

BEGINILAH TJARANJA SAUDARA MEMILIH

(batja halaman 18-19)



Ini adalah nj. Achmad, tinggal di Gg. Ampasiet no. 6, Djakarta. Dia adalah wanita Indonesia biasa. Dan seperti saudara djuga dia mempunyai hak memilih seperti didjamin oleh UUD-sementara kita. Ditangannja dia memegang sebuah tjontoh surat dgn mana dia nanti ikut menetapkan susunan pemerintahan kita diwaktu jg akan datang.

Nj. Achmad adalah seorang wanita biasa, jang sibuk dengan rumah tangga dan 2 anaknja. Seperti sdra/i djuga dia menghadapi bermacam kesukaran. Tetapi dia yakin bahwa dengan mempergunakan hak memilihnja, dia dapat turut menjusun suatu masyarakat jang lebih sempurna.

Karena itulah dia giat sekali mengikuti segala pengumuman mengenai pemilihan umum, dan sewaktu didaerahnja diadakan suatu latihan pemungutan suara, dia tidak segan untuk turut serta. Dan djuga tidak keberatan untuk menjadi sasaran dari tukang potret kami. (Dihalaman 16 dan 17 sdra/i dapat melihat apa jang dilakukannja.

(foto : Oen)

SIASAT

warta Sepekan

TAHUN KE IX — No. 433 — 28 SEPTEMBER 1955
TERBIT DI DJAKARTA TIAP HARI RABU DENGAN 32 HALAMAN
DITERBITKAN OLEH N.V. BADAN PENERBIT „PEDOMAN“

PRAKATA UNTUK SEBUAH AKADEMI THEATER

/Asrul Sani

TJATATAN REDAKSI: Jang kami siarkan dibawah ini ialah pidato jang diutjapkan pada malam peresmian Akademi theater Nasional Indonesia di Djakarta pada tanggal 10 September jang lalu. Kami berpendapat, bahwa apa jang diutjapkan pada malam itu baik untuk diketahui oleh kalangan jang lebih luas, terutama oleh mereka jang punya minat terhadap seni theater. Pidato ini sudah diperpendek tapi bentuknja tidak kami robah sedikit-pun djuga. Djadi djika ada terdapat didalamnya jang agak mendjanggalkan sebagai sebuah prosa jang dituliskan, saudara ingat sadjalah bahwa karangan ini ditulis untuk dibatjakan didepan orang banjak.

Para hadirin jang mulia,

Pada malam ini saja kira pada tempatnja sekali djika kita bertanja pada diri kita sendiri: tempat apakah jang mungkin diduduki oleh theater dalam kehidupan kebudayaan bangsa Indonesia jang sedang menghadapi masa perobahan jang se-besarnya. Dan djika tempat itu telah agak tampak apakah jang dapat dilakukan oleh Akademi Theater Nasional Indonesia untuk memungkinkin tempat ini diisi dan sjaratnja dipenuhi.

Pertama^a ingin saja mengemukakan disini dahulu apa jang saja maksud dengan perkataan theater.

Sepandjang sedjarah manusia jang telah berabad^a lamanja theater sebagai suatu seni jang sangat terikat pada zamannya telah berganti diri sampai berlusin kali. Djika kita bandingkan pelbagai bentuk jang sampai sekarang kita djumpai belum lagi bentuk jang nanti akan timbul, maka kita akan beroleh tanggapan se-olah^a kita berhadapan dengan sesuatu jang sangat serba-beragam dan jang tergolong kepada pelbagai dunia dan daerah. Hal ini membuat usaha untuk merumuskan apa „theater” itu sebetulnja suatu pekerdjaan jang mustahil. Memang ada beberapa golongan manusia jang hanya mau menerima sebuah kata djika pengertiannya telah dirumuskan, sehingga ia dapat dimasukkan kedalam suatu sistim pemikiran atau golongan^a pembagian, tapi dalam hal theater menurut hemat saja, pekerdjaan itu bukan sadja tidak mungkin dilakukan tapi djuga tidak ada faedahnya sama sekali. Ia adalah sesuatu jang tumbuh dan apa djalan jang akan ditempuhja pada masa datang susah untuk dikatakan. Kita boleh dikatakan semuanya dapat merasa apa jang dimaksud dengan kata „theater”. Kita semua pernah mengundjungi suatu pertundjukan theater. Toh djika ia diuraikan dengan sungguh^a ia dapat diibaratkan dengan seorang gadis jang djinak^a merpati. Tidak mudah ditangkap. Karena itu untuk sementara waktu tidak ada jang dapat saja lakukan ketjualian menjertai Gregor

dalam kalimat pertama jang ia tuliskan dalam bukunya „Weltgeschichte des Theaters”: „Das Theater zählt zu jenen grozen Bestitztümern der Menschheit, die, allen offenbar dem einzelnen ein Geheimnis bleiben”.

Ada djalan lain untuk memahami kata „theater”. Jaitu dengan mengetahui „inti” jang tidak berobah dari theater itu sendiri. Inti itu ialah: *mimus*. Niessen menganggap *mimus* ini sebagai *Urtrieb* pada manusia dan sebagai alasan perwujudannya ia katakan dorongan dalam diri manusia untuk mengetahui kebatasan diri sendiri^a. Alasan ini penting sekali. Disini sadja sudah terbajang sedikit fungsi apa jang akan dapat diperoleh suatu seni jang lahir dan berkembang dari *mimus* tersebut. Karena bukankah kebudayaan itu tidak lain dari segala usaha manusia untuk mengatasi diri dan zamannya sendiri? Djadi jang disebut dengan theater itu ialah suatu seni jang lahir dan berkembang dari *mimus*. Dalam bentuknja jang telah kita temui dalam sedjarahnja terdapat dua buah unsur jang boleh dikatakan mendjadi sifat chas baginja. Kedua unsur itu ialah *drama* dan unsur *mementankan*. Kepandaian memerankan menemui persoalannya jang tertinggi dalam sebuah drama, sedangkan drama menemui pengutjapannya jang tersempurna dalam sebuah pemeranan, sedangkan apa jang kita sebutkan *tenaga mentjipta* dari theater kita temui dalam persatuan kedua hal tersebut. Dalam masjarakat kita setjara konkrit theater ini kita temui dalam sandiwara panggung, sandiwara radio, dan film. Sehingga djika saja pada malam ini berbitjara tentang kegiatan dalam kehidupan theater Indonesia, maka jang saja maksud ialah kegiatan dalam lapangan sandiwara panggung, sandiwara radio dan film.

