, Stanislavski mengepung dirinya dengan buku catatannya selama dua puluh tahun. Buku catatan ini berisi catatan tentang akting, latihan dan penyutradaraan, serta pengalamannya di teater selama bertahun-tahun. Melihat ke masa lalunya, Stanislavski:

“Menjadi semakin jelas melihat bahwa isi batin yang berperan pada penciptaan pertama dan isi batin yang lahir dalam jiwa [nya] seiring berjalannya waktu adalah sejauh langit dan bumi”.

Dua pertanyaan memenuhi pikirannya: “Bagaimana kreativitas seorang aktor dapat dirangsang dan dipertahankan? Bagaimana sebuah produksi bisa berpusat pada energi kreatif itu?”. Stanislavski ingin belajar bagaimana menciptakan suatu kondisi yang pada

gilirannya akan menciptakan inspirasi bagi pola pikir kreatif sang aktor. Ia ingin para aktor mampu menciptakan kondisi tersebut dengan menggunakan kemauannya. Stanislavski akhirnya mulai membentuk ‘The System’ yang terdokumentasi dan terorganisir untuk aktor tersebut.

Dalam suatu malam pertunjukan, tak lama setelah kembali dari Finlandia, Stanislavski menyadari hal itu:

“Kreativitas di atas panggung pertamanya memerlukan kondisi khusus, yang kalau lebih tepat saya sebut dengan ‘suasana kreatif’ (creative mood). Bagi seorang aktor, memahami berarti merasakan... semua pria di panggung, dari yang jenius hingga yang biasa-biasa saja, mampu menerima suasana kreatif, tetapi mereka tidak diberikan kesempatan untuk mengendalikannya dengan kemauan mereka sendiri. Mereka menerimanya bersamaan dengan ilham berupa anugerah surgawi. Apakah tidak ada sarana teknis untuk menciptakan suasana kreatif, sehingga inspirasi dapat muncul lebih sering daripada biasanya?”.

Stanislavski menyadari bahwa ‘keadaan pikiran kreatif batin’ (inner creative state of the mind) ini tidak dapat dicapai sekaligus dan harus dibangun sedikit demi sedikit, bahwa seseorang harus mengembangkan unsur-unsur komponennya secara terpisah dan sistematis. Pergeseran yang sangat penting telah terjadi dalam pemikiran Stanislavski. Ia menganggap akting bukan lagi sebagai peniruan seorang tokoh, tetapi kini sebagai proses berkelanjutan dalam mengembangkan aspek fisik dan psikologis seorang tokoh untuk menciptakan pribadi yang nyata di atas panggung dan bukan sekadar tiruan seseorang. Dengan ini berarti bahwa Stanislavski tidak hanya ingin menciptakan ‘cangkang’ (shell) terluar dari karakter tersebut, tetapi juga kepribadian dari karakter tersebut. Ia ingin mengisi 'cangkang', yang biasanya merupakan satu-satunya aspek yang diciptakan, dengan sejarah dan kepribadian karakter tersebut. Stanislavski sampai pada kesimpulan bahwa perkembangan psikologis dan fisik diperlukan untuk setiap penampilan akting. Stanislavski berpendapat bahwa jika karakternya utuh, berarti ia memiliki gambaran luar

serta proses berpikir batin seperti halnya orang nyata; subteksnya akan muncul dengan cara yang lebih jelas. Ia juga menginginkan aktivitas sadar dalam mempersiapkan dan melatih suatu peran menjadi koheren, dan terorganisir sedemikian rupa sehingga akan menciptakan kondisi di mana penciptaan yang spontan, tidak disadari, dan intuitif akan terjadi. Tujuan Stanislavski adalah mempelajari cara:

“Untuk menciptakan kondisi yang menguntungkan bagi munculnya inspirasi melalui kemauan, kondisi di mana inspirasi kemungkinan besar akan turun ke dalam jiwa aktor. Seperti yang saya pelajari setelahnya, suasana hati kreatif ini adalah suasana hati rohani dan jasmani yang paling mudah melahirkan inspirasi”.

Ingatan Afektif

Stanislavski memulai masa studi intensif di awal tahun 1900-an. Dia mulai membaca buku dan esai tentang psikologi kontemporer (masa itu).

Buku *Problèmes de Psychologie Affective* yang ditulis oleh psikolog Perancis, Theodule Ribot (1839-1916), paling berpengaruh padanya. Di sini ia belajar tentang pengertian 'ingatan afektif' (affective memory). Ribot menemukan bahwa ketika pasien mengingat saat-saat ketika mereka sehat, mereka pulih lebih cepat dibandingkan pasien yang tidak terlibat secara aktif dalam proses pemulihannya. Stanislavski juga belajar bahwa ingatan akan kejadian tertentu dapat membangkitkan ingatan akan kejadian serupa dan perasaan serupa. Stanislavski menerapkan efek ingatan masa lalu pada situasi masa kini ke situasi fiksi di teater dan mengembangkan tekniknya dalam menggunakan 'ingatan afektif'.

