

**PERTUNJUKAN BERALAS BUMI BERATAP LANGIT: INVESTIGASI
KEAKTORAN DAN RUANG MELALUI SITE-SPECIFIC**

Abdur Rizky Akbar

Pascasarjana Antropologi Universitas Indonesia

Abdur.rizky01@ui.ac.id

Submitted: 22-12-2021; Revised: 15-03-2022; Accepted: 01-07-2022

ABSTRACT

This article is devoted to the analysis of theatrical performances with the script “Beralas Bumi Beratap Langit” which uses a site-specific method. Central to the site-specific approach is concern to the potential of unconventional spaces. The site-specific approach seeks to use the unique landscape properties of the site, locations selected based on their ability to amplify storytelling and form a clearer background for the actors in a theatrical production. This approach in theatre studies, especially with regard to actors and spaces, seems to offer breadth and bridges to the creation of characters and the flexibility with which many representations come together. This paper aims to investigate a site-specific approach that is personalized in the interest of providing insight or catalysts on the mode of acting and actors as subjects in theatrical performances. Using the ethnographic method, data were obtained on the creative process during the preparation of the show by the Panggung Bercerita theater community. Practical investigation of a site-specific approach to the theatre stage method yields the following conclusions: 1) natural sets create an atmosphere of intimacy, 2) helps actors feel immersion into the world being played, and 3) provides rich and culturally relevant visualizations of the actor’s image.

Keywords: *Acting, Actor, Site-specific Theatre, Space, Practical*

ABSTRAK

Artikel ini dikhususkan untuk analisis pertunjukan teater dengan naskah “Beralas Bumi Beratap Langit” yang menggunakan metode pemanggungan *site-specific*. Inti dari pendekatan *site-specific* adalah perhatian terhadap potensi ruang yang tidak konvensional. Pendekatan *site-specific* berusaha menggunakan properti lanskap situs yang unik, lokasi dipilih berdasarkan kemampuannya untuk memperkuat penceritaan dan membentuk latar belakang yang lebih jelas bagi para aktor dalam produksi teater. Pendekatan ini dalam kajian teater, khususnya pada aktor dan ruang tampaknya memberikan kelebaran sekaligus jembatan bagi penciptaan peran serta fleksibilitas di mana banyak manifestasi terkumpul. Tulisan ini bertujuan menyelidiki pendekatan *site-specific* yang dipersonalisasi dalam kepentingan memberikan wawasan dan atau katalis pada metode keaktoran dan aktor sebagai subjek dalam pertunjukan teater. Menggunakan metode etnografi, data diperoleh pada proses kreatif selama berlangsungnya persiapan pertunjukan oleh komunitas teater Panggung Bercerita ini.

Penyelidikan praktis dari pendekatan *site-specific* pada metode pamanggung teater menghasilkan kesimpulan berikut: 1) *natural set* menciptakan atmosfer keintiman, 2) membantu aktor merasakan immersi aktif terhadap dunia yang sedang dimainkan, dan 3) memberikan visualisasi budaya yang kaya dan relevan dengan imaji aktor.

Kata kunci: *Aktor, Keaktoran, Praktis, Ruang, Site-specific Theatre*

PENGANTAR

Teater merupakan sebuah fenomena, teater berdiri sebagai sebuah karya seni yang semata tidak hanya berpangku pada estetika, namun melahirkan pengetahuan atas kehidupan. Teater dianggap memiliki sumbangan dalam wacana perubahan sosial bila melihat bentuk teater yang lebih aplikatif (Prendergast, 2009, hlm. 7–8). Bila pembacaan terhadap teater kental dalam nuansa sosial dan budaya, wacana sentral yang cukup tajam dalam mewakili perbincangan dunia teater adalah pembacaan pada satu bidang yakni keaktoran. Selama ini memang telah cukup banyak upaya untuk memahami bidang keaktoran sehingga melahirkan teori dan gagasan besar yang sering didapatkan dalam metode penciptaan akting. Namun, dilain hal cukup sulit untuk menemukan kajian akademis yang membongkar wacana keaktoran dalam hal ini lepas dari perspektif penciptaan karya teater. Aktor dalam hal ini melalui bagan keaktoran dapat kembali diterjemahkan sebagai subjek sosial sehingga kaya untuk melebarkan sejumlah teori dalam rumpun sosial.

Merujuk pada pandangan Kesel (De Kesel, 2009, hlm. 183), pengalaman keaktoran kemudian lebih ditempatkan sebagai sublimasi estetis, prosesnya terlihat dari perkembangan aktor yang mulanya merupakan *subjek bahasa*

berubah menjadi *subjek hasrat* hingga menjadi *subjek dorongan*. Sublimasi itu sendiri dalam konsepsi Lacan berpijak dalam relasi objek, dengan definisi “*to elevate the object to the dignity of thing* (De Kesel, 2009, hlm. 195). Kata kuncinya adalah *thing* yang merujuk pada *the real* atau dunia kekosongan kemudian menandai adanya subjek. Formasi atas relasi subjek dalam Lacan dapat dipahami dengan melihat dinamika subjek berada dalam dunia imajiner (dunia identifikasi), dunia simbolik (dunia bahasa), dan dunia *real* (dunia diluar dunia bahasa).

Melihat teater sebagai sebuah karya seni, merujuk pada konsepsi Lacan dapat dilihat bahwa pertunjukan teater kemudian menempatkan aktor sebagai subjek sekaligus objek yang hadir dihadapan penonton. Jika kemudian pelukis berusaha mengisi kekosongan *thing* dengan bentuk material berupa lukisan, pemusik dengan alunan tata bunyi yang dimainkan, penyair dengan kumpulan diksi yang dihimpun dalam sebuah tulisan, maka dalam teater kekosongan *thing* kemudian disii dengan kehadiran aktor sebagai bahasa utama. Bagi aktor, panggung teater merupakan dunia untuk menghadirkan dirinya dengan cara dan bentuk lain. Prilaku aktor di panggung teater kadang terlihat lebih menarik dari sekedar teks bahasa

yang mereka sampaikan. Panggung teater dimaknai telah mampu memberikan kenikmatan bagi aktor dengan melarang mereka terlalu terpaku pada teks, aktor diberikan kebebasan dalam bertindak dan berimprovisasi, dengan kata lain justru aktor dipersilahkan menjadi subjek atas tubuhnya sendiri. Secara keseluruhan pengalaman menempuh proses penciptaan teater atau keaktoran setidaknya bagi aktor, membuat hidup mereka berjarak dengan dunia keseharian. Aktor kemudian akan terus menerus melampaui batas-batas yang mereka miliki sebagai manusia dan kemudian terus berdialektika tidak sebatas subjek bahasa sahaja melainkan sebagai subjek atas tubuh mereka sendiri.

