

IMPROVISASI DI DALAM TEATER BANGSAWAN

Abd. Samat Salleh

Universiti Sains Malaysia

PENGENALAN

Hampir semua bentuk seni teater bermula dengan improvisasi. Cerita-cerita epik naratif bermula dengan cerita lisan yang diimprovisasikan. Nyanyian dan tarian serta ritual dramatik awal yang terbentuk secara formal setelah melalui proses improvisasi yang panjang dan lama sejak di zaman Greek lagi. Di dalam adegan-adegan komedi di dalam teater Greek dan Romawi, berasaskan improvisasi. Paling ketara teater *commedia dell'arte* dari Itali adalah seratus peratus dilaksanakan secara improvisasi.

Di Malaysia, lakuan improvisasi di dalam teater telah lama diamalkan. Di dalam teater tradisional tempatan memang kaya dengan improvisasi. Para pencerita cerita-cerita lisan, manipulasi wayang kulit oleh para dalang, teater Mak Yong, Menora, Jikey, Mek Mulung, Dikir Barat, Dondang Sayang kesemuanya bertitik-tolakkan improvisasi.

Penutur cerita di Semenanjung Malaysia dikenali dengan berbagai-bagai nama, Tok Selampit di Kelantan, Perlis, Patani dan Langkawi; Awang Batil di Perlis dan Langkawi; Jubong di Kedah; Ahli cerita di Pahang dan Terengganu serta Kaba di Selangor (Mustafa 1987: 6). Di samping memainkan peranan dalam majlis-majlis kenduri kendara, penglipur lara berguna untuk memenuhi masa lapang dan memenuhi masa-masa rehat setelah menjalani kegiatan ekonomi dan sosial dalam budaya Melayu tradisional. Mereka bercerita tanpa berpandukan buku tetapi berdasarkan daya ingatannya. Kecekapannya bukan sahaja bergantung pada kemampuan ia mengingatkan cerita-cerita itu malah cekap pula mengolah dan mempersembahkan ceritanya kepada penonton (Taib 1983: 263). Jelas, sewaktu persembahan itu, penglipur lara secara totalnya menggunakan kaedah improvisasi. Beliau hanya berbekalkan senario atau rangka cerita tetapi isiannya diolah sedemikian rupa melalui teknik-teknik improvisasi pada detik-detik persembahannya.

Di dalam cerita wayang kulit, improvisasi jelas ketara. Kemahiran dalang, seorang pengukir patung, penyanyi, pencerita, dramatis, ketua kumpulan muzik serta seorang pawang, menjayakan persembahan wayang kulitnya melalui

improvisasi. Episod yang melibatkan watak badut merupakan paling banyak berunsur improvisasi dan spontan dalam keseluruhan persembahan itu (Jit 1971: 36-42). Sering kali di dalam adegan ini, dalang akan menyesuaikan kelucuannya dengan selera penonton. Ada ketikanya malah sanggup menyingkat dan memanjangkan kemunculan watak itu di layar menurut selera penonton yang dilakukan dalam rangka yang tidak mencatatkan persembahan (Jit 1971: 36-42). Penentuan persembahan ini ditentukan oleh dalang. Seni seorang dalang memerlukan ragam kemahiran: kecekatan tangan, kekayaan kemampuan vokal dan yang paling pentingnya, kemampuan untuk mengimprovisasikannya sewaktu membuat persembahan (Salvini 1971: 51).

Permainan Jikey yang terdapat di Langkawi dan Perlis tidak sunyi dengan improvisasi. Teater Jikey merupakan adunan teater Mak Yong, Menora dan Likay di Thailand. Jikey, teater tradisional yang menggabungkan nyanyian, tarian dan lakonan. Tirai digunakan di dalam teater Jikey. Isyarat-isyarat yang diberikan oleh tirai mempunyai fungsi tertentu seperti keluar masuk pelakon, korus untuk menyanyi dan pemain-pemain muzik supaya memainkan muzik. Lakonan bukan sahaja di hadapan tirai malah di belakang tirai. Di zaman kegemilangannya terdapat tiga tirai yang berbeza warna - warna merah sebagai penyeri persembahan, warna hitam melambangkan malam dan tirai putih berfungsi sebagai istana raja dan sebagainya (Solehah 1979: 8-14). Improvisasi jelas dipraktikkan sewaktu berdialog, lakuan fizikal, nyanyian dan tarian.

Bukti yang paling ketara menunjukkan teater-teater tersebut mengamalkan improvisasi kerana tidak terdapat sebarang skrip atau naskhah yang digunakan oleh teater-teater tersebut. Keadaan masyarakat dahulu yang terdiri daripada golongan buta huruf atau ketiadaan alat-alat percetakan memungkinkan berlakunya improvisasi. Tetapi yang paling jelas, improvisasi di dalam teater tradisional Melayu merupakan amalan dan kemestian di kalangan para pengamalnya. Pada hari ini improvisasi masih diamalkan bukan sahaja di dalam bidang teater malah digunakan, di samping program untuk pelakon, di dalam perniagaan, kursus-kursus vokasional latihan guru, psikoterapi dan bidang pendidikan (Hodgson 1979: 2). Cuma yang berbeza dari segi cara pendekatannya mengikut kesesuaian program.

DEFINISI IMPROVISASI

Terdapat berbagai-bagai definisi tentang improvisasi, khususnya improvisasi di dalam teater. Improvisasi ialah aksi-aksi mainan yang dicipta melalui analisis imaginatif terhadap situasi sejenak (Kuritz 1982: 32). Perlakuan-perlakuan itu berlaku pada ketika itu di mana penampilan watak atau adegan berlaku secara

tanpa sedia atau *impromptu* yang melibatkan watak, dialog dan aksi tanpa rujukan atau gunaan skrip formal (Ommanney 1972: 118). Justeru itu, improvisasi merupakan latihan atau kegiatan secara tiba-tiba. Kesimpulannya apa yang diimprovisasikan itu adalah ciptaan-ciptaan atau persembahan-persembahan tanpa persiapan yang berlaku secara tiba-tiba, bersahaja dan bebas (Bowskill 1973: 59; Synder 1979: 69).

Ada yang menjuruskan pengertian improvisasi kepada aksi-aksi mainan yang dicipta melalui penganalisaan secara imaginatif dan dicipta berdasarkan keadaan-keadaan ketika itu (Kuritz 1982: 32). Dengan perkataan lain improvisasi merupakan penampilan watak atau adegan secara sepontan. Watak-watak, barisan-barisan dialog dan aksi digarap tanpa menggunakan skrip yang formal. Ada pula yang menyatakan bahawa improvisasi itu merupakan latihan-latihan yang tidak *rehearse* atau latihan-latihan kasar. Di dalam latihan-latihan ini, pelakon hanya menitikberatkan dirinya, khususnya siapakah dirinya, di mana dia sedang beraksi dan apakah keadaan persekitaran pada ketika itu (Schreck 1970: 13). Pengertian ini lebih mengutamakan penghasilan aksi secara spontan berdasarkan watak, tempat dan aksi. Definisi ini hampir menyamai apa yang disarankan oleh Bowskill. Baginya, improvisasi bermakna mengubah, membaca atau mengucap atau melakukan sesuatu tanpa persiapan. Perlakuan yang dihasilkan secara tiba-tiba, secara bebas dan bersahaja (Bowskill 1973: 59). Manakala Cohen (1984: 68) pula mendefinisikan improvisasi yang menjuruskan kepada mempertajamkan watak dan perwatakan. Beliau berpendapat, improvisasi merupakan latihan-latihan di mana para pelakon melakonkan peranan-peranan mereka, mengimprovise dialog-dialog dan pergerakan tanpa bergantung pada teks yang dihafal. Baginya latihan merupakan cara yang paling baik untuk menyerapkan pelakon dengan situasi adegan dan mempertingkatkan intensiti pertalian perwatakan tanpa mempedulikan plot atau *development* watak yang dibekalkan oleh skrip. Crawford (1983: 55) pula akur dengan definisi-definisi yang lain tetapi lebih mengutamakan daya imaginasi dan skrip. Improvisasi adalah berimaginasi dan mencipta plot atau cerita yang ringkas dan melaksanakannya dengan dialog dan aksi-aksi yang tidak terancang dan yang tidak *rehearsed*. Beliau menambah, improvisasi merupakan latihan-latihan berdasarkan adegan berskrip tetapi lebih tertumpu kepada subjeknya, isunya, tujuannya, dan maksud adegan tersebut di samping mengimagasikan dan menciptakan aksi, dialog malah cuba mengelak daripada menggunakan aksi-aksi dan dialog-dialog penulis.