Sekarang boleh kita kembali lagi kepada pertanyaan kita tentang tempat apa jang mungkin diduduki oleh theater dalam kehidupan kebudayaan kita. Untuk memahami kemungkinan ini pada hemat saja tidak tjukup djika kita hanya melihat pada pertandaan^a jang pada saat ini terdapat dalam masjarakat kita. Lebih^a djika kita arif bahwa apa jang terdapat sekeliling kita sekarang, belum lagi mengembangkan kesanggupannya seluas^anja sehingga banjak sekali kemungkinan djika kita bersetumpu pada itu sadja, kita akan keluar dengan suatu penghargaan jang keliwat rendah dari semestinja. Orang harus kembali kepada asal-usulnja untuk mengetahui tenaga^a apa jang ada padanja jg. selalu hidup terus bersama perkembangan manusia dan jang pada suatu masa bisa memperlihatkan diri kembali dengan perkasa.

Salah satu teori jang agak umum diterima orang tentang asal-usul theater, ialah teori jang mengatakan, bahwa theater sebagai seni^a lain bersumber pada *magic* jang barangkali dapat diterdjemahkan dgn. *sihir*. Pelbagai penjelidik telah seia untuk menganggap *sihir* itu sebagai usaha manusia untuk

menguasai djagad jang ada diluar dirinya. Frazer melihat suatu hubungan penerusan antara *sihir* dan religi. Baginja religi telah timbul karena kekandasan *sihir*. Untuk membedakan religi dan *sihir* Karl Beth menganggap manusia religi sebagai manusia jang mengabdikan sedangkan manusia *sihir* sebagai manusia jang menguasai. Pembagiannya kelihatan mudah. Toh bukan demikian halnya. Dalam praktek kita lihat kedua hal ini berdjalinan dengan rapat, sehingga amat sulit untuk menjatakan dimana jang pertama berakhir dan jang kedua mulai. Demikian kita djumpai dalam adjaran-bathin beberapa silat Minangkabau, antara lain mazhab Kumango jang djuga diadajarkan di Minangkabau utara, bagaimana faktor^a religi dipakai untuk kepentingan *sihir*. Guru^a silat itu sendiri membedakan silat „hitam” (*sihir*) dan silat „putih” (*agama*). Tapi apa jang harus kita katakan, djika dalam adjaran-kebatihan mazhab silat ini mereka mulai dengan nama Tuhan jang pengasih dan penjajang, tapi kemudian menjamakan pukulan jang hendak mereka berikan dengan kata „Tuhan, dengan arti „penguasa mutlak”. Tapi bagi pembitjaraan kita malam ini hal tersebut tidaklah begitu penting. Hanya ingin saja mengemukakan disini pendapat van Baren seorang sardjana dari Groningen jang menghubungkan kata *sihir* dengan apa jang ia sebut „geruststellingsriten”. Barangkali pendapat terahir ini djuga bisa kita pergunakan disamping pengertian *sihir* jang pertama untuk memperoleh kedjernihan dalam mentjari asal-usul theater.

Sihir ini bermula pada manusia primitif — para pemula theater kita. Sifat manusia primitif ini peniru. Suatu sifat jang djuga kita temui pada hewan^a penjusunan. Kelebihan manusia terletak dalam kepatuhan tubuh dan suaranya, kesadaran kemauan jang tertjerdas dan kesanggupan fikirannya untuk menjusun. Seperti hewan ia djuga suka bermain untuk melepaskan vitalitet tablinja. Unsur bermain ini dalam ilmu pengetahuan theater modern dianggap sebagai unsur dasar. Demikian apabila sadja dan dimana sadja seni theater berkembang kita lihat manusia berlaku sebagai hewan^a *superiour*, atau sebagai budak ketjil *me-niru^a* keadaan kelilingnja sambil menikmati kenikmatan permainan jang ia lakukan dengan segala alat jang ada padanja, mulai dari gerakan tubuh jang^a paling bersahadja sampai ke alat^a jang paling ruwet.

Kehidupan manusia primitif amat berat. Ia tidak boleh membiarkan dirinya berlarat^a dihanjutkan oleh keinginan^a tak keruan jang timbul dalam dirinya. Instink jang ada padanja sebagai modal, terutama ia perlukan untuk keperluan^a hidup jang penting. Instink peniru ia pergunakan untuk meniru suara, gerakan jang ada dalam alam sekelilingnja. Demikian dengan *me-niru^a* ini ia beroleh hubungan langsung dengan dunianya sendiri. Lagi pula permainan meniru ini bukan sa-

dja dilakukan sekadar untuk menyalurkan tenaga yang berlebih, tapi dapat dianggap sebagai sematjam persiapan untuk tindakan² yang lebih bermanfaat.

Manusia primitif ini mulai membuat alat. Mula² bersahadja. Sudah itu alat² itu mulai ia ukir. Djuga dalam melepaskan nafsu² dramatishejnya ia ini sangat praktis. Seperti kanak² mereka mengira bahwa ia dapat menguasai keadaan sehingga menguntungkan apabila ia tjukup yakin kepada apa jg. ia kehendaki. Apa sadja yang ia ingin asal sadja tjukup kuat ia menginginkan pokok keinginannya itu akan ia peroleh. Hal ini tidak sadja pada manusia primitif dari masa prasejarah. Djuga sekarang, pada diri kita sendiri tidak djarang kita mengambil sikap seperti itu. Karena ia belum lagi matang untuk mengutarakan fikiran dan perasaannya dengan kata, maka sebagai ganti pernyataan itu ia berikan dengan pertolongan gerak dan laku. Lambat laun manusia primitif itu mulai berfikir menurut garis² yang memungkinkan bertambah tadjam kesadarannya tentang alam. Ia mulai mengerti, bahwa antara makanan dan perubahan musim ada hubungan. Unsur² baru bertambah dalam gerakannya, gerakan mana kemudian djadi *ritus*. Ritus ini kemudian tambah berganda, irama masuk kedalamnya, perlawanan mulai terdapat dan pengemukaan yang lebih dinamis pun terlihatlah. Perkembangan berlangsung terus. Manusia menarikan keinginan² dan kerinduannya sampai terbentuk tari pantomime sebagai suatu bentuk pertama dari drama. Sedangkan choreograaf dari pantomime ini, dapat kita anggap sebagai pengarang drama yang pertama. Biasanya dalam diri pengarang drama primitif ini kita temui sedjumlah kwalitet² yang dalam masa sekarang harus kita pisah² dan kita bagi. Dalam dirinya diam seorang pangarang, seorang ahli ilmu pengetahuan, seorang ahli filsafat dan djuga seorang organisator masyarakat. Djelas, bahwa ia adalah seorang yang terkemuka dalam masyarakatnya. Orang terkemuka inilah ajah pertama dari pengarang² drama yang kemudian kita dapati pada zaman sekarang.

