

THE MINIMALISM ASPECT OF SCENOGRAPHY IN MALAY ALTERNATIVE THEATRE IN STOR TEATER DBP

KONSEP MINIMALISME DALAM ASPEK SINOGRAFI TEATER ALTERNATIF MELAYU DI STOR TEATER DBP

Syahrul Fithri Musa¹, Mohd Effindi Samsuddin²

¹Fakulti Filem, Teater dan Animasi, Universiti Teknologi MARA,
Kampus Puncak Perdana, Malaysia, 40150

²Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya,
50603 Lembah Pantai, Kuala Lumpur

*Email: shaputra78@gmail.com

Submitted: 2018-01-09
Accepted: 2018-03-21

Published: 2018-03-22

DOI: 10.24036/humanus.v17i1.8751

URL: <http://dx.doi.org/10.24036/humanus.v17i1.8751>

Abstract

This paper discuss the minimalism elements of scenography in selected plays by five writer/directors of Malay alternative theatre in Stor Teater DBP during 2003 and 2014. The plays selected from difference background of writer/directors in theatre such as Dinsman, Nam Ron, A Wahab Hamzah, Fasyali Fadzly, and Aloy Paradoks. This study uses illustrated case study method which is a descriptive case study that usually uses one or two example events (in the context of this study is Malay alternative theatre) to explain the situation. A study of the play texts was made on five informants, the authors-directors of the ten staged performances at the Stor Teater DBP (Dewan Dewan Bahasa dan Pustaka), Kuala Lumpur from 2003 to 2014. The minimalism concept in the aspect of scenography is seen in line with the physical requirements found in the Stor Teater DBP as a small capacity space (black box). Hence, it makes artistic arrangements such as sets, lighting design and costumes primarily in a distinctive style as a form of Malay alternative theatre. Additionally, this paper also looks at the extent to which their design ideas can articulate artistic values and bring in any new theater elements in contemporary play in space and funding constraints.

Keywords: Theatre, Minimalism, Scenography, Malay Alternative Theatre, Performing Arts

Abstrak

Artikel ini bertujuan membincangkan mengenai ciri-ciri konsep minimalisme yang dianalisis berdasarkan teater-teater alternatif Melayu terpilih yang dipentaskan di Stor Teater DBP pada tahun 2003 hingga 2013 iaitu di antara kewujudan panggung tersebut sebelum ditutup pada tahun 2014. Pentas-pentas teater terpilih diambil dari karya penulis/pengarah yang mempunyai latar belakang daripada pelbagai segi faktor umur, pendidikan dan pengalaman mereka dalam dunia teater seperti Dinsman, Nam Ron, A Wahab Hamzah, Fasyali Fadzly, dan Aloy Paradoks. Kajian ini menggunakan



pendekatan kajian kes ilustrasi iaitu kajian kes deskriptif yang biasanya menggunakan satu atau dua contoh peristiwa (dalam konteks kajian ini adalah teater alternatif Melayu) untuk menerangkan keadaan. Kajian terhadap teks persembahan dilakukan terhadap lima orang informan iaitu penulis-pengarah bagi sepuluh pementasan yang pernah dipersembahkan di Stor Teater Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur dari tahun 2003 hingga 2014. Hasil penyelidikan yang diperoleh bahawa konsep minimalisme dalam aspek sinografi dilihat sejajar dengan keperluan fizikal yang terdapat di Stor DBP sebagai sebuah panggung berkapasiti kecil yang dipanggil kotak hitam (*black box*). Justeru, konsep tersebut menjadikan ia sebagai penataan artistik seperti set, pencahayaan dan kostum terutama berada dalam satu gaya yang tersendiri sebagai ciri-ciri sebuah bentuk teater alternatif Melayu. Selain itu, artikel ini juga melihat sejauh mana idea rekaan dalam keterbatasan ruang serta dana keuangan dapat mencetuskan nilai artistik dan sebarang unsur teaterikal baru dalam pementasan kontemporari.

Kata kunci: Teater, Minimalisme, Sinografi, Teater Alternatif Melayu, Seni Persembahan

Pendahuluan

Stor Teater DBP (Dewan Bahasa dan Pustaka) diwujudkan pada 2003 dengan bermatlamat memberi ruang kepada penggiat-penggiat teater muda untuk berkarya. Menurut Wahab Hamzah (2008), “sejarah kewujudan Stor Teater DBP sendiri sebenarnya hasil reaksi daripada aktivis teater yang mengeluh tentang kemiskinan pementasan teater Melayu. Jika teater Inggeris mempunyai KLPac di Sentul dan *Actors Studio* di Kompleks Bangsar, teater Melayu berhadapan dengan masalah ruang pementasan untuk teater kecil dan bersifat eksperimental.” Tindakan pihak Dewan Bahasa dan Pustaka ini dilihat sebagai satu langkah positif untuk tidak mengulangi masalah pada dekade 1980-an di mana “teater eksperimental bergelut dengan soal konsep dan bentuk yang sukar diterima, kekurangan teks bermutu, kekurangan ruang dan upaya untuk beraktivitas” (Fazilah Husin, 2010, p. 50).

Menurut Wahab Hamzah (2011), jumlah teks serta produksi yang dipentaskan di Stor DBP dalam tempoh sebelas tahun ia ditubuhkan, tidak kurang daripada 150 buah pementasan dan ini menjadikan ia satu fenomena yang jauh berbeza jika dibandingkan dengan perkembangan teater pada dekad 1980an dan dekad 1990an yang melalui zaman kemerosotan (p. 54). Usaha ini juga membawa kepada pembentukan satu kelompok sosial dikalangan penggiat seni teater yang memiliki identiti tersendiri bertolak dari ideologi yang dibawa bersama-sama karya mereka.

Ruang kecil berbentuk panggung ‘kotak hitam’ atau secara universalnya dikenali sebagai ‘*black box*’ (Abrahami, 2009; Johnny, Liza, Malcolm, Michael, Mar, Elizabeth, 2017). Stor Teater DBP menuntut seseorang pengarah itu berfikir sesuatu hasil pementasan yang ringkas, mudah dan berkesan bersesuaian dengan apa yang hendak disampaikan. Pendekatan sinografi yang berlebihan berkemungkinan akan memberi kesan visual yang berkecamuk dan boleh menenggelamkan aspek utama iaitu lakonan. Aspek-aspek teknikal dan artistik dalam pementasan-pementasan yang dianalisis menunjukkan bahawa pengarah lebih gemar mengambil pendekatan yang

bersederhana, terhad kepada keperluan seperti set, kostum, pencahayaan, dan penataan bunyi yang berkonsepkan minimalisme.

Konsep minimalisme dalam teater bukan sesuatu yang baharu. Karya-karya Samuel Beckett iaitu sosok penting yang sangat dikenali dengan terma '*Theatre of the Absurd*' adalah antara tokoh terawal yang menggunakan pendekatan minimalisme dalam karya pentas (Noad, 2013). Karya pendek berjudul *Breath* yang hanya berdurasi tiga puluh lima saat oleh Samuel Beckett menjadi karya pertama beliau yang jelas digarap secara minimal. *Breath* dipersembahkan pertama kalinya di *Eden Theatre*, New York pada 16 Jun 1969. Karya Beckett ini hanya menggunakan sampah sarap yang pelbagai jenis sebagai 'karektor', kesan bunyi bayi yang baharu lahir serta suara orang menarik dan menghembus nafas, dan penggunaan cahaya yang dikawal intensitinya sepanjang ia berlangsung. Setiap aspek teaterikal yang disusun secara artistik di ruang pementasan berfungsi untuk menyampaikan cerita. Dalam *Breath*, tanpa menghadirkan walau seorompokun pelakon, namun Beckett telah menggantikan fungsi utama penceritaan melalui dialog dan pergerakan tubuh manusia kepada set, props, bunyi, dan cahaya.

