

## BAB 4

### Metodologi Pengarahan Krishen Jit – “Skin Trilogy” Sebagai Bahan Kajian

#### 4.1 Pendahuluan

Selepas bersara dari Universiti Malaya, Krishen masih lagi aktif meneruskan kegiatannya dalam bidang teater. Biarpun pernah dua kali melalui pengalaman ditahan di hospital akibat serangan jantung yang dialaminya ketika latihan pementasan, ia tidak pernah melemahkan semangat, keinginan, serta keyakinan Krishen terhadap usahanya untuk terus aktif membabitkan diri dalam teater.

Bentuk pementasan Krishen pada dasarnya, merangkumi pelbagai jenis konsep persembahan, dan ini membabitkan teater arahannya sendiri, mahupun secara kerjasama. Antaranya termasuklah persembahan teater “*Ang Tau Mui*” , “*A Silent Scream*” , “*Interview with a Prostitute*” , “*The Scientist*” , serta “*If I Get AIDS, Padan Muka*” yang menampilkan konsep monolog, atau pembentukan konsep *device play* seperti yang dihasilkan Krishen menerusi “*US : Actions & Image*” , “*Work The Malaysian Way*” , “*Story Teller*” , serta “*The Trees*” . Sementara itu, “*Skin Trilogy*” serta “*Family*” pula dipersembahkan oleh Krishen sebagai sebuah teater yang membawa konsep pasca moden. Melihat kepada konsep pementasan serta cara mana ianya dipersembahkan, kesemua hasil persembahan tersebut seolah-olah mencerminkan usaha, serta percubaan Krishen dalam mencari pembaharuan, serta hasil kerja terbaik. Ketika

dalam proses persediaan pementasan, beberapa kaedah eksperimentasi dilakukan oleh Krishen, di mana beliau adakalanya cuba menerokai pelbagai kemungkinan menghasilkan teknik seni lakon tertentu menerusi kajian terhadap karya penulisan. Selain itu, beliau juga adakalanya menggunakan latar belakang seseorang pelakon untuk dijadikan sumber lakonan, atau ada waktunya, bertindak memindahkan lokasi pementasan dari bangunan teater ke galeri seni, atau banglow kediaman bagi tujuan menerokai ruang pementasan yang berlainan daripada kebiasaan. Selain itu, subjek pemikiran intelektual Krishen, turut merangkumi pelbagai aspek berbeza, dan ini antaranya termasuklah hal-hal yang berkaitan kebudayaan, perkauman, ragam kehidupan manusia, serta lain-lain perkara yang rata-ratanya, melepassi batas persoalan bangsa, masyarakat, dan negara. Secara umumnya, bukan mudah untuk mencari seorang anak watan yang berpengalaman seperti Krishen--tekun serta gigih dalam usahanya mengangkat isu-isu serta persoalan yang sedemikian. Banyak kemungkinan yang membawa Krishen ke tahap ini, dan antaranya, beliau mungkin didorong oleh kesungguhannya untuk berteater selepas begitu lama dibelenggu oleh kongkongan batas-batas akademik. Selain itu, Krishen juga berkemungkinan, sememangnya mempunyai keinginan tinggi untuk mencapai sesuatu yang menjadi impianya, atau disebabkan suatu kemahuan dalaman yang mendesak untuk berkomunikasi dengan insan lain, maka setiap ‘perbuatan’ itu menjadi sebahagian tindakan Krishen dalam usaha penyempurnaan jiwa terhadap kehidupannya.

Kandungan bab ini adalah berdasarkan kepada kajian saya terhadap keseluruhan proses menghasilkan “*Skin Trilogy*”, bermula daripada latihan, hingga ke hari pementasannya yang sebenar. Berasaskan kepada pemerhatian secara langsung,

perbincangan, wawancara, serta kerja-kerja penganalisaan semula hasil tontonan daripada rakaman video, penulis berusaha menghasilkan sebuah kajian teliti yang antara lainnya, merangkumi kaedah dan prinsip Krishen dalam mengendalikan unsur sastera dalam teater, elemen yang diberi perhatian ketika proses pemilihan dan latihan pelakon, fungsi-fungsi yang mampu dicapai atau diperolehi daripada pelbagai unsur teater ketika proses menghasilkannya, serta cabaran yang dihadapi oleh Krishen, pelakonnya, serta penonton, dari perspektif masa, ruang serta tabiat menonton.

Menggunakan skrip asal “*Skin Trilogy*” hasil karya K.S. Maniam, serta Balai Seni Negara sebagai lokasi persembahan, Krishen bekerjasama dengan beberapa seniman tempatan yang mahir di bidang mereka masing-masing, untuk menghasilkan sebuah pementasan visual futuristik Malaysia (*A visual performance event on a futuristic Malaysia*).<sup>1</sup>

Biarpun Krishen tidak pernah membangkitkan hal berkaitan Teater Persekutaran (*Environmental Theatre*) sepanjang latihan pementasan, mahupun ketika beliau ditemubual oleh media untuk tujuan publisiti, namun usahanya dalam “*Skin Trilogy*” berkonsepkan Teater Persekutaran, berdasarkan kepada ciri-ciri yang berikut:

- 1) Ia tidak mengikut kaedah teater tradisional yang terbahagi dua (dikotomi), di mana pelakon, penonton, serta kesemua unsur-unsur teater saling dipertemukan, selain berhubung secara terus di antara satu sama lain.
- 2) Kesemua bahagian dalam galeri digunakan sebagai lokasi persembahan, dan setiap penonton dibenarkan bergerak bebas dalam kawasan tersebut.

- 3) Biarpun ada menggunakan beberapa set yang direka khusus, namun sebahagian besar susun atur ruang yang asal di dalam galeri, dijadikan latar pementasan.
- 4) Fokus penonton adalah bersifat majmuk, pelbagai jenis dan corak, serta kerap berubah, malahan kesan terhadap setiap pementasan juga boleh dikatakan saling berbeza di antara satu sama lain.
- 5) Setiap seniman yang terbabit menghasilkan aspek visual, tarian, serta muzik bagi pementasan ini, diberi kebebasan mutlak yang tidak memerlukan mereka bertoleransi dengan pengarah, mahupun mewujudkan kesinambungan dengan aksi pelakon.
- 6) Pengarah tidak bersandarkan sepenuhnya kepada skrip yang dihasilkan oleh K.S. Maniam, sebaliknya bagi sebuah karya pementasan yang bersifat majmuk, ia hanya digunakan sebagai satu bentuk dorongan kepada pelakon.

Rumusan di atas pada pandangan saya, adalah menepati ‘enam aksiom Teater Persekutaran’ (*Six Axioms for Environmental Theatre*)<sup>2</sup> sebagaimana yang digariskan oleh Richard Schechner (1969, hlm. 157-180) seperti berikut:

- 1) Teater adalah satu bentuk aktiviti yang mewujudkan hubungan langsung di antara pelakon, penonton, juga setiap unsur-unsur lain dalam sesebuah pementasan. (*The theatrical event is a set of related transactions*)
- 2) Keseluruhan ruang adalah kawasan pementasan, dan di masa yang sama, ia juga menjadi lokasi di mana penonton berada untuk menonton persembahan. (*All the space is used for performance; all the space is used for audience*)

- 3) Aktiviti teater boleh diadakan samada di lokasi tempat persembahan biasa diadakan, mahupun di kawasan lain yang direka khas bagi tujuan pementasan. (*The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in “found space”*)
- 4) Fokus persembahan adalah majmuk dan berubah-ubah. (*Focus is flexible and variable*)
- 5) Setiap unsur dalam pementasan yang terbabit, diberi kebebasan untuk menampilkan ‘persembahan’ , dan tindakan mengurangkan penekanan terhadap sebarang unsur lain adalah tidak perlu jika ianya semata-mata untuk menonjolkan pelakon. (*All production elements speak in their own language*)
- 6) Skrip tidak semestinya wujud, malahan ia bukan objektif atau sumber bagi memulakan, atau menamatkan sesuatu persembahan teater. (*The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no text at all*)

Melihat kepada konsep pementasan serta ideologi Krishen menerusi “*Skin Trilogy*” , ianya mirip kepada ideologi Teater Persekutaran yang dipopularkan oleh Richard Schechner hasil kajian beliau menggabungkan pandangan teater moden Eropah Barat dengan Teater Percubaan Amerika era 60’ an. Idea ini bagaimanapun pada dasarnya, bukanlah ideologi yang diasaskan oleh Richard<sup>3</sup>, sebaliknya bagi tujuan untuk mengelakkan timbulnya sebarang kekeliruan, ianya digunakan sebagai garis panduan untuk perbincangan berkaitan konsep-konsep pementasan dalam tajuk-tajuk berikutnya di dalam bab ini.

Kesimpulannya, Krishen bertindak berani apabila memberi hak kebebasan penuh (*empowered*) kepada setiap seniman pementasan ini untuk berkarya dalam aspek visual, tarian, muzik dan reka bentuknya berdasarkan kepada kreativit serta ilham mereka masing-masing. Skrip karya K.S. Maniam hanya digunakan sebahagian, manakala Balai Seni Negara yang kebiasaannya ‘pucat tak bermaya’ , diconteng pada merata bahagiannya, malahan batu nisan perkuburan masyarakat Cina, turut diangkut ke dalam bangunan. Suasana sunyi yang selama ini menyelubungi lokasi ini, dipecahkan dengan gemuruh jeritan, larian, lalu menjadikan kesemuanya ini sebagai satu cabaran besar kepada setiap mereka yang menghasilkan, menerbitkan, malahan yang bertanggungjawab merangsang penonton untuk menyaksikannya.

#### **4.2 Penggunaan dan Pengangan Unsur Sastera Dalam Teater**

Bagi sebuah teater tradisional, skrip diibaratkan menjadi jiwa kepada pementasan. Reaske (Lim Guo Yuan, 1986:1) menganggap teater sebagai satu bentuk karya sastera, selain sebuah karya seni yang menggunakan pergerakan serta percakapan manusia (spiritual dan nyata). Dalam kata lainnya, skrip dihasilkan untuk tujuan dipentaskan, tidak kira samada iaanya disamakan seperti karya sastera atau seni, matlamat utama penulisan drama adalah untuk tujuan pementasan. Dalam “*Poetic* ” , Aristotle mendefinisikan teater sebagai suatu rangka pergerakan yang makna serta mesejnya diterjemahkan menerusi percakapan yang merujuk kepada skrip. Ini menyatakan betapa pentingnya skrip terhadap sesbuah pementasan.

Kebiasaannya, pengarah drama yang konservatif hanya menghala kepada satu haluan semata-mata, dan ini adalah berasaskan kepada sebuah skrip. Pengarah akan membuat tafsiran berdasarkan pemahaman sendiri, dan ini disusuli dengan pembabitan bersungguh-sungguh keseluruhan jentera pementasan menerusi media masing-masing, untuk menyampaikan kepada penonton, persoalan utama dalam skrip, serta prinsip kefahaman yang dihasilkan oleh pengarah. Khalayak penonton pula selain itu, diibaratkan sebagai golongan ‘pengguna’ kepada persembahan tersebut. Krishen sudah bosan dengan konsep pengolahan teater yang sedemikian, dan ini turut mencetuskan rasa tidak puas hatinya terhadap beberapa pementasannya pada masa lalu. Fenomena inilah yang kemudiannya mendorong Krishen untuk mula berfikir mengenai persoalan: jika suatu pementasan didirikan atas satu skrip dan keseluruhan kreativiti berpunca dari seorang penulis skrip, bukankah konsep persembahan begini akan berbentuk linear? Kesimpulannya, Krishen mulai bertanya:

*“I was questioning the whole idea that the performance has a centre, that everything you do in the performance was going to produce a single meaning that was created by playwright. I started thinking in terms of destroying this CENTRE, to let a performance produce many centres and to let the audience work out their own meaning.”*

Krishen berpendapat teater seharusnya mempunyai kepelbagaian yang lebih mendalam. Selain skrip yang dihasilkan oleh penulis, kreativiti serta sumber persembahan juga harus dibina bersama-sama melalui usaha pengarah, pelakon, pereka set, ahli muzik, koreografer, dan sebagainya. Bagi Krishen, selain daripada skrip penulis drama, ada sesuatu yang lebih bernilai.

Sehubungan itu katanya, skrip tidak boleh dianggap sebagai jiwa kepada persembahan, dan tidak segala-galanya pada skrip, perlu dituruti kerana bagi Krishen, skrip hanya berperanan sebagai satu di antara unsur dalam persembahan, sama sebagaimana unsur lain seperti latar, peralatan, lampu, muzik, kostum, dan tatarias. Krishen bagaimanapun, tidak menafikan peranan skrip yang amat penting bagi sesebuah teater tradisional, namun yang berbeza adalah pendekatan beliau terhadap skrip drama. Mengikut cara Krishen, beliau tidak mewajibkan pereka setnya, pemuzik, mahupun penari untuk membaca skrip drama yang bakal dipentaskan, malahan lebih dari itu, Krishen juga tidak memaksa pelakonnya menghafal setiap baris dialog--suatu tindakan yang jelas menunjukkan hasrat dan usaha Krishen untuk mengenepikan peranan tradisi skrip drama dalam teater tradisional. Hamilton berpendapat, unsur sastera yang sebenar hanya diibaratkan pengawet kepada sesuatu karya, agar ianya tidak reput dan kekal abadi.<sup>5</sup> Krishen bagaimanapun tidak mementingkan ‘pengekalan abadi’ sebaliknya dalam teater, beliau berusaha menampilkkan semangat eksperimentasi yang bertujuan mewujudkan sesuatu yang baru sepertimana apa yang diperkatakan oleh Martin Esslin, teater boleh disifatkan sebagai satu bentuk pemikiran, satu bentuk proses pengenalan, satu jenis kaedah, dan menerusi kaedah ini, ia dapat mewujudkan suatu konsep yang abstrak dalam bentuk hubungan sesama insan (Dipetik dari Dong Dao-ming, 1993, hlm. 270)<sup>6</sup>

“*Skin Trilogy*” adalah sebuah karya hasil tulisan seorang penulis skrip drama popular iaitu K.S. Maniam di antara tahun 1991 hingga 1994, dan mengandungi tiga pecahan siri iaitu “*Skin Not Our Own*” , “*Skinned*” , serta “*Our Own Skin*” . Motif awal penulisan karya ini adalah untuk menerokai sejarah serta gaya kehidupan

masyarakat negara ini, dan seterusnya menghasilkan sebuah sajak yang mirip Mahabharata, tetapi dalam versi Malaysia.<sup>7</sup> K.S. Maniam bertanya, “*Why is there so much physical, social, cultural, political, ideological and even spiritual violence nowadays?*” Berikutan itu, K.S. Maniam meluahkan bantahannya melalui tindakan beliau menerusi tujuh watak utama-- Hassan dan isterinya Halijah, Tan dan isterinya Lin, Samy dan isterinya Veni serta Officer--dan mengenepikan kaedah bercerita tanpa mengubah elemen dramatik. K.S. Maniam berpendapat, “*The real characters in these plays are historical forces and yet-to-be released dimensions of the human consciousness.*”<sup>8</sup>

“*Skin Trilogy*” menetapkankan masanya di masa depan dan ruangnya merupakan sebuah masyarakat--Unit 501--yang tidak bernyawa ‘individu’ hidup di bawah kawalan “*CENTRE*” . Di sini, kesemua perbuatan dan perasaan yang sensitif termasuk minda separa sedar yang dianggap bahaya seperti mimpi dan ingatan lampau adalah dihalangkan. Tiga pasang suami-isteri yang berbangsa Melayu, Cina dan India telah menubuhkan masyarakat ini. Lin, isteri Tan yang mengandung sering kali terkeluar dari halangan dan memasuki mimpi dan ingatannya. Pada mulanya, ini menjadi masalah kepada masayrakatnya, tetapi kemudian merupakan suatu daya dorongan kepada mereka untuk mencari jalan keluar ke “*Wasted Ground*” , suatu masyarakat idaman yang baru..

