

BAB 4

ANALISIS FILEM DAN DRAMA TV

4.1 *Leftenan Adnan* (2000)

4.1.1 Sinopsis *Leftenan Adnan* (2000)

Leftenan Adnan (2000) merupakan sebuah filem berlatarbelakangkan zaman perang Tanah Melayu (British) menentang Jepun pada tahun 1942. Filem ini mengisahkan tentang keberanian seorang anak muda Melayu memimpin satu batalion tentera mempertahankan tanah air daripada serangan tentera Jepun hingga dirinya terkorban. Batalion bawah kepimpinannya menjadi pertahanan terakhir Tanah Melayu sebelum Jepun menakluki seluruh Tanah Melayu selepas sehari menewaskan pasukan ini.

Filem ini ditulis berdasarkan kisah benar terhadap seorang anak muda Melayu bernama Adnan bin Saidi dari kampung Sungai Ramal, Kajang yang bertekad memasuki tentera walaupun ditentang kuat oleh ibunya. Dia bertindak melarikan diri bersama rakannya di waktu malam untuk mendaftarkan diri di kem tentera di Port Dickson.

Setelah terpilih, beliau menjalani latihan fizikal dan mental di kem tersebut sebagai persiapan menjadi tentera di bawah Rejimen Askar Melayu menentang kemasukan Jepun. Berkat kepimpinannya beliau dinaikkan pangkat kepada Kolar Sarjan (leftenan Muda) pada 1937. Dengan ini beliau memimpin pasukan Melayu yang berkubu di Bukit Chandu, Singapura (1948) dengan penuh gagah dan semangat yang tinggi sehingga pasukannya menjadi pertahanan terakhir ditawan oleh Jepun. Dalam pertempuran ini beliau telah terkorban. Sehari selepas itu, British menyerah kalah kepada pihak Jepun.

Filem terbitan Markas Tentera Darat Kementerian Pertahanan dengan kerjasama Paradigmfilm Sdn. Bhd. dan Grand Brilliance Sdn. Bhd. ini dibintangi Umie Aida,

Hairie Othman, Faizal Hussien, Rusdi Ramli dan lain-lain. Durasi keseluruhan *Leftenan Adnan* (2000) ialah 125 minit dengan membuat 1003 pemotongan (*cutting*). Penyunting filem ini ialah pengarahnya sendiri iaitu Aziz M. Osman. Kajian suntingan filem ini menjurus kepada aspek praktikal dan prinsip yang melibatkan kejadian aksi, dialog, montaj, tatabunyi, suntingan piktorial, dan penyelarasan akal rasa (*feeling synchronisation*).

4.1.2 Penyuntingan Aksi

Bersesuaian sebagai sebuah filem perang sememangnya adegan-adegan aksi memenuhi hampir setiap adegan yang dipaparkan. Enam puluh minit terakhir adalah seratus-peratus adegan aksi iaitu perang. Syot 728-737 pada durasi 40 minit 52 saat hingga 41 minit 23 saat (0:40':52"-0:41':23") merupakan aksi kejar-mengejar antara Ayob (lakonan Faizal Hussien) dan seorang rakannya dengan sekumpulan tentera Jepun. Ayop bersama rakannya melarikan diri dari batalion pimpinan Leftenan Muda Adnan semasa di *Gap House* kerana tidak sanggup mati di medan perang. Sebelum ini beberapa syot telah memaparkan sikap pengecut Ayop termasuk menyanggah arahan ketuanya, Leftenan Muda Adnan yang

mahu setiap anggotanya berjuang mempertahankan tanah air sendiri. Kemuncaknya, dia melarikan diri bersama rakannya. Namun, dia terserempak dengan sekumpulan tentera Jepun yang sedang meronda lalu mengejarnya.

Aziz dikesan menyunting aksi ini tanpa berdasarkan teknik suntingan *cross-cutting* seperti yang disarankan oleh Griffith. Aziz memulakan adegan ini dengan satu *long shot*. Analisis komposisi syot yang dibuat oleh Aziz ialah Ayop dan rakannya berada di *foreground* sementara kelihatan kelibat tentera Jepun di *background*. Sebaik sahaja Ayop mula melihat tentera Jepun, dia melarikan diri lalu dikejar oleh tentera Jepun tadi sambil melepaskan tembakan, *enter cut to*, rakan Ayop terjatuh, *enter cut to*, *shot askar Jepun melepaskan tembakan*, dan *enter cut to*, Ayop terkena tembakan, *enter fade out to black*.

Aziz memilih *long shot* untuk membuat kerja tersempak agak kurang sesuai kerana komposisi ruang dipenuhi eleman-eleman lain menjadikan tumpuan penonton kepada 'kerja terserempak' menjadi nipis. Berbanding jika membuat 'kerja terserempak' tadi dalam satu *close shot*, mata penonton lebih terpimpin kepada

melihat satu imej dan menjadi kerja terserempak lebih berkesan.

Aziz menyunting aksi ini dalam sembilan pemotongan (*cutting*) tanpa menggunakan teknik *cross-cutting*. *Cross-cutting* penting untuk memberi satu dimensi baru terhadap syot yang sedang berkonflik yang berupaya memberi adegan kejar mengejar lebih dramatik. Tanpa memakai kaedah ini, penyunting berhadapan dengan kegagalan mewujudkan konflik fizikal pada skrin.