Cormac McCarthy, seorang penulis/pengarah Amerika dalam karyanya *The Sunset Limited* pula sebaliknya menggunakan 'kekayaan' bahasa dan dialog yang panjang berbanding aksi fizikal pelakon. Menekankan salah satu atau lebih aspek teaterikal, dengan mengurangkan aspek-aspek yang lain tidak menjadikan sesebuah karya teater itu kurang atau tidak boleh dipanggil teater. Ia adalah satu pilihan bagi seseorang pengarah itu melalui proses yang mereka lalui untuk mengenalpasti kekuatan dalam meletakkan setiap elemen dalam berfungsi menyampaikan maksud dan objektif artistik. Peter Brook dalam wawancaranya bersama Charlie Rose yang bertajuk '*Peter Brook speaks about "Minimalism" in the Theatre*' memberi pandangan bahawa idea minimalisme dalam karyanya adalah melalui satu proses penemuan dan percubaan yang panjang sehingga terhasilnya produk akhir. Dalam proses eksplorasi idea yang beliau lakukan, terdapat pelbagai material yang dijumpai dan kebanyakannya juga terpaksa dibuang kemudiannya untuk memastikan sebuah hasil yang benar-benar diperlukan dan bersesuaian. Dari situ terhasilnya satu pementasan lengkap yang kelihatan ringkas, namun mempunyai kekuatan tersendiri dalam aspek rekaan dan unsur dramatik.

Merujuk karya-karya teater alternatif Melayu terpilih di Stor Teater DBP, secara keseluruhannya, penulis/pengarah terlibat memberi penekanan yang lebih kepada aspek lakonan dalam persembahan mereka. Aspek sinografi, tanpa ditidakan kepentingannya seratus peratus, turut diberikan perhatian walaupun berada dalam tahap yang sederhana. Dari segi penataan set dan props, penulis/pengarah teater alternatif Melayu lebih selesa menggunakan pendekatan ekonomikal, ringkas, praktikal, mudah dan dwi-fungsi. Kertas kerja ini membincangkan mengenai unsur-unsur minimalisme yang digarap oleh lima orang pengarah teater pelbagai latar belakang iaitu Dinsman, A Wahab Hamzah, Nam Ron, Fasyali Fadzly dan Aloy Paradoks dalam pementasan-pementasan mereka di Stor Teater DBP.

Proses menyuntik elemen baharu dalam kerja mementaskan teater telah diusahakan oleh penggiat teater sebelum ini mengikut kemahiran dan pemikiran mereka sendiri. Camen Nge, (2003), dalam artikelnya, "*Theatre in Malaysia: The Contemporary Situation*" menjelaskan bahawa semenjak mencapai kemerdekaan, amalan teater di Malaysia mempunyai dua ciri utama iaitu keupayaan untuk bertindak balas dan menyesuaikan diri dengan konteks yang sentiasa berubah, dan kepelbagaian

dari segi bentuk, gaya, dan struktur. Penerapan elemen-elemen persembahan eksperimental yang dipelopori oleh kelompok *avant-garde* Barat dan Eropah pada pertengahan abad kedua puluh telah mula dipraktikkan oleh penggiat teater eksperimental Melayu. Antara mereka yang sering di perkatakan oleh pengkaji-pengkaji drama dan teater di Malaysia yang banyak mempersembahkan karya-karya teater yang bersifat eksperimental ini antaranya seperti Nordin Hassan, dengan karya-karya seperti Hujan Panas di Bumi Melaka (1964), Bukan Lalang Di Tiup Angin (1970) Tiang Seri Tegak Berlima (1973), Pintu (1976), Jangan Bunuh Rama-rama (1979), dan 1400 (1982). Beberapa penggiat teater lain yang turut sinonim dengan perkembangan ini termasuklah Hatta Azad Khan, Johan Jaafar, Dinsman, Abdul Aziz H.M, Khalid Salleh, Mana Sikana, dan Syed Alwi (Fazilah Husin, 2007, p. 1). Walaupun mendapat tentangan dan kritikan terutamanya oleh pengkritik sastera pada ketika itu, bentuk teater eksperimental sedemikian berterusan dipentaskan sehingga ke tahun 1980an dan kemudiannya melalui zaman kemerosotan. Menurut Fazilah Husin (2007), “kemurungan sambutan teater pada akhir tahun 1970-an dan 1980-an telah dikaitkan dengan kecenderungan penggiat teater pada ketika itu, mementaskan persembahan yang sukar untuk difahami oleh penonton. Bentuk baru ini membawakan protes yang disampaikan dalam bahasa berlapis atau menggunakan gerak, objek, simbol, imej, dan teknik teaterikal sebagai perantara” (p.1). Akibat dari kelemahan menterjemahkan maksud eksperimental dengan baik dalam praktis pementasan, maka persepsi masyarakat terhadap teater menjadi negatif dan mulai renggang daripada teater (Krishen Jit 2003, p. 59).

Perkara yang sama boleh sahaja berlaku kepada senario teater masa kini. Ia turut mendapat perhatian Hatta Azad Khan (2014) yang mengatakan bahawa “saya bukan mahu mencadangkan kita surut semula ke belakang kembali kepada realisme dan hentikan bereksperimen. Tidak! Tetapi kedua-duanya harus berjalan serentak. Kalau tidak audiens teater kita yang akan tercicir di belakang. Ini bahaya. Kita tidak mahu keadaan seperti tahun 1978 berulang kembali” (p. 88). Walaupun Hatta Azad Khan pada awal pembabitannya dalam dunia teater lebih cenderung mengengahkan idea-idea eksperimental di dalam karya-karyanya, namun tetap mengambil sikap realistik bahawa penonton teater perlu juga perlu diseimbangkan dengan karya-karya yang memberi kesan dan memberi kepuasan kepada mereka. Tambah Hatta Azad Khan (2014) lagi, “orang teater mesti mengambil kira hakikat ini dan patut merenung kembali antara sebab-sebab yang disebut Utih seperti, “...*theatre had lately become too grave and somber and therefore chasing away people from it*” itu tadi” (p. 88).

Di sebalik kebimbangan Hatta Azad Khan (2014) terhadap sikap obses penggiat teater kontemporari bereksperimen dan konskuensi kehilangan penonton, persoalan terhadap penggiat-penggiat teater zaman kini mengenai memilih antara sama ada mahu bereksperimen, berealistik ataupun bermuzikal dalam memberi kepuasan kepada penonton adalah menarik untuk dibincangkan. Kesan dari itu, tentunya terdapat pendekatan berbeza. Peter Brook (1996) berpendapat, “setiap karya teater mempunyai gaya tersendiri: lantas setiap era juga mempunyai gayanya tersendiri. Pada ketika kita ingin mengenalpasti gaya tersebut, kita akan kehilangannya” (p. 15). Pendapat ini dapat menyokong wujudnya kemungkinan bahawa teater pada sepuluh tahun kebelakangan ini terdapat ciri-ciri unik yang lantas membentuk gayanya tersendiri. Hal ini turut disedari juga oleh Hatta Azad Khan sendiri dalam satu wacana bertajuk ‘Teater Hari Ini dan Perkembangan di IPT’ pada 21 Mei 2015 di Universiti

Kebangsaan Malaysia apabila beliau mengatakan bahawa terdapat teater-teater yang mempunyai kualiti yang bagus dan mempunyai ciri-ciri tersendiri di ruang-ruang kecil yang diusahakan oleh kebanyakan anak-anak muda. Justeru, kajian ini secara tidak langsung akan turut menganalisis unsur-unsur teaterikal sama ada ia dipengaruhi oleh seni persembahan Melayu, seni persembahan Barat ataupun gabungan kedua-duanya. Artikel ini antara lain memperbincangkan salah satu elemen terpenting dalam sesebuah pementasan teater yang merangkumi kesemua aspek sinografi dalam pementasan.