Perbincangan mengenai teater dalam perkembangan lanjutannya kemudian diperlebar dengan melihat komposisi atas metode pemanggungan yang berbeda, *Site-based Performance*. Metode ini memang kelanjutan dalam perkembangan dunia teater, secara sederhana menawarkan sebuah gerakan yang berusaha melapaskan diri dalam belunggu panggung-panggung konvensional yang justru melahirkan sekat antara relasi-relasi dalam sebuah pertunjukan teater. Gerakan pertunjukan seperti ini telah dianggap sebagai cara untuk menghidupkan banyak ide formal dan konseptual yang menjadi dasar pembuatan seni. Metode ini pertama kali muncul pada tahun 1990, *site-based* telah menjadi istilah di mana sejumlah pendekatan akan dirasa berbeda dimulai dari penggunaan ruang, lokasi, hingga

pola kerja yang dilakukan. Dalam perkembangannya, terdapat tiga label bergantian yang digunakan oleh praktisi teater untuk merujuk pada pendekatan ini, istilah yang paling umum digunakan, menurut Wrights & Sites (Wilkie, 2004, hlm. 54), adalah *site-sympathetic*, *site-generic*, dan *site-specific*. *Site-based performance* pada mulanya merupakan respon aktif seniman untuk menolak apa yang mereka anggap sebagai ruang yang didominasi bangunan teater tradisional menuju ruang yang menemukan sebuah hubungan yang jujur dan nyata antara pemain dan penonton yang kemudian dapat dieksplorasi, demikian maka penonton akan memperoleh keuntungan, dikatakan sebagai jenis agensi kreatif baru dimana tempat atau lokasi kemudian menjadi penyaji subjek (McAuley, 2012).

Pementasan teater oleh Komunitas Panggung Bercerita melalui naskah "*Beralas Bumi Beratap Langit*" yang berlangsung pada 11 November 2021, berangkat dari falsafah kebudayaan yang melekat dalam kehidupan Orang Rimba, Jambi. Kebudayaan yang digambarkan dalam keharmonisan antara manusia dan alam, hutan sebagai rumah serta kesederhanaan untuk menekan pergolakan ambisi mencapai suatu kepastian absolut. Hadirnya pemikiran untuk selalu memberikan posisi yang setara antara manusia dan alam raya, dimanifestasikan dalam bentuk nilai, moral dan adat sebagai pedoman hidup Orang Rimba. Kekkerabatan yang kuat sebagai bentuk kolektif Orang Rimba, mengajarkan satu nilai sederhana untuk menghargai pikiran dan tindakan dalam

memaknai proses-proses kehidupan sebagai bentuk tanggung jawab kepada alam, lingkungan dan hubungan antar manusia.

Aktor memiliki peran sentral dalam sebuah pertunjukan teater, sederhananya sebagai medium yang membawa sekaligus mentransformasikan pesan utama yang ingin disampaikan. Pada pementasan naskah “*Beralas Bumi Beratap Langit*”, aktor dituntut agar dapat menyajikan dan menghadirkan suatu konsep tentang kebudayaan sebagai bentuk *material* yang dapat diterima oleh penikmat seni. Tidak berhenti disini, aktor menjadi wujud dan perwakilan dari sebuah komunitas adat yang kental dengan pikiran-pikiran, simbol dan perilaku budaya, Orang Rimba. Kemampuan mengembangkan empati dan adaptasi merupakan awalan dalam sebuah proses panjang untuk dapat menghadirkan diri, tokoh, pikiran dan perilaku dalam tubuh seorang aktor, proses ini dikenal dengan proses pembelajaran keaktoran.

Pembelajaran keaktoran merupakan sebuah upaya untuk mengaktifkan pikiran, tubuh, gestur dan tingkah laku yang sesuai dengan tokoh yang akan diperankan. Berawal dari sebuah observasi sederhana, tubuh aktor disiapkan untuk mengalami satu fase menghadirkan tubuh baru yang diadopsi dari tubuh seorang tokoh dalam naskah yang diperankan. Tubuh yang merupakan alat atau instrumen utama bagi seorang aktor, dikondisikan untuk dapat menemukan jembatan atau sebuah pertalian atas pengalaman dan perwujudan nyata yang berawal dari

pemikiran tentang menjadi Orang Rimba. Sebuah tantangan besar bagi aktor untuk bisa memahami dan memindahkan konsep-konsep kebudayaan Orang Rimba yang harus hadir dalam diri aktor. Latar belakang kebudayaan, nilai dan konsep yang berbeda dengan kebudayaan Orang Rimba, menjadi hambatan utama bagi aktor. Perbedaan yang nyata hadir dalam proses mengubah bahasa, gestur dan reaksi dalam melakukan interpretasi pada suatu sebab¹.

Selama periode pekerjaan persiapan pertunjukan “*Beralas Bumi Beratap Langit*”, aktor menempuh proses kreatif yang cukup berbeda. Hal ini tidak lepas dari intervensi pandemi Covid-19 yang mengubah setidaknya sebagian besar metode dalam pembelajaran keaktoran dan proses kreatif lain. Kebutuhan untuk menemukan alternatif pada kemungkinan produktifitas teater tetap berjalan, maka dirasa perlu untuk mencari alternatif pemanggungan dan metode lain yang mengikutinya. *Site-specific* kemudian menawarkan sebuah pendekatan keaktoran baru yang kemudian melahirkan cara pandang baru terhadap tubuh aktor, bagaimana ruang aktor bergerak dalam proses-proses kreatif hingga kemudian imersi yang hadir bagi aktor dengan kelekatan situs atau lokasi menjadi sebuah manfaat dalam latihan keaktoran.

Sebagaimana ketertarikan penulis pada aplikasi praktis dari teori-teori spesifik yang dibahas dalam studi literatur yang sudah penulis lakukan

¹Wawancara pemeran tokoh “Bepak Bepiun”, November 2021

dalam rangka investigasi keaktoran yang dipersonalisasi melalui pendekatan *site-specific*. Secara terang tulisan ini akan melihat relasi antara aktor dengan teks (sebagai subjek bahasa) serta aktor dengan ruang (sebagai subjek tubuh), yang akan terus menerus berdialektika meski penciptaan ruang kemudian berubah dalam tahapan konvensional menjadi tanpa batas (*site-specific*). Menggunakan metode etnografi, data diperoleh dari imersi penulis pada komunitas teater Panggung Bercerita melalui naskah “Beralas Bumi Beratap Langit” yang telah dipentaskan dengan menggunakan metode *site-specific theatre* pada 11 November 2021. Aspek-aspek yang akan disampaikan pada bab pembahasan akan dimulai dari awal adalah mengenai tubuh dan ketubuhan aktor yang dimaknai melalui proses keaktoran. Dialektika subjek terjadi pada diri aktor, proses perkembangan subjek akan dialami bilamana menganut Kesel (2009) terkait argumentasi yang memisahkan tubuh aktor dalam keseharian dan tubuh aktor dalam keleluasaan dan kebebasan panggung. Selanjutnya kontestasi mengenai ruang dan situs (*space and site*) yang terjadi. Bagaimana aktor kemudian mampu mendefinisikan subyektifikasi tubuh sebagai ruang. *Site-specific* penulis maknasi sebagai sebuah pendekatan praktis yang dapat menjadikan jembatan bagi aktor dalam mengumpulkan formulasi atas penciptaan acting, mengusung ruang baru dalam definisi panggung, keluar dari logika pemanggunan yang konvensional maka akan membebaskan cara-cara

kerja aktor baik dalam proses kreatif maupun saat pementasan.