Oleh karena itu fokus utama 'ingatan afektif' adalah menciptakan inspirasi dengan membangkitkan emosi dan perasaan melalui rangsangan ingatan aktor. Kenangan dan emosi yang diakibatkan oleh aktor tersebut "dimunculkan ke permukaan kesadarannya melalui panca inderanya, sebagian besar melalui penglihatan dan pendengaran". Dijelaskan dengan cara yang sangat sederhana, 'ingatan afektif'

mudah dimengerti; para aktor harus memulai dengan mengingat pengalaman dari kehidupan mereka sendiri yang mirip dengan peristiwa dalam drama tersebut. Setelah ingatannya cukup jelas dan kuat, para aktor harus menghubungkannya dengan keadaan tertentu dari situasi karakter mereka, sehingga peran fiksi akan diisi dengan konten emosional yang nyata. Bagi Stanislavski, menjadi semakin penting bagi aktor untuk menciptakan latar belakang karakternya dan latar belakang ini harus diisi dengan emosi dan kenangan. Ia yakin bahwa hal ini akan menciptakan karakter yang lebih bermakna dan menghasilkan penampilan yang lebih baik dan 'nyata' (real) dari sang aktor. Untuk mencapai hal ini, 'jiwa' (soul) karakter yang diciptakan untuk panggung terdiri dari unsur-unsur manusia dari 'jiwa' aktor itu sendiri, yang berasal dari 'ingatan emosi' (emotional memory)-nya sendiri. Aktor juga harus menyerap segala sesuatu yang mengelilinginya di atas panggung, set panggung dan suasana hati yang ditimbulkannya, untuk merangsang perasaannya. Aktor juga tidak boleh mencoba mengingat emosi tertentu, melainkan mengingat

apa yang menyebabkan emosi tersebut. Teori Stanislavski adalah jika Anda menciptakan situasi yang menimbulkan emosi, emosi tersebut akan muncul secara alami. Jika hal ini tidak terjadi, aktor harus menggunakan elemen 'andai yang ajaib' (magic if) dan 'keadaan tertentu' (given circumstances) untuk mencoba mendapatkan respons dalam 'ingatan emosi'-nya. Dengan demikian menjadi terangnya Stanislavski bahwa yang diinginkan aktor adalah mengingat kenangan akan situasi tertentu di mana emosi tertentu muncul. Aktor kemudian mengambil emosi dari ingatan itu, lalu membuang ingatan itu sendiri, dan kemudian memasukkan emosi itu ke dalam konteks lakon. Problema yang dihadapi aktor dalam hal ini adalah tidak wajar bagi para aktor untuk mengambil kembali emosi dari ingatannya dan kemudian melupakan ingatannya sepenuhnya. Ternyata lebih sulit bagi para aktor untuk menjauhkan diri dari ingatan tersebut daripada yang diperkirakan sebelumnya, terutama jika ingatan tersebut sangat traumatis bagi sang aktor. Pertanyaannya tetap bagaimana seseorang melatih dirinya untuk meninggalkan ingatan setelah mendapatkan kembali emosinya?

Namun Stanislavski mengharapkan para aktor menjalani kehidupan yang penuh, menarik dan bervariasi, sehingga 'ruang persediaan' (stock room) memori emosional mereka tidak kosong dan tanpa pengalaman. Menurut Stanislavski, sang aktor:

“Mentransformasikan segala kesan, gairah dan kegembiraan hidup menjadi bahan karya kreatifnya. Dari apa yang bersifat sementara dan pribadi, ia menciptakan seluruh citra dan gagasan puitis dunia yang akan hidup selamanya”.

Kekecewaan Pertama Terhadap 'The System'

Dalam produksi *The Drama of Life* (1907) karya Knut Hamsun, Stanislavski secara sadar menerapkan seluruh konsentrasinya pada karakter batin lakon dan kehidupan batin karakter tersebut. Stanislavski menyadari bahwa:

“Selain bakat, diperlukan teknik spiritual batin; tanpanya seseorang tidak dapat menemukan pendekatan psikologis dan fisiologis yang sebenarnya terhadap jiwa manusia

untuk lahirnya dorongan kreatif supra-sadar secara alami dan sadar di dalam dirinya. Hingga seni itu sendiri belajar bagaimana menciptakan gairah bawah sadar secara sadar, semuanya akan tetap seperti dulu, dan karena kurangnya cara yang lebih baik, sutradara panggung akan memeras emosi keluar dari aktornya... Gairah diperas demi gairah... Wajar jika dengan pelanggaran alam seperti itu, emosi yang hidup bersembunyi di dalam sumber rahasianya segera setelah ia didekati melalui jalur langsung dan dipaksa melakukan sesuatu yang tidak mampu dilakukannya”.