Aziz tidak membuat *cut-to-cut*, *mix-to-mix* di antara Ayop dan askar Jepun yang mengejarnya. Ini menyebabkan mata penonton tidak dapat mengikuti adegan ini dan sekaligus menjadikan kesinambungan dalam adegan ini tidak terpelihara. Menurut Griffith, penggunaan *cross-cutting* dalam adegan sebegini tepat kerana dalam adegan kejar-mengejar, pengejar mungkin berada jauh daripada si kena kejar. Jadi, perlu melakukan penyuntingan *cross-cutting* antara kedua-dua kedudukan ini sebab visual ini tidak mempunyai hubungan yang nyata (*obvious visual connection*) jika dilakukan dalam satu tabla yang panjang.¹ Keadaan ini penting agar tidak mengelirukan penonton mengenai

Penyuntingan Aksi



Syot 728. Masa:0:40':52"

Ayob dan rakannya melarikan diri dari Gap House kerana takut mati di medan perang. Terserempak dengan tentera Jepun yang sedang meronda.



Syot 728. Masa:0:40':57"

Ayob dan rakannya melarikan diri. Kerja terserempak dalam *long shot* kurang sesuai kerana komposisi dipenuhi oleh elemen lain.



Syot 728 Masa:0:40':59"

Tentera Jepun mula mengejar Ayob dan rakannya. Lihat tiada teknik *cross-cutting* dilakukan oleh Aziz.



Syot 728 Masa:0:41':00"

Aziz masih mengekalkan syot 728 dalam satu tabla *long shot* yang panjang.



Syot 728 Masa:0:41' :04"

Sepatutnya sudah ada *cross-cutting*; *close up* Ayob dan *close up* tentera yang mengejar.

Cut to



Syot 729 Masa:0:41' :06"

Aziz baru membuat pemotongan. Tetapi jika dilakukan dalam *close up*, kesan tekanan dramatik lebih dirasai oleh penonton.

Cut to



Syot 730 Masa:0:41' :08"

Close up Askar Jepun melepaskan tembakan.

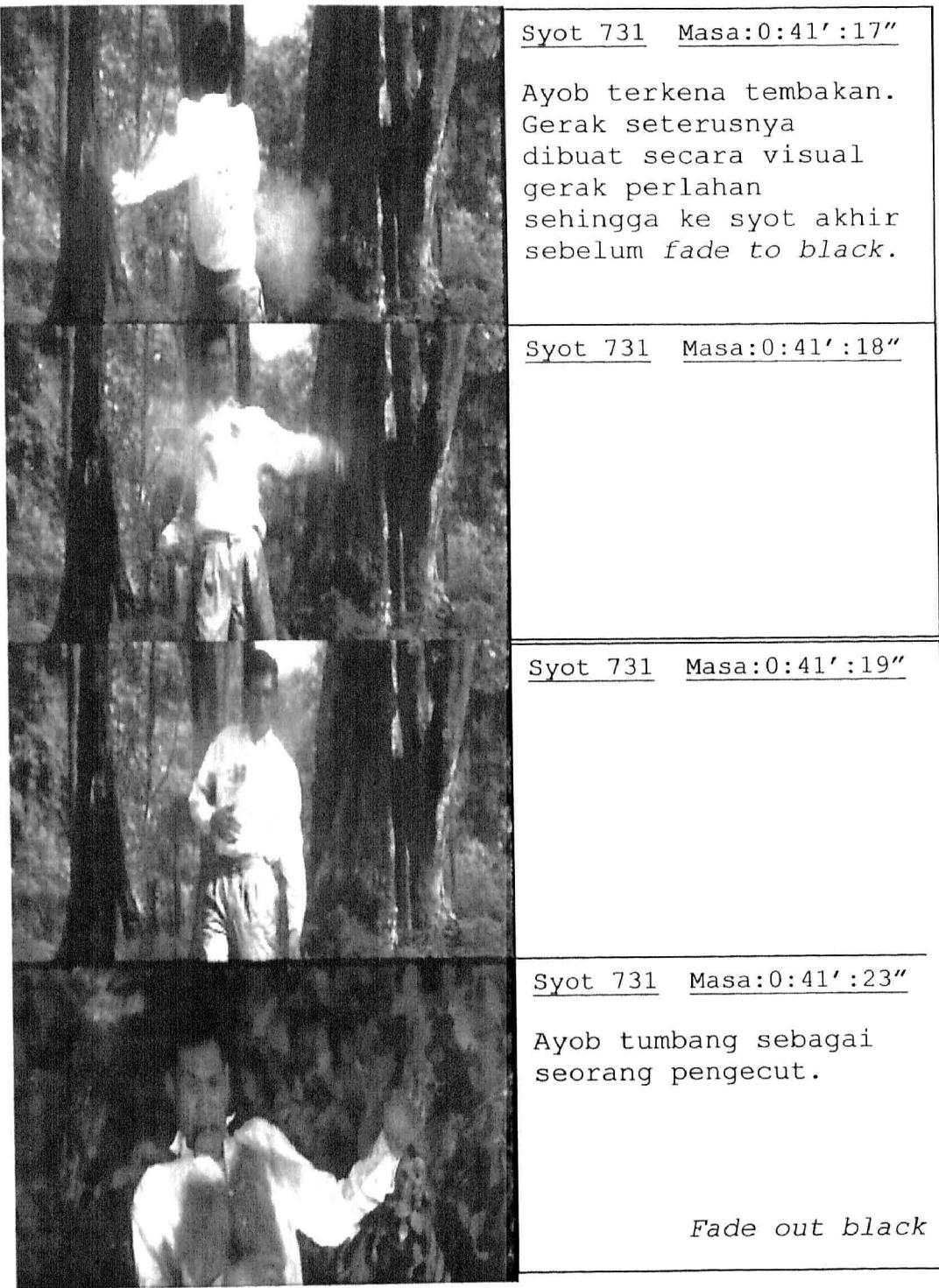
Cut to



Syot 731 Masa:0:41' :15"

Syot seterusnya aksi dalam gerak perlahan (*slow motion*) Ayob ditembak.