Berdasarkan penelitian yang dijalankan, penyelidikan mengenai perkembangan teater di Malaysia terutamanya yang berkaitan dengan teater kontemporari dan alternatif seperti terhenti pada era 1990-an. Walaupun ada dilakukan, ia cuma ditulis berkaitan dengan perkembangannya secara umum berserta kajian-kajian mengenai teks pementasan. Sukar untuk menemui sebarang kajian dan penulisan yang menjurus kepada aspek-aspek yang lebih khusus seperti elemen lakonan, sinografi dan pengurusan. Kajian terkini yang boleh dikaitkan dengan bentuk teater di Malaysia adalah mengenai Teater Eksperimental Melayu oleh Fazilah Husin. Dalam bukunya *Teater Melayu: Teks dan Eksperimentasi*, Fazilah Husin (2010) menjelaskan bahawa “konsep Teater Eksperimental Melayu (TEM) merujuk pada salah satu aliran dalam perkembangan teater moden di Malaysia. Produksi teater dalam aliran ini menampilkan bentuk dan struktur persembahan yang berbeza daripada konsep persembahan drama-drama realisme yang menitikberatkan realiti dan gambaran sebenar kehidupan sehari-hari (p. 10).

Memasuki abad ke-21, perkembangan teater Melayu khususnya masuk ke dalam satu dimensi baharu apabila pembinaan Istana Budaya sebagai panggung nasional bertaraf antarabangsa telah sedia secara rasminya pada September 1999 untuk memainkan peranan besar dalam mengangkat martabat teater di Malaysia. Teater bahasa Melayu menurut Catherine Diamond (2002), menjadi teras utama dalam menyokong aspirasi kerajaan terhadap kebudayaan nasional (p.38). Penubuhan Istana Budaya sebagai teater nasional telah memberikan ruang yang lebih kepada pengarah-pengarah teater yang lebih senior. Senario ini telah sedikit sebanyak menutup ruang penggiat-penggiat muda berkarya di gedung pementasan yang besar seperti di Istana Budaya. Justeru, penggiat-penggiat teater muda telah mencari ruang lain untuk mementaskan karya-karya mereka dan tidak hanya menunggu peluang dan mengharapkan bantuan dari pihak kerajaan

Istana Budaya telah membawa transformasi bukan sahaja dari aspek teknologi dan juga skala tempat pementasannya, malah ia turut telah mengembangkan genre teater muzikal yang sebelum ini lebih sinonim dengan Broadway dan West End. Jelas A. Wahab Hamzah (2011), di Istana Budaya “kita membina identiti teater muzikal kita secara beransur-ansur” (p. 52). Namun untuk mementaskan sebuah pementasan muzikal seperti Teater Muzikal Puteri Gunung Ledang, ia memerlukan kos yang bukan sedikit. Malah apa sahaja pementasan yang diadakan di Istana Budaya memakan belanja yang besar dan tidak akan berjaya tanpa adanya sokongan penajaan dari mana-mana syarikat korporat (Wahab Hamzah, 2011, p. 52). Perkara ini juga menjadi antara faktor kepada penggiat teater lain mencari alternatif lain. Atas kesedaran itu, Dewan Bahasa dan Pustaka memainkan peranan memberi galakkan kepada penggiat teater muda terutamanya untuk mementaskan karya mereka di tempat berskala kecil yang diwujudkan pada 2003 iaitu Stor Teater DBP. Stor Teater DBP memberi ruang kepada

ramai pengarah dan penggiat teater muda membuat eksperimentasi dalam pementasan dan berkarya dengan bebas. Sehingga tahun 2011, tidak kurang daripada 150 teater telah dipentaskan (Wahab Hamzah, 2011, p. 54). Kemunculan kelompok anak muda yang mengalihkan tumpuan kepada satu ruang lain dari teater arus perdana di Istana Budaya ke satu ruang kecil adalah salah satu bentuk refleksi dan menjadikan ia sebagai satu alternatif. Krishen Jit (2003) berpendapat dalam esainya yang bertajuk 'Absurd' Theatre- A Yes and No di New Sunday Times pada 8 April 1979, "hanya dengan kemunculan teater arus perdana sahaja boleh membawa definisi kepada teater alternatif. Pada ketika ini, teater alternatif adalah lemah, samar atau tidak wujud. Cuma apabila teater arus perdana telah mula mendominasi, ia juga mungkin melepaskan tenaga demokratik dan paratheatrical dalam sepanjang kewujudannya" (p. 155).

Dengan itu, esei ini membincangkan aspek sinografi dalam pementasan teater alternatif Melayu di Stor Teater DBP yang dilihat mempunyai pendekatan minimalisme berdasarkan faktor kekurangan pada fasiliti dan juga kos penerbitan. Selain itu, hasil dapatan kajian ini juga dapat memberikan pendedahan dan penelitian terhadap idea dan proses kerja kreatif penggiat teater alternatif Melayu dalam memmanifestasikan konsep alternatif dalam persembahan teater yang berciri kontemporari, inovatif dan dinamik. Dari penelitian yang dilakukan melalui aspek set dan props, kostum dan pencahayaan yang diterapkan dalam pementasan-pementasan tersebut ia dilihat mempunyai signifikansi kepada bentuk dan gaya teater kontemporari di Malaysia dari tahun 2003 hingga kini.

Metode

Dalam kajian ini, pengkaji menggunakan pendekatan kajian kes ilustrasi iaitu kajian kes deskriptif yang biasanya menggunakan satu atau dua contoh peristiwa. Dalam konteks kajian ini ia disasarkan kepada teater alternatif Melayu yang pernah dipentaskan di Stor Teater Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur dari tahun 2003 hingga 2014. Kaedah ini mampu mendedahkan pembaca kepada konsep dan memberikan fahaman yang sama tentang topik yang dikaji. Kajian terhadap teks persembahan dilakukan terhadap lima orang informan iaitu penulis-pengarah bagi sepuluh pementasan yang pernah dipersembahkan di Stor Teater Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur dari tahun 2003 hingga 2014.

Kajian ini menggunakan kaedah kombinasi pengumpulan data seperti temubual, dokumen, arkib rakaman (audio/visual) dan juga pemerhatian sepertimana yang disarankan di dalam kaedah kajian kes. Kaedah temubual dalam kajian ini dilakukan dengan dua cara iaitu temubual berstruktur dan tidak berstruktur. Temubual berstruktur dilakukan dengan cara penyediaan soalan-soalan terlebih dahulu dan dijalankan secara dirancang sama ada dengan cara bersemuka mahupun melalui atas talian. Temubual secara berstruktur juga dilakukan dengan cara mengadakan sesi dialog atau wacana secara formal dengan beberapa orang panel dikalangan informan.

Kaedah dokumen pula adalah sumber data yang diperolehi dari informan mahupun dari agensi-agensi yang mempunyai arkib terutamanya yang berkenaan dengan pementasan teater khususnya teater alternatif dalam jangkamasa skop kajian dibuat (Jones-Llyoyd, 2002). Analisis dibuat berdasarkan arkib persembahan yang dikumpul

dalam bentuk beberapa sumber dokumentasi seperti fotografi, rakaman audio visual persembahan, observasi persembahan sebenar dan juga melalui rakaman.

Dari segi kaedah yang terakhir iaitu pemerhatian atau observasi, terdapat kesulitan untuk mendapatkan gambaran sebenar kerana persembahan-persembahan yang menjadi skop bagi kajian ini kesemuanya adalah persembahan yang telahpun berakhir. Walaubagaimanapun, kaedah pemerhatian tetap dilakukan untuk mendapatkan gambaran secara terus mengenai pendekatan minimalisme dalam pementasan teater alternatif Melayu terpilih berdasarkan pengalaman penontonan peribadi pengkaji terhadap karya-karya terpilih. Karya-karya tersebut adalah *Tamu di Medan Perang* (Dinsman), *Menunggu Kata dari Tuhan* (Dinsman), *Hering* (A. Wahab Hamzah), *Peristiwa di Malam Itu* (A. Wahab Hamzah), *Matderihkolaperlih* (Nam Ron), *Laut lebih Indah dari Bulan* (Nam Ron), *Merocok-rocok* (Aloy Paradoks), *Neo-romantik* (Aloy Paradoks), *Teater Juta-juta* (Fasyali Fadzly), dan *Kotak Hitam* (Fasyali Fadzly).

Hasil dan Pembahasan

Aspek Sinografi Teater Alternatif Melayu Di Stor Teater DBP Set dan Props

Penelitian rekaan serta kos pembinaan set dan penggunaan props dalam sesebuah pementasan teater memberi gambaran mengenai skala teaterikal (Jones-Llyoyd, 2002). Dalam pementasan melodrama sejak di era Victorian misalnya, beberapa ekor kuda dibawa naik ke atas pentas untuk mewujudkan kesan teaterikal yang lebih mengujakan selain dari memperlihatkan kekayaan dan kelebihan produksi untuk menyediakan unsur-unsur sinografi yang mewah dan menarik (Liina, 2002). Dengan binaan yang terperinci, sesebuah set pentas dilihat dapat menepati ciri-ciri realisme dimana setiap babak dipersembahkan sehampir yang boleh dengan kehidupan sebenar. Dalam masa yang sama, penataan set yang terperinci juga dapat memberi gambaran mengenai isu, sikap dan permasalahan watak-watak apabila secara sendirinya dikaitkan dengan latar belakang sosial.

Namun sebaliknya, sekiranya keterperincian pada penataan set itu tidak dititikberatkan di atas faktor-faktor kewangan dan logistik misalnya, seseorang pengarah mempunyai peranan dalam membuat eksplorasi idea rekaan set dan props. Pada sesuatu keadaan, sesebuah pementasan tidak meletakkan kelengkapan set dan props secara terperinci kerana ia mempunyai tujuan artistik yang mejangkau keperluan individual dan latarbelakang personal tetapi latar belakang yang lebih bersifat umum, fleksibel menunjukkan di mana sahaja dan merujuk sesiapa sahaja (Wilky, 2004). Set pementasan *Waiting for Godot* oleh Samuel Beckett misalnya, benar-benar kosong dengan hanya sebatang jalan kampung dan sepohon pokok. Ini boleh sahaja diterjemahkan bahawa set minima ini menyoroti keberanian watak-watak didalamnya dan menggariskan fokus permainan terhadap kewujudan manusia sejagat secara umum (Lethbridge & Mildorf, 2008, p.10).

Dalam *Teater Juta-juta* (2013) karya Fasyali Fadzly, set dan props yang digunakan adalah ringkas bertujuan memudahkan penukaran babak berlaku tanpa *black out* di antara ruang waktu transisi. Fasyali Fadzly memberitahu idea untuk rekaan set datang kemudian selepas mengadakan perbincangan dengan sinografer. Menurut beliau, "pada awal perbincangan, saya cuma nak ada dua belas kerusi dengan baju yang

berbeza di atas pentas tetapi *producer* cakap kita kena tambah sedikit elemen aspek sinografi, supaya dia jadi menarik untuk ditonton. Dan saya rasa tu bagus untuk keluar daripada dunia ekperimental yang dulu-dulu, supaya kerusi yang macam terlalu *simple* dan terlalu subjektif. Dan nasihat *producer* tu saya rasa amat berguna dan ia menjadi satu bentuk yang saya rasa agak baik, dan saya rasa *conversation* atau *creative discussion* yang bagi impak pada saya lah. Saya pun serahkan ego saya dan *follow* diaorang punya rentak. *Which is, at the end* saya berpuas hati” (Fasyali Fadzly, temubual peribadi, 14.04.2016). Hasil dari perbincangan tersebut, satu rekaan berbentuk panel mudah alih dipersetujui kerana ia menghasilkan imej bingkai dalam teater. Menurut Fasyali Fadzly (2016) lagi, “walaupun sebenarnya dalam Stor (Stor Teater DBP) tu dah ada *frame*, dan dia jadi *frame* yang *visible*. Semacam *frame* dalam *frame* saya rasa” (Fasyali Fadzly, temubual peribadi, 14.04.2016).

Dari segi penggunaan warna bagi bagi set dan props dalam *Teater Juta-juta*, Fasyali Fadzly banyak menampilkan warna hitam dan putih sebagai asas seperti yang dilihat pada kerusi, meja, komputer riba dan alatan-alatan tulis.



Gambar 1: Set dan props secara mudah alih dalam *Teater Juta-juta* bertujuan untuk memudahkan penukaran latar dan babak. (sumber: Jabatan Dokumentasi Dewan Bahasa dan Pustaka)

Set ringkas dan minimal turut diterjemahkan di atas pentas *Kotak Hitam* (2011) iaitu sebuah lagi pementasan karya Fasyali Fadzly. Bezanya untuk pementasan ini, Fasyali Fadzly menetapkan agar konsepnya lebih menghampiri realistik, iaitu untuk memberi gambaran sebuah ruang tamu pangsapuri yang relevan dengan latar tempat dan masa cerita. Bagi sebuah persembahan monodrama, Fasyali Fadzly tidak melihat sinografi sebagai satu keperluan yang harus ditekankan kerana apa yang lebih penting bagi beliau adalah tumpuan yang sepenuhnya kepada permainan pelakon. Menurut Fasyali Fadzly, aspek-aspek lain dalam pementasan monodrama tidak sepatutnya berlebihan sehingga menenggelamkan cerita yang dibawa oleh pelakon. Dalam *Kotak Hitam*, set dan props yang realistik seperti sofa, televisyen, kabinet, sejadah, dan meja memberikan *mise en scene* yang bertepatan dengan naratif pementasan dalam konteks ruang dan masa. Ia memberi gambaran secara terus mengenai latar sosial watak dan

sekaligus memberi gambaran literal kepada para penonton mengenai isu serta persoalan yang cuba disampaikan. Malah ketelitian terhadap ciri-ciri *given circumstances* sekaligus tergabung membentuk ruang dramatik dalam pementasan tersebut.

Kotak Hitam yang menjadi tajuk teater adalah representasi simbolik kepada 'peti' televisyen yang sinonim dengan masyarakat Malaysia sejak ia diperkenalkan secara rasmi ke tanahair pada 28 December 1963, dengan Rangkaian Pertama menjadi saluran pertama nasional (Juliana Abdul Wahab, 2006, p. 3). Dengan meletakkan televisyen sebagai subjek utama naratif, Fasyali Fadzly turut menjadikan ia sebagai pusat tumpuan (*centre of attention*) dalam posisi perletakkannya iaitu di tengah kanan ruang pementasan. Skala saiz televisyen yang berukuran 48 inci turut menjadikan ia dominan dan jelas menampilkan watak Penyampai Berita di dalam skrin televisyen tersebut.



Gambar 2: Set ringkas *Kotak Hitam* memberi gambaran realistik ruang tamu sebuah pangsapuri, relevan dengan latar cerita dan latar sosio-ekonomi watak. (sumber: Jabatan Dokumentasi Dewan Bahasa dan Pustaka)

Nam Ron pula dalam keseluruhan waktu pementasan monodrama *Laut Lebih Indah dari Bulan* (2006) cuma meletakkan sebuah kerusi kayu untuk dijadikan alat (props) dan juga boleh menterjemahkan ruang dalam rumah sebagai metafora kepada dunia rumahtangga yang dijadikan subjek utama cerita. Lenny Erwan iaitu pelakon solo yang membawakan watak Bulan dalam pementasan tersebut 'berimprovisasi' dengan kerusi ketika melakukan pelbagai aksi fizikal dan pergerakan dramatik seperti mengelap dengan kain ke seluruh permukaan kerusi sebagai representasi kerja seorang suri rumah. Biarpun sekadar sebuah kerusi kayu, tetapi dengan penggunaan secara maksimum untuk membantu melahirkan perasaan, emosi, dan estetika, kerusi tersebut telah menjadi props yang 'berpengaruh' kuat sebagai satu unsur sinografi yang dipergunakan secara maksimum. Nam Ron dalam temubual yang dijalankan berkata bahawa apa yang dilakukan ini adalah bersifat 'telanjang' tanpa unsur-unsur kosmetik yang boleh membalut kekurangan yang ada pada teks dan lakonan. Menurut Nam Ron;

Ia drama yang telanjang, maknanya dia takde apa, dia hanya ada karektor je. So ia hanya ada pada teks dan actor je yang membantu untuk menyampaikan cerita tu. Dia tak ada benda-benda spectacular yang besar-besar. Kita tak ada set yang besar-besar yang gah-gah lighting yang canggih-canggih, kita tak ada. Kita tak ada make up, kita tak ada kosmetik. Persembahan tu sangat raw dan sangat dekat. Bila dia bersifat raw dia menjadi sangat dekat dengan orang (penonton) (Nam Ron, temubual peribadi, 17.10.2016).