PEMBAHASAN

Stanislavski (Stanislavsky & Benedetti, 2010, hlm. 351–354) menitikberatkan pada poin “*embodiment*” atau “menjadi”. Proses ini dibentuk dari perjalanan menyelami atau mengadopsi pengalaman-pengalaman yang dirangkai dalam *mind*, *symbol*, dan *feeling* dan diwujudkan menjadi eksistensi tubuh yang nyata dari seorang aktor. Pendekatan atau metode yang dikembangkan oleh Stanislavski berkenaan dengan aliran teater realisme yang mengedepankan kehadiran yang nyata dan minim metafora dalam pertunjukannya. *Being there* atau “menjadi” kemudian dapat ditranslasikan sebagai sebuah upaya transformasi tubuh yang nyata bagi aktor, transformasi yang tidak hanya diartikan sebagai peralihan pada eksistensi pikiran namun kemudian tubuh aktor telah mengalami sebuah proses migrasi kecil menuju satu bentuk ketubuhan yang baru yang tergambar dalam melalui hubungan aktor dengan teks atau manuskrip yang dikatakan sebagai naskah pertunjukan.

Melakukan penciptaan peran, Stanislavsky menyatakan bahwa bahasa utama aktor adalah mengetahui sinonim merasakan (Mitter, 2012, hlm. 156). Hanya dengan merasakan sesuatu, aktor dapat dipuaskan akan keakraban mendekati kondisi yang diperlukan untuk menjadi (karakter). Alkimia menggambar realitas dari representasi, belunggu terbesar aktor utamanya adalah pengetahuan, jika mengetahui

adalah merasakan dan merasakan sepenuhnya menjadi, maka mengetahui adalah melakukan perluasan logis untuk menjadi. Mengetahui lebih banyak tentang karakter berarti mengalami lebih lengkap semua unsur-unsur dan kondisi sehingga pada akhirnya akan mulus untuk menjadi (karakter). Dialog yang digencarkan melalui karya Mitter menyelami satu konsepsi yang lebih mendalam, apa yang harus dilakukan aktor tentang bagian-bagian drama yang tidak membangkitkan pemahaman intuitif instan. Stanislavski menjawab bahwa, semua bagian seperti harus dipelajari untuk mengungkapkan materi apa yang aktor miliki untuk mendorongnya menjadi (karakter) (Brecht, 2014, hlm. 194). Diantara istilah kegairahan dan pemahaman terdapat asumsi yang kemudian disebut dengan penilaian fakta. Lebih lanjut tersebut dijelaskan, menilai fakta berarti mengambil semua kehidupan asing yang diciptakan oleh penulis naskah dan menjadikannya miliknya sendiri (Brecht, 2014, hlm. 45) sehingga kesadaran dan kepemilikan adalah satu.

Bagi Stanislavsky, konsepsi mendahului berlaku. Pikiran menentukan suatu tindakan yang merupakan tanggung jawab tubuh untuk diikuti dengan cermat. Pada tanggal 8 Maret 1909, Stanislavsky menyampaikan makalah pada konferensi teater dimana ia membagi proses penciptaan karakter menjadi enam tahap. Pada tahap pertama para aktor mengenal karya pengarang. Pada tahap kedua aktor mencari materi psikologis yang dibutuhkan untuk

mewakili karakter mereka. Pada tahap ketiga aktor membuat model imajiner dari karakter mereka. Hanya pada tahap keempat gambar-gambar ini diwujudkan dalam tubuh. Ceramahnya adalah, untuk mencuri frasa yang digunakan Tortsov dalam analisis improvisasi yang sukses, contoh mengagumkan dari bagian pikiran dengan memulai proses kreatif (Stanislavski, 1989, hlm. 229). Pekerjaan pikiran tidak hanya mendahului apa yang ada di dalam tubuh tetapi juga dihasilkan secara organik oleh tubuh sesuai dengan kondisi yang diperlukan untuk mewujudkan konsepsi yang telah dibuat.

Memetakan tubuh sebagai instrumen bagi seorang aktor, memungkinkan sejumlah perangkat dan alat yang dapat menjadi katalisator terhubungannya kedekatan antara aktor dan tokoh yang diperankan. Gagasan baru dalam perjalanan karya komunitas teater Panggung Bercerita, menggunakan pendekatan *site-specific* dalam pertunjukan dan proses kreatifnya. Apa yang kemudian menjadi basis argumentasi utama bagi sutradara untuk menggunakan pendekatan ini, sejauh mana kinerja dari pendekatan ini dipahami secara general dalam keseluruhan produksi, serta bagaimana aktor memaknai pendekatan *site-specific* sebagai sebuah metode dalam proses penciptaan akting dan bukan sekedar metode pemanggungan. Sebelum jauh dalam inti pembahasan, penulis ingin membawa diskusi ini pada penelusuran sederhana terkait pendekatan atau metode *site-specific*.

Stephan Koplowitz (Kaye, 2013, hlm. 183) menjelaskan bahwa “*site-specific should make people think differently about the site they are experiencing as well as about the art itself. It should affect people’s feelings about themselves in that site and should inform their future interactions with the site*”. Nick Kaye (Kaye, 2013, hlm. 183) juga menekankan pengalaman penonton di ruang sebagai tujuan utama dari metode *site-specific* dengan menyatakan bahwa “*the viewer’s shifting awareness of his or her relationships to the work and space in which it is sited*” (yang harus sentral). Tujuan lain yang disebutkan oleh para pemikir adalah kebutuhan untuk memunculkan implikasi sosial dari sebuah ruang (Cohen-Cruz, 1998, hlm. 3). Terakhir, Kaye (Kaye & Performance, 2000, hlm. 53) menjelaskan bahwa tujuan *site-specific* adalah untuk menciptakan hubungan antar elemen yang memperkuat pertukaran mendasar antara lokasi dan pertunjukan.

