

BAB 1

KEBANGKITAN DAN PERKEMBANGAN PENGARAH TEATER DUNIA

Drama merupakan suatu seni yang mengabungkan berbagai seni termasuk sastera (skrip drama), tari (pelakon), muzik (suara pelakon dan muzik latar), seni lukis (mekup, tatarias, kostum dan lampu) seni gerak (gerakan fizikal pelakon) dan seni bina (latar pentas). Teater yang sebegini rupa digelar Teater Sintesis atau Teater Total. Oleh itu ia memerlukan seseorang yang bukan sahaja kreatif tetapi juga berupaya untuk menyatupadukan elemen-elemen kesemua ini untuk menimbulkan imej dan suasana pentas yang seimbang. Orang yang memegang peranan ini dipanggil pengarah.

Dalam bab ini, akan dibincangkan perkembangan sistem pengarahan dalam drama dunia yang bermula dari drama Greek hingga ke teater avant-garde di Barat dan seterusnya menumpukan kepada sistem pengarahan pengarah yang terkenal iaitu Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht dan Jerzy Grotowski kerana sistem mereka mempengaruhi metod pengarahan Krishen Jit.

1.1 Kebangkitan dan Perkembangan Pengarahan Teater Dunia

Dalam sejarah drama dunia , peranan *choregeus*, iaitu pelatih korus dalam drama Greek, adalah yang paling dekat dengan peranan seorang pengarah dalam teater moden hari ini. Beliau bukan sahaja mengajar teknik tari kepada penari secara individu dan

menyerentakkan pergerakan penari-penari dalam kumpulan, bahkan juga menginterpretasikan tema *strophe* dan *antistrophe* dari segi kedudukan, gerakan dan irama.¹ Dalam tradisi penulisan dan pengarahan drama Yunani, lazimnya penulis skrip bertanggungjawab juga sebagai choregeus.² Penulis drama Greek yang terkenal dan terawal iaitu Aeschylus (525-465B.C.), beliau telah mengarah (sebagai choregeus) dramanya yang bertajuk “*Me Suppliants*” pada tahun 492B.C. Kemudian pada zaman perkembangan kuasa gereja, dalam pertunjukkan pelbagai drama yang berunsur ugama, kerja-kerja seperti memilih skrip drama, memilih dan melatih pelakon, kesemuanya terpulang kepada gereja yang bertanggungjawab atas pementasan itu ataupun pengurus grup drama.³ Peranan-peranan tersebut adalah peranan seorang pengarah walaupun pada masa itu masih bergelar choregeus

Tradisi ini dilanjutkan sehingga ke zaman Pembaharuan (*Renaissance*) di mana Shakespeare (1564-1616) dan Moliere (1622-1673) juga pernah mengarah pelakon-pelakon untuk memainkan watak-watak skrip mereka sendiri.⁴ Pada abad ke-18, pelakon yang berpengalaman dan popular mempunyai status yang tinggi dalam sesuatu grup drama. Oleh itu mereka memainkan peranan sebagai pengarah dalam sesuatu pementasan.

Walau bagaimanapun, sebelum pertengahan abad ke-19, peranan seorang pengarah itu samada dimainkan oleh pengurus grup drama, penulis skrip drama ataupun pelakon utama, mereka hanya dapat menyumbangkan sebahagian kebolehan yang

terdapat pada dirinya, tetapi tidak pernah menggabungkan kesemua kebolehan untuk mewujudkan drama yang berpadu dan harmoni.⁵

Pada tahun 1874, George II, Duke of Saxe-Meiningen (1826-1914) buat kali pertamanya telah menyumbangkan konsep *Ensemble Acting*, dimana beliau menegaskan faktor-faktor berikut untuk menjelaskan konsepnya itu; iaitu:

- 1) menghapuskan sistem dimana pelakon utama menjadi pengarah
- 2) membekalkan perlatihan yang berlanjutan
- 3) pelakon mesti menghormati sepenuhnya kepada pengarah
- 4) menegaskan ketepatan dan efek keseluruhan pementasan
- 5) kawalan yang sepenuhnya terhadap elemen-elemen pementasan, termasuk kostum, tatarias dan sebagainya.⁶

Antara tahun 1874-1890, Grup Saxe-Meiningen telah membuat pementasan di beberapa negara di Eropah dan mendapat sambutan yang tidak dapat dijangkakan. Kejayaan yang dicapai oleh Meiningen telah membuktikan bahawa peranan seseorang pengarah sangat penting dalam sesuatu pementasan.⁷ Boleh dikatakan perkembangan peranan pengarah berkait rapat dengan perkembangan drama Realisma.

Kejayaan Meiningen telah membawa pengaruh yang besar kepada tokoh-tokoh teater grup yang baru pada masa itu, antaranya ialah Konstantin Stanislavski dan grupnya *Moscow Art Theater*. Stanislavski tidak mementingkan pelakon popular tetapi mengutamakan kerjasama antara kesemua pelakon dalam suatu persembahan. Beliau berpendapat bahawa tidak ada pelakon yang boleh diabaikan dalam setiap pementasan.

Oleh kerana pegangan kukuhnya kepada konsep acting ensemble, peranannya sebagai seorang pengarah menjadi lebih penting dalam proses latihan.⁸

Susulan dari pementasan Moscow Art Theatre yang diadakan di Eropah dan Amerika, sistem pengarahan Stanislavski telah membawa pengaruh yang mendalam kepada pengarah negara tersebut. Di Amerika umpamanya D.Belasco (1859-1936) telah mengasaskan tradisi perngarahan Stanislavski di Broadway; Edward Gordon Craig (1872-1966)⁹ di England, Max Reinhardt (1873-1943)¹⁰ di Germany, V. Meyerhold (1874-1942)¹¹ dan E. Vakhtangov (1883-1922)¹² di Rusia serta Andre Antoine (1888-1943)¹³ di France yang selain menggunakan gaya Stanislavski juga mengasaskan metode pengarahan yang berlainan dan tersendiri.

Walaupun drama Realisme merupakan drama yang dominan pada abad ke-19, tetapi pada akhir abad itu, muncul pula dramatis-dramatis yang menentang drama realisme, seperti drama Simbolisme, drama Ekspresionisme dan *Epic Theatre* (Teater Epik). Antaranya, Teater Epik yang cuba menghapuskan ilusi drama dan mengantikannya dengan pengasingan, yang dimulakan oleh Bertolt Brecht, telah membawa pengaruh yang besar kepada teater seterusnya.

Pada abad ke-20, teater eksperimen dan teater avant-garde mula muncul di Amerika untuk menentang drama-drama Broadway; antaranya seperti *The Living Theatre* yang dipimpin oleh Julian Beck dan Judith Malina. Teater ini telah menimbulkan suatu arus teater yang kuat iaitu dipanggil *Off-Broadway*¹⁴. Perubahan dan pemikiran teater

Off-Broadway ini telah membawa pengaruh besar kepada teater sedunia. Satu lagi arus teater yang besar pengaruhnya yang datang dari luar Amerika ialah *Polish Laboratory Theatre* yang dipimpin oleh Jerzy Grotowski. Grotowski memulakan konsep *Poor Theatre* (Teater Miskin) yang mementingkan pelakon lebih dari sastera (skrip drama) dan elemen-elemen teater yang lain. Konsep ini telah memulakan suatu gerakan teater yang besar bukan sahaja di Amerika tetapi juga ke seluruh dunia.¹⁵

1.2 Konstantin Stanislavski (1863-1938)

1.21 Latar Belakang Tokoh

Konstantin Sergeivich Stanislavski adalah pelakon, pengarah dan dramatis yang terkenal di Rusia. Beliau dilahirkan pada 5hb Januari, 1863. Ayahnya seorang pemilik sebuah kilang yang bergaul rapat dengan aktivis-aktivis budaya tempatan. Oleh kerana pengaruh dari ayah dan keluarganya, Stanislavski mula berlakon pada masa umurnya 14 tahun. Selepas pementasannya yang pertama, Stanislavski dan rakan-rakan seumur yang juga berminat dalam drama mula menubuhkan kumpulan sendiri yang diberi nama "ALEXEYEV" , iaitu mengikut nama asal keluarga Stanislavski. Pada masa itu beliau banyak membuat komedi dan muzika. Selain daripada mengarah, beliau juga berlakon dalam drama-drama itu. Pada mulanya beliau banyak meniru cara-cara pelakon yang terkenal, tetapi akhirnya beliau berpendapat bahawa walau bagaimana berjaya sekalipun peniruannya hanya merupakan suatu kaedah mekanikal. Pada ketika itu beliau mula

memfokuskan pemikirannya dalam cara-cara berlakon. Beliau mula menggelar dirinya sebagai Stanislavski sahaja pada tahun 1885.

Pada tahun 1898, Stanislavski dan Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko (1859-1943)¹⁶ menubuhkan Moscow Art Theatre. Aktiviti-aktiviti pada masa itu boleh dibahagikan kepada dua era:-

(1) Era sebelum Revolusi Rusia (1898-1916)

Pada tahun 1897, Stanislavski dan Danchenko telah menjalankan satu perbincangan selama 18 jam. Selepas perbincangan yang bersejarah ini, Moscow Art Theatre ditubuhkan pada bulan Oktober 1898 dan drama pertama yang dipentaskan oleh mereka bertajuk “*Tsar Feodor Ivanovich*” iaitu karya Nikolayevich Tolstoy (1828-1910)¹⁷. Tetapi Moscow Art Theatre benar-benar dikenali apabila karya Anton Chekhov (1860-1904) yang berjudul “*The Sea-Gull*” (1898) dipentaskan. Selepas “*The Sea-Gull*”, karya-karya Chekhov yang lain seperti “*Uncle Vanya*” (1899), “*The Three Sisters*” (1900) dan “*Cherry Orchard*” (1904) turut dipentaskan oleh Moscow Art Theatre. Pada ketika itu, Stanislavski selalu menggunakan cara *Theatre Ensemble* untuk menggabungkan teknik lakonan dan teknikal teater. Berkenaan dengan keistimewaan pementasan pada masa itu, Stanislavski berpendapat bahawa jikalau cara drama historik yang menghalakan pelakon ke arah penyampaian realistik secara luaran, sebaliknya metode beliau menggunakan naluri dan emosi untuk menghalakan pelakon daripada realistik dalaman kepada luaran.¹⁸

Pada tahun 1900, Stanislavski mula berdampingan dengan dramatis Rusia yang popular, Maxim Gorki (1868-1949) dan mula menerima pengaruh darinya. Pada tahun 1902, Stanislavski mementaskan karya Gorki yang berjudul “*Smug Citizens*” dan “*The Lower Depths*” .

Mulai tahun 1900, Stanislavski bertungkus lumus menjelajah dalam cara-cara berlakon secara kreatif. Beliau berpendapat bahawa apabila seseorang pelakon membuat pementasan secara reproduksi, emosinya mestilah beriak dari dalam ke luar, gerakan badannya mestilah bermula dari kesedaran diri (*self-awareness*) dan wataknya mestilah muncul dari mengalami ke melahir.

Pada tahun 1905-1916, Stanislavski mencuba bakatnya dalam drama-drama simbolik seperti drama-drama Maurice Maeterlinck (1862-1949), dramatis dan penyajak Simbolisma Belgium yang terkenal, dan, Leonid Nikolaivich Andreyev (1871-1919).