Berdasarkan dari apa yang dinyatakan oleh Nam Ron di atas, jelas memberi gambaran bahawa beliau hampir menolak sepenuhnya hal-hal yang berkaitan dengan sesuatu yang bersifat spektakular (aspek kecanggihan teknologi pentas). Tujuan beliau bukan bermaksud mengurangkan nilai estetika mahupun dramatik pada pementasan, tetapi lebih bertujuan memberi penekanan kepada hubungan diantara pelakon dan penonton agar menjadi lebih 'intim' atau dekat.

Teknik suggestive dalam penataan set turut diperlihatkan untuk mempelbagaikan kegunaan sesebuah set atau props. Dalam Neo Romantik (2008) karya Aloy Paradoks misalnya, hanya satu bangku berfungsi sebagai 'suggestive set' yang berfungsi sebagai set dan juga props dalam masa yang sama. Ia boleh menjadi tempat duduk, tangga, tembok dan menara. Sifatnya mudah dialihkan bahkan memudahkan para pelakon untuk menggerakkannya mengikut komposisi dan kedudukan tertentu bersesuaian dengan gambaran situasi setiap adegan. Ini secara tidak langsung ia juga turut mencipta satu perencanaan aksi tersendiri dimana para pelakon dengan pergerakan improvisasi, bertindak sebagai 'kru pentas' untuk membuat pertukaran seting dari satu adegan ke adegan yang lain.



Gambar 3: Dalam *Neo Romantik* hanya satu bangku berfungsi sebagai 'suggestive set' yang mempunyai fungsi pelbagai. Ia boleh menjadi tempat duduk, tangga, tembok dan menara. Gambarajah 3 menunjukkan Aloy Paradoks sebagai watak Asyraf dan Fazleena Hishamuddin sebagai Najua melakukan aksi improvisasi mengalihkan sebuah bangku bagi tujuan penukaran adegan. (sumber: aloyparadoks.blogspot)

Kelebihan Set Minimalis dalam teater alternatif Melayu

Menurut Eliza Hunton (2017) dalam tulisannya di ruang digital, *Nouse* yang bertajuk '*Minimalism is More, The Machine Stop*' arahan Jolie Forster, adalah bukti bahawa pengarah dan penulis tidak boleh melihat teater kotak hitam (*black box*) sebagai satu sekatan dan mengongkang kreativiti. *The Machine Stop* dipentaskan dalam sebuah panggung kotak hitam yang menempatkan penonton duduk satu aras bersama para pelakon. Sebuah kerusi yang dikelilingi dengan palang-palang besi seakan sangkar menjadi imej utama untuk memberi gambaran fantasi. Tambah Eliza Hunton (2017), "*The Machine Stop* juga turut memberi pengalaman sebenar kepada penonton yang hadir terhadap kehadiran fantasi 'Mesin' sebagai satu benda yang menjijikkan dalam kehidupan seharian manusia. *The Machine Stop* menunjukkan bahawa pengalaman fantasi boleh dilakukan dengan hanya menampilkan empat orang pelakon dan beberapa tiang besi. Ia juga turut membuktikan sesebuah teater itu tidak semestinya memerlukan modal besar, tetapi cukup dengan percikan imaginasi yang hebat."

Merujuk pada teater-teater alternatif Melayu di Stor Teater DBP, limitasi ruang di panggung 'kotak hitam' tidak menjadi sebarang masalah bahkan memberikan satu pilihan minimalis kepada penataan set dan props dalam setiap pementasan tersebut. Keadaan ini sekaligus memberikan satu konsep kerja yang lebih ekonomikal, ringkas, teratur, dan kemas. Ruang lakon dapat dimaksimakan sebaik mungkin dengan meminimumkan penggunaan set serta mengelakkan binaan set yang berlebihan dan tidak relevan. Ini bertepatan dengan apa yang diperkatakan oleh Molly Flatt dalam artikelnya *The Secret of great sets? Less is more*, iaitu "*from Peter Brook's 'white box' to Jon Basour's paper Bohemia, the best sets illuminate rather than dominate the stage*". Keadaan ini turut memberikan kelebihan kepada para penonton untuk berimaginasi berdasarkan simbol-simbol atau binaan yang ditampilkan di atas pentas. Selain itu, ia sekaligus memberikan peluang kepada para penonton memberikan tumpuan kepada aspek lakonan dan teks persembahan yang sememangnya menjadi perkara utama yang ditekankan dalam bentuk teater alternatif Melayu.

Kostum

Dari aspek kostum, penulis/pengarah turut bersederhana dari segi menetapkan rekaan malah turut dilihat ringkas dan tidak terlalu dititikberatkan sejajar dengan konsep minimalis. Secara keseluruhan didapati tidak ada rekaan khusus yang dibuat dalam menyesuaikan dengan konsep dan ciri-ciri perwatakan dalam teks. Kebanyakan teater alternatif yang dipilih cenderung menggunakan pakaian harian sebagai kostum bersesuaian dengan latar tempat, masa, dan perwatakan seperti yang dilihat di dalam pementasan Hering (2005), Peristiwa di Malam Itu (2008), Matderihkolaperlih (2004), Laut Lebih Indah dari Bulan (2006), dan Kotak Hitam (2011). Manakala terdapat beberapa gabungan unsur lain yang jelas boleh dilihat dalam Teater Juta-juta (2013) dan Merocok-rocok (2011).

Elemen kombinasi diantara unsur moden dan tradisional dikenalpasti terdapat di dalam *Teater Juta-juta* dan *Merocok-rocok* dengan penataan beberapa motif yang dipakai oleh para pelakon (Aronson, 1991). Kostum yang mudah disarung dan dibuka seperti tanjak dan baju layang digunakan dalam Teater Juta-juta dalam satu adegan yang berlatarkan zaman Kesultanan Melayu Melaka. Kedua-dua unsur yang menggunakan motif busana bangsawan ini dipakaikan bersama kemeja T dan *jeans* ketika para pelakon membawakan watak Lekir, Kasturi dan Lekiu dilihat berkesan dalam menyampaikan imej latar zaman Kesultanan Melayu Melaka. Konsep ini jelas

tidak melibatkan penggunaan masa pertukaran yang lama. Para pelakon hanya perlu menukarnya di ruang lakon ketika pementasan sedang berlangsung.



Gambar 4: Kostum mudah sarung dan buka seperti tanjak dan baju layang digunakan dalam *Teater Juta-juta* dalam satu adegan yang berlatarkan zaman Kesultanan Melayu Melaka.

Pelakon-pelakon dan korus dalam *Merocok-rocok* pula memakai seluar gelembung (seluar persembahan tradisional randai) yang diikat dengan bengkung bersama kemeja-T untuk memudahkan pergerakan. Setiap pelakon dan korus dalam *Merocok-rocok* mengenakan kostum dari tona warna bercampur tanpa ada sebarang ciri-ciri yang membezakan watak di kalangan mereka. Ini bermaksud, kostum yang digunapakai oleh kesemua pelakon dalam *Merocok-rocok* tidak berfungsi sebagai indikasi mahupun simbol kepada aspek umur, jantina, status sosial, psikologi dan pekerjaan watak. Kostum dalam *Merocok-rocok* secara dasarnya adalah bersifat bebas dan santai selain dari mengenakan seluar gelembung dan bengkung yang bercirikan seni tradisi Randai.