Identifikasi awal atas tujuan dalam metode *site-specific* tidak dapat dengan mudah didefinisikan sebagai konsep “realisme” atau “naturalisme”, terutama karena yang dapat dilihat adalah sebuah kinerja dengan penampilan, desain, dan pengaturan yang khas. Pendekatan *site-specific* digunakan untuk menyiratkan sesuatu yang *grounded*. Karya-karya dengan *site-specific* sangat keras terkait dengan “kehadiran”, meskipun secara materi bersifat fana (Kwon, 1997, hlm. 85). Logika yang muncul dari argumentasi Kwon melihat bahwa tidak dapat disangkal konsep inti yang berusaha dipertegas adalah

sifat dasar dari pertunjukan *site-specific* adalah kelekatan situs yang digunakan, atau bahkan menolak untuk mengakui kemungkinan keberadaan pertunjukan tersebut bila coba dilekatkan dengan situs lain. Pearson (Kaye, 2013, hlm. 211) tampaknya setuju dengan pandangan Kwon tentang *site-specific performance*, mengatakan bahwa *site-specific* harus diyakini, dipahami, dan dikondisikan secara detail oleh kemampuan menangkap dan menginterpretasikan situs serta orang-orang yang ditemukan di sana.

Demikian maka dapat disimpulkan, pendekatan *site-specific* terhadap seni pertunjukan adalah: pertama, pertunjukan dibuat sebagai respons langsung ke situs; kedua, pertunjukan memiliki kedekatan yang khas dari situs aslinya; dan terakhir, dengan memindahkan sebuah pertunjukan menuju satu situs yang baru, maka tujuan dan fungsi pertunjukan asli akan berubah. Setelah menegaskan pentingnya posisi situs dalam pendekatan ini, Duckler (Kwon, 1997, hlm. 85) juga menekankan bahwa pengkaryaan harus merespons situs secara holistik karena bukan hanya apa yang dapat dilihat melainkan juga respon atas apa yang dicium, suhu, respons audiens, atau bahkan audiens yang tidak disengaja kemudian memengaruhi sifat mendasar dari pendekatan ini. Singkatnya, pendekatan *site-specific* menempatkan kepentingan pada tiga perhatian utama: pertama, sentralitas situs; kedua, pentingnya audiens (tidak disengaja dan direncanakan); dan terakhir, pertunjukan

yang tidak dapat dipindahkan ke situs lain. Namun, ini tidak berarti bahwa semua ahli teori memiliki perspektif yang sama seperti yang dikemukakan oleh Duckler. Gleave (Gleave, 2012, hlm. 11) menentang eksklusivitas situs dengan mengatakan bahwa memindahkan pertunjukan adalah menghancurkannya atau bahkan membatasi. Pergerakan dari sebuah karya *site-specific* dapat dimengerti dalam rangka mengubah dan menginformasikan karya tersebut namun juga mungkin akan membuka peluang karya tersebut untuk kemungkinan yang lebih kreatif.

Menemukan Karakter Melalui Somatik

“Ada yang berbeda dengan proses-proses biasanya, adanya musibah ini mengubah sebagian cara kerja yang biasa kita lakukan; terlebih tema yang mau kita angkat cukup jauh dari keseharian, Orang Rimba yang biasa tinggal di hutan kita coba bawa kepada aktor-aktor”², ungkap Kang Wawan yang merupakan sutradara dalam pertunjukan “Beralas Bumi Beratap Langit”. Selama periode pekerjaan persiapan pertunjukan “Beralas Bumi Beratap Langit”, aktor menempuh proses kreatif yang tidak lepas dari intervensi pandemi Covid-19. Kehadiran pandemi mengubah setidaknya sebagian besar metode dalam proses kreatif keaktoran dan komponen produksi yang lain. Kebutuhan untuk menemukan alternatif pada kemungkinan produktifitas teater tetap berjalan, maka dirasa perlu untuk mencari alternatif pemanggungan dan

metode lain yang mengikutinya. “Pada pementasan kali ini, saya mencoba sebuah metode yang berbeda dari biasanya, kita mengenal *site-specific theatre*, dimana panggung dan *set* didalamnya dipilih berdasarkan lokasi spesifik yang dekat dan menggambarkan potret kejadian sebenarnya tentang kehidupan Orang Rimba di Taman Nasional Bukit Dua Belas Jambi. Saya telah berdiskusi dengan Maudy untuk pementasan akan kita lakukan di Tahura Juanda Bandung”³.

Pemilihan lokasi pementasan ini menjadi penentu keseluruhan rangkaian proses kreatif yang dilakukan komunitas ini. Pembacaan terhadap sebuah metode pemanggungan dilebarkan sebagai usaha adaptif untuk menjaga produksi kreatif tetap berjalan. Bagi sutradara, *site-specific* tidak berhenti membual perbincangan tentang panggung dan gerakan-gerakan melawan panggung konvensional dan sebatas kejujuran dalam pertunjukan. *Site-specific* kemudian dijadikan sebagai sebuah metode yang membantu dalam pencapaian karakter melalui pembelajaran dan penciptaan acting. Bagaimana *site-specific* kemudian dipadankan dengan keaktoran dan proses kreatif lainnya akan dibahas lebih lanjut dibawah ini.

“Pekerjaan kami sudah dimulai ketika tim riset melakukan observasi langsung Taman Nasional Bukit Dua Belas Jambi, buah riset ini yang selanjutnya kami jadikan acuan dalam kerangka kerja menyiapkan proyek ini. Sederhananya riset ini merupakan

²Wawancara Sutradara BBBL, Oktober 2021

³Wawancara Sutradara BBBL, Oktober 2021

jantung dalam pertunjukan ini, mulai dari naskah sampai pada aktor sengaja kami doktrinkan banyak pengetahuan terkait Orang Rimba secara otentik⁴. Apa yang tampak dari pernyataan pimpinan produksi adalah keinginan membawa pengalaman yang utuh dari rekam dokumentasi riset dikemas menjadi sebuah karya teater yang kental pada representasi orisinal, meski tokoh tetap dimainkan oleh aktor-aktor. “Saya cukup kaget waktu awal mendapatkan banyak informasi tentang Orang Rimba, tinggal di hutan, tanpa alas kaki, gak ada pakaian yang seperti kita pake, gak ada listrik, semua beda dengan yang biasa kita ketemui di Jakarta”⁵.

Lalu perbincangan berlanjut dengan mengupas bagaimana penciptaan karakter dilakukan oleh masing-masing aktor. Pemeran tokoh Bepak Bepiun mengatakan kepada penulis, “memang banyak kesulitan dalam menciptakan karakter Orang Rimba pada naskah ini, kami punya pengalaman kebudayaan yang berbeda dengan apa yang dimiliki oleh Orang Rimba, kami harus benar-benar memaksakan diri untuk sejujurnya bisa merasakan bagaimana menginjak tanah gapake sandal sama sepatu, kami juga memaksakan diri untuk rela dikepung nyamuk tanpa pake sofel dan baju, cuma *cawot*, sama kayak Orang Rimba. Diawal kami harus memaksakan semua hal untuk jauh berbeda dari yang kami

temui di Jakarta”⁶.

