

Mak Yong dalam Bentuk Teater: Meneliti Aspek Pengarahan *Anak Raja Gondang* oleh Norzizi Zulkifli

MOHD. GHAZALI ABDULLAH

ABSTRAK

Makalah ini merupakan satu pengamatan secara langsung terhadap persembahan mak yong yang diarah oleh Norzizi Zulkifli dalam bentuk kontemporari. Isu yang ingin ditinjau ialah bagaimanakah pengurusan persembahan, khususnya dalam aspek pengarahan sebuah persembahan yang berjaya dijalankan. Didapati sebetulnya tidak ada teknik khusus dalam pengurusan dan pengarahan persembahan selain daripada dedikasi dan komitmen para penglibat, terutamanya pengarah sendiri dan para pelakon. Sebuah pementasan yang baik memerlukan skrip yang baik dan latihan berterusan. Aspek-aspek lain seperti pentas, set, prop, tatacahaya, tatahias, kostum dan pelbagai kesan audio-visual yang canggih hanyalah bersifat *secondry*. Bertitik tolak daripada dedikasi dan komitmen pihak-pihak berkenaan itulah maka dengan sendirinya menerbitkan pengurusan dan pengarahan yang baik.

Kata kunci: Cerita, Persembahan, Pengarahan, Pelakon dan Pentas

ABSTRACT

This paper is a direct observation upon the staging of *mak yong* directed by Norzizi Zulkifli in a contemporary form. Issue that will be explores is how the successful stage management, especially in directing aspect, being done. It is found that, essential there is no definite technique in management and directing of the stage performance rather than dedication and commitment among the people involved, especially the director and the actors. A good stage performance needs a good scrip and continuous practices. Other aspects such as the stage, set, prop, lighting, decoration, costume and other sophisticated audio-visual effects are just *secondary*. Dedication and commitment among all those who involved are the main factors to manifest a good management and directing.

Key Words: Story, staging, directing, actors and stage

Pengenalan

Mak yong merupakan salah sebuah warisan watan Kelantan, Patani dan Terengganu yang telah diiktiraf sebagai “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” oleh UNESCO di Perancis pada 25 November 2005. Namun begitu pada hari ini, seperti diungkapkan oleh Mek Jah Deris, 64 tahun, dari Batu Tumbuh, Besut, iaitu tokoh utama penggiat genre persembahan ini sehingga mendapatkan pengiktirafan tersebut “dalam dunia moden ini orang tidak minat mak yong, mereka lebih suka muzik rock” (*Berita Harian*, 11 September, 2009). Menurut beliau lagi, di kampung sekali pun sudah tidak mengadakan persembahan ini dalam majlis kenduri kendara seperti dahulu.

Pemuliharaan warisan persembahan adalah berbeza daripada bahan-bahan artifaks berbentuk *tangible* atau budaya-benda kerana ia adalah berbentuk abstrak. Cara yang paling berkesan ialah dengan mengadakan persembahannya di hadapan khalayak secara berterusan. Setakat ini, pemuliharaan genre ini lebih banyak dilakukan oleh pihak kerajaan, terutamanya Kementerian Kebudayaan dan Kesenian, Dewan Bahasa dan Pustaka dan Dewan Bandar Raya Kuala Lumpur. Sejak tahun 2001, Istana Budaya telah mengadakan beberapa persembahan di Lambang Sari (panggung bersebelahan Istana Budaya). Menyedari realiti bahawa tidak ramai orang, terutamanya generasi baru, yang berminat untuk menonton dalam bentuk aslinya, pihak penganjur telah mengadakan persembahan mak yong yang diubahsuai dalam bentuk pementasan baru. Beberapa produser teater dan tari tempatan telah terlibat dalam usaha ini. Langkah ini memberi kesan cukup menggalakkan. Misalnya, pada tahun 2006, tiket pementasan dua malam *Endeng Tajeli* di tempat yang sama habis ditempah. Ini telah membakar semangat pihak penganjur untuk meneruskan kesinambungan pementasan dengan *Raja Besar Senjanya* (*Berita Harian* 22 November 2007). Persembahan *Endeng Tajeli* diadakan lagi pada tahun 2008 dan seterusnya diadakan persembahan monodrama *Rebab Berbisik* dan mak yong *Dewa Indera Indera Dewa*. Ini membayangkan kesedaran di kalangan generasi muda terhadap seni persembahan bangsa semakin meningkat.

