

BAB 2

KEBANGKITAN DAN PERKEMBANGAN PENGARAH TEATER TEMPATAN

2.1 Pendahuluan

Dalam dunia teater terdapat satu pepatah iaitu ‘teater wujud semasa lampu menyala, ia lenyap bila lampu dipadam’ . Ia memberi maksud teater cuma wujud ketika pementasan, ia hilang setelah persembahan tamat. Oleh yang demikian ciri asas teater adalah seketika (*ephemeral*). Selepas persembahan, selain daripada skrip drama yang berbentuk sastera, gambar dan previu serta ulasan pementasan yang berbentuk ‘sejarah’ , teater tidak meninggalkan sebarang bentuk jasad. Yang tinggal cuma makna kandungan skrip drama tersebut atau kaedah pengarahan yang unik, atau persembahan seseorang pelakon yang menyentuh perasaan penonton, ianya suatu jenis rangsangan atau pengaruh sahaja seperti yang tercatit:

When the poet dies—his books remain.
When the artist dies—his pictures live on.
But what is left after the director and actor?
Only memories.¹

Walaupun sejarah perkembangan drama moden Malaysia telah melebihi 50 tahun, selain daripada kajian terhadap skrip drama, tidak pernah terdapat kajian secara khusus atau komprehensif terhadap pengarah. Sebab yang utama dan muktamad adalah kerana ciri ‘seketika’ teater yang tidak mudah dikajiselidik. Ulasan dan kritikan terhadap pementasan yang kerap dapat dilihat umpamanya dalam majalah Dewan Budaya dan Dewan Sastera, tetapi mereka lebih memberat kepada ulasan terhadap tema skrip dan

jarang menyentuh bidang metode dan gaya pengarahan. Persepsi pengarah sama ada mendalam atau samar-samar, selalunya terselindung. Kalau tidak menonton persembahan dengan kerap, atau berdampingan dengan pengarah dengan kerap, lebih-lebih lagi jika pengarah itu kurang menyimpan proses kerjanya dalam catatan bertulis, dan hanya bergantung kepada rakaman video (kadang kala rakaman pun tidak terdapat), memang amat rumit untuk membuat penelitian dan analisis yang rapi.

Sungguhpun demikian, memandangkan kekayaan dan keindahan yang disumbangkan oleh drama dalam wajah sejarah perkembangan tamadun manusia, kedudukan pengarah teater menjadi semakin penting dan setanding berbanding dengan penulis skrip drama, lebih lagi dalam dunia teater moden yang deras arus perubahannya. Oleh itu, saya sanggup menerima cabaran ini untuk menyumbang usaha tenaga dalam penulisan sejarah perkembangan pengarahan teater Malaysia.

Untuk mengkaji sejarah kebangkitan pengarah teater tempatan, haruslah kita meninjau kembali sejarah pertumbuhan dan perkembangan drama tempatan kerana ia begitu bersangkut-paut. Dalam penelitian yang telah dilakukan oleh saya, boleh dikatakan drama tempatan bermula dengan lakonan (drama tradisional), diikuti dengan kelahiran penulisan skrip dan akhirnya muncullah peranan seorang pengarah, seperti mana yang berlaku dalam drama sedunia. Oleh itu dalam bab ini, saya akan meneliti kebangkitan dan perkembangan pengarah menerusi sejarah perkembangan teater tempatan. Berkenaan dengan ‘teater tempatan’, penelitian ini hanya tertumpu kepada teater Bahasa Melayu dan Bahasa Inggeris.

Dalam sejarah perkembangan drama tempatan, saya mengambil hasil penyelidikan Abdul Rahman Napiah (atau lebih terkenal dengan nama penanya Mana Sikana) dan Nur Nina Zuhra sebagai bahan rujukan utama. Manakala dalam sejarah perkembangan pengarah teater tempatan, penelitian atas latar setiap pengarah dan stail mereka merupakan suatu skop kajian yang besar yang wajar dikaji, tetapi ia bukan kajian utama saya, maka saya cuma membuat huraihan secara amnya mengikut zaman yang tertentu.

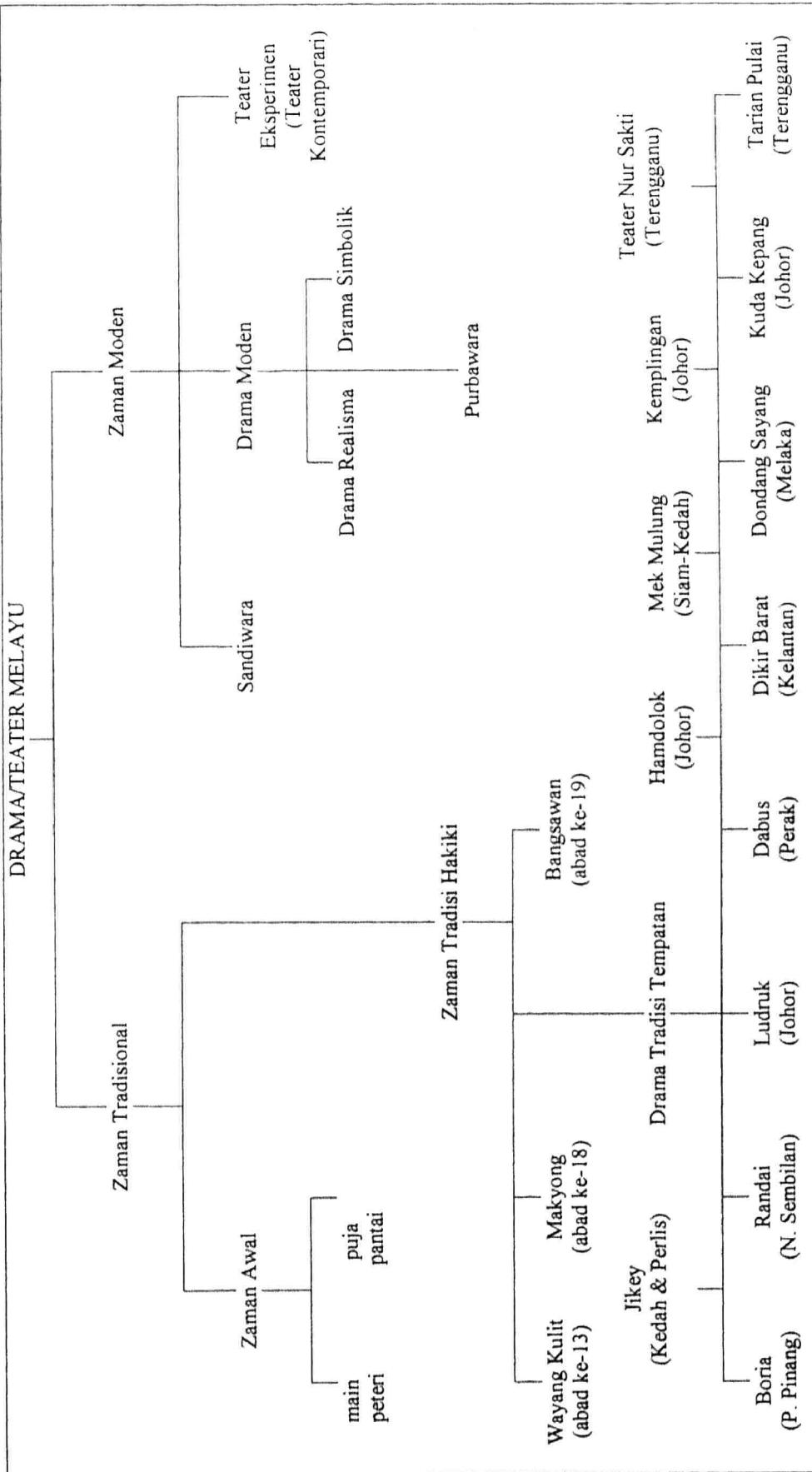
Dalam disertasi ini, istilah ‘drama’ ditujukan kepada drama yang berbentuk sastera iaitu skrip manakala istilah ‘teater’ ditujukan kepada drama-drama yang dipentaskan dan kegiatan-kegiatan yang dilakukan di depan penonton.

2.2 Perkembangan Drama Tempatan

Seperti perkembangan sejarah teater sejagat, asas permulaan teater tempatan juga berpunca dari persembahan ritual. Menurut huraihan Abdul Rahman Napiah (1987, hlm. 52-86), sejarah pertumbuhan dan perkembangan drama Melayu dapat dibahagikan kepada dua zaman iaitu zaman drama tradisional dan zaman drama moden. (Lihat Rajah 2.2)

2.2.1 Drama Tradisional

Drama tradisional dibahagikan kepada dua peringkat iaitu zaman awal dan zaman tradisi hakiki. Zaman awal dimulai oleh kemunculan unsur-unsur ritual yang membawa



Rajah 2.2 Perkembangan Drama Tempatan

Menurut Rahmah Buijang (1975, hlm. 19), dalam bidang kesenian misalnya bentuk-bentuk drama dan tarian-tarian seperti Mak Yong, Wayang Kulit, Hadrah, Rodat, Kuda Kepang, Dabos, Ronggeng dan sebagainya bukanlah kesenian Melayu asli tetapi akibat dari pengaruh kebudayaan-kebudayaan tertentu disesuaikan mengikut kebudayaan Melayu dalam penggunaan bahasa, perwatakan ataupun perwarnaan tempatan. Dengan fenomena perwarnaan setempat ini bentuk-bentuk kesenian asing dapat disesuaikan, diresapi dan diterima sebagai kebudayaan Melayu.

fahaman animisme seperti main pantai, main puteri² antara lainnya. Persembahan-persembahan ritual ini biasanya diadakan pada atau selepas sesuatu musim dan mempunyai sifat pembomohan.

Zaman tradisi hakiki pula terbahagi kepada wayang kulit (abad ke 13 Masehi), mak yung (abad ke 18), menora (abad ke 19) dan bangsawan (akhir abad ke 19, 1885), yang masing-masing mempunyai cara-cara persembahan yang unggul dan unik. Selain daripada wayang kulit, yang menggunakan prinsip cahaya dan bayang, di mana bayang-bayang daripada patung-patung kulit yang terdiri dari berbagai watak mitos dan khayalan dipersembahkan oleh seorang dalang; persembahan mak yung, menora dan bangsawan mempunyai sifat yang agak sama iaitu merupakan satu kombinasi dari unsur-unsur tarian, muzik, drama dan komedi.³

Di samping itu, muncul juga drama tradisi bercorak tempatan seperti boria di Pulau Pinang, randai di Negeri Sembilan, ludruk, ghazal dan kuda kepang di Johor, dabus di Perak, ulek mayang di Terengganu, dikir barat di Kelantan dan dondang sayang di Melaka.