Stanislavsky menyatakan bahwa sistemnya didasarkan pada pengalaman. Berdasarkan pengalaman-pengalaman, Stanislavsky menyimpulkan bahwa terkadang mungkin untuk sampai pada karakteristik dalam suatu bagian akan melalui karakteristik luarnya (Magarshack, 1950, hlm. 46). Stanislavsky dalam praktiknya secara intuitif menggunakan sistem dimana tubuh, bukan pikiran, bertanggung jawab secara otonom atas penggambaran karakter yang otentik. Ketika kesenjangan antara diri dan peran dijabatani secara fisik daripada secara intelektual maka emosi tampaknya mengikuti dengan sendirinya. Oleh karena itu, pikiran sadar bukanlah satu-satunya alternatif dalam menyumbang inspirasi bawah sadar ketika penciptaan karakter: tubuh juga memiliki tujuannya, meskipun mungkin terdengar misterius.

Apa yang Stanislavsky tidak dapat ungkapkan secara eksplisit dalam sistem adalah bahwa aktor kemudian dapat bersembunyi di balik topeng, karena ketika mengenakan topeng dengan ekspresi yang kuat mereka tidak dapat terlihat terintimidasi atau tidak utuh dan karenanya tidak merasakan kejujuran. Apa yang terjadi bukanlah penyembunyian identitas dengan sengaja, melainkan penghapusan identitas itu secara tidak sengaja melalui ketidakmampuan fisik tubuh untuk mengekspresikannya. Aktor kehilangan kesadaran diri mereka bukan karena

⁴Wawancara Pimpinan Produksi BBBL, November 2021

⁵Pemeran tokoh Penanggung, Wawancara November 2021

⁶Wawancara Pemeran Bepak Bepiun, November 2021

mereka sadar dilindungi oleh topeng. Mereka melakukannya karena ketika wajah mereka disembunyikan, mereka tidak lagi memiliki sarana praktis untuk menjadi diri mereka sendiri. Dengan ukuran yang sama, jiwa jauh dari kata ditelanjangi, dirasuki untuk merasakan apa yang dicerminkan oleh topeng itu. Saat melakukannya aktor akan mengenali karakter dengan menegaskan rasa kebenarannya—seolah-olah sesuai dengan beberapa pola yang dibayangkan sebelumnya. Oleh karena itu, jika ada unsur kepastian tentang transisi antara diri dan karakter, hanya terjadi ketika pekerjaan pada tubuh mendahului itu di dalam pikiran. Namun disatu sisi, penulis menyadari analisis ini tidak hanya tidak relevan, tetapi secara aktif bertentangan dengan proses dimana tubuh dapat secara langsung dan akurat akan mempengaruhi emosi. Ini kemudian disebut cara-cara kerja somatik.

Bekerja secara somatik, yaitu langsung dari tubuh ke emosi memang memiliki sejumlah keunggulan. Pertama, menghilangkan kesadaran diri aktor baik melalui ketidakmampuan nyata tubuh bertopeng secara fisik dalam rangka mengekspresikan rasa malu dan kemudian topeng mengubah diri sebelum diri memiliki kesempatan untuk memperhitungkan perubahan terjadi. Aktor hanya akan mengetahui kondisinya, dan mengetahui menerima karena diri yang diubah mempertahankan keberadaan dan penampilan. Kedua, meskipun konsepsi terkait perasaan sulit dipahami, tubuh memiliki mekanisme fisik yang dapat dengan mudah diraba

sehingga itu lebih mudah untuk ditangani, aktor cenderung lebih nyaman berurusan dengan tindakan fisik daripada dengan perasaan. Tangibilitas pengalaman fisik memiliki integritas otonom yang membantu aktor untuk mempercayainya. Seorang aktor diatas panggung hanya perlu merasakan sedikit kebenaran fisik organik dalam tindakannya sehingga secara segera emosinya akan merespon keyakinan batinnya pada keaslian apa yang dilakukan tubuhnya. Dalam kasus ini, jauh lebih mudah untuk memunculkan kebenaran dan keyakinan sejati didalam wilayah fisik daripada alam spiritual (Stanislavsky, 1988, hlm. 150).

Ketiga, isyarat material yang padat juga memiliki keuntungan lebih mudah diperbaiki secara berulang. Tugas aktor bukan hanya untuk membangkitkan perasaan tetapi untuk mempertahankannya selama jangka waktu yang lama, tubuh memiliki keuntungan karena jauh lebih mudah didisiplinkan untuk merespons daripada perasaan cenderung berubah-ubah. Stanislavsky mengatakan, aktor tidak bisa mengatur perasaan; hanya dapat mengatur tindakan fisik, jika perasaan kemudian mengering atau memudar, tidak ada alasan untuk khawatir; cukup kembali ke tindakan fisik dan ini akan memulihkan perasaan yang hilang (Toporkov, 2014, hlm. 160–162).

Tidak berhenti disini, aktor kemudian menghadapi tantangan selanjutnya terkait persoalan-persoalan bahasa, latar berpikir, respon, dan dugaan-dugaan serta intrik minor

yang muncul melalui keyakinan Orang Rimba, dalam kata lain aktor berusaha menemukan jembatan pikiran tentang menjadi Orang Rimba atau bahkan hanya sekedar meminjam isi kepala Orang Rimba. “Menjadi Orang Rimba sepenuhnya tentu sebuah kebohongan besar yang kami lakukan, kami tidak lahir dan besar di hutan, kami juga tidak melakukan perburuan dan bahkan kami tidak mengalami kejadian perambahan hutan seperti yang dialami Orang Rimba dan kelompoknya. Pengalaman yang kami miliki cukup terbatas dan tidak berkorelasi dengan kejadian-kejadian empiric Orang Rimba”⁷.

Masalah utama terjadi ketika fitur-fitur dalam peran tidak mudah ditemukan dalam dunia aktor yang biasanya lebih terbatas. Akan tetapi, kehadiran sutradara menjadi bagian penting dalam proses penciptaan karakter ini. Sutradara dituntut menghasilkan pengalaman-pengalaman didalam proses kreatif sehingga selanjutnya dapat digunakan dalam pertunjukan. Semua karakter memiliki perasaan yang dapat diidentifikasi oleh aktor karena mereka secara langsung merefleksikan aspek kepribadian mereka sendiri. Di sini fungsi sutradara hanyalah untuk membantu aktor menemukan pengalaman pribadi yang relevan, aktor diharapkan secara mandiri untuk menghidupkan transisi antara diri dan karakter. Membandingkannya dengan fakta analog dalam hidup saya sendiri, yang saya kenal melalui pengalaman

saya sendiri’ (Stanislavsky, 1988, hlm. 86). Ingatan akan emosi yang dirasakan secara mendalam terkadang dapat membuat perasaan itu muncul kembali. Setelah itu, melalui hak istimewa akses perasaan menjadi ada, menggunakan hak prerogatifnya untuk menajamkan rasa kejujuran aktor saat berkarakter.

