

BAB 5

KESIMPULAN: KONSEP PENGARAHAN KRISHEN JIT

5.1 Pendahuluan

Dalam buku tunggal Krishen yang bertajuk “Membesar Bersama Teater” , beliau berkata “Teater,…memiliki sifat-sifat yang unik dan sementara.” (hlm. v) Di samping itu, beliau juga mengatakan seperti berikut:

“Dalam persembahan yang perjalanan ataupun *scorenya* terbuka, perbezaan dalam persembahan dari satu malam ke satu malam jauh lebih ketara dan bermakna pula. Dalam persembahan yang bersifat terbuka itu, para pelakon dibolehkan membuat percintaan secara spontan, umpamanya melalui lakonan improvisasi dan/ataupun yang diilhamkan oleh tindakbalas penonton, seperti yang sering berlaku dalam teater tradisional (pewayangan, bangsawan), dan dalam setengah-setengah persembahan avant-garde masa kini.” (hlm. v-vi)

Daripada sini dapat dilihat Krishen mengharapkan teater yang mana tindakbalas terwujud antara pelakon dan penonton, ianya bernyawa dan bertenaga, seperti yang dijelaskan oleh Grotowski (1969, hlm. 19) bahawa teater tidak akan wujud tanpa tindakbalas ini.

Dalam teaternya, Krishen lebih menitikberatkan pelakonnya daripada segala teknik teater. Ini boleh dilihat dari prinsip kehidupan Krishen. Beliau tidak mahu memiliki kereta supaya,

“...melihat dunia dengan kaca mata lain. Saya melihat orang dengan perasaan yang lebih bertimbang rasa. Tidak marah dan sumpah. Manusia menjadi lebih dekat kepada diri kita, dan lebih menarik. Kita boleh melihat alam dan lanskap, termasuk landskap manusia, dengan ruang yang lebih selesa dan terbuka.” (Dinsman 1993b, hlm. 7).

Dari sini kita boleh melihat sejauh manakah pendiriannya yang teguh ini mempengaruhi teater Krishen iaitu teater yang menegaskan pelakon dari segala aspek.

Semenjak dahulu kala, konsep ramai aktivis teater atau pengarah dapat dilihat menerusi manifesto yang dilaungkan oleh mereka, umpamanya Julian Beck dan Judith Malina dalam *Living Theatre*, Peter Schumann dalam *Bread & Puppet Theatre*, tetapi, oleh kerana Krishen tidak membukukan pengalaman teater beliau, maka ini menyebabkan maklumat kajian untuk topik ini agak terhad. Perbincangan dan analisis dilaksanakan berasaskan pemerhatian lapangan terhadap corak pengarahan Krishen, menerusi perbincangan yang dilakukan oleh beliau dengan pelakon, dan dari catatan wawancara oleh penulis lain terhadap Krishen serta previu pementasannya.

5.2 Konsep Teater Krishen Jit

Semenjak bersara dari Universiti Malaya, beliau mula merintis perjalanan jauh teaternya, kehidupannya bagaikan teater, teater seolah hidupnya. Dari tiga belas buah karya dan proses penerbitannya dalam jangkamasa selama lima tahun tersebut, falsafah teater Krishen boleh dibahagi kepada tiga perkara penting iaitu:

1. Teater sebagai tempat penemuan kebenaran.
2. Teater mempunyai kemampuan terapi, menghapus kekeliruan dan merintangi kesukaran.
3. Teater ialah tempat untuk menjelak memori dan mencari status pendirian.

5.21 Teater sebagai tempat penemuan kebenaran

Krishen telah beberapa kali menyatakan bahawa teater ialah tempat penemuan ‘kebenaran’ beliau, kalau keluar dari teater, maka beliau akan terasa tidak tenteram. Ia dapat dilihat dalam semangat yang ditunjukkan oleh Krishen yang tidak terasa letih untuk membuat pengarahan dan bagaimana persepsi teater beliau terbentuk dalam hidupnya, bagaikan teater adalah satu dan hanya kepercayaan yang dipegang oleh beliau.

Semasa rehersal, permintaan yang paling tegas dari Krishen terhadap pelakon ialah ‘kedalaman’ (Istilah Inggeris yang sentiasa digunakan oleh Krishen ialah *deep*), ini bererti beliau tidak boleh menerima lakonan tanpa kejujuran. Dalam kehidupan sebenar, Krishen tidak dapat menghalang ketidakjujuran ; tetapi dalam teater beliau berhak dalam memastikan pelakon mencapai tahap ‘kejujuran seketika’ yang diingininya. Makna ‘kejujuran seketika’ ialah ketika pelakon muncul di depan mata penonton, ia adalah sesuatu yang benar dan ikhlas, walaupun ianya cuma lakonan bukan suatu kehidupan benar.