(2) Era selepas Revolusi Rusia (1917-1928)

Pada era ini, Stanislavski sangat mementingkan penonton dan menganggap sambutan dari penonton merupakan suatu unsur penting yang menentukan kejayaan perkembangan drama. Dari tahun 1922 hingga 1924, sebagai seorang presiden, pengarah dan pelakon di *Moscow Art Theatre*, beliau membawa kumpulannya membuat pementasan di Eropah dan Amerika. Pementasan mereka sangat mengagumkan dan ini membawa perhatian yang hebat terhadap cara Stanislavski di kalangan dramatis di sana

hingga mereka memanggil caranya sebagai *The Method of Stanislavski*. Metode Stanislavski ini kemudiannya berkembang ke seluruh dunia.

Pada era ini, pemikiran estetik Stanislavski semakin matang. Pementasannya bukan sahaja menunjukkan idea pengarahannya yang mendalam serta unik, bahkan juga menunjukkan pemerhatiannya yang tajam dan mengandungi ciri-ciri sosial yang jelas.

Dalam riwayat hidupnya, Stanislavski telah menceburi dalam lebih daripada 120 buah drama sebagai pengarah atau artistik pengarah, dan juga berjaya menghidupkan watak-watak yang penting seperti *Dr. Stockmann* dalam “*An Enemy of The People*” (1883), karya Henry Ibsen, *Astrov* dalam “*Uncle Vanya*”, *Vershni* dalam “*The Three Sisters*” dan *Gayev* dalam “*Cherry Orchard*”. Dari segi pengarah, beliau menjalankan banyak eksplorasi dan praktikal untuk mencapai realiti yang paling halus di atas pentas.

Pada bulan Oktober 1928, *Moscow Art Theatre* meraikan ulangtahun ke 30. Apabila Stanislavski berlakon dalam “*The Three Sisters*”, beliau telah diserang sakit jantung. Selepas itu beliau berhenti berlakon dan menumpukan perhatiannya di bidang pengajaran dan pengajaran.

Pada masa membuat pementasan di Eropah dan Amerika, beliau telah menghabiskan karya tulisannya yang berjudul “*My Life In Art*” (1922). Selepas itu,

karya-karya tulisannya yang lain iaitu “*An Actor Prepares* vol.1 & vol. 2” (1936,1951) dan “*Building a Character*” (1950) hampir habis ditulis olehnya.

Kejayaan yang dicapai oleh Stanislavski membawa pengaruh yang mendalam dan bermakna kepada drama di Rusia. Pada tahun 1936, beliau dianugerahkan gelaran *Artist National of Russia*. Beliau meninggal dunia pada 7hb Ogos, 1938. Pengkajian cara-cara berlakon dan mengarah Stanislavski merupakan suatu usaha yang berharga dan berpanjangan di Rusia.

1.22 Etika Pelakon Dan Fungsi Teater Stanislavski

“His plan was to realise all the intention of the dramatists, to create a literary theatre. And when we speak of the style of Chekhov, we are really alluding to the style of Stanislavski’s productions of plays by Chekhov. As a matter of fact, Chekhov himself protested about this when he said: “I have written vaudevilles and Stanislavski has put sentimental dramas on the stage.” Stanislavski was a genuine artist and he realised, involuntarily, his Chekhov and not an objective Chekhov.” (Grotowski, 1968, hlm. 56)

Stanislavski ialah seorang pengarah yang mementingkan kesusasteraan dalam teater. Beliau berpendapat bahawa teater dan sastera (skrip) mempunyai perhubungan yang erat sesama sendiri. Apabila seni sastera bertemu dengan seni teater, persembahan yang memuaskan baru dapat dilahirkan.

Bagi Stanislavski, teater ialah tempat di mana kebudayaan dan etika dikembangkan. Teater bukan sahaja menghiburkan penonton, tetapi yang paling penting ialah memupuk akhlak penonton. Ini merupakan prinsip yang dipegang kuat oleh Stanislavski.

Beliau berpendapat bahawa teater merupakan satu tempat yang paling berpengaruh, ia boleh meningkatkan akhlak seseorang bahkan juga boleh membawa keburukan kepada mereka. Tanggungjawabnya ialah memberi panduan kepada pemuda-pemuda teater supaya mereka dapat meningkatkan diri dari pemikiran yang mentah dan materialistik, dan memberitahu mereka bahawa pelakon adalah penyebar estetik dan kebenaran.

Stanislavski amat mementingkan kelakuan dan peribadi serta etika seseorang pelakon dalam teater. Beliau lebih cenderung kepada pelakon yang beretika daripada pelakon yang berbakat. Beliau berpendapat bahawa pelakon mesti berdisiplin seperti perajurit, dan kelakuan yang baik dan beretika adalah sebahagian dari kreativiti seseorang pelakon. Stanislavski begitu mementingkan etika pelakon sebab teater merupakan suatu seni berintegrasi. Setiap orang mesti bekerjasama untuk mencapai kejayaan dan bukan mementingkan kejayaan diri sendiri. Ini ialah untuk memupuk tabiat yang bertanggungjawab kepada seni persembahan dan juga penonton.

Tujuan latihan Stanislavski ialah untuk membolehkan pelakonnya menguasai inspirasi. Seseorang pelakon yang berinspirasi tidak akan berlakon secara pura-pura atau berlagak tetapi bersikap natural. Ini membolehkan beliau menguasai emosi watak dengan lebih kuat.

Bagi pelakon yang berpengalaman atau tidak, teknik lakonan Stanislavski merupakan pendekatan yang penting bagi mereka. Menerusi pengalamannya, Stanislavski

telah membuktikan bahawa pelakon yang berbakat lebih memerlukan teknik berbanding dengan pelakon biasa.

Bagi Stanislavski, tujuan seni ialah menjalinkan perhubungan spiritual dengan penonton dan tanggungjawab pelakon ialah membentuk spiritual seseorang watak. Dengan ini, teknik lakonan Stanislavski ialah teknik yang membolehkan pelakon untuk menunjukkan isi hati dan semangat sesuatu watak.

Sebelum Stanislavski memperkenalkan teknik lakonannya, sekolah drama di seluruh dunia hanya mengadakan latihan fizikal seperti ballet, bermain perang dan latihan suara sahaja. Tidak ada lakonan dalaman sebelum itu.

Terlalu ramai pelakon sudah menjadi kebas, seakan-akan telah kehilangan segala perasaan terhadap kehidupan, dan terlupa untuk melakukan apa saja yang perlu difikirkan dalam kehidupannya. Dengan itu Stanislavski menegaskan pelakon mesti balik semula ke kehidupan biasa dan benar-benar memerhatikannya. Prinsip teknik lakonan Stanislavski ialah natural dan mengesankan rasa kebenaran. Beliau menentang lakonan yang melampau dan diperbesar-besarkan.

Kejayaan Stanislavski tertakluk kepada fikiran logikanya, pemerhatiannya yang tajam, ketegasannya terhadap pelakon dan minatnya yang mendalam terhadap teater.

1.23 Teknik Lakonan Stanislavski

Berpandu kepada bukunya yang bertajuk “*An Actor Prepares*” , dapatlah kita menghuraikan teknik lakonan Stanislavski kepada sepuluh aspek, iaitu:

1. Aksi Fizikal

Gerakan aksi fizikal pelakon mesti:

- a) bertujuan
- b) logika
- c) menampilkkan watak
- d) tepat
- e) direka
- f) mencari perhubungan dengan masa dan persekitaran

2. Imagination

- a) tidak boleh dipaksa tetapi boleh diberi panduan
- b) mesti bertujuan
- c) dilakukan secara agresif
- d) imaginasi dalaman mesti dapat ditunjukkan oleh aksi fizikal luaran

3. Penumpuan Pemerhatian

- a) pemerhatian dari hati
- b) pemerhatian mesti ada objek tertentu
- c) jangan memerhatikan benda yang tidak perlu diberi perhatian
- d) menjalankan pemerhatian secara meluas
- e) memupuk tabiat pemerhatian dalam kehidupan biasa

4. Unit aksi, Objektif aksi dan Pemikiran Langsung

- a) menghuraikan skrip dengan teliti dan membahagikannya kepada unit yang lebih kecil
- b) mencari perasaan dalaman terhadap setiap unit
- c) memberi setiap unit satu objektif
- d) objektif dibahagi kepada objektif fizikal dan objektif mental

5. Kelegaan Tegangan

- a) menghilangkan ketakutan terlebih dahulu
- b) jangan berlakon keterlaluan

- c) lupakan kelemahan diri
- d) jangan mementingkan diri tetapi mementingkan seni
- e) memendamkan keyakinan terhadap diri sendiri

6. Kesan Kebenaran

- a) mencari perasaan dalaman terhadap setiap perbuatan
- b) memberi perhatian kepada setiap perbuatan
- c) mendengar dan bukan pura-pura bercakap
- d) melihat dan bukan pura-pura melihat
- e) bercakap dan bukan membaca dialog

7. Ingatan Emosi

- a) ingatan terhadap gerakan fizikal dan ingatan emosi
- b) membuat ingatan berkali-kali
- c) ingatan secara penglihatan, perasaan, sentuhan, bau dan pendengaran

8. Komunikasi

- a) memberi reaksi kepada pelakon lain
- b) melalui penglihatan, gerakan atau secara dialog
- c) melalui props atau kostum
- d) komunikasi secara spiritual dalaman

9. Ekspresi Suara

- a) mengenali 'akhvak' suara sendiri
- b) mempunyai nada suara yang berperingkat
- c) menghasilkan tempo dan nada yang berjiwa
- d) fungsi hentian

10. Perwatakan

- a) menghurai skrip dengan teliti
- b) mengenali watak sendiri
- c) mengenali hubungan dengan watak lain
- d) memikirkan gerakan, reaksi, fikiran dan emosi watak
- e) mencadangkan kostum, mekap dan props yang berkemungkinan

1.3 Bertolt Brecht (1898-1956)

1.31 Latar Belakang Tokoh

Bertolt Brecht ialah seorang dramatis, penulis drama, pengarah dan penyajak yang intelek di Jerman. Dilahirkan di Augsburger pada 10hb Februari 1898. Ayahnya seorang pengurus sebuah kilang kertas. Beliau seorang pelajar sastera dan perubatan di Universiti Munich pada tahun 1917. Pada tahun 1918 apabila Revolusi bulan November Jerman tercetus, beliau dihantar ke medan perang untuk berkhidmat. Selepas kegagalan revolusi, beliau meneruskan pelajarannya dan pada ketika itulah minatnya dalam drama terutamanya dalam bidang penulisan drama tertanam. Drama beliau yang pertama ditulis pada tahun 1918 iaitu “*Baal*” , dan disusuri pada tahun 1920 drama yang berjudul “*Trommeln in der Nacht*” ditulis dan drama yang ketiganya “*In The Jungle of City*” dihabiskan pada tahun 1922. Pada tahun yang sama beliau dianugerahkan *Kleist Prize*. Pada ketika itu juga Brecht menulis artikel-artikel kritik untuk akhbar tempatan. Pada tahun 1924, beliau dipelawa menjadi penasihat di *Deutsches Theatre* untuk menolong Max Reinhardt dan pada ketika itu beliau menulis banyak drama dimana drama-drama itu dapat memperlihatkan percubaan Brecht untuk mencari dan mengembangkan stilinya yang tersendiri. Beliau membuat banyak percubaan dalam pementasan sebelum beliau membuat ungkapan dalam penulisan berkenaan dengan teorinya yang dikenali sebagai “pengasingan” (*alienation*). Dalam teori ini, Brecht cuba mengasingkan penonton dari isi kandungan drama dengan memecahkan ilusi penonton, menggandalikan aliran aksi drama dan mengurangkan ketegangan drama supaya penonton dapat menggandalikan

emosi semasa pertunjukkan dan dapat membuat pemikiran sendiri terhadap mesej yang disampaikan dalam pementasan.