Cut to



Gambar 6: Penyuntingan aksi. Aziz tidak menggunakan teknik cross-cutting D.W.Griffith menyebabkan dia gagal mewujudkan satu penyelesaian terbaik (*generate greater excitement*) dalam adegan aksi ini. (Leftenan Adnan, 2000).

hubungan geografi antara dua aksi yang selari ini. Dengan ini Aziz gagal mewujudkan satu penyelesaian terbaik (*generate greater excitement*) dalam adegan aksi ini. (Rujuk gambar 6).

4.1.3 Penyuntingan Dialog

Penyuntingan dialog harus dilakukan dengan jelas dan tidak mengganggu visual. Dalam sesetengah keadaan, dialog yang digunakan tidak semestinya memaparkan pihak yang memperkatakan dialog tersebut. Dialognya dipakai tetapi visual menunjukkan gambar-gambar yang lebih memberikan dari segi penyampaian maksud. Menyedari hal ini, Aziz tidak melakukan pemotongan dialog (*cutting dialog track*) serentak dengan visual. Dengan kata lain, dia tidak menunjukkan watak itu bercakap sepanjang masa dalam adegan tersebut. Pada syot yang hendak disunting kepada satu syot aksi yang agak panjang (*close up timing of delayed reactions*), wujud pertindihan dialog dan seterusnya Aziz dapat mengawal dengan baik syot 263-272, durasi 0:35':40" hingga 0:36':56" iaitu adegan Ahmad membaca surat yang dikirimkan oleh Adnan kepada keluarganya setelah sebulan menjadi rekrut di kem Port Dickson.

Dalam adegan ini, Aziz menjadikannya dialog Adnan (isi surat) sebagai latar bercerita sementara skrin memapar visual-visual berkisar dengan isi surat berkenaan. Dimulakan dengan kedatangan penghantar surat ke rumahnya, Aziz sudah memasukkan suara Adnan (isi surat) dan visual adiknya membaca surat kepada ibu-bapanya, keadaan Adnan di dalam kem yang dipenuhi kegiatan sehari-hari termasuk makan, beribadat dengan bermain sepak raga, solat, mencuci pakaian dan sebagainya.

Cara Aziz membuat pencelahan visual (*insert*), menunjukkan ianya tahu tentang kesesuaian perkataan dan imej pada masa syot berkenaan (*suitable timing of words and images*) dan Aziz telah menghasilkan rentak dramatik (*dramatic overtone*) yang mana tidak mampu dilakukan oleh visual sahaja. Dengan ini Aziz membuang bosan penonton dan berjaya mengelakkan dialog yang sangat bersifat terlalu lurus bercerita (*story-telling*).

Cara yang sama digunakan oleh Aziz semasa Adnan cuba menyatakan keinginannya masuk tentera. Pernyataan keinginan ini dibuat melalui dialog Adnan tetapi skrin

memaparkan pencelahan visual (*insert*) Adnan belajar silat bersama rakannya. Aziz membuat hal ini atas dua sebab, satu, menyatakan keinginan Adnan yang kuat mahu memasuki tentera dan kedua, memberitahu kehebatan Adnan dalam bersilat. Kedua-dua ini dilakukan secara serentak melalui teknik suara latar (*off-skrin narrator*). Untungnya di sini ialah mampu menyampaikan dua perkara dalam satu masa dan ini menjimatkan durasi tayangan sebenar. Aziz hanya menyatakan semua ini dalam masa tujuh puluh lima saat sahaja.

4.1.4 Penyuntingan Dari Bahu Watak Bertentangan (*Shooting Over the Shoulder*)

Adegan terpuji menyunting dialog dalam filem ini ialah semasa Ibrahim Yaacob (Shaharudin Thamby) berbincang dengan Mr. Fujiwara yang menyamar sebagai Ah Seng di dalam sebuah bilik rahsia di kedai membaiki basikal Ah Seng. Dalam suasana yang suram dan rahsia, Aziz memberi konflik kepada watak Ibrahim yang mulai bimbang untuk bekerjasama dengan Jepun. Tetapi konflik ini dilembutkan oleh Aziz yang membiarkan tanpa bantuan muzik latar. Ini sesuai kerana konflik ini tidak besar dan Ibrahim dilihat terus bersama Ah Seng mengumpul maklumat untuk tentera Jepun dalam adegan

seterusnya. Analisis dialog penyuntingan dari bahu watak yang bertentangan (*shooting over the shoulder*) seperti di bawah;

Analisis dialog Mr Fujiwara-Ibrahim Yaacob
syot 234-241 masa:0:16':37"-0:18':38"

no. syot/

Diskripsi syot/

Durasi

Ibrahim Yaacob dan Mr Fujiwara sedang berbincang dalam satu bilik rahsia di bengkel basikal milik Mr Fujiwara. Keadaan gelap dan sunyi. Mereka berbual dalam keadaan perlahan dan berhati-hati.

MR. FUJIWARA

Terima kasih kerana mahu tolong Nippon,
Ibrahim san.

IBRAHIM YAACOB

Mr. Fujiwara, saya bersetuju menolong awak sebab awak berjanji untuk tolong bangsa saya.

MR. FUJIWARA

Hai! Awak tahu itu Malaya Nippon dar kerajaan Nippon bersetuju 18 ribu untuk beli akhbar Warta Malaya. Kita akan pilih orang kamu jadi tunjuk jalan dan tukang cakap itu bila Nippon sudah datang. Ini Malaya akan bebas. Awak punya raja akan naik. Itu agama Islam, perempuan Malaya dan harta tetap kita jaga.

