

ANALISIS KRITIS TERHADAP PARADIGMA TEATER ANTONIN ARTAUD

Indra Tjahyadi, Deny Tri Aryanti

Program Studi Bahasa Inggris, Universitas Panca Marga

Program Studi Teater, Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya

Email: indratjahyadi@upm.ac.id; denyta@stkw-surabaya.ac.id

Abstrak

Penelitian ini berfokus pada paradigma teater yang terdapat dalam pemikiran Antonin Artaud. Pendekatan yang digunakan dalam kajian ini adalah pendekatan kritis. Hal tersebut disebabkan pendekatan kritis memiliki relevansi dengan tujuan penelitian ini. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode studi pustaka. Berdasarkan analisis yang ditemukan bahwa dalam paradigma teater Artaud terdapat enam konsep penting yang harus dipahami, yakni: 1) teater sebagai pandemi, 2) teater sebagai kembaran realitas, 3) puitika teater, 4) teater kejam sebagai metode pertunjukan, dan 5) teater sebagai medium penyucian diri manusia. Adapun konsep-konsep tersebut menurut Grotowski menjadikan paradigma teater Artaud sebagai paradigma yang berada di luar batas rasionalitas manusia. Grotowski menyebut paradigma teater Artaud tersebut sebagai “kegaiban teater”. Sedangkan Brook mengkritisi pemahaman teater Artaud sebagai sesuatu yang bersifat mistis. Oleh karena itu, Brook menyebut paradigma teater Artaud sebagai “teater suci” yang dapat membuat teater jatuh pada pemahaman spiritualitas.

Kata-Kata Kunci: *analisis kritis, paradigma teater, puitika teater*

PENDAHULUAN

Artikel ini memfokuskan kajiannya pada paradigma teater yang terdapat dalam pemikiran teater Antonin Artaud. Adapun dipilihnya paradigma teater pandemi Artaud disebabkan oleh dua faktor. Faktor pertama adalah faktor keberadaannya Antonin Artaud sebagai pemikir yang memberikan pengaruh besar dalam pemikiran seni teater.

Antonin Artaud adalah seorang teaterawan besar asal Perancis Abad 20. Terlahir dengan nama Antoine Marie Joseph Artaud, Artaud dilahir di Marseille pada tanggal 4 September 1896 dan meninggal di Paris pada tanggal 4

Maret 1948. Ayah Artaud, Antoine-Roi Artaud, bekerja sebagai seorang agen pengiriman (Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Sellin, 2017).

Selain sebagai seorang teaterawan besar, sebenarnya, Artaud juga dikenal sebagai seorang penyair dan seorang perupa. Karir kepenyairan Artaud dimulai tatkala ia berusia empat belas tahun. Kala itu, bersama seorang kawannya, Artaud membuat sebuah majalah. Dan karier kepenyairan Artaud semakin teguh tatkala ia menulis sebuah puisi yang berjudul *Dark Poet*. Bagi banyak kalangan, puisi Artaud yang

ditulisnya pada tahun 1920 tersebut terkesan sangat tidak biasa dan sangat orisinal (Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Sellin, 2017).

Karirnya sebagai perupa dimulai tatkala ia tinggal di sanatorium Le Chanet di Nauchatel, Swiss, pada tahun 1918. Sebagai perupa, karya Artaud pernah dipamerkan di National Book League, di London, pada tahun 1977 (Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Sellin, 2017)

Sebagai teaterawan, karir Artaud dimulai sebagai seorang aktor, yang kemudian semakin memuncak tatkala ia bersama Roger Vitrac mengelola Alfred Jarry Theater pada kisaran tahun 1926-1928. Selama berkarir di jagat teater, Artaud tercatat sebagai seorang produser, sutradara, aktor, bahkan ia juga merupakan seorang penulis naskah teater yang handal. Sebagai penulis naskah teater, Artaud pernah mempublikasikan karyanya *Spurt of Blood* pada kisaran tahun 1925 (Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Sellin, 2017).

Selama berkarier kesenian di Paris, Artaud sempat tergabung dalam kelompok Surrealis. Tetapi karena ia merasa bahwa fantasi yang diciptakan pikiran cenderung lebih ringan, sementara keanehan dan surealisme dari kebanyakan Absurd tidak lagi dapat memuaskannya. Oleh karena itu, Artaud memutuskan untuk keluar, dan tidak lagi bergabung dengan

kelompok Surrealis yang kala itu dipelopori oleh Andre Breton (Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Sellin, 2017).

Gagasan-gagasan teater Artaud tidak hanya berpengaruh di Eropa ataupun Amerika, tetapi juga memiliki pengaruhnya sampai di Indonesia. Salah satunya terlihat dalam konsep teater “tontonan” yang ada di jagat teater modern Indonesia.

