

## BAB 3

### PENGALAMAN TEATER DAN HASIL KARYA PENGARAHAN KRISHEN JIT

#### 3.1 Latar Belakang Dan Pengalaman Teater Krishen Jit

Pengalaman Krishen Jit dalam bidang teater, perlu dilihat bermula sejak beliau berusia di antara lapan hingga sembilan tahun. Pada awalnya, Krishen serta keluarganya menetap di Jalan Tuanku Abdul Rahman, iaitu lokasi di mana terletaknya Panggung Odeon, serta Colosseum hari ini. Di bahagian belakang rumahnya, adalah satu deret kedai, yang sering menjadi tumpuan pelbagai ragam manusia, khususnya mereka yang bergantung rezeki kepada kerja-kerja berbentuk kesenian, contohnya tukang tilik, atau penjual ubat-ubatan tradisional. Di sinilah pada suatu hari, berlaku satu peristiwa di mana datang dua pemudi India yang bersolek cantik, lalu kemudiannya menari sambil diiringi sekumpulan pemuzik. Biarpun mendapat perhatian istimewa daripada Krishen, sambutan penduduk setempat agak dingin kerana kebanyakannya beranggapan bahawa kumpulan ini berkemungkinan berasal dari India. Sikap yang agak konservatif, menyebabkan rata-ratanya beranggapan bahawa persembahan sedemikian, menampilkan unsur-unsur penghinaan terhadap kuil-kuil yang banyak terdapat di sekitar lokasi tersebut. Akibatnya, Krishen yang sedang leka dan terpesona dengan keindahan seni persembahan secara terbuka itu, turut dikerah ibu bapanya supaya pulang ke rumah. Biar apapun tanggapan terhadapnya, bagi Krishen, peristiwa itu tidak mungkin akan luput daripada ingatannya,

malahan dianggap beliau sebagai pengalaman indah dalam rentetan awal sejarah seni persembahan yang dilaluinya.

Disebabkan kedudukan rumahnya yang berhampiran panggung Odeon serta Colosseum, aktiviti menonton wayang turut menjadi sebahagian daripada rutin utama dalam kehidupan Krishen. Di sinilah tempatnya di mana Krishen menghabiskan hampir lima harinya dalam seminggu, menonton selepas tamat waktu sekolah. Hasil hubungan baik dengan petugas yang menjaga di bahagian pintu masuk, Krishen berpeluang menikmati tiket harga murah, atau adakalanya lebih bernasib baik apabila ianya dihadiahkan kepadanya secara percuma.

Dari persekitaran Jalan Tuanku Abdul Rahman, Krishen kemudiannya mengubah angin dengan meninjau ke kawasan di sekitar Bukit Bintang Park (BB Park), yang selain terkenal dengan pelbagai pilihan juadah makanan, turut menjadi pusat permainan serta lokasi perjudian. Selain itu, turut mendapat perhatian Krishen sehingga membawa beliau kerap berkunjung ke sini, adalah kemudahan sebuah pentas berbumbung, tempat di mana pada setiap hari, diadakan pelbagai bentuk persembahan, yang antara lainnya termasuklah bangsawan, joget, serta opera Cina. Seperkara lain yang turut gemar dilakukan oleh Krishen di sini, adalah kegiatan berjudi, biarpun kebiasaannya mengalami kerugian akibat bermain dengan kalangan penjudi yang sudah mahir kebanyakannya. Biarpun demikian, Krishen tidak melihat kekalahan wang ringgit itu sebagai sesuatu yang membazirkan, malahan ditakrifkan beliau sebagai ‘bayaran kelas tambahan judi’ kerana ia juga diibaratkan sebahagian daripada pengalaman mengenal kehidupan

manusia. Nostalgia ini adalah peristiwa yang berlaku pada era tahun 1950an, ketika Krishen berusia kira-kira 10 tahun. Antara yang tidak dapat dilupakan oleh Krishen sehingga kini, adalah pengalaman perbualannya dengan beberapa pelacur wanita, khususnya dari golongan Melayu yang berniaga di lokasi jalan belakang rumahnya, yang ketika itu popular dengan gelaran ‘belakang mati’ .

Hubungan serta perkaitan di antara Krishen dengan teater, bermula dari *Old Town Hall*.<sup>1</sup> Krishen pada ketika itu gemar berdiri di bahagian tepi pentas setiap kali diadakan persempahan, dan antara pementasan paling berkesan pada ingatan Krishen, adalah persempahan *Macbeth* yang masih diingatinya hingga kini. Krishen sendiri tidak menduga betapa beliau sendiri pada suatu hari kelak, akan turut mengadakan pementasan arahannya di sini, dan secara kebetulannya, naskah pilihan turut dari karya Shakespeare.

Segala peristiwa di atas adalah pengalaman nostalgia masa kecil Krishen yang tidak banyak diketahui orang ramai. Ketika usia kanak-kanak, Krishen agak pendiam, dan tidak mempunyai ramai rakan di sekolah. Beliau lebih mudah mencari kenalan di luar, contohnya dari kalangan pekerja panggung, pelacur, atau kumpulan judi, di mana daripada kelompok ini, Krishen belajar memahami pelbagai ragam latar hidup manusia. Pengalaman uniknya ini bagaimanapun, tidak pernah didedahkannya kepada rakan sekolah, kerana bimbang dipersendakan. Ia sebaliknya, terus kekal di ingatan beliau, sehingga dibongkar semula kemudiannya, untuk dijadikan panduan bagi watak-watak dalam teater pementasannya. Pada 1994 contohnya, sebuah teater arahannya iaitu “*The Sandpit*” , dari karya K.S Maniam, imej-imej pelacur wanita diimbaskan semula oleh

Krishen kepada Jo Kukathas, ketika proses perwatakan diadakan bersama pelakon ini yang sememangnya gemarkan percubaan baru serta berani.

Pengalaman usia kecil Krishen yang banyak terdedah kepada pelbagai bentuk ragam manusia, serta beraneka corak seni persempahan contohnya opera Cina, bangsawan, joget dan sebagainya, menjadikan Krishen begitu menghargai segala nostalgia itu sebagai pengalaman peribadi yang amat bernilai baginya. Bagaimanapun, perlahan-lahan dan secara tidak disedari olehnya, Krishen dapat merasakan betapa segala pengalaman itu kemudiannya, membuatkan beliau berubah menjadi sangat peka kepada kehidupan di sekitarnya, lalu akhirnya terbentuk satu perasaan, atau jiwa yang sentiasa inginkan kefahaman mendalam berkaitan kemanusiaan.

Ketika keadaan ekonomi keluarga bertambah baik, mereka kemudiannya berpindah ke Brickfields, lokasi yang meninggalkan kesan serta pengaruh kuat terhadap kehidupan Krishen hingga ke hari ini. Selain mengenali setiap lorong dan jalan yang wujud di sini, Krishen juga masih dapat mengingati jelas setiap kedai yang dibina berderet di lokasi terbabit.

Sehingga 1957 ketika beliau berusia 14 tahun, perkembangan fisiologi khususnya daya percakapan Krishen dikatakan terbantut akibat daripada sifat pendiamnya yang keterlaluan. Bagaimanapun, keadaan mula beransur-ansur berubah selepas beliau diajak oleh seorang gadis rakan sedarjahnya untuk menceburkan diri dalam aktiviti teater. Bermula dari saat itu, Krishen mula terbabit dengan kerja-kerja pentas yang dikendalikan

oleh kumpulan teater Inggeris, dan hasil penyertaan beliau dalam aktiviti ini, Krishen mula merasa lebih terbuka dalam hubungannya dengan masyarakat sekeliling. Pengalaman inilah yang kemudiannya menjadi titik tolak perubahan kepada kehidupan beliau, berbanding keadaannya sebelum usia 14 tahun.

Pada era penghujung 1950-an, dua kumpulan teater yang aktif pada ketika itu adalah *Malayan Arts Theatre Group* (MATG), serta *KL Theatre Club* (KLTC) yang kedua-duanya diketuai bangsa British. Keahlian MATG kebanyakannya terdiri daripada tenaga kerja dari bidang penyiaran, dan kumpulan ini aktif dalam pementasan klasik, contohnya drama Yunani atau naskhah dari hasil karya Bernard Shaw. Selain itu, karya-karya Shakespeare juga sering menjadi pilihan untuk pementasan di sekolah-sekolah, berikutan situasi dimana karya sasterawan agung itu pada era tersebut, merupakan antara mata pelajaran wajib bagi pengajian Tingkatan Lima. Berbeza pula dengan KLTC, kumpulan ini sebaliknya, lebih cenderung terhadap pementasan drama moden, khususnya dari genre komedi.

Pengalaman pertama beraksi di pentas dilalui oleh Krishen ketika beliau berada di Tingkatan Lima, melakonkan watak bapa melalui drama “*Tobias And The Angel*” , sebuah drama British hasil arahan gurunya, Yvonne Stanley. Selepas itulah Krishen mula aktif, dan penampilannya mula mendapat perhatian dalam pelbagai pementasan teater amatur, biarpun sekadar muncul dengan watak-watak kurang penting.

Pada 1959, Krishen diundang oleh MATG untuk melakonkan watak Julius Caesar melalui pementasan teater Shakespeare dari judul yang sama, di bawah arahan Anthony Price. Undangan tersebut pada dasarnya mencatat satu sejarah penting, kerana selepas dua tahun negara mencapai kemerdekaan, inilah julung-julung kalinya penduduk tempatan ditawarkan peranan watak utama oleh sebuah kumpulan teater yang diketuai bangsa British. Kesan daripada peristiwa itu, pelbagai liputan disiarkan di akhbar, dan itulah pengalaman pertama baginya, merasa jadi orang terkenal.

Pada 1956, Krishen diumumkan memperolehi keputusan terbaik negeri Selangor bagi peperiksaan menengah tinggi. Mengimbas semula nostalgia itu, Krishen percaya betapa kejayaan itu adalah hasil daripada manfaat pergaulan hariannya, pengalaman kehidupannya yang agak unik, serta kesan pembacaan yang meluas.

Tiga tahun kemudiannya iaitu pada 1959, Krishen berjaya diterima masuk ke Universiti Malaya cawangan Kuala Lumpur, dan menjadi kumpulan pelajar pertama mengikuti kursus sejarah bersama-sama Tan Jin Chor – rakan yang turut serta dengannya menubuhkan *University Drama Club*. Kedua-duanya saling bekerjasama, di mana sekiranya Tan mengarah, Krishen akan menjadi pelakonnya, dan sebaliknya jika Krishen mengarah, Tan pula mengambil tempatnya sebagai pelakon. Paling berkesan dalam ingatan Krishen hingga kini, adalah nostalgia watak Creon yang dilakonkannya menerusi “*Antigone*” , sebuah drama tragedi Yunani.

Pada 1961, Krishen sekali lagi menerima undangan daripada MATG, tetapi kali ini, beliau ditawarkan untuk bertindak sebagai pengarah bagi sebuah pementasan “*The Marriage Proposal*” , sebuah komedi sebabak karya Anton Chekhov. Undangan ini juga merupakan satu lagi sejarah bagi perkembangan teater negara, kerana ia juga kali pertama penduduk tempatan diberi peluang menduduki tempat sebagai pengarah bagi sebuah produksi yang diketuai bangsa British. Melalui pengalaman inilah, Krishen untuk pertama kalinya, menyedari betapa kerja-kerja pengarahan sebenarnya bukanlah sesuatu yang amat sukar. Menurut Krishen, pengalaman kehidupan masa lampauanya banyak membantu untuk membangkitkan daya kreatif imaginasinya, dan berdasarkan kepada pengalaman ini, Krishen mula berkemampuan menguasai dimensi masa, serta konsep irama bagi sesebuah pementasan.

Selain aktiviti sekolah serta kumpulan amatur, Krishen juga aktif dalam bidang penyiaran radio. Ketika cuti semester, di sinilah beliau menumpukan seluruh perhatiannya hingga pembabitan aktif yang disifatkan agak melampau oleh pihak universiti, mula dipersoalkan. Akibatnya, Krishen diberi kata dua, dan beliau diarahkan supaya membuat pilihan sama ada meneruskan pengajian, atau membabitkan diri dalam bidang penyiaran radio. Berikutan itu, pada tahun ketiga pengajiannya di universiti, Krishen mula mengenepikan sementara aktivitinya dalam drama, dan sebaliknya memberi tumpuan penuh terhadap pelajaran. Sebagai penuntut yang bijak, Krishen banyak menerima tawaran biasiswa untuk melanjutkan pengajian yang antara lainnya menawarkan tempat ke England, Amerika, Australia serta beberapa negara lain.

Bagaimanapun, disebabkan terlalu banyak dipengaruhi filem-filem Amerika, Krishen akhirnya memilih negara ini sebagai tempat untuk beliau menyambung pengajian.

Keputusan itu kemudiannya membawa Krishen ke Amerika, dan di antara 1962 hingga 1967, beliau adalah penuntut di University of California mengikuti bidang kursus Sejarah. Demi untuk menyara kehidupan lebih selesa, Krishen yang merupakan seorang pemegang biasiswa kerajaan, mengambil langkah bekerja sambilan sebagai pembantu pensyarah di universiti yang sama. Sepanjang lima tahun berada di sini, beliau tidak pernah kembali bercuti ke tanahair, sebaliknya setiap waktu terluang digunakan sepenuhnya oleh Krishen untuk meneroka persekitaran, pengetahuan serta budaya baru di negeri orang.

Ketika di Amerika, Krishen pernah berpeluang melakonkan watak Enobarbus, seorang di antara panglima kerajaan Rom dari karya Shakespeare yang berjudul "*Antony And Cleopatra*". Untuk persediaan bagi pementasan ini, latihan diadakan antara lima hingga enam jam sehari, enam hari seminggu. Inilah satu-satunya pengalaman tunggal aktiviti lakonan Krishen sepanjang berada di Amerika, manakala selebihnya, beliau lebih banyak menumpukan perhatian terhadap pelajaran, selain menonton pelbagai pementasan yang sudah tidak terbilang lagi jumlahnya. Hasil kegigihannya berusaha, Krishen akhirnya berjaya memperolehi keputusan amat cemerlang.

Selari dengan perkembangan pengaruh Perang Vietnam yang sedang dialami Amerika pada ketika itu, hampir keseluruhan rakyat Amerika khususnya dari golongan pertengahan, mulai bergelut dengan iklim perubahan yang berlaku dalam bentuk pemikiran. Pergolakan berlaku membabitkan di antara etika dan nilai hidup, selain aspek politik, budaya, corak kehidupan, dan sebagainya. Rakyat Amerika pada ketika ini, dikatakan tidak mampu memberi tumpuan kepada apa yang sedang dilakukan, sebaliknya lebih cenderung terpesong tanpa haluan. Perubahan besar ini dilihat mempunyai kesan amat ketara terhadap sikap mereka dalam melaksanakan sesuatu pekerjaan. Setiap individu dikatakan begitu mementingkan kebebasan, dan masing-masing berusaha menetapkan tanggungjawab terhadap masyarakat. Kesedaran kemasyarakatan pada ketika ini mulai berkembang dan fenomena peralihan ini ternyata banyak mempengaruhi Krishen.

Dalam arus perubahan yang sedang dialami Amerika, seni tidak terkecuali turut sama menerima kesannya. Pelbagai karya yang mengetengahkan isu Perang Vietnam dipentaskan. Di San Francisco contohnya, sebuah kumpulan pementasan yang diasaskan oleh Peter Schumann<sup>2</sup>, diwujudkan dengan nama *Bread And Puppet Theatre*. Karyanya kumpulan ini dikatakan cenderung kepada politik, dan Krishen banyak menonton pementasan yang mereka adakan. Kumpulan ini mempengaruhi Krishen secara mendalam dan bertanggungjawab membentuk aliran pendekatan beliau dalam karyanya pementasan yang berkaitan isu-isu sosial.

Pada 1967, Krishen berjaya menamatkan pengajian cemerlangnya di Amerika, dan kembali ke tanah air pada tahun yang sama. Pada ketika ini, kebanyakan rakan-rakannya yang bertugas di stesen radio masih lagi aktif dalam pementasan drama. Pada era ini juga, karya-karya drama sekolah dan drama beraliran bahasa asing turut dipentaskan. Ketika Jabatan Pengajian Melayu di Universiti Malaya aktif mengadakan pementasan dari karya tempatan yang dihasilkan dalam Bahasa Malaysia, kumpulan-kumpulan drama Inggeris bagaimanapun, masih mengetengahkan karya Inggeris, dan pengarah-pengarah bangsa British. Biarpun demikian pada 1967, berlaku satu perubahan besar di Kuala Lumpur apabila MATG yang asalnya milik bangsa Inggeris, diambil alih oleh Syed Alwi yang kemudiannya menukar prinsip kumpulan ini dan lantas menumpukan perhatian untuk mempopularkan karya drama tempatan. Selain prinsipnya, nama kumpulan ini juga diubah dari *Malayan Arts Theatre Group* menjadi *Malaysian Arts Theatre Group* dan karya pertama mereka adalah “Lela Mayang” , karya K. Das arahan Syed Alwi. Pada peringkat awalnya, pementasan ini kurang mendapat sambutan, dan biarpun diulang pentas sehingga tiga kali, jumlah penontonnya hanya kira-kira 50 orang sahaja, berkemungkinan kerana teater tempatan belum mampu memperolehi keyakinan dari orang ramai. Fenomena ini bagaimanapun, tidak melemahkan semangat kumpulan ini dan usaha-usaha diteruskan dengan mementaskan pelbagai lagi karya-karya baru kepada umum. Pada era ini, kebanyakan tema adalah berkaitan dengan kehidupan harian, kisah cinta, dan kesedaran masyarakat terhadap tanggungjawab individu, isu-isu yang kurang memberi perhatian terhadap tema politik.

