

## **BAB 2**

### **PENYUNTINGAN FILEM: SATU PEMBACAAN TEORI**

#### **2.1 Penyuntingan Sebagai Material Filem**

FILEM melibatkan gerakan fotografi filemik, merupakan kutipan ke atas kepingan realiti yang membawa rupa paras asal realiti. Dengan kata lain, filem merupakan rakaman kepada realiti. Rudolf Arnheim menjelaskan;

*Film the animated image-comes midway between the theatre and the still picture. It present space, and it does is not as on the stage with the help of real space, but, as an ordinary photography, with a flat surface.<sup>1</sup>*

Kepentingan teknik penyuntingan kepada bidang filem telah diberi perhatian serius sejak zaman filem bisu lagi. Vsevolod Pudovkin, salah seorang pengarah filem bisu telah menyatakan bahawa penyuntingan merupakan suatu kuasa kreatif filemik realiti, dan

alam hanya merupakan satu syarat bahan mentah yang memungkinkan ianya terjadi. Maka, itulah perhubungan sebenar di antara penyuntingan dengan filem.<sup>2</sup> Ernest Lindgren bersetuju dengan menambah, penyuntingan sebagai... "has been primarily the development of editing"<sup>3</sup>

Dengan melihat kepada filem-filem yang dikeluarkan dalam 30 tahun pertama bermulanya sejarah filem, dan dengan mengkaji melalui pengalaman-pengalamannya sendiri sebagai seorang pengarah, Pudovkin telah menemui dan membuat satu lagi kesimpulan yang penting terhadap terminologi penyuntingan. Bagi beliau penyuntingan merupakan;

*The selection, arrangement, and rearrangement of picture pieces of life, or sound and music-all brought together in rythmic patten to creat both emotional satisfaction and beauty. From the successful coordination of these elements meaning is secured-which is not and end itself-but reflects the filmmaker's idea of life boyh explicit and implied. It is art of filmmaking.*<sup>4</sup>

Dana H. Hodgdon dan rakannya, Stuart M. Kaminsky membahagikan penyuntingan itu kepada dua perkara asas

iaitu '*invisible editing*' dan '*emphatic editing*'.

Mereka menyatakan;

*Invisible editing implies a style of editing which seek to hide or conceal the edits, and to make the film flow. Emphatic editing has the opposite function. This style of editing seeks to draw attention to the juxtaposition between two shots, rather than conceal this juxtaposition.<sup>5</sup>*

Para pembuat filem kontemporari telah menyuarakan kepentingan elemen-elemen lain dalam filem seperti lakonan dan penulisan skrip tetapi tidak setanding dengan pernyataan Pudovkin. Jukstaposisi visual ekspresif tradisional yang mana merupakan satu ciri terbaik filem bisu, telah lama diabaikan sejak munculnya filem bersuara. Dan pengabaian ini merupakan satu kerugian besar dalam filem.

Sementara itu, sejarah filem bisu membawa sokongan padu kepada kepercayaan Pudovkin. Perkembangan ekspresif dalam medium filem dari rekod filem Lumiere Brothers yang mudah kepada kesinambungan yang sofistikated dalam lewat tahun 1920-an merupakan hasil daripada tindak balas perkembangan teknik penyuntingan ini. Namun, Pudovkin dalam tahun 1928, telah berjaya menyampaikan idea dan pemikirannya

dengan tegas yang lebih jitu ke dalam filem-filemnya berbanding Lumiere Brothers, hanya kerana satu kelebihan sahaja iaitu beliau telah tahu menggunakan teknik penyuntingan yang betul.

Sejarah filem bisu sehingga kini telah didokumentasikan dengan begitu sempurna sehingga tidak perlu menyatakan semula perkara yang telah berlaku dalam proses evolusi penyuntingan ini. Apa yang lebih penting di sini ialah penggunaan teknologi baru bagi penyuntingan, dan kesan daripadanya serta kerelevanannya mengikut keadaan semasa.

## **2.2 Sejarah Penyuntingan**

Lumiere Brothers boleh dikatakan sebagai pelopor kepada kerja penyuntingan filem. Semasa membuat filem-filem awal, mereka telah menggunakan cara yang paling mudah iaitu memilih subjek yang mereka rasakan boleh menarik perhatian untuk dirakamkan lalu meletakkan kamera di hadapannya, seterusnya memulakan rakaman sehingga filem habis dan tidak boleh dirakamkan lagi.<sup>6</sup>

Filem yang bermula dari penghasilan imej-imej mozaik oleh Lumiere bersaudara meletakkan falsafah

sinematik dan filemik itu sebagai *art imitate nature* (seni meniru alam). Filem adalah satu rangkaian tindak balas retorikal ke atas bentuk seni yang lain yang kesemuanya merupakan satu gerakan meniru alam semulajadi dan segala bentuk tabiat dan perbuatan mengikut helaian pemikiran dan pengalaman yang terdapat di dalam alam semulajadi tersebut. Apa sahaja yang berlaku di dalam alam; ragam alamiah ini, akan dicatatkan ke dalam seni filem tanpa sebarang tambahan, pembaisikan, dan penggubahan dalam maksud membentuk wajah baru ke atas kejadian asal alam itu. Ketika ini, filem hanya sekadar rakaman langsung yang memindahkan segala rupa alam ke dalam frama-frama berbingkai yang berkumpul dalam kepingan album fotografi.

Beberapa contoh filem awal Lumiere ialah *Baby at the Lunch Table* dan *A Boat Leaving Harbour*. Sebarang kejadian biasa dalam filem ini merupakan antara contoh-contoh kejadian-kejadian yang mudah dirakamkan. Mereka menggunakan kamera filem sebagai instrumen rakaman dan kamera ini hanya bertindak merakamkan apa saja elemen-elemen pergerakan semasa kerja-kerja rakaman dibuat.

Kebanyakan filem-filem Lumiere merakamkan kejadian-kejadian mudah yang memaparkan 'kebenaran', namun kaedah ini telah mampu menunjukkan satu pengawalan yang nyata terhadap subjek yang dirakam tersebut. Dalam *Watering the Gardener*, Lumiere merakamkan untuk pertama kalinya adegan komik yang diatur semula dan di sini menjadi contoh mereka mengawal secara nyata subjek mereka iaitu seorang budak lelaki yang memijak salur getah air yang digunakan oleh tukang kebun; tukang kebun itu keliru apabila air berhenti dan melihat lubang salur getah air tersebut; budak lelaki tersebut mengangkat semula kakinya yang menyebabkan air terpancut keluar menyembur ke muka tukang kebun tersebut.

Aksi ini menunjukkan berlakunya pergerakan yang direka untuk menarik perhatian penonton. Inilah yang dikatakan sebagai teknik pengawalan nyata terhadap sesuatu subjek dalam kerja rakaman oleh Lumiere. Rajah di bawah meletakkan setiap aksi dalam kotak berasingan bagi mengesan teknik ini.

**A1** Enter seorang budak lelaki memijak salur getah paip air.

Cut to

**A2** Enter si tukang kebun terkeliru apabila air dari paip airnya berhenti secara tiba-tiba. Dia melihat ke dalam salur paipnya.

Cut to

**A3** Budak lelaki tersebut mengangkat semula kakinya.

Cut to

**A4** Si tukang kebun kebasahan akibat pancutan air yang keluar secara tiba-tiba.

Cut to

**Rajah 1:** Rajah menunjukkan teknik pengawalan nyata terhadap sesuatu subjek dalam kerja rakaman oleh Lumiere.

George Melies merupakan pelopor filem formalis apabila menghasilkan *A Trip to The Moon* (1902). Filem ini begitu kreatif dan imaginatif sehingga permukaan ruang dan masa filem sudah tidak dipentingkan lagi sebaliknya rupa imej telah digubah, dibentuk dan dieksperimentatifkan. Sebab itu filem-filem George Melies lebih dikenali kerana kebijaksanaan mereka dalam menggunakan teknik helah kamera (*trick-work*) sekaligus menentang prinsip gambaran semulajadi sebagaimana yang dihasilkan oleh Lumiere dalam filemnya *The Arrival of a Train* (1895). Ini diteruskan dalam filem-filemnya yang terkemudian seperti *The*

*Mermaid*, *The Man With the Rubber Hand*. Melies telah melihat bahawa aplikasi imej merupakan aplikasi plastik dan plastisin yang memberi ruang dan masa kepada imej untuk berubah dengan tabiat, konflik, dan klimaks tertentu sehingga asas sifat-sifat realiti hilang digantikan dengan bentuk subjek dan rupa objek yang lebih cenderung menjadi lukisan dan ukiran bersifat epik, dongeng, dan animasi. Gerak kamera bukan lagi horizontal realiti sebaliknya bergerak secara silang dan berpusing membentuk imej-imej diagonal yang baru, abstrak, dan metafora.

Sifat biografikal hilang sama sekali sebaliknya muncul interpretatif fiksional yang sungguh memuja kepustakaan retorik termasuklah estetika dan falsafah filem sebagai hasil seni. Ini dapat ditunjukkan dalam pernyataan Bordwell;

*Miles 'Star-film' studio made hundreds of shots fantasy and trick films based on such a control over every in the frame, and the first master of mise-en-scene demonstrated the great range of technical possibilities it offers. The legacy of Melies magic is a delightfully unreal world wholly obedient to the whims of the imagination.'*

Dalam *Cinderella* (1899), merupakan filem kedua terpanjang Melies, iaitu sepanjang 410 kaki (Lumiere hanya menggunakan 50 kaki filem), dinaratifkan dalam 20 gerakan tablo iaitu: (1) *Cinderella in the kitchen*; (2) *The Fairy, Mice and Lackeys*; (3) *The Transformation of the Rat*; (20) *The Triumph of Cinderella*.<sup>8</sup>

Setiap tablo adalah sama seperti yang ada dalam *Watering the Gardener* arahan Lumiere iaitu kejadian-kejadian tersebut diatur semula dan kemudiannya dirakamkan di dalam satu jalur filem yang bersinambungan. Namun, Lumiere kelihatan terkepung atau mengehadkan diri mereka kepada kejadian semulajadi terasing (*single-incident*), sedangkan Melies telah begitu berani mencuba untuk menaratifkan ceritanya kepada beberapa episod dan kaedah ini menjauhkan sifat semulajadi terasing (*single-incident*) yang menjadi kegemaran kebanyakan pengarah ketika itu.

Kesinambungan cerita *Cinderella* (1899) telah membentuk satu hubungan di antara setiap syot yang berbeza. Dua puluh tablo tersebut yang ditayangkan seperti satu siri tayangan kuliah (*lecture-slides*),

memerlukan satu kesatuan yang ringkas dengan sifat baik yang dirangkumkan di sekeliling karakter utama dan iaanya mampu dilihat secara bersama. Kaedah ini telah menaratifkan cerita mereka yang terlalu kompleks dan sukar ke dalam filem dengan syot yang terasing (*single shot*).

Namun, limitasi yang terdapat dalam *Cinderella* (1899), seperti filem-filem Melies yang lain iaitu limitasi persembahan teaterikal. Di sini, setiap kejadian (seperti setiap aksi dalam lakonan) ditetapkan dalam satu latar belakang yang tetap. Ianya tidak bersandarkan masa dan tempat; adegan-adegan tidak pernah bermula di satu tempat dan disambungkan di tempat yang lain; kamera tersebut sering diletakkan jauh daripada para pelakon dan pegun serta kedudukannya sering berada di luar adegan aksi seperti yang dilakukan oleh penonton di dalam auditorium teater.