Dalam sejarahnya, jagat teater modern Indonesia pernah terjangkau satu konsep teater yang disebut teater “tontonan”. Menurut Saini, (1996), konsep teater tontonan ini dimulai sejak pertengahan dasawarsa kedua tahun 1960-an, yakni tatkala Rendra menampilkan Teater Mini Kata-nya, dan semakin santer dalam dasawarsa tahun 1980-an.

Secara defenitif, yang dimaksud dengan teater “tontonan” adalah satu konsep teater yang memandang seni teater sebagai seni yang mengandalkan daya ungkap dan daya tariknya semata. Teater yang menganut konsep ini menghendaki agar teater sebagai seni memiliki kemandirian dan bukan perpanjangan seni sastra maupun seni lainnya. Oleh karena itu, teater yang menganut konsep ini lebih mengandalkan hal-hal yang lebih visual seperti bentuk, warna, sudah barang tentu perbuatan, daripada hal-hal yang verbal seperti percakapan atau dialog yang menonjol dalam teater gaya realism (Saini, 1996).

Mencermati pemahaman konsep teater “tontonan” yang semacam itu bahwa telah terjadi kesamaan antara konsep teater “tontonan” yang dipelopori oleh Teater Mini Kata-nya Rendra dengan gagasan teater Artaud. Adapun kesamaan tersebut dapat dilihat dari penolakan mereka terhadap teater realis yang menjadi verbal bertele-tele karena dijajah sastra dan menjadi dangkal dan komersial, pendirian mereka yang melihat bahwa dialog bukanlah bagian dari pertunjukan teater, melainkan lebih merupakan bagian dari buku, dari sastra, dari bahasa, serta keyakinan mereka bahwa pertunjukan teater merupakan satu kenyataan fisik yang minta diisi, atau dalam kata lain, minta diberi bahasanya sendiri yang konkret, yang pertama-tama menyentuh pacaindera dan bukannya menyentuh pikiran sebagaimana halnya bahasa verbal atau kata-kata, ini tak lain dan tidak bukan karena bahasa teater adalah bahasa ruang dan gerak.

Selain itu, pengaruh Artaud dalam jagat teater Indonesia modern dapat dilihat pada konsep-konsep teater dari Teater Kubur-nya Dindon WS dan Teater Sae-nya Budi S. Otong dan Arizal Malna. Bahkan pada Budi S. Otong, pengaruh Artaud dapat dilihat pada obsesi teater dari Budi S. Otong yang berusaha untuk “menggali ke dalam tubuh sendiri sampai batas yang paling tidak mungkin” (Giryadi, 2003).

Pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini adalah

pendekatan kritis. Pendekatan kritis merupakan pendekatan yang berusaha untuk memahami sebuah fenomena atau realitas sampai ke tataran yang paling dasar. Hal tersebut disebabkan tujuan pendekatan kritis itu untuk menemukan atau mengungkap esensi atau hakikat dari sebuah realitas atau fenomena. Oleh karena itu, pendekatan kritis adalah pendekatan yang bermanfaat dalam mengungkap esensi atau hakikat sebuah fenomena atau realitas (Magnis-Suseno, 1993).

Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya bahwa penelitian ini bertujuan untuk mengungkap secara kritis paradigma teater dalam pemikiran Antonin Artaud. Pengungkapan secara kritis tersebut tidak dapat dicapai apabila dalam mengkaji atau menganalisis realitas atau fenomena sasaran tidak sampai pada tataran esensi atau hakikat. Pendekatan kritis memungkinkan fenomena atau realitas terungkap esensinya. Oleh karena itu, pendekatan kritis relevan digunakan sebagai pendekatan dalam penelitian ini.

METODE

Penelitian ini merupakan penelitian kepustakaan. Penelitian kepustakaan adalah penelitian yang memusatkan kajiannya pada sumber data pustaka (Denzin et al., 2018). Sumber data primer dalam penelitian ini adalah buku *Theater and Its Double* karya Antonin Artaud. Teknik simak dan catat digunakan sebagai

teknik pengumpulan data. Pada penelitian ini, peneliti menyimak berbagai bahan kepustakaan yang menjadi sumber data penelitian. Hasil penyimakan tersebut kemudian ditandai untuk selanjut dilakukan pencatatan hasil simak. Dalam melakukan analisis data, peneliti melakukan langkah-langkah yang meliputi: 1) pengklasifikasian data, 2) reduksi data, dan 3) analisis kritis terhadap berbagai pernyataan Antonin Artaud yang terdapat dalam buku *Theater and Its Double*. Teknik penyajian data yang digunakan teknik informal.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Pandemi sebagai Metafora

Menurut Artaud (Arifin, 2009; Artaud, 1958), teater membersihkan manusia dan membawa kembali kemurnian yang dimilikinya. Agar teater dapat meraih tujuannya tersebut, pertama-tama, sebagaimana yang disarankan Artaud, teater harus dipandang sebagaimana pandemi. Ini karena teater, sebagaimana juga pandemi, merupakan suatu perasukan yang memabukkan dan senantiasa bersifat komunikatif.