Pada tahun 1926, Brecht mula mempelajari dan mengkaji Marxisme¹⁹ dan mula membentuk corak seni sendiri disamping membangkitkan teori dan praktikalnya yang diberi nama Teater Epik. Dalam muzikanya “*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*” (1927), beliau cuba menerangkan perbezaan antara drama dramatik dengan drama epik. Pada tahun 1928, apabila dramanya “*The Three-Penny Opera*” membuat pementasan yang pertama di Berlin, Brecht mula meningkatkan reputasi internasionalnya. Pada tahun yang sama beliau berkahwin dengan pelakon wanita Helene Weigel (1900-1971).

Pada tahun 1930, Brecht menulis “*Die Heilige Johanna der Schlachthofe*” (“*Saint Joan of the Stockyards*”) di mana beliau mencungkil kelemahan sebuah masyarakat yang berasaskan kapitalisme. Selepas itu beliau menulis beberapa buah drama didaktik seperti “*Die Massnahme*” (“*The Measure*”), “*Die Ausnahme und die Regel*” (“*The Exception and The Rule*”) di mana beliau cuba menggunakan aliran Marxisme untuk menjelaskan masalah sesebuah masyarakat. Pada tahun 1931, Brecht mengubahsuaikan novel Maxim Gorki yang berjudul “*Mother*” dan dipentaskan pada tahun berikutnya.

Pada tahun 1933, dengan kemunculan Hitler, Brecht dengan keluarganya meninggalkan kampung halaman dan memulakan kehidupan dalam buangan selama 15 tahun. Beliau berhijrah dari Jerman ke Denmark (1933-1939), Switzerland (1939),

Finland (1940) dan akhirnya pada tahun 1941 ke California. Di California, Brecht berjumpa semula dengan Max Reinhardt dan berkenalan dengan seniman filem terkenal iaitu Charles Chaplin. Pada tahun 1947, beliau meninggalkan Amerika dan menuju ke Eropah dan kembali ke Berlin pada bulan Oktober 1948 dan menubuhkan Berliner Ensemble bersama dengan isterinya , Helene, pada tahun 1949.

Semasa dalam buangan, pemikiran Brecht dalam seni semakin matang dan pada masa itulah drama-drama Brecht yang terkenal telah ditulis, iaitu "*Mutter Courage und ihre Kinder*" ("*Mother Courage and Her Children*"), "*Das Leben des Galilei*" ("*The Life of Galileo*"), "*Der gute Mensch von Sezuan*" ("*The Good Woman of Sezuan*") dan "*Der Kaukasische Kreidekreis*" ("*The Caucasian Chalk Circle*").

Pada bulan Ogos 1956, semasa membuat latihan persediaan untuk pertunjukkan di London, Brecht tiba-tiba mati diserang sakit jantung.

Pengaruh Brecht amat meluas di Eropah dan Amerika. Banyak drama-dramanya, samada dalam bahasa Jerman atau yang diterjemahkan dalam bahasa Inggeris, telah dipentaskan oleh kumpulan-kumpulan teater.

Brecht telah menulis lebih dari 50 buah drama di mana boleh dibahagikan kepada tiga era:-

(1) Era Percubaan (1918-1926)

Pada era ini drama-dramanya memperlihatkan semangat yang kuat untuk mengkritik kelemahan masyarakat kapitalisme dan memaparkan keburukan dan kehodohan dalam kehidupan realiti. Tetapi pada hakikatnya Brecht tidak dapat menunjukkan cara-cara penyelesaian terhadap masalah itu. Koleksi drama-drama Brecht pada era ini ialah “*Baal*” , “*In The Jungle of City*” dan sebagainya.

(2) Era Drama Didaktik (1926-1933)

Pada era ini Brecht cuba menggunakan Marxisme untuk mengenali kehidupan realiti serta membentuk corak fikiran dan pandangannya terhadap seni. Dengan pengaruh dari pengarah yang bernama Erwin Piscator²⁰, Brecht mengumumkan ideanya terhadap Teater Epik. Koleksi drama-drama Brecht pada era ini ialah “*The Measure*” , “*The Exception and The Rule*” dan yang paling berpengaruh adalah drama yang diubahsuai dari novel Maxim Gorki yang bertajuk “*Mother*” .

(3) Era Drama Epik (1933-1956)

Pada era ini Brecht seorang pengikut fikiran Marx. Brecht amat menentang dramatik pada masa ini dan dalam ungkapan berkenaan dengan Teater Epiknya, beliau menggunakan tiga istilah yang unik iaitu: kesejarahan (*historification*), pengasingan (*alienation*) dan epik (*epic*). Koleksi drama-drama Brecht pada era ini ialah “*Mother Courage and Her Children*” , “*The Life of Galileo*” , “*The Caucasian Chalk Circle*” dan “*The Good Woman of Setzuan*” di mana karya-karya ini telah meletakkan Brecht sebagai seorang dramatis yang bertaraf antarabangsa .

1.32 Teater Epik Brecht

*"The modern theatre is the Epic Theatre "*²¹

Bertolt Brecht merupakan dramatis yang menentang realisme. Bagi Brecht, fungsi drama ialah merupakan suatu perkakas yang membayangkan perkara yang berlaku di antara manusia dan objektifnya ialah untuk menghiburkan penonton. Beliau juga berpendapat bahawa jika teater digunakan sebagai tempat ‘jualan etika’, ini tentu akan menhapuskan taraf drama. Dari kedua-dua tanggapan Brecht terhadap drama di atas, ternyata bahawa beliau ialah seorang dramatis yang banyak berbeza dari Stanislavski yang begitu mementingkan etika dalam teater.

Brecht menggelarkan teaternya sebagai Teater Epik untuk menentang teater dramatik. Beliau berpendapat bahawa teater dramatik telah kehilangan fungsinya, sebab ia menurunkan kedudukan penonton dari taraf aktif ke taraf yang pasif dan seolah-olah berada dalam keadaan pegun. Bagi Brecht, segala yang dipersembahkan dalam teater dramatik merupakan suatu cara yang kaku, meskipun subjek sejarah selalu ditunjukkan dengan pandangan orang kini. Cara ini seolah-olah menggalakkan penonton percaya bahawa segala yang terjadi dalam dunia ini tidak pernah berubah.

Teater Epik ialah teater yang menggalakkan penonton melibatkan dirinya dalam segala yang berlaku di atas pentas. Perkataan ‘melibatkan diri’ bermaksud emosi penonton tidak dikawal oleh jalan cerita drama atau watak tetapi mereka mempunyai

pendapat sendiri. Untuk mengenali teater ideal yang beliau galakkan ini, perkataan kunci yang Brecht menggunakan ialah: kesejarahan (*historification*), pengasingan (*alienation*) dan epik (*epic*).

a) Kesejarahan: Teater tidak semestinya mengendalikan topik semasa dengan cara realistik. Sebaliknya boleh ‘menganjilkan’ (*make strange*) aksi drama. Cara untuk mencapai kesan ini ialah ‘mensejarahkan’ topik tersebut dengan menggunakan seorang pencerita untuk berlakon berselang-seli dengan aksi drama. Pencerita ini boleh melibatkan diri dalam cerita yang berlaku atau terkeluar dari cerita dan berkenalan dengan penonton. Dramatis mesti menyingkirkan topik semasa dan menegaskan kesilaman (*pastness*). Ini dapat menimbulkan perasaan “ saya akan melakukan sesuatu jika saya berada dalam situasi tersebut…” dalam fikiran penonton. Emosi penonton akan bertindakbalas dengan segala yang berlaku dan bukan berdiam sahaja.

b) Pengasingan: Mendedahkan segala penggunaan teknik di depan penonton. Nyanyian, penceritaan dan tayangan filem boleh mencapai kesannya. Ini membolehkan penonton bukan sahaja tertarik dengan jalan cerita drama bahkan boleh membuat komen terhadapnya. Ini adalah sifat yang berbeza dengan kesan ilusi dalam teater dramatik. Segala unsur-unsur yang di gunakan dalam sesuatu pementasan bertujuan mencapai kesan pengasingan. Brecht tidak menganggap teater sebagai suatu Teater Sintesis, bahkan setiap unsur dalam teaternya mempunyai keunikannya. Misalnya muzik boleh bertentangan dengan aksi drama dan bukan untuk menimbulkan suasana yang diharapkan oleh penonton. Seperti mana dalam drama “*Mother Courage*”, liriknya menunjukkan

keburukan etika seseorang, nada suaranya penuh dengan cemuh dan kasar, tetapi adunan nyanyinya cergas. Dari segi set, ia bukan untuk menimbulkan kesan realistik. Tayangan slaid atau set yang tidak lengkap digunakan. Penukaran set dijalankan di depan penonton. Manakala lampu-lampu teater terdedah dalam penglihatan penonton yang mana berbeza dengan lampu-lampu disembunyikan di belakang tirai dalam teater dramatik.

c) Epik: Dialog, penceritaan dan nyanyian digunakan secara berselang-seli; masa dan ruang yang lebih bebas dapat menghasilkan kesan epik. Cara ini terlihat dalam drama-drama Brecht yang terkenal seperti "*Mother Courage*" , "*The Caucasian Chalk Circle*" , "*Galileo*" , "*The Good Woman of Setzuan*" dan sebagainya.

Pengkajian Brecht lebih mementingkan teater teknikal. Ini berbeza dari Stanislavski yang mementingkan pelakon. Bagaimanapun Brecht tetap mempunyai persepsi dan prinsipnya terhadap pelakon. Brecht menegaskan 'lakonan epik' iaitu pelakon tidak semestinya 'masuk' ke dalam watak dengan sepenuh seperti mana berlaku dalam teater dramatik. Pelakon mesti 'berdiri' di luar watak untuk memainkan wataknya di mana '*1st self*' dan '*2nd self*' ²² adalah berpisah.

Bagi Brecht, pelakon tidak semestinya menjadi watak. Beliau tidak percaya kepada pernyataan berikut: 'pelakon bukan memainkan watak King Lear, beliau ialah King Lear'. Beliau berpendapat bahawa kenyataan begini merupakan satu komen yang menghina pelakon. Emosi seseorang pelakon tidak sepatutnya sejati dengan emosi watak.

Ini untuk mengelakkan emosi penonton mengikut emosi watak. Penonton mesti diberi kebebasan yang sepenuhnya.

Bagi Brecht, seseorang pelakon mesti belajar dari pelakon yang lain, perwatakannya mesti dijalankan bersama-sama dengan perwatakan pelakon yang lain. Ini adalah kerana unit masyarakat yang paling kecil terdiri daripada dua orang dan bukan seorang. Demikian juga dalam kehidupan biasa, kita juga menjalankan tugas bersama-sama.

Beliau berpendapat bahawa apabila pelakon memerhatikan wataknya secara kritikal, memerhatikan watak lain dengan kritikal, barulah beliau memegang wataknya dengan baik.

1.33 Perbandingan Antara Teater Epik Dengan Teater Dramatik

Jadual menunjukkan perbandingan antara Teater Epik dengan Teater Dramatik.

DRAMATIK	EPIK
1. Plot	Penceritaan
2. Melibatkan penonton dalam pementasan.	Menjadikan penonton sebagai pemerhati.
3. Mengurangkan keupayaan untuk bertindak.	Memerangsangkan keupayaan untuk bertindak
4. Pengalaman	Gambaran duniaan
5. Penonton terlibat dalam sesuatu situasi.	Penonton segaja dihadapkan dengan sesuatu situasi,
6. Cadangan.	Perdebatan.
7. Perasaan naluri dikekalkan	Membawa ke tahap kesedaran.
8. Penonton berada di dalam dan berkongsi pengalaman.	Penonton berada di luar dan mengkaji.
9. Manusia adalah pemberian.	Manusia objek untuk persoalan.
10. Ia tak boleh diubah.	Ia boleh diubah.