Dalam setiap pengarahan, permintaan Krishen sebagai pengarah terhadap pelakon ialah ‘keyakinan’ , seperti seorang pesakit yakin terhadap doktornya, selain daripada keyakinan, tidak ada pilihan yang lain. Keyakinan memerlukan ‘kejujuran’ . Tanpa kejujuran, keyakinan tidak akan terhasil. Keyakinan ini merangkumi tiga aspek iaitu fizikal, minda dan rohani.

Grotowski (1968, hlm. 21) berpendapat bahawa kita menjalinkan hubungan dengan seni teater, kita perlu melintasi pagar kita sendiri, melepassi batasan sendiri, memenuhi kekosongan diri--merealisasikan impian dalaman. Ianya bukan suatu syarat, tapi satu proses, di mana dalam proses ini kegelapan dalaman kita akan menjadi semakin lutsinar. Usaha dan perjuangan ini penuh dengan cabaran, ianya bergantung kepada ‘kejujuran diri’ untuk dilaksanakan, suatu kegigihan dalam ‘mengikis kehidupan yang tidak benar’. ‘Kejujuran diri’ dan ‘mengikis kehidupan yang tidak benar’ adalah haluan yang diusahakan bersama oleh Krishen dengan pelakon-pelakonnya dalam teater.

Krishen memang menghormati pelakonnya. Kalau pelakon boleh dibeza kepada dua jenis: jenis yang boleh berwatak dan jenis berpersonaliti; Krishen akan lebih cenderung kepada jenis yang berpersonaliti. Ini adalah sebab corak kerja Krishen bagaikan seorang pengukir, beliau mengikiskan bahagian yang lebihan untuk membolehkan hasil yang dikehendaki. Sebagai seorang pengarah, Krishen bekerja seperti seorang pengukir dengan mengajak diri pelakon mengecam potensi mereka. Melalui latihan, lakonan yang terpendam dalam setiap pelakon akan mencungkil jati diri itu. Oleh itu, sebagai seorang pelakon di bawah bimbingan Krishen, penemuan jati diri adalah pencapaian yang paling besar yang diperolehi dari penglibatan mereka dalam pementasan. ‘Penemuan jati diri’ adalah ‘kejujuran’ yang di cari oleh Krishen dalam teater.

Ini dapat dilihat semasa Krishen mementaskan “Bukan Bunuh Diri” dan “The Sandpit” di mana beliau bekerja dengan Khalid Salleh dan Anne James. Beliau begitu

percaya terhadap keupayaan fizikal pelakon dalam berlakon, dan telah berjaya mengeksplorasi kemampuan fizikal dan mendorong Khalid Salleh ke arah yang cemerlang. Bagi Anne James pula, pengalamannya yang duduk sepanjang masa di kerusi mengolah serta mencari bentuk pergerakan badannya yang sesuai, bagi setiap baris ayat yang terdapat dalam skrip, adakalanya dua hingga tiga jam diperuntukkan, hanya semata-mata untuk mendapatkan satu pergerakan yang bersesuaian dengan dialog ini juga merupakan suatu pengalaman menuju ke arah kebenaran dalam lakonan.

5.22 Teater Mempunyai Kemampuan Terapi, Menghapus Kekeliruan dan Merintangi Kesukaran.

Mengikut penelitian saya semasa rehersal, terutamanya dalam proses pembikinan aksi spontan, Krishen agak kerap menggunakan perkataan-perkataan seperti *trauma*, *chaos* dan *dilemma*. Saya mengguna ketiga-tiga perkataan ini untuk mengkaji konsep teater Krishen.

Dari kajian psikologi, mengikut interpretasi *Collins Concise English Dictionary*, maksud *trauma* ialah “*a powerful shock that may have long-lasting effects*” ; maksud *chaos* ialah “*complete disorder; utter confusion*” manakala maksud *dilemma* ialah “*a situation necessitating a choice between two equally undesirable alternative*.”

Dari ketiga-tiga perkataan yang suka digunakan oleh Krishen, manusia hidup dalam suatu situasi yang berupa *chaos*, di mana menimbulkan *trauma* dan *dilemma*. Dari

sudut pandangan Krishen, keadaan asas kehidupan memang kucar-kacir, kebanyakan masa kita berada dalam satu bentuk chaos, menerusi teater ketenteraman boleh di perolehi. Kepercayaan Krishen terhadap fungsi terapi teater ini berkemungkinan besar disebabkan suatu pengalamannya ketika beliau berusia 14 tahun. Pada masa itu perkembangan fisiologi khususnya daya percakapan Krishen dikatakan terbantut akibat daripada sifat pendiamnya yang keterlaluan dan keadaan ini beransur-ansur berubah selepas beliau menceburkan diri dalam aktiviti teater.