Stanislavski membayangkan bahwa dia akan merasakan pelepasan energi kreatif, relaksasi dan kebebasan di atas panggung; sebaliknya dia mengalami ketegangan, ketegangan dan frustrasi. Stanislavski mengalami bahwa, dengan ketegangan yang begitu besar di tubuhnya, dia merasakan tubuhnya bergerak kaku seperti di atas panggung dan ketegangan itu menyebabkan ketegangan pada suaranya. Dia menyadarinya bahwa agar ia dapat mengakses ‘ingatan afektif’ (ingatan emosi)-nya yang akan mengarah kepada

emosi kreatif di atas panggung, ia harus menghilangkan ketegangan negatif dari tubuhnya, mengingat ketegangan tersebut tidak hanya menyebabkan tubuhnya menjadi kaku dan kurang bergerak tetapi juga menghalangi proses kreatifnya saat dia memanfaatkan ‘ingatan afektif’-nya. Melakukan hal ini pada gilirannya juga akan mengurangi ketegangan tubuh sehingga penampilannya akan terasa lebih bebas dan tidak terlalu dipaksakan. Stanislavski menyadari hal itu bahwa ‘dalam keadaan kreatif batin’:

“Peran besar dimainkan oleh tidak adanya ketegangan fisik, penyerahan tubuh sepenuhnya kepada kehendak aktor...kreativitas pertama-tama dikondisikan oleh konsentrasi penuh dari seluruh sifat seorang aktor. Jadi seorang aktor beralih ke instrumen kreatif spiritual dan fisiknya. Pikiran, kemauan dan perasaannya bergabung untuk memobilisasi semua ‘elemen’ batinnya. Dari perpaduan unsur-unsur ini muncullah keadaan batin yang penting, ‘suasana kreatif batin’ (the inner creative mood)”.

Meskipun Stanislavski merasa bahwa produksi *The Drama of Life* merupakan kegagalan pribadinya, hal itu merupakan titik balik dalam hidup dan kariernya. Sejak produksi ini dan seterusnya, seluruh perhatian dan fokusnya dicurahkan pada studi dan pengajaran kreativitas batin dan pengaruh ketegangan tubuh yang negatif.

Meskipun upaya pertamanya tidak berhasil, Stanislavski menyadari bahwa, ketika melakukan latihan, dia perlu memusatkan perhatiannya pada apa yang terjadi di dalam dirinya, yakni tetap rileks; ini juga membuat perhatiannya tidak berpindah ke penonton. Stanislavski menemukan bahwa jika dia berkonsentrasi penuh pada kehidupan di atas panggung, artinya semua ‘laku dramatik’ (dramatic actions) yang terjadi dalam drama di atas panggung – seperti interaksi antar karakter – dia akan lupa bahwa dia sedang berada di atas panggung dan dengan demikian menjadi lebih santai. Stanislavski sampai pada kesimpulan bahwa syarat pertama untuk kreativitas adalah konsentrasi penuh aktor dan seluruh sifatnya di atas panggung.

Perlahan tapi pasti Stanislavski membangun fondasi ‘The System’ bukan berdasarkan teori, namun berdasarkan ‘pengujian diri’ (self-examination) dan ‘observasi’ (observation). Meskipun Stanislavski beralih antara metode pelatihan dan penyutradaraan aktor, metode-metode ini “semuanya memiliki tujuan estetika yang sama: membangkitkan perasaan dalam diri aktor, dan mengkomunikasikannya kepada penonton”.