Pengarang drama primitif ini merumuskan dan memimpin pantomime yang dilakukan. Ia kemudian menemui alat² pembantu yang pertama dari theater kita. Barangkali alat ini berbentuk sebuah kepala sapi. Alat pembantu mana berkembang. Prinsipnya kita temui dalam topeng² yang ada pada kita. Akhirnya dia adalah djuga orang yang mengorganisir ritus² sebagai kegiatan sosial dan ialah djuga yang memasjihkan diantara masjarakatnya kejantaraan² psychologisch yang ada dalam masjarakat itu.

Suatu kedjadian yang penting dalam asal-usul theater ialah masuknya pengertian maut kedalamnya. Lama sebelum manusia primitif menakuti idee niskala dari djsa² yang hidup diluar kekuasaan manusia, ia terlebih dahulu harus berhadapan dengan seorang individu yang sangat berkuasa. Barangkali individu ini seorang hulubalang atau seorang radja. Pendeknya kedudukannya demikian rupa sehingga tatkala ia sudah tak ada lagi kekuasaannya tetap hidup. Djsminja mungkin kembali keatas dunia dan melampiaskan kemarahannya atas mereka yang masih hidup. Mungkin sekali ia punja alasan untuk marah, karena kematiannya barangkali telah terjadi disebabkan pembunuhan oleh seseorang yang dengki pada kekuasaannya. Tapi biarpun kematian itu terdjadi setjara biasa, bukan tidak mung-

kin pada anak tjutjunja masih ditemui perasaan berdosa. Ia tetap dihormati. Djuga sekarang masih kita temui ritus menghormati nenek mojang ini. Jang mati itu tetap hidup dalam masjarakat manusia. Ia memainkan peranan. Dalam asal-usul theater ia memberikan thema tragedi kepada kita. Dengan bertambah gandaan unsur² yang memasuki ritus² manusia primitif ini, ikut pula berkembang dan meluas isi theater. Ia mulai beroleh bentuk. Gerak atau laku dan peniruan, bahan kasar pertama dari theater, mulai mengikuti suatu latar yang makin njata. Dan tatkala penulis drama pertama mulai melakonkan pertempuran antara musim nahas dan musim panen, antara mati dan hidup, maka masuklah prinsip dinamik drama kedalam theater. Prinsip ini ialah: *konflik*.

Demikianlah setjara ringkas asal-usul dari theater yang kita hadapi sekarang. Memang ini hanya asal-usul. Theater akan berkembang dan mengalami pelbagai nasib dan perubahan. Tapi bukan suatu kemustahilan bahwa *permulaan* dari theater ini adalah djuga suatu *akhir* dari theater. Apa yang diperlihatkan asal-usul mungkin suatu *kebenaran* dari theater kita sekarang. Tidak mengherankan djika Laver membuat peraturan perkembangan theater sebagai berikut. Ia mulai dengan drama sebagai sihir, kemungkinan drama sebagai religi, drama sebagai dekorasi kesusasteraan, drama sebagai ilmu, drama sebagai psychologi untuk mengakhiri rentetannya dengan drama sebagai sihir kembali.

Dari apa yang kita lihat diatas njata, bahwa pertjakapan mengenai theater tidak bisa diselesaikan begitu sadja dengan mengatakan, bahwa theater tidak lebih dari suatu lembaga pemberi hiburan. Pendapat ini lahir dari suatu theater yang tidak memenuhi pesanannya dan publik yang tidak mengetahui unsur² yang terkandung dalam dirinya. Tidak ada suatu theater yang mempunyai kedudukan dalam perkembangan kebudayaan suatu bangsa yang boleh menjediakan dirinya bagi ketjondongan² yang murah dan kebenaran² kulit.

Dari wudjud yang dibawa dari asal usulnya, theater harus bisa memperlihatkan kepada kita kedalamnya² jiwa manusia. Ia bisa memberi kita pelajaran, membimbing kita dan barangkali apa yang diutjapkan diatas panggung ada persamaan tudjuannya dengan utjapan² yang diberikan oleh seorang pembawa chotbah dimesjdjid kala sembahjang Djum'at atau oleh seorang pendeta dihari Minggu pagi atau oleh seorang pemimpin jg. djudjur dari mimbar parlemen. Tjuma tjara-nja menjatakan berbeda. Theater tidak menjelaskan dengan djalan menggambarkan antjamaan² bujukan. Ia menjelaskan dengan mengalirkan air mata kita atau menimbulkan tertawa gembira pada bibir kita. Dalam masjarakat kita sekarang ia tidak akan menggantikan mesjdjid atau geredja tapi ia dapat mentjapai fungsi yang ada pada geredja dan mesjdjid. Karena itu soal theater ini bukan sadja soal beberapa gelintir manusia, beberapa orang artis, producer, pengarang atau suteradara, tapi soal theater adalah soal seluruh masjarakat.