Pementasan drama tempatan yang buat julung kalinya berjaya mendapat perhatian masyarakat adalah hasil karya Lee Joo Far yang berjudul “*Son of Zen*” (1968), sebuah pementasan yang memaparkan pemberontakan terhadap pemerintah asing. Drama yang pernah dipentaskan di kota New York ini, mencatat sejarah dalam perkembangan drama negara kerana ia merupakan karya tempatan pertama mendapat peluang dipentaskan di Broadway.

Pada masa yang sama, kebanyakan pelajar yang pulang dari menyambung pengajian di luar negara, sangat aktif dalam lakonan drama. Kumpulan ini membawa pelbagai ilham baru yang diharap dapat membantu mereka membentuk satu corak kehidupan yang tersendiri. Bagaimanapun menerusi wawancara bersama Krishen, beliau menyatakan pendapatnya mengenai Malaysia yang dianggap oleh beliau sebagai sebuah negara yang amat konservatif. Menurutnya, segala perubahan hanya berlaku selepas 10 tahun negara mencapai kemerdekaan, atau lebih tepat lagi katanya, selepas negara menerima masuk teknologi televisyen. Ketika ini menurut Krishen, beliau hanya berperanan sebagai penonton, dan tidak terlibat dengan sebarang penghasilan karya drama. Biarpun demikian, Krishen berpeluang menjalin hubungan rapat dengan beberapa aktivis pementasan drama yang mempunyai latarbelakang pendidikan Inggeris.

Dua tahun selepas Krishen kembali ke tanah air, berlaku peristiwa rusuhan kaum pada tanggal 13 Mei 1969. Peristiwa ini merupakan satu kejutan kepada kalangan aktivis drama termasuklah Krishen kerana suasana kehidupan masyarakat sebelum itu, dilihat harmoni dan hubungan sesama kaum juga mesra tanpa wujud sebarang tanda-tanda akan

tercetus sesuatu yang buruk. Menurut Krishen, beliau kemungkinannya terlalu memberi tumpuan terhadap dunia pementasan hingga tidak peka terhadap persekitaran yang semakin huru-hara. Peristiwa rusuhan ini bagaimanapun, rata-ratanya sukar diterima kebanyakan aktivis drama.

Kesan daripada kejadian 13 Mei 1969, Krishen menggariskan reaksi emosi masyarakat terhadap peristiwa itu kepada tiga perkara sebagaimana berikut :

- 1) panik: hilang keyakinan terhadap negara ini, memikirkan keselamatan generasi akan datang, bercadang untuk menggugurkan kerakyatan dan berpindah ke negara lain.
- 2) berdiam: menjaga keselamatan diri, menjadi lebih peka terhadap identiti kaum masing-masing, cuba melupakan peristiwa pahit yang berlaku.
- 3) kesedaran: sebilangan kecil berpendapat bahawa sesuatu perlu dilakukan untuk memperbaiki keadaan, serta bersedia untuk berhadapan dengan pelbagai penyakit sosial.

Krishen menganggap dirinya bermasib baik kerana beliau serta beberapa rakan-rakan aktivis dramanya, termasuk dalam kategori kumpulan yang ketiga. Langkah pertama yang diambil mereka adalah berusaha mengetengahkan pementasan drama-drama Melayu, selain menjalin hubungan erat dengan beberapa sasterawan Melayu termasuklah Usman Awang. Sementara itu, Syed Alwi di masa yang sama, mula menghasilkan karya drama dalam Bahasa Melayu, dan Krishen pula, kembali bergiat aktif dalam aktiviti pementasan.

Pada 1971, dua tahun selepas berlakunya peristiwa 13 Mei, berlaku dua perkara yang dianggap penting bagi perkembangan drama negara, iaitu:

- 1) Pementasan “Genta Rasa” (13-15 Mei 1971) – Pementasan ini dipersembahkan dalam bentuk melafaz sajak serta drama pendek yang diusahakan oleh beberapa aktivis drama, penyajak serta seniman. Drama pendek karya Usman Awang berjudul “Matinya Seorang Pahlawan” arahan serta lakonan Rahim Razali, selain itu turut membariskan pelakon yang antara lainnya termasuklah Syed Alwi dan Ahmad Yatim. Sebelum itu, peristiwa berdarah 13 Mei 1969, diibaratkan titik hitam yang menyebabkan masyarakat umum masih diselubungi kebimbangan untuk keluar menikmati aktiviti di luar rumah. Sehubungan itu, untuk tujuan menarik perhatian, “Genta Rasa” sengaja dipentaskan di lokasi Panggung Anniversari, bertempat di Taman Tasik Perdana, Kuala Lumpur. Tarikh pementasan juga selain itu, sengaja ditetapkan bermula dari 13 hingga 15 Mei 1971. Hasilnya, lebih lapan ribu penonton menghadirkan diri (Nur Nina Zuhra, 1992, hlm. 147). Ketika pementasan berlangsung, sejumlah besar anggota polis ditugaskan menjaga ketenteraman awam, namun tiada perkara buruk atau tidak diingini berlaku.
  
- 2) Penubuhan Kongres Kebudayaan Kebangsaan (16-20 Ogos 1971) – Peristiwa ini berlaku di Universiti Malaya, dan diterajui Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan bagi tujuan untuk merangka kebudayaan kebangsaan negara. Usman Awang diundang membentangkan kertas kerja berkaitan pementasan drama, dan untuk tujuan ini, beliau mempelawa Krishen Jit, Syed Alwi, serta Rahim Razali untuk turut serta bersama-sama melengkapkan kertas kerja yang diberi tajuk “TeaterKu……Di mana

Akarmu” . Usaha ini berjaya dengan hasil gemilang, tambahan sebelum ini, tiada pernah ada bangsa bukan Melayu yang terbabit dalam proses merangka kebudayaan kebangsaan negara. Bagi Krishen, haluan yang dicari adalah suatu bentuk persembahan drama yang dimiliki bangsa Malaysia, perkara yang menurutnya agak mirip dengan prinsip Peter Schumann ketika beliau mengasaskan *Bread And Puppet Theatre*.

Melalui pementasan “Gentas Rasa” , mereka yang terbabit dengannya mula berminat dengan pementasan drama, hingga ke satu tahap, ada di antaranya yang sanggup berhenti kerja demi untuk memberi tumpuan sepenuh masa kepada aktiviti drama. Bagaimanapun, pada masa yang sama, MATG mula berpecah, dan Usman Awang bertindak meninggalkan kumpulan ini. Berikut itu, ahli-ahlinya mula terkapai-kapai kehilangan arah. Kesannya, ada di antara mereka yang membuat keputusan untuk terus kekal, manakala yang lain-lainnya keluar untuk membentuk kumpulan baru. Satu perkara yang amat jelas dapat diperhatikan pada era ini, adalah hakikat betapa kegiatan dalam pementasan drama, kebanyakannya hanya diusahakan secara sambilan.

Pada penghujung 1971 ketika Persidangan Drama Dunia Ketiga diadakan di Manila, Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan menghantar “Matinya Seorang Pahlawan” untuk dipentaskan sebagai produk yang mewakili negara. Bagi pementasan ini, Krishen dilantik sebagai pengarah, manakala pelakon asal bagi watak Jebat iaitu Syed Alwi, digantikan oleh Rahim Razali. Menerusi drama ini, Krishen melakukan eksperimen apabila menggunakan teknik gerak persilatan untuk lakonan pelakonnya, dan usaha ini

membuahkan hasil apabila pementasan tersebut mendapat sambutan meriah di luar dugaan.

Pada Disember 1972, Krishen bertindak sebagai penerbit kepada sebuah drama muzika berjudul “Uda Dan Dara” dari hasil karya Usman Awang. Muziknya digubah oleh Basil Jayatilaka, manakala tanggungjawab pengarahan diserahkan kepada Rahim Razali. Muzikal ini membariskan lakonan hebat Ahmad Yatim sebagai Uda, dan Faridah Merican yang membawakan watak Dara. Selain itu, Rahim Razali turut sama beraksi sebagai Utih dalam drama arahannya ini. Melalui drama ini, teknik pementasan banyak menampilkan kaedah moden dari Barat, dan tiga pelukis tempatan iaitu Redza Piyadasa, Sulaiman Esa, serta Latif Mohidin dipertanggungjawabkan untuk menghasilkan rekaan set bagi pentas persembahan. Bermula dari saat itulah, Krishen mula menambah siri pengalamannya bekerjasama dengan seniman visual. Usaha yang ditumpahkan oleh Krishen melalui drama ini, ternyata tidak sia-sia apabila ianya berjaya dipentaskan dengan sambutan baik daripada penonton, bertempat di Panggung Eksperimen Universiti Malaya selama tujuh hari berturut-turut.

Pada 1973, Krishen menerbitkan drama muzika arahan dan karya Rahim Razali berjudul “Kuala Lumpur-Kuala Lumpur”, dan bertindak sebagai pengarah kepada “Alang Rentak Seribu”, sebuah drama dari hasil karya Syed Alwi. Setahun kemudiannya pada 1974, Krishen mementaskan sebuah lagi drama dari hasil karya penulis yang sama, dan kali ini pementasannya berjudul “Tok Perak”. Pada 1977 pula, Krishen terlibat mengarahkan drama hasil karya Dinsman berjudul “Bukan Bunuh

“Diri” untuk pengisian sebuah majlis anjuran Universiti Malaya Kuala Lumpur yang dinamakan malam “Tiga Teater Dinsman”. Selain beliau, Dinsman turut mengarahkan “Ana”, manakala Omar Abdullah mengarahkan “Di Pulau Sadandi”. Pementasan “Bukan Bunuh Diri” bagaimanapun, mencatat sejarah tersendiri bagi diri Krishen, kerana hingga ke hari ini, itulah drama Melayu terakhir arahannya. (Lihat Jadual 3.1)

Pada 1981 ketika Krishen masih seorang pensyarah Sejarah di Universiti Malaya, beliau untuk pertama kalinya bekerjasama dengan Leow Puay Tin, seorang pelajar kursus Bahasa Inggeris di universiti yang sama. Kedua-duanya cuba melakukan pementasan drama tanpa skrip, atau *device play* yang hanya berdasarkan kepada data-data peribadi pelakon. Hasil daripada percubaan ini, sebuah karya berjudul “*Tikam-Tikam And The Grandmother Said*” dipentaskan di Panggung Eksperimen Universiti Malaya. Susulan daripada itu, Leow kemudiannya menyusun semula ratusan kisah yang diceritakannya ketika latihan pementasan, lalu menerbitkan karyanya “*Three Children*” yang mempopularkan dirinya.

“*Tikam-Tikam And The Grandmother Said*” merupakan karya teater pertama yang dihasilkan oleh Krishen menggunakan Bahasa Inggeris. Ketika itu, drama Inggeris sangat popular, dan terdapat beberapa kumpulan teater terkemuka, contohnya KAMI yang diasaskan oleh Chin San Sooi, Thor Kah Hoong, Kee Tuan Chye, K.S.Maniam, Faridah Merican dan Sabera Shaik. Menerusi kumpulan ini, pelbagai percubaan dilakukan oleh mereka, dan ada di antaranya yang boleh diterima sebagai agak bermutu. Bagaimanapun pada pendapat Krishen, kebanyakan kumpulan teater pada ketika itu, rata-

ratanya kekurangan dari aspek prinsip dan haluan. Dalam keadaan serta perkembangan yang dialami oleh dunia teater pada waktu itu, Krishen membuat keputusan untuk meneruskan kegiatan dramanya hanya dalam Bahasa Inggeris.

Pada 1984 ketika Krishen bersama-sama K.S. Maniam (yang ketika itu telah meninggalkan KAMI) menghadiri sebuah simposium Amerika anjuran Kedutaan Amerika yang bertempat di Pulau Pinang, Krishen meluahkan pandangan beliau kepada K.S. Maniam mengenai kekurangan jumlah skrip drama Bahasa Inggeris. K.S. Maniam bagaimanapun memberitahu Krishen mengenai “*The Cord*”, sebuah karya Bahasa Inggeris yang dihasilkannya, lalu diserahkan kira-kira dua minggu selepas pertemuan itu. Skrip itu pada anggapan Krishen, adalah sebuah karya bermutu tinggi, dan lantas melihatnya sebagai satu permulaan baru bagi dirinya. Apabila dipentaskan, “*The Cord*” menerima sambutan hebat di luar dugaan, dan akhirnya hampir kesemua individu yang terlibat menjayakan drama ini, sepakat menjadi pengasas kepada *Five Arts Centre* yang diandaikan lahir dari ilham perbualan singkat di antara Krishen dan K.S. Maniam ketika simposium di Pulau Pinang.

“*The Cord*” pernah dipentaskan di Ipoh pada Julai 1984, hasil anjuran Persatuan Muzik dan Persatuan Drama Anglo-Chinese School, Ipoh, Perak. Seterusnya pada 1986, kumpulan drama ini diundang oleh Shell Lunchtime Theatre bagi mengadakan pementasan pendek selama 35 minit. Disebabkan penerimaan sambutan menggalakkan, kumpulan ini kemudiannya ditawar mengadakan pementasan di Singapura, bersempena dengan *Singapore Art Festival* pada November 1986. Sebulan

berikutnya, “*The Cord*” sekali lagi dipentaskan dan kali ini bertempat di Panggung Bandaraya Kuala Lumpur. Pada Mac 1994 bertempat di Auditorium MATIC Kuala Lumpur, ia dipentaskan pula oleh *Five Arts Centre*, dan pementasan kali ini dianggap sebagai pencapaian teragung dalam sejarah kumpulan tersebut.

Selepas era “*The Cord*” hinggalah ke hari ini, Krishen masih lagi kekal dengan pendiriannya yang hanya terhad menghasilkan drama-drama Bahasa Inggeris karya tempatan, sama ada menggunakan skrip, mahupun dalam bentuk *device play*. Satu tabiatnya, Krishen lebih cenderung bekerjasama dengan penulis yang dikenalinya.

Selepas bersara dari jawatan pensyarah pada 1994, Krishen menghabiskan sebahagian besar waktunya dengan memberi tumpuan kepada kegiatan teater. Beliau pernah berkata, “Teater lebih benar dari kehidupan sebenar”.<sup>3</sup> Biarpun ramai yang sebenarnya tertunggu-tunggu buku dari hasil tulisannya, Krishen bagaimanapun lebih gemar menumpukan tenaganya untuk aktif dalam kegiatan pementasan. Biarpun demikian, beliau turut berjasa dalam bidang pengumpulan maklumat kerana bermula Oktober 1972, Krishen adalah penulis pojok mingguan di akhbar *New Straits Times* iaitu melalui ruangan *Talking Drama by Utih* yang khusus untuk mengkritik pementasan teater tempatan menggunakan nama samarannya, Utih. Krishen meneruskan penulisannya di ruangan ini untuk lapan tahun sebelum ianya dihentikan pada Oktober 1980<sup>4</sup>, kononnya untuk sementara waktu kerana Krishen pada ketika itu perlu berada di New York bagi tempoh sepanjang tahun untuk mendalami ilmunya berkaitan teater Barat. “Saya berasa cukup penat menulis pada setiap minggu dari tahun ke tahun sehingga tujuan penulisan

itu – selain sekadar mengisi ruang – tidak dapat disedari lagi. Menonton teater di New York dengan tidak diganggu oleh tanggungjawab untuk menulis mengenainya dengan agak serta-merta, telah melapangkan perasaan saya serta melahirkan pengalaman yang menggembirakan.” (Krishen Jit, 1986, hlm. vii) Biar bagaimanapun, ruangan yang ditulis oleh Krishen itu, sebenarnya masih menjadi bahan bacaan yang dinanti-nantikan oleh kalangan aktivis teater tempatan. Ini kerana tulisan serta pandangan yang dizahirkan oleh Krishen melalui ruangan ini, turut sama dijadikan panduan bagi peminat serta penggiat teater tempatan. Apapun, jika dari aspek menghasilkan pementasan teater, Krishen berpendapat bahawa masih banyak lagi perkara yang boleh dilakukan olehnya.

Berikutnya adalah suatu analisis terhadap pengalaman pengarahan Krishen. Oleh kerana Krishen masih bergiat dalam pembikinan teater, maka skop huraiannya termasuk hasil arahannya yang pertama iaitu “Matinya Seorang Pahlawan” pada tahun 1971, hingga “Family” pada tahun 1998 (Lihat Jadual 3.1). Bagi pementasan pada tahun 1970an, oleh kerana kurang maklumat yang diperolehi, maka huraiannya hanya dapat dibuat secara singkat dan ringkas.

**JADUAL 3.1 HASIL-HASIL PENGARAHAN KRISHEN JIT (1971-1998)**

TARIKH	TEMPAT	DRAMA	PENULIS	PELAKON	CATATAN
Dec 1971	Manila, Filipin	Matinya Seorang Pahlawan	Usman Awang	Rahim Razali, Ahmad Yatim dll	
Dec 1972	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	Uda dan Dara (Musika)	Usman Awang	Rahim Razali, Faridah Merican, Ahmad Yatim dll	Krishen sebagai penertib Rahim Razali sebagai pengarah
1973	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	Alang Rentak Seribu	Syed Alwi	Rahim Razali, Adibah Amin, Manogaram Maniam, Rohani Yousoff , dll	
18-24hb Feb 1974	Dewan Bandaraya Kuala Lumpur	Kuala Lumpur-Kuala Lumpur (Musika)	Rahim Razali	Daud Omar, Sharifah Aini, Mustafa Nur, Ahmad Tamimi Siregar dll	Krishen sebagai penertib Rahim Razali sebagai pengarah
10-15hb Nov. 1975	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	Tok Perak	Syed Alwi	Syed Alwi, Rahim Razali, Ahmad Abdullah, Vijaya Samarawikrama, Faridah Merican, Rohani Yousoff dll.	Pernah disiarkan di RTM
25—28hb Jun 1977	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	Bukan Bunuh Diri	Dinsman	Khalid Salleh, Mohd. Ali Ishak, Marion D' Cruz, Solehah Ishak	
1977	Dewan Bahasa dan Pustaka Angkasapuri	Indraputra		Zahim Hassan, Azanin Ezane Ahmad, Marion D' Cruz dll.	Sebuah dramatari. Pementasan sempena SUKAN SEA
1977	Universiti Sains Malaysia	Pintu	Noordin Hassan	Zakaria Ariffin dll.	
1981	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	Tikam-nkam and The Grandmother Said	Improvisasi	Leow Puay Tin	
5-11hb Mac 1984	Panggung Bandaraya	The Cord	K.S Maniam	Ivy Josiah, Kee Thuan Chye, S. Subramony, Chamkaur Singh dll. (1984 dan 1986 )	
18hb Mac 1984	Anglo Chinese School, Ipoh			Anne James, Charlene Rajendran, Hamzah Tahir dll. (1994 )	
Jan 1986	Singapore Shell Lunchtime Theatre				
21-23hb Nov. 1986	Singapore Drama Festival				
22-29hb Mac 1994	Auditorium Matic				

12—16hb Julai 1985	Panggung Eksperimen Universiti Malaya	<i>1984 – Here And Now</i>	Kee Thuan Chye	Salleh Ben Joned, Sabera Shaik, Kee Thuan Chye, Leow Puay Tin, Chew Kin Wah dll
1991 14—18hb Sept. 1994	British Council	<i>The Sandpit</i>	K S Maniam	Anne James dan Charlene Rajendran (1991) Anne James dan Jo Kukathas (1994)
1995	Singapura			
11-19hb Nov. 1988 23hb Jan—2hb Feb 1992 12—15hb Feb '92 28hb Feb—1hb Mac '92 4hb Mac '92	Drama Centre, Canning Rise, Singapura Singapura Auditorium DBKL Tokyo Yokohama	<i>Three Children</i>	Leow Puay Tin	Claire Wong Chui Ling, Neo Swee Lin, Lok Meng Chue, Lim Kay Tong
				Arahan bersama Ong Keng Seng dari Theatre Works, Singapura. (Pengalaman arahan bersama pengarah yang lain yang pertama)
29hb Jun — 6hb Julai, 1990	Victoria Theatre, Singapura	<i>M. Butterfly</i>	David Henry Hwang	Ivan Heng , David Foster , T. Neil Fritz, Rey Buono, Kitty Barkley, Lok Meng Chue, Neo Swee Lin, Kate James, Choy Kwong Ming, Sheungzy
4--10hb May 1993	British Council, K.L.	<i>US : Actions &amp; Images</i>	Kerjasama dengan pelakon- pelakon	Menyertai 5 <sup>th</sup> Cairo <i>International Festival for Experimental Theatre</i> , di Cairo, Mesir.
18—23hb May 1993	Black Box Theatre Work Fort Canning Centre, Singapore.	<i>Us in Singapore</i>	Lee Chee Keng dan Robin Loon	Hayati Mokhtar, Hamzah Tahir, Sharon Lim, Sunetra Fernando dan Tan Poh Boon (Malaysia)
Sept. 1993	Kaherah, Mesir	<i>US : Actions &amp; Images</i>		Enrico, Kala, Kah Wai, Nora, Sharon. (Singapura)

18-19hb Feb. '94	British Council Adelaide, Australia	<i>The Modern Woman Called Ang Tau Mui</i>	Leow Puay Tin	Leow Puay Tin
July '94 1-3hb Dis. 1995	The Actors Studio Theatre Victoria Theatre, Singapura	<i>Ang Tau Mui</i> <i>Scorpion Orchid</i>	Lloyd Fernando	Leow Puay Tin, Yudi Yap Khairul Anwar, Vernon Adrian, Lim Kay Siu, Nora Samosir, T. Sasitharan dll. (Singapura)
25hb Jun - 3 Julai, 1994				Arahan bersama Lok Meng Chue, Theatre Works, Singapura.
17- 24hb Sept. 1995	The Actors Studio Theatre, Kuala Lumpur		Zahim Albakri, Hans Isaac, Vernon Adrian, Faridah Merican dll	Arahan bersama Joe Hasham
16-19hb Mac '95	Galeri Utama, Balai Seni Negara	<i>Skins Not Our Own</i> <i>Skinned</i> <i>Our Own Skins</i>	K.S. Maniam	Koreografer: Lena Ang Pengarah Muzik: Sunetra Fernando
23-26hb Mac '95				
30hb Mac-1hb April '95		<i>Skin Trilogy</i>		
11-15hb Mei '95	British Council	<i>A Silent Scream</i>	Mira Mustaffa	Projek monolog “ One By One” terbitan Dramalab
18-22hb Mei '95		<i>Interview with a Prostitute</i>	Bernice Chauly	
1996		<i>Story Teller</i>	Jit Murad	Ning Baizura, Dida, Sean Ghazi, Lin Jaafar, Paula Malai Ali, Brian McIntyre, Jit Murad, Ahmad Ramzani Ramli, Jacob Raslan, Afdin Shauki Chacko Vadaketh, Michael Xavier Voon dll (ensembel 14 orang )
16-19hb Mei 1996	British Council	<i>Work – The Malaysian Way</i>	Kerjasama dengan pelakon- pelakon	Zahim Albakri, Loh Kok Hong Adlin Aman Ramli, Tekya Atwel, dan Tam Yuet Yoong

23-28hb Mei '96	The Actors Studio Theatre	<i>The Scientist</i> <i>If I Get AIDS, Padam Muka</i>	Na'a Murad Mahani Gunnel	Mano Maniam Zaihim Albakri	Projek monolog “ Talking AIDS ” terbitan Dramalab dan AIDS Foundation
27hb Sept. -8hb Okt. 1997	The Actors Studio Theatre	<i>The Trees</i>	Malik Imtiaz Sarwar	Ramona Rahman, Chee Sek Thim, Ari Ratos dan Andre D' crus sebagai watak utama manakala penari-penari yang terlibat ialah Mew Chang T sing, Guna, Lee Swee Keong dll	Sebuah dramatari. Arahan bersama Joe Hasham. Dipentaskan bersama dengan <i>Malaysia Fest</i> dan <i>KL Arts Fest</i> .
8-14hb, 16-22hb April, 1998	Banglo, No. 211, Jalan Tun Razak, K.L.	<i>Family</i>	Leow Puay Tin	Anne James, Chan I' Ching, Chew Kin Wah, Chee Sek Tim, Christopher Ling, Jacqueline Ann Surin, Julianne Yasin, Lee Swee Keong , Lennard Gui, Loh Kok Man, Pearly Chua dan Yap Yew Thai	Arahan bersama Wong Hoy Cheong

### **3.2 Hasil Pengarahan Krishen Jit Dalam Bahasa Malaysia (1971-1977)**

Kertas kerja hasil usaha bersama Usman Awang, Krishen Jit, Rahim Razali serta Syed Alwi bertajuk ‘Teater-Ku ……Di mana Akarmu’ yang dibentangkan pada Kongres Kebudayaan Kebangsaan pada 1971, pada perenggan yang kedua ada menyentuh tentang ‘teater idealistik’ seperti yang tertera di bawah:

“Penggunaan sumber2 tradisi untuk menchipta satu teater yang baru dan hidup yang mengulas masaalah2 moden :

- i) Dengan chara mengubah bentok2 tradisi kepada bentok baru
- ii) Dengan chara menggunakan dengan sa-banyak2-nya cherita2 tradisi, sejarah, lagenda dan lain2.

Kenyataan ini bukan hanya semata-mata satu prinsip yang disebut dalam kertas kerja yang diusahakan mereka, sebaliknya bagi Krishen, beliau sememangnya berpegang kepada prinsip-prinsip digariskan, setiap kali bertanggungjawab mengarahkan karya-karya teater Melayu. Bagaimanapun sebelum Krishen, Syed Alwi pada 1968, sudah terlebih dahulu menerapkan elemen teknik wayang kulit ketika beliau mengarahkan pementasan teater “*All the Perfume*” dari hasil karya K. Das. Demikian juga Noordin Hassan pada 1970, menyelitkan gaya bangsawan serta dikir barat menerusi pementasan “Bukan Lalang Ditiup Angin” . Pada dasarnya, Krishen menyifatkan era 70-an sebagai ‘Revolusi 54 yang kedua bagi teater’<sup>5</sup>. Semangat Revolusi 54 terungkap melalui karya-karya yang diolah secara revolusi, iaitu dengan mengenepikan gaya drama yang memberatkan dialog, dan sebaliknya kesungguhan untuk menerapkan teknik persembahan gaya tradisi (contohnya bangsawan, wayang kulit, silat, dan sebagainya) ke dalam pementasan, dilihat menjadi keutamaan bagi kebanyakan penggiat drama ketika

itu. Fenomena ini diakui melalui pembentangan ‘Teater-Ku……Di mana Akarmu’ yang turut membincangkan keunikan yang menjadi milik akar perubahan teater negara.

Sehubungan itu, bahagian ini akan tertumpu kepada himpunan drama hasil arahan Krishen Jit, baik dari aspek kaedah, mahupun konsepnya secara ringkas, memandangkan kekurangan bahan-bahan yang ditulis berkaitan pementasan arahannya.

### **3.21 Pengarah Sebagai Pentafsir Penulis Drama**

Bagi pandangan Krishen, pengarahan drama Melayu adalah satu gerakan yang bertujuan untuk memupuk kesedaran kewarganegaraan serta perpaduan yang berterusan di kalangan rakyat, kesan daripada kejadian rusuhan 13 Mei 1969. Sebagai pengarah, seseorang itu menurut Krishen, berpeluang menjelajahi kaedah pengarahan dan konsep berteater, selain bertanggungjawab membuat tafsiran terhadap skrip agar mampu diterjemahkan kepada satu persembahan yang punya arah serta tujuan yang benar-benar jelas.

Dari 1971 hingga 1977, Krishen telah mementaskan lima drama Melayu iaitu “Matinya Seorang Pahlawan” “Alang Rentak Seribu” , “Tok Perak” , “Bukan Bunuh Diri” dan “Pintu” .

### **3.211 Matinya Seorang Pahlawan (1971)**

“Matinya Seorang Pahlawan” adalah sebuah karya yang mengisahkan perihal riwayat Hang Jebat dari ilham Usman Awang pada 1971, iaitu selepas berakhirnya Kongres Kebudayaan Kebangsaan. Menerusi drama ini, Krishen banyak menggunakan pergerakan yang menampilkan unsur-unsur seni persilatan Melayu, dan berikutan itu, Rahim Razali serta Ahmad Yatim yang mahir dalam seni silat, diundang bagi memegang peranan watak-watak penting.

### **3.212 Alang Rentak Seribu (1973)**

“Alang Rentak Seribu” ialah skrip Melayu Syed Alwi yang pertama, membawa ironi yang tertuju kepada fenomena masyarakat di mana kekayaan material lebih diutamakan daripada keharmonian masyarakat.

Ketika mengarahkan karya ini, Krishen amat sensitif terhadap gaya berteater. Meskipun teknik persembahannya dipinjam dari Barat, namun Krishen berusaha menerokai gaya persembahan yang mempunyai ciri-ciri elemen tempatan. Pada era yang serupa di negara jiran Indonesia, persembahan tradisi serta pengendalian upacara yang mulai menyerapkan teknik drama moden, juga telah mendapat perhatian Krishen yang serba sedikit, turut dipengaruhi aliran tersebut.

Selain itu, pengaruh bangsawan terhadap zaman remaja Krishen, sedikit sebanyak, turut sama memperlihatkan kesan melalui reaksi beliau terhadap arahan drama ini. Beliau mengundang Rahim Razali yang mahir dalam seni persilatan Melayu, dan selain itu, Adibah Amin yang berpengalaman dalam bangsawan, ditawarkan memegang watak penting. Dari ulasan Manaf Abdullah (1973, hlm. 31)

“Dalam menghidupkan wataknya, Alang Khalid/Rahim Razali bukan sahaja menggunakan kepetahan bahasa, tetapi juga gerak-gerinya – terutama sekali dalam seni silat. … Silat digunakan untuk membayangkan satu jalan bahasa yang tersendiri…”

Metode ini dilanjutkan dari “Matinya Seorang Pahlawan” di mana Krishen cuba mencari fizikal teaternya yang tersendiri melalui unsur-unsur seni tradisional. Dari segi teknikal, pementasan ini bagaikan kesinambungan kepada kerjasama “Uda dan Dara” satu ketika sebelumnya. Bagi rekaan pentas contohnya, Redza Piyadasa serta Latif Mohidin sekali lagi diberi tugas untuk menghasilkan rekaan set pentas. Pelakon-pelakon Melayu dan bukan-Melayu juga turut terlibat dalam pementasan. Sikap toleransi dan kerjasama begini bagi Krishen, adalah satu aspek penting bagi meneruskan pelbagai lagi bentuk aktiviti eksperimentasi yang berpotensi. Antara eksperimen yang dianggap berani adalah sebuah pementasan yang membabitkan bangsa India iaitu Manumaniam. Pada ketika itu, situasi ini adalah sebahagian daripada usaha Krishen dan rakan-rakannya untuk membentuk falsafah, iaitu dengan menggunakan seniman bukan Melayu dalam sebuah lakonan drama Melayu. Pada masa yang sama, reaksi peminat drama pula menunjukkan keghairahan terhadap perkembangan tersebut, lalu ia menjadi suatu titik perubahan dalam tradisi pementasan drama negara.

### 3.213 Tok Perak (1974)

“Tok Perak” ialah hasil karya penulisan Syed Alwi yang menceritakan bagaimana seorang penjual ubat tradisional yang hidupnya menggembira dari satu tempat ke satu tempat, begitu mengharapkan kehidupan berkeluarga yang bahagia. Syed Alwi sendiri memainkan watak Tok Perak.

Dalam pementasan ini, Krishen berhasrat melibatkan audien supaya mengelirukan peranan audien. Menurut reviu Dinsman (1975, hlm. 44),

“Pentas dibuka dengan Tok Perak sedang menjual ubat. Tok Perak bersyarah kepada orang-orang yang datang mengerumuninya hendak mendengar dan melihat (dan membeli) dia menjual ubat. Orang-orang itu adalah audien drama Tok Perak. Nah, dengan segera audien sudah dilibatkan dengan pementasan. Tok Perak pun jadinya bisa berborak secara direct kepada audien. Audien pun jadinya bisa mendapat kesan dengan lebih baik, lebih-lebih lagi bila perempuan-perempuan Tok perak berjalan menyebarkan ubat hikmatnya kepada audien.”

Sepertimana konsep *alienation* yang diasaskan oleh Bertolt Brecht, Krishen tidak mahu audiennya cuma terhibur dengan cerita yang disampaikan bahkan mengharapkan audien turut terlibat dengan pementasan.

Selain itu, Krishen menerapkan padanya unsur-unsur tradisional seni kebudayaan Melayu iaitu dengan menggunakan seni pergerakan wayang kulit. Sememangnya pada 1975, apabila Krishen mengasaskan kursus ‘Drama Asia Tenggara’ di Universiti Malaya, beliau mula mendalami dengan jelas setiap aspek pemikiran teater, dan melalui pembacaan meluas, Krishen mendapati bahawa tidak hanya di Malaysia, sebaliknya negara-negara Asia seperti Jepun serta China, juga pernah melalui perubahan serupa iaitu satu bentuk perkembangan teater yang pada peringkat awalnya bercirikan unsur-unsur

Barat. Menerusi aliran masa, berlaku proses penerokaan atau pencarian asal-usul dan akar umbi, lalu kemudiannya mengalami transformasi ciri-ciri ketimuran setempat. Fenomena ini adalah suatu revolusi bagi seni persembahan drama tradisional.

### **3.214 Bukan Bunuh Diri (1977)**

Mengarah “Bukan Bunuh Diri” diibaratkan satu pegalaman baru bagi Krishen. Karya yang berbentuk monodrama ini cuba meninjau bagaimana seseorang itu berkonflik dengan dirinya apabila terhimpit dalam sebuah persekitaran yang agak kompleks. Dinsman sebelum itu, pernah mengarah serta melakonkan sendiri watak dalam drama ini. Apa yang dilakukannya adalah menghias keseluruhan pentas dengan buku, tetapi berbeza dengan Krishen yang membayangkan pentas sebagai kosong tanpa sebarang objek diletakkan di pentas. Selain watak Adam, kesemua watak manusia diganti dengan pelbagai objek lain, contohnya watak Bapa yang tidak ditampilkan, sebaliknya diberi perlambangan melalui permainan muzik Rebab (oleh Fauzi Ab Majib), manakala watak Dewi disampaikan dalam bentuk tarian. Bagi menjayakan pementasan ini, Krishen untuk pertama kalinya bekerjasama dengan Marion D’ Cruz.<sup>6</sup>

Ketika proses latihan lakon, Krishen cuba menerokai elemen teater dalam drama melalui tubuh badan pelakon, suara, lagu, serta tarian. Beliau juga selain itu, mengarahkan pelakon supaya mengikuti kursus latihan Tae Kwan Do. Krishen mengakui betapa disebabkan beliau bukan seorang penulis skrip, maka kepekaannya terhadap penguasaan elemen teater semakin meningkat, melampaui tulisan mahupun bahasa.