Gambar 5: Aloy Paradoks (berseluar *jeans*) bersama para pelakon dan korus *Merocok-rocok* memakai seluar gelembung (seluar persembahan tradisional randai) yang diikat dengan bengkung bersama kemeja T untuk memudahkan pergerakan.

Selain apa yang ditonjolkan Fasyali Fadzly dan Aloy Paradoks pada konsep kostum dalam pementasan mereka, penulis/pengarah lain pula dilihat cenderung menterjemahkan ciri-ciri perwatakan pada kostum yang dipakai para pelakon. Pendekatan ini mengenegahkan unsur realistik apabila para pelakon tidak mengenakan sebarang motif atau simbol sama ada dalam bentuk rekaan ataupun warna dalam menyampaikan sebarang maksud dramatik. Selain itu, teks ditulis Dinsman menuntut penataan kostumnya direka khusus dan dikonsepsuakan menepati ciri-ciri perwatakan seperti yang dilihat dalam pementasan *Tamu dari Medan Perang* (2006).

Impak artistik kostum minimalisme dalam pementasan teater alternatif Melayu.

Penataan kostum dalam teater alternatif Melayu sangat berkait rapat dengan ciri-ciri perwatakan dan konsep keseluruhan pementasan. Penampilan watak dan tentu sekali tenaga kerja yang terlibat dalam produksi yang berskala kecil turut menjadi faktor kepada pemilihan rekaan mudah terhadap kostum yang digunapakai. Tambahan pula hampir kesemua pementasan yang dikaji berkonsepkan kontemporari, ia memberikan alasan yang relevan dalam penentuan kostum yang turut kontemporari untuk tontonan mata penonton zaman kini. Biarpun ia tidak dilihat 'gah' dan kaya dengan material, warna serta rekaan mewah, namun kostum digunakan mengikut keperluan dari segi potongan dan material yang sesuai untuk tujuan pergerakan pelakon di atas pentas. Pemakaian kostum yang pelbagai guna dalam Teater Juta-juta contohnya memberikan kesan teaterikal yang tersendiri apabila setiap pelakon itu bergerak dan mengenakan kostum masing-masing pada setiap kali pertukaran babak ataupun perwatakan.

Kostum dalam teater alternatif Melayu turut mengenegahkan gabungan elemen baharu dan lama terutamanya pada pementasan *Teater Juta-juta* dan *Merocok-rocok*. Kedua-dua pementasan ini dengan jelas memberikan kesan artistik yang mempunyai sentuhan hybrid budaya tradisi seperti penggunaan motif teater Bangsawan dan tarian Randai. Idea seperti ini biarpun bukan sesuatu yang barharu dalam pementasan-pementasan kontemporari teater di Malaysia, namun ia menyuntik identiti tersendiri biarpun dalam keterbatasan ruang, kewangan dan material yang ada.

Pencahayaannya

Fasiliti pencahayaan yang asas di Stor Teater DBP memberikan pilihan artistik dan teaterikal yang terhad kepada semua pementasan teater alternatif di Stor Teater DBP. Jumlah keseluruhan lampu yang terdapat di Stor Teater DBP adalah dua puluh empat biji iaitu lapan belas lampu jenis *Fresnel* 1000w dan enam biji lampu jenis *Profile* 1000w. Dengan limitasi tersebut, penataan cahaya tidak direka sehingga mampu memperlihatkan unsur spektakular pada adegan-adegan tertentu tetapi hanya sekadar menepati keperluan asas. Dalam ruang sekecil Stor Teater DBP, pencahayaan dilihat berfungsi untuk menerangkan ruang lakon, sebagai indikasi pertukaran adegan, dan memberikan *mood* bantuan kepada situasi-situasi tertentu dalam adegan.

Dalam teater arahan Dinsman, *Menunggu Kata Dari Tuhan* (2009), teknik konvensional terang gelap secara umumnya berfungsi sebagai pembahagi kepada pecahan dua belas adegan. Perubahan lampu pada setiap transisi tersebut adalah seiring dengan muzik yang dimainkan oleh penggesek biola. Lampu sorot yang diterangkan perlahan-lahan diberikan pemusatan khusus kepada watak solo Ka'ab

Malik. Dalam beberapa bahagian, keadaan lampu yang disorot secara halus dan fokus terhadap watak Ka'ab Malik menimbulkan kesan hening dan tanda penegasan. Ini dapat dilihat pada adegan ketujuh disaat Ka'ab Malik bermonolog bertanyakan mengenai siapakah yang mempunyai masalah sepertinya kepada sekumpulan orang dari Bani Salamah selepas keluar dari masjid. Keadaan lampu pada awal adegan tujuh terang menyeluruh sehingga pada saat Ka'ab menerima jawapan dan berfikir, lampu difokuskan kepada watak Ka'ab (lakonan Sabri Yunus).

Ka'ab Malik:

Aku bertanya pula: Siapa Mereka? Dan dijawab : Murarah bin Rab'atul 'Aamiry dan Hilal bin Umayyah al-Waqifi.

Lampu fokus pada Ka'ab. Bahagian lain perlahan-lahan disuramkan.

Ka'ab bicara sambil berfikir:

Murarah bin Rabi'atul 'Aamiry, dan Hilal bin Umayyah al-Waqifi- dua orang lelaki soleh yang ikut bertempur dalam perang Badar. Aku kira mereka berdua telah menunjukkan teladan yang baik, dan akupun tak perlu berganjak dari pendirianku.

Lampu diterangkan semula perlahan-lahan. Muzik masuk.

(Dinsman, 2009, p.26)

Teknik yang sama turut dilakukan pada adegan lapan ketika watak Ka'ab bermonolog menyesali perbuatannya dan bercakap dengan Allah. Sebelum itu, Ka'ab baharu sahaja selesai membaca sepucuk surat dari Raja Ghassan yang menawarkan diri untuk membantu. Namun Ka'ab menyedari bahawa tiada seorangpun manusia yang boleh membantunya sekalipun seorang Raja. Pemusatan lampu ke atas Ka'ab dengan penggunaan tona warna sejuk digunakan oleh Dinsman untuk menimbulkan kesan yang hening sepertimana yang turut digambarkan dalam petikan skrip Menunggu Kata dari Tuhan dibawah;

Hening seketika. Masuk muzik. Lampu perlahan-lahan fokus kepada Ka'ab.

Ka'ab Malik:

Aku tetap beriman dengan Allah. Aku tetap cinta kepada Allah. Cintaku kepada Rasulullah tidak berkurangan walau sedikitpun. Aku tidak menyalahkan sesiapa. Aku yang tersilap waktu itu. Aku....aku menyesal, dan aku bertaubat. Aku mengharapkan keampunan dari Allah. Allah maha pengampun, maha penyayang. Astaghfiruka wa atuubu ilaika ya Allaah....

Ketika ini hanya sebilah cahaya halus di atas Ka'ab. Ka'ab membakar surat raja Ghassan. Diiringi muzik. Lampu digelapkan.

(Dinsman, 2009, p.30-31)

Penggunaan teknik lampu secara konvensional seperti yang ditunjukkan dalam *Menunggu Kata dari Tuhan* telah menjadi pilihan Dinsman dalam menyampaikan fikiran dan perasaan dalaman watak, seperti yang ditunjukkan dalam adegan tujuh iaitu untuk memberi detik watak Ka'ab berfikir dan adegan lapan iaitu di saat Ka'ab menyesali perbuatannya kepada Allah. Walaupun tanpa kesan khas yang lain, penataan lampu minima dengan memberikan tumpuan penonton kepada watak utama dilihat menjadi aspek yang memadai dalam membantu kefahaman teks, emosi watak dan kekuatan lakon.