11. Tumpuan di pengakhiran.	Tumpuan dalam proses.
12. Setiap babak membentuk babak yang lain.	Setiap babak itu bersendirian.
13. Berkembang.	Bercampur.
14. Perkembangan mendatar.	Melengkung.
15. Penentuan cara sasaran.	Melompat atau melangkah.
16. Orang bagi suatu titik pegun.	Orang bagi suatu proses.
17. Pemikiran menentukan kehidupan.	Kehidupan sosial menentukan pemikiran.
18. Perasaan.	Kewarasan.
19. Ilusi.	Pengasingan.

1.4 Jerzy Grotowski (1933-1999)

1.41 Latar Belakang Tokoh

Jerzy Grotowski, dilahirkan di timur Poland, seorang pengarah dan dramatis yang terkenal dimana kerja-kerja eksperimennya telah membawa pengaruh yang penting bagi teater di Eropah dan Amerika. Selepas latihannya di Poland, beliau melanjutkan pelajaran teaternya di *Moscow State Institute of Theatre Arts*. Pada tahun 1959, beliau bekerja sebagai pengarah dan pengurus di *13 Row Theatre* di Wroclaw. Pada ketika itu, pengarah muda ini menjalankan berbagai eksperimen, penjelajahan dan penyelidikan. *13 Row Theatre* ditukarkan namanya kepada *Theatre Laboratory* pada tahun 1964 di mana empat buah drama terkenal telah dipentaskan oleh Grotowski iaitu “*Akropolis*” (1962), “*The Tragical History of Dr. Faust*” (1963), “*El Prince Constante*” (1965) dan “*Apocalypsis cum Figuris*” (1965). Setiap pementasan itu menunjukkan detik-detik pemikiran Grotowski yang unik di mana Grotowski tidak lagi membuat pementasan selepas itu.

Sebenarnya Grotowski dilatih dengan cara-cara Stanislavski. Beliau tidak menolak cara Stanislavski seperti mana yang dianggap oleh pengkritik-pengkritik bahkan beliau mengembangkan serta meluaskan cara Stanislavski secara psikofizikal dan bukan cara psikologikal. Bagi Grotowski, unsur-unsur teater yang paling penting ialah pelakon. Beliau berpendapat bahawa tenaga serta kebolehan mental seseorang pelakon – gerakan fizikal, intonasi, fikiran, metafora penglihatan – mesti dipergunakan dengan sepenuhnya untuk memperolehi suatu persebatian antara gerakan fizikal dan mental.

Untuk bersaing dengan teater yang ‘kaya’²³, Grotowski menjalankan banyak eksperimen dengan mengikisikan segala unsur-unsur teknikal teater seperti kostum, lampu-lampu teater, set, muzik, tatarias dan lain-lain. dan akhirnya beliau dapati asas teater yang tertinggal hanyalah ‘pelakon’ dan ‘penonton’. Beliau berpendapat kesimpulan bahawa jikalau teater hendak kaya dari segi spiritual dan estetik, ia semestinya ‘miskin’ dalam segala aspek supaya dapat merapatkan lagi perhubungan antara pelakon dan penonton. Teater yang hanya meliputi pelakon dan penonton ini telah diberi nama Teater Miskin dan telah kuat disyorkan dengan kuat oleh Grotowski. Sebuah buku yang diberi nama “*Towards a Poor Theatre*” telah diterbitkan dalam bahasa Inggeris pada tahun 1968 di mana terdapat artikel-artikel yang ditulis oleh Grotowski sendiri dan juga artikel-artikel wawancara oleh pengkritik teater berkenaan dengan Teater Miskin. Buku ini mendapat penghargaan yang tinggi dari Peter Brook(1925-)²⁴.

Theatre Laboratory membuat pementasan berasaskan konsep Teater Miskin di negara-negara luar dari Poland pada tahun 1966 apabila mereka melancong ke negara-

negara Scandinavia. Pada mulanya konsep Teater Miskin tidak mendapat sambutan yang baik tetapi setelah Theatre Laboratory membuat pementasan di Theatre des Nation di Paris dan seterusnya ke Belanda, Belgium, Itali, Yugoslavia, Mexico, Iran, Lebanon dan Berlin Barat, reputasi Theatre Laboratory telah ditingkatkan dan konsep Teater Miskin dapat dikembang dengan luasnya.

Pada tahun 1968, “*Akropolis*” dipentaskan di Edinburgh Festival dan setahun kemudian di London, Manchester dan Nottingham. Selepas itu Theatre Laboratory tiba di New York di mana konsep Teater Miskin disambut dan diperluaskan dengan hebatnya.

1.42 Menuju Ke Arah Teater Miskin

“Why are we concerned with art? To cross our frontiers, exceed our limitation, fill our emptiness -- fulfil ourselves. This is not a condition but a process in which what is dark in us slowly becomes transparent. In this struggle with one's own truth, this effort to peel off the life-mask, the theatre, with its full-fleshed perceptivity, has always seemed to me a place of provocation. It is capable of challenging itself and its audience by violating accepted stereotypes of vision, feeling, and judgment -- more jarring because it is imaged in the human organism's breath, body, and inner impulses. This defiance of taboo, this transgression, provides the shock which rips off the mask, enabling us to give ourselves nakedly to something which is impossible to define but which contains Eros and Caritas.” (Grotowski 1968, hlm. 21-22)

Grotowski menggelar kumpulannya sebagai Laboratory. Ini merupakan satu gelaran yang begitu tepat sebab beliau tidak pernah penat membuat pengkajian terhadap teater. Sejak tahun 1960, beliau menumpukan perhatiannya ke atas metodologi. Grotowski sering berfikir tentang asal-usul teater. Soalan yang sering timbul dalam pemikirannya ialah: Apakah drama? Apakah sifat-sifat unik drama? Apakah kelebihan drama yang terdapat dalam teater yang mana tidak terdapat pada televisyen dan filem? Menerusi berbagai eksperimen, beliau cuba mencari jawapan untuk soalan-soalan

tersebut. Kesan dari pemikirannya, Grotowski melalui suatu proses penyingkiran dan akhirnya beliau mendapat kesimpulan bahawa teater yang tulin ialah teater dimana pelakon merupakan teras seni persembahan.

1.421 Penyingkiran

Grotowski mendapati bahawa dalam teater terdapat banyak unsur yang tidak diperlukan. Secara beransur-ansur, unsur-unsur teater seperti tatarias, set yang rumit, efek lampu dan muzik boleh disingkirkan dan ini telah membuktikan bahawa tanpa unsur-unsur ini teater tetap wujud. Tetapi tanpa perhubungan cerapan, terus, tepat dan berjiwa antara pelakon dan penonton, teater tidak akan wujud. Pendek kata teater adalah aktiviti di mana pelakon melakukan sesuatu di depan penonton. Bagi Grotowski, teknik berlakon merupakan teras seni teater dan segala pementasan Teater Laboratory adalah untuk membuat penjelajahan secara mendalam terhadap hubungan antara pelakon dan penonton.

Grotowski berkata bahawa konsep teater yang baru menganggap teater sebagai suatu ruang di mana ‘lakonan’ dan ‘tontonan’ tidaklah wujud. Teater adalah sekumpulan orang yang bersedia untuk menunjukkan sesuatu situasi melalui gerakan badan kepada penonton. Norma gerakan mereka ialah, selain daripada kehendak sendiri, jangan menari atau membuat apa-apa. Jangan berdusta. Jadi, ini akan menghasilkan suatu situasi di mana yang penting ialah bagaimana ‘tidak berlakon’ dan bukan ‘bagaimana berlakon’.²⁵

Kajian atau eksperimen Grotowski merupakan satu cara ‘penyingkiran’ (*elimination*) di mana beliau cuba menyingkirkan unsur-unsur yang tidak diperlukan. Prinsip-prisip Grotowski terhadap unsur-unsur ini ialah seperti berikut:-

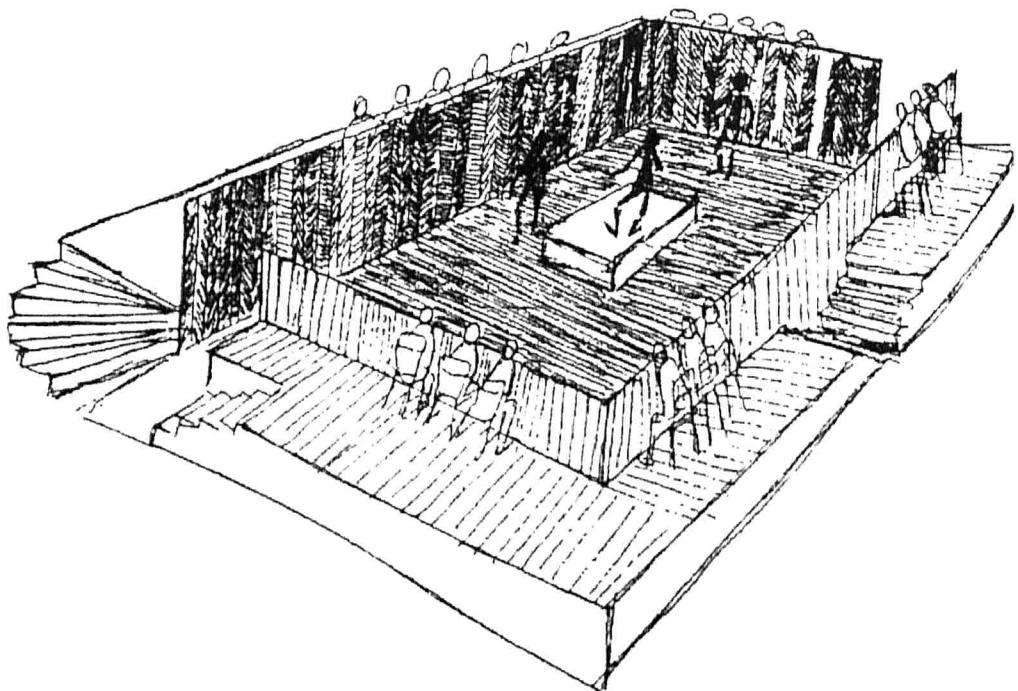
- a) Tatarias: Dari segi kostum, Grotowski cuma menggunakan kostum yang tidak akan menghalang pergerakan pelakon dan pelakon mesti dapat menunjukkan latar belakang kostum yang dipakai olehnya melalui gerakan badan dan intonasinya. Dari segi mekap, fikiran dan emosi watak dimanifestasikan dalam gerakan muka seseorang pelakon. Grotowski berpendapat bahawa apabila pelakon berubah dari satu jenis ke jenis yang lain, dari satu watak ke watak yang lain, dari satu siluet ke satu siluet yang lain di depan penonton secara ‘miskin’ dengan menggunakan teknik badannya yang tersendiri, ia mencapai efek teater yang mengagumkan. Perubahan ekspresi muka dengan menggunakan otot dan dorongan dalam seseorang pelakon akan mencapai efek transformasi kepada teatrikal yang tulen manakala mekap dalam teater hanya merupakan satu helah.
- b) Lampu: Lampu teater cuma untuk penglihatan penonton. Efek dan suasana teater adalah tertakluk kepada pertunjukkan pelakon. Grotowski tidak memerlukan efek lampu teater yang keterlaluan.
- c) Muzik dan efek suara: Suara atau intonasi pelakon merupakan efek yang paling berpengaruh dalam teater. Oleh itu muzik dan efek yang ditiru atau menggunakan teknologi tidak digalakkan dalam teater Grotowski. Keplastikan organ pernafasan dan

radas vokal seorang pelakon mesti berkembang dengan baik berbanding dengan orang biasa.