IBRAHIM YAACOB

Bagaimana nak bagi tau semua orang Melayu di Malaya ini?

234. Full shots
(0:16':37")

MR. FUJIWARA

Jangan gaduh Ibrahim san. Itu radio Nippon ~~sini~~ orang boleh dengar eh, kamu masukkan dalam warta Malaya kasi puji itu Nippon.

236. CU Ibrahim
Over shoulder
(0:17':45")

Itu Nippon sudah menang lawan China, lawan
Russia.

237. CU Mr
Fujiwara
(0:17':48")

Sekarang sama British sudah tiada kawan
laqi. Tiada janji lagi.

238. CU Ibrahim
Over shoulder
(0:17':54")

Saya takut, takut dianggap jadi barua
Jepun.

239. CU Mr
Fujiwara
(0:17':57")

IBRAHIM YAACOB
Kamu jangan takut Ibrahim san. Nanti itu
Nippon dapat tawan ini Malaya dan halau
itu orang putih, semua orang Melayu akan
sedar itu Ibrahim Yaacob sangat bagus.
Jadi hero Malaya!

240. CU Ibrahim
(0:18':19")

IBRAHIM YAACOB
Hah, saya bukan mahu jadi hero! Saya cuma
nak orang Melayu tidak diperbodoh-bodohkan
orang asing.

MR. FUJIWARA
Hai!!!

241. CU Mr
Fujiwara
(0:18':16")

Konflik dapat dikesan dengan lebih mudah melalui dialog. Penyuntingan dari bahu watak yang bertentangan (*shooting over the shoulder*) terhadap dua watak sedang berdialog akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara dua watak tersebut. Kaedah biasa yang diamalkan oleh penyunting ialah memulakan dengan *full shots*, kemudian diselang-seli dengan *close up* watak yang berdialog melalui bahu watak yang lainnya, dan *close*

Penyuntingan dari bahu watak bertentangan (Shooting dialouge over the shoulder)



Syot 235 Masa:0:16' :37"
Full shot menyatakan lokasi dialog dilakukan dan jumlah pelaku dialog. Di sini dialog dilakukan antara Ibrahim Yaacob dan Mr Fujiwori di sebuah bilik rahsia.

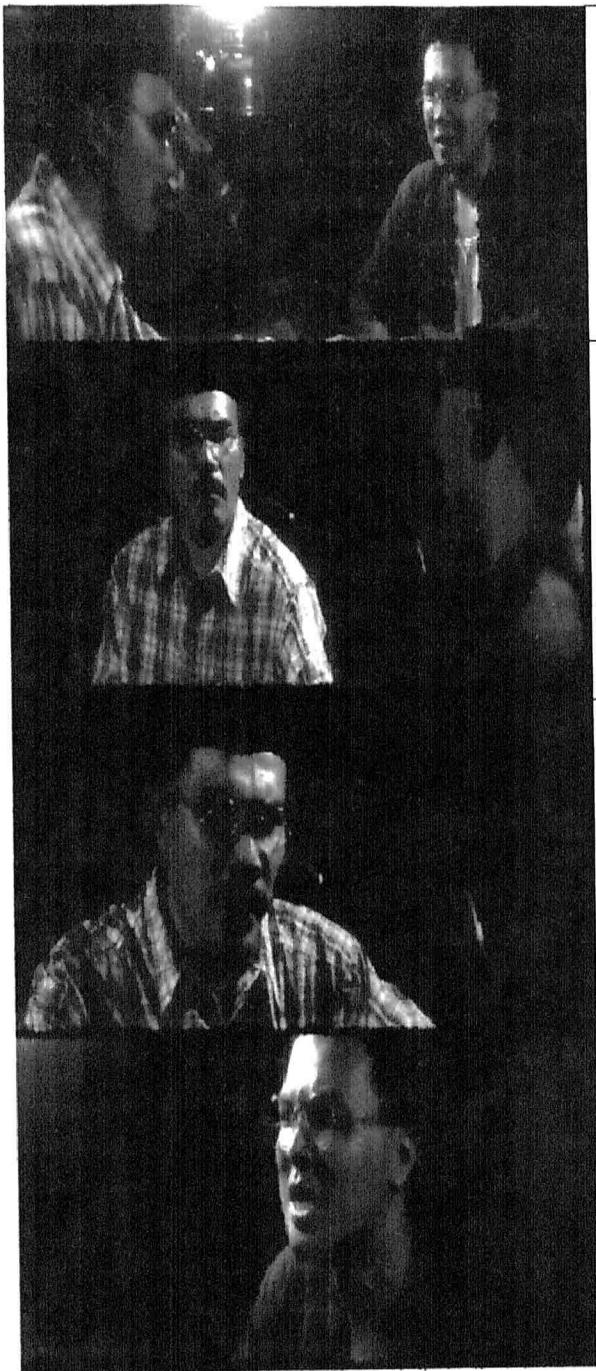
Syot 236 Masa:0:17' :25"
Penyuntingan dari watak bertentangan Mr. Fujirawa menunjukkan wujud konflik antara dua watak.

Cut to

Syot 237 Masa:0:17' :45"

Konflik nampak tegang melalui penyuntingan dari watak bertentangan Ibrahim.

Cut to



Syot 238 Masa:0:17' :54"

Konflik bertambah
tegang melalui *over
the shoulder* Mr
Fujiwori.

Cut to

Syot 239 Masa:0:17' :54"

Ketegangan
diperlihatkan melalui
watak Ibrahim pula.

Cut to

Syot 240 Masa:0:18' :19"

Tindakan memisahkan
watak kepada *close up*
membolehkan pengarah
menyatakan ekspresi
watak-wataknya.