Bangsawan yang berkembang dan menjadi popular pada awal abad ke 20 merupakan zaman transisi di mana persembahannya menunjukkan kesempurnaan sebagai sebuah drama yang memperlihatkan unsur dramatik dan teatrikal (Mana Sikana, 1988: i). Ia bukan sahaja mempunyai keistimewaan dari segi aspek pementasan seperti pilihan cerita, lakonan, olahan pentas dan muzik, bahkan dipentaskan dengan membawa tujuan

perdagangan (Rahmah Bujang, 1989, hlm. 6). Zaman gemilang bangsawan mula pudar dalam pemerintahan Jepun dan kedatangan seni hiburan dari barat seperti filem.

2.22 Drama Moden Melayu

Selepas Bangsawan, drama Melayu terdedah dengan pengaruh modenisme Barat; yang akhirnya pada tahun 1930an bangkitnya suatu tradisi Drama Melayu Moden yang dapat dibahagikan kepada tiga peringkat yang utama, iaitu: sandiwara, drama moden dan teater eksperimen. (Lihat Rajah 2.2)

Perihal skrip drama moden yang pertama, Mana Sikana pernah mengeluarkan suatu kenyataan: “Bolehlah dianggap mustahil oleh sejarah untuk membuktikan drama Melayu moden yang pertama diciptakan.” (1989, hlm. 1). Menurut penelitiannya, Shaharom Husain boleh dianggap sebagai tokoh yang telah menghasilkan skrip drama moden yang pertama di Malaysia yang bertajuk “Lawyer Dahlan”⁴ pada tahun 1941 dan dipentaskan pada tahun 1943 (Mana Sikana, 1988, hlm. ii dan Abdul Rahman Napiah, 1987, hlm. 77). Tetapi mengikut kenyataan yang diberikan oleh Shaharom Husain sendiri semasa menghadiri majlis perbincangan “Seminar Drama Melayu 25 Tahun”⁵, beliau telah mementaskan drama pertamanya bercorak drama kanak-kanak yang berjudul “Pembelot” pada tahun 1930 (Ibid. hlm. 75). Oleh itu, jika drama kanak-kanak boleh diterima sebagai suatu drama serius, maka tahun 1930 merupakan tahun batasan antara drama tradisional dengan drama moden Malaysia. Tokoh-tokoh lain yang memberi sumbangan dalam sejarah penulisan drama sandiwara ialah Syed Alwi Al Hady, Jymy

Asmara dan Kalam Hamidi yang giat antara tahun 1930-1950an. Antara karya-karya yang terkemuka pada masa itu ialah “Si Bongkok Tanjung Puteri” karya Shaharom Husain, “Hang Tuah Pahlawan Melayu” karya Syed Alwi al-Hady dan “Anak Nazar Tujuh Keramat” karya Kalam Hamidy. Karya-karya sandiwara pada masa itu jika ditinjau dari aspek aliran boleh dimasukkan ke dalam aliran romantis di mana *poetic justice* digunakan sebagai neraca pengadilan, begitu juga bagaimana permasalahan diangkat dan diselesaikan adalah menggunakan kriteria romantisme (Abdul Rahman Napiah, 1987, hlm. 82). Watak-wataknya menggunakan naluri sebagai asas dalam menuju ke arah yang tepat dalam emosi dan kelakuan.

Pada tahun 60an, negara mengalami dua perubahan yang besar dan penting iaitu telah mencapai kemerdekaan pada tahun 1957 dan diikuti dengan pembentukan Malaysia pada tahun 1963. Berkaitan dengan fenomena suasana drama pada masa itu, Abdul Rahman Napiah (1987) membuat huraian seperti berikut:

“...peranan sandiwara yang membangunkan semangat nasionalisme sudah ditinggalkan. Negara berhadapan pula dengan permasalahan bagi mengisi kemerdekaan. Timbul masalah ekonomi, sosial, pendidikan dan lain-lain yang meminta para penulisnya supaya terlibat dengan situasi tersebut. (hlm. 82)

Seperti mana yang berlaku di zaman drama realisme Barat, selepas zaman sandiwara, drama Melayu ditandai oleh drama bercorak realisme atau drama sosial. Nur Nina Zuhra (1992, hlm. 97) berpendapat bahawa penulis mendapat pengaruh dari Indonesia dan Barat bahawa drama realisme merupakan suatu alat komunikasi dengan masyarakat yang terus dan mudah difaham. Dramatis menjadi perakam dan pencermin masyarakat di

mana persoalan dan peristiwa sehari-hari menjadi bahan pemikiran yang dibentangkan dalam drama sementara dialog sehari-hari adalah cara mereka melafazkan perihal diri.

Drama realisme dipelopori oleh drama yang bertajuk “Atap Genting Atap Rumbia” karya Kala Dewata pada tahun 1963 yang membincangkan implikasi gaya hidup di kota terhadap remaja yang berasal dari desa. Pada tempoh perubahan tersebut, gaya penulisan berbentuk realis menjadi suatu corak penyampaian yang agak lurus dan bertenaga. Walaupun masa perkembangan dan popularitinya agak singkat, namun ianya suatu bentuk teater yang paling berpengaruh. Pada waktu tersebut terdapat tidak kurang dari lima puluh orang penulis yang turut menulis drama realisme (Abdul Rahman Napiah, op.cit., hlm. 84). Antara penulis-penulis yang giat pada zaman ini dan hasil karya skrip utama mereka ialah A. Samad Said dengan “Di Mana Bulan Selalu Retak” (1965), Usman Awang dengan “Tamu Di Bukit Kenny” (1967), Awang Had Salleh dengan “Buat Menyapu Si Air Mata” (1963), Kemala dengan “Anna” (1972). Isu yang dikaji selidik oleh pengkarya tertumpu kepada permasalahan berpunca dari kemiskinan, perbezaan kehidupan antara desa dan kota dan masalah keluarga antara lainnya. Seorang lagi penulis drama realisme yang tidak boleh diabaikan ialah Malina Manja (nama sebenarnya ialah Bidin Subari) yang berkecimpung dalam menghasilkan komedi di mana soal kehidupan berkeluarga dan masalah hubungan kekeluargaan menjadi tema yang paling disukai oleh Malina (Zakaria Ariffin, 1979, hlm.56). Antara karya-karyanya yang popular ialah “Awangku Sayang” (1965), “Rindu Hatiku Rindu” (1965), “Anak Kerbau Mati Emak” dan “Tingginya Menyapu Awan” (1975).

Pada zaman drama realisme, sebuah lagi genre drama muncul iaitu drama purba-wara yang mengambil cerita dan tema dari sumber legenda, hikayat ataupun sejarah, tetapi ceritanya tidak benar-benar berpijak kepada kebenaran sejarah, hanya mengambil konsep sejarah dengan latar dan situasinya, sedangkan ceritanya adalah rekaan semata-mata (Manu Sikana, 1988 iv). Contoh yang paling nyata ialah karya Usman Awang yang bertajuk “Matinya Seorang Pahlawan” yang paling kerap dipentaskan oleh kumpulan-kumpulan teater tempatan sejak ditulis pada tahun 1961 (Usman Awang, 1988, hlm. vii).

Satu lagi kejadian yang mempengaruhi perubahan iklim teater pada zaman ini ialah peristiwa perkauman 13 Mei pada tahun 1969. Kejadian ini telah mendesakkan karyawan turut mencari identiti dan akar sendiri. Menurut Nur Nina Zuhrah,

“The Events of May 13 led to a basic re-questioning of national identity and purpose, which affected many spheres of Malaysian life. In terms of culture, increased emphasis was placed upon the use of the national language and the promotion of Malay culture as the foundation of national culture. The Impact of these culture concerns and policies directly affected theatre. With respect to subject matter, Malay playwrights began to look more deeply at the root causes of poverty in the country, particularly Malay poverty” (1992, hlm. 144)

Karya Noordin Hassan yang bertajuk “Bukan Lalang Ditiup Angin” merupakan karya pertama yang membawa pengaruh kejadian tragedi ini. (*Ibid*, hlm. 145) Sekitar tahun 1971, berlaku dua perkara yang penting dalam teater, iaitu:

- 1) Pementasan “Genta Rasa” (13-15hb Mei, 1971) – Pementasan ini berbentuk melafaz sajak dan mementaskan drama singkat. Ia digiatkan oleh aktivis drama, penyajak dan seniman. Drama singkat karya Usman Awang yang bertajuk “Matinya Seorang Pahlawan”, diarah oleh Rahim Razali. Barisan pelakon terdiri daripada Rahim Razali, Syed Alwi, Ahmad Yatim antaranya. Hari bersejarah 13 Mei ini menjadi titik hitam yang

menyebabkan masyarakat takut untuk keluar dari rumah. Untuk menarik golongan masyarakat keluar, "Genta Rasa" sengaja di pentaskan di Panggung Aniversari di Taman Tasik Perdana. Tarikh pementasan pula sengaja ditetapkan dari 13 Mei hingga 15 Mei. Lebih dari 8,000 penonton telah hadir (*Ibid*, hlm. 147). Semasa pementasan dijalankan, ramai polis dikerah untuk menjaga ketenteraman, tetapi tiada perkara yang tidak diingini berlaku.

2) Penubuhan Kongres Kebudayaan Kebangsaan (16-20hb Ogos 1971) – Ia diadakan di Universiti Malaya dan diterajui oleh Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan untuk merangka kebudayaan negara. Usman Awang telah diundang untuk membentang kertas kerja mengenai pementasan drama. Beliau telah mempelawa Krishen Jit, Syed Alwi dan Rahim Razali untuk sama-sama melengkapkan kertas kerja “Teater-Ku.....Di mana Akarmu”.⁶ Ia merupakan satu hasil yang gemilang, kerana sebelum ini tiada bangsa bukan Melayu terlibat dalam perangkaan kebudayaan negara.