Jika aktor dalam keadaan kreatif, penuh perhatian dan tidak dalam keadaan tegang atau cemas, maka mereka siap untuk mengalami, menghidupkan peran dari dalam, yang merangkum apa yang diprioritaskan Stanislavski dalam ekspresi emosional aktor – yang diungkapkannya apa yang membuat kita manusia, pengalaman manusia. Kata mengalami (*perezhivanie* dalam bahasa Rusia) berarti mengalami, melalui atau menjalani, dan juga telah diterjemahkan sebagai ‘*live through the part*’. Adalah tugas aktor, melalui proses empati, mengembangkan dan menyampaikan pengalaman manusia yang asli, yang pada gilirannya akan menyampaikan dirinya kepada penonton. Aktor harus mengamati dan memahami bagaimana orang berperilaku dan harus merefleksikannya terhadap perilaku mereka sendiri.

Memori afektif adalah istilah umum yang mengacu pada emosi dan memori inderawi. Salah satu kunci untuk memahami dan merangkum pengalaman manusia adalah memori emosi. Memori emosi dan emosi adalah hal yang sama, untuk menjelaskan ini, mari kita mulai dengan memikirkan aspek utama akting. Sebagai usaha mencapai pengalaman, aktor harus

⁷Wawancara pemeran Penanggung, November 2021

mampu menghasilkan emosi yang tulus sesuai permintaan. Satu masalah adalah jika karakter harus menangis pada titik tertentu dalam peran, mungkin air mata muncul dengan mudah pada awalnya, tetapi menciptakan kembali emosi berkali-kali dalam sebuah peran bisa jadi sulit bagi banyak aktor. Masalahnya tidak hanya terletak pada emosi yang kuat: reaksi air mata kesedihan atau reaksi kemarahan yang ekstrem. Jika kemudian kita memahami apa yang akan terjadi selanjutnya dalam peran tersebut dan telah mengulanginya berkali-kali sebelumnya. Bahkan pada titik di mana seorang aktor hanya mengatakan “halo” kepada seorang karakter yang masuk ke sebuah ruangan, reaksi yang muncul terhadap masuknya aktor mungkin tidak memiliki kualitas spontanitas. Pengulangan ini mungkin jatuh kembali pada respons mekanis. Dalam kasus emosi yang intens, mungkin aktor tidak dapat menemukan respons yang jujur dan mungkin kembali pada klise seperti berpura-pura menangis, memberikan kesan marah melalui suara yang meninggi dan gerakan stereotip. Stanislavski sangat kritis terhadap aktor yang seringkali menggunakan upaya langsung untuk mengekspresikan emosi yang menghasilkan klise, apa yang dia sebut sebagai eksternal konvensional dari aktor mekanis sederhana dan apa yang disebutnya sebagai emosi aktor (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 31).

Jalan keluar dari masalah ini adalah dengan menggunakan memori afektif. Stanislavski memahami permasalahan

untuk mencoba menemukan emosi secara langsung adalah dengan banyak menekankan peran alam bawah sadar dalam proses kreatif. Prinsip dasar sistem yang diciptakannya adalah “bawah sadar melalui alam sadar” (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 209). Dalam akting, kita menggambar pengalaman manusiawi kita yang tersimpan, seringkali secara tidak sadar dalam ingatan. Oleh karena itu, bagian penting dari pelatihan Stanislavski untuk aktor adalah pengembangan memori indra dan emosi. Arti penting dari memori indera adalah bahwa kita dapat sering mengingat emosi dengan membawa kembali aspek-aspek lain dari memori tertentu yang terhubung dengan pengalaman indrawi. Misalnya, jika sewaktu kecil kita pergi berlibur ke pantai, mengenang bermain di pantai, merasakan pasir dan laut, akan memunculkan kembali aspek-aspek kenangan lainnya seperti apa yang kita dan keluarga kenakan bahkan apa yang dimakan. Dalam fase berikutnya mungkin dapat mengingat pengalaman emosional yang terkait seperti kekecewaan ketika menjatuhkan es krim ke pasir atau kebahagiaan membangun istana pasir dan memasang bendera di atasnya.

“Kami diminta Kang Wawan untuk berjalan keliling Tahura ini gapake sepatu, semuanya harus bisa merasakan bagaimana kaki ini terkena duri dan ranting-ranting yang tajam. Kami juga diminta merasakan apa yang kami dapatkan di Tahura waktu hujan turun”⁸. Proses ini kemudian dikatakan Kang

⁸Wawancara pemeran Sanggul, November 2021

Wawan sebagai usaha mengaktifkan kedekatan emosional aktor dengan transkripsi data yang didapatkan oleh tim riset: “saya meminta aktor untuk benar-benar menanggalkan pikiran dan tubuh mereka dari konstruksi metropolis Jakarta, sesi latihan hingga *reading* kami lakukan dialam terbuka. Ini saya harapkan mampu membangkitkan empati aktor dan menciptakan proximity dengan kejadian yang sebenarnya di TNBD Jambi disana”⁹.

Manusia memiliki kemampuan menghidupkan kembali pengalaman emosional. Mungkin kita pernah memiliki pengalaman mengingat sesuatu yang lucu dan tertawa terbahak-bahak, atau mungkin mengingat sesuatu yang pernah kita katakan namun sebenarnya tidak diharapkan untuk diucapkan, atau suatu kondisi marah tentang sesuatu dan meskipun situasinya sudah lewat. Tidak diragukan lagi bahwa kita mengandalkan pengalaman emosional kita sendiri yang terjadi sebelumnya untuk memahami emosi yang dialami karakter dalam sebuah peran. Memori indera dan emosi sangat penting karena ini adalah cara kita memahami reaksi manusia. Aktor harus memanfaatkan pengalaman mereka dan mereka akan mengalami berbagai emosi – cinta, kecemburuan, bahkan kebencian. Stanislavski menunjukkan bahwa karakter tersebut disatukan oleh aktor dari elemen hidup pada dirinya sendiri, dari kenangan emosinya dan seterusnya; ada sejumlah besar keadaan, suasana hati, dan perasaan yang dialami

setiap orang, cukup untuk menjadi senjata artistik dalam penciptaan peran (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 210).

Tidak perlu menemukan korespondensi antara emosi yang mungkin aktor miliki dan emosi yang dialami karakter tersebut. Jika demikian, maka tidak akan pernah ada aktor yang bisa memainkan peran dimana mereka berbeda usia atau memiliki pengalaman hidup yang berbeda tokoh yang diinginkan. Bahkan jika seorang aktor memiliki pengalaman yang sesuai untuk peran tersebut, emosi yang dibutuhkan mungkin tidak muncul sesuai permintaan. Seperti yang dicatat Stanislavski, ‘aktor tidak dapat mengatur ingatan perasaan seperti yang dilakukan pada buku-buku di perpustakaan’ (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 207). Dalam *An Actor’s Work* (Stanislavsky & Benedetti, 2008, Bab 3), Stanislavski mencurahkan satu bab untuk memori emosi dan tindakan. Kadang-kadang aktor menemukan pengalaman emosional yang sesuai dengan mudah, tetapi seringkali rute lain diperlukan. Penting untuk memahami dengan tepat apa yang dimaksud Stanislavski dengan tindakan. Aktor selalu dapat mengandalkan tindakan, selalu dapat memilih untuk memperhatikan bagaimana mereka melakukan tindakan di atas panggung, dan dengan ini akan muncul substansi batin yang tepat untuk peran tersebut.