Cut to

Syot 241 Masa:0:18' :36"

Close up Mr. Fujiwori

Cut to

Gambar 7: Penyuntingan melalui bahu watak bertentangan. (*Shooting dialogue over the shoulder*)
yang dilakukan oleh Aziz dalam adegan Ibrahim Yaacob (Shaharudin Thamby) berbincang dengan Mr. Fujiwori yang menyamar sebagai Ah Seng di dalam sebuah bilik rahsia di kedai membaiki basikal Ah Seng. Dalam suasana yang suram dan rahasia, Aziz memberi konflik kepada watak Ibrahim yang mulai bimbang untuk

up watak berdialog sahaja. Tujuan *full shots* ialah mahu menyatakan latar tempat dan suasana misalnya, di dalam bilik pejabat, halaman rumah atau di tempat umum. Memisahkan watak dengan *close up* memberi peluang pengarah untuk menunjukkan ekspresi watak dengan jelas.

Dalam adegan ini, *full shot* pada syot 235 cukup untuk menerangkan suasana latar tempat iaitu di sebuah bilik rahsia Mr. Fujiwara, gelap dan sunyi. Penyuntingan dari bahu watak yang bertentangan (*shooting over the shoulder*) pada syot 236 hingga 237 menyatakan wujudnya konflik yang dapat dikesan antara Ibrahim dan Mr Fujiwara. Manakala kerja *close-up* pada syot 240 hingga 241 memberi peluang Aziz menyatakan ekspresi Ibrahim dan Mr. Fujiwara. Pemilihan teknik ini oleh Aziz adalah tepat dalam menyatakan timbulnya konflik antara kedua-dua watak yang dipaparkan. (Rujuk gambar 7).

4.1.5 Pengadunan Bunyi dengan Dialog

Aziz juga kelihatan matang dalam membuat pengadunan bunyi dengan dialog. Adegan dialog di dalam

kereta ketika Ismail (Wahid) membawa Adnan berjumpa Safiah (Umi Aida) menjelaskan keadaan ini.

Aziz menyunting adegan dialog di dalam kereta bergerak ini dengan membiarkan terlebih dahulu penonton mendengar bunyi enjin kereta berkenaan. Ini penting untuk menunjukkan aksi sebenar dalam kereta. Jika tidak kedengaran enjin kereta, terus membuat peralihan kepada watak berdialog, penonton akan sedar wujudnya sesuatu yang tidak kena dalam adegan ini. Seterusnya bila watak bercakap, bunyi enjin kereta tidak terus dikenyapkan sebaliknya diletakkan pada kadar bunyi terendah dan masih kedengaran. Aziz membuat peralihan daripada track kereta kepada track dialog sebab faham minda penonton sensitif kepada perubahan bunyi mendadak. Dengan ini adegan ini menjadi lebih realistik kerana bunyi telah memberi satu irangan realistik (*a realistic accompaniment*) kepada visual.

4.1.6 Montaj

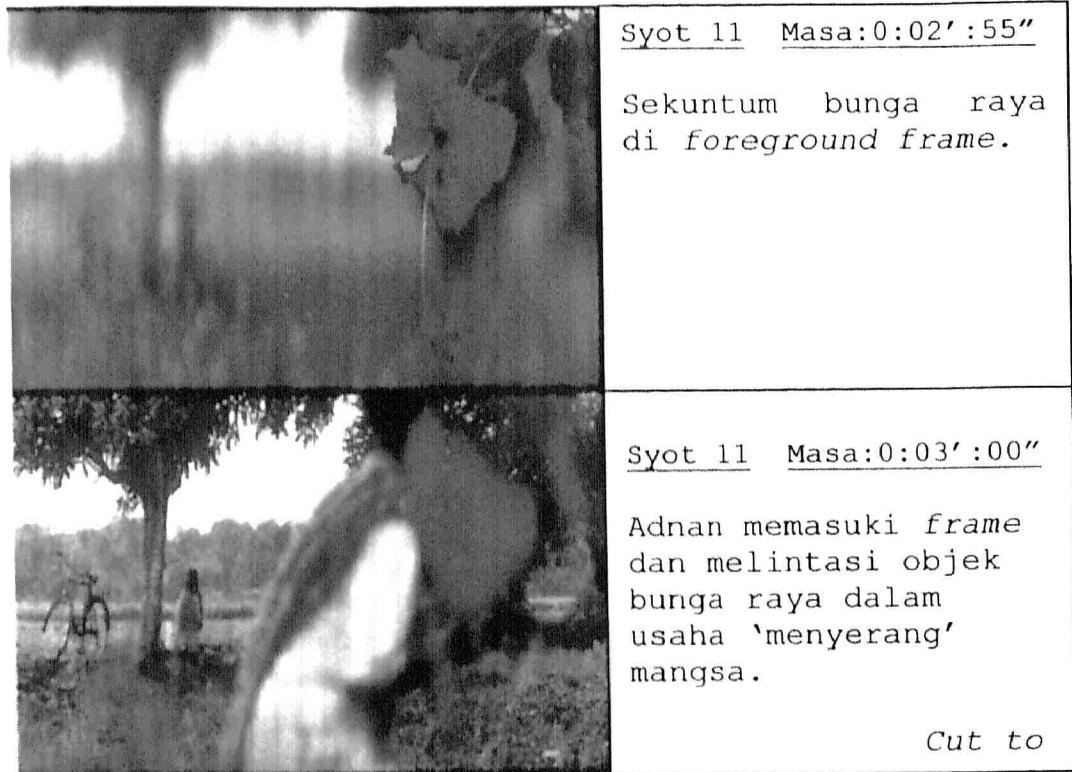
Untuk menghasilkan variasi dan perbezaan perspektif serta bertindak sebagai penentu idea keseluruhan dalam filem, imej-imej yang sesuai yang

bertindak sebagai montaj diberikan oleh Aziz. Tiada penggunaan montaj yang ketara melainkan montaj yang bersifat selapis sahaja digunakan oleh Aziz. Antara montaj selapis tersebut ialah bunga raya, sarang labah-labah, dan montaj lagu.