Dayton (1999, hlm. 177) berpendapat bahawa dalam menentukan bagaimana kita mengurai sesuatu kejadian, ada beberapa jenis faktor yang membuat penentuan, umpamanya kelemahan kita apabila berhadapan dengan sesuatu situasi, tahap perkembangan emosi dan fisiologi pada sesuatu masa, harapan terhadap diri sendiri, taktik hubungan sesama insan, dan bagaimana kita bersependapat dengan suatu makna simbolik; malahan segala yang terkandung dalam riwayat seseorang itu mempunyai pengaruh yang besar. Maksud ‘segala yang terkandung dalam riwayat seseorang’ merangkumi latar belakang keluarga, latar persekitaran seseorang semasa proses membesar, tahap pendidikan dan lain-lain, ‘segala’ ini, dalam proses rehersal *device play* yang dilaksanakan oleh Krishen, memainkan peranan yang penting.

Walau bagaimanapun Krishen tidak berkeinginan untuk berperanan sebagai seorang doktor psikologi. Beliau cuma ingin mendorong pelakon-pelakonnya dapat mencapai suatu keadaan dimana jika segala peristiwa yang tidak menggembirakan

muncul semasa rehersal, dapat ditemui oleh pelakon dengan beraninya serta dapat diatasi olehnya.

5.23 Teater Ialah Tempat Untuk Menjejak Memori dan Mencari Status Pendirian.

Bagi Krishen, Teater adalah tempat yang boleh menghidupkan memori seseorang.

Krishen berpendapat selain daripada otak yang mengisi memori, badan mempunyai memorinya sendiri. Ini adalah penemuan Krishen semasa pengarahan beliau dalam “Bukan Bunuh Diri” bersama Khalid Salleh.

Menurut Dayton (*Ibid*), matlamat penghidupan seseorang adalah berasaskan pengalaman yang diperolehi dalam menghadapi kehidupan hariannya. Pengalaman lampau yang diperolehi akan menjadi memori di hari kemudian. Setiap keratan memori disimpan dalam sel-sel yang membentuk otak, ketika kesedaran membangkitkan memori dalam sel-sel ini, maka menerusi daya pemerhatian sendiri dapat memerhati memori yang terkandung dalam sel-sel tersebut. (*Ibid*, hlm. 185)

Sesuatu memori kalau ia mengalami suatu kesedaran, ia akan distruktur semula, maka ia membuka peluang untuk dilihat dari sudut lain, dengan ini pandangan yang tidak sesuai dapat dikikis manakala pandangan baru yang lebih mendalam dapat dimanfaatkan. Oleh itu, kalau sekali lagi kita memasukkan memori yang distruktur semula ini kedalam

fasa tak-sedar, sebahagian dari memori tersebut akan tercerai. Memori tersebut akan dituju ke posisi yang tepat dan tidak akan tertekan. Daripada sini dapat dilihat bahawa permasalahan bukan berada pada memori itu tetapi cara kita mengendali memori juga boleh menimbulkan masalah, sesungguhnya masalahnya bukan ‘memori’ itu sendiri, tetapi bagaimana kita berhadapan dengan memori. Memori itu penuh dengan maksud, proses begini boleh dianggap sebagai proses pembentukan semula memori. Kita belajar menggunakan pelbagai sudut untuk melihat memori, dengan itu ia akan menghasilkan pengaruh yang berlainan terhadap kita’ (Ibid, hlm. 185-186) Inilah kaedah Krishen apabila beliau membuat “Us” yang banyak menekankan memori pelakon-pelakon yang tersendiri di mana mereka sekali lagi berhadapan dengan memori sendiri yang mungkin tidak lagi ingin diingatkan oleh mereka.

Semasa Leow Puay Tin menjalani rehearsal dalam “*Tikam-Tikam and The Grandmother Said*” , di bawah keadaan yang tidak bersedia, semata-mata mengikut apa yang diberitahu dan diminta oleh Krishen sebagai pengarah, Puay Tin tanpa berhenti menceritakan banyak kisah mengenai dirinya dan orang lain, tanpa disedarinya beliau bercerita melebihi seratus buah cerita, keberhasilan yang menakjubkan Puay Tin sendiri. Dalam proses ini, ia bukan sahaja menambahkan minat Puay Tin terhadap mengkarya skrip drama tapi yang lebih penting bagi Puay Tin ialah beliau menjalani satu proses penapisan memori, ia memberi peluang untuk menganalisa semula peristiwa yang lampau dan mempelajari menghargai pengalaman pembesaran sendiri, menerusinya berusaha mencari kedudukan diri. ‘Kedudukan diri’ bagi melancarkan satu upacara ritual, ia bukan sekadar mengenalpasti kewujudan diri malah ia memelihara kebanggaan diri.