(Lihat Lampiran sinopsis yang disediakan oleh *Five Arts Centre*.)

Apabila Krishen membuat keputusan untuk mengarahkan drama hasil karya Maniam, beliau telah sedari awal lagi membuat persediaan untuk tidak mengikut kaedah

arah teater secara konsep tradisional.<sup>9</sup> Selain berusaha mengenepikan skrip drama, tumpuan utama Krishen pada ketika itu adalah bentuk latihan yang dikendalikan. Bagaimanapun, Krishen tidak menafikan bahawa ilham pengarahannya terhasil kesan daripada proses pembacaan skrip yang menurutnya, menyumbang sebagai daya dorongan terbesar, beliau berkata:

*“The idea came to me as I read Maniam’s text and became impressed with it’s preoccupation with the dangers of going against nature and natural tendencies. The text also intimated to me that the ideal community is not built by a single totalizing and omnipotent intelligence, instead it is driven by bifurcated and broken up sensibilities that somehow and even if randomly tumble toward and upon each other. These forces do not ever converge neatly or perfectly.”<sup>10</sup>*

Lebih tepat, Krishen sebenarnya membawa pengaruh Grotowski yang berpendapat bahawa kita harus melangkah keluar dari sastera, baru boleh menemui teater. Atau lebih tepat dikatakan teater mula bernyawa di tempat mana tulisan telah lenyap dan bahasa teater bukan bahasa penulisan, tapi ia diasaskan oleh unsur-unsur teater yang dimiliki oleh teater – ianya satu langkah besar yang harus diambil oleh teater.<sup>11</sup> Begitu juga yang dikatakan oleh Tairov (1969, hlm.960):

*“...the periods of flowering in the theatre have ensued when the theatre departed from written plays and created its own scenarios.”*

Krishen secara terus-terang mengakui bahawa kaedah yang tidak berlandaskan kepada skrip ini, sebenarnya dipengaruhi oleh ideologi pasca moden. *Decentralize* yang ditekankan menerusi aliran pasca moden, adalah matlamat yang ingin dicapai oleh Krishen. Chung Minder (1989a, hlm. 27) berkata bahawa seni persembahan yang dibebaskan daripada skrip drama dan digantikan dengan gabungan unsur-unsur teater dalam melahirkan visi dramatis, adalah satu identity unik dalam seni persembahan pasca moden. Disebabkan teater pasca moden yang kehilangan unsur *de facto* ‘skrip’ ini,

‘karya spontan berkumpulan’ menjadi satu bentuk utama dalam ‘elemen persembahan’ teater pasca moden. Berikutan itu, persembahan “*Skin Trilogy*” hasil arahan Krishen, termasuk dalam kategori karya pasca moden.

Sebelum tertarik dengan skrip hasil penulisan Maniam, Krishen pada awalnya mempunyai keraguan terhadap persembahan konsep teater tradisional. Sehubungan itu, beliau cuba menerokai pelbagai bentuk serta konsep pesembahan baru yang mungkin dapat diwujudkan demi untuk memenuhi keperluan identiti teater serta kebebasan kepada senimannya untuk berkarya. Hasil percantuman pelbagai elemen eksperimentasi yang dilakukan oleh Krishen, akhirnya wujudlah “*Skin Trilogy*” yang disifatkan sebagai ‘visual-performance’ olehnya. Sepertimana kata beliau, Malaysia yang ditunjangi pelbagai bangsa dan budaya, tidak mungkin dikuasai oleh satu bentuk pemikiran, ia sememangnya berinteraksi, dan beliau ingin cuba menerokai ciri interaksi yang wujud di antara mereka.<sup>12</sup>

Berhubung dengan sikapnya terhadap skrip, Krishen memang ingin terkawal dari menjadikan skrip sebagai jiwa yang tunggal dalam pementasan. Leow Puay Tin (1997, hlm 2-3) berkata:

“His approach to The Skin Trilogy was therefore noteworthy foremost for not presenting the text as written. …his treatment of the selected text marked clearly that he had moved in a new direction--he appropriated the text for his own ends as a director, using the text as one of many performative elements. The text, contrary to his usual practice, became a function of the performance, rather than the performance a function of the text.”

Berikut itu, Krishen tidak langsung menjalankan pembacaan skrip secara terperinci bersama pelakon-pelakonnya yang kebiasaannya yang akan dibuat oleh kesemua pengarah.

#### **4.3 Pelakon Sebagai Medium Pengarah**

Konsep teater yang dipopularkan oleh Grotowski meletakkan pusat drama kepada pelakon, dan katanya bahawa persembahan mereka selama ini tertumpu kepada penerokaan hubungan di antara pelakon dengan penonton. Ini bererti bahawa beliau menganggap seni persembahan individual pelakon sebagai pusat bagi kesenian drama. (1968:15) Sepanjang hayat beliau, Grotowski hanya menumpukan usahanya mengkaji kaedah melatih pelakon secara paling berkesan dan sempurna. Bagaimanapun, beliau sentiasa menekankan betapa kajiannya itu tidak sekadar memberi tumpuan kepada pengumpulan pelbagai konsep dan teknik persembahan, tetapi sebaliknya turut berusaha mewujudkan ‘kematangan’ terhadap pelakon, agar mampu mencapai kecemerlangan puncak emosi bagi setiap lakonan mereka.

Sepertimana Grotowski, Krishen juga merupakan seorang pengarah yang begitu berminat dalam aspek-aspek yang berkaitan teknik persembahan lakonan. Pada pendapatnya, pengarah bertanggungjawab untuk memberi dorongan kepada pelakon, agar mereka mampu beraksi pada tahap klimaks atau ‘melimpah-ruah’ (*translumination*) (Ibid, hlm. 16). Berikut itu, dalam setiap proses untuk menghasilkan sesebuah pementasan, Krishen amat bersungguh-sungguh dalam melaksanakan kerja-kerja

pemilihan pelakon, melatih mereka, serta proses latihan pementasan yang diadakan. Oleh kerana setiap kerja-kerja rekaan serta kreatif telah dipertanggungjawabkan kepada beberapa tenaga seniman yang tertentu, maka Krishen dapat memberi tumpuan penuh kepada aspek-aspek lakonan, lalu seterusnya menghasilkan satu bentuk seni persembahan di mana teknik lakonan menjadi nadi kepada seni arahan.

Berikut adalah rencana serta kajian terperinci terhadap Krishen yang menghurai proses beliau dalam kerja-kerja pemilihan pelakon, melatih mereka, serta situasi ketika latihan pementasan.

#### **4.31 Pemilihan Pelakon (Uji Bakat)**

Krishen tidak pernah melakukan proses pemilihan pelakonnya secara terbuka atau besar-besaran, sebaliknya lebih cenderung mengambil pelakon yang pernah bekerjasama dengannya, serta dikenal pasti mempunyai potensi yang dapat diketengahkan. Yu Di umpamanya, diperkenalkan padanya oleh seorang kenalan lalu diambil berlakon bagi pementasan “*Ang Tau Mui*”. Atas rasa puas hatinya terhadap suara Yu Di dan penglibatannya yang sepenuh, Krishen mengundangnya sekali lagi untuk menjayakan pementasan “*Family*”. Bagaimanapun untuk beberapa keadaan tertentu, Krishen akan bertindak turun padang untuk mencari sendiri beberapa muka baru yang pada fikirannya, sesuai untuk diketengahkan sebagai pelakon, biarpun ada di antaranya yang tidak pernah mempunyai latar pengetahuan atau pengalaman dalam bidang lakonan. Antaranya adalah Ching Chan, Jacqueline Ann Surin, serta Juliana Yasin yang ditampilkan menerusi

“Family”. Selain itu, Krishen juga ada kalanya meminta bantuan beberapa rakan yang terlibat dalam bidang teater, untuk mencadangkan pelakon-pelakon yang sesuai berdasarkan keperluan produksinya.

Sebab utama Krishen tidak mengadakan ujibakat secara terbuka ialah untuk mengelakkan dirinya dari kerja-kerja yang tidak perlu seperti terpaksa tahan pada peserta yang tidak berbakat atau terpaksa mengecewakan peserta yang berbakat atas saigan yang hebat. Bagi Krishen, sebagai seorang pelakon, yang penting bukan sahaja bakat bahkan keghairahannya terhadap seni teater merupakan pegangan Krishen.

Menerusi “*Skin Trilogy*”, kalangan pelakon yang dipilih oleh Krishen bagi menjayakan teater ini adalah terdiri daripada mereka yang berpengalaman serta mempunyai mutu lakonan yang diiktiraf. Ini adalah berdasarkan kepada keperluan serta harapan tinggi oleh Krishen untuk mengeksplorasi sepenuhnya kemampuan kreativiti mereka bagi menjayakan pementasan tersebut. Mereka yang terpilih adalah Ann James, Chew Kin Wah, Sharon Lim Mun Yee, Suresh Sidhu, Vernon Adrian Emuang, serta Zahim Albakri. Kecuali Lina Othman, kesemuanya pernah bekerjasama dengan Krishen. Biarpun ini kali pertama Lina Othman dipilih oleh Krishen untuk menjayakan teater arahannya, namun potensinya dikenal pasti ketika gadis ini melakonkan wataknya dalam pementasan “*We Could \*\*\*\* You Mr. Birch*” (1994) hasil arahan Kee Thuan Chye.

Kebiasaannya, Krishen akan terlebih dahulu memilih serta menetapkan siapa pelakon yang difikirkannya sesuai untuk menjayakan teater arahannya, dan proses

seterusnya untuk menghubungi mereka, diserahkan sebagai urusan pihak penerbit. Andainya tawaran itu diterima, Krishen kemudiannya akan mengatur satu pertemuan peribadi yang bertujuan untuk mengetahui, memahami objektif mereka dalam menerima tawaran tersebut, serta harapan terhadap pengarah serta karya yang bakal dipentaskan. Sebaik semuanya selesai, mesyuarat pertama bersama pelakon serta keseluruhan pekerja pementasan diatur, dan kemudiannya, bermulalah kerja-kerja melatih pelakon serta proses latihan pementasan.

Kesimpulannya, cara bagaimana Krishen mendapatkan pelakonnya, ternyata menjimatkan banyak waktu, dan hasilnya, beliau mempunyai masa yang lebih panjang untuk menjayakan proses latihan dan rehersalnya.

Dalam proses mementaskan suatu karya, kaedah latihan Krishen dapat dibahagikan kepada tiga peringkat:

- 1      Memanaskan tubuh badan
- 2      Latihan fizikal
- 3      Rehersal

Memanaskan badan adalah untuk membolehkan pelakon-pelakon melapangkan fikiran mereka selepas kerja sehari supaya dapat membangkitkan suasana latihan dengan baik melalui senaman yang tertentu. Kedua, latihan fizikal yang dimaksudkan di sini ialah sesuatu cara atau gerakan tertentu--umpamanya silat, Qi Gong atau Tai Chi--yang dipilih oleh Krishen dan dianggap sesuai untuk pementasan itu, supaya dapat mendesak pelakon menembusi suasana rehersal yang akan dijalankan. Ketiga, rehersal ialah proses latihan

yang betul-betul berkaitan terus dengan skrip dan pementasan. Walaupun perkataan ‘rehersal’ tidak terdapat dalam Kamus Dewan, tetapi untuk membezakan dari latihan fizikal yang Krishen jalankan serta senang untuk saya membuat huraian, saya cadang menggunakan perkataan ‘rehersal’ dalam disertasi saya terutama dalam bab ini.

#### **4.32 Kaedah Memanaskan Tubuh Badan**

Kaedah senaman sebelum memulakan latihan pada dasarnya terbahagi kepada dua keperluan iaitu tubuh badan, dan latihan suara. Kebiasaananya, aktiviti yang bertujuan untuk memanaskan tubuh badan ini, diketuai oleh pelakon yang lebih berpengalaman. Menerusi “*Skin Trilogy*”, senaman tubuh badan diketuai oleh Ann James serta Zahim Al Bakri, manakala latihan suara diseliakan oleh Leow Puay Tin (Gambar 1). Apabila Krishen menyerahkan tanggungjawab ini kepada mereka, itu bermakna bahawa beliau sememangnya yakin akan kemampuan mereka melaksanakan tugas tersebut.



Gambar 1: Latihan suara yang dijalankan oleh Leow Puay Tin

Kaedah senaman yang digunakan bagi memanaskan tubuh badan untuk tujuan pementasan “*Skin Trilogy*” adalah berdasarkan kepada kaedah *Marion & Dancers*, kerana Anne adalah seorang di antara ahli kumpulan berkenaan. Kaedah ini secara keseluruhannya memberi keutamaan kepada aspek-aspek keselesaan, ketenangan, serta keseimbangan sendi-sendi anggota badan.

Kaedah ini bermula dengan pergerakan bebas kesemua jari tangan dan kaki, sehingga mereka dapat mencapai satu peringkat keselesaan yang dingini. Seterusnya adalah langkah-langkah yang seperti berikut:

A) Senaman Leher

- 1) Membetulkan posisi berdiri, menegangkan leher dalam kelajuan 16 tempo, bertujuan membolehkan otot-otot pada leher menggerakkan kepala menghala ke bawah, dan dengan kelajuan lapan tempo, leher ditegangkan semula untuk mengembalikan kepala kepada posisi asal. Bertenang. Ulangi langkah yang serupa tetapi kali ini dengan menghalakan kepala kepada empat arah iaitu hadapan, belakang, kiri serta kanan, dengan muka dihalakan ke hadapan. Seterusnya, tempoh kelajuan dikurangkan dari 16 ke lapan, empat, dua, dan satu tempo.
- 2) Melakukan pergerakan 180 dari atas ke bawah, dan kiri ke kanan, paras penglihatan berubah mengikut haluan pergerakan. Kiraan tempo digunakan untuk mengira kelajuan, dari perlahan kepada laju.