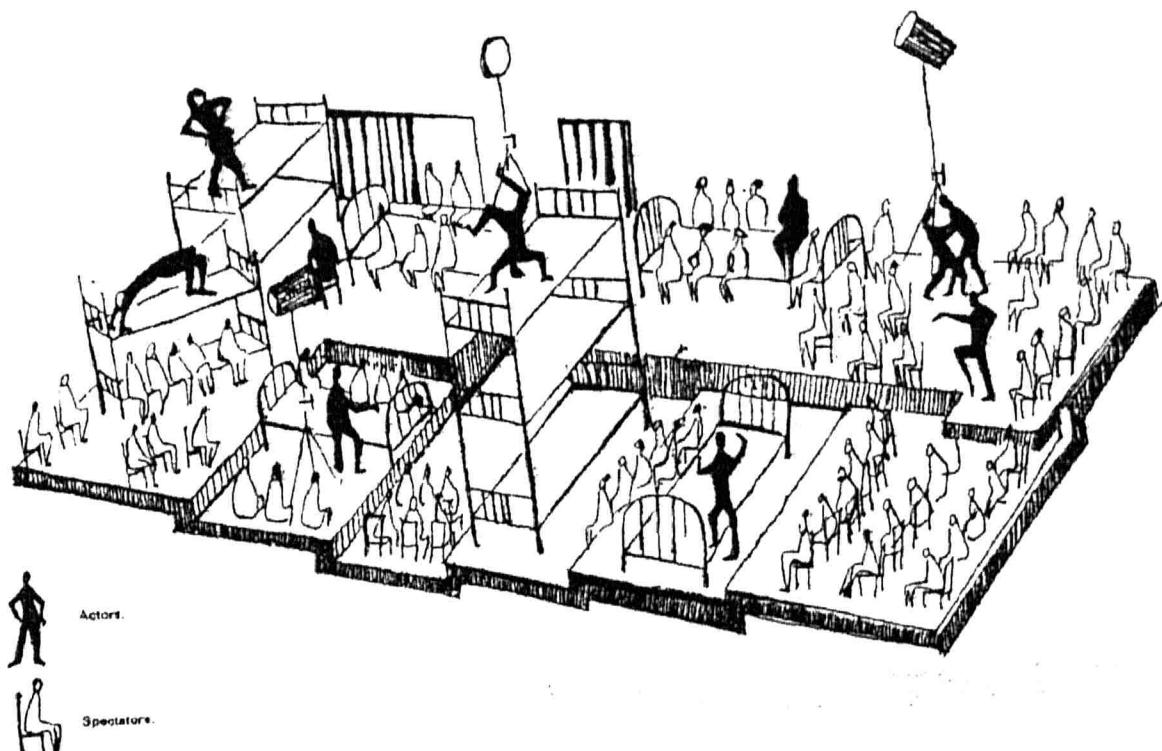
d) Set: Gerakan badan pelakon adalah set yang paling efektif. Tiada set yang rumit dalam teater Grotowski. Dengan gerak isyarat yang tertentu, lantai boleh menjadi laut, sebuah meja boleh menjadi satu bilik pengakuan, sekeping besi boleh menjadi rakan dan sebagainya.

e) Sastera atau skrip: Bagi Grotowski, skrip bukanlah drama. Cuma apabila skrip digunakan oleh pelakon baru ia menjadi drama. Beliau berkata bahawa kita akan menjumpai teater hanya dengan keluar dari alam sastera. Teater mula berkembang dari tempat di mana sastera melenyapkan diri. Simbol bahasa teater bukan bahasa sastera.

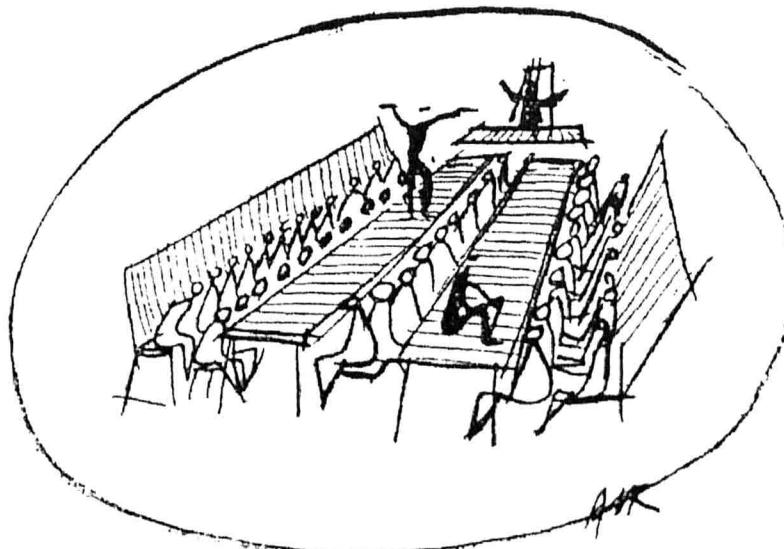
f) Pentas: Penyingkiran dikotomi pentas dan auditorium bukan perkara yang paling penting bagi Grotowski. Yang paling penting ialah mencari perhubungan yang paling memuaskan antara pelakon dan penonton bagi setiap corak pertunjukkan dan untuk menjelaskan pengaturan gerakan fizikal. Bagi setiap pertunjukkan, Grotowski merekakan ruang baru untuk penonton dan pelakon. Cara-cara yang telah digunakan oleh Grotowski dalam pementasannya dapat dikesangkan dalam lakaran-lakaran seperti berikut dimana gambar manusia yang dihitamkan merupakan pelakon manakala yang tidak dihitamkan ialah penonton:



Lakaran 1: Pementasan The Constant Prince



Lakaran 2: Pementasan Kordian



Lakaran 3: Pementasan Dr. Faustus

Dari gambarajah di atas, dapatlah kita lihat perhubungan antara pelakon dan penonton dengan jelas. Pelakon boleh beraktiviti di antara penonton, berkomunikasi secara terus dengan penonton dan memberi penonton suatu watak yang pasif. Atau pelakon membentuk berbagai struktur antara penonton dan melibatkan penonton sebagai satu bahagian dari aksinya, mengarahkan mereka masuk ke dalam tekanan, kesesakan dan halangan ruang itu. Atau pelakon boleh membuat apa-apa sahaja di antara penonton dengan tidak menghiraukan mereka.

Dengan penyingkirkan unsur-unsur yang difikirkan tidak bermakna ini, Grotowski mendapati teater yang paling berefek ialah Teater Miskin. Teater Miskin berhadapan dengan teater sintesis yang mempunyai pendekatan yang berlainan yang mengandungi sastera, arca, lukisan, seni bina, lampu dan lakonan. Teater sintetik adalah teater yang Grotowski mengelarkannya sebagai Teater Kaya – kaya dengan kecacatan. Bagi

Grotowski, Teater Kaya ini bergantung kepada kleptomani artistiknya, iaitu meniru aspek-aspek dari disiplin yang lain dan berlagak sebagai satu karya seni yang berjiwa. Berbanding dengan drama televisyen dan filem yang cemerlang dari segi fungsi mekanikalnya (seperti montaj), maka Teater Kaya cuba mencari ganti dari Teater Ensembel dengan menggunakan skrin filem di atas pentas dan sebagainya dan ini semuanya tidak bermakna bagi Grotowski. Tidak kira sejauh manakah teater cuba mengeksplot dan mengembang, fungsi mekanikalnya tetap tidak dapat bertanding dengan televisyen dan filem. Beliau tetap berpegang kuat terhadap konsep Teater Miskin.

1.422 Pelakon Sebagai Teras Seni Persembahan

Grotowski merupakan pengarah yang mementingkan pelakon. Beliau mengkaji berbagai kaedah melatih pelakon yang terutama di Eropah dan Asia, di antara yang membawa pengaruh kepadanya ialah aksi fizikal dari Stanislavski, latihan bio-mekanikal dari Vsevolod Meyerhold dan latihan sintesis dari Vakhtangov. Yang paling merangsangkan Grotowski ialah teknik teater oriental terutamanya Opera Peking dari China, tarian Katakali dari India dan Noh dari Jepun.

Cara-cara latihan Grotowski bukannya gabungan teknik-teknik yang tersebut di atas, cuma sekali-sekala beliau mengubahsuaiakan untuk kegunaannya. Beliau berkata:

"We do not want to teach the actor a predetermined set of skills or give him a "bag of tricks". Ours is not a deductive method of collecting skills. Here everything is concentrated on the "ripening" of the actor which is expressed by a tension towards the extreme, by a complete stripping down, by the laying bare of one's own intimacy - all this without the least trace of egotism or self-enjoyment. The actor makes a total gift of himself. This is a technique of the "trance" and of the intergration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge

from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of "translumination" . ." (1968, hlm. 16)

Dalam *Theatre Laboratory*, pengajaran terhadap seseorang pelakon bukanlah mengajar sesuatu kepadanya tetapi tentang bagaimana tindakbalas organisma terhadap proses psikiknya.

"The result is freedom from the time-lapse between inner impulse and outer reaction in such a way that the impulse is already an outer reaction. Impulse and reaction are concurrent: the body vanishes, burns, and the spectator sees only a series of visible impulses. " (Ibid, hlm. 16)

Bagi kebanyakan pelakon, drama adalah dirinya dan bukan suatu kejayaan yang tercapai dari teknik seni. Egoisme akan menghalang keunikan seseorang pelakon.

Bila bekerjasama dengan pelakon yang mempercayainya, Grotowski dapat mencapai kemesraan dan produktif yang tinggi. Beliau berpendapat pelakon mesti diberi perhatian, kepercayaan dan kebebasan. Ini bukan sahaja boleh mengeratkan hubungan antara mereka, malah pelakon boleh mencuba kemungkinan yang tiada batasan.

"His growth is attended by observation, astonishment and desire to help; my growth is projected onto him, or, rather, is found in him - and our common growth becomes revelation. " (Ibid, hlm. 25)

Dari tanggapan Grotowski ini, dapat kita membuat kesimpulan bahawa Grotowski adalah seorang pengarah yang bukan sahaja mementingkan pencapaian fizikal seseorang pelakon tetapi juga mementingkan pencapaian mentalnya.

Grotowski membahagikan pelakon kepada dua jenis iaitu pelakon pelacur (*ourtisan actor*) dan pelakon suci (*holy actor*). Grotowski menyatakan bahawa pelakon

adalah insan yang menggunakan badannya untuk melakukan sesuatu aktiviti di depan orang ramai. Jika badan telah menghadkan diri seseorang untuk menunjukkan sesuatu yang kebanyakan orang juga berkemampuan untuk melakukannya, maka ia bukan lagi satu alat yang dapat menjalankan aktiviti spiritual. Jika badan seseorang pelakon hanya digunakan untuk mendapatkan wang dan memikat hati penonton, maka seni persembahan itu hanya menyerupai suatu aktiviti pelacuran. Definisi Grotowski terhadap pelakon suci ialah:

"I speak about "holiness" as an unbeliever. I mean a "secular holiness". If the actor, by setting himself a challenge publicly challenges others, and through excess, profanation and outrageous sacrilege reveals himself by casting off his everyday mask, he makes it possible for the spectator to undertake a similar process of self-penetration. If he does not exhibit his body, but annihilates it, burns it, frees it from every resistance to any psychic impulse, then he does not sell his body but sacrifices it. He repeats the atonement; he is close to holiness. If such acting is not to be something transient and fortuitous, a phenomenon which cannot be foreseen in time or space: if we want a theatre group whose daily bread is this kind of work - then we must follow a special method of research and training. " (Ibid, hlm. 34)

Bagi Grotowski, teknik pelakon suci ialah teknik induktif – iaitu teknik penyingkiran, seperti mana seorang pengukir dapat melihat corak yang sedia ada dalam seketul kayu (atau media lain) dan menyingkirkan bahagian-bahagian berlebihan untuk menonjolkan corak yang terpendam itu. Manakala teknik pelakon pelacur ialah teknik diduktif – iaitu teknik pengumpulan, seperti mana seorang pelukis mewarnakan sehelai kertas putih.