Kesinambungan *Cinderella* (1899) merupakan salah satu subjek terpenting kerana tidak terdapat atau tidak dinyatakan kesinambungan aksi dari satu syot ke syot yang lain dan hubungan masa di antara setiap syot

yang berturutan. Sementara Melies meneruskan usahanya untuk mengeluarkan filem-filem yang sofistikated dalam bentuk teater seperti *Cinderella* (1899), ada di antara rakan-rakannya telah berjaya mencairkan lagi formula ini dalam bentuk dan keadaan yang berlainan.

Dalam tahun 1902, Edwin S. Porter, telah mengarah *The Life of an American Fireman* (1902). Caranya dalam membuat filem ini amat berlainan dengan teknik yang telah diterima umum. Lewis Jacob, dipetik dari buku tulisan Karel Reisz berkata;

*Porter rummaged through the stock of Edison's old films, searching for suitable scenes around which to build a story. He found quantities of pictures of fire department activities. Since fire departments had such a strong popular appeal, with their colour and action, Porter chose them as his subject. But he still needed some central idea or incident by which to organise the scenes of the fire department in action...Porter therefore concocted a scheme that was as startling as it was different: a mother and child were to be caught in a burning building and rescued at the last moment by the fire department.*<sup>9</sup>

Keputusan Porter untuk menyusun cerita filem daripada bahan-bahan syot yang terdahulu tidak pernah

dilakukan sebelum ini. Ini menunjukkan makna sesebuah syot itu tidak semestinya tidak bersandaran kerana boleh diubah dengan mencantumkannya dengan syot yang lain. Gambaran dalam episod terakhir *The Life of an American Fireman* (1902) akan memberi idea yang memuaskan terhadap revolusi teknik penyusunan ini.

Kejadian-kejadian tersebut yang membentuk klimaks *The Life of an American Fireman* (1902) telah dikemukakan dalam tiga peringkat. Satu permasalahan dramatik telah ditetapkan dalam syot pertama dan permasalahan ini tidak diselesaikan sehingga ke detik terakhir syot ketiga. Aksi ini dibawa dari satu syot ke satu syot dengan satu ilusi perkembangan yang berterusan telah dibentuk. Dengan tidak menggunakan teknik pemisahhan aksi kepada tiga bahagian yang tidak bersandaran, Porter telah mencantumkan syot-syot itu. Hasilnya, penonton akan merasakan bahawa dia telah menyaksikan satu kejadian yang berterusan (*single continuous*).

Dengan menggunakan cara ini, Porter telah berjaya mempersempahkan satu kejadian panjang yang secara fizikalnya amat rumit tanpa menggunakan teknik Melies

iaitu kesinambungan satu titik dalam satu masa (*one-point-at-a-time*). Cara ini memberikan pengarah kebebasan yang amat besar dalam mengubah pergerakan memandangkan dia boleh memisahkan aksi-aksi tersebut kepada unit-unit yang lebih kecil dan mudah diurus. Dalam klimaks *The Life of an American Fireman* (1902), Porter telah membentuk kombinasi dua teknik terkini pembikinan filem yang berbeza iaitu beliau telah mencantumkan syot yang sebenar kepada syot yang diambil dari studio tanpa memberi sebarang gangguan atau kecacatan dalam aksi.

Satu lagi faedah daripada teknik penyuntingan Porter ini ialah pengarah boleh menyampaikan masa kepada para penonton. *The Life of an American Fireman* (1902) dimulakan dengan syot ahli bomba itu tertidur di kerusinya dan bermimpi seorang wanita dan seorang kanak-kanak terperangkap di dalam sebuah rumah yang sedang terbakar (mimpi ini ditunjukkan dalam 'belon mimpi'). Syot yang seterusnya menunjukkan penggerak kebakaran telah dibunyikan dan ini diikuti oleh empat syot ahli bomba bergegas ke tempat kejadian dan akhirnya diikuti oleh klimaks. Adegan ini diasingkan seperti rajah di bawah;

**A1** Ahli bomba tertidur di kerusinya dan bermimpi seorang kanak-kanak dan wanita terperangkap dalam sebuah rumah yang sedang terbakar.

*Cut to*

**A2** Sistem penggera berbunyi secara mengejut.

*Cut To*

**A3** Empat ahli bomba bergegas ke tempat kejadian.

*Cut to*

**Rajah 2:** Kelebihan kaedah penyuntingan Porter ialah mampu menyampaikan masa kepada penonton. Proses yang panjang dipendekkan ke dalam satu gelendong (*one-reeler*) lalu wujudnya ketidaksinambungan naratif yang nyata.

Di sini, satu proses masa yang agak panjang dipendekkan ke dalam satu ruang gelendong (*one-reeler*) lalu wujudnya ketidaksinambungan naratif yang nyata. Hanya bahagian-bahagian cerita yang tertentu sahaja dipilih dan disambungkan untuk membentuk satu sinambungan yang logik dan boleh diterima.

Porter telah menunjukkan bahawa satu syot yang dirakamkan dengan satu aksi yang tidak lengkap merupakan satu unit kepada filem yang boleh dibentuk. Ini secara tidak langsung menyatakan prinsip asas penyuntingan Porter. Filem Porter yang berikutnya, *The Great Train Robbery* (1903), menunjukkan penggunaan prinsip penyuntingan yang lebih mantap. Ia mengandungi satu transisi syot yang lebih sofistikated berbanding filem-filemnya yang awal. Skrip di bawah adalah petikan adegan sembilan, 10 dan 11 dari filem berkenaan.

#### **THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903)**

*Scene 9. A beautiful scene in the valley.*

*The bandits come down the side of the hill, cross a narrow stream, mounting there horses, and make for the wilderness.*

*Scene 10. Interior of telegraph office.*

*The operator lies bound and gagged on the flour. After struggling to his feet, he leans on the table and telegraphs for assistance by manipulating the key with his chin, and then faints from exhaustion. His little daughter enters with his dinner pail. She cut the rope, throws a glass of the water in his face and restores him to consciousness, and, recalling his thrilling experience, he rushes out to give the alarm.*

*Scene 11. Interior of a typical Western dance hall.*

*Show a number of men and women in a lively quadrille. A 'tenderfoot' is quickly spotted and pushed to the centre of the hall, and compelled*

*to do a jig, while bystanders amuse themselves by shooting dangerously close to his feet. Suddenly the door open and the half-dead telegraph operator staggers in. The dance breaks up confusion. The ma secures the rifles and hastily leaves the room.*<sup>10</sup>

Petikan-petikan pendek ini menunjukkan kebebasan dalam pergerakan. Suntingan dari adegan sembilan hingga 10 membawa penonton satu set karakter kepada satu set yang lain iaitu dari syot banduan terlepas kepada pejabat dengan operator (yang diserang oleh banduan tadi) terlantar pengsan. Di sini tidak terdapat hubungan langsung secara fizikal di antara syot-syot iaitu syot 10 tidak mengambil aksi dari syot sembilan. Kedua-dua kejadian dalam syot sembilan dan 10 berlaku secara paralel dan dihubungkan oleh satu idea berkesinambungan.

Pemikir filem zaman ini percaya bahawa filem yang baik ialah filem yang meniruatau hanya merakam sifat-sifat konkrik dan reality alam semulajadi dengan sedikit atau tanpa memasukkan imaginasi pengarah. Filem Melies memberi keutamaan terhadap kebijakkan teknik dan eksprensif ini. Hugo Munsterberg menjelaskan;

*"...the motion of clouds and the moon makes the best example of this experience. We can, on particular night, watch clouds pass swiftly across an imperious moon, but the next movement the moon begins to glide for us through a murky forest of clouds. All depends on how our attention structures the percepts."*<sup>11</sup>

Namun, walaupun Porter telah membangunkan satu teknik penyuntingan aksi paralel, tetapi ianya tidak memenuhi aplikasi sepenuhnya sehinggalah ke zaman Griffith.

### **2.3 Kaedah Griffith: Teori Empasis Dramatik**

D.W. Griffith<sup>12</sup> digelar sebagai bapa perfileman berikutnya sumbangannya memperkenalkan konsep penyuntingan dan menjadi manusia pertama meletakkan terminologi penyuntingan ke dalam filem. Griffith, yang memegang aliran '*organic montage*' dari Sekolah Amerika, telah memecah era Porter dengan memperkenalkan kaedah penyuntingan yang dikenali sebagai Teori Empasis Dramatik melalui filem-filem awalnya.<sup>13</sup>

Berdasarkan teknik mudah kesinambungan aksi, Edwin S. Porter telah menunjukkan bagaimana sesebuah

cerita itu dibentuk dan boleh dipersembahkan dalam medium filem. Namun pengawalannya terhadap persembahan tersebut agak terhad. Kejadian-kejadian di dalam filem-filemnya dikemukakan secara tidak selektif memandangkan setiap insiden dirakamkan pada satu jarak yang tetap dari kamera. Ini membawa erti bahawa pengarah tidak boleh mempelbagaikan penekanan terhadap naratifnya. Bermakna variasi seperti ini di dalam keamatan dramatik hanya boleh dilakukan melalui tingkah laku pelakon.

Griffith melalui filem arahannya, *The Birth of Nation* (1915) telah memperkembangkan teknik penyuntingan dalam filem *The Great Train Robbery* (1903) arahan Porter. Dalam *The Great Train Robbery* (1903), Porter telah menunjukkan cara penyuntingan sebagai satu kesinambungan mudah. Griffith membentuk kembali secara kreatif dan mencipta kesan dramatik dalam setiap syot tetapi kesan dramatik yang dikepung oleh rasa tekanan dramatik (*dramatic tension*) ini berjaya dikawalnya dengan baik. Satu contoh adegan daripada filem *The Birth of Nation* (1915) yang dipetik daripada buku karangan Karel Raise cuba menerangkan

kaedah pengawalan nyata kesan tekanan dramatik (dramatic tension) oleh Griffith.<sup>14</sup>

### **THE BIRTH OF NATION (1915)**

Excerpt from Reel 6: The assassination of Lincoln

TITLE: "And then, when the terrible days were over and a healing time of peace was at hand"...came the fated night of 14<sup>th</sup> April 1865.

There follows a short scene in which Benjamin Cameron (Henry B. Walthall) fetches Elsie Stonemans' house and they leave together for the theatre. They are attending a special gala performance at which President Lincoln is to be present. The performance has already begun.

TITLE:

Time: 8.30

The arrival of the President

Shots

1. F.S. of Lincoln's party as, one by one, they reach the top of the stairs. Inside in the theatre and turn off towards the President's box. Lincoln's bodyguard comes up first, Lincoln himself last.
2. The President's box, viewed from inside in theatre. Members of Lincoln party appear inside.
3. F.S. President Lincoln, outside his box, giving up his hat to an attendant.
4. The President's box. As in 2. Lincoln appear into the box.
5. M.S. Elsie Stoneman and Ben Cameron sitting in the auditorium. They look up towards Lincoln's box, then start clapping and rise from their seats.
6. Shooting from the back of the auditorium towards the stage. The President's box is to the right. The audiences, back to camera, are standing in foreground, clapping and cheering the President.
7. The President's box. As in 4. Lincoln and Mrs. Lincoln bow to audience.
8. As in 6.
9. The President's box. As in 7. The Presidents bows, and then sits down.

TITLE: Mr. Lincoln's personal bodyguard takes his post outside the box.