Dalam pada itu, teknik pencahayaan *low-key* turut dikenalpasti digunakan dalam dua pementasan iaitu *Merocok-roocok* dan *Hering*. *Low key* adalah kesan pencahayaan yang menggunakan sumber cahaya berintensiti tinggi untuk meningkatkan kesan bayang-bayang di pada sesuatu adegan. Tidak seperti pencahayaan *high key* (di mana bayang-bayang diminimumkan), pencahayaan jenis *low key* adalah mengenai kesan yang boleh mewujudkan bayang-bayang dan kontras. Imej yang tercipta kesan dari simbah cahaya yang menggunakan teknik *low key* mengandungi tona dan warna yang kebanyakannya gelap. Ini bertujuan untuk menimbulkan kesan atmosfera dan emosi ruang. Berbeza dengan teknik *high key* yang memberikan suasana lebih luas dan jelas secara menyeluruh, teknik *low key* lebih menimbulkan kesan dramatik dan misteri. Cahaya *low key* biasanya digunakan apabila seseorang pengarah mahu sama ada mengasingkan subjek atau memberikan kesan yang lebih dramatik dalam sesuatu adegan.

Dalam teater *Merocok-roocok*, hampir keseluruhan adegan yang melibatkan unsur dramatik dan sensual, penggunaan cahaya *low key* menjadi pilihan Aloy Paradoks dan ditambah dengan penggunaan tona warna merah bagi menambahkan kesan yang lebih panas. Dengan intensiti cahaya yang tinggi disuluh ke arah para pelakon, ia telah menghasilkan bayang-bayang yang terbias ke lantai dan dinding *black box* yang juga turut memberi kesan sepertimana penataan cahaya filem bergenre noir.



Gambar 6: Teknik cahaya *low key* dengan kesan bayang-bayang dan penggunaan *filter* berwarna merah secara menyeluruh memberi *mood* sensual pada babak-babak yang melibatkan percintaan antara dua watak utama. (sumber: pakatanparadoks.blogspot)

Konsep pencahayaan yang menggunakan tona merah berserta teknik bayang turut dapat dilihat dalam pementasan *Hering* arahan A Wahab Hamzah. Apa yang membezakannya, dalam *Hering*, teknik tersebut dikhususkan dalam satu adegan akhir sebagai satu kesan khas sekaligus mengwujudkan elemen debar dan dalam masa yang sama melindungi aksi berunsur seksual. Adegan tersebut melibatkan seorang watak (Anak Timbalan Presiden) yang memotong kemaluan suaminya yang dipercayai membunuh bapanya. Dengan teknik yang sederhana iaitu dengan penggunaan kelir putih untuk biasan bayang dengan tona warna merah, cukup dijadikan pilihan oleh A Wahab Hamzah dalam menyampaikan maksud dramatik adegan tersebut.



Gambar 7: Penggunaan kelir dan bayang dalam satu adegan klimaks dalam teater *Hering* (sumber: Jabatan Dokumentasi Dewan Bahasa dan Pustaka)

Konsep pencahayaan dalam teater alternatif Melayu.

Konsep penataan cahaya dalam keseluruhan pementasan teater alternatif Melayu tidak bergantung kepada fasiliti pencahayaan yang terdapat di Stor Teater DBP tetapi menjadikan kekurangan yang ada sebagai satu teknik memaksimumkan maksud visual yang hendak disampaikan oleh pengarah. Dengan kuantiti lampu yang sedikit, intensiti, pemilihan sudut dan warna cahaya dalam rekaan menjadi prinsip utama yang dititikberatkan tanpa menjejaskan pencahayaan asas mengikut masa dan tempat dalam kebanyakan adegan. Pencahayaan dengan paparan waktu siang dan malam ditunjukkan dengan baik dalam teater *'Peristiwa di Malam itu'*, *'Hering'*, *'Tamu dari Medan Perang'* dan *'Menunggu Kata dari Tuhan'*. Biarpun tahap artistik yang digarap dalam rekaan cahaya adalah pada kadar minimum namun ia masih bersesuaian mengikut keperluan asas dalam memberi mesej terhadap indikasi waktu dan tempat berlakunya sesuatu kejadian dalam adegan teater. Dari segi ini, asas teori pencahayaan *'three point lighting'* dilihat diaplikasi dalam setiap pementasan yang dipersembahkan.

Penggunaan pencahayaan asas dalam kebanyakan teater alternatif Melayu di Stor Teater DBP secara dasarnya tidak dilihat sebagai satu kekurangan dari aspek artistik kerana ia berfungsi sebagai satu elemen teaterikal yang cukup memadai pada setiap keadaan. Apatah lagi, pengarah-pengarah teater yang terlibat menjadikan elemen teks dan lakonan sebagai hal yang perlu diutamakan. Empat fungsi cahaya dalam teater

secara asasnya seperti yang digariskan oleh Stanley McCandles iaitu *visibility*, *form*, *naturalism*, dan *mood* secara dasarnya dilihat telah diaplikasi oleh kesemua teater yang dikaji. Bagaimanapun, pada konteks persembahan teater kontemporari, pementasan teater harus dilihat sesuatu yang lebih kompleks dengan kehadiran penonton yang lebih pintar. Pencahayaan kontemporari boleh dipecahkan kepada banyak fungsi lain seperti menentukan ruang, mempersembahkan imej, menerangkan atmosfera adegan, membentuk model tiga dimensi, mengembangkan fokus visual, membantu tempo dan rentak, dan juga menjadi elemen penting bagi gaya pementasan teater itu sendiri. Dalam soal ini, pencahayaan dalam teater-teater alternatif Melayu tidak dapat menepati semua fungsi tersebut kerana limitasi fasiliti dan teknologi di Stor Teater DBP.

Selain dari penataan cahaya asas yang diaplikasi dalam kesemua teater alternatif Melayu, penggunaan '*gobos*' turut menjadi pilihan dalam memberi kesan rekaan tekstur, pecah, dan berbelang apabila ia terbias di dinding atau lantai pentas. Namun penggunaan teknik *gobos* ini tidak menjadi satu aspek yang dominan dan hanya boleh dilihat dalam beberapa adegan dalam teater *Matderihkolaperlih* dan *Laut Lebih Indah dari bulan* di mana pereka cahayanya iaitu Toemoe Zahid Jamal sememangnya mempunyai latarbelakang pendidikan dari Akademi Seni dan Warisan (ASWARA) dan menjurus kepada penataan cahaya. Toemoe Zahid Jamal, dalam rekaan-rekaannya yang terawal turut menjadikan konsep *low key*, kontras, dan tekstur *gobos* sebagai elemen penting dalam penghasilan rekaan cahaya yang dinamik terutamanya di ruang kecil seperti di *black box*. Ini dapat dilihat dalam dua teater awal yang beliau sendiri tangani sebagai pereka cahaya iaitu Misi (2000), Gedebe (2001), dan Lembu (2002). Adolphia Appia dalam Baugh (2013) mengatakan bahawa tekstur yang terbentuk dari penggunaan *gobos* dan lampu projeksi imej turut bertindak sebagai dekorasi pentas yang efektif, juga penghubung antara cahaya dan dekorasi pentas (p. 118). Pendapat Appia ini jelas menyatakan bahawa selain dari asasnya sebagai memberikan cahaya di ruang lakonan dan juga memberi gambaran masa dan tempat, rekaan cahaya juga turut bertindak sebagai set atau dekorasi pentas. Ini secara tidak langsung dapat meletakkan nilai tambah kepada *mise-en scene* sesebuah pementasan itu walaupun dengan set yang minimalis. Hal ini juga mampu mengisi ruang-ruang yang dikosongkan oleh set dan props yang minimalis (Everwalker, 2014).