3) Menggerakkan kepala secara 360, dari kiri ke kanan, tempo untuk menggerakan kepala supaya kembali kepada posisi asal, dikurangkan daripada 16 menjadi satu tempo.

B) Senaman Bahu

- 1) Bahu kanan digerakkan ke atas dan bawah, manakala kelajuannya di kurangkan dari 16 tempo menjadi satu. Sebaik selesai, langkah ini diulangi pada bahu kiri.
- 2) Bahu kanan digerakkan ke hadapan dan belakang, manakala kelajuannya dikurangkan dari 16 tempo menjadi satu. Langkah yang sama diulangi pada bahu kiri.
- 3) Pergerak di atas diulangi, tetapi kali ini serentak bagi kedua-dua bahagian bahu.

C) Senaman Dada

- 1) Dada sebagai pusat pergerakan, digerakkan ke hadapan dan belakang, serta ke kiri juga kanan. Langkah ini diulangi beberapa kali.
- 2) Mengibaratkan dada sebagai roda, pergerakan dibentuk seperti bulatan yang bermula dari kanan, dan seterusnya diulangi pula dari kiri.

D) Senaman Pinggang

- 1) Kedua-dua tangan mencekak pinggang, dan pusat pada bahagian perut, digunakan sebagai pusat pergerakan. Pinggang digerakkan bagi membentuk satu pusingan bulatan dari kiri dan kanan dan diulangi dari kanan ke kiri.
- 2) Kedua-dua tangan memanjang ke arah kiri dan kanan, dengan tenaga yang lebih kuat mengerakkan pinggang ke kiri dan kanan.

E) Senaman Punggung

- 1) Berdiri dengan bukaan selebar bahu di antara dua kaki yang dibengkokkan sedikit. Bahagian perut digunakan sebagai pusat graviti lalu punggung digerakkan ke hadapan, belakang, kiri serta kanan.
- 2) Menggunakan bahagian perut sebagai pusat, pergerakan membulat dibuat dari arah hadapan ke belakang.

F) Senaman Imbang

- 1) Badan dihayunkan dari kiri ke kanan menggunakan kedua-dua tangan yang digerakkan bebas mengikut kelajuan pergerakan badan. Sedikit demi sedikit, kelajuan dipertingkatkan, dan tenaga hayunan kedua-dua tangan ditambah sehingga badan hilang daya keseimbangannya. Langkah seterusnya adalah menyeimbangkan semula tubuh badan.
- 2) Berdiri tegak, kaki kanan diangkat dan dilipat pada dada sambil dipeluk kedua-dua tangan yang menolaknya ke dalam mengikut tempoh empat tempo. Kemudiannya, tangan dilepaskan dan didepa ke kiri dan kanan. Seterusnya, berdiri dengan kaki kiri ke hadapan, dan kanan ke belakang. Kaki kiri dibengkokkan sedikit, dan tubuh badan dikekalkan beberapa minit dalam kedudukan ini, di mana leher, tulang belakang serta kaki membentuk satu garisan lurus.
- 3) Ulangi pergerakan di atas dengan pertukaran kaki kiri dan kanan, berganti-ganti.

G) Senaman Di Lantai

- 1) Berbaring rata di atas lantai dan bertenang. Tangan memeluk kedua-dua kaki yang dibengkokkan. Seterusnya, luruskan kaki, dan depakan kedua-dua tangan.

- 2) Badan mengiring ke kanan, dan tubuh badan dikecilkan kepada kedudukan mengecut seperti janin dalam kandungan. Perlahan-lahan, kembangkan kedua-dua kaki serta tangan, dan dalam masa yang sama, badan digerakkan ke arah kiri. Ketika keseluruhan badan berada dalam kedudukan yang mengiring ke kiri, langkah yang sama diulangi. Senaman ini dilakukan beberapa kali dengan mengubah kedudukan dari kiri ke kanan, dan kanan ke kiri.
- 3) Badan mengiring ke kanan, tangan kanan diluruskan ke atas, manakala tangan kiri menyokong tubuh badan dengan menekap tapak tangan ke atas lantai, pada jarak kira-kira 10 inci dari arah dada. Sementara itu, kaki kiri membuat pergerakan menggaris bulatan di atas lantai, atau digerakkan secara bebas memanjang. Seterusnya, iringkan badan ke kiri, dan ulangi langkah serupa.

Sebaik selesai aktiviti senaman untuk memanaskan tubuh badan, proses ini kebiasaannya disusuli dengan latihan suara yang dikendalikan oleh Leow Puay Tin mengikut tertib berikut:

A) Bertenang

- 1) Berbaring di lantai, lurus serta tegangkan keseluruhan tubuh badan sebelum mengecut kepada kedudukan janin dalam kandungan. Badan kemudiannya digulingkan ke kiri dan ke kanan sebelum beralih ke tepi, lalu kedua-dua kaki menendang-nendang ke atas seperti bayi.
- 2) Sebuah buku yang sederhana tebal diletakkan di atas kepala, kaki dibengkokkan dan seterusnya berusaha memanjangkan tulang belakang serta leher.

- 3) Satu di antara tapak tangan diletakkan pada bahagian bawah perut, manakala tangan yang satu lagi ditempatkan pada rusuk. Seterusnya, hembusan nafas dikawal supaya berfungsi secara sendiri.
- 4) Lidah dibiarkan dalam kedudukan yang relaks, dan nafas dibiarkan berhembus keluar perlahan-lahan menerusi celah-celah gigi, sekaligus memberi ketenangan kepada tubuh badan.

B) Memusat Pernafasan

- 1) Mengeluarkan hembusan berbunyi ‘ffffffff’ di antara bibir dan gigi yang diulangi sehingga enam kali. (Hembusan dikeluarkan sepenuhnya, menunggu seketika, dan kemudiannya diteruskan dengan menarik nafas masuk secara perlahan-lahan).
- 2) Rahang dibuka luas, lidah dalam keadaan relaks, dan seperti mahu mengeluarkan bunyi ‘aah’. Seterusnya, bunyi ‘aah’ dikeluarkan sekaligus. Mulut kemudiannya ditutup perlahan-lahan, dan menggunakan hidung untuk menarik nafas, langkah mengeluarkan bunyian ini diulangi sekali lagi sehingga enam kali.
- 3) Bermula dengan bunyi ‘aah’ yang pendek serta pantas, mulut kemudiannya ditutup, lalu berdengus (‘aah’ mmmmmmm).

C) Julat dan Resonan

- 1) Sambil melakukan senaman muka, bibir membuat pergerakan seperti mengunyah.
- 2) Membunyikan ‘mmmmmmmm’ tanpa ‘aah’, sambil mengekalkan senaman bibir serta muka.
- 3) Teruskan membuat bunyian dengan nada yang rendah yang terus diturunkan peringkat demi peringkat sehingga tiba ke paras kemampuan suara yang terendah.

- 4) Meningkatkan tangga nada pada setiap bunyian sehingga mencapai kemampuan suara pada nada yang tertinggi.
- 5) Luncuran nada. Bermula dengan paras nada suara yang selesa, bunyian dihasilkan sambil meluncur kepada nada yang paling rendah. Setiap kali pertukaran nafas dibuat, mulakan dengan nada yang lebih tinggi dari sebelumnya, dan meluncur teruskan proses peluncuran.
- 6) Mengawal badan agar tidak mengecut. Kuap dan regangkan keseluruhan badan.

D) Kapasiti

- 1) Vakum. Mengeluarkan bunyi ‘sssssss’ yang lembut. Apabila udara hampir habis dihembus keluar, gunakan kedua-dua tangan untuk menekan badan secara perlahan-lahan, bagi tujuan untuk mengeluarkan sisa hembusan yang masih tinggal. Apabila kesemua udara dalam badan telah dihembus keluar, bunyi ‘sssssss’ dihentikan. Tarik nafas, dan ulangi langkah ini sehingga tiga kali.
- 2) Membunyikan ‘sssssss’ dalam keadaan yang tenang serta selesa sehingga tiga atau enam kali. Buat dugaan kapasiti nafas setiap kali melakukan pernafasan, dan cuba tambah ataukekalkan kapasiti tersebut. Apabila tubuh badan dirasai mula mengalami tekanan, kurangkan kapasiti.
- 3) Menguap dan meregangkan tubuh badan.

E) Mengawal Nafas.

- 1) Satu tangan diletakkan pada perut satu lagi pada bahagian rusuk. Secara lembut, bunyi ‘zzzzzzz’ dikeluarkan. Pastikan ada pergerakan pada bahagian perut untuk beberapa saat, dan kemudian diikuti oleh bahagian rusuk. Ulangi langkah ini sehingga empat kali.

2) Periksa tekanan tubuh badan. Menguap dan meregangkan tubuh badan.

F) Daya Nafas

- 1) Bila sesuatu angka disebut, nafas ditarik berdasarkan kepada kapasiti yang dianggarkan mampu menahan kiraan bilangan nombor tersebut.
- 2) Periksa tekanan. Menguap dan relakskan diri. Duduk dalam keadaan punggung yang berada di atas tumit kaki.

G) Sebutan

- 1) Pada posisi yang selesa, letakkan hujung lidah pada bahagian rahang gigi bawah, dan kemudiannya, lakukan pergerakan lidah secara keluar masuk dari mulut.
- 2) Letakkan bahagian hujung lidah di atas bibir bawah, dan kemudiannya tolakkan hujung lidah hingga terkena bibir atas. Seterusnya, gulungkan lidah hujung supaya terkena bibir bawah.
- 3) Buka mulut, dan panjangkan lidah sehingga terkena dah. Bebaskan kedudukan ini, dan biarkan lidah ditarik masuk perlahan-lahan ke dalam mulut.
- 4) Mengcutkan bibir, dan kembali asal. Seterusnya, diregangkan, dan kembali kepada asal..
- 5) Menguap.
- 6) Senyum, buka mulut, dan seterusnya mengerakkan rahang ke atas dan ke bawah.
- 7) Mengitar suara vokal : ah → ay → ee → ay → ah → aw → oo → aw
- 8) Konsonan : ptk, bdg.
- 9) Mengeluarkan bunyi ‘vvvvvvv’ , ‘mmmmmmm’ , ‘thththththth’ , dan rasai getaran yang wujud di antara bibir serta mulut.

## H) Berdiri Lurus dan Tegak

- 1) Tulang belakang serta leher dipanjangkan, posisi kepala, leher serta tulang belakang ditegakkan.
- 2) Bertenang.
  - a) Jatuhkan kepala menghala ke belakang sambil mulut berada dalam kedudukan yang terbuka. Otot di belakang leher digunakan untuk menggerakkan kepala dari kedudukan tegak dan kemudiannya dijatuhkan ke hadapan sehingga dahi berhenti di depan dada.
  - b) Kepala dijatuhkan ke dada dan kemudiannya dibiarkan jatuh terus seolah-olah berat kepala ditarik oleh lantai. Biarkan keadaan ini berterusan sehingga satu keadaan tergantung yang selesa dapat dicapai. Otot-otot leher serta bahu direlakskan, sebelum digerakkan perlahan-lahan. Kemudiannya tulang belakang digerakkan menghala ke atas dan ini diikuti oleh bahagian leher. Langkah ini diulangi antara tiga hingga enam kali.
  - c) Sambil berdengus, tulang belakang dihalakan ke bawah dengan pantas sebelum dilepaskan. Selepas menarik nafas, langkah ini diulangi dengan nada yang baru, di antara tiga hingga enam kali.

Latihan suara akan diakhiri dengan kesemua pelakon berkumpul untuk membentuk bentuk bulatan. Kedua-dua tangan mereka diletakkan pada kepala lutut, kaki dibiarkan bengkok sedikit, badan dalam keadaan separuh melengkong, dan sambil itu menjerit ‘ah ah’ dengan kuat ke arah lantai.

Krishen adalah seorang pengarah yang begitu mengutamakan aspek senaman yang bertujuan untuk memanaskan anggota badan. Sehubungan itu, pada setiap sesi latihannya, beliau kebiasaannya memperuntukkan di antara satu hingga satu setengah jam bagi tujuan aktiviti ini. Kesan senaman yang mencukupi, maka setiap latihan dan rehersal mampu memberi hasil yang baik sepertimana yang diinginkan oleh Krishen.

#### 4.33 Kaedah Latihan Fizikal

Bermula dari “*US-Actions & Image*” , membawa kepada “*Skin Trilogy*” , dan seterusnya “*Work – The Malaysian Way*” serta “*Family*” , kaedah Krishen melatih pelakon secara dasarnya dapat dipecahkan kepada tiga bahagian, iaitu **penampilan**, **pengulangan** dan **pergerakan fizikal terpilih**.

**Penampilan** berdasarkan kepada pengertian Krishen, tidak sama maksudnya dengan erti bagi penampilan pelakon melalui Opera China, kerana apa yang hanya dipentingkan oleh beliau adalah kesan ‘perbuatan’ daripada penampilan, bukan ertinya. Apa yang ditekankan oleh Krishen adalah aspek perasaan sekelip mata ketika pelakon muncul di pentas, dan ini bukan bermaksud ‘menonjolkan perasaan watak untuk menambah ciri dramatik’ . Menurut Krishen, menerusi latihan ‘penampilan’ pelakon dapat dibantu untuk menghakiskan perkara yang dipelajarinya sebelum ini untuk membentuk semula satu struktur yang baru. Setiap ‘titik’ penampilan yang berbeza menghasilkan perasaan yang berlainan.<sup>13</sup> Akhirnya, bermula dari aksi penampilan yang awalnya ringkas, pengarah mulai mengadunkan pelbagai elemen sikap manusia, tingkah

laku, tutur kata, mahupun beberapa unsur-unsur lain yang kemudiannya berjaya mengubah ‘aksi ringkas’ penampilan menjadi satu ‘aksi yang bermotif’ .

Sepertimana bayi melalui proses awal pembelajaran bahasa dan tingkah laku, teknik lakonan boleh dikuasai melalui **pengulangan** yang berterusan. Krishen percaya bahawa pengulangan yang tidak terputus-samada dalam bentuk perbuatan atau pertuturan--mampu membantu pelakonnya untuk mencari emosi jiwa, dari luar ke dalam. Pengarah menurut Krishen, harus berkemampuan menguasai teknik ini, yang bertujuan untuk mendorong pelakon mencapai satu keadaan mekanikal yang untuk sementara waktunya, mampu melupakan mereka pada tubuh badan sendiri, dan ini sekaligus membolehkan rantai pemikiran mereka diperkayakan. Berkaitan rantai pemikiran ini, Grotowski (1968, hlm. 225) menjelaskan ia bukan sahaja berpunca dari jiwa dalaman, malahan juga tubuh badan. Sehubungan itu, teknik pengulangan bagi Krishen, adalah usaha untuk menghakis keupayaan analisa seseorang pelakon, agar mereka dapat bergantung sepenuhnya kepada tubuh badan.