10. F.S. the bodyguard coming into the passage outside the box and sitting down. He starts rubbing his knees impatiently.
11. Shooting from the back of the auditorium towards the stage. The play is in progress.
12. The President's box. As in 9. Lincoln takes his wife's hand. He is watching the play approvingly.
13. As in 11. The spectators stop clapping.
14. Closer view of the stage. The actors are continuing with the play.
15. F.S. Bodyguard. As in 10. He is clearly impatient.
16. Closer view of the stage. As in 14.
17. F.S. the Bodyguard. As in 15. He gets up and puts his chair away behind a side door.
18. As in 6. Shooting towards a box near Lincoln's, as the bodyguard enters and takes his place.
19. Within a circular mask, we see a closer view of the action of 18. The Bodyguard takes his place in the box.

Plot cerita *The Birth of Nation* (1915) dalam cerita ini sangat mudah iaitu Presiden Lincoln dibunuh di dalam sebuah panggung teater dalam keadaan pengawal peribadinya cuai.

Dalam zaman Porter, kejadian ini mungkin dipersembahkan separuh daripada syot ini. Berbeza dengan Griffith, dia lebih menekankan kepada penghasilan semula plot. Malah beliau telah bertindak menyusun adegan-adegannya berdasarkan empat kumpulan watak iaitu tetamu di majlis keramaian Lincoln termasuk pengawal peribadinya; Elsie Stoneman dan Ben Cameron; Booth, pembunuhan upahan; serta para pelakon di atas pentas. Setiap kali beliau membuat pemotongan

(*cut*), peralihan yang dibuat dapat diterima kerana ia telah memaklumkan bahawa kesemua karakter yang terlibat berada di dalam adegan.

Bermakna kerja-kerja “membangunkan” (*establishment*) setiap watak-wataknya dilakukan. Walaupun aksi utama yang hanya melibatkan Lincoln, pengawal peribadi dan Booth acapkali diganggu-ulang, tetapi ia tidak menggangu untuk mengetengahkan kejadian yang berlaku di sekeliling adegan, yang dilihat tidak berkesinambungan secara nyata dengan adegan utama. Setiap adegan kelihatan berdiri dalam petak-petak yang terasing. Ini menunjukkan bahawa prinsip kesinambungan Porter masih dipatuhi.

Walau bagaimana pun, terdapat perbezaan di antara alasan Porter dan Griffith ketika memisahkan aksi ke dalam fragmen-fragmen yang pendek. Bagi Porter, menyunting dari satu imej ke imej yang lain, dibuat atas alasan fizikal kerana mustahil untuk memperlengkapkan kejadian yang diingini dalam satu syot yang pendek. Sementara dalam kesinambungan Griffith, aksi yang dilakukan jarang dibawa dari satu syot ke syot yang seterusnya.

Pandangan ini dibuat bukan atas alasan fizikal tetapi alasan dramatik iaitu untuk menunjukkan perihal yang lebih relevan dalam adegan yang lebih luas pada ketika tertentu. Ini menjadi relevan di dalam filem ketika itu.

Bermakna pendekatan penyuntingan Griffith sangat berbeza daripada Porter. Petikan daripada *The Birth of Nation* (1915) menunjukkan kesannya melalui impresi pelbagai perihal secara kumulatif (*cumulative impression of a series of detail*). Griffith telah membahagikan keseluruhan aksi kepada beberapa komponen dan kemudiannya mencipta semula adegan daripada komponan tersebut.

Di sini didapati teori ini bertindak memberi indeks kepada teknik penyuntingan dengan bersifat serampang dua mata. Pertamanya, ianya membolehkan pengarah untuk mencipta satu pengertian yang lebih tinggi di dalam naratifnya (*a scene of depth*). Misalnya pelbagai hal atau permasalahan ditambah sehingga ke satu tahap, seperti suatu gambaran situasi

kehidupan berbanding satu syot dimainkan berdasarkan satu latar belakang yang konstan.

Keduanya, pengarah berada dalam posisi yang lebih kuat untuk mengawal reaksi penonton kerana beliau boleh memilih perkara-perkara tertentu yang boleh dilihat oleh penonton dalam sesuatu masa tertentu.

Satu analisis pendek dari *The Birth of Nation* (1915) bagi kenyataan itu ditunjukkan dalam rajah di bawah;

Visual/naratif	Diskripsi
<u>Syot 1-14</u> Ketibaan Lincoln ke majlis teater.  <i>Cut To</i>	Lincoln tiba di majlis teater dan digambarkan mendapat sambutan hangat terhadap teater ini di kalangan penonton di dalam panggung. Keadaan menjadi sedikit tegang. Suasana pembunuhan mula terhidu.
<u>Syot 15</u> <i>Enter tajuk (subtitle).</i>  <i>Cut To</i>	<i>Enter</i> untuk tajuk yang pertama ini memberi gambaran awal kepada bahaya akan berlaku di dalam panggung. Penonton dapat merasakan kesan dramatik dengan teknik penyuntingan 'enter tajuk' ini.
<u>Syot 16-21</u> Pergerakan karektor diteruskan.	Lima syot ini menunjukkan pergerakan aktor selanjutnya dan ini meneruskan keamatan dramatik ( <i>dramatic intensity</i> ) terhadap suasana. Di sini, ditemui perbezaan penyuntingan

	<p>Cut To</p> <p>di antara Griffith dengan Porter. Porter tidak meneruskan aksi karekter selanjut dalam naratifnya.</p>
<p>Syot 21 Pengawal peribadi (penjaga) berkeadaan resah menanti.</p>	<p>Cut To</p> <p>Reaksi syot aktor ini memulakan keamatan dramatik (<i>dramatic intensity</i>) yang baru.</p>
<p>Syot 22 Pentas teater menunjukkan lakonan belum bermula.</p>	<p>Cut To</p> <p>Syot ini adalah kesinambungan syot 21, sebagai menjawab mengapa keadaan pengawal peribadi yang resah.</p>
<p>Syot 23-25 Pengawal peribadi bangun dari tempat duduknya, bergerak ke arah pintu dan duduk di dalam kotak penonton yang di sediakan.</p>	<p>Cut To</p> <p>Terdapat kesinambungan tema yang logik sepanjang sekuen ini. Suntingan dari syot 23 dan 24 sangat lurus (<i>straightforward</i>); ingin menukar lokasi aksi sebaik pengawal peribadi tersebut bergerak ke dalam kotak.</p>
<p>Syot 26-27 Masih lagi dengan pengawal peribadi berkeadaan kurang selesa duduknya.</p>	<p>Cut To</p> <p>Merupakan satu aksi persempahan yang sama. Syot ini bertujuan menarik perhatian terhadap keperihalan imej besar yang terdahulu, iaitu motif pembunuhan. Yang nyatanya, suntingan ini tidak semestinya perlu, tetapi ianya dilakukan atas dasar ingin menunjukkan kesan dramatik yang efektif.</p>
<p>Syot 27-28 'Enter' tajuk (subtitle).</p>	<p>Cut To</p> <p>'Enter' tajuk sekali lagi untuk memberi gambaran bahaya yang bakal tiba. Bahaya ini tidak disedari oleh penonton.</p>
<p>Syot 29-36 Imej statik John Wilkes</p>	<p>Cut To</p> <p>Imej ini menghantui setiap cut selepas setiap butir utama</p>

Booth.	adegan, hanya untuk mewujudkan rasa suspen dan juga menujukkan Both itu seorang yang tidak dapat diidentifikasi serta tidak disyaki.
Cut to	
<u>Syot 37</u> Kotak kerusi Pengawal peribadi kosong.	Pengawal peribadi meninggalkan tempat duduknya dan ini menimbulkan syak wasangka paralel dengan rasa gelisahnya pada syot 21-27. Di sini tekanan dramataik ( <i>dramatic tension</i> ) penonton diperjelaskan secara terselindung.
<u>Cut To</u>  <u>Syot 38-42</u> Both memulakan aksinya.	Syot ini menyatakan isi tekanan dramatik ( <i>dramatic tension</i> ) keseluruhannya. Penonton melepaskan rasa ingin tahu dan adegan seterusnya mewujudkan rasa ingin tahu yang lain pula.

Rajah 3: Kaedah penyuntingan Griffith menunjukkan cara pernyataan pelbagai idea secara kumulatif yang bersifat serampang dua mata.

Sehingga pada titik ini, berbanding dengan menunjukkan syot cubaan membunuh, Griffith mengganggu aksi syot 42, yang mana ianya mungkin satu syot bersinambungan dengan syot 38, untuk menunjukkan sepintas lalu pentas bagi memulakan aksi 43.

Dua suntingan terakhir membentuk satu ilustrasi pendek dengan teknik penyuntingan baru yang dibentuk oleh Griffith. Namun begitu pandangan pentas dalam syot 42 tidak menambah sesuatu yang baru dalam adegan.

Syot ini dimasukkan semata-mata atas sebab dramatik iaitu ingin menunjukkan secara tidak langsung wujudnya suspen dalam tempoh yang agak lama dan Lincoln tidak perasan tentang kehadiran Booth. Inilah penemuan asas Griffith dalam merealisasikan sekuen filem (*film sequence*) yang terdiri daripada syot yang tidak lengkap di mana aturan dan pilihan adalah dikawal dengan keperluan dramatik.

Teknik penyuntingan Griffith membenarkan lebih banyak pemerihalan butiran dan mengemukakan drama yang lebih meyakinkan. Dua contoh dalam analisis ringkas ini mengilustrasikan pernyataan ini. Dalam syot 34, kedudukan Elsie searah dengan kotak Lincoln; untuk suatu ketika kelihatan seperti dia dapat mengesan pembunuhan tersebut tetapi kemudiannya telahan itu dimatikan. Saat ketidakpastian yang menarik ini menambah tahap suspen yang amat tinggi dalam adegan ini. Sekali lagi, sebelum Lincoln ditembak, penonton dapat melihat beliau membuat satu gerakan yang menunjukkan kekeliruannya- seperti beliau terperangkap dalam sebuah bilik - di mana dia cuba menunjukkan apa yang bakal berlaku. Ini merupakan satu pemerihalan yang menyatakan petanda kematiannya.

Asas penemuan Griffith ini terletak dalam kesedarannya bahawa sekuen filem mesti dibuat dengan menggunakan syot-syot yang tidak lengkap yang disusun mengikut aturan dan dipilih mengikut keperluan dramatik. Berbanding dengan Porter yang merakamkan aksi dengan menggunakan kamera dari jauh (*long shot*), Griffith menunjukkan bahawa kamera boleh memainkan peranan penting dalam penceritaan sesebuah cerita.

Dengan memisahkan sesuatu kejadian kepada fragmen-fragmen pendek dan merakamkan setiap satunya daripada posisi kamera yang sesuai, beliau boleh mempelbagaikan penekanan daripada satu syot kepada syot yang lain. Ini membolehkan beliau mengawal keamatian dramatik (*dramatic intensity*) setiap kejadian semasa cerita itu diprojeksikan.

Inilah teknik '*cross-cutting*' yang merupakan antara empat aliran aksi yang dipetik dalam *The Birth of Nation* (1915). Dengan mengaplikasikan prinsip inilah menjadikan *The Birth of Nation* (1915) seolah-olah sebagai panduan penyuntingan filem kepada pembikin filem sezamannya.

Semasa awal kariernya, Griffith mulai sedar tentang wujudnya limitasi ruang pentas untuk keseluruhan adegan dalam jarak kamera yang telah ditetapkan. Untuk menyampaikan emosi dan fikiran para pelakonnya, Griffith mendapati bahawa beliau boleh melakukannya dengan membawa kamera lebih dekat (*close shot*) kepada pelakon agar ekspresi muka pelakon dapat dirakamkan dengan lebih jelas. Hal ini menjadikan reaksi emosional pelakon tersebut menjadi fokus utama.