Kita dapat ambil tjontoh dari beberapa negeri bagaimana orang disana menjadai kepentingan ini. Dalam tahun 1919, misalnya, *The British Drama League* telah mengadakan komperensi theater Inggris. Aiasan mereka mengadakan komperensi itu ialah, pertama, karena mereka lihat bahwa pemerintah Inggris tidak menjalakan politik bagi ke-

pentingan kebutuhan kebudayaan rakyat, kedua, karena mereka merasa bahwa theater tidak mendapat tempat jg sewadajarnya dlm. kehidupan kebangsaan. Usaha mereka sedemikian djauhnya sehingga dalam „Education Act” yang dikeluarkan dalam tahun 1944, pemerintah Inggris telah memastikan, bahwa fasilitas² harus disediakan untuk kepentingan pendidikan drama sebagai bagian dari pendidikan landjutan. Konperensi theater internasional yang diselenggarakan oleh Unesco dalam th. '52 memajukan resolusi supaya di-negeri² yang menjadi anggota Unesco mulai dari sekolah landjutan telah diadajarkan seni theater.

Bahwa pemuka² theater seperti Meyerhold, Tairoff yang menghendaki perubahan hubungan antara tjerta sebagai unsur theater dan laku sebagai unsur yang lain, Stanislawsky yang telah membangunkan *methodos*² yang teratur tentang pemeranan, dapat lahir di Sowjet. Uni menundukkan tempat yang diberikan kepada theater disana.

Perantjis — biarpun theater mereka telah maju — masih memberikan sokongan² resmi pada theater² mereka.

Banjak tjontoh bisa disebutkan. Tapi lebih penting dari menjebutkan tjontoh² ini ialah menjadai, bahwa kita djuga harus melakukan itu. Dengan besarnya kemungkinan serta pengaruh theater serta-merta ia harus memikul suatu kewajiban yang sangat berat. Banjak sjarat² yang harus ia penuhi terlebih dahulu sebelum ia sampai kepada titik seperti yang kita kehendaki.

Malam ini saja ingin membitjarkan salah satu unsur yang menjadi pendukung dari nilai sebuah theater, jaitu kaum *peran*. Dengan tiadanya peran² yang baik dan terlatih tidak ada suatuupun yang dapat dilakukan oleh theater. Djuga dalam membitjarkan soal peran ini seperti soal kepentingan theater tadi saja tidak akan mulai dengan menempatkan faktor² atau aktris² kita seperti dalam keadaannya sekarang. Lebih baik kita selidiki terlebih dulu permasalahan yang harus dipejtjahkan oleh seorang peran sebelum dapat disebutkan seorang peran yang berhasil dan kita periksa dulu fitri dari pemeranan.

Panggung mempunyai hukum² sendiri. Kewadjaran dalam kehidupan sehari² tidak usah menjadi kewadjaran diatas panggung. Bagaimanapun ingginya orang membenarkan ajaran naturalisme dalam seni theater, ia akan tetap bersifat nukilan dari keadaan sebenarnya. Kepada seorang peran itu manjanya diminta, bukan supaya ia berlaku sebagai sehari², tapi bahwa ia harus memerankan. Ia harus menempatkan suatu *perasaan* atau suatu *fikiran* dalam ruang. Karena itu bermain sandiwarra menjadi berarti, memperlihatkan wudjud dan laku² yang ditentukan oleh wudjud tokoh² atau watak² yang dilukiskan seorang pengarang dengan pertolongan dialog dan petunjuk², diatas sematjam panggung, didepan sekumpulan penonton atau pendengar. dengan pertolongan alat² yang ada pada tubuh. Atau setjara singkat, menempatkan dlm. ruang tokoh² dan watak² yang diptjapkan oleh seorang pengarang sebelum diperankan masih terikat pada kertas. Memang benar, bahwa kewadjaran yang harus dilakukan oleh seorang peran ialah menjediakan diri atau tubuhnya untuk didjadiakan alat buat menggambarkan watak² jg. dikehendaki oleh seorang pengarang. toh ia djuga harus disebut seorang serman dan bukan hanya alat, karena daja pengerakkan dari pemeranan itu

bukanlah karangan pengarang tersebut. Karangan atau kata² pengarang hanyalah patakan. Hal ini menimbulkan pelbagai masalah karena watak yang ditjiptakan oleh seorang pengarang bisa berbeda sekali dengan watak asli seorang peran. Djadi ia harus berurusan dengan dua hal, wataknya sendiri yang ia tidak bisa lepaskan seratus persen dan pemeranan watak buatan pengarang yang harus ia perankan seratus persen. Djadi apakah yang disebut kebenaran dalam seni pemeranan ini? Kebenaran disini ialah: suatu pergulatan setjara djudjur antara pribadi peran itu sendiri dan pemeranan yang harus ia lakukan. Disini terletak kemungkinan dimainkannya sebuah rol dengan berbagai tjara; tergantung pada pribadi peran itu sendiri; tergantung pada kekajaan djiwanja dan hubungannya dengan zamannya.

Hubungan antara pribadi dan perasaan seorang peran dengan lakon yang harus ia perankan telah menjadi permasalahan orang. Dalam hal ini terdapat dua pendirian yang saling bertentangan. Jang dijadikan pokok soal ialah: apakah fitri seni pemeranan menghendaki supaya seorang peran juga merasakan perasaan dari lakon yang ia mainkan diatas panggung? Atau tidakkah mungkin, bahwa fitri seni memerankan itu tergantung pada ketjekatan peran itu sendiri untuk mengutarakan bentuk² lahir dari pengalaman dengan bantuan tehnik pemeranan dengan tiada mem-bawa² perasaannya sendiri? Jang pertama disebutkan orang „seni merasakan” sedangkan jang kedua dapat disebutkan „seni mengutarakan”. Seni merasakan² berusaha supaya setiap kali dan pada tiap pertudjukkan perasaan jang terkandung dalam sebuah lakon dirasakan, sedangkan „seni mengutarakan” hanya merasakan itu sekali sadja, jaitu tatkala peran mempeladjar lakonnya sedangkan dalam tiap² pertudjukkan hanya bentuk² luar jang dibutuhkan perasaan² jang terdapat dalam sebuah lakon jang diutarakan.