Krishen mengundang Khalid Salleh yang ketika itu merupakan seorang penjual ubat tradisional Melayu, untuk menjadi pelakon. Pelakon ini menurut Krishen, mempunyai kebolehan unik semulajadi kerana boleh melafazkan pertuturan tanpa henti, seolah-olah ianya dikeluarkan secara spontan. Melalui ruang akhbarnya, Krishen (1986) menyatakan kekaguman serta pujiannya terhadap Khalid Salleh :

“Dia dianggap sebagai pelakon kontemporari kerana bakat dan pencapaiannya yang semulajadi dan yang diusahakannya berjaya menghadapi segala cabaran yang dilontarkan oleh teater-teater jenis baharu yang ada di dalam negeri pada hari ini.” (hlm. 236)

“Dia boleh melakukan apa-apa sahaja dalam bidang lakonan dan dia akan melakukannya dengan jayanya, seluruh tubuh badannya adalah alat yang cukup sesuai untuk menggambarkan curahan perasaan di atas pentas.” (hlm. 238)

“Bukan Bunuh Diri” adalah sebuah drama yang tidak hanya memberi peluang kepada Khalid Salleh untuk menjadi seorang pelakon, sebaliknya ia juga berjaya mencungkil bakat lakonannya yang terpendam. Latihan tiga jam sehari selama tiga bulan, membolehkan Krishen menyelami dinamisme gerak badan Khalid Salleh secara maksima dan ini menyedarkan beliau betapa dalam mementaskan drama, tubuh badan sebenarnya mempunyai keupayaan lebih tinggi serta lebih berkesan berbanding dengan tulisan.

### **3.215 Kesimpulan**

Sebelum “Bukan Bunuh Diri”, Krishen hanya berperanan sebagai seorang pengarah yang menjalankan senarai tugas-tugas asas yang antara lainnya termasuklah membaca skrip, menganalisisnya, serta membuat terjemahan skrip melalui pelakon, pakaian, peralatan, set latar, lampu dan juga muzik, agar dapat menjadi satu bentuk

lakonan apabila ianya dipentaskan. Dalam situasi yang sedemikian, pengarah seolah-olah berada dalam kedudukan yang berselindung di sebalik penulis skrip.

Selepas “Bukan Bunuh Diri”, Krishen bagaikan telah mendapat arah haluan tujuannya dalam bidang ini. Beliau mula mengenal pasti, betapa dalam teater, skrip bukanlah elemen paling utama. Berdasarkan pengalamannya yang lalu, skrip diandaikan oleh Krishen sebagai sebuah pelan induk pembinaan yang telah ditetapkan bagaimana kaedah binaannya perlu dilaksanakan. Berikut itu, pengarah hanya boleh mengatur arahannya dengan berpandukan kepada haluan yang sudah terlebih dahulu ditetapkan oleh penulis skrip. Keadaan ini menurut Krishen, menyebabkan kepelbagaiannya yang sebenarnya boleh diwujudkan dalam sesebuah teater itu, tidak disedari. Bagaimanapun, “Bukan Bunuh Diri” dihasilkan oleh Krishen tanpa sebarang pelan induk, dan beliau perlu mencari serta membuat penerokaannya sendiri, dan akhirnya berjaya menemui apa yang sebenarnya dikehendaki olehnya.

Menerusi wawancara dengannya, Krishen mengakui kesan pengaruh Grotowski terhadap dirinya dalam tindak-tanduk beliau ketika menghasilkan sesebuah teater. Paling ketara adalah penekanan Grotowski terhadap keupayaan tubuh pelakon dalam lakonan mereka, dan ciri inilah yang telah merangsang Krishen melakukan percubaan untuk mengeksplorasi kemampuan tubuh badan manusia dalam pelbagai bentuk lakonan.

Pada 1973, Krishen mengetuai rombongan pementasan Seni Wayang Kulit ke sebuah festival seni di Iran. Antara mereka yang turut sama menghadiri festival ini adalah

pengarah terkemuka pada masa tersebut yang antaranya termasuklah Peter Brooke<sup>7</sup>, serta Robert Wilson<sup>8</sup>. Bagaimanapun, Krishen hanya tertarik kepada karya Terayama Shuji, seorang pengarah Jepun yang cuba meneliti tahap keruntuhan masyarakat golongan pertengahan Jepun, menerusi persembahan pementasannya. Penekanan beliau terhadap gerak-geri tubuh badan pelakon, meninggalkan pengaruh kuat terhadap Krishen dan tanpa disedari olehnya, elemen-elemen itu muncul menerusi lakonan pelakon pada pementasan “Bukan Bunuh Diri” .

“Bukan Bunuh Diri” diumpamakan satu titik tolak perubahan bagi perkembangan teater eksperimen yang diusahakan oleh Krishen. Selain menjadi drama Melayu terakhir arahannya, karya ini juga telah membawa Krishen untuk meletakkan pergerakan fizikal sebagai asas paling utama dalam berteater, sekaligus memberi erti betapa sokongan teatrikal lain contohnya peralatan cahaya, kostum, set dan sebagainya, tidak dianggap begitu penting, biarpun turut sama digunakan olehnya.

### **3.3 Hasil Pengarahan Krishen Jit Dalam Bahasa Inggeris (1984-1998)**

Pada awal 1980an, teater Inggeris sangat popular. Terdapat beberapa kumpulan teater yang aktif serta telah melakukan pelbagai percubaan, dan ada di antaranya boleh diterima sebagai agak bermutu. Bagaimanapun pada pendapat Krishen, kebanyakan kumpulan teater pada ketika itu, rata-ratanya kekurangan dari aspek prinsip dan haluan. Dalam keadaan serta perkembangan yang dialami oleh dunia teater pada waktu itu,

Krishen membuat keputusan untuk meneruskan kegiatan berteater hanya dalam Bahasa Inggeris.

Diibaratkan pepatah ‘berubah merupakan suatu kebenaran yang tidak dapat diubah’ , Krishen merupakan seorang pengarah yang sentiasa mencari perubahan dan pembaharuan dalam teater. Keadaan ini dapat dilihat menerusi karya-karya teater Bahasa Inggeris arahannya yang membawa beliau meninjau aspek kejiwaaan teater menerusi perubahan.

Berdasarkan penelitian saya, karya-karya teater Inggeris arahan Krishen--dari “*Tikam-Tikam and the Grandmother Said* ” pada tahun 1981 hingga “*Family*” pada tahun 1998--boleh dipecahkan kepada tiga peringkat kategori iaitu peringkat penafsiran skrip, peringkat improvisasi (Krishen lebih cenderung menamakannya *device play* dalam bahasa Inggeris), serta peringkat mencari teater (dari aspek ruang persembahan) yang baru.

### **3.31 Pengarah Sebagai Pentafsir Penulis Drama**

Selepas pementasan “Bukan Bunuh Diri” , Krishen telah menemui haluan pengarahan teaternya yang tersendiri. Bagaimanapun, apabila mengambil keputusan beralih kepada pementasan teater Inggeris, Krishen tidak menafikan betapa beliau terpaksa melalui pelbagai rintangan percubaan, dan semua ini katanya, harus bermula dengan skrip.

### 3.311 *The Cord* (1984, 1986 dan 1994)

Teater Inggeris pertama arahan Krishen adalah “*The Cord*”, sebuah karya dari hasil tulisan K.S. Maniam. Drama ini mengisahkan perihal kehidupan Muniandy, seorang pekerja buruh bangsa India yang berhijrah dari India ke Malaya. Setelah mengetahui anak yang dilahirkan isterinya bukan dari benihnya, tetapi akibat diperkosa lelaki lain, Muniandy hilang sifat sabar dan mulianya, lalu berubah menjadi individu yang ganas serta penuh dengan perasaan dendam.

Ketika mengarahkan “*The Cord*”, seorang pengkaji teater dari Amerika Syarikat iaitu Phillip B. Zarrilli secara kebetulannya berada di Malaysia untuk mengendalikan kaji selidik berkaitan kajian khususnya terhadap seni pertahanan budaya India Kalarippayattu. Ketika di sini, Phillip sering menonton latihan drama Krishen, dan selepas beberapa siri perbincangan, Phillip mencadangkan supaya Krishen menggunakan kaedah Kalarippayattu untuk tujuan melatih tubuh badan dua di antara pelakonnya iaitu Kee Thuan Chye (watak Muthia) serta S. Subramony (watak Muniandy). Kedua-dua mereka kemudiannya mempelajari satu ilmu yang dikenali sebagai ilmu rahsia (*secret knowledge*) yang bermaksud ‘bagaimana menyentuh tangan seseorang dan menyebabkannya menjadi tak bermaya’. Selain itu, Gopal Santi dari *The Temple of Fine Arts* pula, menggunakan ‘tarian bersawai’ bagi melatih Ivy N.Josiah yang memegang watak Kali. Gopal juga menyediakan gong tradisional India iaitu Uduku, untuk mengiringi S. Subramony. Biarpun ini adalah drama Inggeris pertama arahan Krishen, jelas betapa beliau telah mula mendedahkan kalangan pelakonnya kepada

latihan teknik yang bersesuaian, agar tujuannya menyampaikan kesan yang dikehendaki olehnya, benar-benar tercapai.

Persembahan *"The Cord"* kemudiannya mendapat sambutan hebat daripada penonton apabila ianya dipentaskan. Pelbagai kata-kata pujian diperolehi, biarpun ada juga sebilangan kecil yang mendakwa ‘tidak faham’ dengan apa yang cuba disampaikan melalui drama tersebut. Berikut itu, apabila Krishen diundang mementaskan drama ini di Singapura, yang kononnya bertujuan untuk membolehkan penonton ‘faham’ akan kandungan sebenar isi drama ini, beberapa perubahan dilakukan oleh Krishen dan antaranya adalah dengan mengubah corak drama yang sebelumnya agak abstrak kepada sesuatu yang ‘cetek’. Bagaimanapun, untuk mengelakkan drama ini daripada kehilangan ‘nyawa’ nya, Krishen akhirnya membuat keputusan untuk mengekalkan ciri-ciri abstrak pada beberapa bahagian yang tertentu.

Apabila pementasan semula diadakan pada 1994, Krishen mengundang Hamzah Tahir, seorang pelakon Melayu yang ditawarkan memegang peranan Ratnam, iaitu watak anak luar nikah Kali. Sambutan kali ini bagaimanapun agak merosot, dan ianya berkemungkinan berpunca daripada tindakan melampau ‘merobotikan’ penggunaan bahasa oleh setiap watak, hingga sukar diterima oleh penonton.

### 3.312 1984- *Here And Now* (1985)

“1984 Here And Now” adalah sebuah karya dari hasil tulisan Kee Thuan Chye. Drama ini mengisahkan perihal fenomena sosial yang terumbang-ambing, dan Kee peka menyentuh persoalan nilai hidup, moral, agama, bangsa, kebudayaan, dasar, serta polisi negara. Dinsman (1985), pernah menyatakan pandangannya berhubung skrip dan pementasan drama ini, seperti mana kenyataan berikut :

“Ia menyentuh nilai. Ia menyentuh moral. Ia menyentuh agama. Ia menyentuh perkauman. Ia menyentuh kebudayaan. Ia menyentuh dasar dan polisi kerajaan. Dengan jelas dan tegas. Walaupun ada ambiguiti dan kekaburan. Thuan Chye tahu keistimewaan seni. Krishen pun telah menunjukkan kemahirannya mengenai keistimewaan seni. Karya seni yang berhasil, kata orang, suatu propaganda. Inilah contohnya. Salah satu contoh yang baik.” (hlm. 22)

“1984 Here And Now bukan sebuah drama biasa. Menontonnya, penonton didesak mengambil sikap dan pendirian, setuju atau tidak dengan gagasan yang diletakkan secara jelas di depan kita. Penonton tak boleh diam pasif. Sesuatu di dalam diri telah dihidupkan.” (hlm. 22)

Menerusi pelbagai kaedah, ilusi yang kebiasaannya dialami oleh penonton ketika sedang menonton persembahan, telah dihapuskan oleh Krishen dalam situasi yang beliau sendiri tidak menyedari bahawa ianya berlaku. Sebagai ganti, wujud satu situasi di mana penonton diajak supaya mula berfikir.

Bagi menggabungkan keseluruhan drama yang bertujuan untuk memperolehi rangsangan yang sensasi, Krishen banyak menggunakan slaid serta pelbagai jenis muzik. Pada ketika itu, masyarakat Cina sedang berjuang untuk berusaha menerapkan tarian Singa ke dalam rangka kebudayaan kebangsaan negara. Mendapat ilham dari keadaan itu, Krishen mengambil kesempatan untuk membawa isu tersebut melalui drama ini, tetapi dengan mengambil tarian Singa Pulau Bali, iaitu Tarian Barong untuk menjadi terasnya.

Ianya dikoreografkan oleh Marion – yang sebelum itu pernah mempelajari Tarian Barong selama dua bulan di Bali – serta dilakukan oleh Leow Puay Tin.

Pada satu babak menerusi drama ini, Krishen menyampaikan maksud dramanya melalui penggunaan wayang kulit tradisional Melayu, dan untuk tujuan ini, latihan pergerakan tubuh badan pelakon dikendalikan oleh Dr Mohammad Anis. Sebelum itu, Krishen pernah mencuba kaedah ini melalui pementasan “Tok Perak”, namun sehingga “*1984 Here And Now*” dipentaskan, barulah kajian mengenainya dapat dikendalikan secara lebih mendalam.

### **3.313 *The Sandpit* (1991 dan 1994)**

Draf pertama drama “*The Sandpit*” hasil karya K.S Maniam, awalnya adalah sebuah babak lakonan pendek di antara dua pelakon yang mengisahkan konfrontasi sepasang suami isteri apabila si suami diketahui menjalinkan hubungan dengan wanita lain. Bagi meneruskan kajian serta penerokaan terhadap keupayaan fizikal pelakon dalam aspek lakonan, Krishen kemudiannya mencadangkan kepada Maniam supaya mengubah skripnya melalui eksperimen yang hanya membiarkan hanya satu watak sahaja iaitu Santha untuk bercerita mengenai hubungan di antaranya dengan suami.

Sebaik diubah suai, Krishen mengarahkan Anne James yang membawakan peranan Santha supaya duduk sepanjang masa di kerusi. Bagaimanapun, tubuh badannya tidak boleh dibiarkan kaku, sebaliknya Krishen mengkehendaki supaya ia boleh

‘bercakap’ . Sepanjang hampir dua minggu, hanya satu perkara dilakukan oleh mereka, iaitu mengolah serta mencari bentuk pergerakan badan yang sesuai, bagi setiap baris ayat yang terdapat dalam skrip. Langkah ini bertujuan mengeksplorasi pergerakan badan, untuk digunakan bagi menyampaikan maksud bagi setiap dialog. Untuk mencapai tujuan ini, adakalanya dua hingga tiga jam diperuntukkan, hanya semata-mata untuk mendapatkan satu pergerakan yang bersesuaian dengan dialog yang sedang dalam praktik latihan. Pernah pada satu ketika, Anne James mengalami tekanan hingga terpaksa meluahkannya melalui tangisan, lantaran tidak faham dengan motif sebenar tindak-tanduk Krishen.

Tiga tahun selepas pementasan “*The Sandpit* ” , Krishen menyatakan bahawa,

*“I was researching try to find the way of combining the psychological and physical, meaning that where you start off with the physical gesture which then told you what was the psychological eventually.”*<sup>9</sup>

Anne James adalah seorang pelakon yang pernah menerima latihan berdasarkan prinsip lakonan Stanislavsky yang mementingkan paparan emosi dalaman melalui aksi fizikal. Bermula dengan pembentukan emosi dari dalam diri, elemen ini kemudiannya ditukar untuk berubah kepada pergerakan luaran secara fizikal. Fenomena ini bermakna, kesemua pergerakan fizikal digerakkan dari punca perasaan dalaman. Bagaimanapun, permintaan Krishen terhadap Anne James secara kebetulan, adalah di sebaliknya. Sehubungan itu pada peringkat awalnya, adalah agak sukar bagi Anne James untuk mengasingkan konsep latihan yang pernah dipelajarinya sebelum itu, dengan kehendak serta penyampaian Krishen yang sebaliknya bermula dari luar, ke dalam.

Latihan yang meletihkan ini bagaimanapun, kemudiannya menghasilkan satu penemuan besar bagi Krishen. Biarpun pelakon hanya duduk pada sepanjang waktu, namun lakonan yang ditampilkan ternyata beryawa dan amat bertenaga, sesuatu yang sama sekali tidak dijangka. Krishen tidak dapat mengagak apa bentuk atau jenis pergerakan yang akan dilakukan oleh Anne James, kecuali kepastian bahawa pelakon itu akan terus duduk di kerusinya. Pada dasarnya ketika mengarahkan “Bukan Bunuh Diri”, penerokaan Krishen terhadap pergerakan luaran secara fizikal sebelum disusuli oleh emosi, telahpun mula berkembang. Bagaimanapun, proses ini pada ketika itu, dialami tanpa disedari oleh Krishen. Apabila dikenangkan semula, Krishen mengakui agak terharu apabila memikirkan betapa sesemua itu berlaku dalam situasi semula jadi.