Griffith akan membuat penyuntingan dari *long shot* kepada pandangan yang lebih dekat (*close up*); dan kemudiannya apabila adegan tersebut memerlukan pergerakan yang lebih luas, beliau akan menyunting semula kepada *long shot* iaitu memakai kaedah *extreme long shots* (ELS). Kemudian apabila adegan ini mula membuat ‘*resume*’, Griffith menukar kepada *long shot* semula. Teknik ini terbukti lebih menghasilkan visual yang lebih komprehensis.

Keadaan ini dapat dilihat dalam *Intolerance* (1916). *Close up* pergerakan tangan watak *The Dear One* telah bekerja menimbulkan permulaan kepada

kegelisahan, dan kemudian tukar kepada *close up* wajah yang cemasnya, dapat menggambarkan keadaan sebenar yang dirasainya iaitu ketika menunggu keputusan dari pihak mahkamah.

Pengenalan kepada *extreme long shot* (ELS) merupakan satu lagi contoh penggunaan imej oleh Griffith. Pada Griffith, ELS tidak mempunyai peranan secara langsung dalam plot. Teknik ini digunakan semata-mata untuk tujuan mewujudkan kesan dramatik. Keadaan ini dapat dilihat dalam *The Birth of Nation* (1915). Adegan panorama medan perang memberikan impresi yang lebih jelas tentang bencana yang berlaku berbanding yang diceritakan oleh Cameron dan Stoneman dalam cerita yang sama. Gambaran ini memberikan konteks yang lebih luas dan melebihi graviti cerita yang sepatutnya.

Satu lagi inovasi Griffith yang mempunyai tujuan yang sama ialah penggunaan imbas kembali (*flashback*). Di sini, Griffith sekali lagi berpendapat bahawa watak seseorang pelakon itu dapat dilihat dengan lebih jelas lagi dengan membenarkan para penonton melihat fikiran atau memori yang berlegar di ruang fikiran pelakon.

Dalam *Intolerance* (1916), ketika *The Friendless One* cuba menuduh *The Boy* dalam adegan pembunuhan *The Musketeer of the Slums*, dia dikategorikan sebagai berada di alam bawah sedar (*a momentary pang of conscience*) ketika dia mengingat kembali kebaikan yang pernah dilakukan oleh *The Boy* terhadapnya. Untuk mendapatkan adegan ini, Griffith mencantumkan adegan awal dengan adegan yang berikutnya dan kemudiannya kembali kepada adegan awal. Kesinambungan bagi idea dramatik ini digunakan sepenuhnya bagi membolehkan adegan itu dapat dipersembahkan dengan lebih dramatik lagi.

Revolusi membuat filem seterusnya memperlihatkan gaya penerusan inovasi yang telah dihasilkan oleh Griffith ini sebagai satu panduan yang perdana. Bertolak daripada sini, mereka membangun dan mengacukannya dengan pelbagai teknik baru dalam rutin pengeluaran berikutnya. Dengan mempraktikkan teknik-teknik penyuntingan terbarunya, Griffith tidak melimitasikan penggambarannya di atas pentas sahaja. Ketika Porter merakamkan adegan kejar-mengejar di atas pentas dengan mengambil sekuen-sekuen babak tersebut

dan mengaturnya supaya penonton melihatnya seperti ianya berlaku di hadapan mata mereka, Griffith pula mengambil syot-syot yang berbeza ke atas pengejar dan yang dikejar. Apabila adegan tersebut disunting sahaja barulah gambaran yang sebenar dapat dijelaskan.

Adegan-adegan yang sebelum ini sukar dirakamkan seperti peperangan yang besar, kemalangan yang dahsyat, adegan kejar mengejar, kini boleh dikumpulkan melalui teknik syot berperingkat yang dikenali sebagai penyuntingan.

Adegan pembunuhan beramai-ramai orang Babylon dalam *Intolerance* (1916) dipersembahkan dengan penuh kesungguhan melalui penstrukturran semula syot-syot dari pelbagai sudut. Satu kesinambungan yang terdiri daripada satu syot orang Parsi melepaskan anak panah, diikuti dengan syot kedua iaitu orang-orang Babylon diserang dan rebah ke tanah, memberikan satu gambaran yang meyakinkan yang ternyata amat sukar untuk ditangani dalam hanya satu syot.

Teknik Griffith ini memudahkan persembahan adegan berperingkat atau mengaplikasikannya semasa

penggambaran tetapi ia menimbulkan masalah besar kepada para pelakon kerana aksi menjadi lebih sukar. Berlakon dengan *close shot* dan *close up* menuntut kawalan ekspresi yang besar. Ini berbanding di zaman Porter di mana peranan kamera melebihi peranan para pelakon.

Namun begitu, bagi Griffith tanggungjawab utama dalam menyampaikan kesan yang sempurna terletak di tangan pengarah. Adegan cemas pembunuhan Lincoln (dicapai dengan *cut-away* yang pantas ke syot 43), tidak disampaikan sepenuhnya oleh pelakon. Ia disusun terlebih dahulu menggunakan teknik susunan berdasarkan kepada kepentingan keamatian dramatik (*dramatic intensity*). Pengarah mengawal aturan dan sifat syot-syot yang berturutan itu dan kemudiannya boleh menekankan atau meringankan adegan-adegan berikut mengikut pilihannya. Jadi pengarah harus mengawal aturan dan gaya syot seterusnya berperanan menekankan mana-mana syot pilihan yang mahu ditonjolkan. Pentingnya di sini ialah pengarah harus sedar dan faham sekiranya dia membuat penukaran syot kepada *close shot*, akan menampilkkan imej yang besar dan imej ini menerangkan kepada penonton saat keamatian dramatik

yang besar akan tiba atau satu suasana dramatik bakal tiba dalam syot tersebut. Kesan daripada lakonan pelakon dalam syot ini digarap oleh keputusan pengarah dalam mengatur posisi kameranya dan juga dalam konteks bagaimana ianya harus dipersembahkan.

Dalam filem-filem Griffith, pengawalan elemen masa (*element of timing*) dialihkan secara sama rata daripada pelakon kepada pengarah. Ini kerana teknik pemisahan adegan kepada komponen-komponen kecil oleh Griffith menimbulkan satu persoalan baru iaitu 'berapa lama harus setiap syot itu diskrinkan?' Melihat kepada petikan dalam *The Birth of Nation* (1915), ia menunjukkan dengan jelas bagaimana pemasaan (*timing*) itu dimainkan agar ianya memainkan peranan yang penting dalam mengawal kesan terhadap adegan. Pergerakan penyuntingan ditingkatkan ketika mencapai klimaks untuk memberi impresi tekanan yang memuncak.

Sekuen kejar-mengejar Griffith yang terkenal di mana beliau menggunakan teknik '*cross-cutting*' mendapat jolokan '*Griffith last minute rescues*'. Ini merupakan suatu pencapaian terbesar kerana Griffith berjaya bermain dengan tempo secara efektif ketika

menyunting adegan tersebut. Dalam teknik ini, kadar suntingan meningkat secara malar ketika klimaks dan ini memberi impresi bahawa keghairahan itu memuncak secara tetap. Griffith merupakan pengarah yang melakukan pengawalan terhadap pemasaan (*element of timing*) dengan memindahkannya daripada pelakon kepada pengarah di dalam kepengarahaninya.

Pendekatan suntingan Griffith amat berbeza dengan Porter atau pengarah sebelumnya. Penyuntingan *The Birth of Nation* (1915) telah berjaya mencipta kesan yang ketara melalui jujukan yang dibuat secara terperinci (*cumulative impression of a series of detail*). Griffith membahagikan keseluruhan aksi kepada sejumlah komponan, dan mencipta semula adegan daripada komponan tersebut. Kelebihan teori ini membolehkan pengarah untuk mencipta keamatan daripada adegan (*a scene of depth*) di dalam naratif mereka.

Kepelbagaiannya syot yang dibuat secara terperinci menyakinkan situasi visual agar nampak lebih bermakna, berbanding satu syot yang diprojeksikan bertentangan dengan latar belakang yang konstan seperti filem Porter. Selain itu, teknik ini membuatkan pengarah

lebih kuat untuk memimpin reaksi penonton berikutan dapat memilih syot yang dijangkakan atau yang dikehendaki oleh penonton. Penemuan asas Griffith dalam merealisasikan sekuen filem (*film sequence*) ialah mengumpul syot yang tidak lengkap di mana aturan dan pilihan adalah dikawal dengan keperluan dramatik.

Walau bagaimanapun kesan ini sukar dianalisis tanpa adanya rujukan terus daripada filem itu sendiri dan ianya harus dilihat dari sudut pandangan Griffith dalam menilai kepentingannya.

#### **2.4 Kaedah Vsevolod Pudovkin: Penyuntingan Konstruktif.<sup>15</sup>**

Kebolehan D.W. Griffith dalam menyampaikan naratif merupakan satu bakat besar. Sumbangan terbesarnya ialah membuat penemuan serta mengaplikasi teknik penyuntingan yang membolehkan kuasa naratif melalui medium filem diperkayakan dan diperkuatkan.

Sergei Eisenstein, pengarah filem Rusia, dalam eseinya *Dickens, Griffith and the Film To-day* menghuraikan gaya Griffith dengan menganggapnya seperti menterjemahkan kesusasteraan dan konvensi

novelis (terutamanya oleh Dickens) ke dalam pembikinan filem. Eisenstein menyatakan bahawa teknik-teknik seperti *cross-cutting*, *close shot*, imbas kembali dan juga penyelesaian mempunyai paralel sastera dan Griffith hanya perlu mencarinya.

Dengan menganalisis teknik asas Griffith, Eisenstein menerangkan kesannya kepada para pengarah muda Rusia. Walaupun mereka berasa kagum dengan hasil kerja Griffith, mereka mendapati masih terdapat satu lagi kekurangan. Eisenstein dipetik sebagai berkata;

*In the theory of literatural a trope is defined thus: a figure of speech which consists in the use of a word or phrase in a sense other than that which is proper to it, for example, a sharp wit (normally a sharp sword). Griffith's cinema does not know this type of montage construction. His close-ups create atmosphere, outline traits of character, alternate in dialogues of leading characters, and close-up of the chaser and the chaser speed up the tempo of the chase. But Griffith at all time remains on a level of representation and objectivity and nowhere does he try through the juxtaposition of shots to sharp import and image.<sup>16</sup>*

Para pengarah muda Rusia termasuk Poduvkin berpendapat, sebagai pengarah bukan sahaja boleh menceritakan sesbuah cerita tetapi juga dapat

menginterpretasikan dan melakarkan konklusi intelektual daripadanya. Griffith pernah cuba melakukannya dalam *Intolerance* (1916) dengan menaratifkan empat cerita dengan setiap daripadanya menggambarkan tema tajuk dan dipersembahkan secara paralel.