Stanislavski mengklarifikasi gagasannya tentang tindakan dengan menekankan bahwa itu dinamis dan berkaitan dengan keadaan dan momen

⁹Wawancara Sutradara BBBL, November 2021

internal seperti halnya dengan ekspresi eksternalnya. Dengan bertindak berdasarkan dinamisme, berarti aktor harus berpikir dan bertindak dengan tujuan dan penuh niat. Ini mengungkapkan dirinya dalam tindakan dan tindakan menyampaikan esensi dari suatu bagian, pengalaman aktor itu sendiri dan dunia batin dari drama itu sendiri. Jadi aksi panggung bisa berarti tidak aktif, misalnya duduk menunggu sesuatu. Keheningan bisa penuh dengan tindakan batin (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 40). Tindakan aktor terdiri dari urutan tindakan fisik logis yang membentuk peran mereka. Aktor yang melakukan tindakan seperti itu aktif. Terkadang cara Stanislavski menulis menyiratkan bahwa proses internal dan eksternal dari tindakan, pengalaman, dan perwujudan ini dapat dipisahkan dalam beberapa hal tetapi ini tidak benar dalam praktiknya. Dia menjelaskan di tempat lain bahwa pemahaman lakon yang berasal dari analisisnya, pengalaman aktor dan perwujudan peran sepenuhnya saling terkait.

Membuat peran menjadi efektif berarti memberikan sentuhan akhir pada sebuah peran dan kemudian mempertahankannya dengan jujur dalam performa. Aktor ideal bekerja pada diri mereka sendiri terus menerus: tidak cukup hanya mengetahui “sistem”. Untuk itu aktor membutuhkan pelatihan dan latihan harian sepanjang karir akting secara keseluruhan’ (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 347–348). Stanislavski memandang latihan harian yang sistematis dan pelatihan vokal

sebagai hal yang penting bagi aktor dan bereksperimen dengan berbagai gerakan dan bentuk latihan untuk menyempurnakan ide-idenya tentang metode terbaik untuk aktor. Demikian pula, sebuah peran tidak pernah selesai tetapi harus tetap hidup, dengan pekerjaan sehari-hari aktor dan dengan memikirkannya kembali. Menggunakan semua elemen sistem memungkinkan aktor untuk menyatu atau bergabung dengan peran.

Salah satu aktor yang memaikan peran Penangguk menyampaikan satu hal menarik kepada penulis. “Waktu itu saya benar-benar sadar kalau metode pelatihan yang dilakukan Kang Wawan sangat membantu kami untuk menyelami dasar pemikiran Orang Rimba dan sendi kehidupannya. Mengalami suatu pengalaman yang baru untuk melepas alas kami, menghujani tubuh tanpa adanya peneduh dan membiarkan tubuh kami diserang nyamuk-nyamuk Tahura hahaha”¹⁰.

Meskipun disatu sisi, aktor mungkin telah menetapkan garis aksi dan subteks untuk peran tersebut, tetapi masih ada pertanyaan tentang karakteristik luarnya: bagaimana karakter berbicara dan bagaimana karakter bergerak, gerakan atau tindakan apa yang mungkin melambangkan karakter. Dalam *An Actor’s Work*, siswa drama Kostya memberi tahu Tortsov keprihatinannya: bahwa dia pikir dia memahami proses mengalami sebagai mengembangkan dan membina bagaimana dia sebagai aktor harus berpikir sebagai karakter

¹⁰Penangguk, November 2021

tetapi dia tidak sepenuhnya memahami bagaimana mewujudkan peran itu. Apa yang harus dia lakukan, bagaimana dia harus berbicara atau berjalan sebagai karakter untuk ‘menyampaikan kehidupan jiwa manusia’ dari peran tersebut (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 24) tidaklah cukup memiliki ide bagus tentang pengalaman batin sang karakter; ini harus disampaikan kepada penonton melalui ekspresi eksternal aktor, yang menerangi kepribadian karakter dan apa yang mereka pikirkan (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 516).

Perwujudan karakter mungkin tidak efektif, jika aktor menggunakan gerak tubuh untuk kepentingannya sendiri, menghasilkan pertunjukan yang santun dan artifisial. Di sisi lain, jika aktor tidak menemukan karakteristik eksternal untuk karakter, mereka dapat bertindak jujur, tetapi dapat dilihat sebagai aktor yang selalu ‘memainkan dirinya sendiri’, membatasi jangkauan mereka. Stanislavski menulis: ‘sementara gerakan dan tindakan yang benar-benar khas dari karakter, bukan aktor mengikat aktor lebih dekat dengan peran, gerak tubuh dan gerak isyarat menjauhkan mereka darinya’ (Stanislavsky & Benedetti, 2008, hlm. 538). Sebuah aspek penting dari sistem, oleh karena itu, adalah bagaimana memungkinkan aktor bisa mengembangkan karakteristik eksternal yang tepat dan benar.

Stanislavski sendiri adalah aktor karakter yang luar biasa, yang sangat terampil dalam *embodiment*. Ia menekankan bahwa seni *embodiment*

tidak lepas dari seni mengalami dan murid-muridnya tidak boleh mempermainkan perasaan: mereka harus selalu memainkan gambar. Frasa yang digunakan oleh Stanislavski yang diterjemahkan sebagai ‘memainkan karakter’ adalah dalam bahasa Rusia *deistvovat vobraze*, yang secara harfiah berarti ‘menggambil tindakan dalam citra’ (sebuah karakter). Jika aktor telah mengerjakan gambar karakter secara detail, ini akan mencakup semua aspek ekspresi eksternal karakter, bukan hanya bagaimana perasaan karakter dan apa yang mereka katakan atau lakukan. Tentu saja aktor tidak dapat bertindak tanpa perasaan, tetapi tidak ada gunanya khawatir dan resah tentang hal itu, itu akan muncul dengan sendirinya sebagai hasil dari konsentrasi aktor pada aksi langsung dalam situasi tertentu.’ Karakteristik luar akan muncul sebagai hasil dari pemahaman mendalam tentang dunia batin karakter (Toporkov, 2014, hlm. 202). Aktor akan menemukan bahwa semakin mereka mengulangi apa yang disebut garis tindakan fisik, atau lebih tepatnya dorongan batin untuk bertindak, semakin banyak gerakan yang tidak disengaja muncul (Stanislavsky & Benedetti, 2010, hlm. 59).