Dalam pemikiran Artaud, teater dan pandemi dipahami sebagai konsep yang memiliki kesamaan makna. Itu karena keduanya bekerja dengan perasukan, dengan penularan, dengan persamaan, juga dengan kegaiban. Menurut Artaud (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Murray, 2016) sebagaimana

pandemi, teater bukan saja merupakan suatu panggilan menakutkan untuk kekuatan yang memaksa pikiran dengan mencontohkan pada sumber dari konflik-konfliknya, tetapi juga merupakan saat kejahatan, kemenangan kekuatan gelap yang diberikan oleh sebuah kekuasaan bahkan lebih besar sampai pada kemusnahannya. Menurutnya, teater sebagaimana pandemi merupakan suatu krisis yang diselesaikan dengan kematian atau penyembuhan. Oleh karena itu, dalam teater terdapat semacam matahari yang ganjil, sebuah cahaya dari intensitas abnormal, yang sepertinya sulit bahkan tidak mungkin, tiba-tiba menjadi elemen normal manusia (Arifin, 2009; Artaud, 1958).

Dalam pemahaman Artaud, pandemi dimaknai suatu penyakit yang superior karena merupakan sebuah krisis total yang tidak menisakan apa pun selain kematian atau pemurnian yang ekstrim. Demikian pula teater. Teater merupakan penyakit karena merupakan keseimbangan tertinggi yang tak dapat diraih tanpa penghancuran. Ini memberi kesempatan pada pikiran untuk berbagi sebuah perasukan yang memabukkan menaikkan derajat energinya. Dalam artian bahwa melalui sudut pandang kemanusiaan, aksi teater, sebagaimana pandemi, adalah mendorong manusia untuk melihat dirinya sendiri sebagaimana adanya. Oleh karena itu, teater dapat

berfungsi sebagai media atau alar penghancur “topeng-topeng” yang dikenakan manusia, dan menghadirkan ketersingkapan kebohongan, dan kemunafikan dunia (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004).

Puitika Teater dan Teater sebagai Kembaran Realitas

Selain melihat teater sebagaimana pandemi, Artaud juga melihat bahwa teater berbeda dengan sastra, karena teater memiliki puitikanya sendiri. Menurut Artaud, puitika teater dimulai dengan memandang teater sebagai sebuah wilayah fisik yang konkret. Dalam sebuah tulisannya yang berjudul “Metaphysics and *Mise en scene*” Artaud dengan tegas menyatakan bahwa panggung pertunjukan teater adalah wilayah fisik yang konkret yang minta diisi dengan bahasa konkretnya sendiri (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004).

Menurut Artaud (Arifin, 2009; Artaud, 1958), dialog—sesuatu yang ditulis dan dilisankan—bukanlah milik teater, tetapi lebih merupakan milik sastra. Ini karena segala sesuatu dalam teater tidak dapat secara spesifik diekspresikan lewat kata-kata, lewat pengujaran, atau, secara pendek kata, ia tidak dapat diekspresikan dalam dialog. Teater, bagi Artaud, merupakan sebuah permainan, pertunjukan itu sendiri, yang berdiri sebagai sebuah teks. Oleh karena itu pikiran-pikiran yang

diekspresikan dalam teater hanya bisa diraih oleh bahasa fisik yang konkret, ini karena pikiran-pikiran tersebut senantiasa berada di luar raihan bahasa ujaran. Lebih lanjut Artaud memaparkan bahwa ide-ide permainan teater diciptakan secara langsung di atas panggung, melawan halangan baik dari produksi maupun dari penampilan, memaksa penemuan sebuah bahasa gerak yang aktif dan anarkis, sebuah bahasa yang mentransendensikan batasan yang dikenakan oleh rasa dan kata. Ini karena takdir teater, paparnya, tidak lain adalah untuk menampilkan sesuatu, dan bukannya menyampaikan sesuatu lewat bahasa ujar (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004).

Inilah yang dimaksud oleh Artaud sebagai puitika teater. Menurut Artaud (1958), untuk meraih puitika teater tersebut jalan yang harus ditempuh adalah, pertamanya, mengekspresikan bahasa yang tidak umum. Dalam artian, bahwa kita harus terlebih dulu mengeluarkan metafisika dari bahasa ujaran untuk kemudian mengkespresikannya dalam bahasa yang bukan bahasa keseharian. Lantas menggunakannya pada sesuatu yang baru, yang merupakan pengecualian dan gaya yang tak biasa. Ini memiliki maksud untuk menciptakan berbagai kemungkinan bagi produksi fisik yang mengejutkan.