**Pergerakan fizikal terpilih** pula sementara itu, adalah sesuatu yang digariskan oleh Krishen berdasarkan kepada kandungan persembahan, konsep serta wataknya. Diumpamakan contoh dalam “Bukan Bunuh Diri” (1997), Krishen menggunakan silat, manakala pada “*Three Children*” (1988), beliau menampilkan pergerakan asas Opera China sebagai aksi persembahan pelakon. Sementara itu menerusi “*Skin Trilogy*” , disebabkan latar masa yang dipilih adalah masa hadapan, maka ia tidak mempunyai satu konsep yang tetap--mungkin jenis tradisional, dan mungkin juga dari jenis teknologi

tinggi. Berikutan itu, Krishen tidak menetapkan corak latih tubuh yang tertentu, sebaliknya menggunakan andaian ‘mekanisme’ (wabak susuran teknologi tinggi) yang dengan itu, menjadikannya sebagai pergerakan tubuh terpilihnya. (Gambar 2 dan 3)



Gambar 2



Gambar 3: Latihan fizikal yang bersifat ‘mekanisme’ dijalankan.

Berikut adalah rencana hasil kajian penulis berkaitan proses latihan perseorangan yang dijalankan oleh Krishen terhadap watak utamanya, Lin, pada tarikh 18hb dan 19hb Jan 1995, untuk digunakan bagi menjelaskan hasil kajian ini.

Awalnya selepas melakukan senaman memanaskan badan secara bersendirian, Krishen mengarahkan pelakonnya, watak Lin, mencari penglihatan serta tubuh yang ‘berfokus’ dan ‘bermatlamat’ menerusi aktiviti ‘penampilan’ yang dibuat secara ‘pengulangan’. Pada peringkat permulaan, pelakon mengekspresi perasaan serba salah, yang lama kelamaannya menghilang serta digantikannya dengan ketetapan dan keyakinan.

Krishen kemudiannya mengarahkan Lin supaya bertengang dan berjalan dalam bulatan yang semakin membesar; dia dikehendaki mengelilingi bulatan ini dengan berjalan selangkah diikuti dengan satu langkah lain dalam keadaan yang melompat (Gambar 4). Proses ini dilakukan sehingga ke satu tahap di mana pelakon mengalami ketegangan, khususnya di bahagian muka yang memperlihatkan kesan kesakitan. Krishen bagaimanapun tidak melepaskan keadaan ini, malahan sebaliknya meningkatkan lagi tahap kesukaran yang perlu dihadapi oleh pelakon. Beliau seterusnya mengarahkan pelakon supaya meneruskan proses yang sama, tetapi kali ini dalam keadaan yang matanya bertutup. Disebabkan menutup mata, pelakon kehilangan rasa selamat dan ini menyebabkan ketegangan yang dapat dilihat pada wajahnya, bertambah dengan kesan ketakutan. Bulatan yang sepatutnya berkembang, sebaliknya jadi semakin kecil.

Bagaimanapun, apa yang menarik ialah tindakbalas pelakon yang semakin menyerupai Lin - watak wanita yang diasingkan dalam skrip.



Gambar 4: Lin (Sharon) yang mengelilingi bulatan dengan berjalan selangkah diikuti dengan satu langkah lain dalam keadaan yang melompat

Krishen kemudiannya mengarahkan pelakon supaya menonjolkan perutnya sambil berjalan mengelilingi dewan pameran, dan di masa yang sama, matanya perlu tertumpu kepada setiap lukisan yang ditempuhinya. Beliau dikehendaki berjalan tanpa henti sebagai seorang wanita hamil yang sedang berusaha meneliti setiap lukisan di sekitarnya. Berkemungkinan kerana terpaksa beraksi solo yang tidak memerlukan beliau menjalin sebarang hubungan dengan individu lain, maka Lin mampu mewujudkan

hubungan sesama sendiri dan dengan keseluruhan pesekitarannya dengan begitu baik sekali.

Pada dasarnya, keseluruhan proses latihan ini menunjukkan betapa Krishen adalah seorang pengarah yang mampu bertahan dalam melaksanakan teknik pengulangan. Beliau berkemampuan mendorong pelakonnya untuk mencapai satu keadaan mekanisme, yang boleh menyebabkan mereka untuk sementara waktunya, melupai tubuh badan sendiri, serta tekanan yang dipikul. Krishen percaya bahawa ketika seseorang pelakon itu masuk kepada keadaan ‘keletihan mekanisme’, daya pemikiran kreatifnya akan bertambah kuat.

Dalam keadaan ini, Krishen tidak menunjukkan kepada pelakonnya bagaimana untuk berlakon, sebaliknya apa yang dilakukan oleh beliau hanyalah bertindak dengan memberi tugas (*task*) tertentu kepada pelakon, dan membiarkan mereka melakukan teknik ‘pengulangan’ untuk melaksanakan proses penerokaan dan penemuan. Grotowski (1968: 16) berpendapat bahawa pendidikan terhadap pelakon bukannya persoalan tentang apa yang telah diajar, sementara perlu menghilangkan daya ringtangan yang disebabkan oleh organ tubuh badan ke atas psikologi mereka. Akibatnya, kebebasan diperolehi dalam anjakan antara kontra jiwa dalaman dengan reaksi luaran, dari situ kontra jiwa dalaman telah menjadi reaksi luaran. Kontra dan reaksi berlaku dalam masa yang sama, semasa tubuh badan meninggal, menghilang, apa yang dapat dilihat oleh penonton ialah satu siri kontra. Berikut itu, apa yang dihasilkan oleh pelakon Krishen

adalah satu bentuk kontra jiwa dalaman yang terkeluar dari kebebasan. Grotowski (*Ibid*, hlm. 258) juga berkata,

*‘Respect for the actor’s autonomy does not mean lawlessness, lack of demands, never ending discussions and the replacement of action by continuous streams of words. On the contrary, respect for autonomy means enormous demands, the expectation of a maximum creative effort and the most personal revelation.’*

Keadaan ini ditemui pada tutur bicara Krishen ketika diadakan latihan bagi watak Lin.

Kemudian, Krishen mengarahkan pelakonnya berjalan lurus ke hadapan, tetapi tanpa haluan yang tetap. Kaedah beliau seperti kebiasaan, adalah teknik pengulangan. Berikut itu, langkah ini diulanginya berkali-kali sehingga satu peringkat apabila beliau berpendapat bahawa tubuh pelakon sudah mula ‘berfungsi’, satu demi satu dialog watak diberikan kepadanya *“Our skin are not our own. The smell ! I can’t stand the smell !”*<sup>14</sup>. Pelakon mulai bertindak balas spontan terhadap ayat tersebut. Pada awalnya, suara beliau penuh dengan keyakinan, namun motif serta perasaan dalaman yang dipaparkannya, kelihatan tidak jelas. Sehubungan itu, Krishen mengeluarkan beberapa lagi soalan untuk membolehkannya berfikir. Pelakon yang sensitif, dengan segera dapat menangkap maksud serta permintaan pengarah, dan dia mulai menyentuh tubuhnya sendiri di depan pengarah (Gambar 5 dan 6). Pada ketika ini, hubungan di antara pengarah dengan pelakon, bagaikan di antara doktor dengan pesakit di mana mereka harus percaya mempercayai di antara satu sama lain. Menurut Krishen “Apabila pelakon yakin pada saya, saya juga akan yakin pada pelakon, kalau tidak, ia hanya akan mencederakan pelakon”<sup>15</sup>. Kaedah yang diguna pakai oleh Krishen ini samalah seperti apa yang diperkatakan oleh Grotowski “dari dinafi hingga diakui”<sup>16</sup>, beliau cuba

membantu pelakonnya menghapuskan rintangan tubuh badan dan seterusnya mencapai kebebasan.



Gambar 5 dan 6: Pelakon beraksi di depan pengarah dengan mendapat penghormatan yang sepenuhnya

Grotowski (*Ibid*, hlm. 258) juga berpendapat bahawa pelakon hanya boleh dibimbing dan didorong oleh seseorang yang menumpukan segala masa dan tenaganya dalam aktiviti penciptaan. Ketika pengarah sedang membimbing dan mendorong pelakon, dalam masa yang sama dia harus memberikan dirinya dibimbing dan didorong oleh pelakon. Ketika Krishen mengeluarkan sesuatu isyarat kepada pelakon, mereka harus bertindakbalas dengan segera, atau beransur-ansur merangsang pengarah yang bertujuan

untuk membangkitkan lagi suatu isyarat. Pada keseluruhannya, proses latihan adalah satu bentuk yang saling ‘membimbing dan mendorong’ .

#### 4.34 Rehersal

Krishen membahagikan rehersalnya kepada dua bahagian, iaitu rehersal untuk Lin individu dan rehersal kumpulan bagi lima watak-watak utama yang lain.

Berhubung dengan persembahan yang berunsur sejarah dalam Teater Epik, Brecht menerangkan tentang satu kaedah di mana pelakon berada dalam keadaan pemerhatian yang cergas dan berorganik. Pada pendapat Brecht, untuk mendapat hasil bersifat pengasingan (*alienation*), pelakon mesti menolak segala kaedah pembinaan watak yang boleh membangkitkan pemahaman penonton. Meskipun pelakon tidak berniat untuk membawa penonton ke alam kekeliruan, dia harus menjaga agar dia sendiri tidak menjadi keliru (1964, hlm.193). Brecht menekankan bahawa pelakon tidak boleh membenarkan dirinya seratus peratus bertukar menjadi watak , walaupun seketika. Emosi peribadi pelakon, tidak boleh sama seperti mana emosi watak, dan ini bertujuan mengelakkan perasaan penonton daripada terikut sama dengan watak yang dipersembahkan dalam drama (Ibid, hlm. 193-194). Ini bermakna bahawa ketika berlakon, pelakon ‘bukannya’ watak tersebut, tapi sekadar bertindak ‘memerhati’ watak terbabit. Brecht berkata:

“Observation is a major part of acting. The actor observes his fellowmen with all his nerves and muscles in an act of imitation which is at the same time a process of the mind.” (Ibid, hlm. 196)

Pandangan ini bagaimanapun bertentangan dengan kaedah lakonan Stanislavski yang berpegang kepada ‘pelakon adalah watak’ . Berbanding Brecht yang mahukan agar penontonnya berkebebasan penuh dalam teater, matlamat Stanislavski sebaliknya adalah untuk membuatkan penonton memahami persembahan pelakon, dan seterusnya membolehkan mereka merasa sama pengalaman yang ditonton.

Sebaik selesai kerja-kerja melatih pelakon, Krishen kemudiannya masuk kepada peringkat rehersal pementasan yang seolah-olah berada di antara ambang Stanislavski serta Brecht. Secara umumnya, hakikat ini memang tepat dikatakan sedemikian kerana ketika Krishen memilih skrip anti-naratif karya Maniam, beliau sebenarnya telah memesongkan kaedah persembahan kepada haluan Brecht.

Bermula dengan aktiviti merangsang tubuh badan, Krishen menunggu sehingga pelakonnya mencapai satu peringkat di mana kontra mulai terhasil dalam jiwa dalaman mereka, sebelum beliau mula mengeluarkan dialog-dialog skrip. Ini adalah serupa dengan apa yang diperkatakan oleh Peter Brook:

*“A word does not start as a word – it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictates the need for expression. This process occurs inside the dramatist; it is repeated inside the actor.” (1976 : 15)*

Ketika rehersal, Krishen jarang mengeluarkan kata-kata pujian terhadap persembahan pelakon, malahan beliau juga tidak pernah mengatakan “bagus” . Apa yang sering diucapkannya hanyalah “stronger” atau “nearer” , seolah-olah menggambarkan bahawa lakonan seseorang pelakon tidak mungkin mencapai tahap yang terbaik, tetapi apa yang lebih penting, adalah sentiasa memperbaikinya menjadi lebih

baik berbanding sebelumnya. Sepanjang tempoh rehersal, Krishen cenderung menghasilkan pelbagai pengalaman pahit kepada pelakonnya, dan punca utama mengapa beliau bertindak demikian adalah kerana Krishen merupakan seorang pengarah intelektual yang punya sedikit kekurangan dari aspek praktikal. Kesannya, permintaan yang diarahkannya pada pelakon, adakalanya hanya bersifat ‘luaran’ dan tidak cukup menyeluruh untuk benar-benar difahami. Ini sering menyebabkan pelakonnya terperangkap dalam dilemma, tetapi sebaik mereka dapat menangkap permintaan beliau serta memahami apa sebenarnya yang dikehendaki olehnya, maka ianya dengan mudah sahaja menghasilkan titik perubahan, penemuan dan kesedaran.

Ketika proses rehersal, Krishen hampir tidak pernah bertindak menahan percubaan pelakonnya secara tiba-tiba, kerana beliau lebih selesa memberikan kebebasan penuh kepada mereka, seolah-olah pergerakan seterusnya adalah kehendak yang ditunggu-tunggu oleh beliau. Krishen adalah pengarah yang ‘sanggup menunggu’ dan tugas beliau adalah sama seperti mana yang diusahakan oleh Grotowski, iaitu memberi tumpuan usaha kepada proses membimbing dan mendorong pelakon menuju ke arah kematangan jiwa dalaman, dan kematangan ini ditunjukkan menerusi usaha dalam menangani rintangan (*Ibid*, hlm. 262). Perbincangan secara ringkas selepas setiap babak akan dijalankan, manakala perbincangan secara menyeluruh pula akan dijalankan sebaik sahaja rehersal selesai pada setiap hari. (Gambar 7 dan 8)



Gambar 7: Perbincangan ringkas dijalankan selepas rehersal setiap babak



Gambar 8: Perbincangan secara menyeluruh selepas tamat rehersal setiap hari. Gambar menunjukkan penulis skrip K.S. Manian turut bersama dalam perbincangan .

Ketika rehersal, Krishen sentiasa menaruh harapan supaya pelakonnya dapat menyediakan diri mereka secara teknikal, selain bersikap terbuka dan berdisplin tinggi. Sama sepelemanya ketika beliau melatih lakonan mereka pada peringkat awalnya dahulu, pelakon dikehendaki supaya mampu menangani teknik serta proses latihan pengulangan. Berhubung tugas yang diberinya kepada pelakon, Krishen amat jelas terhadap objektif yang ingin dicapainya. Sehubungan itu, beliau mempunyai tahap kesabaran yang amat tinggi dalam melakukan proses pengulangan, malahan ada kalanya, Krishen sanggup menghabiskan tempoh lebih satu jam semata-mata untuk melatih satu baris dialog, dan hanya akan berhenti selepas beliau berpuas hati yang pelakon berkenaan telah mampu mencapai kehendaknya. Menurut Krishen, ketika pelakon tidak berhenti mengulangi sesuatu lakonan, sampai suatu masa dia akan merasa yang dia perlukan perubahan, maka ciri spontan akan mula berlaku.<sup>17</sup>

#### 4.4 Sumbangan Daya Kreatif Dari Elemen-elemen Teater Yang Lain

*"When working on a dance for a play, choreographers have often complained that they are hamstrung by the dictates of the directors; composers creating songs and sounds have 'wriggled in discomfort' and pain over their limiting briefs. And set designers if they are also visual artists have been the most frustrated and even traumatized by the exclusive vision of the auteur-director."*<sup>18</sup>

Kenyataan yang begitu berani bukanlah satu bayangan atau andaian, sebaliknya ia adalah keluhan yang lahir dari lubuk hati Krishen berasaskan pengalaman pengarahannya selama 30 tahun dalam teater, serta kerjasamanya yang berulang kali dengan beberapa seniman lain. Disebabkan itulah maka menerusi "Skin Trilogy", beliau memberi kebebasan penuh dan kuasa (*empower*) kepada setiap seniman yang terbabit dalam

pementasan ini untuk meluahkan kreativiti mereka masing-masing, tanpa merasa tertekan dengan permintaan pengarah--samada berpatutan, melampau, tidak bermakna, tidak berpenghujung, atau berubah secara tak menentu.