Tahun 70an ialah tahun yang penuh dengan cabaran dan eksperimen yang mana juga digelar sebagai zaman teater kontemporari. Menurut Nur Nina Zuhra,

"The Experimental theater of the 1970s,..is the third phase of the modern Malay drama movement. This period reflects the Malay playwrights' desire to explore greater realms of the imagination than seemed feasible in drama moden and to return to indigenous theatrical roots." (op.cit., hlm. 141)

Karya Noordin Hassan bertajuk "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang berbentuk surrealisme dan metode pementasannya telah membawa suatu gegaran yang besar kepada teater Melayu. Selain daripada itu, keterlibatan tokoh-tokoh drama yang utama dari alam drama Inggeris ke alam drama Melayu merupakan suatu fenomena yang merangsangkan,

antaranya ialah Syed Alwi dan Rahim Razali.⁷ Syed Alwi telah menulis “Alang Rentak Seribu” (1975), “Tok Perak” (1975), “Desa Ria” (1978); manakala Rahim Razali telah menulis “Kuala Lumpur Kuala Lumpur” (1974). Pada ketika itu, pementasan bukan sahaja membahang di dunia teater, malah telah menarik perhatian RTM, dan ianya diudarakan dalam kaca mata televisyen seperti “Bukan Lalang Ditiup Angin”, “Tiang Seri Tegak Berlima” oleh Noordin Hassan; “Menuju Utara”, “Alang Rentak Seribu” dan “Tok Perak” oleh Syed Alwi dan “Ana” oleh Dinsman.⁸ Selepas “Bukan Lalang Ditiup Angin”, pengaruh dari dunia teater barat terutamanya teater absurd meliputi teater tempatan dan muncullah teater abstrak, atau drama absurd ala Malaysia,⁹ antara penulis skrip yang mendapat perhatian ialah Dinsman dengan “Bukan Bunuh Diri”, Johan Jaaffar dengan “Angin Kering”, Hatta Azad Khan dengan “Mayat” dan Anuar Nor Arai dengan “Tuk Selampit”. Menurut Krishen (1979, hlm.19-20), walaupun Noordin ialah penulis yang pertama memperkenalkan teater kontemporari tetapi Dinsman yang datang kemudiannya telah membawa pengaruh yang lebih berkesan dengan “Protes” kerana skripnya yang lebih pendek dan tidak memerlukan kemahiran muzik dan nyanyian.

Tahun 80an merupakan zaman yang berulangan, mengelilingi sekitar landasan teater, karya-karya lebih berciri antara realisme dan surrealisme. Menurut huraian Rahmah Bujang (1988), dramatis yang berkarya pada zaman ini terbahagi kepada tiga golongan, iaitu: golongan mula berkarya dalam dekad 60an, termasuk Noordin Hassan, A. Samad Said, Syed Alwi, Usman Awang antara lainnya; golongan yang bertapak dalam dekad 70an, termasuk Hatta Azad Khan, Johan Jaaffar, Hassim Yassin, Anuar Nor Arai,

Zaini Ozea dan Aziz H.M. antara lainnya; dan golongan yang muncul dalam dekad 80an, termasuk Khalid Salleh, Osman Nasroh, Abdul Talib Mohd. Hassan, Marzuki Ali dan S.M. Noor antara lainnya. Selain itu, Ismail Kassan, Lokman Ghani, Othman Hj. Zainuddin dan Zakaria Ariffin juga turut memberi sumbangan kepada penulisan drama moden Melayu.

Zaman 90an adalah zaman tanpa tumpuan, penuh dengan kepelbagai dan beraneka kemungkinan. Peranan skrip dalam pementasan terdapat pergolakan, pementasan berbentuk multimedia mulai menguasai pasaran. Selain daripada segelintir penulis skrip yang berpengalaman umpamanya Noordin Hassan, Syed Alwi, Hatta Azad Khan dan A. Samad Said, sekali-kala menghasilkan karya, wujud sekumpulan kecil pendatang dari Akademi Seni Kebangsaan yang penuh dengan segala percubaan dan ingin menimbulkan riak yang berterusan dalam dunia teater.

2.23 Drama Moden Inggeris

Drama-drama Inggeris mula dipentaskan semasa pemerintahan Orang British. Pada ketika itu, terdapat dua kumpulan teater yang aktif iaitu *KL Theatre Club* dan *Malayan Arts Theatre Group* (MATG). Kedua-dua kumpulan ini merupakan kumpulan amatur yang diketuai oleh orang Inggeris yang banyak mementaskan drama moden, drama klasik Inggeris, khususnya drama-drama Shakespeare dan komedi. MATG ditubuhkan oleh *British Council* pada tahun 1951 dengan membawa dua matlamat yang penting dan jelas iaitu:

- 1) Sebagai satu cara untuk mengembangkan budaya Inggeris yang hanya mementaskan drama Bahasa Inggeris.
- 2) Memperkembangkan kajian drama Shakespeare supaya murid-murid dapat faham tentang Shakespeare secara mendalam.

Biasanya kesemua pelakon dan kakitangan pementasan adalah terdiri daripada orang-orang British. Kadangkala pelajar-pelajar daripada *Victoria Institut, Methodist Boys & Girls School* dan *Malay Girls College* dipelawa untuk berlakon atau bergiat dalam pementasan mereka. Umpamanya dalam tahun 1959, MATG mementaskan karya Shakespeare bertajuk “*Julius Caesar*”, arahan Anthony Price dan Krishen diundang untuk memegang watak Julius Caesar. Turut pada tahun 1961, Krishen diundang oleh MATG untuk menyandang peranan pengarah dalam komedi karya Anton Chekov yang bertajuk “*The Proposal*”. Ini merupakan kali pertama di mana orang tempatan berperanan sebagai pengarah drama dalam kumpulan drama orang Inggeris.¹⁰

Dalam tahun 1967, satu perubahan yang besar telah berlaku di teater Inggeris, iaitu MATG yang diketuai oleh orang Inggeris telah di ambil alih oleh Syed Alwi, salah seorang ahli pengasas MATG. Selain daripada menukarkan nama *Malayan Arts Theatre Group* kepada *Malaysian Arts Theatre Group*, beliau juga telah menukarkan prinsip kumpulan tersebut dan menumpukan perhatian untuk mempopularkan drama tempatan. Karya tempatan pertama oleh kumpulan ini bertajuk “*Lelang Mayang*”¹¹ yang ditulis oleh K.Das. Sambutannya tidak memuaskan atas kemungkinan orang ramai tidak begitu yakin dengan kemampuan kumpulan teater tempatan. Akan tetapi kumpulan ini tidak putus asa, kerap kali mementaskan karya baru. Pada waktu itu, kebanyakan karya adalah

berkait dengan kehidupan harian, kisah cinta, penyedaran masyarakat tentang tanggungjawab individu, tetapi kurang tentang isu politik.

Pementasan drama tempatan yang pertama kali mendapat perhatian orang ramai ialah pada tahun 1969, karya Lee Joo For yang bertajuk “*Son of Zen*”¹². Ia merupakan sebuah karya yang memaparkan pemberontakan terhadap pemerintah asing. Drama ini pernah dibawa ke New York untuk pementasan. Ia merupakan karya tempatan yang pertama yang dipentaskan di Broadway dalam sejarah perkembangan drama negara. (Krishen 1986, hlm. 105) Selepas itu Lee Joo For turut menulis “*The Happening in the Bungalow*” . Selain daripada itu, turut bergiat dalam drama Inggeris tempatan pada pertengahan dekad 60an antaranya ialah Edward Dorall¹³ dengan dramanya berjudul “*A Tiger is Loose in Our Community*” dan Patrick Yeoh dengan karyanya yang bertajuk “*The Need To Be*” .¹⁴

Syed Alwi turut berkarya dalam Bahasa Inggeris seperti “*Going North*” , “*The More We Get Together*” dan “*Day of Efil*” pada dekad 70an. Sementara Stella Kon juga turut membuat sumbangan dalam drama Inggeris dengan menulis “*To Hatch a Swan*” and “*Z for Zygote*” . Pada dekad itu, satu nama yang tidak boleh diabaikan ialah Kee Thuan Chye yang masih menuntut di Universiti Sains Malaysia. Karyanya yang membawa fikiran absurdisme iaitu “*Oh, But I Don’t Want to Go, Oh, But I Have To*” (1974), “*The Situation of the Man Who Stabbed a Dummy or a Woman and was Disarmed by the Members of the Club for a Reason Yet Obscure, If There Was One*” (1974), “*Eyeballs, Leper and a Very Dead Spider*” (1977), yang membawa pengaruh

dari penulis-penulis absurd seperti Beckett, Ionesco dan Pinter pernah mengnakjubkan teater kampus.

Pada dekad 80an, munculnya seorang penulis skrip Inggeris yang penting iaitu K.S.Maniam. Skop yang diperhati oleh beliau ialah kehidupan orang-orang India bawahan. Karya beliau yang pertama dipentaskan ialah “*The Cord*” arahan Krishen Jit. Pada pertengahan tahun 80an, karya Kee Thuan Chye yang bertajuk “*1984-Here and Now*” (1984) dan “*The Big Purge*” (1988) mula menonjolkan kecenderungan aktivis teater dalam mengemukakan isu-isu politik seperti penindasan politik dan diskriminasi perkauman menerusi teater.

Pada dekad 90an, selain daripada K.S.Maniam menghasilkan “*The Sandput*” (1994) dan “*Skin Trilogy*” (1995) dan Kee Thuan Chye menulis “*We Could ****You Mr. Birch*” (1994) Lloyd Fernando juga turut memberi sumbangannya dalam bidang drama Inggeris dengan karyanya bertajuk “*Scorpion Orchid*” (1995). Syed Alwi juga turut kembali ke alam teater Inggeris selepas sekian lama dengan menulis “*I Remember…The Rest House*” dan “*Member of The Club*”. Kedua-dua skrip telah menyelitkan unsur-unsur tradisi Melayu dalam kenang-kenangan sejarahnya. Dalam dekad ini, munculnya penulis-penulis muda yang membawa nafas serta daya baru dan kebanyakannya mendapat latihan profesional mereka di luar negeri iaitu Leow Puay Tin, dengan “*Three Children*” (1992), “*Ang Tau Mui*” (1995) dan “*Yang Family*” (1998); Jit Murad dengan “*Gold Rain and Hailstones*” (1993), dan “*Story Teller*” (1996); Huzir Sulaiman dengan “*Lazy Hazy Crazy*” (1997), “*Atomic Jaya*” (1998)

dan “*Smell of the Language*” (1998); Ann Lee dengan “*Happy Family*” (1993), “*Kuala Lumpur Knock-Out*” (1996) dan “*Hang Li Po-Melakan Princess*” (1998).

Boleh dibuat satu kesimpulan bahawa penulis-penulis Inggeris tempatan boleh dibahagikan kepada tiga generasi, iaitu:

- a) Generasi Pertama (pertengahan 60an hingga 70an) – Generasi yang mula menulis skrip setelah sepuluh tahun negara kita mencapai kemerdekaan. *The Arts Council Playwriting Competition* yang dimulakan pada tahun 1965 merupakan suatu daya penggerak yang kuat terhadap penghasilan skrip dalam bahasa Inggeris. Antara penulis-penulis pada dekad ini ialah K. Das, Edward Dorall, Syed Alwi Lee Joo For dan Patrick Yeoh.
- b) Generasi Kedua (pertengahan 70an hingga 80an) – Mendapat pengaruh absurd dari Samuel Beckett, Ionesco dan Pinter pada permulaannya, kemudian berpatah ke haluan mencari kebenaran dan isu-isu politik seperti Kee Thuan Chye. Penulis yang cuba membayangkan kehidupan kelas bawah kaum India ialah K.S. Maniam.
- c) Generasi Ketiga (tahun 90an) – Selain daripada Leow Puay Tin yang cuba membina sejarah kaum Cina melalui memorinya, penulis dekad ini kebanyakannya mempunyai latar kacukan kaum dan tradisi mengakibatkan mereka mencari identiti dan pendirian yang teguh serta cuba memainkan bahasa dan simbol teater seperti Jit Murad, Bernice Chauly, Huzir Sulaiman dan Ann Lee.