Bunga raya merupakan sejenis bunga berwarna merah telah diangkat sebagai bunga kebangsaan. Aziz meletakkan bunga ini sebagai tanda pengenalan kepada semangat dan sifat dalam diri Adnan. Adegan pengenalan memaparkan secara lucu zaman kanak-kanak Adnan berpistol-pistolan bersama rakannya. Adnan dilihat mengetuai kumpulan ini. Musuh yang hendak diserang ialah seorang tua sedang duduk berehat di bawah sebatang pokok. Dalam sibuk mengatur serangan, Aziz meletakkan sekuntum bunga raya di *foreground* dan Adnan memasuki *frame* dan melintasi di *background*. Bunga raya ini memberi erti imbasan muka kepada gerakan kebangsaan Adnan yang akan memasuki tentera dan mempertahankan negara. (Rujuk gambar 8).

Aziz cuba memberi penekanan terhadap prinsip retorikal filemik adalah sama dengan prinsip penciptaan ideologi dalam tamadun manusia. Bagi Aziz,

Montaj bunga raya



Gambar 8: Montaj bunga raya. Adegan Adnan semasa kecil bermain pistol-pistol bersama rakan-rakannya menyerang seorang tua sedang duduk berehat di bawah pokok. Montaj bunga raya dan Adnan melintasinya ini adalah pernyataan imej kepada Adnan yang bakal mempertahankan negara setelah memasuki tentera setelah dewasa nanti. (*Leftenan Adnan, 2000*).

filem jika dilihat dari konsep realisme mestilah sama dengan ahli politik melihat demokrasi sebagaimana kata Ruldolf Arnheim;

...In order to understand a work of art, however, it is essential that the spectator's attention should be guided to such qualities of form, that is, that he should abandon himself to a mental attitude which is to some extent unnatural.”²

Labah-labah ialah tanda ketekunan tetapi sarangnya ialah tanda kerapuhan. Aziz memakai montaj sarang labah-labah sebagai imej kepada Kesatuan Melayu Muda yang diketuai Ibrahim. Ibrahim tidak menyedari kesatuannya menjadi ‘sarang’ Ah Seng berlindung buat sementara mendapatkan maklumat untuk serangan Jepun.

Seperti labah-labah akan meninggalkan sarangnya bila gagal menjarung serangga, begitu juga Ah Seng tidak memperdulikan kesatuan ini setelah Jepun berjaya mendarat di Kota Baharu. Aziz meletak sarang labah-labah ini hampir memenuhi satu *frame* ketika Ibrahim dan Ah Seng sibuk mengumpul maklumat berlokasi sawah padi di satu pagi. Embun yang melekat pada sarang ini menguatkan lagi sifat kesementaraan Ah Seng. (Rujuk gambar 9).

Montaj sarang labah-labah

	<p>Syot 420 Masa:0:43' :59"</p> <p>Sarang labah-labah memenuhi <i>frame</i> di satu kawasan tanah padi pada waktu pagi.</p>
	<p>Syot 420 Masa:0:44' :08"</p> <p>Ibrahim dan Ah Seng memasuki <i>frame</i> di <i>background</i>. Kamera fokus pada watak dan deep-fokus pada sarang labah-labah tadi.</p>
	<p>Syot 421 Masa:0:44' :12"</p> <p>Ibrahim memberi maklumat pada Ah Seng tentang kedudukan keadaan setempat.</p> <p>Cut to</p>

Gambar 9: Montaj sarang labah-labah. Aziz memakai montaj sarang labah-labah sebagai imej kepada Kesatuan Melayu Muda yang diketuai Ibrahim. Ibrahim tidak menyedari kesatuannya menjadi 'sarang' Ah Seng berlindung buat sementara mendapatkan maklumat untuk serangan Jepun. Aziz meletak sarang labah-labah ini hampir memenuhi satu *frame* ketika Ibrahim dan Ah Seng sibuk mengumpul maklumat berlokasi sawah padi di satu pagi. (*Leftenan Adnan, 2000*).

Montaj juga rapat dengan sistem tanda. Sistem tanda dalam visual menjadi menarik kerana walaupun kadang-kala gabungan dua syot adalah tidak realistik, tetapi mampu menghasilkan sesuatu yang konseptual dan *poetic*.

Konsep ini sering dipakai dalam filem Melayu. Syot 867 hingga 916 pada durasi 01:57':23" hingga 01:57':31", tentera Jepun mengasak hebat kubu Adnan sehingga memaksa pasukan Adnan terjun ke dalam satu parit untuk bertahan. Tiba-tiba sebutir bom meletup di hadapannya lalu tercampak ke belakang. Syot ini disunting terus kepada syot 971 pada durasi 01:57':32", iaitu Safiah tercucuk jarum ketika menjahit di kampungnya. Ini adalah sistem tanda yang sering dipakai oleh realiti masyarakat Melayu bagi menyatakan perkhabaran yang kurang baik. Aziz membuat syot ini bagi menyatakan berita dan menghubungkan Bukit Chandu-Kampung Sungai Ramal dengan baik. Hubungan Bukit Chandu dengan Kampung Sungai Ramal adalah tidak realistik, tetapi berjaya memberi kesan *poetic*. Tercucuk jarum dan bayi menangis adalah *poetic* dalam adegan ini. Namun montaj ini belum lagi mencapai tahap makna ketiga (*the third meaning*). Aziz perlu

Montaj tercucuk jarum



Syot 914 Masa:1:57':23"

Keadaan Adnan semakin genting. Dia terjun dan bertahan di dalam parit bagi menghadapi tentera Jepun yang makin mara.