Dubos berpendapat, bahwa seorang deklamator juga harus terharu waktu membacakan sebuah sadjak. Ia sendiri harus merasakannya setiap waktu ia membacakan sadjak itu di depan orang banyak. Djika pembatjaan ini tidak disertai perasaan jang dalam maka pembatjaannya itu akan kedengaran dingin atau kelu. Demikian juga halnya dengan seorang peran. Djika ia ingin membuat kita terharu, maka ia sendiri harus terharu terlebih dulu. Sainte-Albine pergi lebih djauh lagi. Menurut dia sebuah adegan per tjintaan hanya akan dapat dimainkan dengan berhasil djika peran wanita dan peran lelaki juga saling berkasihan dalam hidup dibelakang lajar. Buat Iffland hal ini adalah sesuatu jang wadjar. Karena itu ia berkata, djika kita hendak menggambarkan suatu perasaan atau watak jang mulia, maka kita sendiri harus punya perasaan dan watak mulia ini terlebih dulu. Pendeknja, pengikut² „seni merasakan” ini menganggap bahwa bahan terpenting bagi seorang peran bukan hanya tubuh, tapi terlebih2 lagi djiwanja, psychenja. Djika dilihat dari sudut pandangan mereka, seorang peran harus mengi-
katkan djika tidak akan seluruhnya, sekurang²nja sebagian dari djiwanja — dengan lakon jang ia harus mainkan. Dan ini ia lakukan, bukan sekali sadja waktu mempeladjar lakon itu, tapi setiap kali ia tampil di depan penonton. Jang paling ekstrem diantara mereka malah menghendaki suatu penubuhan se-habis2nja, djiwa dan ra-

ga, dengan lakon jang hendak diperankan itu. Dari peran itu dikehendaki, setiap kali ia hendak tampil, meniadakan dirinya sama sekali dulu, segala sifat dan wataknya, untuk dapat menjadi watak jang ia ingin perlihatkan menurut gambaran jang diberikan oleh seorang pengarang. Sedangkan jang paling lunak diantara mereka, Salvini misalnja menjatakan: „Selama saja main saja menjadilani kehidupan jang kembang, saja ketawa dan menangis. Tapi sementara itu saja tjoba mengenali air mata dan ketawa saja, supaya lebih keras lagi pengaruhnja terhadap mereka jang hatinja ingin saja harukan.”

Di Indonesia, biarpun saja tidak berani mengatakan, bahwa peran² kita menganut paham ini — malahkan sering kita lihat ketiadaan perasaan jang dalam, disamping teknik jang hampir tidak ada —, di Indonesia, berat ketjondongan pada beberapa pengarang rensensi untuk mengarah atau membela pendirian diatas ini. Apakah ini dilakukan dengan sengadja, ataupun karena kita kekurangan istilah perihail ini sebab ketiadaan pengetahuan, tidaklah saja pasti tahu.

Lawan² dari penganut „seni merasakan” ini, jaitu penganut „seni mengutarakan” berpendapat lain. Salah seorang pembelaanja tertua saja kira adalah Francesco Riccobani jang menulis buku „Seni theater” jang diterbitkan di Venezia dalam tahun 1762. Bagi Riccobani jang terpenting disamping sifat² lahir ialah intelligensi, ketjerdasan fikiran. Katanja: „Inilah jang terpenting dalam theater. Hanya ketadjaman fikiran jang dapat melahirkan seorang artis. Djika tidak ada ketadjaman fikiran ini, maka pemain itu tidak akan lebih dari seorang pemain kelas menengah. Seluruh seni theater tergantung pada ini. Karena kesanggupan memerankan, ialah kesanggupan untuk menimbulkan suatu perasaan pada publik dengan melakukan pelbagai laku dengan tidak merasai perasaan itu sendiri.” Pembela lain dari mazhab ini, djika ia dapat disebut mazhab, ialah Denis Diderot jang menulis buku „Paradox pemeranan”. Ia berpendapat, bahwa bakat seorang peran tidak terletak dalam kesanggupannya untuk merasai atau menjertai, tapi terletak dalam kesanggupannya memerankan pertandian² lahir dari pelbagai perasaan jang telah ia peladjar. Tngisan jang ia perlihatkan bukan lahir dari hatinja tapi dari telinganja. Dan gerak jang ia perlihatkan untuk menggambarkan suatu kesangsian adalah hasil pemikirannya dan latihanja jang ia lakukan di depan katja.

Seorang pemain harus punya juga penilai, pemikir jang dalam dan sedikit sekali menjimpan kepekaan dalam dirinya. Perasaan jang terlalu halus hanya akan melahirkan peran² jang rendah mutunya. Tjuma tanpa perasaan seorang peran besar dapat dibangun.” Dan sebagai penutup ada pula baiknja dikutip seorang pengarang modern disini, Thomas Mann, jang mengemukakan pendapatnja tentang perasaan. Ia berkata: „Das Gefühl, das warme herzliche Gefühl, ist immer banal und unbrauchbar.” Pendapat Diderot menemui pengeritik² jang tadjam. Lenski berpendapat sebaliknya. „Tidak, katanja, „peran besar tidak mungkin dilahirkan sonder perasaan. Perasaan sangat penting, tapi disamping itu ada lagi faktor lain: pengendalian diri sendiri. Perasaan jang halus disertai pengendalian diri sendiri. Inilah jang melahirkan peran² besar.”

Kedua aliran ini bertentangan dengan setjara ekstrem. Keduanya hanya memperlihatkan separoh kebenaran karena kedua berat sebe-
(landjut kehalaman 28)

PENGARANG AOH K. HADIMADJA jang tadinja sudah mau pulang, sekarang ternjata masih mau menetap lagi di Eropa untuk „entah berapa lama”. Dia sudah „hidjrah” dari Sticusa ke Komisariat Agung R.I. di Den Haag. Dia bilangkan, dia sudah „muak” di Nederland, tapi . . . ach, kasihan, dalam dia „muak”, masih juga dia mau „peluk”.

*

DU orang ahli musik Indonesia jang telah mengadakan studinya di Eropa: B. Sitompul dan L. Manik sekarang th. meninggalkan Nederland. B. Sitompul kembali ke kampungnja dan belum tahu apa jang akan dilakukannya. Istirahat sadja dahulu, ah! Lihat-lihat keadaan sesudah pemilihan umum.

L. Manik jang telah lulus dengan gemilang memperoleh ijazah sebagai dirigen pada Konservatorium Amsterdam, kini pergi ke Djerman untuk mempeladjar musik-geredja selama dua-tigatahun. Siapa jang akan mempeladjar „musik-mesjd”, entahlah.