Berasal dari keluarga berada dan berpendidikan tinggi, Anne James mempunyai pergaulan sosial yang agak luas berdasarkan kepada latar kehidupan moden yang dilaluinya. Biarpun demikian, Krishen mendapati bahawa Anne James sebaliknya agak konservatif dalam aspek pemikiran dan tubuh badannya. Berikut itu, Krishen berhasrat membantunya untuk mengatasi kelemahan tersebut dan hasilnya, selepas pementasan “*The Sandpit*”, Anne James berjaya melompat keluar melepassi batas halangan yang selama ini merintangi kehidupannya. Biarpun demikian, sepanjang menjalani proses latihan pementasan ini, pelbagai kepahitan dilaluinya, namun tidak diadukannya pada sesiapa sekalipun.

Hasil daripada latihan yang dikendalikan, Krishen membawa persembahan ini ke British Council Kuala Lumpur, untuk dua kali pementasan yang diadakan percuma.

Lakonan pelakon berjaya mendapat sambutan serta pujian menggalakkan daripada penonton, namun rata-rata, kebanyakannya mereka berpendapat bahawa masih wujud satu kekurangan yang berpunca daripada keinginan mereka untuk memahami wanita secara lebih mendalam, selain berharap untuk mendengar percakapan yang dilontarkan oleh watak tersebut. Krishen masih ingat ketika penonton ditanya sama ada mereka berminat untuk melihat watak lelaki dalam drama tersebut, hampir keseluruhannya memberi reaksi yang negatif terhadap cadangan tersebut.

Ekoran daripada sambutan baik yang diperolehi daripada penonton, kira-kira dua minggu selepas tamat pementasan di British Council, K.S Maniam menghasilkan skrip dialog watak wanitanya, Sumathi, yang kemudiannya mendapat pujian hebat daripada Krishen. Seterusnya, Charlene Rajendran dipilih oleh Krishen untuk menyertai mereka dan ketika proses latihan diadakan, mereka sering mengundang rakan-rakan teater untuk datang menonton dan kemudiannya melontarkan pandangan mereka masing-masing. Di antara mereka ini, adalah Putu Wijaya, seorang pengarah dari Indonesia yang mendakwa bahawa di tempatnya, mereka tidak pernah mengusahakan sebuah drama yang tidak henti-henti bercakap, sebagaimana apa yang ditontonnya itu. Pada pendapatnya, ia adalah sesuatu yang luar biasa, lalu memberi rangsangan yang besar kepadanya.<sup>10</sup>

Ketika persembahan rasmi dipentaskan di British Council, Krishen meletakkan tempat duduk penonton di atas lantai, dengan kedudukannya yang sangat hampir dengan lokasi pelakon. Krishen sememangnya sengaja bertujuan untuk mewujudkan selisih yang terus, lagi berdekatan di antara penonton dan pelakon.

Selepas pementasan di British Council, “*The Sandpit*” seterusnya dibawa ke Singapura, dan pada 1994, dipentaskan sekali lagi oleh kumpulan *Five Arts Centre*. Bagaimanapun kali ini, Jo Kukathas menggantikan Charlene untuk watak Sumathi. Ketika dalam proses untuk mengenali wataknya, Jo sering dibawa oleh Krishen ke kedai-kedai kopi sekitar Chow Kit untuk membuat pemerhatian serta melihat dengan lebih jelas gaya kehidupan wanita yang terperangkap dalam ‘jurang lembah maksiat’ .

### **3.314 Kesimpulan**

Pada era itu, dunia teater sangat ghairah dengan aliran ‘mencampakkan Barat, mencari Timur’ . Berikutan itu, masing-masing ingin menerokai keindahan seni Timur dengan melakukan pelbagai percubaan dan eksperimen tertentu. Bagaimanapun, di kalangan penggiat teater Inggeris, jarang Krishen dapat menemui seseorang yang rela atau sanggup mengorbankan masa serta tenaganya untuk belajar mengenali sesuatu seni budaya tradisional. Kebanyakan mereka menurut Krishen, lebih selesa berpuas hati dengan sedikit kefahaman yang sebenarnya amat cetek. Ini berbeza dengan situasi dalam teater Melayu kerana jiwa mereka pada dasarnya, telah disemadikan secara semulajadi dengan unsur-unsur tradisional, contohnya bangsawan, dikir barat, silat dan sebagainya.

Fenomena serupa dapat dilihat berlaku di Indonesia. Bagaimanapun bezanya di negara ini, drama tradisional dipersembahkan hampir pada sepanjang masa, di merata kawasannya. Berikutan itu, elemen tradisionalnya tidak luput, dan disebabkan demikian, proses pengkayaan dan pembinaan semula dapat dilakukan secara lebih mudah. Keadaan

ini berbeza dengan pengalaman di Malaysia kerana kebanyakan seni tradisional tempatan tidak berasal dari negara ini. Fenomena inilah yang menjadi satu cabaran besar bagi Krishen serta *Five Arts Centre*.

### 3.32 Teater Olahan<sup>11</sup> (*Device Play*)

*“...it is a drama or a performance piece that is created by an ensemble of actors and a director (and sometimes with a writer in attendance) during the course of rehearsals. More often than not, the group is goaded into creativity by a theme or an issue.”*<sup>12</sup>

Ini adalah kali pertama Krishen menggunakan penulisan untuk menyatakan definasi beliau terhadap *Device Play*. Teater Olahan mempunyai ciri-ciri kes spontan. Setiap pelakon yang terlibat dalam pementasan ini pasti akan sedikit sebanyaknya mencurahkan perasaan dalaman atau pengalamannya yang tersendiri secara spontan dalam proses rehersal. Oleh yang demikian, sebagai seorang pengarah, tentu akan berhati-hati dalam pemilihan barisan pelakonnya. Dalam hal ini, dapat dilihat keberanian Krishen di mana beliau bukan sahaja bekerjasama dengan pelakon yang beliau kenal, bahkan juga sentiasa mencari kemungkinan untuk bekerjasama dengan pelakon yang baru.

Selama ini, prinsip *Five Arts Centre* ialah menjalankan kewajipan mereka terhadap latihan dan persembahan bentuk kebudayaan Malaysia yang terasing. Ia memberi penekanan pada latihan seperti mana penghasilannya dengan matlamat dalam membimbing masyarakat Malaysia kepada penghargaan yang lebih bermakna terhadap kepelbagai dan multi dimensi warisan seni dan pusaka.<sup>13</sup> Berasaskan kepada perjuangan ini, serta keadaan di mana skrip teater Inggeris tempatan masih lagi

kekurangan, Krishen menganggap teater terbikin sebagai suatu alternatif yang boleh berkembang.

Berikut adalah beberapa percubaan Krishen yang menampilkan kaedah Teater Olahan.

### **3.321 *Tikam-Tikam and the Grandmother Said* (1981)**

“*Tikam-Tikam and the Grandmother Said*” adalah sebuah karya yang dipentaskan sebelum “*Three Children*”, drama Inggeris tempatan arahan pertama Krishen sebelum “*The Cord*”. Drama monolog yang mempunyai ciri-ciri spontan ini, dipentaskan oleh Krishen bersama-sama dengan Leow Puay Tin, yang akhirnya menjadi seorang penulis skrip. Pada ketika itu, tumpuan Krishen adalah untuk mengkaji apa bakal berlaku apabila drama tradisional diadunkan dengan unsur kesempatan (*chance*). Selain itu, beliau juga menumpukan kajiannya terhadap bagaimana ciri masa dan elemen kesempatan memainkan peranannya terhadap kehidupan manusia.

Dalam eksperimen serta latihan yang menjangkau tempoh sehingga enam bulan, Krishen mengarahkan supaya pelakonnya menceritakan latar kehidupannya, serta rangkaian peristiwa yang pernah dialaminya. Untuk tujuan itu, Leow Peow Tin terpaksa bertungkus-lumus memikirkan semula kisah-kisah pengalamannya sendiri dan juga pengalaman sanak saudara dan jirannya yang berhubung kait dengan kampung mereka di negeri China, selain kampungnya di Kappan Road, Melaka. Tanpa disedari, beliau telah

menceritakan sehingga lebih seratus kisah, dan ini amat mengejutkan kerana itu menunjukkan bahawa kehidupannya dipenuhi pelbagai kisah yang merentasi tiga generasi, tetapi berpunca dari satu asal sumber yang serupa--sesuatu yang Leow Puay Tin sendiri tidak pernah pun terfikir mengenainya. Puay Tin berkata:

"Ia adalah satu pengalaman yang amat pahit kerana sebelum itu saya tidak pernah mengikuti sebarang bentuk latihan dalam lakunan, tetapi ia juga suatu pengalaman yang sukar dilupai. Ia perlu menceritakan kisah orang lain melalui bahasa sendiri untuk berkomunikasi dengan para penonton. 'Bagaikan berenang tetapi tidak tahu bila akan sampai ke darat.' Ini suatu andaian untuk menceritakan perasaan saya pada waktu itu. Hasil daripada latihan tersebut bukannya kepuasan, tetapi untuk mencungkil sesuatu bakat yang terpendam dan mulai tanam minat dalam teater."<sup>14</sup>

Tidak dinafikan, Krishen sememangnya berkeupayaan untuk mencungkil bakat-bakat pelakonnya. Selain Leow Puay Tin, Krishen telah mengundang sebuah rombongan muzik gamelan untuk mengadakan persesembahan secara langsung, serentak bersama pementasan drama arahannya. Irama yang dihasilkan kumpulan gamelan, berbeza panjang pendeknya, iaitu dari lapan hingga sepuluh bit. Bagi pementasan ini, Krishen menetapkan satu peraturan di mana setiap kali muzik dialunkan, Leow Puay Tin boleh memilih untuk mula bercerita, atau sebaliknya berdiam diri, tetapi apabila muzik berhenti, dia diarahkan supaya berhenti bercerita.

Selain itu, Krishen juga memanggil seseorang untuk mereka cipta sebuah bulatan papan Tikam-Tikam yang boleh berpusing. Di atasnya, diletakkan pelbagai kepingan yang berbentuk kek segi tiga, dan setiap kepingan 'kek' ini boleh dikoyak serta dilekatkan semula. Di bahagian pusat papan ini pula, terdapat satu anak panah.

Pada permulaan pementasan, Krishen menyediakan sebuah buku kamus tebal dan penonton diminta membukanya, dan memilih satu perkataan Inggeris. Ahli petugas kemudiannya akan mengoyakkan satu di antara kepingan ‘kek’ pada papan putar dan menuliskan perkataan pilihan penonton itu pada bahagian belakang ‘kek’. Seterusnya, seorang lagi penonton dipilih untuk melakukan cabutan angka yang bertujuan menentukan nilai bilangan bit bagi irama gamelan. Angka yang dicabut ini, juga ditulis di belakang kepingan ‘kek’ yang sama. Langkah ini berterusan hingga kesemua ‘kek’ siap ditulis dengan satu perkataan (untuk menentukan cerita pelakon), dan satu angka (untuk menentukan bilangan bit irama gamelan). Seterusnya, ahli petugas pementasan akan memutar papan tikam dan apabila ianya berhenti, kepingan ‘kek’ yang menghadap anak panah akan dikoyak, lalu perkataan yang tertulis padanya dibacakan. Kumpulan gamelan akan memainkan muzik mereka berdasarkan jumlah bilangan bit yang tertulis di kepingan tersebut, dan pelakon pula perlu bertindak balas secara cepat dan serta-merta sebaik sahaja perkataan pada kepingan itu dibacakan. Bagaimanapun, mereka juga boleh memilih untuk melakukan balasan yang sebaliknya. Untuk persembahan ini, pelakon dibenarkan membuat keputusan sendiri untuk memilih kisah mana yang ingin diceritakannya. Selain kisah-kisah yang diceritakan ketika tempoh latihan, Krishen memberi kebenaran kepada Leow Puay Tin untuk menambah cerita-cerita baru, asalkan beliau mematuhi syarat ‘peraturan permainan’ yang telah ditetapkan oleh pengarah.

Leow Puay Tin mendakwa bahawa corak persembahan begini sebenarnya memberi tekanan serta cabaran besar terhadap dirinya, begitu juga kumpulan muzik yang

terabit. Menurutnya, pada ketika itu, wujud satu bentuk ketegangan di antara mereka.

‘Peraturan permainan’ yang telah ditetapkan katanya, telah mewujudkan kesukaran dalam persembahan. Menurut beliau, ini berlaku kerana di dalamnya terdapat begitu banyak unsur-unsur ketidakpastian. Muzik adakalanya sangat panjang, sedangkan beliau pula memilih cerita yang agak pendek, lalu sebelum muzik berhenti, beliau terpaksa memilih untuk berdiam diri atau membuat keputusan menyambungnya dengan cerita lain. Sebaliknya pula, muzik adakalanya sangat pendek sedangkan cerita pilihannya agak panjang. Apabila ini berlaku, beliau terpaksa akur dengan peraturan iaitu berhenti serta-merta, lalu kebiasaananya apabila ini berlaku, isi cerita tidak sempat dihabiskan dan baik penonton maupun dirinya sendiri, kedua-duanya terpaksa berhadapan dengan kesan perasaan yang ‘tergantung’.<sup>15</sup>

Di kalangan penonton, ada di antara mereka yang merasa sangat serasi dengan corak persembahan ini, bagaimanapun sebahagian besarnya pula gagal menyesuaikan diri kerana apa yang dipentaskan kali ini, begitu jauh berbeza dengan pengalaman mereka menonton teater-teater lain sebelum itu.

Bagi Leow Puay Tin, beliau melihat eksperimen teater ini terhadap ‘kesempatan’ dan ‘masa’ sebagai amat berjaya, dan disebabkan itu, beliau tidak begitu kisahkan aspek ketegangan yang wujud. Biarpun demikian, beliau tidak menafikan gagal mengawal tekanan psikologi yang dialaminya ketika pementasan berlangsung. Biarpun berpengalaman dalam lakonan, namun ini kali pertama beliau menyandarkan latar belakang dirinya sebagai tajuk pementasan. Berikut itu, sepanjang proses latihan

drama diadakan, Leow Puay Tin sering meragui keikhlasannya dengan memikirkan sama ada wajar atau sebaliknya sesuatu kisah itu diceritakan kerana semua pengalaman itu adalah benar belaka, tidak diputar belit, melainkan sekadar disusun semula.

Selepas pementasan itu, Leow Puay Tin kemudiannya menyusun semula kisah-kisah tersebut, lalu kemudiannya menerbitkan buku drama “*Three Children*” .

### 3.322 *US – Actions & Images* (1993)

Berlanjutan dari “*Tikam-Tikam and The Grandmother Said*”, “*US*” juga merupakan sebuah karya yang mencungkil dan menggabungkan kisah-kisah pengalaman pelakon. Berkenaan dengan ilham untuk mementaskan “*US*”, Krishen mengatakan bahawa ingatan (*memory*) memainkan peranan yang penting dalam menwujudkan teater ini dan beliau berkata:

“Sewaktu zaman kanak Krishen, tv dan video masih tidak wujud, yang ada cuma Radio. Ketika itu, hiburan yang paling utama ialah mendengar cerita. Zaman kanak Krishen dipenuhi dengan pelbagai cerita, ada kisah yang benar, ada yang berbentuk cerita dongeng. Beliau mendapati bahawa sahabat beliau yang berbangsa bukan Melayu jarang mempunyai ingatan zaman kanak-kanak yang mirip dengannya. Krishen berpendapat, bangsa Cina dan India tidak pernah berfikir secara mendalam tentang kehidupan yang dilaluinya di tanah air ini. Jika mereka merenung semula peristiwa yang lampau, ia semestinya di negeri China atau India. Oleh itu, Krishen ingin menggunakan media pementasan drama untuk mencari dan menerokai kisah lama mereka yang berlaku di negara ini, kalau tidak, mereka akan kehilangan keunikan diri, tidak pasti di mana ia berada, apa identity diri sebenar. Buah fikiran pementasan ‘*US*’ ini terhasil daripada pelbagai ketidakpastian ini.”<sup>16</sup>

Krishen adalah seorang individu yang mempunyai tahap kepekaan tinggi terhadap isu-isu sosial, lalu pada Ogos 1993, “*US*” dipentaskan semula. Secara umumnya, Krishen berpendapat bahawa tiga bangsa utama di negara ini, sebenarnya mampu untuk

hidup aman dan harmoni. Bagaimanapun jika dilihat secara lebih teliti, rakyat negara ini sebenarnya hidup bersendirian di dalam kelompok mereka masing-masing, penuh dengan ketakutan, mementingkan diri sendiri, terpengaruh dengan corak pemikiran generasi sebelumnya, serta dipengaruhi politikus serta iklim politik. Berikut itu, wujud pelbagai rintangan terhadapnya.<sup>17</sup> Sehubungan itu, Krishen berazam untuk memerangi rintangan tersebut dan berhasrat melakukannya melalui drama. Dalam aspek ini, tumpuan utama Krishen tidak hanya pada pelakonnya, tetapi apa yang lebih penting baginya adalah penonton. Beliau mengharapkan supaya mereka mampu dirangsang untuk merenung setiap kejadian yang berlaku, dan kemudiannya berfikir mengenainya.