Salah seorang penggiat seni yang memainkan peranan dalam usaha melestarikan warisan bangsa itu ialah Norzizi Zulkifli, tenaga pengajar Jurusan Seni Layar UiTM, lepasan Akademi Seni Kebangsaan (kini ASWARA) dan Universiti Teknologi MARA jurusan seni layar. Makalah ini didasarkan pada persembahan persembahan yang diarah oleh beliau di Pentas Terbuka (amphitheatre), Pusat Pelancongan Malaysia, Kuala Lumpur pada 23 hingga 25 Oktober 2001. Mak yong di bawah

pengarahan beliau bertajuk *Anak Raja Gondang* yang dipersembahkan dalam satu gabungan teknik persembahan tradisional, teater dan filem. Aspek-aspek yang akan ditinjau ialah teknik pengarah dan hiasan pentas, penggunaan skrin dalam layar di kiri kanan, hadapan dan belakang pentas, teknik lakonan iaitu gerak, tari, muzik, lagu, dan penggunaan ruang. Aspek-aspek ini dianalisis berdasarkan pengalaman penulis menonton (appreciation experience) pelbagai genre persembahan termasuk mak yong selama lebih daripada 20 tahun. Berdasarkan pengalaman penulis, persembahan yang diarahkan oleh Norzizi dapat dijadikan salah satu contoh bagaimana persembahan tradisional dapat dilestarikan dalam bentuk persembahan kontemporari.

Walaupun tidak ada dua definisi yang membawa pengertian yang sama namun ungkapan “pengarahan” dalam makalah ini ditanggapi sebagai istilah yang membawa maksud yang hampir serupa dengan pengurusan seni/budaya. Ini kerana pada prinsipnya, pengarah adalah salah satu elemen pengurusan seni/budaya. Patrick Ebewo dan Mzo Sirayi (2009: 286) menyatakan “the same could hold true of most cultural management enterprises that involve organizing, planning, leading, and monitoring all areas of cultural production—collection, research, exhibition, programming, administration, and marketing.”

Persembahan mak yong bentuk asal

Mak yong adalah sebuah taridera tradisional masyarakat Kelantan, Patani, Terengganu dan Sumatera (Kepulauan Riau) yang mengandungi menyanyi, menari dan lakonan. Di Malaysia ia menggunakan dialek Kelantan-Patani. Ia dipersembahkan di atas pentas kosong, tanpa setting dan prop. Para penonton berada di sekeliling pentas tersebut. Ia mempunyai pelbagai cerita tetapi teksnya tidak bertulis. Tidak ada pengarah dan dialognya dituturkan secara ingatan dan hafalan oleh para pelakon. Oleh itu, sentiasa berlaku improvisasi, iaitu berlaku tokok-tambah di sana sini, bergantung pada kreativiti pengarah dan pelakornya.

Persembahannya bermula dengan Mengadap Rebab, iaitu satu upacara dilakukan oleh seorang bomoh untuk mengelakkan daripada gangguan makhluk halus ke atas pemain dan penonton. Kemudian diikuti dengan babak satu. Dalam cerita *Anak Raja Gondang* babak ini bermula dengan kemunculan Sedayung Pakyung, Raja Besar memanggil Peran Tua, Sedayung Peran, Perang Tua Memanggil Peran Muda, Peran Tua dan Peran Muda mengadap Raja Besar, dan Berburu. Babak Dua adalah mengenai Puteri Gerak Petera mengenalkan diri, Puteri Gerak Petera

bersalin, Kelahiran Anak Raja Gondang, Puteri Gerak Petera dihalau dari Istana. Babak Tiga mengenai Wak Pakil Jenang memperkenalkan diri, Pertemuan Puteri Gerak Petera dengan Wak Pakil Jenang, Penetasan Gondang, dan Pertemuan Anak Raja Gondang dengan bondanya. Babak Empat mengenai Pengembaraan Anak Raja Gondang, Permainan Anak Raja Gondang dan Anak-Anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh, Wak Juara Pematik memperkenalkan diri, Anak Raja Gondang dan Anak-Anak Mak Inang menganiaya Wak Juara Pematik. Babak Lima mengenai Wak Juara Pematik mengadu pada Raja Besar, Wak Pertanda Raja menangkap Anak Raja Gondang, Pertemuan Anak Raja Gondang dengan Raja Besar dan Anak Raja Gondang diangkat sebagai anak angkat Raja Besar. Akhirnya diikuti dengan Tarian Ragam sebagai Penutup.

Ringkasan Cerita

Anak Raja Gondang mengesahkan Raja Besar yang memerintah negeri Serendah Sepagar Ruyung. Kisah bermula dengan Permaisuri Raja Besar bernama Puteri Gerak Petera sedang hamil anak sulung. Persiapan diadakan untuk menimang seorang putera, maka Raja Besar keluar berburu ke hutan untuk mencari Gajah Putih bergading Hitam. Sewaktu dalam perburuan, Puteri Gerak Petera melahirkan anak, tetapi bukan manusia biasa iaitu seekor siput gondang.