*

RIVAI APIN jang baru kembali dari Warsawa melalui Amsterdam, dan Paris, (bertemu dengan abangnya, disana), masih tetap kelihatan segar. Kabar angin mengatakan, tadinja dia akan menetap beberapa tahun didaerah Djerman (Timur? Barat?). Tapi barangkali untuk menghadapi „musim-dingin”, Rivali agak ogah.

*

TIGA pelukis Indonesia jang sudah mengadakan studinya di Eropa: Mochtar Apin, Barli dan Sukondo Bustaman kabarnya akan kembali tahun ini juga dan akan terus ke . . . Bali. Mereka bermaksud mengadakan sebuah akademi pula disana sebagai tjabang perguruan saaverijading. Bali, Bali, tempat pelantjong dan akan jadi tempat „kerdja”. Kita do’akan!

*

PARA pemuda jang membentuk AIDA jang baru² ini muntjul dengan drama Utuy Tatang Santani terbaru: „Dilangit ada bintang” tertumbuk pada satu persoalan. Persoalan itu adalah bagaimana tjaranja mereka menghargai pengarang, dalam hal ini Utuy karena mereka memper-tundjukkan buahpenanja. Mereka ingin sekali memberi uang banyak², tapi kemampuan mereka dalam hal ini sangat sedikit. Dan kalau mereka memberi uang sedikit „ngeri” kalau² oleh Utuy dianggap suatu penghinaan. Saking pusingnja, pergilah sang regisur kepada Utuy sendiri dan mengadakan halnja.

Oleh Utuy diputuskan agar mereka membeli sesuatu barang dan barang ini diberikan kepadanya. Barang ini tak usah mahal², tapi jang setidaknya ada gunanja bagi Utuy. Pu’pen misalnja.

Ini sungguh suatu hal jang tak „enak” bagi pemuda, jang seakan-akan kekurangan inisiatip, jang untuk memetjahkan hal begitu sadja mesti minta tolong pada . . . Utuy sendiri! Harap sadja tak semua pemuda berhal demikian, karena djika demikian tentunya akan bertentangan dengan namanja: pemuda, jang dengan sendirinja membawakan suatu kesegaran dan juga inisiatip.

*

DALAM malam perkenalan Akademi Theater Nasional jl. Anas Ma’ruf sebagai wakil dari Badan Musjawarat Kebudayaan Nasional tjuma menjambut sedikit sekali karena katanja „saja bukan ahli bitjara dan tak tahu mengatakan be-tapa gembiranja menjambut kelahiran ini”.

Bagi pendengar jang agak dekat hal ini agaknya menjurikan juga. Karena seperti diketahu, Anas jang berketjimpung dalam hidupnya BMKN sebagai badan kebudayaan jang walau memang disokong oleh pemerintah dengan subsidi, agaknya mengerti dan merasakan betapa sukarnja hidup sebuah badan kebudayaan. BMKN jg sekarang lagi terumbang-ambing oleh kesukaran² keuangan jang betapun merupakan hal penting dalam hidupsuburnja sesuatu usaha.

Dan kekuatiran akan persamaan nasib ini, (sudah) menahan Anas utk bitjara pandjang lebar. Ja, wait dan see !

*

DJUGA dalam malam perkenalan Atni ini kita tahu bahwa Asrul Sani the Commingman dari tahun 46 sekarang ini menjadi act. decan dalam akademi tersebut. Sungguh suatu kemadjuan jg menakdjubkan! Dan harapan kita kemadjuan² jg demikian ini mudah²an menimpa banjak teman² pulalah !

Pengarang² Italia & sebuah antologi^{*)}

Sesudah sampai pada kita antologi tjerita² pendek dari Rusia, Perancis, Nederland dan Spanyol, maka sekarang diberi hidangan lagi kita oleh penerbit "Meulenhoff" dengan sebuah kumpulan tjerita² pendek hasil pengarang² Italia.

Seperti tertera dalam kata-pendahuluan Corinna van Schendel sebagai penterjemah dan pengumpul antologi itu, "Meesters der Italiaanse Vertelkunst" itu diusahakan dengan tidak mengutamakan hasil-hasil pengarang² Italia dewasa ini, tapi ditjobanja supaja buku yang berisikan tjerita-tjerita-pendek itu merupakan sebuah buku yang sedap dibaca. Dan ketjuall itu, supaja merupakan sebuah buku yang mentjerminkan keadaan ditanah tempat kelahiran tjerita-tjerita itu, baik dengan tanda-tanda yang terang pada tokoh-tokohnya dan keadaannya, maupun dalam tjara mentjertakannya.

Selanjutnja dikatakan, bahwa karena sifat yang sudah lazim untuk negara matjam Italia, dimana kaum pengarang djarang sekali mengadakan pimpinan dalam kehidupan kesusastraan, dan tidak berhubungan satu sama lainnya, tak bisalah mereka itu dipisah-pisah dalam golongan-golongan yang memberikan kemungkinan untuk diadakan pemandangan yang singkat.

Latar belakang kisah² Italia bisa menonjolkan pemandangan sosial yang serba kalut dan menjedihkan. Dan djuga demikian dalam film-filmnja yang terahir: Kisah-kisah neorealisme, yang sebenarnya sudah melingkupi pula pelbagai pengertian, yang diangkat dari tanda² politik dan sosial, pertjintaan, humor, paduan daripada kenyataan Italia dewasa ini, setelah mengalami peperangan yang diakhiri dengan penderitaan yang tiada kepalang, djuga dengan perubahan yang memberikan arti bagi kehidupan untuk selanjutnja.

Antologi itu dimulai dengan sebuah tjerita karangan Iginio Ugo Tarchetti, yang amat pendek usianja, hidup antara tahun 1841 dan 1869. Sesudah itu kita dikenalkan dengan Giovanni Verga dengan sebuah tjerita yang sudah lebih dahulu kita kenal, karena sudah dibuatkan film daripadanya: „La Lupa“.

Pasti pula. Verga (1840 — 1922) adalah tokoh yang paling utama dalam zamannya, dan kisah-kisahnja memberikan kenyataan pula, bahwa kisah² daerah yang diisi oleh petani-petani dan tukang-tukang pengail ikan, tidak kurang arlinja dalam pengertian universal.