Tiga sutradara dan kritikus Polandia, Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski, dan Jerzy Kreczmar, mengajukan tiga keberatan utama terhadap ‘The System’ Stanislavski pada tahun 1950-an. Mereka menyatakan bahwa “itu kuno, berpura-pura menjadi universal padahal sebenarnya tidak demikian, dan tidak sesuai dengan keyakinan dan opini yang mendasari tradisi teater Polandia”. Stanislavski, juga Strasberg, bangga pada kenyataan bahwa metode dan ajaran mereka bersifat universal dan abadi, sehingga keberatan ini mendiskreditkan kepercayaan pada sistem pelatihan akting Stanislavski dan Strasberg. Terlepas dari permusuhan

antara Polandia dan Rusia setelah Perang Dunia II, 'The System' Stanislavski diperkenalkan ke teater Polandia pada masa pemerintahan Stalin. Para komentator Polandia merasa bahwa 'The System' Stanislavski "sesuai dengan prinsip-prinsip Stalinisme utilitarian". Yang menambah kesalahan persepsi mengenai 'The System' ini adalah kenyataan bahwa terjemahan buku *My Life in Art*, karya Stanislavski, dalam bahasa Polandia baru muncul pada tahun 1952 dan publikasi dalam bahasa Polandia yang berisi presentasi mendasar tentang 'The System', yakni buku *An Actor Prepares* baru diterbitkan pada tahun 1954. Selain itu, buku-buku Stanislavski setelah *An Actor Prepares* baru tersedia di Polandia beberapa waktu kemudian. Karena penundaan ini, 'The System' tersebut diperlakukan dengan keraguan dan bahkan kecurigaan, dan "keyakinan umum dari sebagian besar seniman dan kritikus bahwa metode dan ajaran tersebut adalah ciptaan orang yang kurang belajar, dan pada kenyataannya adalah suatu hal yang naif. Konsep ini, kurang memiliki landasan teoretis, dan bagaimanapun juga hanya dapat

diterapkan pada teater naturalistik". Kritik bahwa 'The System' Stanislavski, juga kemudian 'The Method' Strasberg, hanya dapat diterapkan pada teater naturalistik dan realistik adalah salah-satu keberatan utama dan yang paling sering muncul ke permukaan.

Stanislavski menekankan fakta bahwa 'The System' miliknya dapat diakses oleh semua jenis teater, tidak peduli seberapa tidak realistik atau absurdnya. Hubungan antara 'The System' Stanislavski dengan realisme dan naturalisme adalah hasil dari fakta bahwa sistem ajaran akting tersebut menjadi lebih dikenal ketika ia bekerja dengan Chekhov dan lakon-lakon realisnya. Masyarakat menjadi sadar akan keberhasilan 'The System' melalui lakon-lakon Chekhov dan karena itu memandang keduanya sebagai hal yang tidak dapat dipisahkan, dan dengan demikian stigma pun melekat pada 'The System' sebagai metode dan ajaran akting yang hanya diperuntukkan bagi teater realis atau naturalistik.

Sekali lagi, hal ini disebabkan oleh versi 'The System' yang terdistorsi dan

karena para seniman tidak dapat berkonsultasi dengan sumber aslinya sehingga terjadi kesalahpahaman dan penyalahgunaan pandangan dan ajaran Stanislavski ini. Fragmen dari ‘The System’ digunakan dalam produksi dan oleh karena itu para kritikus, seperti ketiga tokoh yang disebutkan di atas, merasa was-was terhadap ‘The System’. Akhirnya pada tahun 1977 sebuah artikel yang ditulis oleh Zygmunt Hübner, seorang sutradara dan aktor terkenal, diterbitkan di Polandia dalam publikasi bulanan dengan nama Dialog. Artikel ini tidak hanya mendukung ‘The System’ Stanislavski, namun Hübner memberikan pengamatan yang sangat positif:

“Jika saat ini kita memperlakukan pemikiran teatrikal Stanislavsky dengan serius dan mempraktikkannya, kita bisa sampai pada sebuah teater yang bekerja dengan metode yang jauh lebih modern daripada metode yang kita gunakan dan banggakan saat ini.... Stanislavsky harus membaca pengalaman zaman kita... Kita harus melihat teater seperti sekarang ini dan mencoba menyesuaikannya dengan ide-ide Stanislavsky... Nanti kita akan

mengetahui bahwa Dia mempunyai hal-hal yang ingin disampaikan kepada kita, namun kita sudah benar-benar lupa”.

Sonia Moore, ‘Presiden Pusat Seni Stanislavski Amerika’, pada tahun 1973, menulis surat kepada jurnal The Drama Review untuk menanggapi jenis keberatan seperti yang dibuat oleh tiga penulis Polandia. Dia berkata:

“Karena aturan yang dikembangkan oleh Stanislavski didasarkan pada hukum alam yang objektif, maka aturan tersebut tidak akan pernah ketinggalan zaman. Jelas juga bahwa ‘The System’ ini bukanlah fenomena Rusia; hukum alam bersifat universal, sama bagi semua orang di semua negara, dan di segala zaman”.