Apabila Raja Besar pulang ke istana, baginda terkejut dan amat murka kerana melihat anaknya bukan manusia. Maka dituduhnya Puteri Gerak Petera membuat hubungan sulit lalu dihalau Puteri Gerak Petera dari istana. Puteri Gerak Petera bersama anak gondangnya membawa diri dan mendapatkan perlindungan dari Wak Pakil Jenang, seorang bekas pekerja istana. Baginda menyerahkan Anak Gondangnya dibawah jagaan Wak Pakil Jenang kerana baginda pergi mencari kayu api dan bahan makanan di hutan. Anak Gondang akhirnya menetas dari sarungnya, dan keluarkan seorang putera yang elok rupa parasnya. Pada awalnya Wak Pakil Jenang tidak percaya, tetapi Anak Raja Gondang tersebut meyakinkannya.

Apabila Puteri Gerak Petera pulang, didapati gondangnya kosong, berlakulah salah faham antara Puteri dengan Wak Pakil Jenang. Anak Raja Gondang menceritakan kisah yang sebenarnya. Anak Raja Gondang meminta izin dari bondanya untuk mengembara menemui ayahandanya di Istana. Anak Raja Gondang menempuh halangan dengan melalui Padang Luas Saujana Padang, akan tetapi dengan kebijaksanaan baginda dapat mengatasi anak-anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh dan Wak Juara Pematik. Oleh kerana Anak Raja Gondang dengan sengaja

menganiaya Wak Juara Pematik, maka baginda telah ditangkap oleh Wak Pertanda Raja lalu dibawa ke istana. Helahnya ialah untuk menemui Raja Besar.

Raja Besar terpicat dengan Anak Raja Gondang, lantas mengambil Anak Raja Gondang sebagai anak angkat. Baginda Raja Besar tidak menyangka bahawa Anak Raja Gondang itu adalah anak kandung baginda.

Persembahan oleh Norzizi

Norzizi merupakan seorang pelakon dan pengarah teater pentas dan drama televisyen. Beliau pernah terlibat dalam pementasan *Itik Liar* (arahan Ahmad Tamimi Seregar), *Tiang Seri Tegak Berlima* (arahan Rohani Yusoff), *Mencari Juita*, *Pelayaran Nur Atma* dan *De Ja Vu Seorang Perempuan* (arahan Siti Rohaya Atan). Dalam mak yong lakonan yang beliau terlibat ialah Anak Raja Gondang dan Raja Bongsu Sakti arahan Khatijah Awang, teater Paduka Oedipus arahan Rahim Al Bakri, Anggun Nan Tungga arahan Dahmir Amir, Bangsawan Raja Laksamana Bentan arahan Rahman B. Selaku Penolong Pengarah, beliau terlibat dalam teater Siti Zubaidah, manakala selaku Pengarah beliau terlibat dalam teater keliling Di Bawah Lindungan Kaabah, Perhiasan Kaca, Anak Raja Gondang, Dewa Indera, Indera Dewa.

Persembahan mak yong *Anak Raja Gondang* oleh beliau yang diteliti ini menggunakan teks bertulis bertulis. Teks asal yang digunakan oleh beliau itu pernah dipersembahkan oleh Khatijah Awang yang diwarisi daripada ibunya Che Kemala. Naskah teks tersebut adalah dalam simpanan Akademi Seni Kebangsaan yang digunakan sebagai mata kuliah kepada pelajar mak yong di akademik tersebut. Penulisan naskah tersebut diusahakan oleh Ghulam Sarwar-Yousuf (Profesor) semasa beliau membuat kajian doktor falsafahnya dengan merakamkannya daripada cerita yang diberikan oleh Khatijah Awang, primadona genre ini.

Pementasan mak yong oleh Norzizi menuruti sebahagian besar pecahan babak dalam persembahan genre ini dalam bentuk asal secara tradisinya. Aspek yang tidak dilakukan ialah upacara Mengadap Rebab. Babak-babak lain adalah seperti dalam bentuk mak yong asal seperti diberikan di atas. Ini membayangkan Norzizi masih mementaskan persembahan ini dengan ciri-ciri tradisionalismenya.

Mak yong diarahkan oleh beliau ini boleh dianggap satu gabungan teknik filem kerana beliau menggunakan kelir atau skrin di kiri kanan pentas dan di hadapan pentas. Skrin kiri kanan dan hadapan pentas terbuka itu merupakan satu kelainan dari teknik persembahan mak yong yang biasa yang tidak menggunakan skrin atau layar.

Teknik Pengarahan

Bagi teknik pengarahan dan hiasan pentas, Norzizi menggunakan pentas terbuka iaitu konsep persembahan yang masih bersifat pentas arena di mana para pelakon bergerak selain dari pentas utama. Ia juga melibatkan gerakan ke tengah-tengah halaman di kiri kanan penonton dan menghampiri penonton semasa Anak Raja Gondang keluar dari sarungnya. Penglibatan penonton dengan pelakon secara tidak langsung dapat memberi resapan dan daya penghayatan yang lebih mendalam kepada kedua-dua pihak: pelakon dan penonton, seolah-olah berada dalam satu lakonan.

Walau bagaimanapun, Norzizi menggunakan skrin dan kelir di kiri kanan dan hadapan dan belakang panggung. Ini memberi ruang kepada penonton melihat pelbagai dimensi supaya pemerhatian mereka lebih banyak bergerak, dan secara tidak langsung boleh menimbulkan kesan yang baik dan tidak menjemukan kerana peralihan tumpuan mata mereka dari pelbagai arah dan sudut yang berbeza.

Keberkesannya juga kerana Norzizi mengadunkan teknik filem dan wayang kulit selain teknik teater moden dengan menggunakan Mesin Asap dalam persembahan teater mak yong kerana penggunaan teknik ini memberi ruang yang lebih untuk bergerak para pelakon dan ruang yang lebih untuk pemerhatian para penonton. Dua elemen yang menjayakan persembahan teater ini disepadukan oleh Norzizi melalui karyanya ini.

Teknik gerak dan bunyi yang digunakan oleh Norzizi dalam teaternya memberi kesan yang mengasyikkan terutamanya dengan penggunaan kesan bunyi elemen luar dan kesan bunyi muzik yang bersifat tradisional di samping Mesin Asap yang bertujuan melambangkan wujudnya dunia baru dari dalam sarung gondang keluar ke dunia yang lebih luas dan terbuka. Kekesanan juga terlihat pada kekuatan yang ada dalam lakonan para pelakon muda yang dihasilkan oleh Akademi Seni Kebangsaan, watak yang mantap dan lakonan yang berkesan. Begitu juga gerak tari, muzik dan kostum, tatarias dan tatacahaya sesuai dengan cerita yang dibawanya, memperlihatkan satu daya kreativiti yang kreatif lagi inovatif Norzizi.

Pentas

Persembahan mak yong oleh Norzizi dapat dianggap satu gabungan teknik filem. Ini ketara daripada segi pementasannya. Ia menggunakan kelir

atau skrin di kiri kanan pentas dan di hadapan pentas. Skrin kiri kanan dan hadapan pentas terbuka itu merupakan satu kelainan dari teknik persembahan mak yong yang biasa yang tidak menggunakan skrin atau layar.

Percubaan ini memberi pelbagai dimensi tumpuan penonton. Tumpuan dari hadapan. Sebagai sebuah pentas biasa, ia dapat berpindah kepada skrin di kiri bagi mereka yang berada di sebelah kanan dan di kanan bagi mereka yang duduk di sebelah kiri. Tumpuan juga berpindah ke belakang penonton apabila watak itu berlakon di hadapan pentas atau di sisi yang duduk sejajar dengan skrin di belakang pentas utama. Malah, pergerakan watak juga di tengah-tengah penonton, menyebabkan tumpuan penonton juga berubah ke arah tengah iaitu di celah-celah penonton.

Teknik ini menjadikan pentas itu bersifat arena, kadang-kadang bila berada di hadapan bersifat posinium. Gabungan antara arena dan posinium dapat dinamakan sebagai pentas campuran (Lihat Pramana Padmodarmaya 1988: 95). Persembahan dari pelbagai dimensi itu tidak menjemukan pandangan atau peralihan pandangan. Pada teori dan praktiknya pergerakan mata yang aktif sekejap ke kiri, sekejap ke kanan atau ke hadapan dan ke belakang mengaktifkan pergerakan mata akan menghilangnya rasa mengantuk atau jemu atau bosan.

Pengarahan

Selain daripada skrip dan pelakon yang baik, sebetulnya tidak banyak perkara yang diperlukan dalam pengarahannya sebuah persembahan mak yong selain daripada dedikasi dan komited. Kekuatan Norzizi terletak pada empat perkara yang bertunjang sifat ini.

Pertama, beliau sendiri adalah seorang pengarah yang dedikasi dan amat komited. Walaupun beliau masih muda, tetapi beliau dapat menggunakan ilmu dan pengalamannya yang agak luas dalam bidang teater dan mengaplikasikan dalam teater tradisional mak yong ini. Selain itu, beliau sendiri seorang yang sabar, tenang, berjiwa besar, dan memandang jauh ke hadapan. Beliau seorang peka tentang elemen-elemen skrip, pentas, pelakon, latihan dan penata artistik. Ini menjadi beliau cukup mendalami bidang artistik seperti kostum yang dipakai oleh watak, set dan prop yang wajar dan sesuai dengan cerita, tatacahaya yang akan digunakan, tatarias yang akan dipaparkan, kesan bunyi yang hendak diwujudkan, yang kesemuanya mestilah sesuai dengan cerita yang diutarakan.