Ketika mesyuarat pertama pada 31 Disember 1994, Krishen mengagihkan skrip pementasan kepada setiap seniman yang terlibat dalam seni reka set, dan meminta supaya ianya dibaca sekali sekurang-kurangnya. Beliau kemudiannya menerangkan perasaan beliau, corak latihan pelakon, motif asas karya, serta permintaan asasnya yang ringkas sebagai pengarah terhadap konsep ‘futuristik Malaysia’ --konsep yang menekankan pemikiran ‘galeri seni bukannya galeri seni’ , dan membiarkan semuanya berlaku secara semula jadi.

Krishen juga selain itu, memberi kebebasan sepenuhnya kepada setiap seniman yang terbabit menjayakan pementasan ini. Definisi ‘bebas’ yang ditafsirkan oleh Krishen untuk produksi ini adalah ‘tidak perlu membaca skrip, tidak perlu mengikut drama, dan tidak perlu bertukar fikiran dengan pengarah’ .<sup>19</sup> Berikutan itu, Krishen mengizinkan setiap mereka memasuki ruang teater untuk melihat cara beliau mengendalikan latihan, malahan sedia bertukar-tukar pendapat dengan mereka. Ini bermakna, Krishen telah mengenepikan peranan asas seorang pengarah yang kebiasaananya berpegang kepada prinsip ‘kreativiti yang awal, keputusan yang terakhir’ . Krishen juga selain itu, turut menyerahkan hak untuk berkreatif, serta kuasa membuat keputusan kepada kumpulan seniman reka bentuk. Apa yang menjadi hasrat Krishen melalui eksperimentasi ini, adalah untuk melihat bagaimana ketika kumpulan

pereka ini berada dalam satu situasi yang tidak dikawal, atau dengan kata lainnya tidak berkesinambungan dengannya, apakah kerjasama dan keharmonian mampu diwujudkan antara mereka? Krishen bagaimanapun bukan dengan sengaja menolak kesinambungan ini, sebaliknya beliau sekadar ingin tahu, dan ingin melihat jenis situasi yang bakal berlaku.

Pada minggu kelima tempoh rehersal diadakan di antara pengarah dengan pelakon, kalangan seniman lain mula memasuki teater. Kumpulan pertama adalah seniman visual yang mula beransur-unsur melakukan seni instalasi di bahagian masing-masing. Ini kemudiannya dituruti dengan koreografer Lena Ang<sup>20</sup> bersama-sama penari-penarinya, dan disusuli seniman audio, Sunetra Fernando<sup>21</sup> bersama kumpulannya. Selain meneruskan latihan masing-masing, mereka juga mulai melakukan penyesuaian, memadam serta mempergunakan ruang persekitaran lokasi, selain menyatukan secara beransur-ansur aktiviti latihan spontan bersama-sama dengan kumpulan pelakon (Gambar 9 dan 10). Di sini, dalam sebuah teater yang sama, media yang berbeza serta benda yang tidak bersangkut paut dapat wujud bersendirian pada masa yang sama: latar (seni instalasi), audio, pelakon, dan bahasa, semuanya boleh menonjol pada bila-bila masa, kini (*present*) atau petanda (*signifier*) yang menjadi tumpuan utama pengarah teater. Inilah yang ingin diterokai oleh Krishen dan ia akhirnya ditemui menerusi “*Skin Trilogy*” : Setelah menghapuskan peranan kuasa mutlak yang dipegang oleh pengarah dan pelakon, serta melepaskan tekanan yang membendung unsur-unsur teater yang lain, bagaimanakah rupa teater yang akan dihasilkan seterusnya?



Gambar 9: Penari Butoh, Lena berinteraksi dengan pelakon, Zahim Albakri.



Gambar 10: Pemuzik-pemuzik berinteraksi dengan pelakon-pelakon. Pemuzik yang memakai kemeja T warna putih ialah Sunetra, pengarah muzik “Skin Trilogy”

#### 4.41 Rekabentuk Ruang (Latar )

Selama ini, mereka yang bertanggungjawab dalam aspek rekaan set dalam pementasan teater, terdiri daripada pelukis, atau individu yang mempunyai latar pengetahuan seni bina dalaman. Disebabkan tiada seorang pun yang benar-benar profesional dalam bidang ini, maka rekabentuk yang dihasilkan adakalanya tidak praktikal atau tidak mampu memenuhi keperluan sebenar bagi sebuah persembahan teater. Mereka juga selain itu, sukar untuk memenuhi permintaan pengarah, manakala rekaan yang dihasilkan oleh pelukis pula, seringkali bertentangan dengan ideanya sendiri --semata-mata kerana ingin disesuaikan dengan keperluan persembahan atau permintaan pengarah. Fenomena inilah yang menjadi sebahagian masalah atau beban kepada pengarah tempatan selama ini. Berikutan itu, menerusi “*Skin Trilogy*” Krishen berusaha menghapuskan hak mutlak pengarah sebagai ‘individu yang menyumbang idea paling awal serta orang yang membuat keputusan paling akhir’<sup>22</sup> - suatu bentuk peranan yang dianggap beliau sebagai bersifat tradisional. Dalam erti kata lainnya, “*Skin Trilogy*” adalah satu percubaan berani Krishen yang memperlihatkan usahanya memperuntukkan kebebasan kepada seniman-seniman lain dalam sebuah persembahan teater.

Berhubung keraguannya terhadap pementasan teater bentuk prosenium, Krishen meluahkannya isi perasaan dalamannya :

“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>23</sup>

Berikut itu menerusi “*Skin Trilogy*” , Krishen dapat dilihat sebagai telah mengenepikan segala peraturan yang selama ini menjadi lumrah pementasan, iaitu aksi teater bertertib serta tabiat teater yang kejang. Untuk itu, Krishen bukan sahaja beralih dari panggung teater tradisional ke galeri seni lukis, malahan turut mengenepikan reka bentuk latar yang digantinya dengan satu bentuk seni instalasi. Ini bererti, para seniman boleh menzahirkan kreativiti mereka terhadap skrip, dengan berasaskan kepada interpretasi dan perasaan mereka sendiri. Berdasarkan kepada ruang galeri yang begitu luas serta lapang, mereka diberi kebebasan untuk memilih sudut yang digemari, bagi menghasilkan karya masing-masing. Dalam suasana yang begini, mereka bebas berkarya secara mutlak, dan pengarah tidak akan mengganggu atau mengarahkan sebarang pengubahsuaihan terhadap karya mereka.

Bagi mendapatkan kepelbagaian dalam ruang pemasangan , Krishen mengundang beberapa seniman bidang seni visual untuk berkerjasama dengannya, dan kebanyakan mereka adalah dari kelompok yang dipandang tinggi dalam bidang ini di Malaysia pada masa kini. Antaranya termasuklah Bayu Utomo Radjikin<sup>24</sup>, Hasnul J. Saidon<sup>25</sup>, Liew Kung Yu<sup>26</sup>, Nur Hanim Khairuddin<sup>27</sup>, Simryn Gill<sup>28</sup>, dan Zulkifli Yusoff<sup>29</sup>.

Bayu memilih dua bilik pameran di sebelah kanan dewan utama galeri yang dihubungkannya dengan dua buah anak tangga. Enam permukaan di dinding pada bilik tersebut dilukis dengan latar permainan ‘tangga dan ular’ , manakala nama kaum ditulis di tengah-tengahnya menggunakan tulisan masing-masing iaitu Cina, India dan

Jawi. Selain itu, bunga ros serta cangkuk besi digantung secara terbalik pada siling, selain hiasan tiga papan berbentuk manusia yang pada bahagian belakangnya tertulis ‘LOOKING’ ‘FOR MY’ ‘IDENTITY’. Di atas lantai pula, diletakkan tiga tilam yang berwarna hijau-merah bertujuan melambangkan tiga bangsa. Bayu menamakan karyanya “Game X” (Gambar 11 dan 12).



Gambar 11: Pelakon-pelakon berinteraksi dengan karya instalasi Bayu.

Bertempat di bilik pameran yang agak sempit, Hasnul memainkan empat siri rakaman videonya yang menunjukkan berbagai jenis ikan yang mempunyai kulit cantik yang berlainan, memaparkan pendiriannya terhadap budaya dan identiti sendiri. Tajuk keempat-empat siri video ialah “Visual Notes for ‘Something Fishy’ I”, “Visual Notes for ‘Something Fishy’ II”, “Visual Notes for ‘Something Fishy’ III”, dan “Visual Notes for ‘Something Fishy’ IV” (Gambar 13).



Gambar 12: Karya instalasi Bayu yang mencari identiti melalui ‘games’ la-la-li thumplum oleh pelakon-pelakon dalam babak lapan dalam “*Skins Not Our Own*”



Gambar 13: Mesyuarat dijalankan untuk mencari penyelesaian masalah Lin dalam instalasi Hasnul

Hasil kreatif Liew Kung Yu merangkumi keluasan yang lebih besar kerana ia secara keseluruhannya, membabitkan tiga kawasan iaitu ruang dalaman galeri seni lukis, bilik kecil di tingkat atasnya, serta halaman berumput di luar galeri. Di halaman rumput di luar galeri, didirikan sebuah tempat sembahyang yang tengah-tengahnya diletak sepucuk gaharu besar yang dinyalakan sepanjang masa pementasan (Gambar 14).



Gambar 14: Penari-penari Butoh berinteraksi dengan karya instalasi Liew Kung Yu

Di tengah-tengah ruang dalaman ini, diletakkannya seohon pokok pisang yang pada bahagian pangkalnya, penuh dihimpunkan dengan pelbagai buah-buahan barang sembahyang kaum Cina. Himpunan barang-barang bagi tujuan sembahyang ini bagaimanapun, tidak diletakkan tetap setempat, sebaliknya berubah-ubah, bergantung kepada jumlah persembahan yang akan dilakukan kerana ia juga digunakan ketika pementasan (Gambar 15 dan 16). Pada permukaan sebuah dinding, terlekat gambar-gambar surihan nisan perkuburan hasil daripada usaha-usaha pengumpulan maklumat di tanah perkuburan Bukit Cina, Melaka. Setiap gambarajah dihubungkan ke pokok pisang



Gambar 15: Barang sembahyang diatur dengan kemas pada permulaan.



Gambar 16: Keadaan dalam halaman menjadi kucar-kacir pada akhir pertunjukkan

menggunakan seutas benang merah (Gambar 17). Di sebelahnya pula, pada atas sebatang buluh, tergantung sehelai selimut kapas yang ditenun permukaannya dengan empat perkataan besar bertulis ‘寿終正寢’ (bermaksud kematian) selain gambar seekor naga yang kelihatan samar-samar (Gambar 18 dan 19). Manakala di bilik kecil sebelah atas halaman ini, ditempatkan sebuah meja solek, di mana pada cerminnya, dilekatkan gambar foto seorang gadis tanpa wajah, dan di sekelilingnya pula, ditampal dengan beberapa keping gambar-gambar lama. Selain itu, sebuah kerusi yang dipadankan dengan meja solek ini, sentiasa dibiarkan kosong (Gambar 20 dan 21).



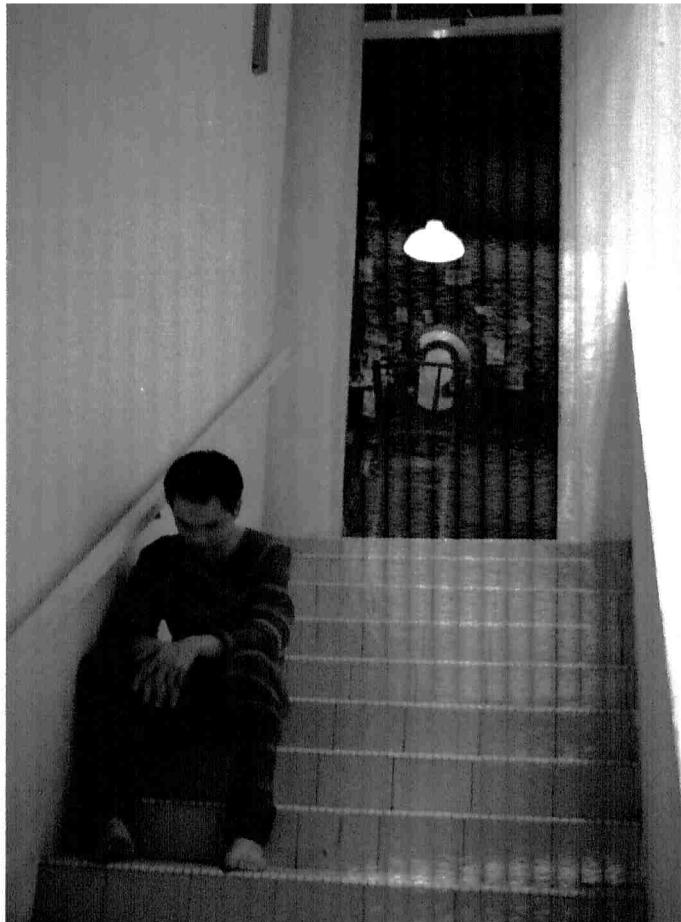
Gambar 17: Karya instalasi Kung Yu menunjukkan hasil surihan batu nisan dari Bukit Cina



Gambar 18



Gambar 19: Kung Yu sendiri beraksi dalam karya instalasinya



Gambar 20



Gambar 21: Gambar-gambar yang menekankan ‘ingatan’ dalam karya instalasi Kung Yu

Sementara itu, Nur Hanim pula memilih dua bilik pameran yang terletak di sebelah kiri dewan utama galeri, bersetentang dengan lokasi karya Bayu. Berdasarkan kreativiti Nur Hanim, tiga permukaan dinding pada bilik pertama, digantungkannya empat helai baju maharaja yang bertenun tangan (Gambar 22 dan 23), manakala di bilik kedua, ditempatkan sebuah hasil karya tenun yang kelihatan seolah-olah loceng besar berguni lama yang diikat pada buluh dengan menggunakan kain.

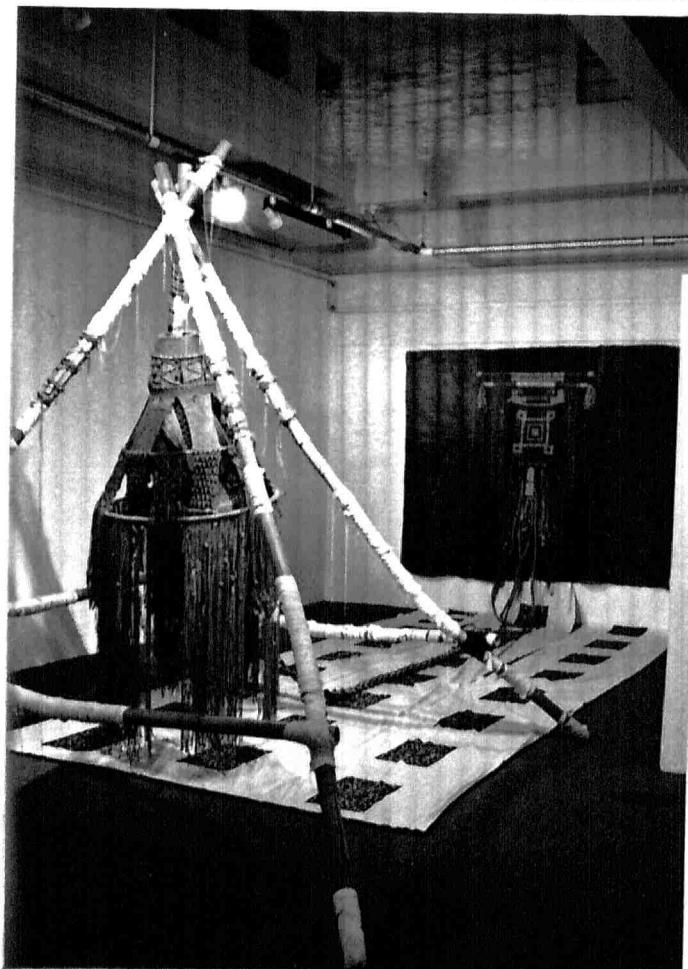
Seterusnya adalah Simryn, yang memilih ruang paling ekonomi serta reka bentuk yang agak ringkas, mirip gambaran suasana teater babak pertama karya Maniam yang menyebut “dalam zaman teknologi ini, penggunaan ruang adalah berdasarkan ekonomi”<sup>30</sup>. Lokasi pilihan Simryn adalah koridor di antara dewan utama dengan ruang dalaman galeri. ‘Hidung gangsa’ yang dihasilkannya, digantung secara tidak sekata pada sepanjang dinding, membentuk satu gambaran garisan yang lengkang-bengkok, seolah-olah merangsang kreativiti seperti yang diperkatakan oleh ayat dalam karya Maniam “*The smell! I can’t stand the smell*” (Gambar 24 dan 25 )

Ukiran yang dinamakan ‘Kuasa’ hasil karya Zulkifli, menghiasi keseluruhan dewan utama. (Gambar 26 dan 27) . Ia adalah karya yang memenangi “*Young Contemporary Award*” anjuran Galeri Seni Lukis Negara pada 1992. Karya ini juga selain itu, turut memenangi Piala Ukiran, dan menjadi johan keseluruhan Piala Menteri Kebudayaan dan Pelancongan. Karya ini dihasilkan oleh Zulkifli dengan imaginasi kerusi, pendekar silat Melayu serta kepelbagaiannya lapan belas jenis senjata sebagai bahan

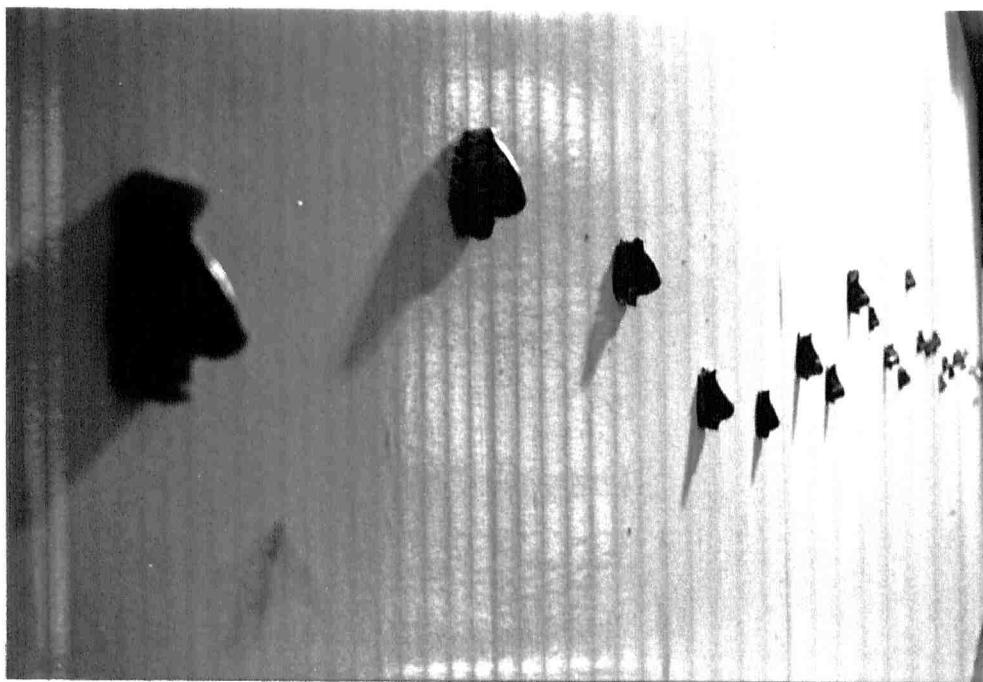
utama, “mengisahkan pandangan seniman terhadap insan, cabaran untuk mencapai kejayaan, boleh memahami pemikirannya”.<sup>31</sup>



Gambar 22:



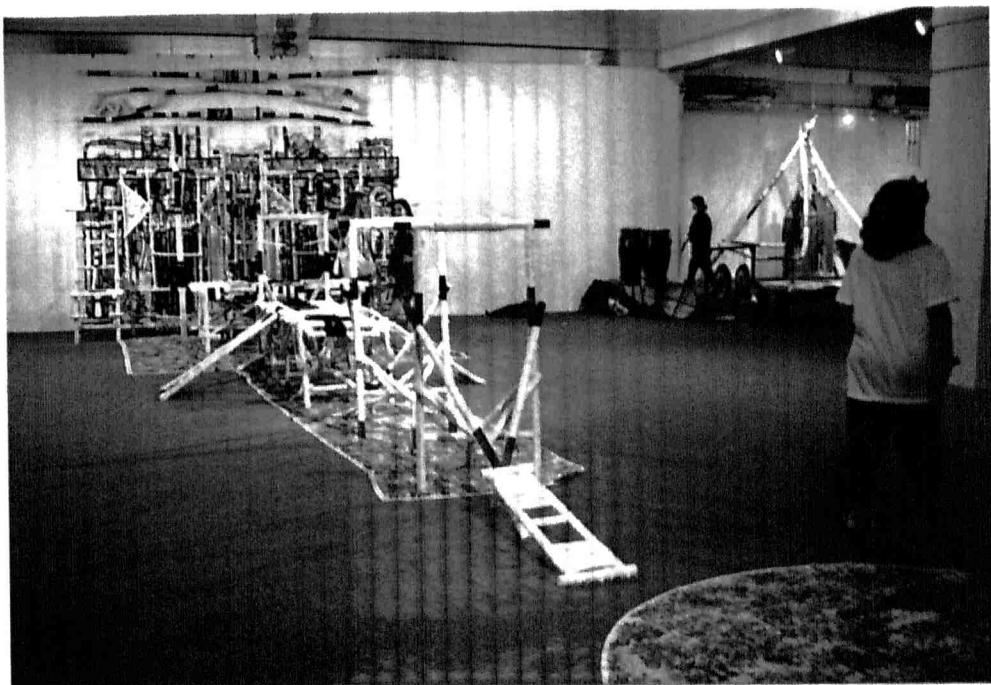
Gambar 23: Karya instalasi Nur Hanim



Gambar 24: Karya instalasi Simryn yang berjudul “*No Skin Off My Nose*”



Gambar 25: Menyeberangi karya instalasi Simryn untuk pergi ke “*Wasted Ground*” yang membawa suasana ritual



Gambar 26: Karya instalasi Zulkifli



Gambar 27: Karya instalasi Zulkifli

Bermula dari 21hb Februari hingga 15hb Mac 1995, kalangan seniman mula melangkah masuk ke galeri bagi tujuan untuk menjalankan kerja-kerja pemasangan, dan menariknya, penonton dibenarkan untuk melihat cara mereka bekerja. Kumpulan seniman ini kemudiannya disusuli oleh pengarah serta pelakon yang masuk ke galeri untuk mulai berinteraksi dengan ruang persembahan.

Daripada eksperimen Krishen, telah berlaku satu perkara di mana dalam keadaan yang tiada interaksi serta perbincangan ini, wujud beberapa persefahaman yang serupa. Instalasi memori waktu kecil Bayu umpamanya, secara kebetulan berada pada babak yang kesembilan. Ketika babak Lin dimantau, rekaan set oleh Nur Hanim yang menampilkan loceng bertali guni yang mirip sebuah penjara lama, kebetulannya bersesuaian dengan keperluan babak di mana Lin ditangkap (Gambar 28). Sementara itu, karya Zulkifli pula sesuai bagi keperluan persembahan yang besar, contohnya babak ketika Lin bersalin (Gambar 29). Situasi kebetulan begini sebenarnya, adalah sesuatu yang dianggap ‘belum tahu’ tetapi amat dinanti-nantikan bagi setiap karya seni.

Bagaimanapun, kerjasama yang tidak berlandaskan interaksi persefahaman ini, bukan saja menghasilkan kesan yang positif, tetapi di masa yang sama, ia juga mengakibatkan beberapa fenomena negatif. Zulkifli contohnya, tidak pernah terfikir bahawa pelakon akan menggunakan props daripada karyanya. Bagi seorang seniman yang serius, perbuatan ini boleh dianggap seperti mencabul hasil karya seninya, dan ia samalah diibaratkan seperti menyentuh lukisan minyak atau gambar-gambar seni foto. Bagaimanapun bagi pelakon yang sudah biasa dengan ‘drama berakhir setiap malam,

tetapi bernyawa kembali keesokannya’<sup>32</sup>, mereka sependapat bahawa setiap karya seni tidak perlu menekankan kesempurnaan, kerana tidak ada suatu perkara pun yang tidak luput, melainkan jiwa berkarya yang dianggap akan hidup selamanya. Akibat daripada keadaan ini, maka wujudlah perdebatan di antara ‘hormatilah karya seni!’ dan ‘apa itu seni?’ .



Gambar 28: Karya instalasi Nur Hanim nampaknya bersesuaian dengan suasana Lin ditangkap



Gambar 29: Lin bersalin di atas karya instalasi Zulkifli yang membawa kritikan dari penciptanya

Selain itu, seniman instalasi serta pelakon juga mempunyai tindakbalas yang tidak dapat diduga. Karya Liew Kung Yu contohnya, mempunyai ‘lakonan’ tidak serupa pada setiap babak--meletak buah pisang, melipat kertas, sembahyang--namun perbuatan menyembah adalah satu bentuk lakonan yang seiras, dan latar setiap hari adalah sambungan kepada babak sebelumnya, lalu kerja-kerja pembersihan di tempat persembahan, tidak perlu dilakukan. Perkara ini bukan sahaja memberi penonton suatu daya ilham yang baru, tetapi ia juga di masa yang sama, memberi cabaran kepada pelakon. Ini kerana pelakon tidak tahu apakah bentuk lakonan atau perbuatan yang harus dilakukan mereka, dan samada mereka perlu berinteraksi dengannya, ia juga tidak dapat diduga. Berikutan itu, karya Liew Kung Yu ini bagaikan ‘bertutur sendiri’ , dan sentiasa berada dalam keadaan yang ‘bertentangan dengan pelakon serta penonton’ . Ia adalah sebuah hasil karya yang memaparkan daya serta tarikan teater persekitaran.

Kesemua karya instalasi ini juga adakalanya, mencerminkan ciri individualitinya yang sesekali, bertukar pula jadi suatu bentuk latar kepada pelakon. Ciri dwi-peranan ini secara tidak langsung, menghasilkan satu bentuk daya tarikan terhadap persembahan teater. Disebabkan oleh sikap terbuka serta semangat eksperimentasi Krishen, kumpulan seniman produksinya mempunyai ruang yang lebih besar untuk mereka meluahkan bakat serta kreativiti masing-masing. Melalui penerokaan visi yang dilakukan oleh Krishen menerusi “*Skin Trilogy*” ini, barulah akhirnya terhasil satu bentuk fenomena jiwa yang begitu hebat.

#### **4.42 Rekabentuk Muzik dan Tarian**

Sepertimana keputusan beliau terhadap kumpulan seni reka setnya, Krishen turut memberi keizinan kepada Sunetra Fernando sebagai pengarah muziknya, serta koreografer Lena Ang untuk berkarya secara bebas. Biarpun mereka adakalanya masuk ke ruang teater untuk melihat cara Krishen mengendalikan latihan lakonannya, mereka hanya sekadar menonton, dan cuba mengelak daripada bercakap atau berbincang dengan pengarah.

Bagi tujuan pementasan ini, peralatan yang digunakan adalah dari kumpulan muzik jenis genderang, dan ini antara lainnya termasuklah gendang India, gamelan, kompang, gedombak, baldi air; jenis irama contohnya seperti Rebab dan sebagainya. Menerusi “*Skin Trilogy*”, muzik memainkan peranan utama ketika proses pertukaran babak; ia adakalanya berperanan sebagai pembentuk suasana, di mana iaanya dialunkan

mengikut kehendak situasi secara spontan ; ada kalanya berperanan sebagai pembentuk emosi yang dihasilkan bersesuaian dengan persembahan pelakon; dan ada kalanya pula, bertindak secara bersendirian dan tiada kaitan dengan sebarang unsur persembahan.

(Gambar 30)

Lena dan penari-penari beraksi secara spontan dengan pelakon-pelakon dan pemuzik-pemuzik setiap hari. Adakala mereka berperanan individu yang tiada kaitan dengan sesiapa, adakala gerakan mereka menunjukkan minda bawah sedar pelakon.

(Gambar 31)



Gambar 30: Penari-penari beraksi spontan dengan pelakon-pelakon setiap pementasan

#### **4.43 Rekabentuk Kostum dan Mekap**

Kostum bagi watak-watak utama adalah berwarna perang yang membawa sifat ‘kemanusian dan tanah’, kostum penari-penari yang berwarna perak kilat serta mekap yang putih pada seluruh muka dan badan membawa simbolik ‘futuristic’ secara umumnya manakala pemuzik-pemuzik yang berpakaian hitam serta mekap dengan garisan bunga-bungaan bagaikan malaikat yang sering muncul di sekeliling manusia.