Eisenstein menyatakan bahawa keempat-empat cerita dalam *Intolerance* (1916) telah dinaratifkan secara berkesan tetapi idea utama cerita itu tidak dapat disampaikan sepenuhnya. Ini kerana generalisasi yang cuba disampaikan oleh Griffith gagal diterima oleh penonton kerana ia tidak disampaikan secara jelas. Menurut Eisenstein, kegagalan ini berikutan daripada ketidakfahaman Griffith dalam sifat penyuntingan yang sebenar. Eisenstein berkata;

*Misunderstanding came his unsussessful use of the repeated refrain shot: Liliaan Gish rocking a cradle. Griffith had been inspired to translate these lines of Walt Whitman:*  
*"...endlessly rocks the cradle, uniter of Here and Hereafter."*  
*Not in structure, nor in the harmonic recurrence of montage expressiveness, but in an isolated picture, whith the result that the cradle could not possiblly be abstracted into an image of eternally reborn epochs and remained inevitably simply a life-like cradle,*

*calling forth derision surprise or vexation in the spectator.* <sup>17</sup>

Eisenstein membuat kesimpulan bahawa sekiranya idea keseluruhan seperti yang cuba disampaikan melalui medium filem oleh Griffith dalam *Intolerance* (1916), maka satu teknik baru penyuntingan iaitu montaj perlu diperkembangkan.

Poduvkin dan Eisenstein serta rakan-rakan seperjuangannya mengatakan industri filem bisu di Rusia ketika itu secara keseluruhannya tidak mempunyai tradisi yang asli. Filem-filem yang dibuat sebelum revolusi Griffith kebanyakannya tidak dikenali. Para pengarah ketika itu melihat diri mereka sebagai ahli propaganda dan guru berbanding daripada melihat diri mereka sebagai seorang penghibur. Maka, objektif mereka bersifat serampang dua mata iaitu untuk menggunakan medium filem sebagai mengatur himpunan sejarah dan teori pergerakan politikal mereka, serta melatih generasi muda pembuat filem untuk memenuhi tugas ini.

Sehubungan itu, dua kemungkinan ini membawa kepada dua keputusan. Pertamanya, pengarah-pengarah muda mencari cara yang terbaru dalam menyampaikan idea-idea mereka ke dalam medium filem agar mereka dapat menterjemahkan perihal politik mereka. Keduanya, mereka ingin mencipta satu teknik yang tidak pernah ditemui oleh Griffith dan tidak pernah dicuba oleh Griffith. Penulisan teoriterikal mengenai pengarah Rusia membawa kita kepada pandangan Pudovkin, Kuleshov dan Eisenstein.

Sumbangan Pudovkin kepada teori filem merupakan satu pandangan yang lebih meluas terhadap rasionalisasi hasil kerja Griffith. Jika Griffith menyelesaikan masalah hanya apabila masalah tersebut timbul, Pudovkin pula menformulasikan teori penyuntingan yang mana ianya boleh membantu memimpin keseluruhan sistem. Beliau bermula dengan prinsip pertama yang lebih dikenali sebagai penyuntingan konstruktif. Prinsip penyuntingan konstruktif ini pernah diaplikasikan oleh Griffith dalam menaraf tifkan filem-filemnya. Eisesntein dipetik menyatakan hal ini dengan panjang lebar;

If we consider the work of the film director, then it appears that the active raw material is no other than those pieces of celluloid on which, from various viewpoints, the separate movements of the action have been shot. From nothing but this pieces is created those appearances upon the screen that form the filmic representation of the action shot. And thus the material of the film director consists not of real processes happening in real space and real time, but those pieces of celluloid have been recorded. This celluloid is entirely subject to the will of the director who edits it. He can, in the composition of the filmic form of any given appearance, eliminate all points of interval, and thus concentrate the action in time to the highest degree he may require.

In order to show on the screen the fall of a man from a window five storeys high, the shots can be taken in the following way:

First, the man is shot falling from the window into a net, in such a way that the net is not visible on the screen; then the same man is shot falling from a slight height to the ground. Joined together, the two shots give in projection the desired impression. The catastrophic fall never occurs in reality, it occurs only on the screen, and is the resultant of two pieces of celluloid joined together. From the event of a real, actual fall of a person from an appalling height, two points only are selected: the beginning of the fall and its end. The intervening passage through the air is eliminated. It is not proper to call the process a trick; it is a method of filmic representation exactly corresponding to the elimination of the five years that divide a first act from a second upon a stage.<sup>18</sup>

Penulisan Pudovkin ini adalah semata-mata memberi penerangan teoritikal terhadap kerja yang dilakukan oleh Griffith. Namun, lama-kelamaan teori Pudovkin mulai menyimpang dari pandangan Griffith.

Sekiranya Griffith memperingkatkan adegan-adegan dalam satu *long shot* dan memasukkan *close shot* yang terperinci untuk memperhebatkan drama, Pudovkin pula berasakan bahawa kesinambungan yang berkesan boleh diperoleh dengan menyusun sekuen hanya berdasarkan perincian ini. Pendekatan ini adalah lebih daripada hanya sekadar menerangkan teknik yang sedia ada secara berbeza kerana ianya akan memberi kesan kepada pendekatan pengarah terhadap subjek bermula dari saat skrip dibuat.

Menurut Pudovkin, sekiranya naratif filem hendak dibiarkan bersinambungan secara efektif, setiap syot haruslah membuat satu titik yang spesifik. Beliau tidak bersetuju dengan teknik pengarah yang cuba menyampaikan cerita mereka dalam satu syot yang panjang dengan para pelakon memainkan peranan mereka dan hanya direhatkan sekali-sekala dengan perihalan *close shot*. Beliau menyatakan;

*Such interpolated close-ups had better be omitted—they have nothing to do with creative editing. Term such as interpolation and cut-in are absurd expressions, the remnants of an old misunderstanding of the technical methods of the film. The details organically belonging to scenes... must not be interpolated into the scene, but the latter must be built out of them.*<sup>19</sup>

Pudovkin membuat kesimpulan ini berdasarkan pengalaman rakan sekolejnya, Kuleshov dan juga pengalamannya sendiri sebagai seorang pengarah. Menurut Kuleshov, proses penyuntingan bukan sekadar menyampaikan satu cerita yang bersambung. Beliau berpendapat bahawa dengan menggunakan jukstaposisi yang sesuai, syot boleh memberi makna sehingga tidak ditemui jalan penghujungnya.

Pudovkin menegaskan, sekiranya seseorang itu hendak mencantumkan satu syot *close-up* seorang aktor tersenyum dengan syot *close-up* sepucuk pistol dan diikuti syot aktor tadi dalam keadaan ketakutan, menjelaskan keseluruhan sekuen ini, iaitu cuba menggambarkan aktor tersebut berkelakuan dengan gaya ketakutan. Tetapi sekiranya kedua-dua syot aktor tadi ditukar posisi atau kedudukan iaitu aktor dalam

keadaan takut dahulu dan diakhiri dengan keadaan tersenyum, penonton akan mentafsirkan aktor bersikap berani (hero). Maka, walaupun kedua-dua syot yang sama digunakan dalam dua kes tadi, satu kesan emosi yang berbeza akan tercapai dengan hanya menukar kedudukan syot-syot tadi.

Dalam eksperimen yang lain, Pudovkin dan Kuleshov mengambil *close-up* pelakon Mosjukhin dan menggunakan untuk menyunting tiga sekuen eksperimental. Dalam eksperimen pertama, mereka mencantumkan syot pelakon (yang mana ekspresi mukanya natural) dan syot semangkuk sup di atas meja; dalam eksperimen kedua, mereka mengambil syot keranda dengan di dalamnya terbaring mayat seorang wanita; dan terakhir, syot seorang kanak-kanak perempuan bermain anak patung dapat memberi satu ekspresi makna yang melampaui batas. Berikut adalah kenyataan mereka daripada eksperimen ini;

*When we showed the three combinations to an audience, which had not been let into the secret the result, was terrific. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he locked on the dead*

*woman, and admire the light, happy smile which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.*<sup>20</sup>

Pudovkin dan Kuleshov sangat tertarik dengan penemuan mereka ini iaitu kesan boleh dicipta melalui syot juktaposisi sehingga mereka menformulasikan teknik ini ke dalam satu ciptaan yang estetik. Mereka menambah;

*From our contemporary point of view, Kuleshov's ideas were extremely simple. All he said was this: " In every art there must be firtsly a material, and secondly a method of composing this material specialy adapted to this art". ...Kuleshov maintained that the material in filmwork consists of pieses of film, and that the compotition method is their joined together in a particular, creatively discovered order. He maintains that film art does not begin when the artist's act and the various scenes are shots - this is only the preparation of the material.*<sup>21</sup>

Sekiranya teknik penaratifan filem oleh Griffith sampai kepada penonton melalui gelagat dan pergerakan para pelakon, tetapi Pudovkin membina adegannya dari satu siri perihalan yang dirancang secara teliti dan mencapai kesannya melalui jukstaposisi. Hasilnya,

laluan naratif beliau adalah lebih tertumpu kepada kesannya tetapi kurang daya tarikan personalnya.

Teknik penyuntingan dan kesan emosi dramatik ini menunjukkan perbezaan di dalam tujuan dramatik pengarah yang berbeza. Griffith lebih tertumpu dengan konflik kemanusiaan sedangkan Pudovkin lebih berminat dengan kaedah pencahayaan dari sisi (*sidelights*) dan permainan warna (*overtones*) ceritanya berbanding konflik itu sendiri. Plot-plot Pudovkin seringkali lebih ringkas dengan kuantiti insiden yang sedikit berbanding Griffith dan beliau memperuntukkan lebih ruang kepada masa skrin untuk meneliti kesan dan kepentingannya.

Dalam *The End of St. Petersburg* (1927), Pudovkin meletakkan satu sekuen perang tahun 1914 hingga 1918, yang memuatkan askar-askar berlawan dan gugur bergelimpangan di dalam parit berlumpur. Untuk mengukuhkan kesan daripada sekuen ini, beliau telah menyunting berselang-seli syot parit ini dengan sekuen yang menunjukkan para pelabur di pekan kelam-kabut ke bursa saham untuk mengambil kesempatan di atas harga pasaran yang sedang naik. Ada yang berpendapat bahawa

tujuan utama Pudovkin menyunting sedemikian bukan sekadar ingin menekankan isu politik tetapi juga untuk menyampaikan dan mengukuhkan kesan emosi adegan parit tadi. Tetapi ini semua bergantung kepada kesannya secara keseluruhannya ke atas jukstaposisi dua aksi tadi di mana syot askar-askar di barisan hadapan ditunjukan dalam satu syot yang panjang dan tidak ada satu di antaranya boleh dikenal pasti.

Dalam *The Art of the Film*, Ernest Lindgren telah menjelaskan mengenai perkara di atas. Beliau berpendapat, penerangan Pudovkin terhadap sekuen ini adalah tidak lengkap. Namun, bagi pendapat lain, pengarah mempunyai hak sepenuhnya dalam menyampaikan objektif utamanya iaitu selain daripada cuba bermain dengan ekspresi muka pelakon, satu sekuen montaj yang kompleks boleh digunakan untuk memberikan kesan emosi.

Filem-filem Pudovkin telah pun menjangkaui hal ini. Perhubungan di antara syot adalah semata-mata satu idea atau satu emosi. Misalnya, Pudovkin membuat satu imej aliran sungai, burung dan sebagainya dan menunjukkannya sebagai satu bahagian kesinambungan yang natural dengan memberikan tajuk "And outside it

*is spring".* Bermakna, filem-filem beliau telah pun mempunyai indikasi tentang kesinambungan yang ingin disampaikan oleh Eisenstein yang mana ianya merupakan satu teknik yang tersimpang jauh dari teknik naratif lurus Griffith.