Dalam “*US*”, Krishen berusaha untuk mencari persoalan identiti diri dan identiti awam dalam kehidupan masyarakat yang berbilang kaum. Konsep awal Krishen adalah untuk mengkaji persoalan ini melalui kelompok pelakon lelaki dan wanita yang terdiri daripada pelbagai kumpulan peringkat usia. Bagaimanapun, agak sukar baginya untuk menemui pelakon yang agak berusia. Ditambah dengan kesukaran untuk mengatur jadual masa latihan, Krishen terpaksa mengubah rancangan. Beliau kemudiannya memilih lima pelakon pelbagai kaum dari latar belakang berbeza, dan tindakan itu bukan saja memenuhi keperluan bagi teater ini, bahkah dapat meneruskan semangat nasionalisme sebagaimana yang diterapkannya melalui drama “*Tok Perak*”. Menerusi latihan, Krishen serta pelakon-pelakonnya berusaha mencari apakah perubahan pendirian yang berlaku ke atas keturunan serta tradisi di antara pemuda Malaysia.<sup>18</sup>

Satu di antara lima pelakon ini adalah Hayati Mokhtar, seorang gadis Melayu dari keluarga berada, berpendidikan Inggeris dan pernah mengikuti kursus seni. Hayati sentiasa berada dalam pelbagai persekitaran seni yang berbeza, bertujuan untuk mencapai cita-cita selain bermaksud mengenal dirinya secara lebih dekat lagi. Sementara itu, Hamzah Tahir pula, berasal dari latar keluarga yang berpegang kepada tradisi, malahan beliau sendiri sebelum tinggal di bandar, dilahir serta dibesarkan di sebuah kampung Melayu. Selain itu, Hamzah juga pada sepanjang pengajiannya, berlatarkan pendidikan Bahasa Melayu, dan sehingga masuk ke Universiti Sains Malaysia, Hamzah masih mengekalkan penggunaan bahasa itu dalam percakapan hariannya. Seterusnya adalah Sharon Lim, seorang pelajar kursus pendidikan yang menerima latar pengajian Inggeris sejak dari usia kecil lagi. Biarpun mampu bertutur sedikit bahasa Mandarin, namun beliau sebenarnya tiada pengetahuan mengenai bahasa tersebut. Selain itu adalah Sunetra Fernando, gadis berpendidikan Inggeris yang mempunyai latar keluarga kacukan pelbagai bangsa, serta dibesarkan dalam persekitaran seni muzik. Sementara itu, Tan Poh Boon pula adalah seorang graduan Institut Seni yang mempunyai latar pendidikan Bahasa Mandarin tulin, malahan beliau sendiri jarang bertutur menggunakan bahasa lain. Apa yang jelas, gabungan pelakon-pelakon yang sebeginilah yang kemudiannya menghasilkan kesan yang luar biasa.

Keseluruhan proses latihan bagi pementasan drama ini, secara umumnya agak menyerupai “*Tikam-Tikam*”, iaitu bermula dengan bercerita. Setiap pelakon berperanan sebagai pencerita, dan mereka akan bercerita mengenai kisah diri dan keluarga masing-masing. Menerusi lakonan ini, Krishen mendapati bahawa aspek bahasa

adakalanya menjadi penghalang, dan di kebanyakan waktu, ia digunakan oleh pelakonnya menjadi satu alasan. Bagaimanapun, rintangan paling besar yang dialaminya adalah corak hidup serta latar kebudayaan berbeza bagi setiap pelakonnya.

Rintangan ini dihadapi oleh Krishen serta pelakon-pelakonnya sepanjang tempoh latihan, dan mereka berusaha untuk mengatasinya. Krishen membiarkan mereka membuat percubaan untuk mengenali tubuh badan mereka masing-masing kerana sebagai seorang pelakon, Krishen berpendapat bahawa seseorang itu seharusnya tahu apa yang sedang difikirkannya. Hal ini bagaimanapun tidak penting dalam lakonan, melainkan jika mereka benar-benar mengenali tubuh badan mereka.<sup>19</sup> Sehubungan itulah, maka Krishen amat mengambil berat serta begitu mementingkan keupayaan serta kekuatan tubuh badan pelakon dalam setiap persediaan bagi pementasan teater arahannya.

“*US*” adalah sebuah drama yang banyak menampilkan kisah-kisah daripada peristiwa benar. Bagaimanapun, elemen perseorangan dalam setiap cerita tersebut telah dikikis oleh Krishen yang membawanya beralih kepada ciri-ciri dramatik yang dipilih serta digunakan untuk berkomunikasi dengan penonton. Krishen adalah individu yang begitu menghormati pelakonnya, dan andai ada di antara mereka yang mempunyai keraguan terhadap sesuatu cerita, maka Krishen sangup mengepikannya.

Ketika pementasan drama ini diadakan di *British Council*, Krishen bertindak meletakkan kawasan persembahan di bahagian tengah arena. Ia seakan-akan Teater Terbuka (*Open Theatre*) yang bertujuan membolehkan pelakon berhadapan dengan

penonton dalam tiga perspektif sudut pandangan. Dalam keseluruhan persembahan, setiap cerita yang dipentaskan oleh setiap pelakon, menjadi sebuah episod drama. Sebelum memulakan cerita masing-masing, setiap pelakon akan menuju ke bahagian kiri atau kanan kawasan pementasan untuk mengambil seketul bata yang kemudiannya dibawa ke suatu tempat lain untuk dibinasakan. Pukulan gendang juga akan dibunyikan sebagai tanda untuk memulakan cerita. Perbuatan ini mirip ke perbuatan pencerita dongeng China di masa lampau. Ketika seseorang pelakon itu menceritakan kisahnya, empat pelakon yang lain akan melakonkan watak-watak menerusi cerita tersebut. Bahagian yang menampilkan kesan lebih dramatik pula akan dipaparkan menerusi permainan, soal jawab, muzik, atau pergerakan badan, dan sebagainya. Sementara itu, lakonan pelakon pula sebaliknya, hanya mengutamakan tingkah laku dan gerak badan semata-mata, tanpa dikaitkan dengan sebarang bentuk jiwa.

Kostum pelakon juga ringkas iaitu berbaju lengan panjang serta seluar panjang berwarna putih (ketika pementasan undangan di Pesta Drama Cairo di Cairo, pelakon memilih untuk mengenakan songket bagi tujuan menonjolkan ciri identiti Malaysia.) Ketika melakonkan watak dalam cerita, pergerakan badan perlu dilakukan secara melulu tanpa disokong sebarang unsur dalaman. Bagaimanapun, disebabkan setiap pelakon mempunyai kemampuan untuk melakukan pergerakan cergas serta reaksi lincah, maka aksi ini berjaya menarik perhatian penonton. Selain bertujuan mengkaji kehidupan antara kaum menerusi tubuh badan dan pemikiran, “US” juga mempunyai satu lagi misi perjuangan yang lebih besar di mana tiga tahun kemudiannya apabila Krishen sekali lagi

mengulangi kaedah teater terbikin untuk mengarah “*Work – The Malaysian Way*” , beliau berkata:

“... strategy of the devised play was chosen to fill up a yawning gap in Malaysian English theatre: namely, the dearth of original plays in the English language.”<sup>29</sup>

### 3.323 Kesimpulan

“*Tikam-Tikam and the Grandmother Said*” adalah karya eksperimen terawal yang paling berjaya, dan ia bukan saja telah menetapkan satu di antara haluan karya Krishen pada masa hadapannya, tetapi bagi Leow Puay Tin, proses latihan yang dilalui mereka juga menurutnya, telah banyak mempengaruhi kepintaran beliau terhadap kehalusan struktur karya yang membentuk corak penulisan skripnya hari ini. Sementara itu, “*US – Actions & Images*” adalah sebuah karya susuran yang menggunakan ramai pelakon dari pelbagai latar belakang yang secara tidak langsungnya telah menggerakkan daya dorongan di antara sesama mereka. Ini seterusnya berjaya menghasilkan satu situasi yang menggalakkan kajian serta pemikiran yang lebih mendalam. Seterusnya, “*Work – The Malaysian Way*” juga mempunyai jejak perkembangan yang hampir serupa. Bagaimanapun, Krishen pada ketika itu sudah menunjukkan keadaan ‘tidak sabar’ terhadap situasi alam karya yang begitu terhad, dan memperlihatkan keinginannya untuk bergerak keluar dari teater dari segi bangunan yang terhad.

### **3.33 Persembahan Di Luar Panggung Teater**

*“Life has no final solutions and therefore it seemed inappropriate to cling to the proscenium stage to do this event. We cannot assume that all of life’s hopes and dreams and nightmares can be contained in a rectangularly elevated platform. That all of our deepest and most traumatic meditations can be supremely defined and resolved in a singular space. That all that is illuminated in that framed confine is extraordinary and exclusive of the complicity of the audience.”<sup>27</sup>*

Jika haluan utama Krishen dalam drama bercerita iaitu lakonan spontan dikatakan mempunyai unsur merosakkan ilusi penonton ketika menonton, maka ‘keluar dari panggung teater’ adalah satu lagi langkah beraninya dalam usaha menghapuskan sikap ‘malas’ penonton yang lazim wujud ketika proses penontonan. Tujuannya adalah untuk merangsang aktiviti pemikiran minda di antara pelakon dengan pelakon, pelakon dengan penonton, pelakon dengan persekitarannya, serta penonton dengan persekitarannya.

#### **3.331 A Modern Woman Called *Ang Tau Mui* (1995)**

“A Modern Woman Called *Ang Tau Mui*” adalah sebuah karya monodrama dari hasil tulisan Leow Puay Tin selepas “Three Children”. Ia mengisahkan perihal seorang tukang cuci tandas awam yang berkenalan dengan Ang Tau Mui – dalam dialek Hokkien, bermaksud gadis yang menjual air manisan kacang merah – yang bercita-cita menjadi seorang yang berjaya serta terkenal sebagaimana bintang pujaannya iaitu Ling Dai, seorang artis terkemuka yang telah meninggal dunia. Menerusi surat-surat yang ditulisnya kepada Ling Dai, beliau menceritakan kehidupannya yang ringkas, serta impiannya yang murni.

Persembahan cerita ini dibahagikan kepada dua bahagian. Untuk yang pertama, pelakon melakonkan watak pencerita dan menceritakan kematian Ang Tau Mui serta kehidupannya sehari sebelum beliau meninggal dunia. Pada pementasan bahagian kedua, Ang Tau Mui bercerita tentang dirinya serta perjalanan beliau ke Sungai Wang Plaza untuk ‘membeli’ sesuatu yang boleh menjamin nyawanya. Dia bagaimanapun gagal menemui apa yang dikehendakinya, malahan sebaliknya terpaksa menempuh pelbagai peristiwa, contohnya disalah anggap pengawal keselamatan sebagai pencuri, serta terserempak pelacur luar negara yang menaruh hati padanya lalu menjemputnya melancang ke Thailand bersama-sama dengannya. Ang Tau Mui akhirnya meninggalkan pusat beli-belah tersebut lalu pergi menziarahi sebuah kuil dan di sinilah beliau berjaya menyedarkan dirinya dari minda pemikiran sekundernya.

Skrip ini bukan sahaja kaya dengan dialog yang penuh dengan ragam dan ciri-ciri Malaysia, bahkan juga kaya dari aspek ciri dramatiknya. Selain daripada itu, unsur serta pergerakan cerita amat menonjol kerana biarpun sekadar bercerita, namun ia mampu merangsang perhatian penonton untuk terus mengikuti perkembangan isi persembahan. Untuk pementasan ini, Krishen menggunakan kaedah yang lazim digunakanainya iaitu bermula dengan membiarkan pelakon berlakon mengikut kemahuannya, sebelum ditetapkan satu ‘peraturan’ tertentu bagi ‘menghadkan’ tindak-tanduk mereka. Langkah ini bertujuan untuk membantu pelakon melangkaui batasan dan seterusnya mencapai kemuncak lakonan.

Secara umumnya, adalah wajar untuk mengatakan bahawa “*A Modern Woman Called Ang Tau Mui*” adalah satu kesinambungan gaya Krishen daripada “*Three Children*”. Ini kerana penonton mampu menemui sedikit-sebanyak unsur-unsur pengarahan Krishen yang agak mudah untuk dikenal pasti. Penceritaan secara langsung adalah teknik yang ditolak oleh Krishen, manakala psikologi melampau juga kurang disenangi pengarah ini. Berikut itu, lakonannya mengandungi pergerakan tubuh seperti Tai Chi, permainan badan seumpama Opera China, dan pertuturan seperti Huang Mei Diao (黃梅调)<sup>22</sup> serta Opera China. Berikut itu, biarpun skripnya panjang, namun penonton tidak merasa keletihan kerana lebih terpikat kepada kepelbagaian aneka pergerakan badan yang mengikat mereka untuk terus menonton Ang Tau Mui bercerita mengenai kehidupan Ling Dai yang begitu singkat.

Pada dinding belakang kawasan pentas, tergantung sebuah potret hitam putih Ling Dai, dan ia bagaikan simbol kepada tumpuan riwayat hidup Ang Tau Mui. Selain itu, sekaki payung berwarna-warni turut dipelbagaikan sebagai props yang melambangkan pelbagai simbol serta makna yang berbeza.

Selain pementasan di British Council serta The Actors Studio Theatre, Krishen turut mengadakan pementasan drama ini di Restoran Spicis, bertempat di Hotel Concorde, Kuala Lumpur. Kemunculan seorang tukang cuci tandas wanita di restoran sebuah hotel terkemuka, bagaikan membentuk satu suasana yang tidak sepadan, dan Krishen ingin melihat apakah kebarangkalian yang mungkin berlaku.

Percubaan ini memperlihatkan langkah awal Krishen untuk ‘melangkah keluar dari teater’ . Ia adalah satu peluang atau eksperimen yang ditemui oleh Krishen selepas begitu lama berfikir mengenainya. Bagaimanapun, pementasan teater yang dipersembahkan selepas melalui satu usaha pemikiran yang begitu besungguh-sungguh adalah “*Skin Trilogy* ” , sebuah drama dari hasil karya K.S Maniam.

### 3.332 *Skin Trilogy* (1995)

Lazimnya, karya yang konservatif adalah berlandaskan kepada satu aliran yang lurus, iaitu: dari sebuah skrip, pengarah menetapkan kefahamannya terhadap buah fikiran skrip tersebut, dan seterusnya, kesemua yang terbabit akan berusaha menerusi lakonan dan peralatan, untuk menampilkan isi kandungan cerita kepada khalayak penonton. Krishen bagaimanapun, sudah bosan serta muak dengan aliran yang sedemikian, malahan beliau sendiri tidak puas hati apabila mengenangkan hasil kerjanya dalam persembahan yang lampau.

Rasa tidak puas hati ini, seterusnya mendorong Krishen untuk berfikir mengenai satu persoalan: jika sesuatu persembahan dilakukan bulat-bulat mengikut skrip, maka sumber karya hanya datang daripada penulisnya, dan disebabkan itu, apa yang disampaikan dalam persembahan hanyalah hasil yang berbentuk sehala (*linear*). Pada pandangan Krishen, teater sewajarnya mempunyai kepelbagaiian yang lebih beraneka, dan berikutan itu selain penulis skrip, keseluruhan pementasan bermula *dari* peringkat awal mendapatkan ilham, ia seharusnya merangkumkan pembabitan semua pihak termasuklah

pengarah, pelakon, pereka set, pemuzik dan sebagainya. Menurut Krishen, “*There must be more than just a playwright’s play.*”<sup>23</sup> Apa yang dimaksudkan oleh Krishen di sini, adalah fungsi teater yang seharusnya melangkaui pementasan yang hanya terhad menjadi milik penulis skrip.

Krishen sebenarnya sangsi terhadap pementasan yang sekadar mempunyai satu titik tumpuan, iaitu situasi di mana setiap apa yang dilakukan, hanya bakal menghasilkan satu makna yang sebelum itu telah sedia ditetapkan oleh penulis skrip. Krishen mempunyai keinginan untuk memusnahkan titik tumpuan ini, dan ianya bertujuan untuk membolehkan setiap pementasan menghasilkan lebih banyak titik fokus yang kemudiannya dapat diserahkan kepada penonton untuk menghasilkan tafsiran sendiri<sup>24</sup>, sebagaimana kenyataannya menerusi rencana pementasan “*Skin Trilogy*” :

*“A final convergence between the events—the actions of the actors, the movements of the dancers, the sounds of the singers and the visualizations of the artists—would be constructed by each night’s audience. Thereby all of the parties in the visual performance, including the audience, would share the power of ‘making sense’. There was and is no guarantee that the task (and pleasure we hope!) of ‘making meaning’ would be equally and proportionately shared.”*

“*Skin Trilogy*” adalah sebuah drama yang dihasilkan menerusi konsep ini. Krishen tidak menafikan malahan berterus-terang bahawa beliau juga terpengaruh dengan elemen pasca moden (*post modernism*). Konsep *decentralize* yang ditekankan menerusi pengaruh pasca moden, adalah matlamat yang ingin dicapai oleh Krishen. Pada pendapatnya, Malaysia yang mempunyai pelbagai kebudayaan, tidak mungkin dapat dikawal dengan corak pemikiran yang sejenis, mereka tidak dapat bersendirian,

semestinya wujud pertalian di antara mereka, dan Krishen berhasrat untuk mencari pertalian ini.<sup>25</sup>

Berikut itu, Krishen mengundang penari terkemuka Lena Ang, pemuzik Sunetra Fernando, seniman visual Bayu Utomo Radjikin, Hasnul J. Saidon, Liew Kung Yu, Nur Hanim Khairuddin, Simryn Gill, serta Zulkifli Yusoff untuk bersama-sama beliau melakukan percubaan yang julung-julung kali diusahakannya ini.

Setiap seniman hanya betemu sekali sahaja, iaitu selepas sesi singkat pertukaran pendapat diadakan. Seterusnya, setiap seorang meneruskan pembikinan karya mereka masing-masing. Cara ini menghapuskan amalan pertemuan atau mesyuarat demi mesyuarat yang biasa diadakan bagi membincangkan perkembangan tugasan masing-masing. Apa yang dilakukan oleh Krishen sebagai pengarah, hanyalah mengagih-agihkan skrip kepada setiap yang terbabit, selain menerangkan secara kasar mengenai konsep karya serta tarikh akhir untuk menyiapkan setiap tugas. Konsep yang dikehendaki oleh Krishen adalah ‘masa depan Malaysia’ (*futuristic Malaysia*). Selebihnya, beliau menyerahkan kepada setiap ahli kumpulannya untuk mencari sendiri ilham masing-masing untuk tujuan pementasan ini.