Beliau memenuhi ciri seorang sutradara seperti diutarakan oleh N. Riantarno (1999) iaitu bertanggungjawab, adakalanya harus pemaarah,

pendiam, cerewet dan romatis. Ada tempat beliau mempunyai perasaan marah pada tempat/keadaan yang layak untuk memarahi pelakon misalnya gagal untuk melakonan mengikut watak yang diamanahkan kepadanya. Dalam keadaan lain beliau bersifat pendiam. Ini untuk memberi ruang kepada pelakonnya menghayati watak. Adakalanya beliau seorang yang cerewet terutamanya terhadap lakonan yang tidak mencapai tahap kepuasan hatinya. Tetapi beliau seorang yang romantis. Ini untuk meyakinkan para pelakon menjayakan lakonan mereka. Walaupun ciri ini adalah perkara biasa namun ia merupakan elemen paling asasi dalam pengarahannya yang bermutu dan berprestej.

Kedua, Norzizi mendapat khidmat beberapa orang pakar dalam aspek-aspek persembahan. Seperti telah dijelaskan, pengolahan skrip pementasan ini adalah dibantu oleh Ghulam-Sarwar Yousuf. Secara teorinya, sebuah skrip yang baik akan menentukan kejayaan bagi seseorang pengarah. Penasihat muzik beliau ialah Che Mohd. Nasir, iaitu seorang Dalang Wayang Kulit di Akademi Seni Kebangsaan. Penasihat tari dan nyanyian beliau ialah Fatimah Abdullah, pengajar mak yong di Akademi Seni Kebangsaan dan anak saudara kepada Allahyarham Khatijah Awang.

Ketiga, beliau memiliki barisan pelakon yang berbakat besar dan berpengalaman dalam bidang teater. Sebagaimana akan dijelaskan nanti, Norzizi beruntung pelakon-pelakon yang menjayakan persembahan mak yong ini adalah terdiri daripada lulusan Jabatan Teater Akademi Seni Kebangsaan.

Keempat, latihan secara berterusan selama sebulan tanpa timbul banyak masalah komitmen di kalangan pelakon dan orang-orang di belakang tabir. Secara teorinya, seorang pengarah harus mengadakan latihan yang intensif demi menjayakan kerja-kerja kepengarahannya dan para pelakon dapat menjiwai watak yang dipegang dan dilibatkan dirinya dalam perwatakan secara mendalam. Daya penghayatan dan peresapan dalam diri pelakon itu akan menentukan kejayaan lakonannya. Seorang pengarah juga harus memilih pelakon-pelakon yang berbakat, yang mempunyai daya penghayatan yang kuat terhadap watak dan perwatakan dalam cerita. Ini memberi ruang kepada dirinya membentuk latihan yang intensif kepada para pelakon yang menjayakan karya tersebut. Adunan aspek-aspek ini sangat membantu kejayaan Norzizi dalam pengarahannya.

Pelakon

Seperti telah dinyatakan, salah satu kekuatan Norzizi dalam pengarahannya adalah kerana beliau mempunyai pelakon yang berdisiplin dan terdidik dalam bidang teater termasuk mak yong. Mereka terdiri daripada Juhara Ayub sebagai Raja Besar, Mardiana Ismail sebagai Anak Raja Gondang, Eliza Mustaffa sebagai Puteri Gerak Petera, Samoza sebagai Peran Tua, Wan Kanari Ibrahim sebagai Peran Muda. Kesemuanya terdidik di Akademi Seni Kebangsaan. Semua jurusan di Akademi Seni Kebangsaan telah di disiplinkan mengambil kursus wajib akademi yang merangkumi Bangsawan, Makyong dan Wayang Kulit. Oleh itu kebolehan mereka berlakon dan memegang watak yang sesuai dengan kebolehan itu memudahkan kerja kepengarahan Norzizi sendiri. Selain daripada pelakon-pelakon utama tersebut, teater Anak Raja Gondang dijayakan juga oleh pelakon pembantu yang terdiri daripada Wan Azli Jusoh, Istina Jafri, Rosman Ishak, Kamarulzaman Taib, Yuni Norleitey Yunos, Noraini Harun, Afna Juitarina Ali Amberan, Suhaila Sulaiman, Zamzuriah Zahari, Shahrul Mizad Assari, Shariful Akma Abdullah, Zuhana Zainol Abidin, Nur Hazlinawatie Jamil, Norzaza Zulkifli dan Norzaziela Zulkifli. Pelakon-pelakon tambahan ini terdiri dari pelajar dan lepasan pelajar Akademi Seni Kebangsaan yang mengambil jurusan teater, tari dan penulisan kreatif.