2.3 Kebangkitan Pengarah dan Perubahan Pengarahan Teater Bahasa Melayu

Teater Melayu adalah teater penulis skrip. Pengaruh pengarah teater tidak sehebat seorang penulis skrip, walaupun sehingga ke penghujung abad ini. Keadaan ini dapat dilihat dengan jelas menerusi laporan media yang disiarkan sebelum dan selepas pementasan. Liputan media terhadap penulis skrip serta falsafah pemikiran penulis adalah lebih menyeluruh berbanding dengan liputan yang dibuat ke atas metode pengarahan seseorang pengarah. Fenomena ini timbul kerana pemahaman tentang tektik dan konsep pengarahan oleh orang tempatan tidak mendalam, sedangkan perkembangan dan asas sastera Melayu telah kukuh berakar umbi, maka adalah lumrah di mana taraf sasterawan disanjung tinggi dalam masyarakat tempatan. Ketika mengkaji kaedah dan tektik pengarahan Teater Melayu, ianya agak merumitkan kerana proses kajian ini seolah-olah mirip kepada kajian terhadap falsafah pemikiran penulis skrip.

Karya penulis skrip tempatan kerap mempaparkan unsur-unsur pementasan yang lengkap, sehingga pancaran cahaya lampu pun tidak diringankan. Ianya hampir menyekat perkembangan kreativiti seseorang pengarah. Keadaan begini, kalau diteliti, ia berpunca daripada pertindihan peranan antara seorang penulis skrip dan pengarah teater. Meskipun pembentangan skrip cuma boleh diadakan selepas sesuatu pementasan menjadi faktor, tetapi skrip selalunya dijadikan nadi pementasan.

Sesuatu skrip, jika hanya wujud dalam bentuk tulisan dan tidak dipentaskan, maka ia adalah drama dalam bentuk sastera dan bukan teater, kerana teater adalah satu bentuk

aktiviti yang berlaku di hadapan penonton. Oleh itu peranan pengarah dalam sejarah teater adalah amat penting. Kalau demikian, bilakah peranan seorang pengarah mula muncul dalam sejarah teater Melayu?

Dalam pengkajian saya, terdapat pernyataan yang menunjukkan percanggahan. Menurut Mana Sikana (1988, hlm i), beliau mengatakan bahawa

“Drama tradisional termasuk bangsawan sendiri, tidak mempunyai sistem pengarahan dan penggunaan skrip, program meester atau arahan semesta menjadi dasar persembahan dan plot cerita pula adalah terancang dan kadang-kadang hanya secara spontan sahaja.”

Tetapi dalam tesis kajian bangsawan yang dijalankan oleh Rahmah Bujang (1975), timbul perkataan ‘pengarah’ dan dijelaskan secara terperinci tanggungjawab seseorang pengarah:

“Ia merupakan satu bentuk drama yang menggunakan senikata yang diimprovisasi sendiri oleh pelakun-pelakunnya. Sungguhpun maksud cerita atau garis kasar jalan cerita telah diberi oleh pengarah, tetapi tanggungjawab yang berat adalah terletak kepada pelakun-pelakunnya…” (hlm. 44)

“Pengarah ialah orang yang ditugaskan menasihat dan membimbang para pelakun untuk mencapai mutu lakunan yang dikehendaki. Ada juga pengarah yang turut berlakun dalam lakunan arahannya sendiri, lebih kerap memegang watak sebagai raja… Dalam zaman kemasyhuran Bangsawan pengarah menerima gaji yang lumayan…(hlm. 95)

“Bakat seseorang pengarah dilihat dari kebolehannya mengarang cerita yang cocok untuk persembahan Bangsawan. Jika cerita rekaannya menarik ia akan diberi peluang mengarah ceritanya sendiri. Jika hasil arahannya menimbulkan lakunan yang licin dan mendapat sambutan yang baik dari penonton, maka kebolehan dan kedudukannya sudah mulai terjamin dan ia diterima sebagai pengarah tetap kumpulan itu. (hlm. 95)

Oleh itu, dapat ditegaskan bahawa dalam bangsawan telah wujud peranan pengarah, tapi kalau mengikut kuasa dan fungsi pengarah yang ditakrifkan oleh Alexander Dean (1964), peranannya tidak menyeluruh. Berbanding dengan peranan pengarah dalam teater moden – orang terawal yang memberi buah fikiran dan orang yang menentukan segalanya –

fungsi pengarah dalam bangsawan boleh diketepikan, watak utama jauh lebih penting daripadanya. Ini adalah kerana sistem persembahan drama bangsawan merupakan ‘sistem seri panggung’ (*star rating*) di mana pelakon yang handal, berakal pintar dan berkebolehan improvisasi yang tinggi akan menentukan nasib kumpulan drama bangsawan tersebut (Rahmah Bujang, 1975: hlm.44) dan bukannya pengarah. Selain dari nama kumpulan dan nama-nama pelakon utama, nama pengarah tidak akan tercetak dalam poster pementasan Bangsawan¹⁵ dan menurut Rahmah Bujang (Op cit., hlm. 91), pengarah hanya orang ketiga mustahak dalam kumpulan drama samada beliau dapat menonjolkan bakatnya hanya terpulang kepada kesedaran pemilik dan pengurus kumpulan drama tersebut.

Menurut huraian Rahmah Bujang, jika orang yang bertugas untuk mencipta cerita dalam drama bangsawan boleh diberi gelaran ‘peranan’, maka dalang dalam wayang kulit lagi memerlukatkan peranan seorang ‘pengarah’. Menurut P.L.Amin Sweeney (1972, hlm. 41), kebanyakan dalang mempelajari teknik kesenian wayang kulit dari guru mereka, cuma sebilangan dari mereka yang merupakan dalang tajali dan dalang tiru.¹⁶ Terdapat dua peringkat untuk menjadi seorang dalang, iaitu mengikuti kumpulan wayang kulit seseorang dalang tertentu untuk memainkan alat muzik dan berperanan sebagai seorang panjak (pemuzik) pada peringkat awal, kemudian menjadi dalang muda yang memainkan prolog dalam sesuatu pertunjukan wayang. Selepas beberapa tahun kemudian, barulah muncul sebagai dalang (Ibid, hlm. 43). Pada huraian saya, kalau dikatakan dalang itu merupakan pengarah, lebih tepat lagi jika ia digelar sebagai ‘pelakon’ sebab dalam tradisi pertunjukan wayang, kesenian dalang merupakan suatu

pewaris dalang di mana teknik keseniannya dipelajari dari seseorang guru tertentu dan diwarisi dalam hayat wayangnya kemudian dan tidak memperlihatkan daya kreatif sendiri, walaupun peranannya memperlihatkan sifat seorang pengarah.

Oleh itu, untuk mendapat garis sempadan yang lebih jelas, boleh dikatakan bahawa tradisi pengarahan mula diperkenalkan di zaman drama Melayu moden, di mana ada seorang yang bertanggungjawab khusus terhadap keseluruhan aspek pementasan dan bekerja di bawah suatu cerita yang telah diskripkan, menginterpretasikan, atau memberi makna kepada skrip tersebut, mula diperkenalkan di zaman drama Melayu moden. Shaharom Husain yang mementaskan karyanya bertajuk "Pembelot" pada tahun 1930 adalah di antara penggiat terawal yang melahirkan drama Melayu moden dan berperanan sebagai seorang pengarah dalam pementasannya. Seperti mana yang diperkatakan oleh Krishen (1979a, hlm. 15)

"Drama-drama sandiwara diskripkan dan diarah secara teliti, berbeza dengan teater bangsawan yang mematuhi cara teater tradisional dengan menggunakan teknik lisan dan dengan menegaskan nilai improvisasi."

Tetapi mengikut Dinsman (1979, hlm. 26), beliau berkata bahawa:

"Yang penting dalam sandiwara ialah menyampaikan mesej, yakni tanpa perlu melalui, atau kurang mementingkan teknik-teknik pengolahan yang rapi."

Walaupun kedua-dua penyata di atas bercanggah, tetapi dapatlah kita membuat kesimpulan bahawa, peranan seorang pengarah mula wujud dalam zaman sandiwara dan Shaharom Husain merupakan seorang pengarah yang diakui oleh golongan dramatis dan aktivis teater (*Ibid.*). Beliau mementaskan "Pembelot" di Kampung Peserai, Batu Pahat pada tahun 1930 tanpa skrip yang sempurna tetapi cuma arahan yang tertentu dan dialog

yang penting akan diberikan kepada para pelakonnya secara berkepingan. Latihannya dijalankan dengan berdasarkan memasukkan dialog-dialog tersebut pada masa yang ditentukan dan sesuai (Abdul Rahman Napiah, op.cit., hlm.75-76).

Seterusnya Shaharom Husain mementaskan dramanya berjudul “Anak Setia” pada penghujung tahun 1930 dan “Nasib Si Buta” pada tahun 1932 dengan cara arahan yang sama (Ibid.) Kemudian pada zaman pemerintahan Jepun iaitu pada tahun 1943, Shaharom Husain mementaskan dramanya “Lawyer Dahlan” atau “Kacang Lupakan Kulit” tanpa menggunakan skrip, dan beliau sendiri memainkan watak Lawyer Dahlan (Johan Jaafar & Krishen Jit, 1979, hlm. 24). Keadaan ini merupakan suatu warisan dari zaman sandiwara hingga teater kontemporari, dimana pengarah memainkan sesuatu watak yang agak penting dalam drama yang diarahkan olehnya, contohnya pengarah seperti Khalid Salleh dan Johan Jaafar.

Dalam zaman sandiwara, selain daripada Shaharom Husain, antara penulis-pengarah yang tidak kurang pentingnya ialah Syed Alwi Alhady yang mementaskan skripnya yang bertajuk “Tariq bin Ziad, Pahlawan Islam” dan “Hang Tuah, Pahlawan Melayu” pada tahun 1942, Kalam Hamidy yang giat di Singapura dengan karyanya bertajuk “Anak Nazar Tujuh Keramat” dan “Sial Bertuah” .(Mana Sikana, 1988: ii) Pada zaman itu, peranan seorang penulis lebih jelas dan nyata dibandingkan dengan peranan pengarah sebab kesedaran tema yang tersirat dalam skrip lebih penting dari metode pementasan.