Selain itu, dengan mendasarkan diri pada puitika teater

tersebut, teater dapat membelah dan mendistribusikan puitika teater secara aktif, dan untuk bersepakat dengan intonasi perilaku konkret absolut yang mengembalikan kekuatan untuk merusak sebagaimana usaha untuk memanifestasikan sesuatu. Sebab, menurut Artaud, hanya dengan hal inilah bahasa dalam bentuknya yang mantra dapat disadari. Lantas, menurut Artaud, hanya dengan menyadari puitika teater semacam inilah teater dalam dikembalikan ke dalam keseriusan dan gelak tawanya, serta menjauhkannya dari dekadensi (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Pandangan Artaud yang melihat teater sebagai wilayah fisik yang konkret tersebut terilhami oleh seni teater tradisional Bali yang pernah ia saksikan. Bagi Artaud, teater tradisional Bali memiliki arti yang dalam. Baginya teater tradisional Bali merupakan teater yang tidak kehilangan kepekaannya pada ketakutan misterius yang diketahui sebagai suatu elemen yang menggerakkan teater ketika dikembalikan ke dalam tingkatannya. Itu karena teater tradisional Bali, menurut Artaud, adalah suatu ide teater yang murni, di mana segalanya memiliki nilai dan eksistensinya dalam perbandingannya dalam derajat objektifikasinya sendiri di dalam sebuah pertunjukan (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp,

2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Pandangan Artaud terhadap teater tradisional Bali mempengaruhi pemikirannya tentang teater. Pandangan tersebut menyebabkan Artaud memahami teater sebagai pandemic, dan juga sebagai sesuatu yang memiliki puitikanya sendiri, juga melihat teater sebagai sesuatu yang alkemis. Teater dikatakan sebagai sesuatu yang alkemis. Hal itu disebabkan teater memiliki kemampuan untuk mengubah segala hal menjadi sesuatu yang menarik perhatian manusia. Adapun pandangan Artaud tentang teater sebagai sesuatu yang alkemis, menjadikan teater sebagai sesuatu yang dapat meninggalkan bekas-bekasnya, citra-citranya yang menyentuh manusia dalam berbagai cara. Oleh karena itu, menurut Artaud, teater sebagai alkemis, haruslah menyadari keberadaannya sebagai Kembaran dari realitas keseharian (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Meskipun menyatakan bahwa teater merupakan Kembaran realitas keseharian, tetapi Artaud tidaklah bermaksud untuk menjadikan teaternya sebagai sesuatu yang realis. Hal tersebut sebagaimana tampak pada pernyataan Artaud berikut:

it has already been understood that the genre of theater to which I refer has

nothing to do with the kind of realistic, social theater which changes with each historical period and in which the ideas that animated the theater at its origin can no longer be discerned except as caricatures of gestures, unrecognizable because their intention has changed so greatly. Like words themselves, the ideas of the archetypal, primitive theater have in time ceased to generate an image, and instead of being a means of expansion are only an impasse, a mausoleum of the mind (Sellin, 2017).

Bagi Artaud, inti masalah teater bukan pada narasi peristiwa-peristiwa, bukan di dalam diskusi tentang hipotesis dengan penonton, bukan pula melalui kehadiran kembali kehidupan seperti tampak dalam realitas di luar diri manusia, serta bukan pula dalam khayalan atau wahyu. Bagi Artaud, permasalahan teater terletak pada konsep tindakan *act* yang dijabarkan secara lahiriah saat itu juga lewat organisme para aktor di depan orang lain. Ini semata-mata karena, baginya, realitas teaterikal merupakan realitas spontan yang dihubungkan dengan kehidupan, dan bukannya hanya merupakan ilustrasi dari realitas kehidupan (Arifin, 2009; Artaud, 1958).

Konsep Teater Kejam Antonin Artaud

Selain menyerupai pandemi, memiliki puitikanya sendiri, dan memandang teater sebagai sesuatu yang alkemis, Artaud juga melihat teater sebagai sesuatu yang kejam. Pandangannya ini biasa disebut Teater Kejam (*Theatre of Cruelty*). Artaud memberikan kata “kejam” makna yang berbeda. Artaud tidak memaknai kata “kejam” sebagai sesuatu yang berkenaan dengan pertumpahan darah dan keadilan, pengejaran yang sia-sia terhadap penderitaan fisik. Ini karena kata “kejam” sendiri, bagi Artaud, tidaklah sinonim dengan pertumpahan darah, pengorbanan diri, dan pengutukan permusuhan. Dalam pemahaman Artaud kata “kejam” dalam tataran praktisnya merupakan sebetuk determinisme tinggi, di mana sang jagal itu sendiri merupakan subjek yang ditentukan harus bertahan bila saatnya tiba (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Bagi Artaud, kekejaman berada di atas segala kejernihan, sebetuk kontrol yang keras dan kaku dan penyerahan pada kebutuhan. Lebih lanjut ia memaparkan, bahwa tak ada kekejaman tanpa kesadaran dan tanpa aplikasi kesadaran. Kekejaman, bagi Artaud, merupakan kesadaran yang diberikan oleh latihan dari laku sehari-hari. Melihat pemaparan ini, kiranya, dapat dikatakan bahwa Artaud tidaklah