Ketika Moore mengacu pada ‘hukum alam’, dia mengacu pada pandangan Stanislavski tentang ‘ketegangan’ (tension) dan ‘rileksasi’ (relaxation) serta bagaimana keduanya memengaruhi suara dan postur tubuh. Stanislavski bekerja berdasarkan cara tubuh bereaksi terhadap peristiwa tertentu, entah bagaimana caranya ketegangan mempengaruhi tubuh atau

bagaimana ingatan seseorang dapat dirangsang. Oleh karena itu, dia mengatakan bahwa praktiknya dikembangkan sesuai dengan ‘hukum alam’ (laws of nature). Menurut Moore, ‘The System’ Stanislavski bersifat universal. Tetapi merujuk pada kutipan yang dibuat oleh para sutradara Polandia di atas, bahwa ‘The System’ ini hanya berlaku bagi orang Rusia atau Amerika atau sudah ketinggalan zaman, karena seperti yang dinyatakan oleh Ian Watson: “Keberhasilan sistem Stanislavsky menegaskan fondasi sistem profesional identitas dalam lingkungan Amerika. Jika orang Rusia bisa menjadi model identitas ini, mengapa orang Asia, Amerika Latin, atau Israel tidak bisa melakukannya”.

Sedangkan Zygmunt Hübner menyatakan bahwa kita harus membaca Stanislavski melalui pengalaman zaman kita. Lebih dari dua puluh tahun setelah publikasi karya Stanislavski di Polandia, masyarakat masih memiliki pandangan yang terpisah-pisah terhadap karyanya yang terutama disebabkan oleh penundaan publikasi. Ditambah lagi dengan pandangan yang terpisah-pisah ini adalah bahwa beberapa

pengguna ‘The System’ yang lebih modern menerapkan sistem penyaringan dan hanya mengambil dari ajaran akting tersebut apa yang mereka anggap memadai atau relevan untuk tujuan mereka sendiri.

Dramawan David Mamet, penulis *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, menyerang ‘The System’ Stanislavski dan mengatakan bahwa metode dan ajaran akting tersebut mengurangi kontak manusia di atas panggung dan menciptakan situasi di mana:

“Saya setuju untuk tidak memperhatikan apa yang sebenarnya Anda lakukan, karena melakukan hal itu akan mengganggu kemampuan saya untuk mengeluarkan emosi saya yang telah dipersiapkan dengan baik pada saat yang tepat. Sebagai imbalannya, Anda harus setuju untuk tidak memperhatikan apa yang saya lakukan”.

Apa yang dikritik oleh Mamet sebenarnya lebih dekat dengan ‘proses persiapan emosional’ (process of emotional preparation) Strasberg selama pertunjukan, karena Stanislavski

selalu “menegaskan bahwa kunci kehidupan jiwa manusia di atas panggung adalah ‘perhatian tanpa batas kepada pasangannya’ (limitless attention to the partner)”.

Salah-satu kekhawatiran Mamet adalah tentang melakukan latihan ‘ingatan emosi’ saat tampil, bahwa aktor mungkin menjadi terlalu mementingkan diri sendiri dan melupakan interaksi dengan sesama aktor di atas panggung. Namun, penting untuk ditekankan, bahwa komentar Mamet lebih dapat diterapkan untuk ‘The Method’ Strasberg dibandingkan dengan ‘The System’ Stanislavski. Stanislavski tidak bermaksud melakukan latihan ‘ingatan emosi’ selama pertunjukan. Latihan-latihan tersebut hanya digunakan sebagai alat latihan dan persiapan, sedangkan Strasberg ingin latihan-latihan ini dilakukan selama pertunjukan agar emosi menjadi nyata mungkin.

Begini kata para pengikut Stanislavski: “Ajaran akting ‘The System’ Stanislavski itu fleksibel, memungkinkan adanya variasi penafsiran yang dibuat oleh orang-orang

seperti Strasberg dan lainnya tanpa kehilangan integritasnya. Sistemnya juga dapat diakses, cukup mudah beradaptasi dengan berbagai jenis teater, dan cocok untuk format kurikulum linier sistematis yang mudah diajarkan”.

Biografi Singkat Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski, lengkapnya Konstantin Sergeyevich Stanislavski. Nama asli Konstantin Sergeyevich Alekseyev, (lahir 5 Januari [17 Januari, New Style], 1863, Moskow, Rusia—meninggal 7 Agustus 1938, Moskow). Aktor Rusia, sutradara, dan produser, pendiri Moscow Art Theatre (MAT) yang dibuka tahun 1898). Ia terkenal karena mengembangkan The System, ajaran, teori, dan metode akting miliknya.