Di dalam teater, improvisasi merupakan bahantara di mana pemain atau pelakon akan memperkembangkannya melalui imaginasi-imaginasi yang terangsang. Di Barat, sesi improvisasi kecuali teater *commedia dell'arte*, dipraktikkan untuk meneroka dan mempertajamkan kemahiran lakonan para pelakon. Di kalangan

para pengarah pula, penggunaan improvisasi bertujuan membebaskan para pelakon daripada terikat dengan skrip supaya diperolehi pengertian-pengertian baru yang subur dan bertenaga. Apa yang diamalkan di dalam sesi improvisasi bukanlah sesuatu hasil yang mutlak yang akan dibawa ke atas pentas untuk pementasan. Sebaliknya, amalan improvisasi merupakan sebagai rangka penerokaan atau eksperimen untuk mempertajamkan watak dan perwatakannya sesuai dengan jalan ceritanya. Di dalam sesi ini, hasil daripada improvisasi akan menggalakkan penciptaan imej-imej baru, membekalkan pengalaman untuk bertapak ke dalam dunia ilusi, membekalkan bahantara untuk memperkembangkan kemampuan pelajar atau pelakon menerokai dirinya daripada environmen semula jadi yang terbatas kepada pengalaman yang lebih luas, serta mengajar nilai-nilai fleksibiliti, kolaborasi dan komunikasi (Albright 1980: 63). Di samping membolehkan para pelakon mengelakkan diri daripada terperangkap dengan rangka-rangka yang sudah kukuh di dalam teknik-teknik lakonannya supaya terelak daripada proses atau lakuan-lakuan yang mekanikal.

Oleh kerana intipati lakonan ialah menjadikan sesuatu itu berlaku pada ketika atau detik yang sepatutnya berlaku, improvisasi merupakan bahantara yang paling sesuai. Di dalam improvisasi, pelakon tidak perlu mengingati dialog-dialog yang sepatutnya dihafal, atau jenis-jenis bisnes yang harus dilakukan atau pergerakan serta gerak isyarat yang perlu dilaksanakan tetapi harus berurusan dengan bentuk-bentuk pemikiran yang baru dicipta. Ganjarannya, pelakon akan lebih berkeyakinan serta dapat meneroka lebih mendalam ke dalam dunia kreativitinya.

Improvisasi merupakan asas kepada pentafsiran seperti pantomin yang menjadi asas kepada lakonan (Kuritz 1982: 120). Di dalam improvisasi pelakon akan memberi fokus kepada perhatiannya terhadap aksi-aksi dan reaksi-reaksi dan harus memberi tumpuan kepada respons-respons yang serta-merta. Semua aksi hanya dirangsangkan oleh apa yang anda sudah pun maklum tentang watak-watak dan situasi-situasi dan apa yang telah dibekalkan sewaktu improvisasi sedang berlaku. Di dalam improvisasi, pelakon berucap hanya dialog-dialog yang dirasai oleh pemikiran dan rasa hatinya sementara pengendalian aksi-aksi berdasarkan keperluan situasi dan watak dokongannya.

IMPROVISASI DI DALAM BANGSAWAN

Bangsawan tidak terkecuali daripada improvisasi. Sejak kemunculan teater Parsi, bertukar kepada tiruan teater Parsi hinggalah kepada Bangsawan dan

opera, persembahannya, khususnya dari aspek lakonannya, tanpa menggunakan sebarang skrip tetapi melalui improvisasi.

Improvisasi di dalam bangsawan merangkumi kesemua aspek lakonan: fizikal, lisan dan mental. Aspek fizikal meliputi pergerakan, gerak isyarat, segala bisnes pentas, gerak tari, mima, persilatan, serta adegan lasak. Aspek lisan pula merangkumi pengucapan dialog, berbalas pantun, nyanyian, bersyair, bernasib, monolog, soliloki dan bisik-kuat (*asides*). Sementara sudut mental pula menjurus kepada setiap lakuan yang dicetuskan pada detik detik itu sama ada fizikal, lisan atau emosional.

Segala lakuan improvisasi yang dihasilkan itu bertitik tolak daripada senario yang dibekalkan oleh pengarah. Berdasarkan senario dan watak yang dipegang serta peranannya, para pelakon akan mengimprovisasikannya hingga ke akhir cerita. Setiap improvisasi itu tidak pula bercanggah dengan jalan cerita dan peranan watak-watak. Segala aksi-aksi fizikal pula tidak kelihatan sumbang malah licin, sesuai dan lancar. Pengucapan dialog serta tindak balas pengucapan di antara para pelakon kelihatan dan kedengaran begitu lancar dan menampakkan kepada perkembangan cerita. Dalam konteks ini para pelakon bukan sahaja menjadi pelakon malah sekali gus menjadi penulis skrip yang dihasilkan bukan melalui tulisan tetapi perlakuan aksi pada saat-saat itu. Ini bererti para pelakon bangsawan tidak perlu menghabiskan berjam-jam lamanya menghafal dialog sebaliknya apabila tiba waktunya mereka akan menampilkan diri mereka di atas pentas lantas mengimprovisasikannya berdasarkan wataknya, ceritanya dan adegannya. Namun, oleh kerana improvisasi berkaitan langsung dengan mental, kecerdasan mental di kalangan pelakon adalah sesuatu yang perlu. Para pelakon bangsawan harus peka pada setiap saat apabila mereka berada di atas pentas. Peka dengan wataknya, teman lakonnya, momen-momen dramatiknyalah harus peka dengan penontonnya. Berjaya tidaknya pementasan itu, menarik tidaknya persembahan itu bergantung pada seratus peratus aksi improvisasi yang dikendalikan pada saat-saat tersebut.

Keupayaan berimprovisasi oleh anak-anak bangsawan diperoleh secara intuitif dan secara instinktif melalui latihan-pandang daripada pelakon-pelakon bangsawan yang sudah *established*. Berbulan-bulan malah bertahun-tahun lamanya mereka, selaku pelakon pelatih, berada di sudut pentas (*wings*) memerhati, mengamati selok-belok lakonan yang ditangani oleh pelakon-pelakon pilihan mereka pada setiap malam persembahan. Di dalam sesi latihan-pandang ini, pelakon memilih salah satu watak yang digemarinya atau diminatinya dan mengamati lakonannya (cara berdialog, pergerakan, penggunaan gerak isyarat, ekspresi wajah, bloking) setiap kali melibatkan watak itu. Pemerhatian dan pengamatan yang teliti, di samping bakat yang sedia ada, membolehkan mereka menimba ilmu tersebut.

Improvisasi merupakan ciri yang dominan di dalam teater bangsawan. Berbeza dengan bentuk-bentuk teater di Barat, kecuali teater *commedia dell'arte*, improvisasi hanya merupakan amalan-amalan latihan dan bukan ciri yang mutlak di dalam persembahan. Sebaliknya, di dalam bangsawan, improvisasi adalah sesuatu yang mutlak dan dilaksanakan sepenuhnya. Setiap yang ditonton, didengar dan dirasai, dan dialami oleh penonton adalah hasil improvisasi pelakon. Terkecuali adegan tarian, bloking asas, persilatan dan seni kata nyanyian, syair, serta ucapan-ucapan atau perlakuan yang berkaitan dengan etika istana tidak diperolehnya melalui improvisasi tetapi melalui bimbingan khas. Tarian, persilatan dan nyanyian diperoleh mereka melalui tunjuk ajar daripada teman lakon yang mahir atau pakar-pakar yang disediakan oleh kumpulan.

Para pelakonna hanya diberikan senario ceritanya dan terpulanglah kepada pelakonna untuk menghasilkan keseluruhan ceritanya. Walaupun apa yang dihasilkan adalah hasil kreativiti para pelakon, latihan tetap diadakan untuk adegan-adegan atau babak-babak tertentu yang dianggap penting. Latihan-latihan yang diadakan itu bukanlah berbulan-bulan lamanya tetapi hanya beberapa kali sahaja tertakluk kepada ringan beratnya sesebuah cerita.

Oleh kerana improvisasi merupakan teras kepada bangsawan, para pelakonna haruslah benar-benar mahir, berbakat dan dedikated. Memang tidak dinafikan, ciri-ciri tersebut dimiliki oleh mereka. Hampir setiap malam mereka berlakon, mereka berimprovisasi dan pada setiap malam pula menerajui cerita-cerita yang berbeza. Perbezaan cerita untuk setiap malam bermakna perbezaan watak yang dibawa. Dan pada setiap malam, hasil kemunculan mereka di atas pentas menyebabkan berlakunya bangsawan.