menggunakan kata “kejam” dalam konteks makna yang bersifat kekerasan kriminal, melainkan dalam konteks hasrat untuk hidup, satu semesta yang kasar dan kebutuhan yang tak terdamaikan, dalam pemahaman gnostik badai kehidupan yang melahap kegelapan, dalam pengertian rasa sakit yang dipisahkan dari kebutuhan hidup tak terhindari yang tak dapat dilanjutkan (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017). Karena mendasarkan diri pada konteks makna seperti itu, maka Artaud memahami bahwa segala hal tentang laku adalah sesuatu yang kejam. Oleh karena segala hal yang berhubungan dengan laku adalah sesuatu yang kejam, maka, saran Artaud, hanya di atas gagasan atas aksi yang ekstrim, yang memaksa manusia untuk melampaui segala batasanlah teater harus dibangun kembali (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Teater, menurut Artaud, harus memberikan pada kita segala hal yang ada di dalam kejahatan, cinta, peperangan, ataupun kegilaan apabila ingin memulihkan kepentingannya. Adapun untuk memulihkan kepentingannya tersebut, teater haruslah berpegang pada kekejaman. Sebab tanpa kekejaman di setiap akarnya sebuah pertunjukan atau tontonan tidaklah mungkin terjadi. Karena Teater

Kejam sendiri diciptakan oleh Artaud untuk memulihkan kembali gairah teater dan konsepsi hidup yang menggoncangkan, serta diusulkan bagi penyusunan kembali untuk sebuah perayaan pertunjukan, guna mencari dalam agitasi perayaan yang mengagumkan, mengguncang dan melemparkan satu sama lainnya, maka konsep tontonan atau pertunjukan yang diajukan dan diusulkan Artaud adalah tontonan yang mengandung hal-hal fisik dan lemen-elemen objektif yang dapat dilihat keseluruhannya. Sebuah pertunjukan atau tontonan yang akan memilih subjek dan temanya sendiri yang dapat menghubungkan teater pada agitasi dan karakteristik jaman kita yang terus gelisah (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Leach, 2004; Murray, 2016; Sellin, 2017).

Teater sebagai Medium Penyucian Diri

Secara sederhana dapat dikatakan bahwa Artaud sangat tertarik pada karakterisasi psikologi. Hal tersebut disebabkan Artaud memahami mental manusia sebagai “misteri diri kita yang terdalam”. Pemahaman tersebut membuat Artaud memfokuskan pemikiran teaternya pada bentuk teater yang mampu mengatasi masalah-masalah atau alasan-alasan yang tidak berhubungan satu sama lain, juga hambatan-hambatannya yang bersifat psikologi.

Dalam pemahaman Artaud, mental manusia modern telah

mengalami degradasi. Hal tersebut dapat disembuhkan melalui teater. Itu karena teater dapat membantu manusia untuk menemukan kesucian diri. Menurut Brook (1996), Artaud memahami teater sebagai medium untuk mencapai kemurnian diri. Dalam teater, sekelompok aktor dan sutradara bertugas sebagai pelayan manusia untuk melakukan penyucian diri. Teater memiliki fitur yang memungkinkan manusia untuk “meruntuhkan diri” dan “membangun kembali diri”. Oleh karena itu, Artaud memahami teater juga sebagai medium dekonstruksi dan rekonstruksi diri manusia (Arifin, 2009; Artaud, 1958).

Menurut Artaud (1958) untuk dapat meraih kesucian diri, manusia harus mengalami kekejaman. Adapun kekejaman tersebut dipahami sebagai metafora oleh Artaud. Bagi Artaud (1958) kekejaman adalah metode yang digunakan agar manusia kembali mengenali dirinya secara utuh dan purbani. Oleh karena itu, dalam setiap pertunjukan teater yang dilaksanakan, sutradara dan aktor harus mampu membuat penonton mengalami keruntuhan, yang menyebabkan mereka mempersilahkan dirinya sendiri untuk ditembus, dikejutkan, dikagetkan dalam pertunjukan. Dalam setiap pertunjukan, setiap elemen teater harus hadir sebagai tindak pemerkosaan atas diri. Hal tersebut disebabkan hanya dengan metode dan tindakan itulah diri manusia dapat diisi dengan sebuah pemenuhan baru yang kuat dan

murni (Arifin, 2009; Artaud, 1958; Brook, 1996; Derrida & Thévenin, 1998; Helga Finter, 1997; Knapp, 2009; Murray, 2016).