Pengarah-pengarah dalam dekad drama realisme pada tahun 60an hanya berperanan sebagai seorang pentafsir terhadap skrip, iaitu lebih mementingkan isu-isu atau tema yang hendak disampaikan dan jarang juga meninjau dari segi corak pementasan. Menurut Zaiton Md. Esa,

“Pendokong-pendokong drama beraliran realisme kini lebih suka mempersesembahkan adegan drama secara berterusan tanpa selingan. …Apa yang paling penting dalam penciptaan drama realisme ini ialah dalam aspek menggambarkan sesuatu objek secara cukup nyata, jelas dan natural. Bukan sahaja bahan-bahan yang ditonjolkan atau dikemukakan itu bersifat realistik, malah dialog, setting serta cara pementasannya juga bersifat; (sic.: bersifat) realistik di mana peristiwa seharian dijadikan bahan utama dalam persesembahan.” (1990, hlm 3)

Suatu perubahan yang besar berlaku pada tahun 1970 di mana Noordin Hassan mementaskan karyanya “Bukan Lalang Ditiup Angin” dengan metode yang lebih menonjolkan sifat teatrikal dari sifat pendramaan – penceritaan tidak lagi begitu penting, yang penting ialah mesej yang hendak ditujukan kepada penonton dan cara pengaruhannya. Sebenarnya Noordin mula mementaskan drama-dramanya semasa mengajar di Sekolah Menengah Kampung Baru, Sekolah Menengah Sultanah Asma dan Maktab Perguruan Harian di Alor Setar, Kedah¹⁷. Cuma percubaan “Bukan Lalang Ditiup Angin” membawanya ke suatu tahap yang mengagumkan. Karya ini telah membawa satu tentangan yang besar kepada drama realisme pada awal tahun 70an. Sepertimana yang tercatit dalam skripnya (1979, hlm. 5) dapatlah kita membayang cara pementasan Noordin dari segi iklim pentas seperti berikut:

- “1. Tak ada tirai di hadapan
- 2. Latar belakang boleh menerima dan tukar-menukar warna mengikut cahaya lampu yang berlainan *tone*.
- 3. Di pentas ada mimbar-mimbar yang beranak tangga di sekelilingnya.
- 4. Biji-biji mata manusia dan ranting-ranting kayu bergantungan. Sehelai dua kain usang, koyak-koyak, tersangkut dan tersidai di satu dua ranting.
- 5. Satu muka jam, besar, buruk, angka-angka tak tersusun.”

Skrip ini diterbitkan sembilan tahun selepas dipentaskan. Maka ternyata bahawa petunjuk di atas adalah apa yang telah dipentaskan oleh Noordin sendiri dan dapat disimpulkan bahawa metode pementasan Noordin telah membuangkan latar pentas yang begitu rumit yang biasa digunakan oleh dramatis-dramatis realisme. Krishen (1979a, hlm. 20) berpendapat bahawa selama ini drama moden condong mencerminkan identiti Barat dari segi struktur dan gayanya manakala menerusi “Bukan Lalang Ditiup Angin”, Noordin Hassan “…telah membawa balik ke pentas kita seni dan gaya tradisional yang diketepikan oleh drama moden.” Seni yang dimaksudkan adalah seperti puisi, muzik, lagu, korus, boria, lawak jenaka dan fantasi.

Selepas itu, Noordin mementaskan karyanya yang bertajuk “Tiang Seri Tegak Berlima” (1973), yang diberi gelaran oleh Noordin sendiri sebagai “CETERAWIRAMA; iaitu sejenis pementasan yang menggabungkan kisah dengan muzik dan nyanyian pada asasnya” (Noordin Hassan, 1996, hlm. 239). Beliau berkata: “Perkataan ini dicipta untuk menggantikan perkataan ‘muzika’ atau ‘musical’ dengan hasrat membebaskan pemikiran penonton daripada memandang, mengulas dan ‘me’ apa saja pementasan ini berdasarkan ‘musical’ seperti yang difahamkan di negara-negara lain, terutama sekali Amerika.” (Noordin Hassan, 1979, hlm. 57) Dalam percubaan ceterawirama ini, dapat dilihat bahawa pementasannya membawa gabungan unsur Timur dan Barat. Ketimurannya adalah kerana unsur-unsur drama tradisional tempatan seperti puisi, mak yong, boria, menora, main puteri dan sebagainya. Ini merupakan suatu pengaruh berkenaan dengan pencarian identiti selepas kejadian 13 Mei di mana Noordin kemudiannya berkata bahawa:

“Saya dapati, dengan menerapkan unsur-unsur sastera lama dan unsur-unsur seni lakuan tradisi, manifestasi ini dapat mengemukakan satu sindrom kontemporari sambil mengingatkan kepada diri orang Melayu tradisi, juga menimbulkan soal identiti.” (1983, hlm. 6)

Selain daripada itu, metodenya yang ketara ialah ‘drama dalam drama’ dan ‘imbas kembali’ .

Selepas Noordin, Rahim Razali juga turut mencuba keupayaannya dalam muzika seperti “Uda dan Dara” (1972) dan “Kuala Lumpur Kuala Lumpur” (1973). Manakala Syed Alwi yang tidak lagi menulis drama English selepas kejadian 13 Mei turut mementaskan drama-dramanya “Alang Rentak Seribu” (1973), “Tok Perak” (1975) dan “Desaria” (1978) yang mana menurut Krishen Jit (1979b, hlm. 21) “Tok Perak” adalah sebuah teater multimedia bercorak drama yang pertama di Malaysia yang “…merapati corak-corak pembaharuan dengan lebih berani dan luas. Menggunakan pelbagai rupa seni – tarian, syair, wayang kulit, wayang gambar, slide…” Kesan dari kejadian 13 Mei yang mendorong seniman-seniman mencari identiti juga mengakibatkan Krishen turut mencuba daya pegarahan dalam drama Melayu seperti “Matinya Seorang Pahlawan” (1971) karya Usman Awang, “Alang Rentak Seribu” (1973) dan “Tok Perak” (1975) karya Syed Alwi, “Bukan Bunuh Diri” (1977) karya Dinsman dan “Pintu” (1977) karya Noordin Hassan. Antara lima karya arahan tersebut, “Bukan Bunuh Diri” merupakan arahan yang paling berkesan bagi Krishen pada waktunya tersebut, kerana dalam persembahan tersebut Krishen telah berjaya menonjolkan persembahan tubuh pelakon yang bertenaga dan bernyawa.

Seterusnya pengarah-pengarah lain turut mempersoalkan corak pementasan selain dari penskriptan mereka yang berunsur absurd. Antaranya ialah Hatta Azad Khan telah mengarah karya sendiri “Patung-Patung” (1975) dan “Stesen” (1977)¹⁸. Dinsman pula terkenal dengan karya-karya penulisan dan pengarahan sendiri yang bertajuk “Jebat”, “Protes” (1974), “Bukan Bunuh Diri” (1975) dan “Ana” (1977). Johan Jaaffar pula telah memperkenalkan lagu pop dalam “Angin Kering” (1976) yang mewujudkan ilusi sebagai naluri manusia.

Teater zaman gemilang ini dikategorikan sebagai Teater Kontemporari oleh Krishen (Op.cit., hlm.19-20) di mana beliau berkata bahawa “Teater kontemporari yang dikuasai orang teater yang mementingkan keteateran, sedangkan drama moden telah mengutamakan kesusasteraan, kerana dikuasai oleh orang sastera. Sehingga banyak penulisan teater kontemporari itu tidak dapat dibaca kerana penuh dengan lakuan-lakuan pentas.” Dari masa itulah peranan seseorang pengarah dapat ditonjolkan dan tidak lagi dibayangi oleh penulis.

Satu fenomena yang agak unik bagi teater Melayu zaman gemilang ini ialah penulis skrip drama seperti Hatta Azad Khan, Dinsman, Johan Jaaffar bukan sahaja memainkan peranan pengarah, bahkan juga turut berperanan sebagai pengkritik teater pada tahun 1970an-1980an.¹⁹ Fenomena ini juga merupakan suatu daya penggerak yang kuat untuk memupuk semangat dan kemajuan teater Melayu.

Pada zaman pertengahan 80an, dunia penyiaran televisyen menjadi penarik dan pengarah teater yang mula memasuki dunia siaran. Pada tahun 1986, Krishen (1986b, hlm 21-23, 1986c, hlm. 25-26) dalam penulisannya yang bertajuk ‘Ke Mana Menghilangannya Tokoh-Tokoh Teater Kita ?’ mempaparkan kebimbangan beliau terhadap pengarah-pengarah teater muda yang tiba-tiba ‘menghilangkan diri’ . Johan Jaaffar (1983, hlm. 21) pernah menulis secara lantang dan beremosi bahawa:

“Pengurusan sastera terancang, dokumentasinya lengkap, dasarnya pasti, matlamatnya jelas. Sasterawan selalu terbelakang. Tetapi teater kita tidak dapat menumpang kasih pada apa pun. Pembiayaannya selalu bergantung pada ikhsan seorang atau dua teman di beberapa institusi, sekurang-kurangnya untuk belanja membuat poster atau buku cenderamata. Beberapa kerat kumpulan teater yang bernasib baik mendapat pembelaan ini?” (Dewan Sastera, Sept 1983).

Jelas dapat dilihat dalam penulisannya, beliau nyaris putus asa. Keadaan ini mungkin adalah satu penyebab utama yang menyumbang kepada kehilangan golongan pengarah muda pada zaman pertengahan 80an. Walau bagaimanapun, muncul juga pengarah-pengarah yang handal dalam penulisan dan lakonan seperti Zakaria Ariffin yang mementaskan dramanya berjudul “Pentas Opera” (1989), “Raja Lawak” (1992,1994); Khalid Salleh dengan pementasan dramanya yang berjudul “Bertam-Bertam Bukan Semambu” (1984), “Umbut Mayang Mengurai” (1985), “Kena Main” (1994) antaranya.

Tentang gaya dan pengalaman pengarahan, sebenarnya sebelum seseorang pengarah melanjutkan pelajarannya di luar negeri, mereka tidak mempunyai sebarang kebolehan pengarahan yang mantap. Di negara kita, seseorang pengarah tidak dapat menumpukan bakatnya ke atas estetik pengarahan disebabkan oleh keterlibatannya dalam tanggungjawab yang lain. Umpamanya sebagai seorang pengarah, beliau juga perlu

mengawasi urusan pentas, perekaan lampu, perekaan latar pentas dan sebagainya. Di bawah keadaan yang begini, fungsi pengarah menjadi sangat penting dalam berkomunikasi, sekiranya pengarah mempunyai konsep yang jelas, dan dapat disampaikan dengan baik, maka tetap ada kalangan orang yang boleh membantunya.²⁰ Selain daripada itu, kebanyakkan pengarah pernah berlakon dalam teater, maka boleh dikatakan kemahiran pengarahan mereka ditajamkan melalui pengalaman lakonan mereka seperti Syed Alwi, Rahim Razali, Malina Manja, Rohani Yusoff, Johan Jaaffar, Khalid Salleh dan Zakaria Ariffin antaranya.