### **2.5 Kaedah Sergei Eisenstein: Teori Montaj Intelektual**

Kemunculan formalis Rusia menceburkan diri dalam bidang perfileman telah memberi impak yang besar terhadap industri ini. Sergei Eisenstein <sup>22</sup>, salah seorang formalis Rusia, akhirnya menjadi tokoh filem terkenal dunia apabila dia mula menghasilkan filem-filem yang bertentangan sama sekali dengan adat dan kepercayaan corak filem lama. Perekaciptaan filem Eisenstein yang begitu retorik; artistik dan estetik, khususnya dalam menyusun syot dan membina sekuen serta kehadiran terminologi jukstaposisi sebagai garis suntingan kepada manifestasi dan aplikasi syot, menjadikan filem Rusia tidak lagi bersifat landasan permukaan yang rata, sebaliknya kelihatan begitu bergerak, pantas, dan membawa atmosfera yang besar secara lebih tepat dan menyeluruh. Seringkali kepentingan-kepentingan filem akan dapat dikecapi

sekiranya dapat menggambarkan seni-seni itu secara tersusun mengikut tahap di mana ianya diadaptasikan kepada tujuan utamanya dalam merefleksikan realiti dan penguasa realiti iaitu manusia.<sup>23</sup>

Formalisme Rusia kelihatan mendokong falsafah retorikal Kantian yang dikemukakan oleh Emmanuel Kant iaitu seni untuk tujuan seni; *art for art's sake*. Eisenstein juga dilihat menganut fahaman yang sama dengan memegang ke atas memesis teori kesusasteraan yang menyatakan bahawa kesusasteraan bukanlah tidak boleh dijadikan sebagai refleksi realiti tetapi hanya sebagai seni secara semiotik yang mengatur kepentingannya.<sup>24</sup>

Dalam filem bisu, Pudovkin seringkali menjadikan keadaan dramatik sebagai perkara utama. Komen yang diterima secara tidak langsung yang diperolehi tidak semestinya dijadikan akhiran cerita kerana ianya hanya dijadikan sebagai penyedap atau penguat cerita itu sahaja.

Dalam filem bisu Eisenstein pula, terutamanya dalam *October* (1928) dan *Old and New* (1929), keseimbangan di antara plot dan komen membantu di antara satu sama lain. Bagi Eisenstein, cerita itu hanya menyediakan satu struktur yang sesuai dalam memperkembangkan idea cerita. Menurut beliau lagi, ianya merupakan satu konklusi dan abstraksi yang dilukis dari realiti kejadian sebenar yang menarik minat. Eisenstein melihat montaj sebagai cara untuk mendapat tindak balas emosional daripada penonton dan beliau mengenal pasti lima tahap montaj yang mampu menyampaikan idea secara abstrak iaitu *metric, rhythmic, tonal, overtonal, dan montage intellectual*.

Dalam *metric montage*, tempoh masa sesebuah syot dikira dan disusun dengan teliti seperti irama muzik. Tempoh masa sesebuah syot yang dipilih mengikut struktur sekuen atau kandungan sesebuah filem akan menghasilkan *rhythmic montage*. Dalam *tonal montage* pula, asas penyusunan sesebuah syot ialah tonanya yang menentukan darjah fokus lembut atau sebaliknya (*solf focus or hard delineation*). *Overtonal montage* pula ialah peraturan lanjutan sesebuah syot melalui bentuknya pada tahap yang lebih tinggi. Penekanan pada

pernyataan tematik dalam montaj melahirkan *intellectual montage* yang biasanya memerlukan interpretasi teliti seseorang penonton.

Teknik Eisenstein yang dikenali sebagai montaj intelektual diterangkan dengan sejelasnya di dalam penulisan teoritikalnya. Namun definisi ini kurang jelas dan sukar ditafsirkan memandangkan teknik ini ditulis mengikut pandangan penulis sendiri. Beliau menghasilkan enam buah filem besar iaitu *Strike* (1925), *Battleship Potemkin* (1926), *October* (1928), *Old and New* (1929), dan *Alexander Nevsky* (1938). Kesemua filem beliau ini mengandungi teknik montaj yang dikagumi oleh pengkaji filem seluruh dunia. Tinjauan analisis terhadap *October* (1928) yang diturunkan di bawah cuba melihat kehebatan sebenar Eisenstein.

#### **OCTOBER (1928)**

Reel 3

Shots

- 1-17 The interior of the Winter Palace in St. Petersburg. Kerensky, head of the provivional government, attended by two lieutenants, is slowly walking down the wast palatial corridor. He move up the stairs: *inter-cut* with a number of slow-moving shots of Karensky proudly ascending the stairway, are separate titles describing Karensky's rank: *Commander-in-Chief, Minister of War and Marine, etcetera, etcetera.*

18 C.S. A garland in the hands of one of the palace statues.  
19 F.S. The whole statue, holding the garland.  
20 C.S. Garland, as in 18  
21 Title: *Hope of this Country and the Revolution*.  
22 Shooting up towards another statue was just about depositing the garland. (*The angle of the camera makes it appear as if the statue were just about to deposit the garland on Kerensky's head*).  
23 Title: *Alexander Fedorovitch Kerensky*.  
24 C.U. Kerensky's face, still and intense.  
25 C.S. Garland in the statue's hand.  
26 C.U. Kerensky, as in 24. His expression relaxes into a smile.  
27 C.S. Garland, as in 25.  
28-39 Kerensky ascends the stairway farther and is greeted by the Czar's large, richly decorated footman. Kerensky, despite attempts at dignity, looks small beside this imposing figure. He is introduced to a whole line of footmen and shakes hands with each one. *What a democrat!*  
40-74 Kerensky waits before the huge ornate palace doors leading to the Czar's private quarters. We see the Czar's coat-of-arms on the doors. Kerensky waits helplessly for the door to open. Two-footmen smile. Kerensky's boots, then his gloved hands, seen in close-up, moving in impatient gestures.<sup>25</sup>

Eisenstein ketika membuat *October* (1928) tidaklah terlalu mengambil berat terhadap episod pencegarahan untuk menerangkan kepentingan dan latar belakang ideologi tentang konflik politik. Filem itu dihasilkan oleh gaya Eisenstein yang mengetengahkan idea-idea tertentu berbanding dari tarikannya sebagai satu cerita dramatik. Memang benar, sebagai satu hasil naratif, apa yang diperkatakan sebentar tadi menunjukkan ketidakpuasan hati. Kesemua insiden-

insiden dibentuk dengan begitu lemah dan semacam tidak ada kesinambungan di antara satu sama lain padahal kepentingan dramatik yang dituntut dalam menghasilkan sebuah cerita yang sempurna. Misalnya, karakter Kerensky tidak melalui beberapa siri-siri episod motivasi dramatik sebaliknya melalui beberapa insiden tidak menentu yang mana setiap satu daripadanya menyarankan aspek ketidakwarasan dan ketidakmampuan Kerensky diperhalusi.

Hubungan masa di antara syot-syot konsekutif dan adegan tidak didefinisikan dan tiada perkembangan dalam kesinambungan ditunjukkan. Sebagai contoh, suntungan dari adegan 28 ke 39 tanpa penjelasan membawa kita dari bilik bacaan Czar ke salah satu tangga di dalam istana itu. Tiada cubaan dibuat untuk menerangkan atau menutup jurang masa yang wujud di antara syot-syot itu seperti yang dilakukan ketika menerangkan penyelesaian masalah. Pemantulan gelendong (*reel*) juga menunjukkan kurangnya minat Eisenstein dalam mekanik penyampaian cerita yang mudah dan penyampaian hujung pangkal ceritanya tidaklah begitu relevan dengan tesis yang dibuatnya.

Kritikan mengenai keperluan yang terlalu mudah bagi sebuah filem ini iaitu kebolehan untuk mencipta ilusi kejadian yang dibuka dalam sekuen yang logikal, dimanifestasikan ke dalam filem Eisestein. Seperti dalam suntingan dari adegan 28 ke 39, beliau terus melampaui masa, agar dalam perkara lain beliau boleh memainkan sesuatu adegan itu untuk jangka masa yang lama daripada jangka masa yang telah ditetapkan.

Dalam satu sekuen pembinaan jambatan di dalam *October* (1928), Eisenstein mengambil gambar aksi dari dua sudut pandangan iaitu dari bawah jambatan dan juga dari atas jambatan. Kemudiannya, ketika menyunting gambar ini, beliau menggunakan kedua-dua siri syot ini dan boleh dianggap bahawa kejadian sebenar telah melampaui masa skrin.

Ini ternyata telah menimbulkan kepayahan dalam membentuknya kerana penekanan melampau oleh Eisenstein bermaksud untuk meletakkan kejadian itu agar menarik perhatian para penonton melalui helah yang direka.

Mengambil satu contoh yang seakan sama berlaku dalam babak yang telah dinyatakan tadi, ketika

Kerensky hendak memasuki kuarters peribadi Czar, insiden itu ditekankan dengan mengulangi syot pintu-pintu terbuka tanpa mewujudkan limitasi sepadan suntingan, misalnya dengan menyunting semula kepada peringkat awal dalam pergerakan pintu dibuka berbanding dengan syot yang terakhir berakhir.

Objektif Eisenstein dalam meloloskan diri daripada teknik suntingan naratif adalah untuk meluaskan kuasa medium filem sehingga melangkaui penceritaan cerita yang mudah. Beliau menulis, "...ketika filem-filem konvesional bermain dengan emosi, montaj intelektual pula mencadangkan peluang untuk mengarah keseluruhan proses pemikiran itu sekali." <sup>26</sup>

Eisenstein menunjukkan maksudnya dalam pembukaan babak ketiga (syot satu-27) seperti di bawah:

*Kerensky's rise to power and dictatorship after the July uprising of 1917. A comic effect was gained by sub-titles indicating regular ascending ranks ("Dictator," "Generalissimo," "Minister of Navy of Army," etc.) climbing higher and higher-cut into five or six shots of Kerensky, climbing the stairs of the winter palace, all with exactly the same pace. Here the conflict between the flummery of the assending rank and hero's trotting up the same unchanging flight of*

*stairs yields an intellectual result: Kerensky's assential nonentity is shown satirically. We have the counterpoint of the literally expressed conventional idea with the pictured action of a particular person was is unique to his swiftly increasing duties. The incongruence of these two factors result in the spectator's purely intellectual decision at the expense of this particular person.*<sup>27</sup>

Dalam adegan berperingkat satirikal ini, Eisenstein mencapai satu lagi kesan ironi yang lebih mendalam secara berterusan. Beliau menyunting semula patung yang memegang perhiasan kalungan bunga yang baru sahaja hendak diletakkannya ke atas kepala Kerensky. Keseluruhan babak ini secara tipikalnya merupakan teknik Eisenstein membina plotnya yang kelihatan seakan-akan tidak wujud di mana Kerensky sekadar berjalan menaiki tangga; ianya merupakan satu simbolik kepada makna yang tersirat yang cuba disampaikan.

Insiden berikutnya ialah relatif lebih mudah iaitu lebih banyak jenaka dilonggokkan ke atas watak Kerensky dalam satu babak naratif yang lurus (*straightforward*). Dalam babak 40-74, Eisenstein melakukan semula pendekatan "anehnya" iaitu sepanjang

babak Kerensky berdiri tegak dan kesemua maksud-maksud yang signifikan ditunjukkan dengan sekuen-sekuen *close shots* seperti sarung tangan, kasut but, mangga pintu, burung merak, yang mana kesemuanya menghasilkan satu rentak (*overtones*) yang melampaui adegan pada peringkat konvensional yang biasa.

Kemudian, setelah diperlihatkan secara ringkas pejuang-pejuang revolusi, Eisenstein kembali semula kepada serangan, yang mana kali ini menunjukkan kegembiraan Kerensky terhadap keruntuhan istana Czarist, dilihat seiringan dengan ketidakbolehan dirinya menilai tanggungjawab seorang pemerintah.