Ayah Stanislavski adalah seorang pengusaha pabrik, dan ibunya adalah putri seorang aktris Perancis. Stanislavski pertama kali muncul di panggung amatir orang tuanya pada usia 14 tahun dan kemudian bergabung dengan grup drama yang diorganisir oleh keluarganya dan disebut Alekseyev Circle. Meskipun pada awalnya seorang

pemain yang canggung, Stanislavski secara obsesif memperbaiki kekurangannya dalam suara, diksi, dan gerakan tubuh. Ketelitian dan keasyikannya dengan semua aspek pertunjukan membedakannya dari anggota Alekseyev Circle lainnya, dan lambat laun ia menjadi tokoh sentralnya. Stanislavski juga tampil di grup lain saat teater mulai menyerap hidupnya. Ia mengadopsi nama samaran 'Stanislavski' pada tahun 1885, dan pada tahun 1888 ia menikah dengan Maria Perevoshchikova, seorang guru sekolah, yang menjadi murid setia dan pendamping seumur hidup, serta seorang aktris luar biasa dengan nama 'Lilina'.

Stanislavski menganggap teater sebagai seni yang memiliki makna sosial. Ia yakin, teater mempunyai pengaruh yang kuat terhadap masyarakat, dan aktor harus berperan sebagai pendidik masyarakat. Stanislavski menyimpulkan bahwa hanya grup teater permanen yang dapat memastikan keterampilan akting tingkat tinggi. Pada tahun 1888 ia dan yang lainnya mendirikan Society of Art and Literature dengan perusahaan amatir

permanen. Diberkahi dengan bakat luar biasa, musikalitas, penampilan yang mencolok, imajinasi yang jelas, dan intuisi yang halus, Stanislavski mulai mengembangkan plastisitas tubuhnya dan jangkauan suaranya yang lebih luas. Pujian datang dari aktor-aktor asing terkenal, dan aktris-aktris hebat Rusia mengundangnya untuk tampil bersama mereka. Karena didorong, Stanislavski menggelar produksi independen pertamanya, *The Fruits of Enlightenment* karya Leo Tolstoy, pada tahun 1891, sebuah acara teater besar di Moskow. Yang paling penting, hal ini mengesankan seorang penulis dan sutradara yang menjanjikan, Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858–1943), yang kemudian hubungannya dengan Stanislavski memiliki pengaruh yang sangat besar pada teater.

Nemirovich-Danchenko mengikuti aktivitas Stanislavski hingga pertemuan bersejarah mereka pada tahun 1897, ketika mereka menguraikan rencana untuk teater masyarakat. Itu terdiri dari para amatir paling berbakat dari masyarakat Stanislavski dan para siswa Philharmonic Music and Drama School, yang disutradarai oleh Nemirovich-

Danchenko. Sebagai 'Teater Seni Moskow', teater ini menjadi arena reformasi Stanislavski. Nemirovich-Danchenko bertanggung jawab atas masalah sastra dan administrasi, sementara Stanislavski bertanggung jawab atas pementasan dan produksi.

Moscow Art Theatre dibuka pada 14 Oktober (26 Oktober, New Style), 1898, dengan penampilan Tsar Fyodor Ioannovich karya Aleksey K. Tolstoy. Namun Stanislavski kecewa dengan aktingnya malam itu. Dia menganggapnya hanya meniru gerak tubuh, intonasi, dan konsepsi sutradara. Untuk memproyeksikan pemikiran penting dan mempengaruhi penonton, renungnya, harus ada karakter yang hidup di atas panggung, dan perilaku eksternal saja dari para aktor tidak cukup untuk menciptakan 'dunia batin' yang unik dari seorang karakter. Untuk mencari pengetahuan tentang perilaku manusia, Stanislavski beralih ke sains. Dia mulai bereksperimen dalam mengembangkan elemen pertama yang dikenal sebagai 'metode Stanislavsk'. Dia beralih tajam dari pendekatan eksternal murni ke pendekatan psikologis murni. Sebuah drama

dibahas di meja selama berbulan-bulan. Ia menjadi tegas dan tidak kenal kompromi dalam mendidik para aktor. Dia bersikeras pada integritas dan keaslian penampilan di atas panggung, mengulangi kritiknya yang menakutkan selama berjam-jam selama latihan, "Saya tidak percaya kamu".

Pengalaman sukses Stanislavski dengan *The Seagull* karya Anton Chekhov menegaskan keyakinannya yang berkembang tentang teater. Dengan susah payah Stanislavski mendapatkan izin Chekhov untuk mementaskan kembali *The Seagull* setelah produksi aslinya di St. Petersburg pada tahun 1896 gagal. Disutradarai oleh Stanislavski dan Nemirovich-Danchenko pada tahun 1898, *The Seagull* menjadi sebuah kemenangan, menandai lahirnya 'Teater Seni Moskow' sebagai kekuatan baru dalam teater dunia. Chekhov, yang memutuskan untuk tidak pernah menulis drama lain setelah kegagalan awalnya, diakui sebagai penulis drama yang hebat, dan dia kemudian menulis *The Three Sisters* (1901) dan *The Cherry Orchard* (1903) khusus untuk Moscow Art Theatre.