Syot 914 Masa:1:57':25"

Tiba-tiba sebutir bom jatuh dan meletup di hadapan Adnan. Adnan terpelanting ke belakang.

Cut to



Syot 915 Masa:1:57':26"

Safiah tiba-tiba tercucuk jarum ketika sedang menjahit.

Cut to



Gambar 10: Montaj tercucuk jarum. Orang Melayu kaya dengan petanda-petanda sama ada petanda baik atau buruk bergantung kepada cara bagaimana kejadian kemalangan tersebut. Aziz memakai sistem tanda dalam visual menjadi menarik kerana walaupun kadang-kala gabungan dua syot adalah tidak realistik, tetapi mampu menghasilkan sesuatu yang konseptual dan *pheotic*. (*Leftenan Adnan, 2000*).

lebih memahami konsep penyatuan ini (*virtue conjunction*) untuk membina satu makna baru dalam filem. (Rujuk gambar 10).

4.1.7 Montaj Lagu

Menyatakan perasaan boleh ditunjukkan dalam pelbagai cara. Keberkesanannya bergantung kepada bentuk dan keadaan semasa. Aziz memilih satu montaj lagu untuk menyatakan tentang perasaan Safiah apabila diarah pulang ke kampung untuk bersalin oleh suaminya, Adnan. Sebagai sang isteri yang bakal bersalin terpaksa berjauhan dengan suami yang berjuang di perbatasan adalah sesuatu keputusan yang sangat sukar dinyatakan secara verbal. Kesetiaan dan kepatuhan menjadi payung kasih sayang mampu membunuh keingkaran yang mula bertangkai dalam diri Safiah. Lagu ini mengumpul segala perasaan Safiah.

Ku merasa kasihmu dan segalanya
Menyentuh hatiku
Kini masa menentukan
Keikhlasan cintamu
Yang tiada pengakhiran rindu
Kau rela berkorban
Melalui gelora yang berliku
Pengorbananku tiada gantinya
Kasih sayangmu kini masih bergema
Kaulah segalanya
Cahaya harapan untuk bersama
Ketulusan hatimu

Bagai sinar pengorbananmu
Sayang...
Begitulah takdirnya
Menanti panggilan suaramu
Dengan deruan yang bersyahdu
Walaupun tanpa dirimu
Di mahligai sepi
Ooo...
Pengorbanan mu tiada gantinya
Kasih sayangmu kini masih bergema
Kaulah segalanya cahaya harapan untuk bersama
Hanya harapan indah melihatmu beginikah
Kau menghargai diriku
Bagai sinar embun pada rumput.

Safiah mulanya enggan malahan membantah keputusan Adnan. Namun, sebagai isteri dia akur kerana tahu suaminya meletakkan kepentingan negara di hadapan tetapi kasih sayang padanya yang tidak pernah berkurangan.

4.1.8 Penyuntingan Tatabunyi

Kesan bunyi mempunyai fungsi asas yang bersifat atmosfera dalam usaha mengangkat makna dalam sesbuah filem. Tatabunyi berperanan menghidupkan imej dan biasanya ditentukan oleh konteks dramatiknya.

Mekanisma pada pendengaran biasanya mestilah diambil kira dalam runut bunyi (*soundtrack*). Perubahan dalam aras dan kuantiti bunyi harus diiringi dengan audible dissolve atau fade daripada membuat pemotongan

terus. Dalam syot berturutan 867-916 (durasi 1:57':23") dan syot 917-919 (durasi 1:57':30") di temui hal ini, iaitu adegan pertempuran di Bukit Chandu dan Safiah di kampung. Syot 867-916 merupakan adegan pertempuran disesuaikan dengan bunyi hingar-bingar letupan bom dan tembakan senapang serta muzik bernada tinggi, sehingga Adnan terjatuh ke dalam parit setelah dibom. Muzik tiba-tiba senyap (*mute*) apabila syot ditukar kepada kepada Safiah di rumah sedang menjahit, sejurus perlahan-lahan bertukar kepada muzik sayu dan rindu.

Muzik di sini menceritakan latar suasana dan perasaan. Adnan dalam kedudukan cemas di medan pertempuran berjuang meminta nyawa berbeza dengan suasana Safiah di kampung. Muzik memberi indeks sayu, rindu, penuh berharap yang tergambar pada wajah Safiah semasa menjenguk di tingkap. Perubahan yang dirakam oleh Aziz selari dengan proses kesedaran mental (*a subconscious mental*) yang dicapai secara mengejut tetapi tidak mengganggu penonton. Inilah yang dikatakan sebagai bunyi memberi satu penyatuan realistik (*a realistic accompaniment*) kepada visual.

4.1.9 Tatabunyi dan Latar Tempat

Tatabunyi dalam *Leftenan Adnan* (2000) memberi latar tempat. Terdapat dua latar tempat yang besar iaitu medan perang dan Kampung Sungai Ramal, Kajang. Latar Kampung Sungai Ramal dapat dikenali daripada bunyi yang aman, damai, rindu, bermasyarakat, riang dan tenang. Bunyi kompong, berzanji suara riuh-rendah penduduk, suara alam mewakili latar bunyi kampung yang beradat budaya, beragama Islam, dan muafakat. Tetapi bunyi yang dominan ialah muzik harmonika yang dipakai oleh Aziz untuk menggambarkan keadaan kampung yang sebenar. Muzik ini ialah lagu tradisi rakyat diberi secara instrumental dibuat secara berulang-ulang apabila setiap kali adegan di kampung ini muncul. Malah dalam adegan imbas kembali 4 TAHUN TERDAHULU iaitu semasa kedatangan pegawai British mahu mencari rekrut Melayu, muzik ini dimainkan secara dominan menggantikan segala imej verbal termasuk menenggelamkan dialog emak yang tidak membenarkan Adnan memasuki tentera. Muzik ini melatari adegan berkenaan sehingga tamat berdurasi tiga minit lebih.