Ini diikuti dengan pengemukaan satirikal impian Kerensky yang ingin berkuasa. Imej Kerensky dibandingkan dengan syot patung Napoleen, sebaris gelas arak, diikuti dengan sebaris askar-askar logam, dan ini sekaligus melemparkan satu penghinaan ke atas kepura-puraan yang ditunjukkan.

Kesinambungan ini cuba menunjukkan bagaimana kehadiran Kerensky di persekitaran itu adalah secara sementara, tidak bermakna dan juga membayangkan bahawa

kedudukannya sebagai bentuk yang kurang jelas serta tidak berkuasa. Imej penyumbat bekas arak yang berbentuk seperti mahkota itu memberi simbol cita-cita Kerensky dan imej ini disunting secara berselang-seli dengan syot bunyi kilang iaitu simbol kuasa para perevolusi (mereka yang melakukan revolusi).

Konflik yang cuba dijelaskan tidak ditunjukkan dalam bentuk askar atau pernyataan politik tetapi disampaikan melalui simbol dua ideologi yang berbeza. Potensi dramatik bagi situasi ini dikemukakan sebagai satu pertentangan idea yang kemas dan baik. Sehingga ke tahap ini, walaupun kesinambungan yang ditonjolkan melampaui ilusi dan imaginasi (*side-allusions*), kesemua imej yang digunakan sebagai simbol diambil dari persekitaran sebenar Kerensky. Bermula dari sini, Eisenstain memilih imej-imejnya secara rawak, tanpa merujuk kepada lokasi cerita. Dengan menunjukkan bahawa Kornilov mewakili ancaman tentera, beliau meneruskan untuk menglimitasikan rejim itu dengan signifikannya terletak di bawah sepanduk "For God and Country" sedang bersedia untuk menyerang Bolsheviks.

Di sini, struktur keseluruhan naratif cerita-filem diketepikan dan satu kesinambungan kepentingan intelektual semata-mata dibentuk. Setiap suntingan membawa satu idea walaupun aksi disambung dari syot yang sebelumnya, kerana kesinambungan imej ini menunjukkan satu perbalahan bukannya satu insiden.

Teknik yang sama dikekalkan dalam syot-syot yang berikutnya, iaitu ketika idea “country” dikemukakan dalam bentuk kelengkapan militari yang sudah lapuk dan kemudiannya patung Czar yang kemek melambangkan keadaan diri Kerensky sendiri.

Tema perbalahan yang berbeza ini disatukan dalam syot seterusnya dan watak Kornilov dan Kerensky dikurangkan kepentingannya secara satiranya mengenal pasti mereka sebagai ‘two Bonapartes’. Sentuhan terakhir dicapai dengan (walaupun tidak secara terang) melalui;

*The scene of Kornilov's putsch, which puts an end to Kerensky's Bonapartist dreams. Here one of Kornilov's tanks climbs up and crushes a plaster-of-Paris Napoleon standing on Kerensky's desk in the Winter Palace, a*

*juxtaposition of purely symbolic significance.*<sup>28</sup>

Dalam contoh petikan ini, Eisenstein menunjukkan apa yang boleh dicapai dengan "*liberating*" keseluruhan aksi dari definisi masa dan ruang. Beliau membayangkan bahawa eksperimen-eksperimen ini akan membawa kepada satu filem intelektual semata-mata, bebas daripada limitasi tradisional, mencapai satu bentuk idea, sistem dan konsep yang jelas tanpa memerlukan apa-apa peralihan ataupun berlaku perubahan dalam bentuk lain.

Pudovkin dalam teori penyuntingan konstruktifnya mendakwa bahawa sesuatu adegan itu secara efektifnya boleh ditunjukkan dengan menghubungkannya bersama satu siri perincian aksi adegan yang dipilih khas. Eisenstein secara empatiknya menentang pandangan ini. Beliau percaya bahawa untuk membina impresi dengan hanya menyatukan beberapa siri perihalan merupakan aplikasi yang paling ringkas dan merupakan permulaan kepada penyuntingan filem.

Eisenstein berpendapat bahawa, sebagai ganti kepada teknik menyatukan syot-syot dalam satu sekuen yang licin, beliau menggunakan satu kesinambungan yang

mengandungi beberapa siri kejutan; yang mana setiap suntungan harus membangkitkan konflik di antara dua syot yang disatukan dan seterusnya membentuk satu impresi baru dalam pemikiran penonton.

Bagi Eisenstein, sekiranya montaj hendak dibandingkan dengan sesuatu, maka sebarisan kepingan montaj yang terdiri daripada syot-syot harus dibandingkan dengan beberapa siri letupan injin pembakaran dalaman ketika memecut kereta tersebut. Hal ini sama dalam teori montajnya iaitu memberi impuls-impuls ke hadapan untuk keseluruhan filem.<sup>29</sup>

Eisenstein menjelaskan bahawa pembuat filem yang hendak mengaplikasi dan mengawal ciptaan ini harus merujuk kepada analogi-analogi di antara filem dan seni lain. Menurut beliau, prinsip montaj intelektual yang ringkas adalah sama dengan membandingkannya dengan hasil kerja hieroglyph.

*...the picture of water and the picture of an eye signifies to weep; the picture of an ear near the drawing of a door = to listen ; a dog + a mouth = to bark ; a mouth + a child = to scream; a mouth + a bird = to sing; a knife + a heart = sorrow, and so on. But this is - montage! Yes. It is exactly what we do in the cinema, combining*

*shots that's are depictive, single in meaning, neutral in content - into intellectual contexts and series.*<sup>30</sup>

Beberapa contoh yang nyata berkenaan teknik ini boleh dilihat dalam petikan *October* (1928). Syot Kerensky ditunjukkan dengan jukstaposisi syot-syot dalam upacara mendaki anak-anak tangga istana yang dipaparkan dengan tajuk-tajuk seperti '*Dictator*, *GeneralissimoI* dan sebagainya dan syot patung memegang kalungan bunga. Cita-cita Kerensky dikemukakan secara kontranya dengan syot patung Napolean dan syot kereta kebal tercampak ke dalam longkang. Segalanya ini diikuti dengan Kerensky terjatuh dari katil sebagai satu manifestasi imbas hadapan yang membayangkan Kerensky tidak boleh menjadi seorang pemimpin.

Eisenstein percaya bahawa fungsi pengarah adalah untuk memperkembangkan siri-siri syot konflik seperti ini dan juga untuk menyatakan ideanya melalui satu makna baru yang bangkit menerusinya. Beliau berpegang bahawa kesinambungan filem yang ideal merupakan satu suntangan bagi setiap yang dikeluarkan yang menghasilkan satu kejutan yang sementara.

Tidak terdapat di dalam filem-filemnya cubaan untuk menghasilkan satu suntingan yang licin (*smoothness cutting*). Setiap suntingan Eisenstein menjurus kepada perlanggaran siri-siri, dan ini memberi satu impresi yang sering bertukar dan membentuk percanggahan.

Eisenstein mengkhususkan beberapa jenis kemungkinan-kemungkinan konflik di antara imej-imej bersebelahan dalam bentuk kedudukan, skala, kedalaman bidang, kunci fotografi dan sebagainya secara berbeza. Apa jua bentuk visual boleh dipelbagaikan secara tiba-tiba dalam syot-syot bersebelahan dengan tujuan untuk meningkatkan konflik yang diingini. Misalnya, dalam gambarannya mengenai salah satu juxtaposition dari perenggan anti-agama, didapati bahawa ianya bentuk objek yang kontras yang diambil gambarnya menghasilkan satu kejutan yang sementara. Dia menulis;

*In illustrating the monarchist putsch attempted by General Kornilov, it occurred to me that his militarist tendency could be shown in a montage that would employ religious detail for its material. For Kornilov had revealed his intention in the guise of a peculiar Crusade of Moslems (!) <sup>31</sup>*

Contoh ini bukan sahaja mengilustrasikan montaj intelektual Eisenstein dalam bentuk yang paling kompleks, malah turut memberikan tanda-tanda kelemahan utamanya iaitu kecaburan yang seringkali berlaku. Komposisi dua imej yang dibentuk yang bercanggah menurut analisis Eisenstein adalah satu kesan letupan yang mengejut seperti bom atau serpihannya, dan oleh itu secara tidak langsung menerangkan konsep militari Kornilov. Adalah wajar untuk mempersoalkan sama ada kesan yang diingini itu secara praktiknya dapat diterima oleh penonton atau tidak.

'Letupan' yang dikatakan oleh penonton merupakan satu gambaran semata-mata dan ianya agak sukar untuk melihat mengapa Eisenstein harus mengaitkannya dengan kecenderungan militari Kornilov. Kesan itu, kalau di atas kertas kelihatan bijaksana (*ingeniously doble-edged*), tetapi gagal diletakkan sepenuhnya ke dalam skrin kerana kekal kabur. Eisenstein menghususkan beberapa jenis kemungkinan-kemungkinan konflik di antara imej-imej bersebelahan dalam bentuk kedudukan, skala, kedalaman bidang, kunci fotografi dan sebagainya yang berbeza. Apa jua bentuk gambar boleh dipelbagaikan secara tiba-tiba dalam syot-syot

bersebelahan dengan tujuan untuk meningkatkan konflik yang diingini.

Ini mungkin merupakan satu contoh yang paling ekstrim mengenai kekaburan yang berlaku dalam filem-filem Eisenstein. Namun, dalam kebanyakan contoh yang diambil, kesulitan yang berlaku tidaklah begitu banyak sehingga montaj intelektual sukar difahami. Tetapi hal ini menuntut analisis yang lebih mendalam lagi. Sama ada ini merupakan sifat semulajadi teknik Eisenstein, ia sukar diperkatakan. Beliau hanya bekerja dengan genre yang konsisten bagi filemnya dan keseluruhan sistem filem intelektualnya mungkin dikatakan tidak akan melepassi tahap eksperimental.

Melalui filem-filemnya, secara umum Eisenstein telah memperkenalkan tiga gaya penyuntingan yang asas iaitu, penyuntingan untuk kesinambungan (*cutting to continuity*), penyuntingan tersusun baik (*classical cutting*), dan penyuntingan tema atau utama (*thematic cutting*).

'*Cutting to continuity*' boleh dikata sebagai salah satu jenis trengkas dalam bahasa penyuntingan

filem yang berusaha untuk mengekalkan kebendaliran (*fluidity*) sesebuah aksi. Biasanya Eisenstein akan membina adegannya dengan menggunakan *long shot* pada permulaan sekuen. Kemudian secara beransur-ansur mungkin akan membuat pemotongan kepada *medium shots* sebelum memilih *close-up* untuk menunjukkan penekanan subjek dan objek secara terperinci.

'Classical cutting' melibatkan penyuntingan yang lebih kepada tujuan keamatian dramatik dan penekanan emosi daripada hanya untuk tujuan gabungan syot sahaja. Kesinambungan syot melambangkan pecahan atau penghuraian sesebuah kejadian kepada komponan-komponan psikologinya di samping bersifat logik. Melalui pemilihan dan jukstaposisi *long shot*, *medium shot* dan *close shots* dengan teliti, Eisenstein telah berjaya mengubah pandangan khalayak dalam sesebuah adegan sama ada dengan penekanan, pengasingan, perhubungan, pertentangan, perbandingan atau persamaan.