Sebagai seorang pengarah yang menegaskan latihan pelakon, Grotowski sering memikirkan tentang peranan seorang pelakon dan berikut ialah prinsip-prinsipnya terhadap pelakon:

1. Pertunjukkan pelakon ialah satu pertunjukkan ‘penembusan diri’ (*self-penetration*)
Dia mesti dedahkan dirinya (*reveal himself*) dan menyerahkan (*sacrifices*) sesuatu yang terpendam dalam lubuk hatinya – yang paling pahit, yang tidak mahu diketahui orang lain. Pelakon mesti berkebolehan untuk menunjukkan dorongan yang paling kecil, impuls yang melambai di antara mimpi dan realiti melalui suara dan gerakan. Pendek kata, dia mesti berkebolehan mencipta suara dan gerakan psiko analitiknya sendiri seperti mana seorang penyajak masyhur mencipta bahasanya yang tersendiri.
2. Fizikal badan seorang pelakon mesti bebas dari segala halangan. Jika pelakon terlalu sedar tentang fizikal badannya, sukar untuk beliau menembus dan mendedahkan dirinya.
3. Dalam setiap peringkat penelitian seorang pelakon, setiap cabaran, setiap langkah mengatasi batasan, setiap kali halangan diputuskan, beliau akan menghadapi masalah teknikal yang lebih tinggi peringkatnya.
4. Seorang pelakon mesti mengembangkan anatomi badannya, misalnya, mencari daya penumpuan badannya yang berlainan untuk cara pertunjukkan yang berlainan, mencari bahagian badannya di mana beliau dapat merasai di situlah tempat punca kekuatannya.
5. Semakin mendalam seorang pelakon meneliti isi hatinya, mengatasi batasan, pendedahan, penembusan diri, latihan fizikal yang diperlukan olehnya semakin tegar.

Penghargaan Peter Brook kepada Grotowski amatlah tinggi. Beliau berpendapat bahawa Grotowski adalah unik. Dalam pengetahuannya, selepas Stanislavski, tiada siapa yang dapat membuat pengkajian secara mendalam dan lengkap terhadap sifat semulajadi pelakonan, fenomenanya, ertinya dan sifat semulajadi serta sainsnya terhadap mental dan fizikal serta emosional pelakonan. Beliau berpendapat bahawa pendekatan Grotowski merupakan satu corak ritual. Grotowski pernah bekerja dengan kumpulan teater Brook selama dua minggu dan bagi Brook, memang sukar untuk membuat penjelasan mengenai pendekatan Grotowski. Ia hanya menimbulkan gagasan gambaran dan bukan penjelasan. Dengan penjelasan mungkin ia akan menjadi lebih rumit dan menggelirukan. Cara untuk memahami Grotowski ialah mengambil bahagian dalam bengkel kendaliannya.

Teater Grotowski bukan untuk memenuhi keperluan sesiapa yang mendekati seni persembahan cuma untuk memuaskan keperluan sosialnya. Erti kata lain, sesiapa yang ingin menonton suatu persembahan semata-mata untuk berbincang dengan kawan-kawannya hanya merupakan satu perbuatan yang membohong. Begitu juga dengan penonton yang ingin mendapat kelapangan selepas bekerja kuat sehari suntuk. Grotowski hanya ingin memenuhi keperluan penonton yang benar-benar memerlukan dorongan spiritual. Penonton sebegini akan berhadapan dengan persembahan untuk membuat penganalisis diri sendiri.

1.43 Cara-Cara Latihan Pelakon Grotowski (1966)

Cara-cara latihan pelakon Grotowski dibahagikan kepada tiga bahagian, iaitu: latihan suara, latihan fizikal dan latihan corak.

1.431 Latihan Suara

1. Peluncuran suara

Tujuan: Membolehkan pelakon mengenali berbagai punca peluncuran suara badannya.

Kaedah: i) Pilih teks sendiri, samada membaca, menyanyi atau memekikkannya. Semasa latihan dijalankan, Grotowski berjalan ulang-alik di antara mereka dan

memerhatikan dada, belakang badan, kepala dan perut mereka.

ii) Membaca teks dengan suara yang semakin kuat. Suara dituju ke atas bumbung seakan-akan kepala sedang menjalankan perbualan dengan bumbung melalui gema suara. Kemudian berdialog dengan dinding secara improvisasi dengan punca suara dari dada. Seterusnya suara keluar dari perut dan menjalankan perbualan dengan lantai. Keadaan badan seperti ‘seekor lembu gemuk’ .

iii) Latihan diteruskan berulang kali dengan:

* suara kepala (hala ke bumbung)

* suara mulut (hala ke depan berbual dengan udara)

* suara belakang kepala (hala ke bumbung di belakang pelakon)

* suara dada (hala ke depan pelakon)

* suara perut (hala ke lantai)

* suara tulang kipas (hala ke bumbung di belakang pelakon)

- * suara pinggang belakang (hala ke dinding belakang pelakon)
- * suara pinggang (hala ke lantai, dinding belakang pelakon dan seluruh bilik)

2. Latihan Harimau

Tujuan: Membolehkan pelakon meluangkan diri dan mencapai konsonan bunyi garuk.

Kaedah: i) Grotowski memainkan peranan seekor harimau yang sedang mencari makanan. Pelajar akan bertindakbalas kepadanya dan membuat nyauaman seperti harimau di mana nyauaman yang dibuat mesti berasaskan teks.
ii) Grotowski akan menghentikan segala aktiviti dengan tiba-tiba dan suruh mereka menyanyi. Ini ialah untuk melegakan suara mereka.

3. Latihan ‘King-King’

Tujuan: Mencapai nada yang tertinggi.

Kaedah: i) Menjeritkan suara ‘King-King’, bermula dengan nada yang terendah hingga tertinggi, berulang dalam tempo yang pantas.

4. Latihan ‘La-La’

Tujuan: Mencari intonasi dan julat yang lebih luas.

Kaedah: i) Sambil berjalan dalam bulatan sambil menyanyikan ‘ La-La-La ’ , kemudian berbaring di atas lantai dan menghalakan suara ‘ La-La-La ’ ke bumbung, dinding dan lantai.

5. Latihan lain

Kaedah: i) Menggunakan julat yang lebih luas dan berbeza, dari segi intonasi, nuansa dan pic, untuk membuat suara kucing ‘miew’ .
ii) Membaca atau menyanyikan teks dengan menggunakan bentuk badan dalam posisi diri atas kepala gaya Yoga (*Yoga headstand*).

- iii) Berbaring di atas lantai dan membayangkan anda sedang berbaring di atas sungai yang menyegarkan dan air sungai mengalir melalui badan anda. Senyap seketika dan kemudian menyanyi.
- iv) Latihan yang berasaskan suara binatang seperti harimau (ngauman), ular (berdesis) dan lembu (melenguh), memanjangkan suara dan berterusan dengan intonasi dan nafasan yang sama.
- v) Grotowski memainkan peranan seorang ‘*bull-fighter*’ dan pelakon ialah ‘*bull*’ , sambil menyerang sambil menyanyi.

1.431 a Syarat-syarat semasa menjalankan latihan suara

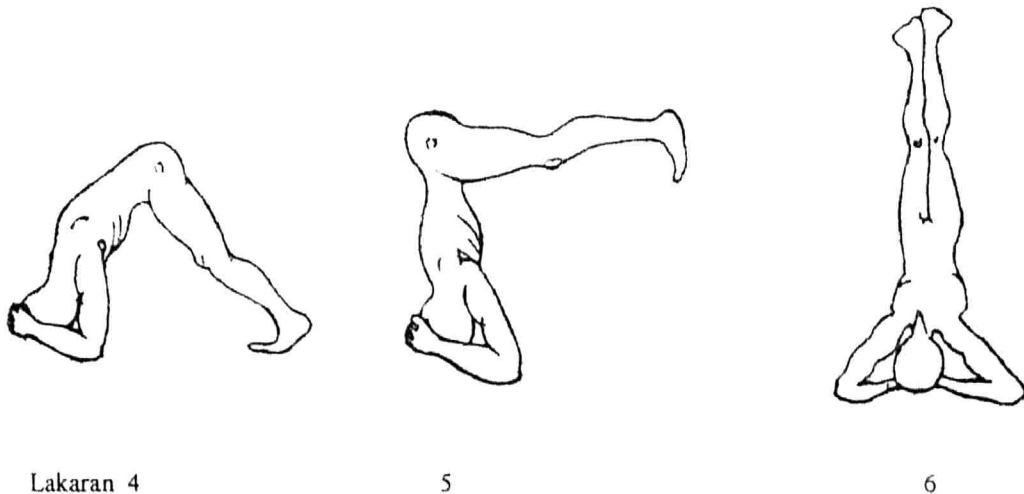
1. Tidak boleh bercakap dan ketawa.
2. Tiada pemikiran berlaku.
3. Semua bahagian badan mestilah bergetar.
4. Pelakon mestilah bertindakbalas dengan badannya sebelum mengeluarkan suara.
5. Segala ransangan terhadap badan dapat dinyatakan oleh suaranya.
6. Menghapuskan segala formaliti fizikal dari kelakuan diri dan menggunakan badannya untuk bertindakbalas terhadap setiap perkara.
7. Latihan suara hanya untuk latihan dan bukan untuk persiapan watak.
8. Jangan memikirkan tentang alat suara dan dialog, tetapi menumpukan perhatian di atas tindakbalas badan.

1.432 Latihan Fizikal

1. Dirian atas siku (*elbowstand*)

* kedua-dua tangan diletakkan di belakang kepala untuk menyokong berat badan.