Kritik Jerzy Grotowski terhadap Konsep Teater Antonin Artaud

Konsep teater Artaud mengundang banyak perdebatan. Menurut Grotowski (Grotowski, 2002), ini karena terdapat paradoks di dalam konsep-konsep teater Artaud. Selain, karena terdapat paradoks, Grotowski berpendapat, bahwa ada ketidakmungkinan untuk melaksanakan apa yang diusulkan dan disarankan oleh Artaud, karena ia tidak meninggalkan teknik yang nyata, melainkan hanya meninggalkan khayalan (*vision*), metafora-metafora. Selain itu, juga dalam menyampaikan konsep-konsepnya tersebut, menurut Grotowski, Artaud menggunakan bahasa yang hampir-hampir tidak terlihat, tidak dapat diraba dan cepat terlupakan, ini mengakibatkan sulitnya untuk mengetahui dengan tepat maksud yang hendak disampaikan oleh Artaud lewat konsep-konsep teaternya tersebut. Di bawah kondisi tersebut, maka Grotowski pun menyebut bahwa konsep teater Artaud adalah konsep yang sederhana, halus, alogis dan hampir-hampir tidak terlihat dan tidak dapat diraba.

Grotowski melihat konsep teater Artaud adalah konsep-konsep teater Artaud berbicara ihwal kegaiban teater (*magic of the theatre*). Kiranya, ada benarnya juga pandangan dari Grotowski tersebut.

Sebab Artaud sangat terilhami dan terpengaruh oleh gagasan teater tradisional Bali yang cenderung mistis (Grotowski, 2002).

Menurut Grotowski (2002), memang benar kiranya apabila Artaud berusaha mendesakkan satu bentuk teater yang mampu mengatasi masalah-masalah atau alasan-alasan yang tidak bersambungan satu sama lain, juga hambatan-hambatan yang bersifat psikologis. Tetapi, usaha untuk mengatasi hal tersebut Artaud menyarankan untuk menempuhnya lewat apa yang ia sebut “kerasukan kosmis”.

Ide tentang “kerasukan kosmik” tersebut, dalam pandangan Grotowski, memiliki hubungan dengan ide Artaud tentang konsep pertunjukan teater atau teater “tontonan”. Grotowski berpendapat, dalam idenya tentang pertunjukan teater (*spectacle theatre*), Artaud menyarankan untuk menghapus batas antara pertunjukan dengan penonton, serta membuang trik-trik atau tipuan-tipuan pertunjukan, seperti tata rias, tata pakaian, dan menyarankan aktor untuk menjelaskan dirinya di hadapan penonton hanya dengan gerak hatinya, denyut jantung, lewat “kerasukan kosmik” (*cosmic trance*) (Grotowski, 2002).

Grotowski melihat, bahwa yang dimaksud Artaud dengan “kerasukan kosmik” adalah unsur-unsur dalam pertunjukan teater yang memakai tanda-tanda kosmik dan “gestur-gestur yang membangkitkan kekuatan yang hebat” yang

merupakan ekspresi-ekspresi yang nyata, satu puitika teaterikal yang spesifik dalam tanda-tanda alfabet yang dipahami oleh orang-orang tradisi secara universal. Adapun untuk sampai pada tujuan tersebut, Artaud menyarankan, aktor terlebih dahulu harus menyadari bahwa pertunjukan teater merupakan suatu pembebasan besar, sebuah penggaran konvensi, dan suatu usaha permurnian melalui kekerasan dan kekejaman yang bertujuan untuk melindungi diri kita di dalam hidup itu sendiri (Grotowski, 2002).

Mendasarkan diri pada pandangan tersebut, maka Artaud menyatakan bahwa apa yang dapat dicapai atau dihasilkan oleh seorang aktor itu haruslah suatu “*total act*”. Dalam artian bahwa apa yang harus dicapai dan dihasilkan oleh aktor suatu reaksi total yang betul-betul dengan keseluruhan dirinya, dan bukan cuma sesuatu gerak yang bersifat mekanik oleh tangan, atau kaki, kerenyut muka yang dibantu oleh infleksi yang logis dan atau oleh pikiran. Agar aktor dapat mencapai hal tersebut, ia haruslah menyadari keberadaannya seperti seorang martir, meski terbakar habis tetapi tetap memberikan tanda pada pancangnya. Adapun tanda-tanda tersebut haruslah diartikulasikan dengan jelas dan bukan cuma merepet, meracau atau mengigau, berteriak untuk semuanya atau tidak untuk siapa-siapa (Grotowski, 2002).