Kemudian menjusul tjerita seorang pengarang yang masih kurang banyak dikenal masyarakat Indonesia: Grazia Deledda biar dia dalam sebenarnya adalah pemenang hadiah Nobel th. 1928, dan lebih kita kenal lagi tokoh Luigi Pirandello, pemenang hadiah Nobel th. 1934, untuk antologi itu dimuatkan dua buah tjerita: "Ciàula menemukan bu'an" dan "Njonja Froia dan Tuan Pronza menantunja". Deledda adalah seorang pengarang wanita, sebagai tukang tjerita dari Sardinia, sebegitu pentingnja seperti Verga dari Sicilia.

Kita mengenal pula masih banyak lagi pengarang-pengarang Italia dan dalam antologi itu diwakili oleh beberapa, antaranya: Aldo Palazzeschi, Nicola Lisi, Bontempelli, Italo Svevo.

*) „Meesters der Italiaanse Vertelkunst" — Corinna v. Schendel, "Meulenhoff".



Ignazio Silone

Dari pengarang-pengarang yang paling modern kita diketemukan dalam antologi itu dengan: tentunya pertama-tama mesti disebut Alberto Moravia, Cesare Pavese, kemudian disusul oleh Vitaliano Brancatti dan paling muda Domenico Rea (lahir 1921). Tapi saja bisa bertanya: mengapa tidak ada Ignazio Silone sebagai pengarang buku² "Roti dan anggur", Fontamara? Sedang membitjarkan kesusastraan Italia dewasa ini, neorealisme, tidak bisa tokoh itu kita lupakan, seperti ketiga tokoh itu merupakan rangkaian yang tidak bisa disebut terpisah-pisah: Moravia, Silone, Pavese. Apa ini hubungan dengan selera yang memilih tjerita?

Untuk antologi itu Moravia telah memilihkan tjeritannya sendiri, sebuah tjerita yang dia buat sewaktu dia berusia 20 th: "Delitto al circolo di tennis" (Kedjahatan ditempat tenis) Tjerita ini dibuatnja sebelum dia selesai dengan "Gli Indifferenti" (Orang² tak peduli) (1929) sebagai romannya yg pertama yang menundukkan kepribadiannya dengan amat kuat. Tapi untuk kita dia lebih terkenal lagi dengan "La Romana" (1947). Apa ini disebabkan karena tokohnja itu amat menarik buat kita? sedang penjusun antologi itu mengatakan, bahwa meleset kita telah memilih "La Romana" sebagai hasil Moravia yang paling baik. Sebagai tjerita yang paling akhir dalam buku itu ditempatkan karangan Pavese, tapi tentunya ini samasekali tidak berarti bahwa itu satu karangan yang disisipkan. "Notte di festa" (Malam pesta) sebagai tjerita katolik tanah Italia.

Kebanyakan tjerita ini mengangkat kesedihan dan mentjerminkannya pada sipembatja. Tapi tentunya djuga ada bagian-bagian yang mengandung humor, walaupun itu lebih merupakan satu edjekan.

Siapa pula sekarang yang bisa melupakan Italia tanpa "Kaputt" karangan Malaparte, atau „Don Camillo" karangan Giovanni Guareschi! ***

Ramadhan K.H.

lah dan karena itu hanya menjinggung sebagai an sadja dari faset² yang harus dijalankan seorang peran. Kebenaran terletak diantara keduanya. Memang kemudian dari kedua fihak timbul ketjondongan untuk berkompromis. Tjuma Diderot yang mentjoba untuk berlaku konsekwen. Tapi Diderot adalah seorang theoretikus murni dan bukan seseorang yang selalu berhadapan dengan praktek theater. Jang lain seperti Coquelin mengoreksi diri kembali. Mula-nja ia mengajakan, bahwa seorang peran biar sekalipun tidak boleh dihindangi perasaan yang terdapat dalam lakon jang ia perankan. Memang, katanja, kedua pribadi atau kelakuan yang terdapat dalam diri seorang peran, tidak dapat dipisahkan. Tapi salah satu diantara keduanya harus berkuasa. Jang berkuasa ini ialah aku jang me misahkan diri, jang memandangi, jang menelaah. Tapi kemudian ia berkata, djika seseorang hendak memerankan watak X, ia harus bergerak seperti X, pagi seperti X, dan djuga berfikir seperti X, artinja berusaha meresapkan jiwa dari X. Kompromis seperti inipun ditemui pada penganut „seni merasakan".

Kebenaran ini dikemukakan oleh Stanislawsky dalam bukunja „Persiapan seorang peran." Naswanow jang ia dijadikan djurubitjara fikiranja sendiri dalam buku itu ia suruh mengatakan hal² jang berikut: „Siang ini waktu mentjutji muka, teringat olehku, waktu memerankan watak Kritikaster, bahwa aku tidak kehilangan diriku sendiri. Sewaktu aku bermain kuituti dengan gembira perobahan an diriku menjadi watak ini. Pada satu fihak aku penonton, sedangkan pada fihak lain aku menjalankan hidup Kritikaster. Kritikaster itu keluar dari diriku sendiri. Gandjil! Keadaan pertjambangan ini, perpetjahan diriku menjadi dua, bukan sadja tak mengganggu, tapi bahkan membantu aku dalam mentjiptakan suatu watak."

Apakah kebenaran yang dapat kita ambil dari gambaran yang diberikan Stanislawsky ini? Jaitu, bahwa fitri seni memerankan suatu watak, sifatnja penuh pertentangan. Itu mankanja tidak dapat suatu teori jang berat sebelah dipakai sebagai dasar untuk memahami fitri seni pemeranan. Setiap peran harus menerima fitri seni memerankan ini dengan segala pertentangannya. Sering seorang peran tat kala naik keatas panggung melemparkan teori² jang ada padanja dan mentjiptakan suatu teori jang baru jang mungkin berlawanan dengan yang semula tapi jang bersesuaian dengan hukum² jang terdapat setjara b objektif dalam seni pemerankan.