Aspek pencahayaan dalam teater alternatif Melayu dilihat masih boleh diberikan penekanan sewajarnya dengan pengaplikasian beberapa elemen pencahayaan yang lebih bersistem dan efisien. Elemen-elemen rekaan seperti garis, gerakan, warna, skala, cahaya dan tekstur sekiranya diberikan tumpuan yang lebih terperinci mampu memberikan kualiti visual yang minimalis dan efektif. Ini setidaknya-tidaknya memberikan penambahan pada nilai artistik salah satu unsur sinografi dalam teater (lihat Essig & Setlow, 2013). Ini juga bergantung kepada faktor-faktor lain terutamanya dari segi konsep keseluruhan pementasan yang turut memainkan peranan besar dalam mengengahkan rekaan pencahayaan. Terdapat juga pengarah teater yang dengan sengaja tidak memberikan penekanan yang khusus dalam pencahayaan kerana tidak mahu elemen ini mendominasi ataupun menenggelamkan elemen lakonan yang diutamakan. Namun jika ia berbalik pada persoalan meletakkan citarasa penonton kontemporari, peranan pencahayaan harus juga dititik beratkan sebagai unsur sinografi yang turut sama penting fungsinya dengan elemen-elemen teaterikal yang lain.

Simpulan

Biarpun pada realitinya penataan elemen-elemen sinografi dalam teater alternatif Melayu di Stor Teater DBP adalah manifestasi kepada kekurangan modal produksi untuk merealisasikan sesuatu yang lebih gah, spektakular, dan mewah, namun ia juga dilihat sebagai satu peluang kepada para pengarah menonjolkan ciri-ciri kelainan berdasarkan dengan kemampuan material yang ada. Dengan memberi sama ada pelakon dan penonton peluang memperluaskan imaginasi mereka, unsur minimalis pada sesuatu keadaan tertentu, boleh menjadi lebih efektif berbanding teater mewah di panggung besar. Konsep ini menjadi relevan dan cukup sinonim dengan prinsip-prinsip lain yang membentuk teater alternatif Melayu ini.

Set minimalis yang direka dengan kompleks dan berkesan sepertimana yang pernah dibuat dalam pementasan *The Machine Stop* pada Mei 2016 di *York Theatre Royal* Amerika Syarikat, dimana dinding keempat (*the fourth wall*) dipecahkan dan mengundang para penonton merasai pengalaman dramatik dengan lebih intim sekaligus menikmati bukan hanya ceritanya tetapi juga seni visual secara lebih menyeluruh. Konsep seperti ini membuka revolusi baharu sejajar dengan perkembangan dunia kontemporari pasca 2000an apatah lagi teater alternatif Melayu ini sifatnya adalah sebuah teater mandiri dan regional. Tanpa pembiayaan dana dari mana-mana pemodal ia sudah memadai menjadi satu identity khusus terutamanya dalam mengengahkan karya-karya bermutu dari aspek penulisan dan persembahan lakonnya juga.

Beberapa aspek yang boleh diketengahkan dalam teater-teater alternatif Melayu di Stor Teater DBP adalah bagaimana pengarah teater itu sendiri menggariskan kemungkinan-kemungkinan artistik berdasarkan limitasi-limitasi yang terdapat di panggung kotak hitam seperti di Stor Teater DBP. Konsep minimalis menjadi pilihan pada hampir kesemua pementasan dilihat memberikan ruang kepada pengarah untuk memberikan tumpuan yang lebih berat kepada elemen pementasan lain terutamanya lakonan dan pemusatan terhadap isi teks. Ini secara tidak langsung menjadikan aspek sinografi berfungsi sebagai satu kombinasi artistik yang membantu dalam penyampaian makna dramatik dan pembentukan suasana (*mood*) atmosfera pementasan. Dalam keadaan yang minima, tetapi diberikan nilai kepada permaknaan dan artistik yang besar.

Rujukan

- Abrahami, N. (2009). *How black box theatre came of age*. Dicapai pada 13 Ogos 2017, daripada <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/23/black-box-theatre>.
- Aronson, A. (1991). *Postmodern design*. *Theatre Journal* 43 (1): 1-13. The Johns Hopkins University Press.
- Baugh, C. (2013). *Theatre, performance, and technology* (2nd ed.). London: Palgrave Macmillan.
- Dinsman. (25.05.2016). *Penulis/pengarah teater tamu dari medan perang*. Temubual Peribadi. Kuala Lumpur.

- Everwalker. (2014). *Writing for theatre: The importance of minimalism*. Dicapai pada 26 Ogos 2017, dari <https://everwalker.wordpress.com/2014/09/18/writing-for-theatre-the-importance-of-minimalism/>
- Essig, L. & Setlow, J. (2013). *Lighting and the design idea* (3rd ed.). New York: Wadsworth Cengage Learning.
- Fadzly, F. (14.4.2016). Penulis/pengarah teater *Kotak Hitam dan Teater Juta-juta*. Temubual Peribadi. Kuala Lumpur.
- Flatt, M. (2011). *The secret of great sets? Less is more*. Dicapai pada 14 Mac 2018, dari <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/feb/09/set-design-theatre-stage>.
- Hamzah, A. W. (2009). Stor teater DBP pemangkin dramatis muda. Utusan Malaysia. Dipetik dari http://ww1.utusan.com.my/utusan/Bacaan_lanjut:http://ww1.utusan.com.my/utusan/info.asp?y=2009&dt=0118&pub=Utusan_Malaysia&sec=Hiburan&pg=hi_27.htm
- Hamzah, A. W. (2011). *Teater menjana ekonomi: Bagaimana?*. Dalam Rosminah Mohd Tahir, Mazlan Tahir, Rime Nazren (Eds.), *Transformasi Teater: Iluminasi Industri Kreatif*. 1:51-55.
- Hamzah, A. W. (07.04.2016). Penulis/pengarah teater *Hering dan Peristiwa di Malam Itu*. Temubual Peribadi. Selangor.
- Husin, F. (2010). *Teater Melayu: Teks dan eksperimentasi*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hill, A. (2005). *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. Routledge.
- Hunton, E. (2017). *Minimalism is more, nouse*. Dicapai pada 8 September 2017, daripada <http://www.nouse.co.uk/2017/05/12/minimalism-is-more/>
- Jones-Llyoyd, L. (2002). *Essays on documenting and researching modern productions of Greek drama: The Sources*. Dicapai pada 28 Ogos 2017, daripada www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays.
- Jit, K. (2003). *Krishen Jit: An uncommon position*. Singapore: Contemporary Art Centre.
- Johnny, Liza, Malcolm, Michael, Mar, Elizabeth. (2017). *What is Black Box theatre ?*. Dicapai pada 24 Disember 2017, dari <http://www.wisegeek.com/what-is-a-black-box-theater.htm>
- Juliana A W. (2006). *Communication Technology and the Television Industry in Malaysia*. ARC Asia Pacific Future Network International Conference: Media, Policies, Cultures and Futures in the Asia Pacific Region. Organized by Curtin University of Technology. Dicapai pada 27 Ogos 2017, daripada <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.8836&rep=rep1&typ>
- Khan, H. A. (2014). *Teater filem dan pengurusan seni*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

- Lethbridge, S. & Mildorf, J. (2008). *Basics of English studies. English Department*, Freiburg University Germany.
- Liina U. (2002). *Creating the place. Place and location II. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 10*, eds. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia 10: 361–369. Nam Ron. (17.10.2016). Penulis/pengarah teater *Matderihkolaperlih dan Laut Lebih Indah dari Bulan*. Temubual Peribadi. Selangor.
- Network International Conference (2006). Media, policies, cultures and futures in the Asia Pacific Region. Organized by Curtin University of Technology*. Dicapai pada 2 September 2017, dari <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.883&rep=rep1&type>
- Noad, H. (2013). *The importance of being minimalistic*. Dicapai pada 28 Ogos 2017, dari <http://oxfordstudent.com/2013/04/27/the-importance-of-being-minimalistic/>
- Paradoks, A. (23.5.2016). Penulis/pengarah teater *merocok-rocok dan Neo-romantik*. Temubual Peribadi. Kuala Lumpur.
- Wilky, F. (2004). *Out of place: The negotiation of space in site specific performance*. School of Arts, University of Surrey.