Saat mementaskan drama Chekhov, Stanislavski dan Nemirovich-Danchenko menemukan cara pertunjukan yang baru: mereka menekankan ‘ansambel’ dan subordinasi masing-masing aktor terhadap keseluruhan, dan mereka menundukkan interpretasi sutradara dan aktor sesuai dengan maksud sang dramawan. Para aktor, menurut Stanislavski, harus memiliki pelatihan yang sama dan mampu melakukan identifikasi batin yang intens dengan karakter (tokoh/peran) yang mereka mainkan, namun tetap independen terhadap peran tersebut untuk menundukkannya pada kebutuhan lakon secara keseluruhan. Berjuang melawan konvensi teater yang dibuat-buat dan sangat bergaya pada akhir abad ke-19, Stanislavski malah mencari reproduksi emosi otentik di setiap pertunjukan.

Pada tahun 1902 Stanislavski berhasil mementaskan *The Petty Bourgeois* dan *The Lower Depths* karya Maxim Gorky, menyutradarai yang terakhir bersama Nemirovich-Danchenko. Di antara banyak peran kuat yang diperankan oleh Stanislavski adalah Astrov dalam *Uncle Vanya* pada tahun 1899 dan Gayev

dalam *The Cherry Orchard* pada tahun 1904, keduanya karya Chekhov; Dokter Stockman dalam *An Enemy of the People* karya Henrik Ibsen pada tahun 1900; dan Satin dalam *The Lower Depths* karya Maxim Gorky. Baik sebagai aktor maupun sutradara, Stanislavski menunjukkan kehalusan luar biasa dalam menampilkan pola psikologis dan bakat luar biasa untuk karakterisasi satir. Mendapat rasa hormat dari pengikut dan musuh, ia menjadi pengaruh dominan terhadap intelektual Rusia pada saat itu. Ia membentuk *First Studio* pada tahun 1912, di mana inovasinya diadopsi oleh banyak aktor muda. Pada tahun 1918 ia mengambil alih bimbingan *Bolshoi Opera Studio*, yang kemudian dinamai menurut namanya. Di sana ia mementaskan *Eugene Onegin* karya Pyotr Ilyich Tchaikovsky pada tahun 1922, yang diakui sebagai reformasi besar dalam opera.

Pada tahun 1922–1924, *Moscow Art Theatre* melakukan tur ke Eropa dan Amerika Serikat dengan Stanislavski sebagai administrator, sutradara, dan aktor utamanya. Minat yang besar telah menggerakkan ajarannya, *The System*.

Selama periode ini dia menulis otobiografinya, *My Life in Art*. Karena selalu sibuk dengan isi dan bentuk, Stanislavski mengakui bahwa ‘teater representasi’, yang selama ini diremehkannya, tetap saja bisa menghasilkan aktor-aktor yang brilian. Menyadari bahwa teater berada dalam kondisi terbaiknya ketika konten mendalam diselaraskan dengan bentuk teater yang jelas, Stanislavski mengawasi produksi *Twelfth Night* karya William Shakespeare di First Studio pada tahun 1917 dan *The Government Inspector* karya Nikolay Gogol pada tahun 1921, telah mendorong aktor Michael Chekhov dalam karakterisasi yang sangat aneh. Pementasannya dalam *An Ardent Heart* (1926) karya Aleksandr Ostrovsky dan *The Marriage of Figaro* (1927) karya Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais menunjukkan upaya sandiwara yang semakin berani. Pementasan monumental Stanislavski, *Armoured Train 14–69*, lakon karya V.V. Ivanov tentang Revolusi Rusia, merupakan tonggak sejarah teater Soviet pada tahun 1927, dan pementasannya yang lain, *Dead Souls*,

adalah inkarnasi brilian dari mahakarya Gogol.

Saat berakting dalam *The Three Sisters* selama presentasi peringatan 30 tahun Moscow Art Theatre pada tanggal 29 Oktober 1928, Stanislavski menderita serangan jantung. Memutuskan meninggalkan akting, dia berkonsentrasi selama sisa hidupnya pada mengarahkan dan mendidik para aktor dan sutradara.