Gambar 31: Pemuzik yang membawa pelbagai peranan

#### **4.5 Cabaran Terhadap Pengarah, Pelakon dan Penonton**

Minat Krishen terhadap teater secara tidak langsung, adalah minatnya terhadap insan, dan keyakinan beliau terhadap teater, adalah keyakinannya terhadap insan. Dengan

menjadikan insan sebagai subjek utama, maka di dalam teater, pelakon adalah unsur yang paling hampir dengan pengarah. Apabila Krishen membuat keputusan untuk memilih seseorang pelakon, mereka bukan saja diberi satu peluang, sebaliknya pada Krishen, mereka juga telah memberikan satu peluang kepada pengarah. Berikut itu, apabila beliau menyerahkan sesuatu cabaran kepada pelakonnya, mereka juga di masa yang sama sebenarnya, memberi satu cabaran kepadanya. Dalam erti kata lain, cabaran yang terhasil di antara pengarah dan pelakon, pada hakikatnya saling bertindakbalas di antara satu sama lain.

‘Insan’ menurut Krishen, selain daripada mereka yang menghasilkan karya serta mementaskannya, sebahagian besarnya termasuk dalam kategori ‘penonton’. Brecht (1964, hlm. 187) berpendapat bahawa teater jenis khayalan meletakkan penonton dalam keadaan pasif. Beliau berpendapat bahawa penonton seakan-akan berada dalam satu keadaan tegang, di mana kesemua otot-otot mengecut, walaupun lelah tapi tidak terasa tenang. Hampir tiada komunikasi wujud di antara mereka, seperti sekumpulan manusia yang sedang tidur, tetapi bermimpi tanpa tidur lena, bagi pepatah kepada mereka yang bermimpi ngeri: kerana mereka berbaring tidur. Memang mata mereka terbuka, mereka melihat, namun tidak nampak; mereka mendengar, tapi tak kedengaran. Mereka terkaku memandang ke arah pentas, semenjak abad pertengahan-zaman sihir dan iman--sehingga kini, kekal dengan air muka begini. Satu di antara tujuan utama Krishen berkarya, adalah kerana keinginannya untuk berkomunikasi dengan penonton, manakala objektif kedua adalah untuk menyampaikan ‘tugasan’ kepada penonton, lalu sepanjang tempoh pementasan, beliau tidak putus-putus menghasilkan cabaran kepada

penonton. Harapan Krishen, sebaik penonton melangkah masuk ke ruang teater, mereka bukan sekadar inginkan hiburan semata-mata, tetapi juga mahukan cabaran--walaupun Krishen sedar betapa kebanyakannya penonton menonton teater kerana inginkan hiburan serta peluang untuk ‘berkhayal’.<sup>33</sup>

Untuk “*Skin Trilogy*”, Krishen memilih galeri seni lukis sebagai tempat pementasan, dan bukannya lokasi yang menjadi kebiasaan bagi tujuan ini. Walaupun beliau pada asalnya tidak bermaksud untuk mencabar penontonnya, namun disebabkan ruang lapang galeri yang agak unik dan terbatas, unsur-unsur cabaran menjadi sengit dengan secara tidak sengaja. Ini termasuklah pemberian kuasa dan tanggungjawab kepada penonton yang turut terbabit dalam penghasilan karya. Sepertimana kata Krishen “penumpuan terakhir di antara peristiwa--lakonan pelakon, tarian penari, suara penyanyi dan visualisasi pelukis--dibina oleh penonton pada setiap malam. Oleh itu, kesemua pihak yang terlibat dalam persembahan visual termasuk penonton, berkongsi kuasa dalam ‘membentuk pengertian’.”<sup>34</sup>

Berdasarkan pemerhatian terhadap sebelas pementasan sepanjang sebelas hari persembahan drama ini, cabaran yang wujud akibat daripada pelbagai situasi yang dialami penonton ketika proses penontonan, penulis dapat mengkategorikannya kepada tiga jenis; cabaran masa, cabaran ruang dan cabaran tabiat menonton drama. Andai diringkaskan selanjutnya, tidak sukar untuk menemui hakikat betapa unsur ruang dan masa, merupakan satu bentuk pengalaman baru dalam aktiviti menonton drama.

Berikut itu, ‘cabaran masa’ serta ‘cabaran ruang’, boleh dikategorikan sebagai ‘cabaran tabiat menonton drama’ .

#### **4.51 Cabaran Masa**

Cabaran masa yang terawal, berlaku apabila wujud cabaran di antara pengarah dan pelakon ketika tempoh latihan.

Pada pecahan bab 5.2, penulis ada menyentuh tentang Krishen sebagai seorang pengarah yang tidak meminati teknik persembahan, kerana beliau percaya bahawa tanggungjawab utama seorang pengarah adalah untuk mendorong pelakon agar mereka mampu mencapai keadaan ‘bakat yang melimpah-ruah’ . Berikut itu, ketika latihan bermula, Krishen memperuntukkan banyak waktu untuk mengenali daya gerak badan pelakon, selain membiarkan mereka berusaha mengenali bentuk badan sendiri. Dalam kata lainnya, Krishen menghabiskan masa yang sangat panjang dalam proses latihan babak pertama “*Skin Not Our Own*” , hinggakan latihan lengkap hanya dapat disempurnakan ketika tarikh pementasan hanya tinggal seminggu sahaja dari tempoh tersebut. Ketika proses latihan, pelakon banyak melakukan teknik pengulangan, dan beransur-ansur, sentiasa berusaha mengugurkan bahan lama untuk diganti dengan pengisian hasil yang baru.

Pada hakikatnya, ketika tarikh pementasan semakin hampir, kalangan pelakon mulai menunjukkan keraguan mereka terhadap kemajuan latihan. Rata-ratanya, mereka

khuatir dengan aspek masa yang mungkin tidak mencukupi, tetapi enggan menyatakannya secara terus-terang kepada pengarah. Sementara itu, Krishen pula sengaja tidak mahu tergesa-gesa melakukannya, dan tindakannya itu seolah-olah membayangkan betapa masa itu sebenarnya berada dalam kawalannya. Bagi pelakon, aspek ini bukan hanya satu cabaran buat mereka, malahan ia juga merupakan satu bentuk latihan yang agak pahit kerana mereka lah yang kelak akan berhadapan dengan penonton.

Sebaik berkemampuan mengenali daya penggerak tubuh badan sendiri, pelakon mulai rancak serta tangkas dikendalikan, baik ketika latihan babak “*Skinned*” , mahupun “*Our Own Skin*” . Secara keseluruhan, latihan bagi kedua-dua babak ini cuma mengambil tempoh tujuh hari dan dapat diselesaikan seminggu sebelum tarikh persembahan. Ini adalah satu perbezaan amat ketara kerana babak awalnya mengambil tempoh dua bulan setengah untuk proses latihan, manakala dua babak seterusnya cuma membabitkan tempoh satu minggu sahaja. Sesungguhnya, biarpun latihan bagi kedua-dua babak ini dipraktikkan secara kerap dan rancak, namun kalangan pelakon ratanya masih lagi mempunyai rasa sangsi terhadap kemampuan lakonan mereka sehingga ada di antaranya yang terasa seolah-olah mereka tidak berlaku adil kepada penonton.

Berikutnya itu, kumpulan pelakon menganggap betapa mereka telah melalui satu pengalaman yang mencabar, kesan daripada konsep pengagihan masa yang diperuntukkan untuk latihan. Keadaan ini bukan sahaja dianggap sebagai ujian terhadap lakonan mereka, malahan ia juga dianggap sebagai satu bentuk ujian psikologi. Apabila sudah terbiasa

dengan kaedah latihan yang mengambil masa di antara dua hingga tiga bulan, tetapi kemudiannya secara tiba-tiba terpaksa menyelesaikannya dalam tempoh seminggu, maka ianya sedikit sebanyak, menimbulkan ketidakstabilan psikologi terhadap emosi pelakon. Bagaimanapun bagi Krishen, beliau lebih percaya kepada kemampuannya, dan kepercayaan ini sebenarnya wujud hasil daripada keyakinan dirinya sendiri, serta keyakinannya terhadap kemampuan pelakonnya.

Di kalangan penonton, cabaran masa hanya terasa pada hari terakhir pementasan (2 April 1995). Tempoh persembahan yang mengambil masa empat jam, boleh dianggap sebagai julung kali diadakan di Malaysia. Bagi penonton yang sudah biasa dengan tempoh penontonan dua jam, keadaan ini merupakan satu cabaran besar untuk mereka. Pada peringkat awalnya, penonton memperlihatkan minat yang tinggi kerana menyedari bahawa ia adalah pementasan bentuk baru, tetapi apabila tempohnya disedari semakin lama dan lama, mereka mulai keletihan. Berikut itu, sebahagian penonton yang awalnya begitu meminati aksi pelakon, kemudiannya apabila tiba pada tahap waktu tertentu, mulai menontonnya sambil diam membantu, seolah-olah sedang memerhatikan kesenian objek pegun. Mereka hanya mendengar dialog diucapkan, dan sekadar melihat aksi yang dilakonkan, tarian yang dipersembahkan, serta muzik yang dimainkan; sedangkan segala isi kandungan serta idea yang ingin disampaikan melalui karya ini, kemungkinan besarnya tidak dapat ditumpukan mereka untuk tujuan analisis. Berkemungkinan, keadaan inilah yang ingin dilihat oleh Krishen, kerana ia secara tidak langsung, membuktikan bahawa penonton tidak dapat mengekalkan tahap minat dan tumpuan yang sama, terhadap setiap perkara yang berlaku dalam teater, untuk satu masa

yang panjang. Bagaimanapun, Brecht (*Ibid*, hlm. 182-183) berpendapat bahawa pengarah yang menentukan segalanya, dan dalam pelbagai aspek berlainan, pengarah harus belajar untuk mengenali kehendak penonton, tetapi tidak perlu risau akan minat mereka. Krishen tidak menghiraukan kehendak ini kerana ia adalah satu bentuk cabaran yang sengaja dibawanya kepada penonton. (Gambar 32, 33 dan 34)



Gambar 32 dan 33: Pelakon dikelilingi oleh penonton. Penonton tidak lagi berperanan sebagai penonton yang tulin dalam pertunjukkan, bahkan beraksi sebagai pemerhati.



Gambar 34: Penari mengadakan interaksi dengan penonton.

#### 4.52 Cabaran Ruang

Dalam aspek penggunaan ruang, tindakan Krishen dalam merancang elemen ini dalam sesebuah pementasan teater adalah sesuatu yang mirip kepada ‘Teater Persekutaran’: ‘setiap ruang adalah kawasan pementasan’ dan ‘aktiviti teater boleh dilaksanakan dalam kawasan yang sedia wujud atau suatu kawasan yang direkabentuk khas’. Beliau menolak keimbangan yang lazimnya dialami kebanyakan pengarah apabila berteater, sebaliknya memilih untuk berada dalam situasi yang pasif: Krishen terlebih dahulu membenarkan seniman visualnya untuk menyiapkan karya mereka di dalam galeri, dan hanya kemudiannya beliau membawa masuk kalangan pelakonnya ke ‘teater’ untuk melakukan latihan penyesuaian ruang. Tindakan ini merupakan satu

bentuk cabaran besar bagi pelakon, malahan juga dirinya, kerana ketika latihan, mereka tidak dapat menerokai serta menguasai dimensi ruang secara maksimum.

Selain itu, pelakon serta penonton juga berada pada paras yang serupa, dan struktur fizikal teater yang tertentu hanya wujud pada beberapa ketika yang tertentu, contohnya anak tangga yang ditempatkan di ruang dalaman rumah, dan disebabkan itu, jika penonton ingin menonton dari atas tangga (Gambar 35) maka akan wujud dua paras yang berbeza. Tindakbalas penonton yang melulu akibat dari sensasi drama sewaktu pementasan, berlaku agak kerap, dan berikutan itu, cara bagaimana pelakon membawa atau menolak pembabitan penonton dalam pementasan ini adalah suatu bentuk cabaran yang tak serupa. Sebagai contoh, persembahan pada babak yang kelapan dalam “Skin Not Our Own” , adalah babak di mana budak-budak bermain, dan ada antara penonton yang turut sama bermain ngumpet , dan ianya lantas menimbulkan satu daya yang saling bertindak.

Penonton memilih sendiri tempat di mana mereka ingin duduk untuk tujuan menonton, dan samada difikirkan atau tidak, pemilihan mereka adalah berasaskan kepada ‘drama’ ini. Bagaimanapun, sama ada mereka golongan dari jenis yang berfikir atau tidak, penonton sebenarnya telah terperangkap dalam ‘jerat’ yang dipasang oleh Krishen--kecuali bagi mereka yang sikap untuk diam kaku ketika menyaksikan persembahan.



Gambar 35: Penonton membuat pilihan sendiri untuk mendapat ruang yang paling sesuai untuknya menyaksikan pertunjukan.

Berhubung ‘pilihan’ , penonton yang sudah biasa dengan tradisi pementasan teater yang lazimnya menyediakan tempat duduk berdasarkan nombor kerusi. Ianya dipilih ketika mereka menyerahkan tiket sambil berpandukan kepada plan lokasi tempat duduk teater. Bagaimanapun, bagi teater tidak mempunyai susunan tempat duduk, ‘pilihan’ adalah lebih terbuka dan pementasan “*Skin Trilogy*” pula selain itu, adalah sebuah drama yang mencabar penontonnya untuk sentiasa ‘memilih’ pada setiap masa.

#### 4.53 Cabaran Tabiat Menonton

Melalui “*Skin Trilogy*” , Krishen buat julung kalinya, melakukan sesuatu yang bertentangan dengan kelaziman tabiat penontonan penonton, kerana mengizinkan mereka memilih tempat duduk masing-masing. Seperti apa yang diperkatakan oleh Grotowski (1968, hlm. 20) iaitu menghapuskan pembezaan di antara pentas dengan kawasan tontonan bukanlah perkara mustahak, namun yang paling utama adalah mengenali kesesuaian pelbagai bentuk pementasan dan aturcara fizikal yang menentukan hubungan unik di antara penonton dengan pelakon. Krishen kemungkinannya tidak bertujuan untuk memberi taraf kepada penonton, cuma dalam babak kanak-kanak berlumba lari, disebabkan keadaan penonton yang terangsang, mereka lalu turut serta dalam perlumbaan tersebut, dan telah mencabuli sempadan di antara pelakon dengan penonton. Ini menyerupai apa yang dilaksanakan oleh Grotowski “*Or the actoes may build structures among the spectators and thus include them in the architecture of action, subjecting them to a sense of the presure and congestion and limitation of space*” (Ibid, hlm.20) Pada mendapat Brecht (1964,hlm.183), sebahagian besar nikmat menonton yang dirasakan oleh penonton, diperolehi daripada sumber lain, dan bukannya datang dari sumber yang terpapar di hadapan mata kita. Berikut itu, Krishen mempercayai bahawa ketika penonton mencari tempat duduk, atau ketika melihat paparan babak yang menarik, atau ketika mereka ternampak penonton lain yang sedang bergelut dengan kegelisahan sendiri mereka akan memilih sama ada untuk mengikut pelakon, ataupun membelaangi mereka dengan membuat penentuan sendiri iaitu sama ada untuk menontonnya atau tidak, taupun memilih posisi menonton--mereka memperolehi keseronokan dan petanda.