'Thematic cutting' menekankan penggabungan idea tanpa mengambil kira kesinambungan masa dan ruang. Teknik-teknik ini bercorak gambaran hadapan (*flash-forwards*), imbas kembali (*flashbacks*) dan *cutaways*

telah memberi laluan kepada para pengarah untuk mengembangkan idea-ideanya secara tematik dan tidak terkongkong oleh faktor kronologi. Selain itu ia memberi kebebasan kepada pengarah untuk menyingkap ciri-ciri masa yang subjektif.

Eisenstain berpendapat bahawa kesempurnaan mencapai realiti dalam manifestasi imaginasi dan ilusi adalah melalui usaha menemukan hubungan-hubungan imaginasi dan ilusi secara kolisif iaitu melalui pemilihan ke atas bentuk dan rasa setiap syot. Syot yang letih dan tidak hidup secara jujur mestilah dibuang dan digantikan dengan syot yang lebih manusiawi; memiliki konflik retorikal berhubungan dengan alam alamiah yang wujud di dalamnya.

Apa pun yang ditafsirkan dari teori Eisenstein, pengkajian yang dilakukan terhadapnya tidak dapat lari daripada kesimpulan yang telah digariskan oleh oleh beliau sendiri iaitu montaj merupakan 'kehidupan utama' (*life principle*) yang memberikan makna kepada setiap syot yang dihasilkan. Dia menyatakan;

*Montage is film editing done constructively. Exactly when and where each*

*single shot is begun and ended. In a film, a scene is meaningless by itself. When mounted, when put with other scenes, it has meaning...it is montage (constructive film editing) that is (in the words of Robert Fairthorne) the manipulation of (this) sequence and duration to create the desired effect.*<sup>32</sup>

Filem bukannya menjelaskan landasan naratif, kerana landasan filem tidaklah horizontal atau vertikal sehingga tidak wujud selekoh atau simpang, serta perhentian yang menyimpang dari arah jalan besarnya. Usaha untuk mengeluarkan syot dari arah jalan besar ini dan membina jalan yang kecil yang baru akan menjadikan filem lebih fleksibel dan genius. Ini kerana logik fikiran dan perasaan manusia ialah tidak lurus sebaliknya terdapatnya banyak emosi dalam satu emosi, banyak realiti dalam satu realiti, dan ilusi yang berubah dan infiniti. Aplikasi montaj yang sempurna akan membolehkan segala bentuk pengalaman, peristiwa, perasaan, fikiran, perbuatan, dan kejadian dapat dilihat dan ini walaupun tidak lurus tetapi menjadikan naratif lebih jelas dan bernilai.

Menurut prinsip dramatik, syot dan montaj merupakan elemen asas dalam filem. Walau bagaimanapun,

montaj merupakan sebuah idea yang muncul daripada pertentangan ketidakbergantungan syot-syot walaupun ianya bertentangan di antara satu sama lain. Ini ialah pendapat yang dikemukakan oleh Sergei Eisenstain.

Beliau menyatakan;

...Shot and montage are the basic elements of cinema...In my opinion, however, montage is an idea that arises from the collision of the independent shot-shots even opposite to one another: the 'dramatic' principle.<sup>33</sup>

Formalisme Russia didapati sangat konstruktif, di mana filem-filem Rusia seperti *Battleship of Potemkin* (1926) dan *Alexander Nevsky* (1938) oleh Sergei Eisenstein jelas mengaplikasi sepenuhnya prinsip montaj iaitu setiap syot haruslah membina kolisif sekuen bagi menghasilkan tekanan jukstaposisi sehingga sinematografi dilihat begitu likat dan merkurikal. Eisenstain menyatakan bahawa syot boleh dikatakan sebagai elemen montaj. Syot itu merupakan sel kepada montaj yang mempunyai bahagian-bahagian yang membentuk fenomena-fenomena jujukan yang lain, organisma atau embrio di mana terdapatnya loncatan dialektikal daripada syot.<sup>34</sup>

Formalis Rusia mula bangkit sekitar tahun 1880 sebagai satu gerakan kritikal sepanjang arus penentangan terhadap Czar sehingga meletusnya Revolusi Oktober 1917. Formalisme Rusia tidak dianggap sebagai 'pemimpin' pada awalnya kerana para formalis tidaklah merujuk kepada satu gerakan atau wakil kepada gerakan era revolusi, dan bukan kepada mana-mana ahli organisasi asas, atau sekolah pemikiran dan kesatuan politik, dan tidak mempunyai sebarang program terancang dan manifesto pergerakan yang khusus. Bahkan, nama formalis itu sendiri adalah dipilih dan diberikan oleh puak-puak pengkaji dan penyokong kepada gerakan-gerakan pendesak dalam era pasca revolusi Rusia. Pada masa itu, para formalis hanyalah seperti sekumpulan ahli-ahli fikir yang sekadar berfikir (*like-minded*) seperti Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Jurij Tynyanov, dan Roman Jacobson yang mana mereka ini mungkin yang paling penting mempunyai minat teorikal yang sama.<sup>35</sup>

### **Nota hujung**

1. Arnheim, Rudolf, 1976. *Film As Art*. Berkeley: University of California Press, hlm. 26.
2. Pudovkin, Vsevolod "Film Technique" dalam *The Technique of Film Editing*. Reisz, Karel, 1961. (Ninth Edition). London and New York: Local Press, hlm. 15.
3. Dmytryk, Edward, 1984. *On Film Editing*, Boston: Focal Press, hlm. Ix.
4. Mannogian, Haig P., 1966. *The Film-Maker's Art*. New York: Basic Books Inc., hlm. 211-212.
5. Hodgdon, Dana H. dan Kaminsky, Stuart M., 1981. *Basic Film-making*. New York: Arco Publishing Inc., hlm. 114.
6. Reisz, Karel, 1961. (Ninth Edition). *The Technique of Film Editing*. London, New York: Focal Press, hlm. 16
7. Boardwell, David dan Thompson, Kristin, 1986. *Film Art: An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, hlm. 121.
8. Salah satu indeks kerja kreatif George Melies oleh George Sadoul, lihat juga Reisz, Karel, 1961. (Ninth Edition). *The Technique of Film Editing*. London, New York: Focal Press, hlm. 16.
9. Jacobs, Lewis "The Raise of the American Film" dalam *The Technique of Film Editing*. Reisz, Karel, 1961. (Ninth Edition). London and New York: Local Press, hlm. 17.
10. *Ibid.*, hlm. 19.
11. Musterberg, Hugo, 1986. *The Film: A Psychological Study*. New York: Alfred A. Knopf, hlm. 121.
12. D.W. Griffith lahir pada 22 Januari 1875 di Crestwood, Rusia. Beliau telah menghasilkan filem-filem bisu yang menjadi kajian kepada pelajar di sekolah filem di seluruh dunia hingga ke hari ini. Antara filemnya ialah *The Birth of Nation* (1915), *Intolerance* (1916), *Broken Blossoms* (1919), *Orphans of the Strom* (1921),

*America* (1924), *Isn't Life Wonderful* (1924), *Sally of the Sawdust* (1925), dan *The Struggle* (1931). Beliau juga telah menghasilkan beberapa eseи setiap kali selesai menghasilkan filemnya. Tokoh filem zaman filem bisu ini meninggal dunia pada 23 Julai 1948, di Hollywood. Lihat juga *The Biograph Series: D.W Griffith As An Actor* (1908)

13. Deleuze, Gilles, 1986. *Cinema 1.* Minneapolis: University of Minnesota Press, hlm. 30.
14. Reisz, Karel, 1961. *The Technique of Film Editing (Ninth Edition)*. London, New York: Focal Press, hlm. 21.
15. Vsevolod Pudovkin atau nama penuhnya Vsevolod Illarianovich Pudovkin merupakan "The second great artist" pada zaman filem bisu di Russia, satu tangga di belakang Sergei Eisenstein. Lahir di Penza, Rusia pada 16 Januari 1893. Sepanjang hidupnya beliau telah memberi sumbangan besar terhadap perkembangan filem kontemporari tetapi di kalangan pelajar filem namanya menonjol kerana menghasilkan buku teori filem antara yang terbaik, antaranya ialah *Film Director and Film Material* (1926), dan *Film Scenario and Its Theory* (1926). Kemudian *Film Technique* dimuatkan dalam *Film Scenario and film Material* dalam cetakan seterusnya. Beliau meninggal di Riga, Latvia, USSR, pada 20 Jun 1953. Lihat juga [Http://www.geocities.com/Paris/metro/9384/director/puduvkin](http://www.geocities.com/Paris/metro/9384/director/puduvkin)
16. Reisz, Karel, 1961. *The Technique of Film Editing (Ninth Edition)*. London, New York: Focal Press, hlm. 27.
17. Eisenstein, Sergei, 1949. *Film Form*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, hlm. 56.
18. *Ibid.*, hlm. 59.
19. Ulasan Karel Reisz terhadap *Film Technique* oleh Vsevolod Pudovkin dalam *The Technique of Film Editing*, hlm. 30.
20. Pudovkin, Vsevolod, 1929. *Film Technique*. (Newness), hlm. 140
21. *Ibid.*, hlm. 138-139.

22. Sergei Eisenstein merupakan seorang ahli teori terkenal selain sebagai seorang pengarah, penulis dan penyunting tersohor. Namanya menjadi wajib diingati oleh setiap pelajar filem di seluruh dunia berikutan kerja-kerja filemnya telah memberi tanda yang besar dalam industri perfileman dunia. Nama sebenarnya ialah Sergei Mikhailovich Eisenstein, lahir pada 23 Januari 1898 di Riga, Latvia, USSR. Mendapat pendidikan di School of Fine Art's, Riga tetapi kemudian mengubah haluan ke bidang kejuruteraan berikutan keinginan ayahnya mahu melihat dia berjaya dalam bidang tersebut. Ayahnya menghantar dia ke Institute of Civil Engineering, Staff Academy, Moscow (Oriental Languages). Tetapi atas minat yang mendalam, dia kembali ke bidang filem dengan meneruskan pelajaran di State School for Stage Direction. Beliau telah menulis dan mengarah enam buah filem besar yang menjadi kajian di seluruh sekolah filem di dunia iaitu *Strike (Stachka)* (1925), *Battleship Potemkin (Bronenosets 'Potemkin')* (1926), *October (Oktaybr)* (1928), *Old and New (Staroe I Novoe)* (1929), *Alexander Nevesky (Aleksandar Nevesky)* (1938), *Ivan and Terrible (Ivan Grozny)* (1945). Beliau meninggal di Mocsow, Rusia pada 10 Januari 1948 dalam usia 50 tahun. Lihat [Http://www.geocites.com/Paris/metro/9384/director/Sergei Eisenstein](http://www.geocites.com/Paris/metro/9384/director/Sergei_Eisenstein)

23. Metz, Christian, 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, hlm. 3.

24. Bennett, Tony, 1979. *Formalism & Marxism*. London, New York: Routledge, hlm. 19-20.

25. Reisz, Karel, 1961. *The Technique of Film Editing (Ninth Edition)*, London, New York:Focal Press, hlm. 33.

26. Eisenstein, Sergei, 1949. *Film Form*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Compony, hlm. 53.

27. *Ibid.*, hlm.27

28. *Ibid.*, hlm.28

29. *Ibid.*, hlm.32

30. *Ibid.*, hlm.35

31. *Ibid.*, hlm.35
32. Spottiswoode, Raymond, 1935. *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. London: Feber and Feber Limited, hlm. 199-200.
33. *Ibid.*, hlm.35-37.
34. *Ibid.*, hlm. 37.
35. Bennett, Tony, 1979. *Formalism & Marxism*. London, New York: Routledge, hlm. 18.