Hujan, Ranting dan Angin

Proses kreatif dilakukan oleh aktor dan sutradara pada zona Taman Hutan Raya (Tahura) Juanda, Bandung. Sutradara berpandangan bahwa pemilihan lokasi yang spesifik dalam sesi latihan dimaksudkan memberikan perluasan dalam pengetahuan aktor

tentang kehidupan hutan dan rantai stimulus yang dapat memberikan kesan kejujuran atas representasi hutannya Jambi. “Saya melihat Tahura sebagai sebuah ruang yang kemudian bisa menjadi penyumbang kegaduhan pikiran bagi aktor, dekonstruksi tubuh dan pikiran yang saya harapkan melalui stimulus hutan bisa menjadi satu energi yang membentuk karakteristik dari tokoh yang dimainkan aktor saya”¹¹.

Berbicara mengenai ruang, teater lingkungan kemudian secara khusus berkaitan dengan pertunjukan yang menciptakan dan menggunakan seluruh ruang. Schechner (Schechner, 1971, hlm. 379), dengan menyelidiki ruang yang berbeda, *indoor*, *outdoor*, ruang yang ditemukan dan ruang berubah, Schechner (Schechner, 1971, hlm. 385) bersikeras bahwa setiap lingkungan akan tumbuh dari domain pekerjaan dan interaksi antara pemain, tidak dalam isolasi dari satu sama lain. Dengan kata lain ruang bekerja ke dalam pertunjukan, bukan hanya digunakan sebagai latar belakang, melainkan sebagai wujud dari kesatuan pertunjukan. Dua pendekatan spesifik yang digunakan oleh Schechner untuk menyelidiki dan mengatur ruang adalah ruang yang diubah dan ruang yang negosiasi. Ruang yang diubah dibayangkan oleh Schechner sebagai usaha menyelipkan produksi secara artifisial. Sementara ruang yang dinegosiasikan bergantung pada kemampuan pertunjukan untuk bernegosiasi dengan lingkungan, terlibat

dalam dialog bertautan dengan ruang itu sendiri (Wilkie, 2004, hlm. 13).

Ruang yang dinegosiasikan dalam pandangan Schechner, mengindikasikan sebuah pertemuan permanen antara pemain dan ruang lingkungan. Sebagai pandangan Stephan Koplowitz (Kloetzel & Pavlik, 2011, hlm. 83) menjelaskan bahwa *site-specific* membuat aktor berpikir secara berbeda tentang situs yang mereka alami serta tentang seni itu sendiri. Ini harus mempengaruhi perasaan aktor tentang diri mereka sendiri di situs itu dan harus menginformasikan interaksi mereka dengan situs tersebut. Pandangan ini kembali memberikan penegasan bahwa korespondensi ruang dan aktor yang bermain dalam ruang menjadi sebuah gema yang akan terus berlurung dalam rangka memberikan satu catatan dalam karya *site-specific*.

Apa yang telah dilakukan sutradara dalam keseluruhan proses kreatif memberikan jawaban sederhana bahwa perhatian khusus terhadap satu lokasi yang spesifik tidak semata menghadirkan estetika dalam pertunjukan. Kemampuan menangkap makna dan pesan yang muncul dalam observasi ruang sederhana (Tahura) yang digambarkan dalam proses kreatif memberikan pemahaman akan kaitan ruang yang berhasil dipotret oleh sutradara yang direfleksikan dari interaksi aktor dan situs. Kemampuan sutradara untuk menggambarkan kondisi nyata tentang kehidupan Orang Rimba, setidaknya sedikit tergambarkan dengan pencapaian visual yang diperoleh dari olah pikir dan interaksi tubuh antara Tahura dan aktor yang bermain.

¹¹Wawancara Sutradara BBBL, November 2021

KESIMPULAN

Pendekatan *site-specific* menempatkan situs di pusat proses kreatif serta menanggapi langsung ke situs itu. Mengingat poin-poin asli ini, proses kreatif dalam perjalanan teater “Beralas Bumi Beratap Langit”, pendekatan *site-specific* yang dipersonalisasi mengembangkan empat realisasi baru: (1) pendekatan *site-specific*, menuntut sutradara bertindak sebagai fasilitator, (2) ketidakpastian *site* dimaknai sebagai keadaan nyata atas keaslian hutan yang dibawa oleh hasil observasi tim riset, (3) hubungan atau interaksi antara *site* dan pemain merupakan kunci penting dalam keberhasilan pertunjukan.

Dengan menyelidiki pemikiran Stanislavsky dalam dialog keaktoran dan Schechner dalam pembacaan ruang, tiga aspek dapat diidentifikasi sebagai implikasi praktis penggunaan pendekatan *site-specific*: 1) *natural set* menciptakan atmosfer keintiman, 2) membantu aktor merasakan imersi aktif terhadap dunia yang sedang dimainkan, dan 3) memberikan visualisasi budaya yang kaya dan relevan dengan imaji aktor.

DAFTAR PUSTAKA

Brecht, B. (2014). *Brecht on theatre*. Bloomsbury Publishing.

Cohen-Cruz, J. (1998). Radical street performance. *An international anthology*.

De Kesel, M. (2009). *Eros and ethics: Reading Jacques Lacan's Seminar VII*. Suny Press.

Gleave, J. (2012). *The reciprocal process of the site and the subject in devising site-specific performance*.

Kaye, N. (2013). *Site-specific art: Performance, place and documentation*. Routledge.

Kaye, N., & Performance, S.-S. A. (2000). *Place and Documentation*. London and New York: Routledge.

Kloetzel, M., & Pavlik, C. (2009). *Site dance*.

Kloetzel, M., & Pavlik, C. (2011). *Site dance: Choreographers and the lure of alternative spaces*. University Press of Florida.

Kwon, M. (1997). One place after another: Notes on site specificity. *October*, 80, 85–110.

Magarshack, D. (1950). *Stanislavsky: A life*. London, Macgibbon.

McAuley, G. (2012). Site-specific performance: Place, memory and the creative agency of the spectator. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27.

Mitter, S. (2012). *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. Taylor and Francis. <http://SLQ.ebib.com.au/patron/FullRecord.aspx?p=165711>

Prendergast, M. (Ed.). (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice* (1. publ). Intellect.

Schechner, R. (1971). On environmental design. *Educational Theatre Journal*, 379–397.

Stanislavski, C. (1989). *An actor prepares*. Routledge.

- Stanislavsky, K. (1988). *Creating a role*. Routledge.
- Stanislavsky, K., & Benedetti, J. (2008). *An actor's work: A student's diary*. Routledge.
- Stanislavsky, K., & Benedetti, J. (2010). *An actor's work on a role*. Routledge.
- Toporkov, V. O. (2014). *Stanislavski in rehearsal*. Routledge.
- Wilkie, F. (2004). *Out of place: The negotiation of space in site-specific performance*. University of Surrey (United Kingdom).