Apa yang menarik, hampir kesemua pelakon bangsawan tidak mendapat latihan formal dalam bidang lakonan tetapi dapat berlakon dengan jayanya dan berkesan. Latihan formal bermaksud mereka tidak pernah memasuki mana-mana akademi seni lakon, mahupun menyertai bengkel-bengkel lakonan malah tidak mengenali teori atau kaedah lakonan. Hanya dengan latihan-latihan tak formal, iaitu melalui proses latih-pandang di sudut pentas dan sedikit bimbingan daripada pengarah, mereka menggarap segala-galanya sebagai seorang pelakon, sebagai seorang pengimprovisasi. Ramai di antara mereka telah menempah nama di dalam teater bangsawan. Bermula sebagai pelakon tambahan atau 'pak pacak' dan akhirnya menjadi 'orang muda' dan 'seri panggung' bangsawan. Malah ada pula, kerana kejayaan mereka di dalam bangsawan, telah dilamar oleh pengarah-pengarah filem. Oleh kerana ganjaran dan jaminan yang lebih baik, mereka telah meninggalkan arena bangsawan, menjadi pelakon-pelakon filem. Ahmad Nespu, Syarif Medan, Pak Yem, S Kadarisman, Ahmad B, Rahim B, Mahmud Jun, M Suki, Normadiyah, Misliah, Rokiah, Badul, Yahaya Sulong, Mak Enon,

Idris Hashim, Babjan, Putih Lawak, Siti Tanjung Perak, adalah antara pelakon-pelakon bangsawan yang telah menceburkan diri di dalam filem.

Walaupun lakonan di dalam bangsawan pada keseluruhannya berlandaskan improvisasi, namun ada lakuan-lakuan atau aksi-aksi tetap yang tidak boleh diimprovisasikan. Lakuan dan ucapan ini mesti dilaksanakan bersesuaian dengan adegan dan watak di dalam babak-babak yang telah ditetapkan oleh pengarah. Lakuan dan pengucapan ini yang disebut lakuan dan pengucapan tetap, akan dilaksanakan pelakon dengan penuh teliti tanpa sebarang kesilapan. Lakuan dan pengucapan ini merupakan sebahagian kecil daripada keseluruhan improvisasi yang ditangani oleh pelakon.

KEPERLUAN ASAS IMPROVISASI

Sekadar mempunyai bakat berlakon belum menjamin kejayaan seseorang pelakon melaksanakan tugas-tugas berimprovisasi. Pelaksanaan improvisasi memerlukan bakat tersendiri, kemahiran dan pengalaman. Keterlibatan mereka sebagai pelakon pelatih hingga menjadi pelakon utama, segala pahit maung yang diharungi mereka sewaktu menjadi pelakon dan menganggotai kumpulan adalah pengalaman-pengalaman yang memantapkan lagi kerja-kerja improvisasi mereka. Namun, beberapa faktor boleh membantu pelakon berbakat memperkayakan lakuan-lakuan improvisasi. Faktor-faktor ini harus dipraktikkan dan diamalkan sehingga sehati dengan pelakon. Pengamatan, daya sensitiviti, daya imaginasi, daya konsentrasi dan kepetahan merupakan faktor asas yang diperlukan oleh pelakon untuk melaksanakan kerja-kerja improvisasi. Faktor-faktor ini dipraktikkan oleh kebanyakan pelakon di seluruh dunia demi mempertajamkan daya lakonan dan improvisasi mereka. Di kalangan pelakon bangsawan, faktor-faktor ini bukanlah sesuatu yang baru malah pernah dipraktikkan mereka secara tidak langsung atau tanpa disedari. Ramai pelakon bangsawan menjelaskan apabila ditanya tentang penghayatan watak, ramai yang menjawab faktor 'merasakan' dan 'membayangkan' sebagai formula penghayatan watak. Konsep 'merasakan' dan 'membayangkan' begitu luas hingga merangkumi faktor-faktor pengamatan, sensitiviti, imaginasi dan konsentrasi. Cuma pelakon bangsawan tidak dapat menganalisis secara terperinci maksud faktor-faktor itu dan mereka tidak sedar bahawa apa yang diamalkan selama ini meliputi faktor faktor-tersebut.

Oleh kerana teater dan drama berkisar kepada manusia, mengamati ciri-ciri kemanusiaan adalah penting bagi seseorang pelakon. Ciri-ciri ini akan menjadi sumber inspirasinya apabila pelakon mengisikan lakuan-lakuannya dengan improvisasi. Beliau harus mengamati manusia, menentukan sifat-sifatnya,

tingkah lakunya dan cara-cara manusia bertindak aksi terhadap situasi yang berbagai. Pengamatan yang teliti akan memperkayakan perbendaharaan pelakon dengan kepelbagaian ciri yang terdapat pada diri manusia. Kekayaan idea melalui pengamatan ini akan memudahkan pelakon memilih yang terbaik dan bersesuaian dengan watak, adegan dan cerita yang dibawanya. Walaupun terdapat kepelbagaian ciri terhadap setiap individu, pelakon harus memilih ciri-ciri atau elemen yang lumrah pada setiap situasi dan suasana emosi supaya penghasilan semula ciri atau elemen ini dapat meyakinkan penonton sewaktu beliau berimprovisasi.

Daya sensitiviti yang paling optimum amat diperlukan oleh seorang pelakon yang gemar berimprovisasi. Beliau harus responsif terhadap segala macam rupa pengalaman, sensasi dan emosi. Setiap sensa atau pancaindera harus sensitif terhadap apa yang dilihat, dengar, sentuh, rasa atau hidu. Daya sensitiviti yang kuat mampu membantu pelakon berinteraksi atau bereaksi dengan cepat dan tepat terhadap pelbagai suasana.

Di samping pengamatan dan daya sensitiviti, daya imaginasi juga perlu. Imaginasi merupakan fakulti yang membawa pelakon melampaui dunia terkini kepada dunia pura-percaya (Schreck 1970: 16). Walaupun pelakon-pelakon bangsawan terdiri daripada pelakon-pelakon stok, peranan mereka untuk setiap cerita adalah berbeza. Malah watak dukungannya berbeza daripada realitinya sendiri serta pengalaman watak di dalam cerita pula adalah di luar pengalamannya. Sekiranya daya imajinasinya terbatas beliau tidak dapat menerokai dunia ilusi yang sedang dialaminya di dalam sesebuah cerita itu. Untuk memperlengkapkan dan menampilkan watak yang benar-benar meyakinkan baik dirinya mahupun penonton, hanyalah melalui imaginasi.

Ramai pelakon bangsawan mengakui bahawa apabila memegang sesuatu watak, mereka benar-benar merasai watak itu. Kalau mereka memegang watak Hang Tuah, mereka bukan lagi individu yang memegang watak itu tetapi mereka adalah Hang Tuah. Pengakuan ini membuktikan pelakon-pelakon bangsawan mempunyai daya konsentrasi yang tajam sehingga dapat merasai watak itu. Daya konsentrasi bermakna membebaskan minda daripada perkara-perkara yang tidak relevan dan meresapi di dalam pemikiran dan perlakuan yang diperlukan cerita ketika itu (Schreck 1970: 17). Pelakon bukan sahaja memberi tumpuan pada dirinya dan dialognya malah kepada keseluruhan dunia drama itu termasuk teman lakonnya, dialog-dialog mereka serta aksi-aksi mereka. Tanpa konsentrasi yang total, watak dan aksi mereka menjadi hambar dan seolah-olah macam tampalan. Selaku pelakon bangsawan mereka cuba mengelakkan perlakuan yang tidak meyakinkan. Daya konsentrasi merupakan salah satu 'senjata' yang membolehkan mereka untuk memberi tumpuan yang khusus

terhadap watak yang didukung mereka supaya benar-benar meyakinkan diri mereka serta penonton.

Berlakon di dalam teater bangsawan, di samping beraksi secara fizikal, berdialog, berpantun, bernasib, bernyanyi yang kesemuanya melalui vokal merupakan satu keperluan. Untuk menjayakan tugas vokal ini, kepetahan mengeluarkan kata-kata secara spontan adalah penting. Pelakon harus cepat bertindak mengeluarkan kata-kata yang bertepatan dengan adegan, babak atau cerita pada saat-saat tersebut. Kebetulan pula dialog-dialog di dalam bangsawan bukanlah kata-kata harian atau bahasa harian tetapi bahasa-bahasa istana yang berpuisi. Kecepatan berfikir, kepetahan berkata dan menyusun kata dapat memadatkan rangka senario yang tersedia.

PENDEKATAN IMPROVISASI DI DALAM BANGSAWAN

Hampir keseluruhan struktur persembahan bangsawan dikendalikan oleh improvisasi. Setiap watak yang tampil tidak bersedia dengan apa-apa hafalan dialog, kecuali ucapan tetap yang telah ditentukan pengarah. Sebaliknya apa yang disediakan ialah persiapan mental tentang senario ceritanya dan peranan yang harus dibawa oleh mereka. Senario dan watak merupakan acuan yang akan diterokai oleh mereka melalui improvisasi. Setiap pengucapan dialog dan setiap lakuan fizikal tidak dirancang terlebih dahulu oleh pelakon tetapi berlaku secara spontan dan langsung apabila mereka menampilkan diri di atas pentas. Seolah-olah mereka tahu apa yang harus dilakukan. Perlakuan-perlakuan itu yang digarap pada detik-detik itu sama ada secara vokal, fizikal dan mental dimanifestasikan melalui improvisasi.

Improvisasi di dalam bangsawan berbeza dengan konsep improvisasi yang diketahui umum yang terdapat di dalam latihan lakonan. Di dalam latihan lakonan, konsep improvisasi merupakan sesuatu lakonan atau lakuan yang dilaksanakan untuk menyelesaikan sesuatu masalah tanpa prakonsepsi bagaimana harus dilakukan tetapi membiarkannya berlaku bersesuaian dengan environmen yang sedia wujud. Ia bukan adegan tetapi merintis ke arah pengisian atau pembentukan adegan (Spolin 1977: 382) Di dalam sesi improvisasi ini pelakon membayangkan dan mencipta plot atau cerita ringkas dan dilaksanakannya dengan dialog atau aksi tanpa dirancang atau dilatih terlebih dahulu. Kadangkala sesi improvisasi ini dikendalikan dengan menggunakan skrip dalam mana pelakon membayangkan dan mencipta aksi dan dialog terhadap adegan berskrip berdasarkan subjek, isu, tujuan dan maksud skrip tanpa menggunakan aksi dan dialog penulis (Crawford 1983: 54). Umumnya, konsep improvisasi ini lebih menekankan kepada penciptaan dan penghasilan secara semerta oleh pelakon untuk

mempertajamkan watak dan perwatakannya. Sesi sebegini memberi kebebasan yang total kepada pelakon untuk berkarya secara imaginatif yang berkaitan dengan dasar cerita tanpa mempedulikan dialog dan aksi yang ditetapkan oleh pengarah atau penulis. Mendekati peranan secara fizikal mampu menghindarkan segala sekatan atau halangan, membebaskan tenaga dan menampilkan parameter-parameter aksi (Harrop 1992: 60). Jelas menunjukkan sesi mainan dan improvisasi merupakan asas proses latihan untuk kebanyakan pelakon dan merupakan sebahagian daripada proses latihan. Sementara di dalam teater improvisasi (*improvisational theatre*) pula, merupakan persembahan drama, iaitu dialog dan bisnes pentas dihasilkan secara spontan oleh pelakon-pelakon berdasarkan senario longgar dan bukan skrip bertulis (Vaughn 1980: 99). Improvisasi yang diamalkan oleh teater ini bukan lagi sesi latihan sebaliknya persembahan yang sebenarnya, contohnya yang terdapat di dalam teater *happenings* dan *commedia dell'arte*.

Berbeza sedikit dengan improvisasi yang terdapat di dalam bangsawan. Improvisasi di dalam bangsawan bukanlah proses latihan sebelum persembahan tetapi improvisasi itu sendiri merupakan persembahan. Konsep improvisasi di dalam bangsawan hampir menyamai definisi yang diutarakan oleh Vaughn yang diamalkan di dalam teater *happenings* dan *commedia dell'arte*. Yang tidak terdapat di dalam teater *happenings* dan *commedia dell'arte* ialah improvisasi di dalam bangsawan harus mengikut format atau rangka yang tersedia. Terdapat rangka-rangka pergerakan, pengucapan dan lakonan yang harus dipatuhi dan dipraktikkan yang diistilahkan sebagai pergerakan dan pengucapan tetap yang harus ditangani untuk adegan-adegan tertentu.

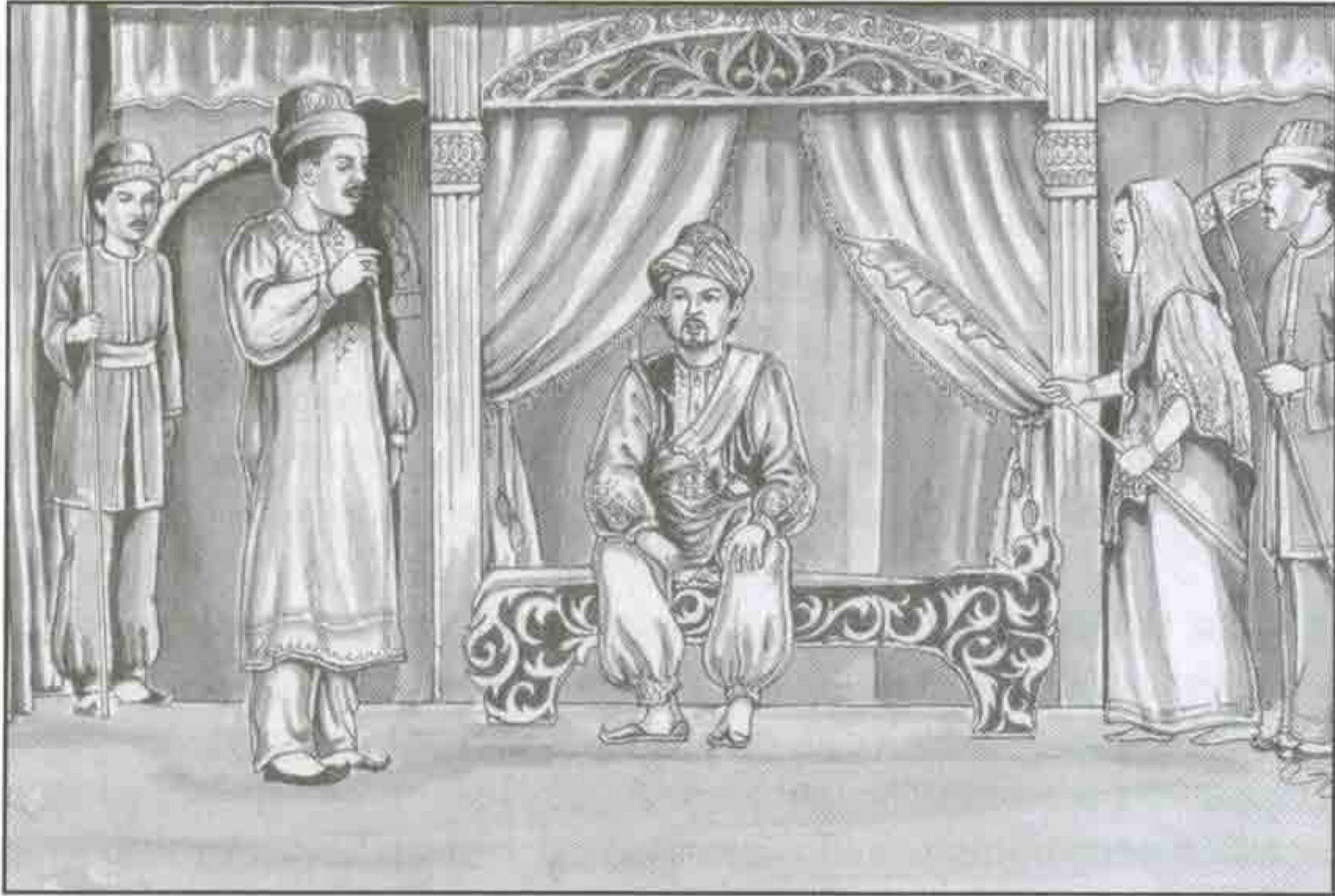
Memang tidak dapat dinafikan setiap pelakon bangsawan arif berimprovisasi, baik dari segi pergerakan, gerak isyarat, bisnes, dialog, dan pengendalian emosi. Oleh kerana pemilikan bakat dan kemahiran ini, dengan mudah, lancar dan meyakinkan, mereka dapat mengendalikannya terhadap sebarang cerita yang dilakonkannya. Bagaimana mudahnya para pelakon bangsawan dapat melaksanakan tugas-tugas improvisasi ini? Di samping bakat, kemahiran dan pengalaman mereka mempunyai kaedah tertentu untuk melaksanakannya. Hampir kesemua para pelakon bangsawan apabila ditanya tentang cara pelaksanaan ini, mengaku bahawa kaedahnya ialah tumpuan yang total terhadap apa yang dilakukannya pada waktu-waktu persembahan; kefahaman tentang cerita, watak dan babak; penerapan diri mereka di dalam dunia cerita yang sedang dilakonkannya. Yang menariknya kaedah tersebut tidak dimiliki melalui sebarang kelas lakonan atau mana-mana bengkel lakonan tetapi melalui sesi latihan-pandang semasa menjadi pelakon pelatih. Berbekalkan sesi latihan-pandang ini dan sedikit bimbingan pengarah serta bakat dan kemahiran yang dimiliki mereka, kaedah-kaedah tersebut, improvisasi, diamalkan.

Kaedah tumpuan yang total ini menyebabkan mereka merasai watak-watak yang dijiwainya dan bukan individu mereka yang sebenar. Setiap gerak, lakuan dan pemikiran mereka ketika itu adalah watak yang dibawanya. Tumpuan yang mendalam ini menyebabkan mereka menganggap teman lakon mereka adalah watak-watak di dalam cerita tersebut dan bukan lagi teman sekumpulan mereka. Begitu juga anggapan teman-lakonnya terhadap dirinya. Kerja-kerja penumpuan ini melibatkan perancangan tetapi bukanlah perancangan yang teliti. Perancangan yang terperinci akan membataskan perwatakannya, mengongkong daya imajinasinya dan menjejaskan tujuan sebenar improvisasi. Yang penting pelakon harus mempunyai konsep yang jelas dan jitu tentang apa yang ingin diimprovisasikannya, iaitu di mana permulaannya, bagaimana diperkembangkannya dan matlamat yang ingin dicapai. Tanpa tumpuan yang total ketiga-tiga titik fokus itu, permulaan, perkembangan dan matlamat, tidak akan terjurus sebaliknya membias dan melalut tanpa kawalan.

Kefahaman tentang cerita yang dilakonnya itu amat penting. Pelakon bangsawan harus memahami sejelas-jelasnya tentang ceritanya, pecahan cerita, iaitu babak-babaknya, watak dan peranannya. Pengetahuan ini dimaklumkan kepada pelakon semasa sesi latihan yang dijalankan di sebelah petangnya. Berdasarkan pengetahuan ini pelakon dapat merangka perancangan kasar tentang watak dan peranannya serta matlamat yang ingin dicapainya. Pelakon juga harus mengetahui hubungannya dengan watak-watak lain di dalam cerita itu. Kefahamannya tentang keseluruhan cerita ini akan memudahkannya menghasilkan *mood* yang bersesuaian kerana *mood* asas improvisasi harus ditentukan terlebih dahulu. Seseorang pelakon harus mengenal pasti *mood* yang ingin disampaikan kerana aksi yang sesuai untuk komedi tidak bertepatan untuk aksi serius atau tragedi.

Situasi dan watak saling berkaitan dan bergantung antara satu dengan lain. Situasi menetapkan aksi watak dan jenis watak menentukan apa yang akan harus dilakukan dalam situasi tertentu. Oleh kerana reaksi emosional adalah berbagai, pelakon bangsawan harus mempunyai konsep yang jelas terhadap watak yang dijiwainya dan reaksi terhadap situasi yang dilibatinnya. Contohnya di dalam cerita *Tok Mahat* di dalam babak di mana beliau akan memaklumkan hasratnya untuk memperisterikan Tengku Fatimah kepada baginda sultan di dalam istana dan akhirnya beliau dipersendakan dan dimarahi sultan. Sebelum bermula babak ini pelakon yang membawa watak Tok Mahat sudah pun melatarkan di fikirannya, senario kasar babak itu, iaitu ingin menyampaikan hasratnya untuk memperisterikan Tengku Fatimah tetapi hajatnya ditolak oleh sultan dan permaisuri serta rasa marahnya kerana permohonannya ditolak. Secara terperinci pula pelakon itu, sebelum masuk ke dalam babak itu, merasakan wataknya yang angkuh dan sombong kerana kekebalan yang ada pada dirinya

Dialog-dialog terucap secara improvisasi di antara pembesar dan sultan di balairong seri.



Walak gergasi melontarkan dialog-dialognya melalui improvisasi.

serta ketidakberanian sultan terhadapnya, rasa gembira dan yakin kerana ingin memperisterikan Tun Fatimah yang pernah memberi harapan kepadanya, membayangkan watak-watak lain dan kedudukan mereka yang akan berdepan dan berdialog dengannya di dalam babak itu, iaitu sultan dan permaisuri di dalam istana dan yang pentingnya *mood* marahnya kerana pinangan dan hajatnya ditolak malah dipersendakan. Berbekalkan senario ini pelakon akan mengisikannya dengan dialog-dialog dan aksi-aksi yang bersesuaian. Untuk persembahan yang sama tetapi waktu yang berbeza, lataran inilah yang menjadi tapak atau asas bagi pelakon untuk mengimprovisasikannya, walaupun lataran yang sama tetapi susunan dialog atau aksi-aksi akan berbeza. Perbezaan ini disebabkan watak ini dipegang oleh pelakon-pelakon lain yang terdapat di dalam kumpulan itu, sambutan penonton yang berbeza, keadaan respons-respons daripada pelakon-pelakon lain yang berbeza serta mood pada ketika persembahan yang berlainan. Tetapi idea utama di dalam cerita yang terdapat di dalam babak itu tetap sama.

Ada juga pelakon bangsawan yang mengaku bahawa kostum juga memainkan peranan untuk menjiwai watak dan seterusnya melancarkan tugas-tugas improvisasi. Apabila seseorang pelakon bangsawan mengenakan kostum tertentu beliau akan merasakan dirinya watak tersebut dan apa yang diimprovisasinya berlandaskan watak tersebut. Kesahihan hujah mereka ini berdasarkan kenyataan mereka, bahawa mereka tidak dapat merasakan watak tersebut dan tidak dapat menjalankan kerja-kerja improvisasi bersesuaian watak tersebut sekiranya mereka tidak mengenakan kostum watak berkenaan.

Sebaliknya, di dalam bangsawan apa yang diimprovisasikan olehnya atau teman-lakonnya menjadi skrip untuk ketika itu. Walaupun diadakan latihan terlebih dahulu pada siangnya tetapi tidak akan menyamai apa yang dilakukan pada malam persembahan kerana kedua-dua sesi itu melalui improvisasi. Berdasarkan kepekaan dan pengalaman, pelakon-pelakon bangsawan dapat menyeragamkannya walaupun secara improvisasi. Tindak balas secara spontan ini walaupun dari segi pengucapan dan penyusunan ayat berbeza-beza setiap kali persembahan bagi cerita yang sama, namun apa yang disampaikan tetap disinkronisasikan dengan apa yang di reaksikannya. Umumnya, tidak lari dari cerita atau senario yang disediakan oleh pengarah. Contohnya, di dalam cerita *Al Baniyah*,

MENTERI: *Baru patik tahu bahawa tuanku ada bikin perhubungan dengan Amin, menteri ketiga!*

Dalam keadaan yang kritikal begini dan dituduh pula melakukan sesuatu yang tidak dilakukannya, lantas PERMAISURI akan menjawab dalam keadaan yang marah demi menegakkan kebenaran.

PERMAISURI: *Cis! Amir Abdullah, tuan hamba tahu dengan siapa tuan hamba bercakap? Bukankah hamba ini permaisuri sultan Al Bainun. Kesetiaan hamba tidak ada batasnya. Jangan cuba menuduh hamba yang bukan-bukan!*

Dalam keadaan yang spontan mungkin permaisuri akan mengucap dialog-dialog sebegini. Nada PERMAISURI lebih menampakkan sedikit tenang walaupun marah.

PERMAISURI: *Amir! Awas sedikit mulut tuan hamba. Kalau nak tuduh biar ada bukti. Selama ini hamba tidak pernah berlaku curang terhadap tuanku sultan. Mengapa tergamak tuan hamba membuat fitnah sedemikian rupa!*

Atau begini juga boleh diimprovisasikannya demi menafikan tuduhan tersebut di samping membuat agakan bahawa MENTERI mempunyai muslihat tertentu.

PERMAISURI: *Amir! Lancang sungguh mulut tuan hamba!. Apakah niat tersemat di hati, apakah hasrat tersirat di kalbu, hingga begitu tuduhan tuan hamba terhadap hamba. Gamak tuan hamba menuduh hamba yang setia membuat angkara sedangkan bukti tiada. Manusia jenis apakah tuan hamba!*

Improvisasi begini juga boleh dihasilkan. Nada pengucapan dan perlakuannya menampakkan kebenaran dan keikhlasannya. Improvisasi ini tidak menampakkan kemarahan sebaliknya ketenangan dan ketulusannya.

PERMAISURI: *Demi Allah tidak terniat di hati hamba untuk bermukah dengan sesiapa. Setianya hamba kepada baginda sultan, Allah sahaja yang mengetahui. Sampai hati tuan hamba menuduh yang bukan-bukan. Mengapa tuan hamba berperilaku begitu seolah-olah mahu mencemar nama baik hamba yang tidak berdosa.*

Yang penting ialah bagaimana tindak lakon itu ditangani asalkan maksud yang disoal oleh teman lakon tidak bercanggah atau terkeluar daripada landasan

maksud. Walau apa pun yang diimprovisasikan, harus tertakluk kepada idea, peranan, *mood* dan suasana yang wujud pada detik itu di samping menyelaraskannya dengan kehendak pengarah.

MENGATASI KESILAPAN MELALUI IMPROVISASI

Memang tidak dapat dinafikan kesilapan akan berlaku ketika berlakon dalam keadaan berimprovisasi. Kesilapan ini mungkin dari segi aksi, penggunaan dialog, penggunaan *props* atau keluar masuk pelakon. Namun kesilapan ini hanya disedari oleh para pelakon dan tidak dirasai oleh penonton. Setiap kesilapan yang berlaku ditangani dengan tenang dan bersahaja oleh pelakon-pelakon yang terlibat. Tidak menampakkan sebarang kekalutan atau keserabutan lakonan ketika berlaku kesilapan. Terdapat pelbagai cara pelakon mengatasinya dan kesemuanya melalui improvisasi. Dengan menggunakan dialog-dialog tertentu yang membolehkannya menggunakan peluang mengatasinya. Contohnya, watak utama berdepan dengan watak antogonis pada detik-detik pertarungan. Kebetulan pula watak utama ketika itu terlupa membawa keris bersama-samanya dan adalah ganjil untuk meneruskan pertarungan. Menyedari kesilapan ini lantas watak utama, secara selamba, berdialog:

Watak Utama: *“Kalau benar-benar tuan hamba ingin bertikam dengan hamba biarlah pertikaman ini betul-betul adil. Tak malukah tuan hamba yang bergelar panglima kanan istana bertikam dengan musuhnya yang tak bersenjata? Nanti apa pula dikatakan oleh anak cucu kita kerana menangnya tuan hamba kerana musuh tidak bersenjata”.*

Menyedari musuhnya terlupa membawa senjata dan dialog-dialog itu pula memaklumkan kepadanya musuhnya supaya masuk mengambil senjata, si antogonis akan berimprovisasi dengan dialog-dialog tertentu, mungkin begini bunyinya,

Antagonis: *Cis! Bukan pendekar hamba kalau bertikam dengan musuh yang tak bersenjata. Ayuh! cepat naik ke istana mengambil kerismu! Biar cucu cicit kita berpuas hati betapa adilnya pertikaman kita!*

Watak utama akan masuk ke dalam untuk mengambil kerisnya sementara antogonis mengimprovisasi sesuatu sama ada dialog atau aksi sementara menanti

ketibaan protagonis. Membuat pergerakan silat secara solo adalah salah satu alternatifnya.

Sekiranya protagonis lambat menyedari kesilapannya, teman lakonnya, antogonis, akan memperingatkannya melalui dialog-dialog sebegini mungkin:

Antagonis: *“Sia-sia hamba bergelar pendekar kalau bertikam dengan musuh yang tak bersenjata. Cepat! ambil senjata tuan hamba supaya kematian tuan hamba nanti lebih bermakna.”*

Protagonis tidak terus masuk mengambil kerisnya kerana perbuatan sedemikian dapat dikesan oleh penonton bahawa beliau memang tersilap kerana tidak membawa senjata. Untuk melindungi kesilapannya sambil menunjukkan keperwiraannya, beliau mungkin berdialog sebegini:

Watak: *Memang sengaja hamba tidak bersenjata untuk bertikam dengan tuan hamba yang mentah segala. Tapi oleh kerana cara sebegini bercanggah dengan sumpah pendekar tuan hamba, supaya kematian tuan hamba tidak berputih mata, izinkan hamba mengambil senjata walau dalam keadaan terpaksa!*

Lalu masuk ke dalam mengambil senjata. Cara pengucapan begini menampakkan sifat-sifat kepahlawanan protagonis walaupun pada hakikatnya memang beliau terlupa membawa kerisnya.

Mungkin protagonis tidak masuk mengambil keris untuk tidak menampakkan kesilapannya tetapi terus di situ untuk meneruskan pertarungan walaupun dicabar antagonis. Sewaktu cabar mencabar protagonis akan berdialog begini:

Watak: *Sedangkan seekor singa dapat kupatah-patahkan inikan pula si cacing kerdil. Takutkah tuan hamba bertikam dengan hamba yang tak bersenjata kerana kematian tuan hamba disebabkan senjata sendiri!”*

Mendengar dialog tersebut fahamlah antagonis bahawa di dalam pertarungan nanti beliau (antagonis) akan menjatuhkan kerisnya atau membiarkan supaya wujud sesuatu keadaan untuk memudahkan temannya (protagonis) merampas senjata daripadanya untuk menikamnya. Demikianlah beberapa alternatif yang digunakan pelakon untuk mengatasi kesilapan yang berlaku ketika itu. Yang penting mereka sering bekerjasama dan bertindak secara spontan untuk

menyelamatkan keadaan. Pengalaman dan kepintaran berimprovisasi dapat menyelesaikan sebarang masalah yang timbul.

Menurut Encik Osman, salah seorang penggiat bangsawan di Pahang, “memberikan isyarat-isyarat tertentu, menggunakan alat anggota tubuh seperti mata dan tangan serta menghampiri teman lakon dan membisikkan sesuatu kepadanya adalah salah satu cara untuk mengingatkan teman lakon yang terlupa sesuatu”. Pelakon berkenaan akan menghampiri teman lakonnya, sambil mukanya menoleh ke belakang dan membisikkan sesuatu kepadanya. contohnya, “Cakap kau tu salah” atau “Kau harus soal aku tentang puteri bukan pelayaran”. Kemudian beliau berundur dan bergerak mengambil posisi yang sepatutnya. Dengan cara mengingatkan kembali, pelakon yang terlupa tadi akan mengingati semula dan meneruskan aksinya. Amalan sebegini merupakan perkara yang lumrah di kalangan para pelakon bangsawan. Yang dibisikkan itu tidak didengari oleh penonton kerana tidak ada pembesar suara di atas pentas untuk merakam dan menghebahkannya.

Ada juga pelakon yang melupai isu yang mahu dicakapkan itu. Oleh kerana isu itu penting dan tidak boleh ditinggalkan begitu sahaja mahu tidak mahu si pelupa tadi harus mengimprovisasi sesuatu supaya dapat diingati semula. Pelbagai isyarat yang digunakan mereka sama ada secara fizikal atau lisan. Isyarat ini akan difahami teman-lakonnya dan secara spontan teman-lakonnya akan memaklumkan kepadanya. Yang menariknya, cara teman-lakonnya memaklumkan isu yang dilupai itu, tidak langsung dapat dikesan oleh penonton. Sebagai contoh di dalam cerita *Tok Mahat* di mana Tengku Sulong harus memaklumkan bahawa tujuan kedatangannya bersama adiknya, Tengku Alang ialah untuk menyatakan hajat mereka untuk pergi berguru. Apabila ditanya ayahanda mereka tentang kedatangan mereka mengadapnya, tiba-tiba Tengku Sulong terlupa. Keterlupaan ini mungkin disebabkan Tengku Sulong tidak dapat mengingati nama Tok Guru yang mereka akan berguru atau terlupa pada nama tempat yang akan mereka pergi berguru atau babak istana yang mana isu ini harus dimaklumkan. Dalam detik-detik begitu Tengku Sulong harus berbuat sesuatu, secara improvisasi, untuk mendapatkan bantuan daripada teman-teman-lakonnya, iaitu watak sultan atau watak Tengku Alang atau mencari helah bagaimana yang dilupai itu dapat dingati semula. Apa pun yang dilakukannya haruslah licin, selamba, mudah dikesan teman-lakonnya dan bersesuaian. Pelbagai alternatif boleh dipraktikkan, contohnya:

Sultan: *Apakah hajat anakanda datang mengadap ayahanda?*

Tengku Sulong: *Ayahanda, sebenarnya kedatangan anakanda ini untuk... untuk... (pause seketika). Ya, tak lain dan tak bukan ialah untuk... untuk...*

Sultan yang dapat kesan sesuatu yang tidak kena ini akan mencelah

Sultan: *Silakan anakanda, ceritakanlah kepada ayahanda.*

Tengku Sulong: *Begini ayahanda, er...er...berat sungguh lidah anakanda hendak berkata-kata. Ya, susah anakanda nak ceritakan.*

Kalau sultan faham masalah yang dihadapi Tengku Sulong, mungkin begini dialognya untuk membantu Tengku Sulong.

Sultan: *Adakah hajat anakanda datang kemari untuk menyatakan kepada ayahanda bahawa anakanda sudah berkeinginan untuk berumah tangga? Tapi pada fikiran ayahanda ilmu yang ada pada anakanda belum cukup. Elok kalau anakanda lengkapkan diri dengan ilmu!*

Atau

Sultan: *Apakah anakanda ingin berumah tangga atau keluar berburu dengan adinda atau hendak berguru supaya ilmu penuh di dada?*

Atau

Sultan: *Barangkali anakanda Tengku Sulong malu nak berterus terang dengan ayahanda. Mungkin anakanda Tengku Alang dapat menceritakan kepada ayahanda?(Menoleh kepada Tengku Alang) Anakanda beta Tengku Alang ceritakan hajat kekandamu kepada ayahanda supaya dapat ayahanda tunaikan.*

Berdasarkan salah satu daripada ketiga-tiga dialog sultan tadi, khususnya dialog pertama dan kedua, mampu membantu Tengku Sulong mendapatkan jawapan yang dilupainya. Sementara dialog ketiga memberi peluang kepada watak ketiga untuk membantu watak Tengku Sulong. Dengan kiu-kiu (*cue*) sebegini, mungkin Tengku Sulong akan menggunakan dialog atau pengucapan sebegini.

Tengku Sulong: *Benar ayahanda, hajat kami ialah hendak keluar dari istana untuk pergi berguru. Tapi yang menjadi masalah kepada*

anakanda ialah kami tidak tahu dengan siapa harus kami berguru dan di tempat mana elok kami berguru. Ampun ayahanda.

Berlandaskan dialog-dialog tersebut, kedua-dua teman lakonnya dapat menangkap maksud yang tidak dapat diingati oleh rakan mereka. Dengan mudah salah seorang daripada mereka dapat membantunya. Dalam konteks ini, ketiga-tiga pelakon harus dalam keadaan berjaga-jaga supaya mana-mana pihak yang tersasul atau terlupa terhadap sesuatu yang harus diaksikan dapat diselamatkan.

Sekiranya watak sultan tidak peka atau tidak menyedari watak Tengku Sulong 'meronta-ronta' mengingatkan apa yang dilupainya, watak ketiga, Tengku Alang, akan memainkan peranannya untuk menyelamatkan keadaan. Mungkin begini dialog-dialog Tengku Alang apabila keperihalan ini berlaku:

Tengku Alang: *Kekanda Tengku Sulong, izinkan adinda memaklumkan hajat kita kemari untuk pihak kekanda?*

Sekiranya Tengku Sulong mengangguk atau berkata "Ya, silakan adinda" Tengku Alang akan meneruskan dialog-dialognya.

Tengku Alang: *Begini ayahanda, hajat kami ialah hendak melengkapkan diri kami dengan ilmu. Jadi kami ingin berguru dengan Tok Guru Sheikh Halim di kampung Tanjung Teratai Muda. Itupun kalau ayahanda izinkan. Ampun ayahanda.*

Kadang-kadang Tengku Sulong akan meminta bantuan secara langsung kepada teman lakonnya. Dan adalah menjadi tugas teman lakonnya untuk membantu. Mungkin dialog Tengku Sulong begini bunyinya:

Tengku Sulong: *Adinda Tengku Alang, sila beritahu kepada ayahanda hajat kita datang kemari supaya apa yang terbuku selama ini dapat dilepaskan.*

(Sambil mengenyitkan matanya kepada Tengku Alang)

Kadang-kadang kejutan semacam ini menyebabkan pihak teman lakonnya, Tengku Alang, tergamam dan turut terlupa terhadap apa yang sepatutnya harus diucapkan oleh Tengku Sulong. Mungkin Tengku Alang akan mengimprovise

sesuatu yang menunjukkan beliau juga tidak ingat apa yang harus diucapkan. Contohnya:

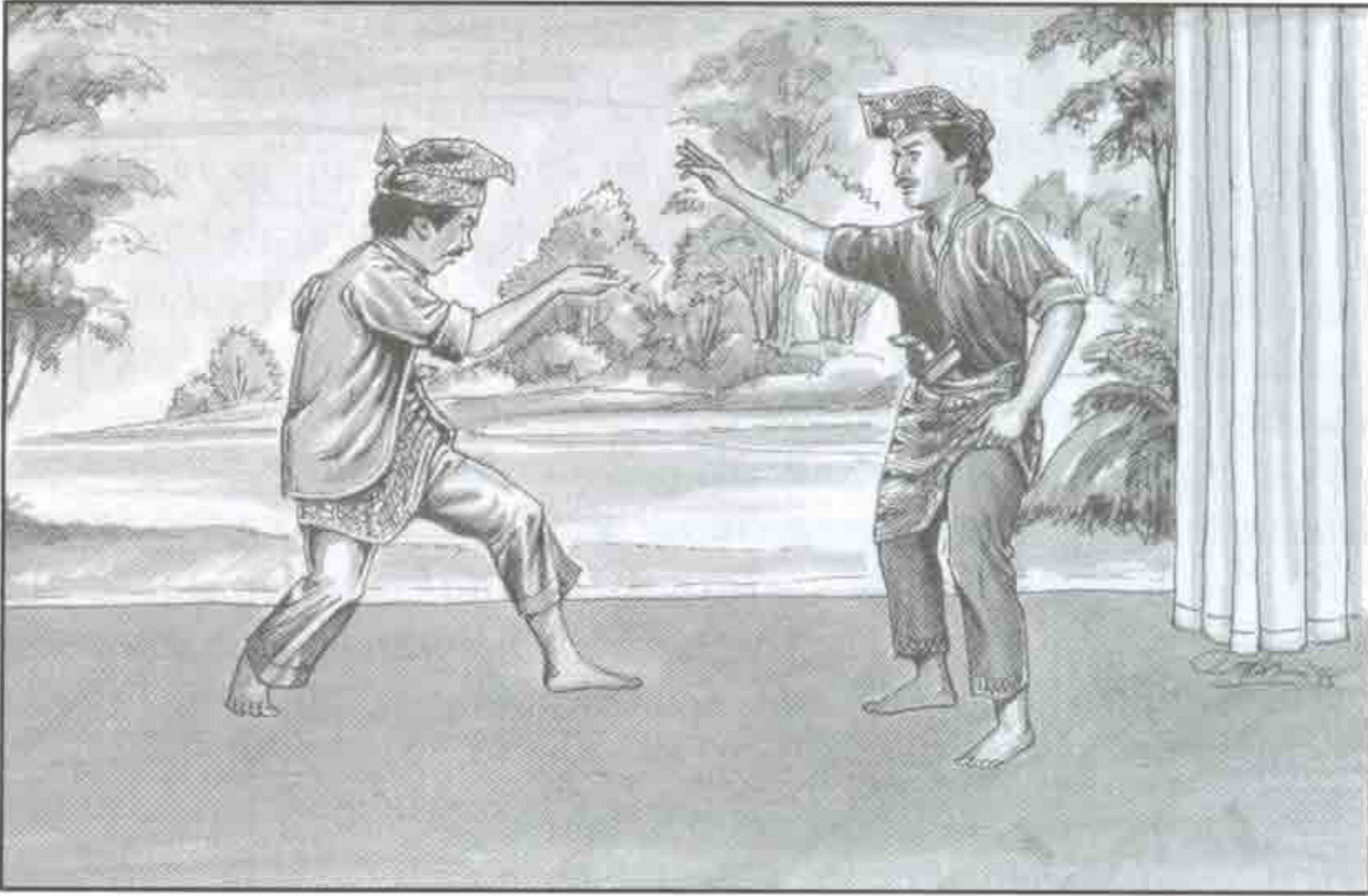
Tengku Alang: *Ampun ayahanda, permintaan kekanda Tengku Sulong menjadikan anakanda bertambah serba salah. Anakanda hanya adinda kepada kekanda Tengku Sulong dan adalah lebih baik dan beradat kalau kekanda yang sulung memaklumpkannya. Lagipun mengikut firasat anakanda, ayahanda yang banyak pengalaman sudah mengagak hasrat anakanda berdua. Bak kata pepatah, 'Kilat di air sudah tahu jantan betinanya'. Ampun ayahanda.*

Sekiranya watak sultan peka bahawa kedua-dua watak, Tengku Sulong dan Tengku Alang, telah mengisyaratkan bahawa kedua-duanya terlupa, adalah menjadi tanggungjawab sultan untuk mengingati mereka. Andai kata watak sultan juga terlupa, watak yang paling dekat posisinya dengan pengarah yang berada di sudut *sidewing* akan bergerak secara improvisasi menghampiri *side-wing* untuk mendapatkan jawapan daripada pengarah. Setelah mendapat jawapan daripada pengarah, secara tanpa disedari oleh penonton, watak berkenaan akan bergerak semula ke posisi yang sepatutnya untuk meneruskan dialog-dialog yang dilupai.

Tendensi terlupa ini kadangkala dapat dikenal pasti melalui pengucapan yang melalut dan meleret-leret. Pelakon yang terlupa apa yang sepatutnya diucapkan akan menjadi 'ramah' dan melalut dengan dialog-dialog yang meleret dan panjang. Tujuannya untuk memberi peluang pada dirinya menghampiri dekat dengan posisi pengarah untuk mendapatkan jawapannya. Dan akan terus mengucap dialog yang sepatutnya setelah mendapatkan kiu-kiu daripada pengarah. Atau tujuannya melalut untuk mengisyaratkan kepada teman lakon lain bahawa beliau memang terlupa dan memerlukan bantuan teman lakonnya. Sebagai contoh:

Tengku Sulong: *Ampun ayahanda beribu-ribu ampun. Tujuan anakanda datang mengadap ayahanda untuk memaklumkan kepada ayahanda tentang hajat kami selama ini. Selaku putera-putera ayahanda adalah menjadi tanggungjawab kami untuk menceritakan perkara ini kepada*

Dialog-dialog cabar mencabar dan aksi persilatan di dalam adegan pertarungan terlaksana melalui improvisasi.



Detik-detik dihukum bunuh, seri panggung akan bernasib secara improvisasi.

ayahanda. Ayahanda pun sedia maklum bahawa anakanda berdua telah pun dewasa dan sudah menjadi tanggungjawab anakanda berdua mengadap sembah menceritakan kepada ayahanda tentang apa yang ayahanda tidak termaklum supaya akan termaklum akhirnya. Harap ayahanda dapat menerima kenyataan ini dengan hati yang terbuka. Pun kalaulah permintaan kami ini jauh daripada kemampuan ayahanda untuk melaksanakan, pohon kemaafan daripada ayahanda. Ayahanda, setiap kali anakanda berdua datang mengadap untuk mempersembahkannya kepada ayahanda setiap kali lidah dan mulut anakanda berdua kelu membisu. Bak kata pepatah ditelan mati emak, diluah mati bapak.

Sekiranya dialog yang meleret-leret dan berpanjangan ini terucap, fahamlah watak-watak lain yang hadir bahawa watak tersebut sedang mencari butir yang tepat tetapi tidak ketemu. Watak-watak lain akan cepat mencelah pada akhir dialog-dialog tertentu untuk mengingatkan apa yang harus diucapkan.

Yang penting setiap pelakon haruslah dalam keadaan bersedia pada setiap saat ketika berlakon. Bersedia dari segi mental, vokal dan fizikal. Konsentrasi harus padu terhadap apa yang sedang berlaku di hadapannya; minda harus ligat dengan apa yang telah, sedang dan akan dilaksanakannya; telinga harus tajam terhadap apa yang dengarinya; mata harus teliti terhadap apa yang dilihatnya. Umumnya, pelakon bangsawan adalah manusia yang paling peka dalam erti kata kepekaan yang sebenarnya. Hasil kepekaan inilah, penonton tidak dapat mengesan kesilapan-kesilapan yang berlaku. Hanya pelakon sahaja yang mengetahuinya.

PENUTUP

Jelas terbukti bahawa keberlakuan sesebuah persembahan atau pementasan bangsawan berpuncakan improvisasi. Improvisasi, kecuali lakuan tetap, gerak isyarat tetap, pengucapan tetap, seni kata lagu yang diimport, syair yang panjang yang telah ditetapkan, mencorakkan segala-galanya pada detik-detik persembahan. Kemampuan pelakon berimprovisasi berjaya mewujudkan sesuatu yang sebelumnya tidak wujud, mengisikan tiga atau empat jam persembahan itu dengan isian-isian ciptaan mereka yang sebelum ini belum

terisi. Kesemuanya bertitik-tolakan senario yang dibekalkan oleh pengarah. Kelancaran para pelakonya mengisikan kerangka scenario dengan aksi-aksi, pengucapan dan pemikiran melalui teknik improvisasi mampu menghasilkan sesebuah cerita.

Ketika persembahan sedang berlaku, selain aksi-aksi dan pengucapan yang ditetapkan, segala aksi dan pengucapan digubahkan oleh pelakon melalui improvisasi. Improvisasi, lakuan fizikal, mental dan vokal secara spontan, adalah nadi, adalah jantung yang merupakan katalis kepada berlakunya bangsawan. Bermula, berkembang dan berakhirnya bangsawan bertitik-tolakkan improvisasi. Improvisasi menjadi teras, menjadi tonggak kepada pelakon bangsawan. Munculnya pelakon tanpa improvisasi, bangsawan hanya tinggal rangkanya. Hadirnya improvisasi tetapi tiada pelakon yang melaksanakannya, juga tidak akan berlakunya bangsawan. Pelakon dan improvisasinya adalah elemen yang menampilkan bangsawan. Kedua-dua elemen ini tidak dapat dipisahkan, kerana pemisahannya akan mencacatkan bangsawan.

Improvisasi telah menyebabkan rangka atau senario bekalan pengarah mulai wujud, hidup dan berkembang hingga ke akhir persembahan. Setiap pengalaman yang dialami penonton pada setiap detik persembahan didalangkan oleh pelakon-pelakonya melalui improvisasi. Sepanjang detik-detik persembahan, mata penonton dihidangkan dengan pergerakan, gerak isyarat, aksi lasak, persilatan, teknik tasmat, gerak tari, kostum, props, set dan hias latar. Telinga penonton dijamukan dengan suara-suara merdu pengucapan dialog, pantun, syair, gurindam, bernasib, dan nyanyian. Perasaan penonton disajikan oleh pelbagai pengalaman emosional. Segala-galanya beresipikan improvisasi baik secara vokal (berdialog, berpantun, berseloka, bergurindam, bernasib), secara fizikal (pergerakan, gerak isyarat, aksi-aksi fizikal) atau mental (emosi sedih, pilu, kecewa, riang, marah, dendam) yang kesemuanya menjurus kepada pengisian rangka-rangka (cerita, dialog, adegan, nyanyian, pergerakan) yang ditetapkan pengarah dan dimaklumi pelakon.

Plot cerita yang hampir sama untuk kebanyakan cerita bangsawan, kehadiran watak-watak stok, kekerapan mementaskan cerita-cerita yang popular, pengalaman sesi latihan-pandang yang lama, kehadiran adegan-adegan babak tetap di dalam setiap format persembahan, pengucapan dialog yang berakhirkan dengan soalan dan para pelakonya yang berbakat dan penuh dedikasi adalah faktor-faktor ke arah memudahkan kerja-kerja berimprovisasi.

RUJUKAN

Albright, Hardie. 1980. *Acting: The Creative Process* Ed. ke-3. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company.

- Bowskill, Derek. 1973. *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W. H. Allen & Co. Ltd.
- Cohen, Robert. 1984. *Acting One*. Palo Alto, California: Mayfield Publishing Company.
- Crawford, Jerry L. 1983. *Acting in Person and in Styles*. Dubuque, Iowa: C. Brown Company Publishing.
- Harrop, John. 1992. *Acting: Theatre Concept Series*. London: Routledge.
- Hodgson, John dan Ernest Richards. 1979. *Improvisation*. New York: Grove Press Inc.
- Kuritz, Paul. 1982. *Playing: An Introduction to Playing*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Mustafa Mohd. Isa. 1987. *Awang Belanga: Penglipur Lara dari Perlis*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ommanney, Katherine. 1972. *The Stage and the School*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Sheppard, Mubin. 1983. *Taman Saujana*. Petaling Jaya, Selangor: International Book Service.
- Salvini, Milena. 1971. "Performing Arts in Indonesia" dalam James Brandon (ed.), *The Performing Arts In Asia*, James R. Brandon. Paris: UNESCO.
- Schreck, Everett M. 1970. *Principles and Styles of Acting*. Menlo Park, California: Addison-Wesley Publishing Company.
- Solehah Ishak. 1979. "Persembahan Jikey: Satu Pengenalan." *Dewan Budaya*, Januari, 8-14.
- Smiley, Sam. 1971. *Playwriting: The Structure of Action*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Spolin, Viola. 1963. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Synder, Joan. 1979. *The Dynamics of Acting*. Skokie, Illinois: National Textbook Company.
- Taib Osman. 1983. *Bunga Rampai Kebudayaan Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Vaughn, Jack A. 1978. *Drama A to Z: A Handbook*. New York: Frederick Ungar Publishing Company.