Set dan Prop

Dalam persembahan mak yong yang asal dalam bentuk tradisional hampir tidak ada set dan prop. Persembahan diadakan hanya pada ruang pentas kosong. Hiasan lebih berfokus kepada kostum, kurang menitik beratkan dalam espek-espek set dan prop. Dalam perkataan lain, set dan prop dalam persembahan mak yong dalam bentuk asalnya adalah lebih ringkas dan lebih mudah. Latar begini tidak menarik minat generasi kini, lebih-lebih lagi di kalangan mereka yang tidak berakar daripada kehidupan budaya masyarakat Kelantan, Patani dan Terengganu. Generasi kontemporari menuntut set dan prop yang lebih canggih.

Inilah yang mendorong Norzizi menggunakan set dan prop kontemporari. Ia dapat menjadi daya penarik. Para penonton akan berasa kekaguman dan akan merasap ke dalam jiwa mereka untuk sama-sama menghayati latar ceritanya. Dalam cerita yang dikatakan padang luas saujana padang, Norzizi menggunakan latar skrin untuk mewujudkan padang luas saujana padang, dan pergerakan watak dan bayangan dalam

perjalanan menuju ke tempat tersebut dipaparkan dalam skrin. Ini lebih menyakinkan penonton, bukan wujud dalam imaginasi sahaja.

Berkaitan set dan prop, Norzizi menggunakan kelir di atas pentas dan di hadapan pentas yang mana pada masa tersebut Anak Raja Gondang keluar dari sarungnya gondang dan pergerakan keluarnya Anak Raja Gondang dengan menembusi kelir di hadapan pentas itu menyakinkan penonton.

Set dan prop lain dipersembahkan dalam mak yong iaitu rotan yang dijadikan senjata Raja Besar, golok yang digunakan oleh Peran Tua dan Perang Muda, Gondang yang dijadikan sarung kepada Anak Raja Gondang, Kotak sebagai katil tempat beradu dan bermain Anak-Anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh dan alat permainan oleh mereka itu. Set dan prop ini menjadikan persembahan itu jelas dan menarik perhatian penonton.

Semasa memerlukan penonton dengan pelakon berlari-lari di celah-celah penonton seperti yang dilakukan oleh kumpulan Anak-Anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh merupakan satu pendekatan baru dalam teater moden yang menggunakan pentas terbuka. Oleh kerana pentas terbuka yang terdapat di Pusat Pelancongan Malaysia itu agak sederhana, penglibatan penonton lebih jelas dan menyakinkan bahawa penonton walaupun tidak mengambil bahagian secara langsung, akan tetapi gelak ketawa penonton boleh meningkatkan daya penghayatan kepada pelakon.

Tatacahaya

Selain dari menggunakan teknik lampu, kekuatan pada persembahan *Anak Raja Gondang* oleh Norzizi ialah menggunakan bayang pada kelir di kiri kanan pentas, hadapan dan belakang pentas, dengan cahaya lampu yang jelas. Ia mewujudkan bayangan seperti ketika Anak Raja Gondang mahu keluar dari sarungnya. Ini menggambarkan artistik yang menyerlah dan silauan cahaya yang jelas akan kewujudan Anak Raja Gondang ke luar dari sarungnya. Begitu juga semasa tarian diadakan, bayangan melalui kelir atau skin itu menampakkan wujudnya watak yang nampak dan yang berada dalam bayangan.

Inilah antara kekuatan Norzizi dalam percubaannya merealisasikan karya mak yong Anak Raja Gondang dalam bentuk yang lebih jelas dan tersembunyi dengan falsafah kehidupan manusia itu sendiri. Ini semacam satu permainan dengan falsafah yang bersifat wujud dan yang bersifat bayangan sebelum wujud. Yang wujud itu adalah lakonan biasa, tetapi lakonan disebalik yang wujud itu ada bayangan yang tersembunyi. Setiap

yang hidup akan lahir dan sebelum lahir ada sudah sifat yang belum nyatakan tetapi ada. Semacam Norzizi hendak bermain dengan falsafah bahawa disebalik jasad ini ada rohani yang tersembunyi dalam diri, dan dalam diri itu ada roh yang menyimpan rahsia diri. Rahsia diri itu sebagai wujud yang sebenar-benar pada diri seseorang itu.

Tatahias

Tatarias merujuk hiasan diri para pelakon seperti pengolahan meke-up, kostum, fesyen rambut, barang kemas, mahkota, hiasan badan dan seumpamanya. Tujuan tatarias diri dilakukan untuk mewujudkan watak itu lebih realistik dan menyakinkan lakonan mereka apabila dipakai dengan tatarias yang menarik dan menimbulkan perwatakan yang jelas. Pemilihan tatarias ini juga berkaitan dengan cerita yang didokongi oleh watak itu. Norzizi menggunakan kemudahan yang ada di Akademi Seni Kebangsaan dengan sepenuhnya untuk melahirkan watak itu lebih menyakinkan penonton dan perwarakan watak itu sendiri.