Metode dan ajaran seni akting Stanislavski, *The System*, berkembang selama 40 tahun. Dia mencoba berbagai eksperimen, memusatkan sebagian besar waktunya pada apa yang dia anggap sebagai atribut paling penting dari karya seorang aktor—memunculkan emosi masa lalu seorang aktor dalam sebuah peran. Namun ia sering kali kecewa dan tidak puas dengan hasil eksperimennya. Namun dia tetap melanjutkan pencariannya tentang “cara sadar menuju alam bawah sadar”—yaitu, pencarian emosi aktor. Pada tahun 1935 ia terpesona oleh konsepsi ilmiah modern tentang interaksi otak dan tubuh dan mulai mengembangkan teknik terakhir yang ia

sebut ‘Metode Laku Fisik’ (Method of Physical Actions). Ini mengajarkan kreativitas emosional; hal ini mendorong para aktor untuk merasakan secara fisik dan psikologis emosi

karakter yang mereka gambarkan pada saat tertentu. Metode Stanislavski tersebut juga bertujuan untuk mempengaruhi konstruksi lakon dari seorang penulis naskah drama.



Foto:
Konstantin Stanislavski

DAFTAR PUSTAKA

- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage: Essays on the Seminology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Stanislavski, Constantin. 1963. *An Actor's Handbook: An Alphabetical Arrangement of Concise Statements on Aspects of Acting*. Ed. and Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts Books.
- Olf, Julian M. 1981. "Acting and Being: Some Thoughts about Metaphysics and Modern Performance Theory". *Theatre Journal* 33.
- Wiles, Timothy J. 1980. *The Theatre Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- William B. Worthen. 1983. "Stanislavski and the Ethos of Acting," *Theatre Journal* 35.
- Moore, Sonia. 1974. "The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor". New rev. ed. *Digested from the Teachings of Konstantin S. Stanislavsky*. New York: The Viking Press, Penguin Books.
- Worthen, William B. 1983. "Stanislavsky and the Ethos of Acting." *Theatre Journal* 35. March 1983).
- Braun, Edward. 1982. *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. New York: Horaes & Meir Publishers.
- Chinoy, Helen Krich and Cole, Toby. (eds). 1963. "The Emergence of the Director". *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* Eds. Toby Cole and Helen Krich Chinoy. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Stanislavski, Constantin. 1949. *Building a Character*. Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books.
- Cameron, Kenneth M and Hoffman, Theodore J.C. 1969. *The Theatrical Response*. London: The Macmillan Company, Collier-Macmillan Limited.
- Stanislavski, Constantin. 1976. *An Actor Prepares*. Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, with an Introduction by John Gielgud. New York: Theatre Arts Books.

- Clurman, Harold. 1972. *On Directing*. New York: Collier Books, a Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- Magarshack, David. 1951. *Stanislavsky: A Life*. New York: Chanticleer Press.
- Toporkov, Vasily Osipovich. 1979. *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*. Trans. Christine Edwards, New York: Theatre Arts Books.
- States, Beth O. 1983. "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes". *Theatre Journal* 35.
- Merlin, Bella. 2003. *Konstantin Stanislavsky*. London: Routledge.
- Chinoy, Helen Krich & Cole, Toby. (eds). 1965. *Actors on Acting*. New York: Crown Publishers.
- Benedetti, Jean. 1982. *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen Ltd.
- Stanislavski, C. 1985. *My Life in Art*. Translated by J. J. Robbins. London: Methuen Ltd.
- Magarshack, David. 1950. *Introduction. In Stanislavski, C. Stanislavski on the Art of the Stage*. Translated by D. Magarshack. London: Faber and Faber Limited.
- Lloyd, B. 2006. "Stanislavsky, Spirituality, and the Problem of the Wounded Actor". *New Theatre Quarterly*, XXII.
- Tyszka, J. 1989. "Stanislavsky in Poland: Ethics and Politics of the Method". *New Theatre Quarterly*, V.
- Hübner, Zygmunt. 1977. "Routine against the Method". *Dialog*, No. 10.
- Schmitt, N.C. 1986. "Stanislavski, Creativity, and the Unconscious". *New Theatre Quarterly*, II (8).
- Watson, Ian. 2003. "Culture, Memory, and American Performer Training". *New Theatre Quarterly*, XIX (1).
- Mamet, David. 1998. *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*. London: Faber and Faber.
- Merlin, Bella. 2000. "Mamet's Heresy and Common Sense": What's True and False in 'True and False'. *New Theatre Quarterly*, XVI (3).

Website

https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislawski#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-18073-0003,_Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski.jpg, diakses pada 15 September 2023, pukul 13.03 WIB.

<https://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky>, diakses pada 15 September 2023, pukul 14.05 WIB.