Sebulan sebelum pementasan diadakan, Lena Ang serta Sunetra membawa penari serta peserta vokal mereka untuk mengadakan latihan lakonan spontan bersama-sama pelakon Krishen. Usaha ini dilakukan bertujuan untuk menerokai kejadian yang mungkin berlaku di antara pelakon dengan pelakon, serta pelakon dengan persekitaran mereka.

Persembahan “*Skin Trilogy*” kemudiannya dipentaskan di Balai Seni Lukis Negara, sebuah banglo tiga tingkat yang mempunyai ciri-ciri seni bina zaman penjajahan Inggeris. Seniman visual tiba pada 21 Februari untuk melengkapkan hasil kerja mereka, dan ruang yang dipilih adalah lokasi yang sudah sedia ditetapkan ketika pertemuan tunggal kumpulan ini pada peringkat awalnya dahulu. Zulkifli memilih dewan utama; Bayu memilih dua bilik pameran di sebelah kanan dewan utama galeri; Nur Hanim memilih dua bilik pameran yang berada di sebelah kiri dewan utama; Symryn memilih ruang di belakang dewan utama; Hasnul memilih sebuah di antara bilik pameran, manakala Liew Kung Yu memilih ruang yang paling besar, pada keseluruhannya terdapat tiga kawasan iaitu laman dalam galeri seni lukis, bilik kecil di tingkat atas laman dalam dan padang rumput di luar galeri. Seniman-seniman visual mempunyai kebebasan dan hak yang sepenuhnya untuk menyediakan karya instalasi (*installation*) mereka untuk memenuhi ruang-ruang yang terpilih.

Struktur lakonan di antara penari dan vokalis dengan pelakon, telah hampir lengkap terbentuk ketika latihan spontan diadakan dari semasa ke semasa. Vokalis diletakkan hampir dengan latar pentas, dan dengan itu tidak akan mempunyai sebarang sentuhan tubuh dengan kalangan pelakon. Berikutnya itu ketika diadakan pementasan, kandungan elemen-elemen spontan hanya terhad berlaku di antara penari dengan pelakon. Dalam keadaan yang sedemikian, perubahan yang tercapai banyak bergantung kepada magnitud reaksi di antara kedua-duanya dengan khalayak penonton. Berkaitan ciri seni instalasi, selain karya Liew Kung Yu yang banyak menampilkannya pada setiap pementasan beliau, elemen ini dikatakan berkemampuan memberi rangsangan baru

kepada pelakon, selain menghasilkan kejutan kepada penonton. Bagaimanapun dalam kebanyakan karya-karya lain, elemen ini sekadar menjadi produk seni yang dipapar hanya untuk tontonan yang tidak mampu menghasilkan sebarang makna, mahupun daya penggerak. Ini agak berlainan dengan ilham asal Krishen. Kemungkinan disebabkan ini kali pertama Krishen menghasilkan sebuah pementasan yang berkeadaan ‘tiada tumpuan’, namun ‘hak pilihan penonton’ masih tidak dapat diketepikan. Berikutan itu, secara tidak disedari, wujud keadaan ‘bertumpuan’, lalu penonton hampir kehilangan hak untuk membuat pilihan kerana terpaksa berkejar-kejaran mengikut gerak aksi pelakon. Disebabkan penonton tidak mempunyai tempat duduk yang khusus (memang tidak diberikan kerusi), maka mereka boleh membuat pilihan sendiri, sama ada duduk di lantai, atau berdiri sepanjang tempoh menonton.

Perbincangan lebih mendalam berkaitan “*Skin Trilogy*” akan saya bentangkan menerusi Bab Empat.

### **3.333 Work – The Malaysian Way (1996)**

“*Work*” merupakan sebuah hasil karya Krishen yang menonjolkan prinsip ‘keluar dari teater, menghala ke penonton’ secara lebih terang dan jelas. Ianya dipentaskan sebanyak tiga kali khas untuk tontonan pekerja-pekerja di Shell, Nestle dan Ogilvy & Mother (dipentaskan di The Actors Studio Theatre demi permintaan O&M). Krishen menjelaskan ilham karya beliau ini melalui petikan ‘kata-kata pengarah’ pada buku cenderamata pementasan tersebut, sebagaimana berikut :

*‘My own prime motivation was to discover whether there was such a thing as a work ethic in our country, and if so, whether there was anything particularly ‘Malaysian’ about the ways in which we conduct our commonplace work tasks.’*

Sejak dari peringkat awal lagi, Krishen telah menggunakan kaedah *device play* menerusi karya ini. Beliau sememangnya menaruh harapan terhadap *device play*, malahan mendakwa:

*‘In theory at least, the ways of making a devised play has the added virtue of empowering the actors into instilling a strenuous creative presence in the performance.’*<sup>26</sup>

Krishen mengharapkan supaya hubungan di antara pengarah dengan pelakon dapat menghasilkan sesuatu impuls dalam sesebuah karya seni. Ini adalah kali pertama dalam kaedah *device play* di mana Krishen tidak menghiraukan latar belakang kalangan pelakonnya (*personal material*), tetapi sebaliknya mengarahkan mereka supaya menetapkan jenis watak yang ingin diselidiki, dan seterusnya barulah dimulakan kerja-kerja pemerhatian, temu bual, serta penganalisaan.

Dalam memilih bentuk persembahan fizikal, Krishen lebih cenderung kepada Tai Chi. Kalangan pelakonnya akan didedahkan kepada latihan asas pergerakan ini yang bertujuan untuk digunakan dalam latihan memanaskan badan. Ia juga selain itu, mampu berfungsi untuk menumpukan perhatian, mendapatkan keseimbangan tubuh badan, serta menghasilkan ketenteraman fikiran. Daripada latihan asas ini, Krishen seterusnya akan memilih sepuluh siri pergerakan untuk dipraktikkan ke dalam drama. Gaya pementasan ini agak mirip “*US*”, iaitu bermula dengan pembukaan tirai, dan kemudiannya berpindah kepada episod cerita individu yang berkenaan. Menerusi “*US*”, Krishen banyak menyingkirkan unsur persembahan individu, berbeza dengan satu episod

perseorangan pelakon yang telah diselitkan dalam *Work* bagi bertanya: Mengapa harus berlakon? Mengapa tidak harus berlakon?

Corak latihan drama gaya Krishen kebelakangan ini, cenderung mementingkan ‘penampilan pelakon’ (perkataan ini akan dijelaskan dengan lebih mendalam dalam Bab Empat). Mereka diminta supaya berusaha mendapatkan pusat tumpuan masing-masing (*get to your center*), dan perlu menyampaikannya dengan ikhlas tanpa sebarang unsur-unsur penipuan. Krishen adalah seorang pengarah yang begitu sensitif dan tidak dapat menerima penipuan, walaupun sedikit. Beliau mahukan ‘kepastian’, bukan sesuatu yang samar-samar keadaannya. Sebagai contoh, ketika menjalankan latihan ‘penampilan’, pelakon perlu melangkah keluar untuk sampai ke pusat tumpuannya-- yang dianggap serta ditentukan sendiri oleh setiap pelakon--dan berhenti di situ, kemudiannya bercakap, dan sebaik selesai, barulah pelakon itu kembali meninggalkan tempatnya. Krishen tidak mahu seseorang pelakon itu berhenti sebelum mereka dapat menemui di mana pusat tumpuannya, bercakap sebelum berhenti melangkah, ataupun melangkah meninggalkan tempat mereka sebelum menghabiskan percakapan. Permintaan ini mungkin dianggap kecil, namun bagi setiap pelakon, ia adalah suatu cubaan dan cabaran.

Apa yang dimaksudkan oleh Krishen dengan ‘*Malaysian Way*’, boleh dilihat menerusi senarai pelakon undangannya. Zahim Albakri adalah golongan yang berbahasa Inggeris, Adlin Aman Ramlie dari golongan yang berbahasa Melayu, Tam Yuet Yoong berbahasa Mandarin, Loh Kok Hong mampu menguasai ketiga-tiga bahasa itu, manakala

Tekya Atwel, pelakon dari Filipina, mengalami kesukaran untuk meneka hasrat sebenar Krishen kerana beliau bukan warganegara Malaysia. Krishen kemungkinannya, ingin mengkaji bagaimana individu luar meneliti suasana bekerja di Malaysia.

Leow Puay Tin diundang oleh Krishen untuk menghasilkan skrip bagi karya drama ini. Bagaimanapun pada saat-saat akhir, beliau menolak kewujudan ‘penulis skrip’ dalam rancangan persembahan kerana begitu pasti dengan anggapan bahawa pelakon serta pengarahlah yang sebenarnya juga merupakan penulis skrip bagi drama ini.

Leow Puay Tin menjelaskan bahawa Krishen memang tahu betapa skrip karya spontan (*device material*) tidak akan menjadi lebih sempurna atau lebih bertenaga dibandingkan dengan skrip karya sedia ada (*written material*). Berikutan itu, Krishen memerlukan seorang penulis skrip untuk berada bersebelahan dengannya bagi tujuan untuk membantu.<sup>27</sup> Bagaimanapun, Leow Puay Tin beranggapan bahawa beliau tidak dapat menggunakan kapasiti menghasilkan skrip secara sepenuhnya menerusi drama ini kerana halangan utama datang daripada corak latihan yang ditetapkan oleh pengarah, serta gaya persembahan pelakon. Hasil yang diperolehi daripada pementasan ini mirip kepada apa yang diperkatakan oleh Leow Puay Tin, dan bukan suatu pandangan negatif daripadanya. Sememangnya, drama ini secara keseluruhannya menghasilkan suasana yang baik, namun kurang berdaya, atau boleh dianggap ‘ada kelebihan dalam suasana, tetapi kurang dalam persembahan yang mendalam.’ Dalam “*Work*”, adalah sangat jelas betapa Krishen mempunyai keinginan untuk meneruskan pelbagai prinsip

sebagaimana yang ditampilkan menerusi “US”. Ini antaranya termasuklah perkara-perkara berikut:

- 1) Pemilihan watak — menggunakan latar pelbagai kaum, dan pelbagai latar belakang sosial.
- 2) Kepelbagaian watak melalui seorang pelakon — mereka adakalanya melakonkan watak mereka sendiri, adakalanya watak kajian mereka, atau pada sesuatu masa pula, pelakon menjadi sesuatu watak yang wujud dalam cerita orang lain.
- 3) Rekaan serta penggunaan bahasa — selain menggunakan pelbagai bahasa, Krishen juga dengan sengaja, menekankan penggunaan Bahasa Inggeris yang bercirikan identiti Malaysia.

Perbezaan ketara di antara “Work” serta “US” adalah pembentukan suasannya kerana disebabkan “US” adalah sebuah karya teater, maka ianya lebih halus.

### 3.334 *Family* (1998)

Penulis karya “Family” --yang pada mulanya penulis menamakannya “Mrs. Yang”, “Family” ialah judul yang diberi oleh Krishen--Leow Puay Tin, ketika dalam satu wawancara mengatakan bahawa:

*“When I wrote ‘Mrs. Yang’, it was intentionally left open and unfinished. I left the director very free to select how much text he wants to use, how he use it, whether the director wants to bring in more text or not just text, other kinds of performative elements. I left it completely free for the director but with the qualifier that he will choose whatever I’ve written. He cannot change it.”*

*Like if I say ‘I’m going home.’, he cannot change it to ‘I’m not going home.’ I do not want those changes to be made. And I wanted the director to acknowledge the new materials that he puts in.”<sup>28</sup>*

Terdapat banyak ‘lubang-lubang’ dalam drama ini yang segaja diberikan oleh penulis untuk diisi oleh pengarah kerana Puay Tin tahu bahawa dia tidak mungkin dapat menyempurnakan karya tersebut. Beliau mendapati betapa dirinya mempunyai cita-cita agak tinggi kerana keseluruhan gabungan karya itu menjangkau seratus tahun, dan beliau tidak dapat membayangkan tempoh waktu yang bakal diperlukan jika berhasrat menyudahkannya. Apa yang penting baginya adalah peristiwa yang akan berlaku, atau perubahan yang bakal terjadi apabila sebuah keluarga miskin menjadi kaya raya selepas melakukan penghijrahan. Katanya, “*Mrs. Yang*” bukanlah satu kisah benar, sebaliknya ia adalah bayangan sebuah keluarga bangsa Cina, tidak hanya di Malaysia, bahkan juga di Indonesia, Thailand, Filipina, Singapura, mahupun di mana-mana juga serata dunia yang mempunyai kelompok masyarakat Cina yang telah berhijrah.

Pada mesyuaratnya yang pertama, Krishen berkesempatan menemui ramai penulis tempatan, dan di antaranya adalah Hayati Mokhtar, Kam Raslan, Mohan Ambikaipaker, Amir Muhammad, Bernice Chauly, Briana Shay, Charlene Rajendran, serta beberapa lagi yang lain dengan tujuan untuk menghasilkan karya *parallel text*<sup>29</sup>. Tidak ketinggalan adalah pelakon-pelakonnya yang turut sama mengambil bahagian dalam mesyuarat tersebut.

Ketika latihan bagi drama “*Family*”, kaedah yang digunakan oleh Krishen, agak hampir menyerupai “*Skin Trilogy*” iaitu bermula dengan penampilan pelakon

kepada penonton. Apa yang berbeza adalah tindakan beliau memberi lebih perhatian kepada ‘ciri-ciri dalaman’ , serta mengenepikan persembahan gerakan fizikal yang biasa.

Berikut adalah prosedur yang digunakan oleh Krishen menerusi latihan drama ini:

- 1) Penampilan — setiap kali berhenti di tempat sama, memberitahu diri “saya ialah lelaki” atau “saya adalah perempuan” . Bagaimanapun, ia harus disebut dari lubuk perasaan, bukannya pergerakan fizikal semata-mata.
- 2) Penambahan gaya — berhenti di tiga tempat yang terpilih dan melakukan tiga gaya.
- 3) Penambahan watak dan latar belakang.
- 4) Penambahan latar — latar dapur, latar pejabat, latar pengkebumian, latar hari lahir, dan sebagainya.
- 5) Penambahan solekan — memperkenalkan pelbagai aliran karya lukisan kepada pelakon, dan memberi kebebasan kepada mereka untuk mengubah watak masing-masing.
- 6) Penambahan tugas — dari satu pergerakan yang ringkas berkembang menjadi satu hubungan ‘fizikal’ dan ‘watak’ , barulah kemudiannya melakonkan watak yang sebenar.

Sebagaimana pendapat yang diberikan oleh Kee Thuan Chye terhadap Krishen, beliau gemar menggunakan sebanyak mungkin unsur-unsur Asian dalam lakonannya.<sup>30</sup> Teknik begini telah menjadi satu falsafah yang dibentuk sendiri oleh Krishen. Kali ini,

Krishen mengundang koreografer kontemporari Aida Redza<sup>31</sup> untuk mengendalikan latihan fizikal menerusi Qi Gong (气功)<sup>32</sup> serta silat Kalimantang. Berikutan itu, Aida mengendalikan dua latihan fizikal pada setiap malam Sabtu, dan ketika latihan rasmi, Krishen memberi kebebasan kepada pelakonnya untuk menggunakan pengetahuan dan fizikal yang dipelajari itu sebagai satu bentuk daya pendorong untuk mereka melakonkan sesuatu watak.

Percubaan utama Krishen melalui “Family” ialah tiada perbezaan jantina antara pelakon, dan mereka boleh berdialog sesuka hati selagi ianya mempunyai perasaan tertentu terhadapnya, biarpun menggunakan bahasa yang berlainan.

Ketika proses latihan, apabila Krishen mengkehendaki pelakonnya melakukan persembahan lebih mendalam, mereka kebiasaan tanpa disedari, terperangkap dalam satu keadaan hysteria. Bagaimanapun, apa yang dikehendaki oleh Krishen sebenarnya adalah suatu kebenaran yang benar-benar lahir dari lubuk jiwa. Krishen lebih gemar bekerjasama dengan pelakon yang baru, namun permintaannya supaya mereka melakonkan sesuatu yang abstrak adakalanya menjadi suatu perkara yang amat sukar. Ini merupakan suatu bentuk percanggahan yang terbenam di dalam diri Krishen.

Biarpun tajuk pementasan adalah “Family”, namun di atas poster ia dicetak “Welcome to Mrs. Yang’s 98 birthday party”. Berikutan itu, minuman serta makanan seperti kuih dan kek turut disediakan bagi menjamu kalangan penonton yang datang.

Penonton yang tiba pula kebanyakannya berkumpul di dewan besar, dan keadaan ini membentuk satu suasana yang begitu meriah yang membawa sifat karnival.