(Lakaran 4, 5 dan 6)

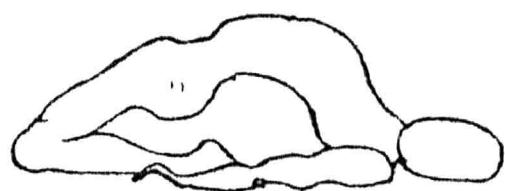


Lakaran 4

5

6

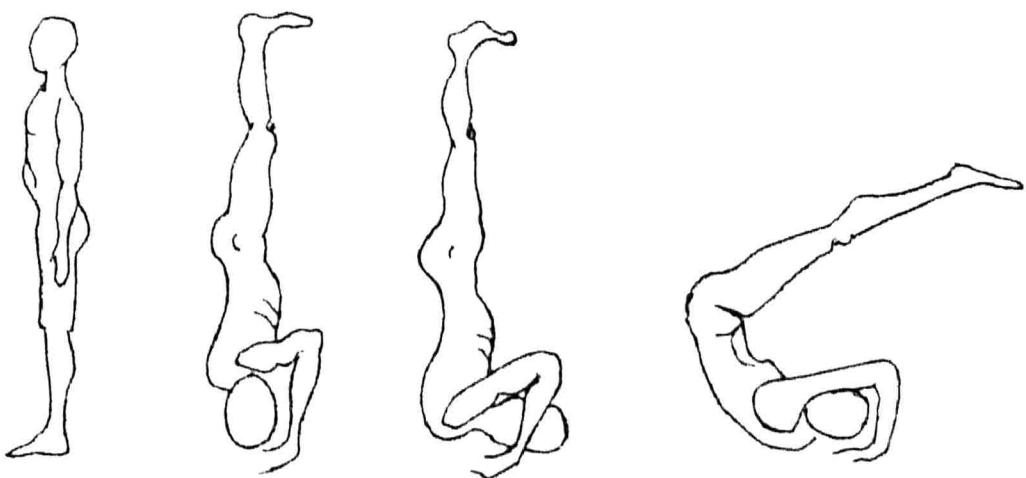
* diikuti dengan dua kaki membuka sedikit, melutut, dada bergerak ke depan dengan daya gerakan dari pinggang, kemudian seluruh badan membongkok ke belakang dengan perlahan-lahan sehingga kepala menyentuh lantai. Pinggang terus menolak ke depan untuk mencapai keseimbangan. (Lakaran 7)



Lakaran 7

2. Diri atas bahu (*shoulder stand*)

* seperti diri atas kepala tetapi berat badan disokong oleh bahu dengan kaedah bermula dari berdiri, membuat diri atas kepala dan tukar ke diri atas bahu, berat badan disokong oleh bahu, kemudian oleh kedua siku dan tangan, berguling dengan kaki menegak ke luar dan akhirnya balik kepada posisi asal. (Lakaran 8 hingga 14)

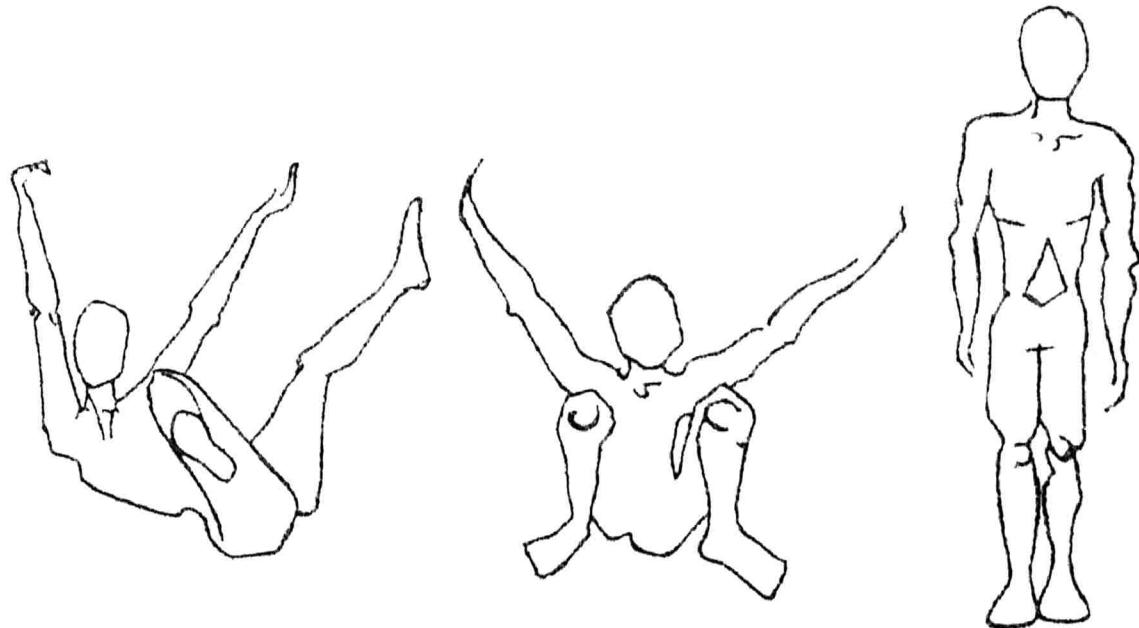


Lakaran 8

9

10

11



Lakaran 12

13

14

3. Gerakan kucing secara improvisasi dengan membuat regangan dan legaan badan seekor kucing bangkit dari tidur. Ini boleh melembutkan tulang vertebra.
4. Latihan tangan dan jari yang bergerak seperti rama-rama.
5. Latihan menolak dengan menggunakan paksi pinggang.
6. Latihan melegakan tulang vertebra: melutut, menandukkan kepala seolah-olah hendak menyentuh lantai. Kedua belah tangan menghala ke depan dan tapak tangan menyentuh lantai. (Lakaran 15)



Lakaran 15

1.432 a Syarat-syarat semasa menjalankan latihan fizikal

1. Jangan melakukan gerakan dengan tergesa-gesa tetapi penuh dengan semangat.
2. Jangan melakukan gerakan yang tidak berharmoni dengan impuls dalaman dan gerakan yang tidak faham oleh diri sendiri.
3. Memakai pakaian yang paling sedikit dan selesa supaya tiada halangan. Yang paling berkesan ialah berbogel atas.
4. Berkaki ayam supaya dapat bersentuhan dengan lantai.

1.433 Latihan Plastisiti

1. Latihan ‘menjadi seperti’

Menyanyi sambil membuat bayangan berikut:

- * seekor harimau
- * seekor ular
- * seekor ular yang menggeliang-geliut
- * sebilah pisau, untuk memotong
- * sebilah kapak, untuk menetak
- * seekor lembu di padang, membuat postur lembu, perut mengarah ke lantai, suara keluar dari bahagian sisi perut dan berbual dengan lantai.
- * seekor harimau yang mengaum dengan ganas, kemudian menyanyi dengan ngauman, dengan melodi yang sama.

2. Latihan tumbuhan

- * Bayangkan anda sepoohon tumbuhan:
- * tumbuhan sedang berbual
- * tumbuhan sedang menyanyi
- * tumbuhan berdiam sahaja
- * tumbuhan sedang menyanyi di bawah sinaran matahari
- * burung sedang menyanyi di atas pokok

Syarat: Semua latihan berlaku dalam keadaan: impuls→gerakan badan→suara.

Berkenaan dengan kesulitan yang terpendam dalam segala latihan-latihan ini, Grotowski berkata:

“ In these exercises, it is easy to cheat and avoid the natural impulses, simply imitating from outside the form of the plant. You can, of course, begin by composition, but this is a different exercise. Thinking is not allowed in these exercises either. You must immediately work out the first impulse within yourself, even if the result differs widely from that of your colleagues. Never look at the others, and above all do not copy their results. The people around you don’t exist. What you are doing belongs to your intimate self and concerns nobody else. ” (Ibid, hlm. 203)

Grotowski membuat kesimpulan sendiri terhadap unsur dan peraturan dalam tekniknya:

- *“Imprint on your memory: the body must work first. Afterwards comes the voice.*
- *If you start on something, you must be fully engaged in it. You must give yourself one hundred per cent, your whole body, your whole mind and all its possible, individual, most intimate associations. During a rehearsal an actor may reach a climax that he will work on. He keeps the same gestures and the same positions but never again reaches the same intimate climax. The peak of a climax can never be rehearsed. You must only exercise the preparatory stages of the process that leads to the heights of that climax. A climax cannot be reached without practice. The climax itself can never be reproduced.*
- *In all you do you must keep in mind that there are no fixed rules, no stereotypes. The essential thing is that everything must come from and through the body. First and foremost, there must be a physical reaction to everything that affects us. Before reacting with the voice, you must first react with the body. If you think, you must think with your body. However, it is better not to think but to act, to take risks. When I tell you not to think, I mean with the head. Of course you must think, but with the body, logically, with precision and responsibility. You must think with the whole body, by means of actions. Don’t think of the result, and certainly not of how beautiful the result may be. If it grows spontaneously and organically, like live impulses, finally mastered, it will always be beautiful - far more beautiful than any amount of calculated results put together.*

My terminology has arisen from personal experience and personal research. Everybody must find an expression, a wording of his own, a strictly personal way to condition his own feelings. ” (Ibid, hlm. 204)

1.44 Pengkajian Grotowski Selepas Teater Miskin

Pada tahun 1970, semasa Grotowski dan *Theatre Laboratory* dikenali sebagai pengarah kumpulan teater yang terhebat dalam zaman kini, Grotowski mengemukakan artikelnya yang bertajuk “*Holiday*” lalu mengisyiharkan bahawa beliau ingin membuat sesuatu yang berlainan dari apa yang telah dibuat sebelum itu. Beliau ingin mencari kemungkinan yang lain bersama-sama dengan orang yang sependapat

dengannya. Pada ketika itu, Beliau menganggapkan istilah-istilah yang biasa digunakan seperti istilah ‘pementasan’, ‘show’, ‘teater’ serta ‘penonton’ adalah istilah yang tidak lagi bernyawa. Beliau ingin meneroka kemungkinan yang lain.

Pengkajian dan percubaan Grotowski selepas Teater Miskin boleh dibahagikan kepada empat era, iaitu: Pengkajian Parateatrikal, Projek Gunung, Teater Punca dan Drama Objektif.

1.441 Pengkajian Parateatrikal (*Paratheatrical Research*) 1970-1975

Walaupun Grotowski masih menerima jemputan untuk membuat pementasan di luar negeri selepas tahun 1970, tetapi beliau menumpukan perhatian yang lebih ke atas perbengkelan.

Dalam pengkajian ini, ahli-ahli kumpulan Grotowski akan bekerja sama-sama selama dua minggu dan selepas itu akan balik ke rumah masing-masing menyelesaikan hal-hal sendiri selama satu minggu. Dalam waktu bekerja selama dua minggu itu, kebanyakan aktiviti dijalankan dalam hutan. Grotowski percaya bahawa apabila berada di dalam hutan, ia boleh menghasilkan suatu ritma yang bebas yang begitu berbeza berbanding dengan bila berada dalam kota yang penuh dengan berbagai rintangan.

Selain daripada tujuh orang ahli asalnya, Grotowski juga mengadakan temuduga ujibakat untuk mendapatkan ahli baru. Semasa bengkel dijalankan, mereka dikehendaki

membawa lembek, pakaian dan alat-alat keperluan sendiri yang ringkas serta alat muzik. Akan tetapi, mereka tidak tahu apa bentuk aktiviti yang akan dijalankan. Kebanyakan aktiviti dijalankan dalam hutan. Apabila aktiviti dijalankan pada waktu malam, lampu tidak disediakan dan peserta-peserta tidak dibenarkan bercakap sesama sendiri. Ini bertujuan untuk membolehkan organ-organ badan menjadi lebih sensitif. Aktiviti-aktiviti pada siang hari pula hanya berupa pergerakan harian yang biasa seperti ‘berjalan’. Melalui aktiviti-aktiviti biasa dalam kehidupan seharian, mereka akan menemui cara-cara berkomunikasi yang lain daripada menggunakan bahasa pertuturan serta menyedari bahawa reaksi secara spiritual adalah begitu tepat. ‘Memberi perhatian yang terperinci kepada semua aspek’ merupakan suatu penekanan Grotowski terhadap pelakonnya.

Bagi Grotowski, objektif yang paling penting dalam Pengkajian Parateatrikal ini ialah mencari jawapan untuk soalan-soalan berikut: “Benarkah mendekati teater merupakan sesuatu yang dicari oleh saya? Benarkah teater sebagai suatu seni merupakan sesuatu kehendak saya? Saya sepatutnya menjawab dengan tegas tetapi adakah seharusnya saya berbuat demikian? Tidak, apa yang saya tegaskan ialah kami hendak mencari suatu alam yang baru dan ‘mencari’ itu sendiri merupakan suatu alam.”

Selepas bengkel Pengkajian Parateatrikal, peserta-peserta mendapati bahawa penguasaan mereka terhadap ritma kerja dan irama menjadi lebih mahir, pintar dan tepat.