Watak Raja Besar, Anak Raja Gondang, Puteri Gerak Putera, malah pakaian dayang-dayang dan anak-anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh meyakinkan pemegang watak dan penonton merasa ada kelainan pada setiap watak. Pengecaman penonton antara satu watak dengan watak yang lain boleh dikesan melalui tata hias para watak.

Begitu juga watak Peran Tua dan Peran Muda bentuk dan jenis pakaian yang dipakainya melambangkan watak komik atau lelucon yang boleh menghiburkan penonton. Tambahan pula muka mereka diberi make-up yang tebal dan diwarnai garang memberi kejelasan tentang tatarias pada wajah mereka. Begitu juga dengan watak-watak lagi, semuanya diberi make-up yang sesuai dengan perwatakan mereka.

Kostum

Satu aspek lagi dalam teater yang boleh menimbulkan kesan kekaguman ialah penggunaan kostum yang sesuai dengan watak dan perwatakan serta cerita yang dipaparkan. Kostum merujuk kepada pakaian yang digunakan oleh pelakon-pelakon dalam sesuatu persembahan pentas. Penggunaan kostum penting untuk memberi gambaran peranan yang dimainkan dalam watak dengan lebih jelas lagi. Bagaimana penggunaan kostum itu ditentukan oleh pengarah untuk menimbulkan kesan yang jelas kepada perwatakan yang memakainya. Ini sesuai dengan kehendak

skrip yang akan dipentaskan. Lazimnya kehendak skrip itu ditentukan mengikut cerita dan genre yang diwakili dalam cerita itu.

Dalam mak yong Anak Raja Gondang kostum yang digunakan sesuai dengan cerita tersebut. Kostum mak yong telah ditetapkan memakai mahkota bagi Raja Besar, pakaian di Raja bagi Permaisuri, pakaian yang sesuai dengan watak-watak yang didokonginya. Pakaian yang sesuai ini akan menimbulkan kesan yang jelas kepada perwatakan. Di samping itu dapat kita kenali teater jenis apakah yang dipersembahkan.

Kesan Bunyi

Norzizi menggunakan kesan bunyi dalam mak yong persembahannya. Ini tidak ada dalam persembahan mak yong secara tradisional. Beliau menyelitkan kesan bunyi seperti kesan bunyi terhadap hukuman Raja Besar ke atas Puteri Gerak Petera dengan menghalau keluar dari Istana, kesan bunyi riuh rendah yang ditimbulkan oleh Anak-Anak Mak Inang Kurang Sa Empat Puluh, dan kesan bunyi suara binatang di hutan rimba sewaktu Puteri Gerak Petera menuju ke hutan sewaktu di halau oleh Raja Besar dari Istana.

Kesan bunyi ini menimbulkan pelbagai reaksi kepada penonton dan dapat memberi kepuasan yang lebih jelas akan kehendak cerita yang dapat dihayati secara lebih mudah. Kesan bunyi juga memberi tanda bahawa suasana itu berada di tempat mana, dalam waktu mana, dalam keadaan bagaimana.

Salah satu aspek lagi yang dikekalkan dalam persembahan mak yong oleh Norzizi ialah penggunaan alat-alat muzik iaitu gendang yang dimainkan oleh Isyam Swardy Daud dan Mohd. Kamarul Bahri Hussin, Rebab oleh Ibrahim Senik, Canang dan kesi oleh Ismail Mamat dan Tetawak oleh Alina Abd. Rahman. Mereka ini kesemuanya lulusan Akademi Seni Kebangsaan dalam bidang muzik Ibrahim Senik dan Ismail Mamat yang merupakan tenaga pengajar muzik tradisional di sana.

Mesin Asap

Satu lagi teknik yang digunakan oleh Norzizi dalam Anak Raja Gondang ialah Mesin Asap. Penggunaan mesin asap pada waktu Anak Raja Gondang hendak keluar dari sarung gondangnya. Mesin Asap ini salah satu teknik yang digunakan dalam teater moden, diterapkan dalam teater mak yong oleh Norzizi.

Fungsi utama penggunaan Mesin Asap ini memberi gambaran bagaimana proses berlaku untuk berubah Anak Raja Gondang dari dunia gondang ke dunia yang lebih luas dan terbuka. Keluasan dunia ini memberi isyarat bahawa selama ini pendedahan kepada alam yang lebih luas memberi pengalaman dan pengetahuan yang lebih kepada manusia itu sendiri. Mesin Asap melambangkan yang berkabus itu dipecahkan sebagai satu tradisi kepada satu perubahan yang lebih mencabar, perpisahan dari sarung gondang kepada dunia terbuka. Ini menunjukkan bahawa Norzizi ingin berfalsafah dengan menggunakan Mesin Asap bahawa kehidupan yang sempit selama ini perlu dibuka kepada pengetahuan dan pengalaman yang lebih luas untuk mencapai kepuasan hidup.