Selama ini penonton telah biasa dengan tempat duduk menonton yang ditetapkan, tetapi kali ini, Krishen bukan saja tidak menetapkan tempat duduk, malahan kerusi juga tidak disediakan. Pada setiap ruang persembahannya, penonton bukan sekadar dibiarkan memilih tempat duduk mereka sendiri, bahkan untuk menonton, mereka juga harus memilih samada untuk duduk di lantai, berdiri, bercangkung atau sebaliknya bersandar pada dinding. Biarpun penonton dibiarkan bebas, namun hakikatnya mereka perlu bertahan kerana keletihan kaki akibat terlalu lama berdiri.

Lazimnya, teater yang pentasnya berupa rangka cermin yang mempunyai ruang pementasan tetap serta lampu-lampu yang lebih menumpu, membolehkan penonton meberi lebih fokus terhadap penglihatan mereka. Bagaimanapun menerusi “*Skin Trilogy*”, Krishen sengaja mengabaikan penggunaan lampu teater, dan sekadar bergantung kepada lampu biasa yang sedia terdapat dalam galeri. Sementara itu, ‘kawasan pementasan’ dan ‘tempat duduk penonton’ yang tidak jelas juga dibahagikan, agar tumpuan penonton mudah dipesongkan, justeru pengarah tidak akan memperolehi kepastian samada mesej pementasan telah diterima oleh penonton; andai kata terdapat penonton yang hilang minat untuk menonton, ia mungkin dikesan oleh pengarah. Keadaan ini menjadi satu cabaran kepada Krishen terhadap dirinya sebagai seorang pengarah, dan beliau terpaksa berhadapan dengan penonton yang menonton pementasannya secara sambil lewa.

Tabiat penonton yang duduk berdiam diri dalam keadaan selesa menonton keseluruhan pementasan sehingga tamat, telah dimusnahkan menerusi pementasan “*Skin*

*Trilogy*". Biarpun setiap babak dipentaskan pada suatu ruang yang tetap, namun disebabkan ruang yang terhad, maka sebahagian penonton terpaksa menontonnya menerusi celah-celah penonton yang lain. Dalam keadaan yang begini, para penonton boleh dikategorikan kepada tiga jenis :

1) Jenis terburu-buru

Mereka adalah penonton yang setia dan tidak akan melepaskan setiap persembahan. Setiap kali diadakan pertukaran babak, mereka akan menurutinya dan akan mencari tempat yang terbaik bagi memilih posisi menonton yang paling selesa. Bagi mereka, sikap penontonan yang agresif adalah suatu penghormatan kepada pelakon dan diri mereka sendiri.

2) Jenis bebas

Bagi penonton jenis ini, menonton drama bukanlah satu perkara yang paling utama, sebaliknya apa yang lebih penting adalah pembabitan mereka dalam suasana tersebut, selain menikmati bentuk pementasan yang berlainan. Ketika lakonan berada di ruang dalaman rumah, mereka mungkin berada di sudut lain sambil menonton video Hasnul, dan langsung tidak merasa terasing dengan keadaan tersebut. Adakalanya, mereka sengaja duduk di belakang kumpulan penonton, bagi melihat reaksi serta gelagat orang lain ketika menonton. Ia mungkin dianggap lebih menyeronokkan berbanding dengan lakonan pelakon.

### 3) Jenis pura-pura

Mereka ingin menonton tetapi tidak biasa dengan cara berebut tempat penontonan, lalu ia menjadi cabaran psikologi yang perlu diharungi. Disebabkan itu, mereka sanggup berkorban kalaupun tidak dapat menonton sebahagian pementasan, asal saja mereka tidak dianggap sebagai jenis penonton yang terburu-buru. Akibatnya, mereka akan terlepas banyak babak dalam pementasan, namun tetap berlagak seolah-olah mereka tidak begitu ambil kisah mengenainya, tapi pada hakikatnya, menyesal apabila telah sampai ke rumah kerana harga tiket yang dibayar untuk menonton, bukannya murah.

Krishen bagaimanapun, menerima kesemua kategori penonton yang tersenarai di atas. Biar apapun jenis penontonnya, mereka tetap berkemampuan untuk merangsang Krishen dalam menghasilkan sebuah analisa lanjut berkaitan kewajipan serta keseronokan yang dialami sebagai seorang pengarah, selain membolehkan beliau berfikir secara mendalam berkaitan hubungan di antara beliau dengan penonton.

## 4.6 Kesimpulan Metodologi Krishen Jit

Pementasan “*Skin Trilogy*” oleh Krishen adalah suatu bentuk Teater Persekutaran, tetapi jika dilihat dari perspektif latihan pelakon, ia banyak memperlihatkan pengaruh Grotowski yang menitikberatkan gerakan fizikal pelakon.

Dari pemerhatian terhadap proses pembikinan serta latihan dan rehersal pertunjukkan “Skin Trilogy” , boleh dirumuskan bahawa metode pengarahan Krishen pada tahap ini ialah metode memupuk interaksi yang paling bertenaga antara peserta yang terlibat, termasuk pengarah, pelakon, pereka dan penonton. Bagi pelakon, beliau adalah seorang pengelola, pencabar serta sebagai suatu daya penggerak. Krishen memberi ruang yang bebas kepada kesemua daya kreativiti pelakonnya dan ini telah menunjukkan keseimbangan hak dalam teater. Sementara bagi penonton, keselesaan tontonan yang konvensi bagi mereka telah menghadapi cabaran yang besar.

Motif atau tujuan Krishen memilih Balai Seni Lukis Negara sebagai tempat pementasannya adalah untuk melangkah keluar dari struktur binaan teater yang lazim, selain berhasrat menerokai ruang pementasan pada tahap yang semampu mungkin. Galeri Seni Lukis Negara hari ini telahpun berpindah lokasi, dan tapak asalnya pula kini diubahsuai menjadi sebuah hotel. Berikutan itu, “Skin Trilogy” Krishen telah menjadi sebahagian daripada sejarah Balai Seni Lukis Negara.

Krishen adalah seorang pengarah yang sanggup menerima pengulangan demi pengulangan dalam proses latihan. Sebagai pelakon di bawah arahannya, pemain juga perlu sanggup menerima pengulangan sehingga kesannya tercapai. Bagaimanapun sebagai pengarah yang sentiasa menerima perubahan gaya lakonan pemainnya, membuktikan kesediaan beliau untuk mencari bentuk-bentuk baru bagi pementasannya yang akan datang.

<sup>1</sup> Slogan pementasan “*Skin Trilogy*”

<sup>2</sup> Untuk mengelakkan dirinya dari mengekori teori drama Eropah seperti mana yang dibuat oleh aktivis-aktivis teater eksperimental Amerika, Richard Schechner mengumumkan bahawa teater arka proscenium telah mati. Pada tahun 1968, beliau telah mementaskan karyanya “*Dionysus in 69*” di *The Performing Garage*, sebuah teater yang diubahsuai dari bengkel kereta. Dari pementasan ini Schechner telah mengkaji dan menyiapkan ‘6 ciri asas Teater Persekutaran’ nya. Beliau amat mengamalkan “Teater Persekutaran” dan menganggapnya sebagai tunas teater yang akan datang. Chung Mingder 钟明德 (1989), New York Documents 《纽约档案》, Taipei 台北: Bookman Books, Ltd. 书林出版社, hlm. 82.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Temuduga dengan Krishen pada 18/11/1997.

<sup>5</sup> Zhao Ru-lin 赵如琳 (1984), Xi Ju Yi Shu Zhi Fa Zhan Ji Qi Yuan Li 《戏剧艺术之发展及其原理》 (“Perkembangan Seni Drama dan Teori”), Taipei 台北: Tong Da Publishing 东大图书有限公司, hlm. 102.

<sup>6</sup> Esslin, Martin, “*Xi Ju Po Xi*” 《戏剧剖析》(“Analisis Drama”), dalam buku Xi Ju Mei Xue 《戏剧美学》(“Estetika Drama”) diselenggara oleh Tong Dao-ming 童道明 (1993), Taipei 台北: Hong Ye Publishing 洪叶文化事业有限公司.

<sup>7</sup> K.S.Maniam “*A Word from The Playwright*”, buku cenderamata pementasan “*Skin Trilogy*” .

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Berkenaan dengan kaedah pengarahan yang traditional ialah apabila suatu skrip telah ditetapkan untuk persembahan, maka pengarah akan mempunyai konsepnya sendiri,kemudian berbincang dengan kesemua grup kreatif, dan grup kreatif akan mengikut kehendak pengarah untuk membuat segala rekaan.Manakala pelakon-pelakon pula menghafal segala dialog skrip,kemudian memasuki peringkat rehersal yang mana menekankan dialog, plot, intonasi, bloking dan watak.

<sup>10</sup> “Director’s Notes”, buku cenderamata pementasan “*Skin Trilogy*” .

<sup>11</sup> Chung Mingder 钟明德 (1989a), Zai Hou Xian Dai Zhu Yi De Za Yin Zhong 《在后现代主义的杂音中》 (“Dalam Dengungan Pos-Modenism”), Taipei 台北: Bookmans Book Ltd. 书林出版社 hlm. 228.

<sup>12</sup> Sama seperti nota kaki No. 4

<sup>13</sup> Temuduga dengan Krishen pada 1/11/1997.

<sup>14</sup> Skrip “*Skin Not Our Own*” hlm. 3.

<sup>15</sup> Ulasan Krishen selepas rehersal pada hari 18/1/1995.

<sup>16</sup> Grotowski berpendapat bahawa fizikal badan seseorang pelakon pasti terdapat halangan yang terbawa oleh tabiat dan latar kebudayaannya. Cara perlatihannya adalah seperti seorang pemahat menanggalkan bahagian yang berlebihan untuk menonjolkan bahagian yang sebenarnya.

<sup>17</sup> Ulasan Krishen Jit terhadap pelakonnya semasa rehersal pada 16/1/1995.

<sup>18</sup> “*Director’s Notes*”, buku cenderamata pementasan “*Skin Trilogy*” .

<sup>19</sup> Dialog antara Krishen Jit dengan artis- artis yang mencebur dalam pementasan “*Skin Trilogy*” dalam perjumpaan mereka yang pertama kali pada 31/12/1994.

<sup>20</sup> Salah seorang ahli Five Arts Centre.Memperolehi Ijazah Sarjana Muda dalam Western Classical di University of York, England, di mana juga mempelajari gamelan Jawa. Memperolehi Ijazah Sarjana di Universiti Malaya dalam Musik Mak Yong. Merupakan seorang pemusik, penyanyi dan pelakon yang berbakat yang pernah melibatkan diri dalam tarian dan teater seperti “Maria Zaiton” (1990&1991), *Three Children* (1992), Suara Rimba (1994) dan “*US-The Malaysian Way*” (1993).

<sup>21</sup> Salah seorang ahli Five Arts Centre.Memperolehi Ijazah Sarjana Muda dalam Western Classical di University of York, England, di mana juga mempelajari gamelan Jawa. Memperolehi Ijazah Sarjana di Universiti Malaya dalam Musik Mak Yong. Merupakan seorang pemusik, penyanyi dan pelakon yang berbakat yang pernah melibatkan diri dalam tarian dan teater seperti “Maria Zaiton” (1990 dan 1991), *Three Children* (1992), “Suara Rimba” (1994) dan “*US-The Malaysian Way*” (1993).

<sup>22</sup> Kebiasaananya, pengarah sesebuah drama bertanggungjawab atas segala aspek kreatif termasuk kostum, muzik, tatarias, lampu, latar dan sebagainya untuk mencapai suatu kesan yang harmoni. Walaupun seseorang pereka itu mempunyai ruang untuk menyumbangkan kreativitinya, tetapi samada kreativitinya diterima oleh pengarah atau tidak terpulang pada pengarah. Maksudnya mereka mungkin akan diminta mengubah kreativitinya atas permintaan pengarah. Tetapi, dalam “*Skin Trilogy*”, segala karya yang dihasilkan oleh seniman-seniman tertentu tidak akan diminta membuat perubahan oleh pengarah.

<sup>23</sup> Buku cenderamata pementasan “*Skin Trilogy*”, mesej pengarah.

---

<sup>24</sup> Memperolehi Ijazah Diploma Seni Pahat dari Institut Teknologi Mara. Merupakan seorang artis yang pernah mencebur dalam “*US-Actions & Images*” sebagai pereka set.

<sup>25</sup> Memperolehi Ijazah Diploma Seni Halus dari Institut Teknologi Mara, Ijazah Sarjana Muda dalam Seni Halus dari Southern Illinois University dan Ijazah Sarjana dalam Seni Eletronik dari Rensselaer Polytechnic Institute, Troy New York. Berkecimpung dalam seni Video.

<sup>26</sup> Seorang pelukis yang sangat aktif dalam teater. Pernah bekerja sebagai pereka set, pereka kostum dan pengarah artistik dengan Liberal Arts Society dan Five Arts Centre.

<sup>27</sup> Memperolehi Ijazah Diploma Seni Halus dari Institut Teknologi Mara.

<sup>28</sup> Dilahirkan di Singapura manakala mendapat pelajarannya di India dan United Kingdom. Pernah tinggal di Malaysia dan Australia. Mencebur dalam konset tarian Marion D’Cruz “*Let Me Speak*”.

<sup>29</sup> Memperolehi Ijazah Diploma Seni Pahat dari Institut Teknologi Mara. Pernah membuat pamerannya di merata dunia.

<sup>30</sup> Skrip “*Skin is not Our Own*”, babak 1, m.s.2.

<sup>31</sup> Lin Ai Lin “Our Stories”, Sin Chew Jit Poh, 9hb Februari, 1992.

<sup>32</sup> O.G.Brockett, terjemahan Dr. Hu Yao Heng 胡耀恒 (1984), Shi Jie Xi Ju Yi Shu Xing Shang 《世界戏剧艺术欣赏》(“Penikmatan Seni Drama Sedunia”), Taipei 台北: Zhi-Wen Publishing, 志文出版社, hlm. 25.

<sup>33</sup> Brecht berpendapat bahawa apabila penonton terlalu menumpu perhatian dalam plot drama, akan menyebabkan situasi “berkhayal” ini berlaku. Apabila pelakon berlakon dengan baik, maka situasi “berkhayal” ini akan lebih kuat. Dalam keadaan ini, penonton akan menunjukkan emosi mereka yang kuat tetapi kabur. (Brecht, 1964, hlm. 187)

<sup>34</sup> “*Director’s Notes*”, buku cenderamata pementasan “*Skin Trilogy*”.