Wujud dari pemeranan diatas panggung ialah pengutaraan perhubungan² atau laku manusia oleh seorang peran dgn djalani mentjipakan suatu kesatuan-bentuk panggung. Dan perhubungan manusia ini menundjuk kearah dua segi; segi lahir dan segi batin. Keduanya tidak dapat dipisahkan, dan tidak satupun di antara keduanya jang dapat meniadakan jg lain. Setiap tindakan manusia memperlihatkan suatu kesatuan tindakan lahir dan batin. Karena itu tidak mungkin memahami perhubungan lahir manusia dengan tidak me mahi perasaan dan fikiranja. Sebaliknya kita tidak akan dapat memahami fikiran dan perasaan seseorang djika kita tidak berusaha memahami hubungannya dan pertaliannya dengan dunia sekeliling dan dengan zaman. Karena fikiran atau perasaan atau harga pengalasan seseorang ditentukan antara lain oleh tjara ia mendekati zamannya, perhubungan-

nja dengan masjarakat dan pandangannja terhadap alam keliling.

Kenjataan² terahir ini menjadarkan kita bagaimana besarnja persiapan yang harus dilakukan seorang peran djika ia ingin memenuhi sjarat seorang pendukung dari theater seperti yang tadi kita kehendaki. Tepat sekali apa yang dikatakan Hagemann dalam bukunya „Schauspielkunst“: „..... Timbul suatu sjarat yang harus dipenuhi. Seorang peran harus berada diatas latar bentuk² tertinggi dari intelek, masjarakat dan peri kemanusiaan. Ia harus mengetahui dan mengarifi kehidupan fikiran, aliran² fikiran dan perasaan² yang terdapat dalam zamannja.”

Seorang peran tidak berhentinja berubah. Bentuknja tergantung pada djiwa zamannja dan hubungan² yang terdapat dalam zaman itu. Seorang peran ialah seorang yang berdjawa kaja. Karena bagaimana mungkin sebuah djiwa yang melarat akan dapat memperlihatkan kepada kita dalam gedung theater, kedalaman², derita dan liku² djiwa manusia.

Dengan ini saja berharap djika tidak akan menghilangkan se-tidak²nja menimbulkan suatu kesangsian terhadap kebenaran mythe jg melingkungi golongan yang sekarang orang sebutkan artis. Dalam mata chalajak banjak seorang artis hanya seorang yang halus perasaan, sehingga sering² seorang yang agak ganjil tingkah lakunja dan agak mudah tersinggung hatinja disebut artis. Ini tidak benar. Perasaan, baru satu dari unsur² yang banjak yang harus ada dalam diri seorang artis. Unsur² yang lain ialah djiwanja yang kaja, fikirannja yang kaja, fikirannja yang tajam, ke-sanggupannja untuk memusatkan fikiran dan tubuh yang terlatih, untuk memberikan kepada kita bentuk² yang dikehendaki oleh perasaan² yang mungkin tertera dalam sebuah drama. Untuk disebut artis tidak mudah. Buat artis yang sebenarnja, waktu kerdjanja, ialah mulai saat ia merasa, bahwa ia punya bakat lalu mengembangkan bakat itu serta bekerja dan beladjar untuk memenuhi sjarat² yang harus dipenuhi seorang artis, sampai hari tuannya. Ia baru berhenti djika umurnja tiada lagi mengizinkan. Seorang artis tidak bisa berhenti djadi artis.

Apakah yang dapat dilakukan oleh Akademi Theater Nasional Indonesia untuk memenuhi sjarat² diatas sehingga pada suatu saat timbul suatu angkatan baru peran², seniman², yang dapat mendukung theater yang kita kehendaki dan yang akan memperoleh kedudukan sewadjar²nya dalam kehidupan kebudayaan kita?

Djika akademi ini ingin menunaikan kewajibannja, maka hanya satu yang dapat ia lakukan: menjadi sebuah lembaga dimana ke-pada peladjar²nja diadarkan menafsirkan zaman² dengan istilah², pemikiran² dan laku² theater. Peladjar² yang mendapat didikan di sini harus sanggup menempatkan kepahitan², kegembiraan², kesedihan dengan tjara zaman² dalam ruang. Artinja, Akademi Theater Nasional Indonesia yang malam ini diresmikan pendiriannja, harus mengarahkan perjalanannja demikian rupa sehingga ia menjadi pusat kehidupan kebudayaan bangsa kita. Akademi ini tidak boleh tersangkut pada bentuk² yang masih ada tapi telah beku, pada kli-se² yang biar bagaimanapun akrabnja dengan kelima pantjaindera kita. Ia tidak boleh diikat oleh apa yang orang katakan „geijkte termen“ yang tiada lagi punya harga yang njata.

Hanja ini satu²nja djalan yang dapat ditempuh oleh akademi ini djika ia ingin beroleh hak hidup. * * *

Sadjak sadjak

Dodong djiwapradja

G A R U T

kepada Madro'i
(pembadjak)

Desa dikenang desa terbajang
Ah, kali yang memanggil mati
Kiranja hijau menjadi merah
Api menjilat membakar rumah

Desa dikenang desa terbajang
Ah, kali yang memanggil mati
Dibukit-bukit adajal bersarang
Maut mengintip maut menanti

Desa dikenang desa terbajang
Ah, kali yang memanggil mati
Didjalan kekota petani berpesan
Padi menguning djeruk menjadi

Desa dikenang kenanglah sajang !
Langit mendung didukung gunung
Setiba angin mendaki tebing
Hudjan tumpah tak terkira
— dan disini mereka berkampung
Pagi tiba sampai dikota

Desa dikenang desa terbajang
Ah, kali yang memanggil mati
Panen terahir njawa penghabisan
Sawah dan ladang sepi menanti

kepada affandi

1

kuulurkan tangan paling akrab kita taklah berbeda
karena tanggapan melahirkan tantangan padaku

kulekatkan hati paling hangat kita adalah sama
bergulat dengan manusia patjah dalam warna seribu

2

hidup sungguh agung menjerahkan kau pada kelintjahan
tapi kesenangan muak dalam kelintjahanmu

hidup tinggallah detak jantung sebuah permintaan
dibalik keriaan warna kehormatan mengantjam daku

3

mari djabat tangan paling akrab karena kita taklah beda
demi kehangatan manusia diatasnja yang mengutuki kita

mari habiskan hari paling tjerah demi kesamaan kita
tapi palingkan aku dari balik keriaan sorot kelintjahanmu
karena ketunggalnadaan memuakkan daku

djatiwangi 26 agustus 1955