Kesimpulan

Secara keseluruhannya Norzizi telah mengorak langkah ke hadapan dengan mempersembahkan karya teater tradisional mak yong yang diolah dalam bentuk yang akar daripada tradisi tetapi menokok tambah dengan pelbagai elemen kontemporari sebagai pelengkap. Ini termasuk kelir dalam wayang kulit dan garapan filem dengan menggunakan skrin di kiri kanan pentas. Berdasarkan persembahan mak yong oleh Norzizi itu, pengarah persembahan tidak memerlukan banyak perkara. Perkara paling pokok dalam pengurusan persembahan adalah dedikasi dan komitmen pihak-pihak yang terlibat terutamanya pengarah sendiri dan para pelakon. Faktor-faktor lain yang mengiringinya skrip dan infrastruktur (seperti pentas, pelakon, set dan prop, tatacahaya, tatahias, kostum, kesan bunyi dan mesin asap). Bertitik-tolak dari dedikasi dan komitmen pihak-pihak berkenaan, ia berkembang kepada latihan yang berterusan oleh para penglibatnya. Dapat ditegaskan bahawa sebetulnya tidak ada teknik yang khusus dalam pengarah persembahan selain daripada dedikasi dan komitmen dalam melakukan latihan secara berterusan walaupun mempunyai pelbagai peralatan canggih.

Rujukan

- Abraham, M. H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New Yorks: Holt, Rinehart and Winston.
- Altenbernd, Lynn and Leslie L. Lewis. 1966. *A Handbook for the Study of Fiction*. London: The Macmillan Company.
- Amin Sweeney. 2001. Wayang Kulit dan Cabarannya Masa Kini Keadaannya Selepas Awang Lah. Kertaskerja yang dibentangkan dalam *Festival Wayang Nusantara 27 Oktober hingga 3 November, 2001*. Anjuran Akademi Seni Kebangsaan, Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan.
- Buku Cenderamata. 2001. *Teater Tradisional: Anak Raja Gondang*. Kuala Lumpur: Akademi Seni Kebangsaan. Arahan Norzizi Zulkifli.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: a Critical Introduction*. London: Routledge.
- Chapman, Seymour. 1980. *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Itacha: Cornell University Press.
- Ebewo, Patrick and Mzo Sirayi. 2009. The Concept of Arts/Cultural Management: A Critical Reflection. Dalam *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. Vol. 38, No. 4, Winter.
- Foster, E. M. 1970. *Aspect of the Novel*. Harmondswort: Penguin Book.
- Fowler, Roger. 1977. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen and Co. Ltd.
- Helbo, Andre. 1987. *Theory of Performing Arts*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Jakob Sumardjo. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- Jones, Edward, H. 1968. *Outlines of Literature: Short Stories, Novels, and Poems*. New York: The Macmillan Co.
- Kenny, William. 1966. *How to Analyze Fiction*. New York: Monarch Press.
- Maizira bt. Abdul Majid. 2003. *Pendidikan Moral Untuk Kanak-Kanak: Kes Teater "Siti Di Alam Fantasi"*. Tesis Sarjana, Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya.
- Meredith, Robert C. And John D. Fitzgerald. 1972. *Structuring Your Novel: From Basic Idea to Finished Manuscript*. New York: Barnest and Noble Book.
- Pramana Padmodarmaya. 1988. *Tata dan Teknik Pentas*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Rahmah Bujang. 1989. *Seni Persembahan Bangsawan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rahmah Bujang. 1994. *Drama Melayu: Dari Skrip ke Pentas*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Riantiarno, N. 1999. "Tentang Sutradara dan Penyutradaraan" dlm. Tommy F. Awuy (Penyunting) *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah Problema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Shipley, Joseph T. 1962. *Dictionary of Word Literary Texts*. Lisse: The Peter De Ridder Press.
- Stanton, Robert. 1965. *An Introduction to Fiction*. New York: The Free Press.
- Stevick, Philip (ed). 1967. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press.

- Tayangan Video. 2001. *Teater Tradisional: Anak Raja Gondang*. Kuala Lumpur: Akademi Seni Kebangsaan. Arahan Norzizi Zulkifli.
- Tommy F. Awuy. 1999. *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah Problema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Wehrich, Heinz and and Harold Koontz. 1993 (Cetakan ke-10). *Management: A Global Perspective*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- Wellek, Rene and Austin Warren. 1956. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.