1.442 Projek Gunung (*Mountain Project*) 1975-1978

Pada era ini, Grotowski dan ahli-ahli teaternya masing-masing mengadakan bengkel di empat kawasan di Itali.

Jika Pengkajian Parateatrikal merupakan suatu peringkat yang menekankan penelitian terhadap kehidupan dan spiritual sendiri, maka Projek Gunung merupakan suatu projek yang menegaskan peserta-peserta supaya bereaksi secara sensitif terhadap ruang, termasuk ruang hati seseorang.

Dalam projek ini, kesemua peserta melibatkan diri dalam aktiviti luar dengan berulang-alik membuat latihan suatu gerakan badan selama beberapa hari, sehingga mereka dapat merasai melalui gerakan badan tersebut dengan begitu jelas terhadap persekitaran serta hubungan antara peserta-peserta sesama sendiri. Menerusi perasaan yang sensitif ini, peserta-peserta akan menyedari bahawa ‘suatu ruang yang khas disediakan’ merupakan suatu keperluan yang asas untuk bekerjasama. Selain daripada ‘ruang yang khas’ ini, peserta-peserta juga belajar bahawa menghilangkan imej yang palsu supaya mereka dapat berkomunikasi merupakan suatu pencapaian yang penting. Untuk menghilangkan imej yang palsu, suatu ruang yang khas dan peserta yang terpilih yang mempunyai motif yang sama adalah begitu penting. Untuk membolehkan peserta-peserta melapangkan diri sendirinya yang sebenar dan bukan tanggapan yang berpura-pura, Grotowski mencadangkan supaya peserta-peserta dapat bekerja berterusan untuk menghilangkan ketakutan dan mencapai kepercayaan sesama sendiri.

1.443 Teater Punca (*Theatre of Source*) 1978-1980

Motif Teater Punca ialah untuk mencari punca jiwa. Grotowski berpendapat bahawa gerakan badan, reaksi, lagu-lagu, ritma dan suara, kesemuanya adalah punca jiwa. Tetapi oleh kerana kesemua ini merupakan sesuatu yang mudah, maka lebih sukar untuk mencapai kesan yang memuaskan. Ia memerlukan kerajinan dan latihan yang berterusan sebelum dapat digunakan dalam pertunjukkan.

Dalam Teater Punca, yang paling penting ialah ‘membuka hati’ . Selain daripada itu, ‘perkembangan diri’ yang mendalam juga ditegaskan. Kesan atau hasil pada era ini ialah pementasan “*Tree of People*” (“ Pokok Manusia”) pada tahun 1980. Pementasan ini berterusan sepanjang tujuh hari tujuh malam. Kesemua peserta (pelakon dan penonton) menjalankan aktiviti-aktiviti dalam sebuah bangunan empat tingkat. Tingkat satu merupakan tempat untuk makan dan mandi, tingkat dua untuk tidur, tingkat tiga dan empat ialah tempat pertunjukan. Kesemua peserta mempunyai kebebasan untuk menjalankan aktiviti di mana-mana tingkat. Adakalanya terdapat gerakan badan dan nyanyian berkumpulan, adakalanya tarian-tarian dan muzik improvisasi berlaku.

Seorang pengkritik drama Amerika yang turut mengambil bahagian dalam bengkel ini mengulaskan bahawa kesemua aktiviti dalam bengkel ini dapat menunjukkan permulaan, penerusan serta penamatkan yang jelas dan ini merupakan suatu aktiviti berkumpulan yang begitu rumit tetapi tepat.

1.444 Drama Objektif (*Objektive Drama*) 1983-1985

Di antara tahun 1983 hingga 1985, Grotowski dijemput oleh *University of California-Irvine* di Kanada untuk menjalankan bengkel. Drama Objektif merupakan pengkajian yang berlanjutan dari Teater Punca. Tujuannya ialah memberi perhatian kepada unsur-unsur ritual yang kuno yang terdapat dalam kebudayaan yang berlainan di seluruh dunia, terutamanya unsur-unsur yang tidak dipunyai oleh teologi dan unsur-unsur yang membawa erti simbolik yang kuat yang membawa pengaruh yang kuat terhadap peserta. Unsur-unsur ini adalah seperti gerakan badan, tarian, lagu-lagu, mantera, struktur bahasa, ritual dan penguasaan ruang. Grotowski akan menjalankan penyelidikan dan pengkajian berasingan terhadap unsur-unsur tersebut.

Aktiviti-aktiviti dalam bengkel Drama Objektif dibahagikan kepada:-

1. Latihan fizikal
2. Latihan intonasi (suara)
3. Gerakan persendirian
4. Aktiviti berkumpulan
5. Perkembangan struktur persembahan

Dalam aktiviti-aktiviti sepanjang 30 jam dalam seminggu ini, peserta-peserta dikehendaki mematuhi peraturan-peraturan berikut; tidak boleh bercakap sesuka hati, tidak boleh menggunakan keganasan tanpa objektif, tidak boleh memijak lantai dengan

kuat, tidak boleh merangkak dengan tangan dan lutut, serta tidak boleh melengung tanpa sebab.

Setelah mengkaji secara mendalam terhadap unsur-unsur ritual, Grotowski berpendapat bahawa apabila mendekati unsur-unsur ini tanpa motif teologi atau falsafah, setiap orang boleh berhubung dengan unsur-unsur ini.

Grotowski berusia 63 tahun pada ketika itu, kebanyakan masanya beliau berada di *Work-Centre of Grotowski* di Milan, Itali. Pada 26hb. Februari 1990 beliau dijemput menghadiri suatu seminar yang memberi tumpuan kepadanya di Universiti New York. Dalam seminar itu beliau sekali lagi menunjukkan video “*EL Prince Constante*” . Selepas pertunjukkan video, suatu perbincangan dijalankan. Dalam perbincangan itu, istilah yang sering digunakan oleh Grotowski ialah ‘tepat’ . Beliau berkata bahawa semasa mengarah suatu drama, beliau menegaskan isi kandungan yang tepat, dialog yang tepat dan gerakan yang tepat. Tiada improvisasi dibenarkan dalam pertunjukkan. Segala reaksi terhadap cerita yang ditunjukkan oleh pelakonnya mestilah merupakan reaksi yang benar-benar keluar dari hatinya, dan pelakon benar-benar menghadapi konflik cerita dalam setiap pertunjukan. Dengan itu Grotowski yakin bahawa selepas satu pertunjukan, penontonnya akan meninggalkan panggung dengan senyap tanpa memberi tepukan. Jika penonton memberi tepukan, ini bermaksud bahawa mesti terdapat masalah pada pertunjukan malam itu.

Grotowski menamakan gerakan dan intonasi yang ditunjukkan oleh pelakon itu sebagai ‘montaj visual’. Grotowski menegaskan pelakon untuk melakukan segala reaksi dengan benar supaya dapat memahami dirinya melalui reaksi itu. Apabila beliau mendapati pelakon berlakon secara mekanikal, iaitu lakonannya tidak lagi membawa sebarang petunjuk, beliau akan berbincang dengan pelakon untuk menghentikan pertunjukan dan biasanya pelakon akan bersetuju dengannya.

Apabila segala keadaan telah mencapai kesempurnaan, beliau akan menghentikan segala usaha dan masuk ke alam baru yang tidak diketahui serta bermula semula. Inilah prinsip yang dipegang kuat oleh Grotowski sejak beliau berusia 26 dan ini menjadikan Grotowski sebagai orang teater yang unik di dunia.

- ¹ Alexander Dean, Fundamentals of Play Directing, 1964 hlm. 28. *Strophe* ialah gerakan pertama dari dua gerakan yang dibuat oleh pasukan korus semasa memainkan oda korus manakala *antistrophe* ialah gerakan yang kedua. Lihat *Collins Concise English Dictionary Third Edition*, England : HarperCollins Publishers, 1992, hlm. 54 & 1336.
- ² O G.Brockett, terjemahan Hu Yao-Heng, The Appreciation of Dramatic Art (《世界戏剧艺术欣赏》), 1984 hlm. 99.
- ³ Ding Hong-Zhe 丁洪哲, Wu Tai Dao Yan De Yi Shu 《舞台导演的艺术》(Kesenian Pengarahan Drama), 1986, hlm. 8
- ⁴ Ibid.
- ⁵ John E Dietrich, Play Direction, 1953 hlm 54-56
- ⁶ O G.Brockett, op.cit., hlm. 437
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ding Hong-Zhe, op.cit., hlm 10.
- ⁹ Beliau seorang pengarah yang menegaskan bahawa kesemua elemen drama mesti bergabung secara organik supaya membentukkan imej pentas sebatian. Craig juga menegaskan bahawa pengarah adalah “raja” dalam teater, dia mempunyai kuasa yang paling besar.
- ¹⁰ Gaya pementasannya merupakan suatu hasil berlanjutan dari Realisme. Dengan menggunakan simbol-simbol yang istimewa dan melalui eksperimen yang berterusan, beliau telah mencapai suatu gaya yang istimewa.
- ¹¹ Merupakan pelakon Rusia yang terkenal yang pernah berlakon di bawah arahan Stanislavski. Kemudian beliau menentang metode Stanislavski dan menubuhkan Meyerhold Theatre yang mana dihentikan oleh kerajaan Rusia pada tahun 1938. Merupakan seorang pengarah yang tegas.
- ¹² Pengarah dan pelakon Rusia yang terkenal yang pernah mendapat latihan di bawah metode Stanislavski. Tetapi beliau telah mengabungkan aliran realisme dengan aliran ekspresionisme.
- ¹³ Pengarah yang berpegang kepada konsep Naturalisme. Menubuhkan Theatre Libre pada tahun 1887 di Paris. Beliau memulakan konsep “dinding yang keempat” (*The Forth Wall*) yang mana pelakon-pelakon mesti berlakon dengan natural bagaikan berlakon dalam suatu bilik yang berdinding empat dan penonton pula cuba melihat mereka dengan mengeluarkan dinding yang keempat itu.
- ¹⁴ Mingder Chung 钟明德, New York Documents 《纽约档案》, 1989 hlm.3. Lihat juga, Pierre Biner, *The Living Theatre*, New York: Horizon Press, 1972, hlm.39-41.
- ¹⁵ Ibid, hlm.10.
- ¹⁶ Dramatis Rusia yang terkenal
- ¹⁷ Novelis dan dramatis Rusia yang terkenal. Novelnya yang popular seperti “War and Peace”, “Anna Catherina” dan sebagainya. Pemenang Nobel Prizes.
- ¹⁸ Zhong Guo Da Bai Ke Quan Shu 《中国大百科全书 - 戏剧》, (Ensaiklopedia China-Bahagian Drama) Peking 北京: China Encyclopedia Publishing , m.s.348-349.
- ¹⁹ Pemikiran Karl Marx (1818-1883).
- ²⁰ Pengarah Jerman, juga pengikut Max Reinhardt.
- ²¹ Tajuk etika Bertolt Brecht yang ditulis pada tahun 1930.
- ²² Bagi Stanislavski, pelakon ialah *1st self* manakala watak yang dimainkan olehnya ialah *2nd self*.
- ²³ Bagi Grotowski, teater yang mementingkan segala aspek teknikal seperti kostum, latar, lampu dan sebagainya sebagai teater ‘kaya’.
- ²⁴ Pengarah British yang merupakan pengarah yang penting dalam abad ke-20. Hasil tulisannya yang bertajuk “The Empty Space” telah membawa pengaruh yang besar di kalangan aktivis teater.
- ²⁵ Ini merupakan percakapan Grotowski mengenai konsep teaternya melalui radio Poland dalam program untuk pelajar sekolah menengah pada tahun 1979.