Jika diandaikan terdapatnya peluang pementasan barulah lahirnya peranan pengarah, maka boleh dikatakan dalam aspek ini kerajaan telah memainkan peranan yang agak penting. Dari Pertandingan Drama (1970), Pesta Drama (1980), Pekan Teater (1990)²¹ hingga ke Program Pementasan Drama Sebabak dari tahun 1991, pihak Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia (KKKP) melalui Kompleks Budaya Negara, Dewan Bahasa dan Pustaka dan Tema²² telah melahirkan berpuluhan pengarah. Tetapi, sama ada pengarah-pengarah itu terus berkarya atau tidak terpulanglah kepada komitmen pengarah tertentu. Seperti pada tahun 1991, menerusi penganjuran ‘Pekan Teater’, dapatlah mencungkil seorang pengarah yang berbakat iaitu Aminah Abdul Rhapor yang mengarah karya olahan dari penulis Filipina Alberto S. Florentino yang bertajuk “Tanah yang Bermanah” di mana persembahan ini telah memenangi empat daripada lima hadiah utama iaitu pengarah terbaik, pelakon lelaki terbaik, pelakon perempuan terbaik dan pelakon pembantu wanita terbaik. Kini Aminah terus mencuba bakatnya dengan menulis skrip di mana “Siti Di Alam

Fantasi” merupakan suatu karya yang popular. Manakala dramatis-dramatis (yang berperanan sebagai penulis dan pengarah) yang mendapat manfaat dan menonjolkan kebolehan mereka dari tahun 70an hingga 90an termasuk Noordin Hassan, Syed Alwi, Othman Zainuddin, Johan Jaaffar, Anuar Noor Arai, Mohamed Ghouse Nasaruddin, Normah Noordin, Khalid Salleh, Kemala, Rahim Razali, Anwar Ridhwan, Zakaria Ariffin dan Samad Salleh.²³

Selain daripada itu, pertubuhan swasta di bawah institusi, kelab teater dan seumpamanya seperti Badan Keluarga Dewan Bahasa dan Pustaka, Grup Teater UKM, , Centre Stage, Anak Alam²⁴, Grup Teater Elit²⁵, Grup Teater Kreatif, Gabungan Teater Wilayah serta gerakan Tenaga Generasi Ketiga²⁶ di Kuala Lumpur dan banyak lagi di peringkat negeri seperti Persatuan Teater Negeri Perlis, Kelab Seni USM, Grup Teater Anak Melaka (G-Team) , KOMPUTER dan TAMU dari Terengganu, Angkatan Karyawan Kawasan Tengah dari Sarawak (ANGKAT), Persembahan Rumpun Seni Budaya Tawau dari Sabah (RUSTA) antaranya juga merupakan gabungan yang memberi manfaat kepada perkembangan pengarah-pengarah tempatan.

Pada tahun 90an, Oleh kerana penubuhan Akademi Seni Kebangsaan dan pengajian yang memberatkan praktikal dalam kurikulumnya, serta penglibatan aktivis-aktivis teater dari aliran Inggeris seperti Anne James, Leow Puay Tin, Zahim Albakri antaranya, di samping perlaksanaan bangunan Panggung Negara, Istana Budaya; teater Melayu menjadi pesat semula. Disebabkan penambahan pengetahuan profesional teater

dan pembahagian kerja yang lebih telus dan teratur, peranan seorang pengarah dalam teater menjadi lebih jelas.

2.31 Pengarah-Pengarah Teater Melayu Yang Menulis Skrip

Jika ditinjau dari perkembangan sejarah Drama Moden Melayu (Malaysia), bermula dari zaman sandiwara pada tahun 1930an hingga ke teater eksperimen masa kini, kelihatan timbulnya suatu ‘tradisi’ di mana penulis berfungsi juga sebagai pengarah dalam pementasan skripnya . Terdapat juga kekecualiannya di mana A.Samad Said dan Usman Awang hanya mengekalkan watak mereka sebagai penulis dan tidak pernah terkeluar batasnya sebagai pengarah. Yang baru seperti Amelia Hashim, A. Rahim Abdullah, Jahara Alias antaranya juga tidak mengarah.

Pengarah-pengarah yang menulis skrip pula dapat dibahagikan kepada dua golongan iaitu:

1. Pengarah yang hanya mengarah skrip sendiri
2. Pengarah yang mengarah skrip sendiri dan skrip penulis lain.

Sebagai penulis-pengarah yang mempelopori Zaman Sandiwara, hanya sekali sahaja Shaharom Husain mengarah skrip penulis lain iaitu drama yang berjudul “Hantu Air” atau “Hantu Laut” . Tetapi ia merupakan satu skrip yang tidak sempurna.²⁷ Semasa Dewan Bahasa dan Pustaka menerbitkan koleksi drama-drama Shaharom Husain²⁸, karya ini juga terkandung dalamnya. Mungkin Shaharom Husain telah memperbaikinya. Begitu juga dengan Khalid Salleh yang bergiat dalam tahun 80an

hingga 90an. Beliau juga hanya sekali sahaja mengarah skrip penulis lain pada permulaan pengalaman pengarahannya iaitu pada tahun 1980. Selepas itu beliau hanya mengarah skrip sendiri. Oleh itu saya mengolongkan Shaharom Husain dan Khalid Salleh sebagai pengarah yang hanya mengarah skrip sendiri. Pengarah-pengarah lain yang hanya mengarah skrip sendiri ialah Syed Alwi Alhady, Kalam Hamidi, Mustapha Kamil Yassin, Kemala, Kala Dewata, Malina Manja, Noordin Hassan, Anuar Nor Arai dan Rahmah Bujang. (Rujuk Lampiran 1)

Pengarah-pengarah yang mengarah skrip sendiri dan juga skrip penulis lain ialah Syed Alwi, Rahim Razali, Othman Hj. Zainuddin, Johan Jaaffar, Dinsman, Hatta Azad Khan, Zakaria Ariffin, Samad Salleh, Ismail Kassan dan Rosminah Tahir antaranya.

2.32 Pengarah-Pengarah Teater Melayu Yang Tidak Menulis Skrip

Dalam dekad 70an dan 80an, oleh kerana teater kontemporari yang bersifat keteateran, dapatlah peranan, bakat dan pengaruh seseorang pengarah itu ditonjolkan. Pengarah yang tidak menulis skrip dan merupakan pengarah yang memberi kesan amat kurang. Kajian ini mendapati pada awal tahun 90an, muncul seorang pengarah yang agak penting iaitu Rohani Yousoff yang hanya mengarah karya Noordin Hassan iaitu drama bertajuk “Sirih Bertepuk Pinang Menari” (1992) dan “Tiang Seri Tegak Berlima” (1998). Walau bagaimanapun, Rohani lebih dikenali sebagai pelakon pada tahun 70an hingga 90an dalam karya-karya Noordin Hassan dan Syed Alwi. Begitu juga Ahmad Yatim, beliau pernah menguji bakat pengarahannya melalui karya tulisan penulis

lain. Contoh yang lain ialah Normah Nordin. Krishen Jit yang terlibat dalam teater Melayu pada 1970an hanya pernah menulis sebuah drama bertajuk “Dunia Yang Kuttinggalkan” .²⁹

Pada tahun 90an, oleh kerana tertubuhnya Akademi Seni Kebangsaan, untuk memenuhi peranannya sebagai suatu institusi seni yang memberi peluang berlakon kepada penuntut-penuntutnya, maka pensyarah-pensyarah Akademi mula bergiat sebagai pengarah dalam teater Melayu seperti Zahim Albakri antara lainnya. Selain daripada karya penulis tempatan, beliau juga turut mencuba bakatnya dalam menginterpretasikan karya-karya Shakespeare dan penulis Yunani.

2.4 Kebangkitan Pengarah dan Perubahan Pengarahan Teater Moden Inggeris

Dalam awal tahun 60an, hampir kesemua aktivis teater Bahasa Inggeris terdiri daripada orang kenamaan dalam bidang penyiaran, antaranya ialah Rahim Razali, Faridah Merican, Syed Alwi, Krishen Jit dan Patrick Yeoh. Pada waktu itu, selain daripada kumpulan teater yang diasaskan oleh orang British iaitu MATG dan KL Theatre Club, yang masing-masing kemudiannya diambil alih oleh orang teater tempatan iaitu MATG diambil alih oleh Syed Alwi , manakala KL Theatre Club diambil alih oleh Mustapha Noor dan Suhaimi Baba, tidak wujud sebarang kumpulan yang ditubuhkan oleh orang tempatan. Pada tahun 1961, Krishen Jit diundang oleh MATG untuk menyandang peranan pengarah dalam komedi karya Anton Chekov yang bertajuk “*The Proposal*” . Ini merupakan kali pertama di mana orang tempatan berperanan sebagai pengarah dalam

kumpulan drama orang British.³⁰ Oleh itu, dapatlah dibuat kesimpulan bahawa Krishen Jit merupakan pengarah tempatan pertama bagi grup teater utama yang mengarah drama Inggeris.

Dalam tahun 1967, setelah MATG di ambil alih oleh Syed Alwi, beliau telah menukar prinsip kumpulan tersebut untuk mempopularkan drama tempatan. Teater Inggeris tempatan yang pertama ialah “Lela Mayang” (1968), karya K.Das dan terbitan serta arahan Syed Alwi. Dengan pertukaran prinsip ini, muncullah penulis-penulis dan pengarah-pengarah drama Inggeris tempatan seperti Lee Joo For yang mengarah karya sendiri seperti “Son of Zen”. Syed Alwi sebagai ketua kumpulan ini turut menulis dan mengarah “The More We Get Together” (1968) dan “All The Perfume” (1968) karya tulisan K. Das. Pengarah yang tidak begitu popular selepas itu ialah N. Raghavan yang mengarah karya Le Joo For berjudul “The Happening in the Bungalow” (1970).