Daripada sini dapat dilihat bahawa Krishen dalam pencarian memori mempunyai unsur-unsur yang secocok dengan cara Grotowski.

Bagi Puay Tin pengalaman ini membawa pengaruh yang positif dan mendalam, tetapi sebaliknya untuk Sunetra, baginya pengalaman yang begitu ‘terdedah’ nyaris menyebabkan beliau menjauhi teater. Ketika proses rehersal “Us”, Sunetra dikehendaki berhadapan semula dengan peristiwa lama yang sedih, memori sedih itu menyebabkan beliau beberapa kali terganggu dalam teater dan muhun menarik diri dari drama tersebut.

Bukan setiap orang mampu melengkapkan proses kesedihannya menerusi cara percakapan. Kesedihan emosi yang mendalam boleh ditaksir dalam bentuk huruf menerusi penggunaan bahasa yang kreatif, dengan cara ini emosi kesedihan, kemarahan dan pemberontakan boleh dimasukkan ke dalam sesuatu karya. Pengalaman sedih ini boleh mencungkil potensi seni yang terpendam dalam jiwa seseorang. Potensi seni diri tersebut akan membantu kesedihan diri yang dicabuli, dan memberi kemampuan kepadanya untuk menyampaikan kesedihan itu. Lukisan, catatan perasaan individu dan tarian boleh dengan lengkapnya menyampaikan kesedihan jiwa yang tidak dapat disampaikan dalam bentuk percakapan. (*Ibid*, hlm.194)

Aktivis teater kaum Cina dalam masyarakat teater Inggeris--terutamanya ahli kumpulan *Five Art Centre* atau aktivis teater yang kerap bekerjasama dengan *Five Art Centre*--selain daripada segelintir yang mempunyai nama Inggeris yang diberi sendiri,

kebanyakan mereka mengekalkan nama panggilan bahasa Cina, seperti penulis skrip Leow Puay Tin, seniman visi Liew Kung Yu dan pelukis Wong Hoi Cheong dan seniman Chee Shek Thim, ianya sesuatu yang bererti dan mempunyai kaitannya dengan fenomena ‘mencari identiti’ .

Selain itu, dengan meneliti tema-tema yang pernah dialami oleh Krishen dalam karya-karya arahannya terdapat lebih dari lima karyanya yang bertema pencarian identiti seperti “*Tikam-Tikam and the Grandmother Said*” , “*1984-Here and Now*” , “*Three Children*” , “*Us: Action & Image*” , “*Skin Trilogy*” dan “*Family*” . Ini menunjukkan betapa Krishen berpegang kepada pendiriannya untuk menembusi identiti sendiri, sebagai seorang warganegara dan sebagai seorang pengarah.

5.3 Konsep Pengarahan Krishen

Krishen merupakan seorang pengarah yang sentiasa mencari perubahan dalam teater. Dari segi bentuk pementasan, percubaannya merangkumi pelbagai jenis konsep persembahan 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 yang 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 bungalow 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, melepas batas persoalan bangsa, masyarakat, dan negara.

Dari segi metodenya berhadapan dengan pelakon, beliau berperanan sebagai seorang pengelola, pencabar serta sebagai suatu daya penggerak kepada pelakonnya. Sepanjang hayat pengarahan Krishen, beliau jarang sekali memberi tunjuk ajar yang terus terang kepada pelakonnya. Beliau banyak menjalankan perbualan serta perbincangan dengan pelakon di mana pemikirannya yang pintar serta pembacaannya yang meluas dan pengalamannya yang mendalam telah berperanan sebagai suatu daya penggerak kepada pelakon.

Kaedah pengarahan Krishen Jit bukan sahaja sekadar mencari segala kemungkinan dalam pembikinan teater, bahkan menunjukkan bahawa fungsi teater yang paling berkesan ialah interaksi antara individu yang terlibat, termasuk pengarah, pelakon, perek-perek serta interaksi bersama penonton. Ruang yang diberikan oleh pengarah kepada kesemua peserta dalam kreativiti teater telah menunjukkan keseimbangan hak dalam teater. Dengan metode perlatihannya yang mementingkan ‘penampilan’ , ‘perulangan’ serta mencari ‘pusat’ , Krishen cuba mencungkil keadaan huru-hara, dilema serta trauma yang wujud dalam memori seseorang. Berikutnya kesemua ini dapat diatasi oleh seseorang. Ini dapat dijelaskan dengan rajah di bawah:

