



UNIVERSITI
TEKNOLOGI
MARA

Pusat
Penerbitan
Universiti (UPENA)

Jurnal SKRIN

VOLUME 5 • 2008 • ISSN 1823-1020

Malaysia

Garin Nugroho's quest for beauty

Kala Malam Bulan Mengambang - 'noir' parody?

Viewing Indonesian cinema

Transnational Tamil cinema

Theorizing 'indie' films

Wayang - hadiah sejati seniman rakyat

Wayang Hatta Azad Khan: Hadiah Sejati untuk Seniman Rakyat

Esei ini cuba mengupas filem Wayang (2008) arahan Hatta Azad Khan dengan memfokuskan kepada isu dan persoalan yang dibawa yang berkaitan dengan pemeliharaan dan kesinambungan warisan seni budaya tradisional dalam berhadapan dengan cabaran dunia moden hari ini yang melibatkan perubahan nilai. Penulisan ini juga mewacanakan tentang konsep realisme yang dibawa dengan menyentuh aspek fotografi yang mengutamakan 'simplicity' dan juga gabungan unsur-unsur magis, fantasi dan realisme magis. Di samping itu, esei ini meneroka tentang persekitaran hidup manusia dalam konteks milieu budaya, sosial dan politik sehingga meletakkan pengarahnya sebagai seorang moralis.

Pendahuluan

Selepas tujuh belas tahun berlalu dengan *Mat Som* (1990) Hatta Azad Khan kembali semula ke panggung dengan *Wayang* (2008). Beliau tetap tidak meninggalkan idea, konsep dan perspektif hidup yang disukainya dalam *Syyy...* dan ternyata skala pemikirannya tetap bersama golongan kelas bawahan. Skrip teater terbaru beliau *Muzikal Kampung Baru* (2007) terus memiliki renungan dan tanggapan iaitu dunia yang dikenalpasti (*a world with an identification*) ialah di mana soal hidup dilihat berkisar di sekitar realiti kelas bawahan. Dalam *Wayang* pula apa yang cuba dipikul oleh Hatta Azad Khan ialah hasratnya untuk bertindak balas secara lembut dengan persekitarannya, dengan manusianya membawa beban budaya, sosial, politik, agama dan cinta untuk mengangkat erti kehidupan yang *simple* dan langsung. Hatta Azad Khan merasakan adanya semacam kurangnya kematangan akal dan emosi (*immaturity of mind and emotions*) yang perlu dikemukakannya pada kehidupan yang rutin dan memberi nyawa kepadanya dan dengan kelalaian moralnya (*moral laxity*) pula Hatta Azad Khan memilih untuk

bermain dengan *passion* tanpa melebihi-lebihkan konflik dan resolusi kehidupan dan tetap melihat hidup sebagai satu manifestasi luaran.

Cara Hatta Azad Khan tetap memberikan erti hidup ini masih *pleasurable* walaupun ada himpitan, tekanan dan cubaan meruntuhkan kehidupan. Beliau mengemukakan persoalan ini dengan membesarkan kemanusiaan (*humanity*) dan melebarkan sikap manusia. Baginya ada kehidupan baru yang perlu dikerjakan dan disempurnakan walaupun *passion* selalu teruji oleh keperluan masa depan yang dipolitikkan. Ini dilakukannya melalui sudut pandangan Pak Awang Lah (Eman Manan) yang sedikit berfikiran lama, sedikit terbuka, dan sedikit rasional melindungi bakat kreatifnya di pentas wayang kulit.

Patron yang Terpinggir

Pak Awang Lah dalam *Wayang* adalah seorang patron wayang kulit yang terpinggir (*alienated*) kerana nilai spiritual dan falsafah budaya beliau sudah teranjak oleh tempat dan masa tetapi ia tetap mempengaruhi dan melindungi kedua-dua nilai itu sebagai ilusi yang segar dan hidup. Bahawa ilusi bersama realiti yang bertindih dalam hidup Pak Awang Lah ibarat tenaga yang luntur yang akan meninggalkan bayang pada cahaya yang pudar. Bahawa diri Pak Awang Lah adalah satu idealisme yang romantik seperti yang dibawakan oleh Rama dan Sita dalam permainan dunia khayal mitos Sita-Rama. Pada diri Pak Awang Lah turut terhimpun idealisme moral yang “keras” walaupun seluruhnya sudah tidak menarik, tidak suam dan tidak vital lagi dalam persekitaran semasa. Pak Awang Lah ibarat mabuk dalam ilusi realiti yang sudah meninggalkan tempat dan tapaknya. Suasana sosial, budaya, politik dan agama sudah mula menghimpit dan mendesak kehadiran Pak Awang Lah sebagai patron wayang kulit. Pada tahap ini Hatta Azad Khan menyatakan bahawa untuk menungkah waktu dan melindungi tradisi tidak seperti yang nyata dalam kehidupan (*is not what life seems to appear*) tetapi kenyataan, pernyataan dan bukti nyata bahawa kemurnian kosmos Hindu Sita-Rama sudah tidak perlu hidup lagi di panggung wayang kulit yang sudah dipolitikkan lebih terang dan jelas.

Panggung wayang kulit dan permainan wayang kulit dan seluruh wujudnya alam bayang dan fantasi yang *non-Islamic* atas tuduhan politik perlu gugur dari kosmos Melayu. Di sini Hatta Azad Khan dengan tuduhannya yang lembut (*a satirical under-tone*) menyatakan bahawa yang menipu hidup sebenar (*things alluded to real life*) ialah kefahaman

yang cetek tentang agama. *Wayang* cuba mengimbangkan emosi-intelek-budaya-politik manusianya dalam keadaan yang *alluded* itu. Beliau turut menyatakan bahawa manusia tetap bercinta sesama manusia seolah-olah cinta itu untuk memperoleh *conscience* kesempurnaan pada hidup, seperti dalam alam permainan Sita dan Rama. Tapi harus diambil kira juga bahawa kewujudan Sita dan Rama hanya menguji keadaan rutin yang melepaskan fikiran jauh menerawang kebenaran tetapi permainan manusia dan ujian-ujian manusia jauh lebih real dan nyata di antara cinta dan pergeseran manusia dengan manusia.

Hatta Azad Khan dengan bermain kelir pada tangan dan hati Pak Awang Lah turut menyatakan bahawa di antara cinta dengan seni, cinta pada politik, cinta pada cinta, seronok keseluruhannya adalah wayang kulit (*the thrill of life is a shadow play*). Sensibiliti estetik Hatta Azad Khan masih terpaut pada hubungan baik dan buruk (*the relationships of good and evil*) dan beliau menggerakkan perasaan hidup di atas landasan emosi melodrama (*emotions of melodrama*) dan realiti romantik (*romanticized reality*). *Wayang* membawakan wahana sendu kehilangan (*sense of loss*) yang wujud oleh perubahan nilai dalam hidup kontemporari orang seni. Kehidupan jadi terasing dan *impersonal* kerana hubungan sesama manusia sudah retak oleh keruntuhan institusi tradisi dan moral dalam fabrik intelektual masyarakat.

Geografi Wayang Kulit

Ketika Pak Awang Lah berada di panggung wayang kulitnya memainkan Rama dan Sita, yang “melihat” seluruh manifestasi luaran dan dalaman adalah Pak Awang Lah. Ia pemain, penggerak, penyuar, penggaya dan ia juga yang mewujudkan ilusi dan fantasi di dalam pentas. Ia sedar bahawa materialisme dan konsumerisme yang semakin berpengaruh menjadikan jendela hidup terbuka untuk perubahan nilai dan tentunya menimpa emosi dan mencalarakan hubungan peribadi dan kolektif.

Ia seorang seniman dan tukang cerita yang meneroka, sentiasa terikat oleh rutin, adab tertib, dan tanggungjawab – ia mencipta sebuah dunia yang nyata (*a real world*) dari sebuah fantasi, tetapi ada satu realiti lain yang sangat benar bagi dirinya iaitu *the art form* – bayang yang wujud di tabir wayang kulitnya. Ia tahu dan sedar bahawa wayang kulit *is a recreation* yang melimpah pengaruhnya pada politik dan agama dan ia tertuduh mengkurafatkan politik-agama melalui propaganda wayang kulitnya. Seluruh geografi wayang kulit adalah propaganda untuk

merangsang akal dan emosi yang *non-Islamic* bagi politik setempat. Bayang kelir memang retorikal, puitis, intelektual dan sekaligus politikal. Hatta Azad Khan secara lembut menyatakan hal ini dan disokong pula dengan insiden-insiden eksplosif yang dibawakan oleh Jusoh (Wan Kenari). Hatta Azad Khan membimbing penonton untuk memahami keterpinggiran diri Pak Awang Lah adalah politikal. Sebuah kerajaan Islam yang konservatif yang diwakili oleh individu Jusoh adalah agen dan kroni politik setempat yang anti-budaya di waktu dan tempat yang dikerjakan oleh Hatta Azad Khan. Waktu politiknya (*political time*) adalah kontemporari.

Kehadiran Seorang *Diversionist*

Kalau sekiranya kehadiran Awi (Zul Huzaimy Marzuki) dan Melor (Mas Muharni) dianggap sesuatu yang agak luar biasa – anak pungut dalam keluarga Pak Awang Lah – menyentuh seluruh diri Pak Awang Lah dan isterinya (Ida Nerina), bolehlah ditafsirkan bahawa Hatta Azad Khan telah meletakkan lebih awal dalam *Wayang the positions of responsibility* tentang keruntuhan wayang kulit keluarga Pak Awang Lah. Kedua-dua mereka simpatik dan jujur terhadap rutin ayahnya bermain panggung tapi pada jalur waktu yang sama Awi dan Melor jugalah dari azzalinya kekurangan sesuatu (buta dan sengau) yang membawa makna akibat inkarnasi mitos Sita-Rama terhadap keruntuhan manusia sejagat sudah berlaku di dalam keluarganya. Hatta Azad Khan mengemukakan mitos nasib dan kepercayaan (*the myth of fate and superstition*) pada Awi yang buta dan Melor yang sengau untuk membawa makna telah berlaku *the maze of defeat* pada wayang kulit sejak sekian lama. Politikanya bahawa maya yang kosong ini (seperti sebuah layar putih) adalah kemuncak penemuan makna tentang *essence* kehidupan. Pada diri Pak Awang Lah yang sentiasa terikat pada rutin dan adab tertib seninya lupa bahawa perubahan yang panjang telah berlaku dalam hidupnya dengan kehadiran Awi dan Melor yang diatur mengubah dan memperbetulkan tradisi wayang kulitnya. Awi (yang bukan dari darah dagingnya) adalah *a diversionist* yang bertindak balas dengan nalurinya sebagai anak muda, dan Melor pula adalah seorang gadis jahil yang *mellifluous* turut tidak sedar cuba merebahkan seni ayahnya. Ada semacam paralel bahawa unsur jahat dalam mitos klasik Hindu Sita-Rama sedang bermain di tengah-tengah keluarga Pak Awang Lah bukan lagi sebuah *romance* tapi sudah jadi sebuah tragedi kecil keluarga.

Barangkali Hatta Azad Khan mengajak kita memahami bahawa berlakunya situasi yang membentuk kita adalah berlawanan dengan situasi ilusif dalam akal kita, dan pertemuan ini menyebabkan kita bermain dengan kehidupan. Pak Awang Lah tahu permainannya sudah sampai ke penghujung dan permainan Awi dan Melor masih baru bermula – *a game of convention*. Pak Awang Lah terbentuk oleh hidupnya sebagai seniman biasa, sebagai manusia, dan ia mengimbangi seluruhnya dengan tradisi. Awi pula baru bermula, seluruhnya dalam semangat baru dan mengenenpikan tradisi. Ia belum jadi seniman dan manusia berbudaya. Agak luar biasa di penghujung hidupnya Pak Awang Lah terpaksa menerima hakikat bahawa nafasnya sudah tidak mampu menyempurnakan seninya, dan ia rebah di atas panggung wayang kulit. Bolehlah ditanggap bahawa tradisi sebagai mercu kejayaannya (*the statuette of his success*) sudah berakhir. Tradisi baru politik seni sudah mengambil alih.

Fotografi: Waktu dan Ruang Konkrit

Mazli Abdul Rahman, pengarah fotografi *Wayang*, cuba menjelajahi alam Pak Awang Lah dengan sudut pandangan sosialnya yang manis (*admirable*) dan menempatkan manusia dan latarnya secara terasing dan terkumpul dengan sentimentaliti isunya membawa aksi dan emosi secara terus dan langsung. Manusia Hatta Azad Khan pada fotografi Mazli Abdul Rahman adalah *a pitying affection* dari jauh dan dekat sekadar cukup menggambarkan hubungan kemanusiaan sesama manusia. Mazli Abdul Rahman semacam cuba memberikan *inference* bahawa fotografi yang kompleks tidak diperlukan untuk melahirkan hubungan manusia Hatta Azad Khan itu tetapi melalui hubungan langsung antara ruang dan manusianya. Hubungan ruang-masa (*space-time relationships*) adalah konkrit kerana pengalaman-pengalaman dunia biasa manusia *Wayang* adalah hubungan fizikal dalam kerangkanya yang *homogeneous*, bersambung dan *irreversible*. Maka ruang konkrit ini memerlukan waktu yang konkrit dan urutan visualnya juga turut *visible* seluruhnya. Sebagai contoh dua babak percintaan Awi dan Melor: Awi bermain gitar di jendela, dan Awi bermain gitar di pantai. Bagi Hatta Azad Khan *Wayangnya* sekadar meletak-dudukkan subjeknya (*subjects in placement*) dalam ruang dan seluruhnya harus *visible*. Tidak perlu sebarang abstraksi fotografik untuk selari dengan konvensi realiti dan gaya yang dipilih. Kedua-dua babak Awi-Melor

tidak perlukan *conceptual linkages* pada setiap shotnya. *Mode* pertemuan Awi-Melor di pantai pun adalah hanya untuk memanfaatkan latar tempat dan keindahan laut. Boleh sahaja segala macam *axiom* visual dikemukakan dalam kedua-dua babak ini – apakah perlu! Babak malam Awi-Melor di jendela rumahnya pula harus dilihat dalam konteksnya, iaitu Melor sekadar meninjau Awi bermain gitar dan cintanya terhadap Awi terasa semakin mendalam. Barangkali babak ini menjadi begitu mudah kerana *the tenderness between shots* antara dua pelakon ini adalah dalam keadaan statik, tidak bergerak, tidak berubah dan seluruhnya *in simplicity*. Hatta Azad Khan tidak berhasrat untuk melahirkan *a different time order* bagi babak di pantai dan di jendela kerana susunan temporalnya sudah memadai.

Potensi Fabrik Realisme Baru

Barangkali babak Pak Awang Lah bermain wayang kulit memerlukan faktor-faktor artistiknya pada fotografi. Fotografinya harus lebih subjektif kerana *personal vision* Pak Awang Lah dalam keadaannya yang terhimpit memerlukan tafsiran fotografik yang subjektif, dan subjektiviti ini hanya lahir dari asimilasi kompleks ruang dan waktu. Ketika Pak Awang Lah bermain wayang kulitnya alam maya ini terbentang (*a universe is built*) sekitar dirinya dan dalam dirinya. Kosmos Melayu dari kosmos Hindu Sita-Rama berlingkar dalam akal dan fikir Pak Awang Lah dan fotografi boleh sahaja meruangkan waktu seperti yang bermain dalam akal dan jiwanya. Hatta Azad Khan telah menyusun potensi elemen sinematiknyanya dengan baik di dalam lakon-layar: Pak Awang Lah keliru, sakit dan terhimpit, Awi di sebelahnya sudah *deviate* daripada gaya dan caranya, Melor pula menyambut *deviation* yang diinginkan oleh Awi, pemain-pemain muzik yang sentiasa berdamping dengan Pak Awang Lah keliru kerana adab dan tertib main wayang kulit sudah berubah – semua ini adalah potensi sinematik yang perlu dikerjakan melalui visual. Dunia dalaman Pak Awang Lah yang kompleks serta separuh-sedar dari tafsiran fotografinya tidak perlu diberikan permainan imej yang kompleks dari orientasi kompleksiti mediumnya kerana Hatta Azad Khan dan Mazli Abdul Rahman hanya mengambil kira aspek *spontaneity and completeness* dari situasi yang mudah sebagai unsur utama fotografi, kerana itu *Wayang* tidak memerlukan *the extra colour to life, knowledge and values* melalui fotografi. Di akhir *Wayang* kematian Pak Awang Lah di pentas wayang kulit tidak diiringi dengan kombinasi

bunyi dan imej yang kompleks dan mengabaikan tenungan dalam (*subconscious insight*) untuk meninjau imej mental dalam (*the inner mental imagery*) Pak Awang Lah. Fotografi Mazli Abdul Rahman tidak memiliki ruang dan waktu spiritual (*spiritual space and time*), dan jika dihubungkan dengan *crane shot dolly* dari atas dan meninjau di sebalik sisi panggung yang terbuka dan memperlihatkan Pak Awang Lah, hanya sekadar meninjau luaran diri Pak Awang Lah yang kemudiannya sesak nafas dan rebah di pentas. Apa yang dikatakan oleh kamera ketika meninjau di sisi terbuka panggung ialah meninjau waktu maut Pak Awang Lah bukan dari kuasa *omniscient* Sita dan Rama. Waktu kematian Pak Awang Lah adalah situasi paling *tragik* dalam *Wayang* yang telah tersimpul dengan masalah sosial, budaya, politik, agama dan cinta dan tentunya memerlukan *fabric realism* baru sinema untuk meleraikannya. Dengan kata lain fotografi yang kekurangan *details* dan orientasi filemiknya ini tidak mengukuhkan imej visual kematian Pak Awang Lah. Perjalanan mati Pak Awang terlalu mudah dan ringkas.

Magis, Fantasi, Realisme Magis

Fabrik realisme baru mudah sahaja disempurnakan melalui ilusi dengan potensi propaganda yang ada pada *Wayang*. Propaganda seni di antara Pak Awang Lah dengan Jusoh memang sudah berada dalam keadaan yang realistik (kerana masing-masing berdiri dengan kontras dalam keadaan nyata) boleh melahirkan kesan emosi dan estetik yang lebih perseptual. Kesan perseptual pada fotografi tidak mengganggu realiti kerana dunia imaginasi dari dunia realiti adalah selari dengan istilah “real” pada dunia nyata. Kesan perseptual pada fotografi diperlukan dalam *Wayang* untuk mencipta semula alam realiti Pak Awang Lah sebagai seorang seniman secara perbandingan dengan realiti Jusoh yang lebih real sebagai penggerak propaganda daripada pihak politik setempat. Kerana itu barangkali fotografi Mazli Abdul Rahman bukan sahaja berfungsi sebagai pengantar cerita tetapi juga harus bekerja sebagai unsur tuntutan seni. Tuntutan seni Hatta Azad Khan untuk menghargai tradisi wayang kulit dalam *Wayang* seharusnya adalah perseptual – satu tuntutan intelektualiti dan intertekstualiti. Untuk tuntutan intelektual pada peringkat magis dan fantasi pula (*The level of magic and fantasy*) pada dunia spiritual dan *supernatural* wayang kulit yang *mythical* dan mistik dalam *Wayang* perlu lebih hidup dan mengisikan unsur-unsur fantastik pada realisme fotografi. Unsur mitos Sita-Rama misalnya ketika kebakaran

panggung wayang kulit, dan ketika kematian Pak Awang Lah perlu memberikan unsur-unsur dalaman (*inner life*) – pemikiran, rasa, imaginasi, mimpi – yang sangat kukuh pada emosi dan kehidupan mental orang seni kerana firasat kehancuran (*premonition of disaster*) ini sangat bererti pada entiti menyeluruh tradisi wayang kulit. Konfrontasi yang lahir dari kedua-dua babak ini ialah di antara masa kini dan masa lampau (*present and past*), antara realiti dan kenangan (*of reality and memory*) sebagai imej primal pada realiti konkrit dan imej sekunder pada realiti abstrak yang sangat menarik dalam seni filem.

Potensi *realismo magico* (*magical realism*) sebagai pilihan fotografik untuk babak-babak tertentu sudah tentu memberikan bentuk yang berkesan dalam *Wayang* kerana dunia fantasi-epik-mitos Sita-Rama adalah satu *fabulation* antara dunia sebenar yang dapat dilihat dengan dunia *mythology and folklore* yang boleh diceritakan. Kosmos Sita-Rama dan alam Sita-Rama yang dimasuki oleh Pak Awang Lah adalah melampaui sempadan latar tulen realistik (*exceeds the boundaries of the purely realistic setting*) dan masih boleh disempurnakan pada keadaan real dalam pengertian realisme sebagai sebahagian dari dunia yang real yang terlihat dan tersentuh. Barangkali detik-detik kematian Pak Awang Lah di atas pentas adalah satu metafora untuk menggambarkan landskap psikik dalaman Pak Awang Lah berdepan dengan sebahagian dari dunia yang nyata pada akal dan fikirinya. Pendek kata realisme magis adalah terikat pada dunia real, dan imaginasi realisme magis juga bertindak balas dengan dunia sebenar. Jusoh juga tidak terkecuali berdepan dengan realiti magis kerana sifatnya yang real, perwatakannya yang realistik, akhlaknya kabur, gelap (*murky morality*), konflik yang dilakukannya adalah *personal* dan *interpersonal*, dan ia juga memfitnah dan meminggirkan nafsu (*denigrates and marginalizes grand passions*). Hatta Azad Khan sudah membayangkan entiti realisme magis ini dalam lakon-layarnya. Dan fotografi seharusnya melahirkan dunia sebenar yang mengandungi imaginasi realiti magis (*the magical realistic imagination of the real world*).

Persekitaran Manusia

Hatta Azad Khan membimbing pemikiran penonton kepada persekitaran hidup manusia yang membawakan kisah moral bersama *naivete* dan idiom politik. Beliau turut menyentuh simpati terhadap integriti diri yang teruji, dan turut menimba gelak ketawa yang muncul dari watak kanak-

kanak untuk memberikan idea yang jelas dan terang (*lucid*) menyentuh moral politik yang menguasai seluruh fikir yang terdapat dalam *Wayang*. Sentuhan moral bersama persekitarannya memberikan atmosfera (dari sudut pandang penulis dan pengarah) yang aman dan teratur barangkali kerana sentimen politik dan nikmat politik (*a political appreciation*) yang terangkum dari gaya pemikiran Hatta Azad Khan tersembunyi di sebalik reaksi sedar-dirinya (*self-conscious reaction*) yang manis, lembut, dan bersikap satiris terhadap medium. Hatta Azad Khan memiliki *passion* yang sama rata dengan cita-citanya memperkatakan tentang politik dan memberikan rasa keseronokan dalam lingkungan kemampuan penonton.

Jusoh membawakan satu kekeliruan politik (*a political maze*) dengan perwatakannya yang menyeronokkan (*delightful*) dan ternyata terasing dari seluruh sistem yang wujud di kampung itu. Ia adalah lelaki yang muncul dan timbul semacam membawa bendera agama yang cuba memperolehi matlamat politik agama yang akhirnya diperangkap oleh Hatta Azad Khan sebagai masalah peribadi. Dari sudut ini boleh diambil kira dari fikiran Hatta Azad Khan bahawa politik kekampungan (*the people's politics*) dalam kerangka politik kenegerian (*politics of the State*) sebenarnya adalah masalah peribadi. Masyarakat kampung yang tidak kompetitif dan pasif dalam *Wayang* dapat memberikan penonton kefahaman bahawa pandangan masyarakat (*public opinion*) mudah sahaja dibumbui oleh fahaman politik. Keculasan dan pemujukan (*indolence and persuasion*) adalah instrumen politik yang tidak kekal (*transitory*), dan yang kekal ialah sikap manusia. Dan sikap Jusoh tentunya ideologikal dan tidak popular di kalangan umum kampungnya. Dengan *mode* dan selera persekitaran ini Hatta Azad Khan menyatakan bahawa sikap tidak semestinya identikal dengan suasana politik. Kefahaman mutual di kalangan penduduk kampung dalam *Wayang* ternyata sunyi dan tersembunyi kerana seni wayang kulit lebih utama kepada kepentingan hidup mereka. Kekeliruan yang diwujudkan oleh Jusoh menyatakan adanya keterikatan longgar antara sikap dan politik.

Barangkali watak Pak Awang Lah – dari persekitaran sikap dan politik yang agak sunyi dalam *Wayang* – menyatakan bahawa beliau wujud di tengah-tengah kehidupan kampung yang salah faham di kalangan sendiri kerana perbezaan kecil dari fahaman politik. Keperluan menggerakkan tenaga dalaman yang ada padanya mendapat antipati dan simpati. Imej politik adalah tenaga luaran yang merosakkan imbalan hidup rukun dan kerja seni. Tentunya bila nafkah seharian dari kerja seninya terganggu tindakan yang memaksa (*compelling*) berlaku. Hal ini berlaku kepada Pak Awang Lah dan Hatta Azad Khan

memberikan perspektif sosial, budaya dan politiknya untuk menyatakan hal itu. *Wayang* menjelaskan kepada penonton bahawa terdapat hanya tiga kelompok manusia di kampung itu: kelompok keluarga Pak Awang Lah, isteri, anak-anak angkatnya, dan anaknya sendiri; kelompok pemain muzik wayang kulit yang bukan ahli keluarganya; dan kelompok tunggal diwakili oleh Jusoh. Hampir seluruh kelompok di luar keluarga Pak Awang Lah pasif, dan yang aktif hanya Jusoh. Faktor Awi dan Melor tampil untuk menambah masalah pada kehidupan Pak Awang Lah. Kerja buruk Jusoh adalah kerana kedudukan Awi dan Melor di tengah-tengah keluarga Pak Awang Lah.

Perspektif di atas memberi kesan kepada lakonan Eman Manan. Eman Manan mempertahankan sesuatu yang datang dari kelompok keluarganya dan tentunya *irregularity* yang berlaku terhadap hidupnya itu agak longgar dan terasing. Eman Manan jadi terpinggir tetapi keterpinggirannya tidaklah menyebabkannya menjadi angkuh dan cuba melindungi haknya. Permainan Eman Manan jadi kelihatan longgar, mendatar, dan kelihatan tidak memikat (*unappealing*) kerana persekitaran ini. Apa yang berlaku pada dirinya adalah semacam memulihkan semangat seorang seniman (*the revival of a fine artist*) yang berdepan dengan masalah kesihatan. Kekacauan dan kekalutan pasif yang berlaku pada dirinya sudah tentu berpunca dari kesihatannya, dan kematiannya di atas pentas adalah kerana hal yang sama. Jusoh semacam menjadi faktor perubahan diri Pak Awang Lah tetapi sebenarnya perubahan itu memang sudah berlaku lebih awal pada diri Pak Awang Lah dalam keluarganya sendiri. Ini dijelaskan oleh Hatta Azad Khan yang membawakan watak *deviationist* melalui Awi yang sudah berada dalam keluarganya sebegitu lama. Faktor Jusoh hanya untuk mengucapakan satu pandangan politik (*to express a political opinion*) ke atas diri dan kerja Pak Awang Lah kerana kehadiran Melor dalam keluarga Pak Awang Lah. Di sini agak menarik jika diperkatakan bahawa *the articulateness and the corresponding power of acting* daripada Eman Manan adalah dipengaruhi oleh persekitaran ini. Sebagai aktor layar perak tentunya persekitaran ini mempengaruhi cara ia bermain.

Eman Manan adalah seorang dalang wayang kulit pertengahan umur yang mampu dinamik dan eksplosif. Kematangannya tentulah lebih tinggi daripada orang-orang di sekitarnya. Berlatarkan keluarga, waktu dan tempat yang tidak menghimpitnya untuk bertindak balas secara eksplosif adalah kehendak pengarahnya. Seperti yang saya sebutkan sebelumnya bahawa Hatta Azad Khan membina Eman Manan

untuk menjadi manis, lembut dan satiris. Hal ini amat jelas pada babak Jusoh terperangkap di sisi motosikalnya, dan Pak Awang Lah terus bertindak manis dan satiris, dan Jusoh pula lantas mengakui apa yang berlaku adalah kerana cemburu terhadap Melor. Hatta Azad Khan semacam “membunuh” perspektif politik-budaya yang dibinanya sekitar diri Jusoh. Dengan kata lain Hatta Azad Khan memberikan kita sebuah dunia yang lebih terang dan gembira (*the brighter and happier world*) pada penghujung ceritanya, dan semacam menyatakan adanya *a political innocence* pada Jusoh. Beliau menjarangkan dua sudut untuk Jusoh: sudut politik yang terasa serius, dan sudut *naivete* yang jadi unsur komik. Hatta Azad Khan meletakkan plot politik di tengah-tengah *Wayang* dan hidup Pak Awang Lah sebagai sebuah permainan politik yang mengikat hidup kita pada permainan seni tradisi.

Hatta Azad Khan meninjau interaksi manusia dalam kerangka masyarakat yang normal yang diganggu oleh perasaan dan tekanan. Keluarga Pak Awang Lah tidak benar-benar runtuh dan tradisi wayang kulitnya tidak benar-benar berakhir. Dapat dirasakan sebuah *pathos* mengukur diri sendiri dan ternyata apabila Melor hilang sengajanya akibat terpuak kayu oleh Jusoh (agak manis dan magis) memberikan rasa lega yang sangat luar biasa. Hatta Azad Khan yang lembut dan *humane* menutup perasaan Melor dengan membenarkannya menerima perubahan manis pada hidupnya. Beliau turut memberikan lihat dan rasa (*look and feel*) pada watak-wataknya, dan kepada Awi silat tutup mata dan silat orang buta ditemukan di tengah gelanggang semacam bermain *infatuation* dengan sinema dan mengkonkritkan nilai sosial dan moral sudah tidak perlu di hujung cerita. Beban cinta Melor-Awi sudah terlerai dan silap Jusoh sudah terhukum. Seluruh pertimbangan moral (*moral judgements*) sudah jelas dan nyata.

Terasa sesuatu yang kabur (*shadowy*) dalam *Wayang* yang menyebabkan hidup menjadi kelam (*murky*). Sinema Malaysia menerima hakikatnya bahawa pada sudut pandangan seorang moralis dan agak konservatif, perubahan pada watak dan persekitaran adalah menandakan kematangan masyarakat. Tidak dapat ditolak pretensi konservatif kita bahawa perubahan jugalah yang melembutkan keadaan kita yang *naïve* dan menolak kebijaksanaan berdepan dengan perubahan. Sinema Malaysia lazimnya membenarkan kita mendaftar kesyugulan dan kelangsungan intelek kita secara melodramatik dan Hatta Azad Khan berbelah-bahagi sama ada ingin membenarkan melanggar adat, peraturan dan tradisi atau membenarkan perubahan yang dinamis. Inilah hakikat dilema Pak Awang Lah dalam *Wayang*.

Hatta Azad Khan: Seorang Moralis

Bila Jusoh mengaku bahawa ia sangat berminat untuk memperisterikan Melor, tentulah dirasakan begitu keterlaluan dan bercanggah dengan sifatnya sebagai orang agama. Jusoh digambarkan oleh Hatta Azad Khan sebagai seorang lelaki kampung berbadan kecil, berserban putih yang cuba meruntuhkan seni wayang kulit di kampungnya. Di hujung cerita pula Hatta Azad Khan menganggapnya sebagai *a sexual addict*. Kontradiksi pada sifat Jusoh inilah yang cuba dikupas oleh Hatta Azad Khan dan mengajak kita menilai dan meramalkan sesuatu yang politikal (*a political prophesy*) bahawa seorang lelaki yang kemas wajahnya, berserban putih dan memiliki janggut sunnah nabi, yang cuba membersihkan masyarakatnya dari mengerjakan khurafat, akhirnya didedahkan sebagai manusia yang sangat mengelirukan dan sangat memperdaya (*delusive*). Dia menjadikan imej agama sebagai alasan kepada keburukan lakunya. Dia mengelirukan seluruh orang kampung dan memperdaya dirinya sendiri. Dia kekosongan sesuatu. Dia orang kecewa. Dia orang dengki. Imej keagamaan Jusoh cukup kuat dalam *Wayang* dan saya kira penderitaan dasar (*the underlying anguish*) dalam masyarakat kampung ini ialah kekeliruan politik (*a political delusion*) yang dilakukan oleh orang agama dalam politik.

Hatta Azad Khan adalah seorang moralis. Orang jahatnya adalah orang agama. Orang baiknya buta, sengau dan tidak sihat. Beliau tidak dapat memisahkan *passionnya* terhadap tradisi, dan tidak menafikan jiwanya mahukan pembaharuan, kerana itu wayang kulit perlu dibebaskannya dengan mendudukkannya di tempat yang tinggi. Semacam sebuah fantasi wayang kulit Pak Awang Lah dibawa menyatakan kebesarannya ke menara gading – secara misterius dan *sensational*, ringkas dan propagandik – untuk melegakan seluruh *delusion* yang diwujudkan oleh politik. Akhir kata, wayang kulit dalam *Wayang* adalah sebuah hadiah sejati untuk seniman rakyat dan kemanusiaan.

ANUAR NOR ARAI, PhD, Associate Professor, is Deputy Rector (Academic) and Dean of the Faculty of Film and Video, National Arts Culture and Heritage Academy (ASWARA), Kuala Lumpur, Malaysia. He is also a screenwriter, playwright and film critic. His published works include some of his plays and essays on film criticism.