Sehingga awal tahun 70an, Chin San Sooi menubuhkan grupnya “Phoenix 61” yang berkecenderung dalam membuat muzika yang berunsur Barat. Toh Kah Hoong dan K. S. Maniam kemudian turut sama dalam kumpulan ini. Mereka pernah mencuba untuk mementaskan skrip Stella Kon yang berjudul “The Bridge” bersama Dalang Mutualib untuk membuat suatu teater berunsur keunikan tradisi. Tetapi ia mengambil masa dua tahun tanpa berhasil. Di samping itu, oleh kerana konsep berteater yang berlainan, Toh Kah Hoong dan K.S. Manian meninggalkan grup ini dan menubuhkan grup “KAMI” bersama Kee Thuan Chye, Faridah Merican dan Sabera Shaik pada tahun 1981. Mereka gigih berusaha melakukan pelbagai percubaan dan membawa hasil yang

agak mengalakkkan. Haluan teater mereka ialah untuk menerokai bentuk teater Amerika, Asia dan Dunia Ketiga seperti drama India dan Afrika untuk mengelakkan diri dari pengaruh British. Antara karya-karya yang penting dalam sejarah perkembangan teater tempatan ialah pementasan drama Kabuki Jepun yang berjudul “Narukami” , arahan Kee Thuan Chye. Mereka berhasrat untuk mencari daya penggerak dalam teater tradisional, bermula dengan corak persembahan opera tradisional Jepun, dan berhajat untuk menghasilkan opera moden Malaysia.

Dunia teater pada masa itu mempunyai satu aliran yang berunsur ‘mengetepikan Barat, menerokai Timur’ , masing-masing telah banyak melakukan berbagai penerokaan dan percubaan kerana hendak menemui keindahan seni Timur. Tetapi tidak ramai orang yang sanggup menghabiskan masa dan pemikiran untuk belajar dan benar-benar mendalam sesuatu seni tradisional, kebanyakannya sudah berpuas hati dengan sekadar pemahaman dan pengetahuan yang cetek. Tetapi dalam golongan teater Melayu agak berbeza. Pada dasarnya orang Melayu mempunyai asas tradisi yang lebih mantap, umpamanya dalam bangsawan, dikir barat dan silat antaranya. Keadaan sebegini dapat juga dilihat di Indonesia di mana merata tempat dan pada sebarang masa terdapat pelbagai pementasan teater tradisional. Tradisi tidak luput, maka ia lebih mudah dibangunkan dan lebih penuh bertenaga. Tidak sama dengan keadaan di Malaysia, dimana seni tradisional, akarnya bukan disini.³¹

Beberapa tahun kemudian, ahli-ahli asas KAMI seorang demi seorang meninggalkan KAMI sehingga tinggal Toh Kah Hoong seorang sendiri. Beliau menulis

dan mementaskan “Caught in the Middle” pada tahun 1987 dan 1988. Pada tahun 1991, nama grupnya KAMI ditukar kepada “KAMIKASIH” dan Toh Kah Hoong sekali lagi menulis dan mementaskan “Caught in the Middle II” pada tahun 1991 dan “Caught in the Middle III” pada tahun 1993. Toh Kah Hoong cuba mencungkil permasalahan antara kaum dan kehidupan antara kampung dan bandar melalui komedi.

Pada dekad itu, seorang penulis-pengarah yang tidak boleh diabaikan ialah Kee Thuan Chye yang masih menuntut di Universiti Sains Malaysia. Seperti juga penulis-pengarah teater kontemporari Melayu pada dekad itu, karya Kee Thuan Chye juga membawa pemikiran absurdisme yang mengandungi pengaruh penulis-penulis absurd seperti Beckett, Ionesco dan Pinter.

Pada pertengahan tahun 80an, karya Kee Thuan Chye yang bertajuk “*1984-Here and Now*” (1984) dan “*The Big Purge*” (1988) mula menonjolkan kecenderungan aktivis teater dalam mengemukakan isu-isu politik seperti penindasan politik dan diskriminasi perkauman menerusi teater. Krishen telah mengarah “*1984-Here and Now*” pada tahun 1985 dengan menggunakan pelbagai muzik dan slaid untuk mengabungkan keseluruhan drama supaya memperolehi rangsangan yang sensasi. Kebetulan pada ketika itu masyarakat Cina sedang berjuang untuk menerapkan Tarian Singa ke dalam kebudayaan kebangsaan negara. Krishen turut membayangkan isu tersebut dengan menyelitkan tarian Singa Pulau Bali iaitu Tarian Barong ke dalam pementasan itu.

Antara pertengahan tahun 80an hingga pertengahan tahun 90an, sepanjang 10 tahun ini, grup-grup teater Inggeris berkembang bagaikan cendawan tumbuh selepas hujan seperti *Five Arts Centre* (1984), *Instant Café Theatre Company* (1989), *The Actors Studio* (1989), *Dramalab* (1993), *Kuali Works* (1994) dan *Straits Theatre Company* (1996). Matlamat penubuhan kumpulan teater dapat dikatogerikan kepada dua :

1. membawa teater ke arah profesionalisme
2. menghasilkan karya yang bercirikan unsur tempatan

Suatu tradisi atau fenomena yang agak ketara ialah hampir kesemua pengasas kumpulan menjadi pengarah utama kumpulan teater masing-masing iaitu Krishen Jit (*Five Arts Centre*), Jo Kukathas (*Instant Café Theatre Company*), Joe Hasham (*The Actors Studio*), Zahim Albakri (*Drama Lab*), Ann Lee (*Kuali Works*) dan Huzir Sulaiman (*Straits theatre Company*). Antaranya Huzir Sulaiman dan Ann Lee selama ini hanya mengarah skrip sendiri, manakala Krishen Jit, Joe Hasham dan Zahim Albakri mengekalkan peranan mereka sebagai pengarah tulin yang tidak menulis skrip. Joe Hasham banyak mengarah skrip penulis terkenal antaranya seperti “*The Streetcar Name Desire*” karya Tennessee William, “*Zoo Story*” karya Edward Albee, “*Savages*” karya Christopher Hamton. Zahim Albakri pula banyak menumpu perhatiannya kepada penulis tempatan antaranya seperti “*Puppets*” karya Sheena Gurbakhash, “*Goldrain and the Hailstone*” dan “*Story Teller*” karya Jit Murad yang mana “*Story Teller*” beliau mengarah bersama Krishen Jit. (Rujuk Lampiran 2)

Jikalau penulis-penulis drama Inggeris tempatan boleh dibahagikan kepada tiga generasi, maka perkembangan pengarah teater Inggeris tempatan boleh juga dibahagi kepada tiga tahap, iaitu:

- a) Tahap Pertama – Pada tahun 1967 iaitu peringkat *MATG* selepas diambil alih oleh Syed Alwi. Prinsipnya untuk mempopularkan drama Inggeris tempatan telah menonjolkan pengarah tempatan. Pada masa itu pengarah yang aktif ialah Syed Alwi, Lee Joo For dan N. Rhagavan.
- b) Tahap Kedua – Peringkat menentang teater British dan penubuhan teater tempatan pada awal tahun 70an. Pengarah pada peringkat ini ialah Chin San Sooi yang berkecenderungan muzika berunsur muzika Amerika; Toh Kah Hoong yang menerokai bentuk teater Dunia Ketiga; Kee Thuan Chye yang mendapat pengaruh absurd dan kemudiannya berkecenderungan membawa isu-isu politik serta sejarah tempatan.
- c) Tahap Ketiga – Tahap yang penuh dengan konsep dan haluan yang kukuh serta jelas untuk menonjolkan keistimewaan diri seperti Krishen Jit, Joe Hasham, Jo Kukathas, Zahim Albakri, Huzir Sulaiman dan Ann Lee.

Antara pengarah-pengarah yang tersebut di atas, Krishen Jit merupakan pengarah atau aktivis teater yang merangkumi ketiga-tiga tahap tersebut. Ketagihan dan ketulusannya terhadap teater telah membolehkan beliau mencurahkan sebahagian besar masa, tenaga dan fikirannya dalam mencari segala kemungkinan dalam teater. Oleh kerana keistimewaan Krishen yang tunggal ini, maka objektif disertasi ini ialah untuk mengingati dan menghormati sumbangannya terhadap teater Malaysia.

¹ Kandungan epitaf ini disiarkan dalam majalah mingguan seni persembahan untuk mengingati tokoh teater yang terkenal dalam abad ke-20 iaitu Yevgeny Vakhtangov. (Kirby, 1969, hlm.150)

² Main pantai diadakan selepas selesai musim menuai padi, dengan tujuan supaya padi akan menjadi. Upacara itu dimulai dengan berjampi serapah, makan sirih lalu diikuti dengan adat istiadat berarak, bersanding, menyanyi dan menari dengan diiringi oleh musik seperti dombak,gong dan rebana. Main puteri yang bersifat sebagai upacara perubatan, dipenuhi dengan dialog-dialog pembomohan, nyanyian dan tarian; malah disertai dengan cerita dan lakonan. (Manu Sikana, 1989, hlm.2)

³ Menurut Mubin Sheppard, Mak Yung Berkembang pada akhir abad ke-18 di istana sultan Kelantan. Ia berasal dari Patani, Thailan selatan. Cerita disampaikan melalui gerakan tarian dan nyanyian, di samping itu terdapat seorang narator. Pertunjukan dibuat pada suatu pentas terbuka, adegan dan babak berjalan secara perlombagaan, misalnya seseorang watak itu hendak masuk ke dalam hutan, maka ia pun berlari-lari melangkah masuk dan narator akan menyatakan kemudiannya bahawa ia telah berada di dalam hutan. (Abdul Rahman Napiah, 1987, hlm. 59-60) Pelakonnya terdiri daripada gadis-gadis muda yang mengambil semua peranan lelaki dan perempuan kecuali watak-watak komedi atau 'Peran'. Musik memainkan peranan yang penting dalam Mak Yung dan terdapat empat orang pemain musik. Alat musik yang dimainkan ialah rebab, serunai, sepasang gendang dan gong. Persembahannya tidak memerlukan set tetapi pakaian sangat dipentingkan. (Mohd. Gazali Abdullah, 1995, hlm. 1-5)

Menora ialah bentuk drama yang agak sama dengan Mak Yung, mempunyai kombinasi antara penceritaan, nyanyian, tarian dan lakonan yang berkembang di Kelantan. Kesemua pelakonnya adalah lelaki. Alat musik yang digunakan sama dengan Makyung. Ia hanya menjadi hiburan istana dan tidak menjadi drama popular. Penyelidikan Rahmah Bujang menunjukkan bahawa bangsawan bertapak di Malaysia pada tahun 1880an. Ia bermula di Pulau Pinang dan kemudian berkembang dan menjadi popular di seluruh Malaysia. Persembahan bangsawan mempunyai dua gaya pementasan iaitu gaya lakonan dan gaya opera. Perbezaan yang nyata hanya dari segi penekanan olahan lakonan dan persembahan iaitu samada lebih memberi penekanan kepada melagukan dialog (gaya opera) atau lagu hanya digunakan dalam adegan tertentu (gaya lakonan). (1989, hlm. 5) Gaya lakonan dalam bangsawan mementingkan pemusatan aksi dan dialog untuk mengisi adegan dan babak, sementara tarian dan lagu dipersembahkan sebagai selingan. Gaya opera cenderung menyelitkan secara langsung aspek-aspek lagu dan tari serta gemar menggunakan dialog yang berbahasa berirama di dalam lakonannya. Sistem improvisasi dibenarkan dalam lakonan bangsawan. (Ibid, hlm. 10) Terdapat empat atau lima orang ahli muzik dalam pementasan bangsawan dan alat-alat musik yang digunakan ialah harmonium, biola dan gendang. (Ibid, hlm. 15)

⁴ Pernah dipentaskan di Pontian dalam zaman Pendudukan Jepun, dengan tidak menggunakan skrip. (Dinsman, 1979, hlm. 26) Kemudian skrip ini telah diterbitkan dalam antologi Manu Sikana "Di Atas Pentas" pada tahun 1984.