Ide Artaud tentang “kerasukan kosmik” dan teater “tontonan” tersebut, menurut Grotowski, dipengaruhi oleh pandangan Artaud

sendiri tentang isi masalah teater. Secara panjang lebar Gratowski menuturkan bahwa bagi Artaud inti masalah teater bukan pada peristiwa-peristiwa, bukan di dalam diskusi tentang suatu hipotesa dengan penonton, bukan pula dalam penghindangan kehidupan seperti yang tampak dari luar, dan bukan pula dalam satu khayalan atau wahyu, tetapi terletak pada tindakan, pada "act" yang dijabarkan secara lahiriah waktu itu juga lewat organisme para pemeran, di depan orang lain (Grotowski, 2002).

Grotowski melihat bahwa bagi Artaud verbalitas yang tercermin lewat dialog dalam teks-teks dramatik bukanlah bagian dari pentas, tetapi bagian dari buku, dari sastra, dari bahasa, dan dalam teater verbalitas tersebut hanya menjadikan teater bertele-tele dan dangkal. Sebagai pertunjukan, teater merupakan suatu kenyataan fisik yang minta diisi, dengan kata lain minta diberi bahasanya sendiri yang konkret, sebuah bahasa yang pertama-tama menyentuh pancaindera dan bukan menyentuh pikiran seperti bahasa verbal atau kata-kata. Artaud memahami bahasa teater sebagai bahasa ruang dan gerak (Grotowski, 2002). Oleh karena itu, Grotowski melihat, Artaud menolak dengan tegas keberadaan teater yang merasa puas hanya dengan mengilustrasikan teks-teks dramatik. Ini semata-mata karena baginya, teater haruslah satu seni kreatif dalam dirinya dan bukan cuma duplikat sastra, untuk itu, ia menyarankan, agar teater

menciptakan pemisahan atau perbedaan ataupun perceraian dengan sastra, dan meraih otonominya. Hal tersebut disebabkan Artaud menganggap bahwa hanya jalan inilah yang dapat membuat teater tidak jadi bertele-tele dan dangkal, serta dapat menjadi kreatif dan bukan hanya merupakan duplikat sastra (Grotowski, 2002).

Selain itu, menurut Grotowski, pandangan Artaud teater sebagai sesuatu yang otonom, juga dipengaruhi pandangannya tentang realitas teater. Bagi Artaud, realitas teater adalah realitas yang memiliki semangat spontanitas, yang bukan merupakan ilustrasi kehidupan, meskipun demikian ia masih dapat dihubungkan dengan kehidupan. (Grotowski, 2002)

Kritik Peter Brook terhadap Konsep Teater Antonin Artaud

Jika Jerzy Grotowski melihat bahwa konsep-konsep teater Artaud sebagai "kegaiban teater", Peter Brook melihat konsep-konsep teater Artaud sebagai "teater suci" (*the holy theatre*). Oleh karena itu, Brook menyebut konsep-konsep teater Artaud tak ubahnya "suara seorang rasul yang meruak di padang tandus".

Brook (1996) berpendapat bahwa dari istilah tersebut sebuah pencarian terhadap satu bentuk teater yang lebih keras, kurang rasional, lebih ekstrim, kurang verbal, dan lebih berbahaya. Dalam pembacaan Brook, konsep-konsep teater Artaud pun tak luput dari kritik. Bila Grotowski melihat konsep teater

Artaud memiliki nilai paradoks, Brook melihat bahwa konsep-konsep teater Artaud itu tak ubahnya sesuatu yang tak dapat diraih, yang menyebabkan Artaud sendiri tak pernah dapat mencapai teaternya sendiri.

Menurut Brook (1996) penyebutan konsep teater Artaud sebagai "teater suci" karena, melalui konsep-konsep teaternya, Artaud berusaha mencari kesucian. Lebih lanjut Brook memaparkan bahwa apa yang diinginkan oleh Artaud adalah menjadikan teater sebagai tempat yang dianggap suci, dalam artian bahwa ia ingin teater dilayani oleh sekawanan aktor dan sutradara yang berdedikasi, yang akan menciptakan alamnya sendiri yang merupakan rangkaian imaji kekerasan pertunjukan yang tidak ada habisnya, menimbulkan semacam ledakan kuat kemanusiaan seketika yang tak seorang pun akan kembali pada teater anekdot atau teater ujaran.