Persembahan bermula dengan kemunculan pengacara yang begitu cantik bergaya: rambutnya diwarna keemasan, solekannya sengaja dilebih-lebihkan, dan perhiasannya yang diibaratkan dari hujung rambut ke hujung kaki itu pula, membuatkan beliau keseluruhannya umpama bintang yang bersinar. Dengan gaya yang sedemikian, dan ditambah pula dengan pertuturan Inggerisnya yang berdialek sebutan ‘Penang Hokkien’, suasana dewan menjadi amat meriah kesan penampilannya menjadi amat lucu serta berjaya menawan hati penonton. Bermula dengan ucapan mengalu-alukan penonton, beliau kemudiannya menjemput penonton untuk tampil secara sukarela bagi memusing papan tikam-tikam untuk menentukan tertib pementasan bagi malam tersebut. Kaedah ini serupa dengan cara permulaan persembahan bagi *“Tikam-Tikam And The Grandmother Said”* yang dipentaskan oleh Krishen 17 tahun sebelumnya, dimana “kesempatan menjadi satu ciri yang penting. Untuk pementasan ini, Krishen mengagihkan hasil-hasil latihan drama kepada 12 modul yang setiap satunya terkandung di antara tiga hingga empat babak. Pada setiap malam pementasan, hanya lima modul ‘dicabut’ untuk tujuan persembahan. Ini bermakna, tertib pementasan pada setiap malam adalah berbeza, dan kebarangkalian untuk berlakunya persamaan modul adalah sangat tipis. Disebabkan tidak ada satu tertib pementasan yang tetap, maka situasi pelakon dan penonton sentiasa diselubungi harapan, sensasi, dan cabaran. Bagaimanapun, setiap ahli pementasan pada ketika itu sememangnya sedar bahawa dengan melaksanakan kaedah cabutan seperti itu, boleh wujud kemungkinan di mana akan ada modul-modul

yang tercicir daripada cabutan. Berikut itu, pengarah dan pelakon turut melakukan persediaan psikologi bagi berhadapan dengan kemungkinan beberapa siri latihan mereka selama ini, tidak dapat dipentaskan. Setelah begitu banyak masa, tenaga dan keringat dicurahkan, selain tabiat falsafah ‘pementasan adalah untuk tontonan penonton’ ditanam pada minda mereka, cubaan atau ujian terhadap diri, sama ada pengarah mahupun pelakon, jelas adalah sesuatu yang agak sukar. Walau bagaimanapun, pengarah dan pelakon telah mengusahakan pementasan penuh membabitkan keseluruhan 12 modul pada malam terakhir iaitu pada 18hb April 1998.

Lokasi persembahan “*Family*” adalah sebuah banglo tidak berpenghuni, Ng Sek San serta Carolyn Lau bertanggungjawab terhadap rekabentuk keseluruhan ruang pementasan. Di antara *non realistic* serta pasca moden, susunan yang sedang cuba direkabentuk bagaimanapun secara tidak sengaja, menghasilkan satu bentuk perasaan yang *realistic*. Sejumlah 12 ruang yang disediakan di tingkat atas dan bawah, menampilkan 12 jenis suasana dan gaya reka yang berbeza. Rekaan ini menggunakan lampu minyak, lampu spot, *follow spot*, bulb, dan sebagainya. Namun paling istimewa adalah suasana di dewan besar, tempat di mana majlis hari lahir Mrs. Yang yang ke-98 diadakan. Dewan ini dihias dengan menggantungkan tiga lampu mewah--satu di antaranya diperbuat daripada puluhan biji kuih ‘Ang Ku’, manakala yang dua lagi menggunakan mihun. Selain itu, terdapat empat lampu dinding yang diperbuat daripada mee. Ketiga-tiga bahan ini -- ‘Ang Ku’, mihun dan mee<sup>33</sup> -- adalah makanan yang dianggap bertuah serta penting dalam upacara tradisional sambutan harijadi masyarakat Cina. Bagi pementasan ini, konsep sedemikian adalah bertujuan menyerlahkan kekayaan

serta kemewahan yang dikecapi keluarga Yang. Selain itu, kostum yang digayakan oleh kalangan pelakon juga tidak kurang cerianya dibandingkan dengan lampu-lampu yang digunakan. Kesemua aspek ini menyerupai konsep “*carnival*” dalam pengusahaan Nikhail Bakhtin.<sup>34</sup>

### 3.335 Kesimpulan

Dalam menganalisa persembahan “*Family*”, terdapat beberapa aspek yang perlu dibuat perbandingan dengan “*Skin Trilogy*” seperti berikut:

Perkara	“ <i>Family</i> ”	“ <i>Skin Trilogy</i> ”
Skrip	Sebuah karya pasca moden, berbabak, tiada cerita panjang. Sesuatu unsur lakonan tidak mewakili tumpuan utama pementasan, ia juga bukan cerita utama karya. Dipentaskan secara aktif dan mendadak.	Sebuah karya futuristic, kurang bersifat cerita, namun ada hubungan di antara watak-watak. Tidak mementingkan cerita, sebaliknya ia hanya satu di antara unsur lakonan, cerita berkembang mengikut skrip asal.
Lakonan	Lebih kaya dalam perkembangan tubuh badan. Ada babak yang realistik, ada babak yang janggal. Selain watak Mrs. Yang, pelakon lain tidak mempunyai watak serta jantinan yang tetap.	Pelakon mempunyai watak-watak tertentu, lakonan dalam setiap babak agak seragam. Selain watak Lin yang lebih realistik, watak-watak lain bercirikan mesin.
Rupa reka pelakon (penampilan)	Pada babak pembukaan tirai, pelakon berpakaian luar biasa, bersinaran, ganjil. Babak kemiskinan, pakaianya sangat ringkas, warna seluarnya gelap. Babak kekayaan adalah ceria namun tidak keterlaluan.	Menggunakan kilauan perak, putih serta hitam, lambang teknologi tinggi, namun tanpa rekaan rambut.

Penempatan ruang pementasan	Menampilkan seniman bergaya pelukis latar pentas, biarpun kreatif, namun perlu menepati keperluan babak pementasan.	Seniman menampilkan objek karya mereka bukannya sebagai set, tidak perlu memenuhi kehendak dan permintaan skrip maupun pengarah.
Penggunaan ruang	Selain daripada babak ‘memotong kek’, ‘children scene’, serta ‘Ah Bu’ yang menggunakan persekitaran sekeliling untuk menghidupkan lakonan, babak lain dilakonkan dalam persekitaran yang direka. Penggunaan ruang agak penuh dan pelbagai.	Mengenepikan persekitaran sekeliling, ruang lakonan tidak diganggu oleh persekitaran. Pelakon hampir tiada hubungan dengan alam sekeliling.
Rekaan lampu	Pereka telah memenuhi keperluan ruang dan lakonan, dan menunjukkan kreativitinya.	Tiada sebarang rekaan lampu, keperluan cahaya hanya bergantung kepada lampu yang sedia ada di galeri pementasan.
Rekaan suara	Kumpulan muzik adalah bersendirian, yang ditampilkan adalah suatu suasana impian, bukan untuk mencapai keperluan babak dan lakonan. Rekaan tempatan.	Direka mengikut keperluan babak. Bukan karya tempatan sepenuhnya, lagu-lagu 60’ an dan Meredith Monk digunakan sejarar dengan keperluan suasana babak.
Unsur lain	Penambahan teks <i>parallel</i> .	Tanpa teks <i>parallel</i> .

Dalam “*Family*”, Krishen meneruskan penekanannya terhadap ‘kehilangan pusat tumpuan’ (*decentralize*) sepetimana dalam “*Skin Trilogy*”. Berkaitan dengan ‘*decentralize*’, saya sekali lagi ingin membandingkan kedua-dua pementasan ini untuk melihat persamaan dan perbezaannya, sebagaimana berikut :

Persamaan	Perbezaan
1. Kedua-dua pementasan dilakukan di lokasi yang berlainan dengan teater biasa, ia tidak memperuntukkan tempat duduk untuk penonton, dan tidak mempunyai ‘kawasan penonton yang gelap’ , maka penonton tidak perlu fokus ke sesuatu tempat tertentu ketika sedang menonton.	1. <i>Family</i> mempunyai lakonan teks <i>parallel</i> , menyelerakkan tumpuan penonton terhadap karya asal, tumpuan skrip tiba-tiba hilang kesimbangan. Dalam <i>Skin Trilogy</i> , walaupun ada muzik dan tarian yang boleh merambangkan tumpuan penonton terhadap pelakon, namun mereka sebenarnya bersatu.
2. Biarpun kedua-duanya tidak mempunyai garis perkembangan yang sama, satu bergarisan lurus, dan satu lagi terlompat-lompat, namun masing-masingnya tidak mementingkan isi cerita. Berikutan itu, fokus penonton terhadap kisah yang diceritakan, bakal terlerai.	2. Dalam pementasan <i>Skin Trilogy</i> , ia memberi satu panduan, dan penonton mempunyai fokus yang agak jelas. Bagaimanapun, <i>Family</i> agak berselerak, dan penonton sering berkeadaan kelam-kabut serta gementar. Berikutan itu, mereka memerlukan lebih usaha untuk mengesan tumpuan karya. Ini berhubung-kait dengan idea pengarah menggunakan lokasi pementasan dua tingkat, sedangkan kawasan pementasan <i>Skin Trilogy</i> hanya satu tingkat.
3. Walaupun kedua-dua karya ini dipentaskan di tempat yang berlainan, namun lakonan yang berulang pada masa yang sama tidak banyak. Berikutan itu, penonton tiada pilihan, iaitu sama ada memilih untuk menonton, ataupun sebaliknya.	

Selepas dibuat perbandingan, *decentralize* dilihat memberi kesan yang lebih ketara terhadap “*Family*” , dan ini bermakna, eksperimen Krishen dalam aspek ini agak berhasil biarpun masih kurang keberanian.

Menjangkaui tiga dekad di antara 1970an hingga 1990an, dan menghasilkan lebih 20 karya teater - angka ini bagaimanapun masih belum dapat memberi kepuasan terhadap

keinginan Krishen untuk terus berkarya, kita boleh melihat betapa Krishen adalah seorang pengarah yang sentiasa sanggup, juga bersedia untuk menerima cabaran. Beliau tidak akan menghadkan dirinya, atau membiarkan dirinya tidak beranjak dari berada di tempat yang sama. Keinginan beliau untuk membabitkan diri dengan teater bermula dengan minatnya sejak kecil, kemudian mempopularkannya, seterusnya mengajar, dan hingga kini menjadi sebahagian daripada kehidupannya. Sama ada dipuji mahupun dikritik, teater bagi Krishen, diibaratkan sebagai satu bentuk pemujaan murni.

<sup>1</sup> Telah dibakar pada tahun 1992 dan kerugian yang dialami adalah melebihi 500 juta. Hak jagaannya telah dialih dari Bandaraya ke Jabatan Kehakiman selepas kebakaran. Sampai kini belum diperbaiki.

<sup>2</sup> Dilahirkan di Belgium dan telah berhijrah ke Amerika. Merupakan seorang pelukis dan pengukir. Pada tahun 1959, beliau telah memulakan *Bread and Puppet Theatre*. Beliau berpendapat bahawa *Bread and Puppet Theatre* merupakan suatu lanjutan ukiran dimana kerjanya ialah membawa ukirannya ke jalanraya. (Mingder Chung, 1989b, hlm.71)

<sup>3</sup> Soon Choon Mee, "Ling Lei Dao Yan" 《另类导演》( "Pengarah Alternatif" ), Nan Yang Siang Pao, 15hb September, 1996.

<sup>4</sup> Telah diterbitkan dalam buku "Membesar Bersama Teater" oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1986 yang diterjemahkan oleh Nor Azmah Shehidan.

<sup>5</sup> Penyata ini diberikan oleh Krishen semasa bertemu dengan beliau pada 18hb November 1987. "Revolusi 54" merupakan suatu gerakan politic dan kebudayaan yang membawa revolusi anti-feudal yang dicetuskan di negeri China pada tahun 1919.

<sup>6</sup> Isteri Krishen Jit. Salah seorang koreografer dan penari yang terkenal di tanah air ini. Beliau juga merupakan salah seorang pengasas *Five Arts Centre* di mana beliau menubuhkan kumpulan tariannya yang bernama "Marion D' Cruz and Dancers" pada tahun 1983. Karya-karyanya ialah Swan Song, Urn Piece, The Misery of the Chanting Widows, Immigrant, Woman at Point Zero antaranya.

<sup>7</sup> Salah seorang pengarah teater yang terkenal dan terpengaruh dalam abad ke 20. Beliau menubuhkan "International Drama Research Centre" di Paris yang kini masih bergiat dalam kursus latihan dan menjelajah tentang bahasa dan estetik drama yang bersifat silang budaya. Karya arahannya yang terkemuka ialah "Mahabharatha" yang diubahsuai dari Epik India di mana masa persembahannya selama 12 jam. Bukan yang bertajuk "The Empty Space" telah membawa suatu pengaruh yang besar kepada aktivis-aktivis teater.(Wang, 2000:3)

<sup>8</sup> Pengarah Amerika yang dilahirkan di Texas pada tahun 1942 yang profesionnya adalah seorang arkitek. Pada tahun 1969, beliau menubuhkan "The Byrd Hoffman School of Byrds" di mana penglibatnya tiada seorang pun pernah melibatkan diri dalam latihan lakonan yang profesional, termasuk diri sendirinya. Beliau berminat dalam membuat persembahan yang berpanjang masa seperti "Deafman Glance" (8 jam), "The Life and Times of Joseph Stalin" (12 jam), "Overture to Ka Mountain" (7 hari 7 malam), antranya yang terkenal ialah "Einstein On the Beach" (4.5 jam). Kesemua persembahannya dijalankan dengan pergerakan lambat dan berulangan. (Mingder Chung, 1989b:117-125)

<sup>9</sup> Wawancara dengan Krishen Jit pada 18/11/1997.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Istilah ini adalah kesan dari perbincangan dengan penyelia saya. Ia bermaksud teater yang bermula tanpa skrip. Mula-mulanya pengarah hanya mempunyai konsep atau isu-isu yang hendak disampaikan. Konsep atau isu-isu ini diberikan kepada pelakon-pelakon untuk diusahakan melalui lakonan. Proses latihan sebegini dijalankan berterusan sepanjang rehersal dimana pengarah sentiasa membuat olahan sehingga akhirnya suatu struktur pementasan terhasil sama ada hingga mempunyai skrip atau tanpa skrip.

<sup>12</sup> Krishen Jit "Director's Notes", buku cenderamata pementasan "WORK—The Malaysian Way".

<sup>13</sup> Ibid. "What is Five Arts Centre?"

<sup>14</sup> Soon Choon Mee, "Hui Shuo Gu Shi De Ren" 《会说故事的人》( "Orang yang Pandai Bercerita" ), Sin Chew Jit Poh, 24hb Februari, 1992.

<sup>15</sup> Wawancara dengan Leow Puay Tin pada 11hb Februari, 1998.

<sup>16</sup> Soon Choon Mee, " 'Wo Men' Xi Ju, Zhen Zhi You Gan Dong" 《‘我们’戏剧，真挚又感动》( "US – Benar dan Menarik" ), Sin Chew Jit Poh, 20hb Ogos, 1993.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Sama seperti nota kaki 10.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Sama seperti nota kaki 12.

<sup>21</sup> Krishen Jit "Director's Notes", buku cenderamata pementasan "Skin Trilogy".

<sup>22</sup> Suatu opera yang popular di sekitar An Hui, Jiang Xi dan Hu Nan. Berpuncak dari nyanyian penanam teh di sekitar Huang Mei, Hu Bei. (Lihat "Zhong Guo Xi Qu Qu Yi Ci Dian" 《中国戏曲曲艺词典》( "Kamus Opera Cina" ) Shang Hai 上海: Ci Shu Chu Ban She 辞书出版社. hlm. 195.

<sup>23</sup> Sama seperti nota kaki 10.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Wu Ai Li 吴爱丽, 1995, "Ni You Ni De, Wo You Wo De Si Xiang" 《你有你的我有我的思想》

---

( “Kita Mempunyai Pemikiran Tersendiri” ), Sin Chew Jit Poh, 17hb Mac.

<sup>26</sup> Sama seperti nota kaki 12.

<sup>27</sup> Sama seperti nota kaki 15.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Teks yang ditulis untuk dilakukan dalam masa yang sama/selari dengan pementasan utama. Kandungannya langsung tiada kaitan dengan teks utama.

<sup>30</sup> Wawancara dengan Kee Thuan Chye pada 5hb Februari, 1998.

<sup>31</sup> Koreografer dan penari yang memperolehi Izajah Halus Sastera dalam tarian dari University of North Carolina, Greensboro. Kini bekerja sebagai pensyarah di Akedemi Seni Kebangsaan dan Universiti Sains Malaysia di mana kursus yang dipegangnya ialah Teknik dan Pergerakan Tarian.

<sup>32</sup> Suatu seni memperkuatkan tubuh badan China. Terbahagi kepada dua jenis :1)Berdiri berdiam,duduk berdiam dan berbaring berdiam supaya dapat menumpukan perhatian. Di samping itu, untuk memperkuatkan fungsi-fungsi peralihan darah dan sistem penghadaman., 2) Melalui pergerakan yang lemah lembut dan mengurut untuk memperkuatkan tubuh badan. (Lihat “Xian Dai Han Yu Ci Dian ” 《现代汉语词典》( “Kamus Cina moden” ), hlm. 1002)

<sup>33</sup> ‘Ang Ku’ ialah sejenis kuih warna merah yang diperbuat dari tepung berpati kacang hijau. Maksud ‘Ang’ ialah warna merah dalam dialek Hokkien, membawa maksud ‘bertuah’ . Manakala mee dan mihun yang mempunyai sifat ‘panjang’ itu membawa erti ‘panjang umur’ . Menyediakan kuih “Ang Ku” , mee atau mihun pada hari jadi merupakan suatu tradisi orang Cina.

<sup>34</sup> Mikhail Bakhtin dalam bukunya “*Rabelais and His World*” menekankan bahawa sifat karnival termasuk *material bodily principle* dan *bodily lower stratum*, iaitu segala yang berkaitan dengan pemakanan, pembuangan, seks dan kematian yang bersangkut-paut dengan tubuh badan.