⁵ Anjuran Majlis Kebudayaan Kuala Lumpur dan kerjasama Jabatan Pengajian Melayu University Malaya pada 14 dan 15hb April 1979.

⁶ Intisari kertas kerja ini terbahagi kepada tiga bahagian iaitu: (1) Tiada teater yang bercorak Malaysia hari ini; (2) Teater yang ideal; (3) Rancangan Kerja.

⁷ Krishen Jit, 1986, Membesar Bersama Teater, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm.121. Keterlibatan tokoh-tokoh teater English ke alam teater Bahasa Melayu merupakan satu fenomena atau gerakan mencari dan menentukan identiti selepas kejadian 13 Mei.

⁸ Ibid, hlm.vii.

⁹ Noordin Hassan, 1992, Sirih Bertepuk Pinang Menari, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm.xiv, kata pengantar oleh Solehah Ishak.

¹⁰ Temuduga peribadi bersama Krishen Jit pada 17hb November 1997.

¹¹ Karya ini diubahsuai berdasarkan drama television Melayu karya Y.A.M. Raja Ismail Iskandar, terjemahan Adibah Amin. Telah dikumpulkan dalam antologi drama yang bertajuk "New Drama One" selenggara Llord Fernando, terbitan Oxford University Press, bersama dengan drama "A Tiger is Loose in Our Community" yang ditulis oleh Edward Dorall dan "The Happening in the Bungalow" oleh Lee Joo For. Pementasan ini diadakan pada Februari 1968 di Panggung Bandaraya. Aktivis-aktivis teater yang terlibat termasuk Rahim Razali, Faridah Merican, di mana Syed Alwi sebagai penerbit.

¹² Diterbitkan pada tahun 1970 dalam anthologi drama yang bertajuk "3 South East Asian Plays".

¹³ Beliau boleh diberi penghormatan sebagai penulis skrip English tempatan yang pertama. Telah menulis belasan buah skrip drama, antaranya ialah "The Young Must Be Strong", "A Tiger is Loose in Our Community", "Time For a Man to Say No", "The Hour of the Dog" dan "The Death of the Old

Man" , di mana "The Young Must Be Strong" telah memenangi hadiah *The Arts Council*, manakala "The Death of the Old Man" telah memenangi hadiah *The New Straits Times' Drama Competition of 1993*. Lihat *Playwright's Note*, buku cenderamata pementasan "A Tiger is Loose in Our Community" dan "The Hour of The Dog" pada tahun 1995.

¹⁴ Karya ini telah dikumpulkan dalam buku "New Drama Two" oleh Oxford University Press bersama dengan drama "When the Sun Sits on the Branches of that Jambu Tree" oleh Lee Joo For dan "The Hour of the Dog" oleh Edward Dorall.

¹⁵ Tan Sooi Beng, Bangsawan-A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera, 1993, Singapura: Oxford University Press, hlm. 11-13,15,17,27,36,42,46,48-50,54-57.

¹⁶ Dalang tajali ialah dalang yang dilahirkan untuk menjadi dalang dalam takdiran Tuhan, manakala dalang tiru ialah dalang yang mempelajari keseniannya melalui pengalaman menonton. Terdapat juga dalang budak yang mula memainkan patung-patung buatan rumah dari masa kecil lagi. Salah seorang yang menjadi terkenal pada masa kini ialah Dalang Dollah Baju Merah. (Sweeney, 1972, hlm. 41)

¹⁷ Maklumat didapati daripada vitae kurikulum Noordin Hassan.

¹⁸ Kedua-dua drama Hatta ini telah dikumpulkan bersama dua lagi karyanya yang bertajuk "Mayat" dan "Kerusi" telah diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1980 dengan tajuk "Patung-Patung".

¹⁹ Dinsman, "Drama Melayu 25 Tahun dari Sudut Kritikan" , dalam Drama Melayu 25 Tahun, selenggara Rahmah Bujang, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1982, hlm.46-54.

²⁰ Perbualan peribadi dengan Hatta Azad Khan pada 15 Oktober 1998.

²¹ Objektif Pekan Teater ialah menyediakan ruang-ruang dan peluang ke arah seni teater tanah air; melahirkan kumpulan-kumpulan teater yang mantap dan mempunyai kepekaan terhadap keperluan persekitaran selaras dengan hasrat pembangunan negara; menyediakan ruang perkembangan teater sebagai satu media kebudayaan yang berkesan menyalurkan mesej kemanusiaan dan membangunkan satu tradisi berteater untuk tujuan pendidikan masyarakat Malaysia. Lihat Laporan Pekan Teater 1991, Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan.

²² TEMA dengan nama penuhnya Majlis Teater Kebangsaan Malaysia telah ditubuhkan pada tahun 1987 atas kesedaran mengenai keperluan terhadap perancangan dan kegiatan secara kolektif. Penubuhannya mula dibangkitkan dalam pertemuan di antara wakil-wakil kumpulan teater dalam 'Bengkel Teater Malaysia' di Taiping pada tahun 1978 lagi. Dalam Manifestasi Komputer di Terengganu, hal ini sekali lagi dibangkitkan dan akhirnya teater dengan sebulat suara telah bersetuju untuk menubuhkan TEMA sebagai penjelmaan cita-cita dan sikap keseluruhan orang teater Malaysia. Akhirnya TEMA telah didaftarkan penubuhannya secara rasmi pada 2hb Ogos 1990 (Zaiton Md. Esa, 1990, hlm.9). Tetapi kini TEMA tidak lagi berfungsi sepertimana pada peringkat awal atas sebab perselisihan antara ahli-ahli komitinya.

²³ Solehah Ishak, "Antara Pentas dan Pemerintah" , dalam Telaah Sastera Melayu, Himpunan Kertas Kerja Minggu Sastera Malaysia di London 1992, suntingan Ainon Abu Bakar, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

²⁴ Pertubuhan tidak formal yang menggabungkan seniman dalam pelbagai bidang seni-seni lukis, teater, penulisan dan musik dengan mempelopori invensi dan inovasi yang kreatif dan imaginatif serta eksperimental sifatnya dalam konteks semasa. Ditubuhkan pada 1hb Mei 1974 di mana sebuah banglo lama milik JKR(No. 905) di Kompleks Budaya Negara merupakan studio berkumpul dan berkarya. Antara karyawan yang menjadi ahli pengasas ialah Ismail Zain, Latiff Mohidin, Mustapha Haji Ibrahim, A. Ghaffar Ibrahim dan Siti Zainon Ismail. (Maklumat diperolehi dari pengkajian Zakaria Ariffin yang belum diterbitkan.) Telah mengelolakan aktiviti-aktiviti teater di atas tanah lapang, di tengah jalan raya dan di kompleks membeli-belah. Anak Alam cuba "memperluaskan pengertian teater dengan menyajikan persembahan yang didasarkan kepada lakuan-lakuan yang tidak selalunya bergantung kepada penceritaan atau drama." (Krishen Jit, 1986, hlm. xiv-xv)

²⁵ Kumpulan teater formal yang didaftarkan atas nama syarikat pimpinan Dinsman. Ia mula bergiat dengan nama Grup teater Elit sebagai kumpulan tidak formal melalui acara baca puisi di Sudut Penulis DBP pada pertengahan tahun 70an (kegiatan pertama pada 17 November 1976). Kini Grup Teater Elit hanya dianggotai oleh Dinsman, Sutung Umar Rs dan Ajikik dan mereka pernah menganjurkan program baca puisi secara tetap dari 28hb November 1978 hingga Jun 1981 di Hotel Abad Century, Kuala Lumpur, diikuti oleh persembahan makyung, dramatari dan teater. Antara teater yang pernah dipentaskan oleh grup

ini ialah “Esok Untuk Siapa”, “Projek Izie” dan Tamu di Bukit Kenny” (Maklumat diperolehi dari pengkajian Zakaria Ariffin yang belum diterbitkan.)

²⁶ Ditubuhan oleh aktivis-aktivis teater di sekitar Kuala Lumpur iaitu Dinsman, Johan Jaaffar, Hatta Azad Khan, Zakaria Ariffin, Nasir Jani, Meor Hashim Manap, Latif Ariff, Kamaruzaman Ibrahim, Hanafiah A. Samad, Sutung Omar dan yang masing-masing mewakil kumpulan Grup Teater Elit, Anak Alam, Grup Teater UKM, Kumpulan Teater DBP, Grup Teater Kreatif dan Gabungan Teater Wilayah. Mereka telah bergabung tenaga menganjurkan satu pesta teater selama 18 malam berturut-turut dari 2hb Februari 1982. Motto Teater Generasi Ketiga ialah ‘teater di tangan orang teater’ Lihat Uda, “Menjelang Pesta Teater Generasi Ketiga: Bercinta Dengan Teater”, Dewan Budaya, November 1981, hlm. 8-9 dan M. Hanafiah A. Samad, “Pesta Teater Generasi Ketiga”, Dewan Sastera, Disember 1981, hlm. 56-57

²⁷ Penyata ini dibuat oleh Shaharom Husain sendiri semasa ditemuduga oleh Johan Jaaffar dan Krishen Jit. Drama ini dipentaskan dua kali. Sekali dengan tujuan memungut derma pergerakan Melayu Semenanjung di bawah naungan Datuk Onn dengan nama “Hantu Air”. Sekali lagi dipentaskan oleh Badan Kebudayaan Melayu Johor Cawangan Pontian dengan nama “Hantu Laut” (Johan Jaafar & Krishen Jit, 1979, hlm. 25)

²⁸ Shaharom Husain, 1991, Drama-Drama Shaharom Husain, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

²⁹ Disiarkan dalam Dewan Sastera, Ogos 1988, hlm. 30-32.

³⁰ Temuduga peribadi bersama Krishen Jit pada 17hb November 1997

³¹ *Ibid.*