Brook memahami bahwa Tujuan gagasan Artaud adalah memosisikan teater sebagai sesuatu yang mengandung apa yang secara umum disediakan oleh cinta dan perselisihan. Selain itu, Artaud juga menginginkan agar penonton mengalami keruntuhan pertahanan diri, membiarkan diri mereka untuk dilubangi, dikejutkan, dikagetkan, dan diperkosa, sehingga pada waktu yang sama mereka juga dapat diisi dengan hal-hal baru. Hal tersebut, bagi Artaud, hanya bisa dilakukan oleh teater karena hanya di teaterlah kita bentuk-bentuk keseharian manusia yang dapat dikenali dapat

dibebaskan (Artaud, 1958). Bagi Brook (1996), pandangan teater Artaud yang seperti itulah yang membuat teater menjadi satu tempat suci, tempat di mana realitas yang lebih agung dapat ditemukan.

Berdasarkan pandangannya tersebut, maka Brook memandang Artaud tidak ubahnya seorang rasul. Adapun sebagaimana rasul pada umumnya, Brook menyarankan agar melihat Artaud sebagai sosok yang berbeda dari para pengikutnya. Karena, menurut Brook, para aplikator Artaud adalah pengkhianat. Pengkhianat sebab mereka hanya mengeksploitasi sebagai dari pikirannya. Pengkhianat sebab lebih mudah untuk mengaplikasikan sedikit dari karya aktor yang handal ketimbang hidup dalam pertunjukan yang tidak diketahui yang diciptakan oleh kemungkinan yang mungkin datang menembus pintu teater (Brook, 1996).

Brook menyarankan agar tidak terjerembab ke dalam jurang pengkhianatan itu, dalam mempelajari pikiran-pikiran Artaud kita haruslah kembali pada tulisan-tulisan Artaud itu sendiri. Dari pembacaannya atas tulisan-tulisan Artaud itu sendiri, Brook berpendapat bahwa Artaud senantiasa berbicara tentang: (1) jalan hidup, jalan teater, yang lengkap, tempat aktivitas aktor dan pertunjukan digerakkan oleh kebutuhan terpisah yang sama; (2) kerja teater itu serupa pandemi, yakni dengan perasukan yang menyebabkan kemabukan, dengan infeksi, dengan analogi, dengan sihir;

dan (3) teater merupakan permainan, pertunjukan itu sendiri, sesuatu yang menempatkan diri sebagai teks (Brook, 1996).

SIMPULAN

Berdasarkan analisis yang ditemukan bahwadalam paradigma teater Artaud terdapat enam konsep penting yang harus dipahami, yakni: 1) teater sebagai pandemi, 2) teater sebagai kembaran realitas, 3) puitika teater, 4) teater kejam sebagai metode pertunjukan, dan 5) teater sebagai medium penyucian diri manusia. Adapun konsep-konsep tersebut menurut Grotowski menjadikan paradigma teater Artaud sebagai paradigma yang berada di luar batas rasionalitas manusia. Grotowski menyebut paradigma teater Artaud tersebut sebagai “kegaiban teater”. Adapun hal yang hampir sama juga dipahami oleh Brook. Brook mengkritisi pemahaman teater Artaud sebagai sesuatu yang bersifat mistis. Oleh karena itu, Brook menyebut paradigma teater Artaud sebagai “teater suci” yang dapat membuat teater jatuh pada pemahaman spiritualitas.

DAFTAR PUSTAKA

- Arifin, M. (2009). *Antonin Artaud: Teater dan Kembarannya*. Dewan Kesenian Jawa Timur.
- Artaud, A. (1958). *The Theatre and Its Double*, tr. by Mary Caroline Richards. Grove Press.
- Brook, P. (1996). *The Empty Space*. Touchstone.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S., & etc. (2018). *Handbook of Qualitative Research* (N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds.)). Sage Publication Ltd.
- Derrida, J., & Thévenin, P. (1998). *The Secret Art of Antonin Artaud*, tr. by Mary Ann Caws. MIT Press.
- Giryadi, R. (2003). Serpihan-serpihan Tubuh. In M. Arifin (Ed.), *Teater dan Kembarannya*, terj. Max Arifin. Dewan Kesenian Jawa Timur.
- Grotowski, J. (2002). *Menuju Teater Miskin*, terj. Max Arifin. Arti.
- Helga Finter. (1997). Antonin Artaud and the impossible theatre: The legacy of the Theatre of Cruelty. *TDR*, 41(4). <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/1146659>
- Knapp, B. (2009). Antonin Artaud’s Revolutionary Theatre of Cruelty. *Today’s Speech*, 17(3), 26–30. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/01463376909368892>
- Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. Routledge.
- Magnis-Suseno, F. (1993). *Filsafat sebagai Ilmu Kritis*. Kanisius.
- Murray, R. (2016). Antonin Artaud. *Modern & Contemporary France*, 24(455–456). <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/09639489.2016.1233954>
- Saini. (1996). *Peristiwa Teater*. Penerbit ITB.
- Sellin, E. (2017). *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago University Press.