Aziz berjaya menggunakan muzik yang dihasilkan di sebalik skrin dapat menampilkan ruang yang wujud di

sebalik skrin dalam fikiran penonton. Skrin dalam fikiran penonton ialah muzik merupakan imej pengenalan kepada kampung ini. Kesan bunyi sedemikian dapat meluaskan kewujudan imej tanpakekangan oleh batasan *frame filem*.

4.1.10 Penyuntingan Warna

Tatacahaya dan warna merupakan medium ekspresi bagi kehidupan manusia mengikut kesesuaian zamannya. Waktu dalam filem harus sesuai dengan daerah memori (*region of memory*) khalayak. Leftenan Adnan (2000) mengekspresi manusia dalam zaman pra-merdeka. Fotografinya tidak menggunakan filter untuk merakam realiti warna sebenar. Tetapi sebaiknya perlu memasuki makmal warna untuk mengawal bagi mendapatkan hasil yang lebih baik agar warna yang terhasil itu betul dengan kontras *tone brownish*. *Tone brownish* amat sesuai untuk menggambarkan period sebelum merdeka.

Terdapat satu adegan yang dilihat dapat menghidupkan fungsi warna iaitu pada malam pengantin Adnan dan Safiah. Kontras warna terhasil pada warna pakaian biru lembut dan merah yang terang. Kontras warna yang pucat pada kelambu dan cadar keseluruhannya

Penyuntingan warna



Syot 353 Masa:0:39':55"

Malam pertama pengantin. Adnan memakai baju Melayu biru lembut sedang memadamkan api pelita.

Cut to

Syot 354 Masa:0:39':35"

Safiah sedang menunggu di dalam kelambu. Warna yang dikenakan kepadanya ialah merah (berbaju merah).

Cut to

Syot 355 Masa:0:40:11

Sebaik sahaja api pelita dipadamkan warna biru lembut dan merah pada pakaian watak semakin kelihatan ketara.

Cut to



Syot 356 Masa:0:40':28"

Permainan warna biru dan merah membawa pengertian besar pada malam pengantin.

Syot 356 Masa:0:40':35"

Warna biru lembut, merah terang, dan pucat pada cadar menambah imej seksuil pada adegan ini.

Cut to

Gambar 11: Penyuntingan warna pada adegan malam pengantin. Kontras warna berhasil pada warna pakaian biru lembut dan merah yang terang. Kontras warna yang pucat pada kelambu dan cadar keseluruhannya memberi pengertian yang berbeza-beza. Mungkin gementar pengalaman malam pertama dinyatakan melalui permainan warna pucat ini. Dan biru lembut dan merah menambahkan lagi imej seksuil malam tersebut. Walaupun fungsi simbolisme kurang terserlah pada warna *brownish, indexical situation* tetap wujud. (*Leftenan Adnan, 2000*).

memberi pengertian yang berbeza-beza. Mungkin gementar pengalaman malam pertama dinyatakan melalui permainan warna pucat ini. Dan biru lembut dan merah menambahkan lagi imej seksuil malam tersebut. Walaupun fungsi simbolisme kurang terserlah pada warna *brownish*, petunjuk situasi (*indexical situation*) tetap wujud. (Rujuk gambar 11).

4.1.11 Suntingan Piktoral

Sebelum kesinambungan yang jelas dalam sesbuah filem berakhir, penyunting akan menggabungkan *rough cut* dengan *rough cut* yang lain. Dengan kerja gabungan ini ia akan menghasilkan adegan filem yang lebih lengkap. Setelah terhasil adegan yang lengkap barulah wujud kelincinan semulajadi (*mechanically smooth*) dalam filem.

Semasa memilih visual dalam proses suntingan piktoral, Aziz melakukannya dengan berhati-hati agar tidak wujud kekeliruan pada penonton. Mematuhi lima prinsip menyunting piktoral, iaitu memadam aksi yang konsekutif, perubahan dalam saiz imej dan sudut, mengekalkan hala tuju pemikiran pengarah, mengekalkan kesinambungan yang jelas, dan memadamkan bunyi dan

nada; mewujudkan kesinambungan kelicinan pada skrin dan kesinambungan pada biologi optik penonton merupakan sesuatu yang harus dititikberatkan semasa menyunting gambar.

Syot 967-968 (durasi 2:00':03"-2:00':04") menunjukkan perubahan saiz imej yang disunting dengan *medium shots* kepada *close up* terhadap seorang kapten yang sedang menjerit memberi arahan berundur semasa perang di Bukit Chandu. Terdapat sedikit perbezaan saiz dalam gambar *medium shots* dan gambar *close up* ini. Dari segi komposisi piktoral, kandungan visual ini hampir sama. Namun, penonton dapat mengesan berlakunya perubahan dalam imej. Oleh itu terdapat kontras yang tidak cukup antara imej seterusnya untuk menghasilkan peralihan yang licin (*smooth transition*). (Rujuk gambar 12).

Kita mesti mempunyai alasan untuk mengalih perhatian penonton dari imej kepada imej lain. Daripada pemotongan *medium shots* kepada *close up*, perubahan amat kecil yang mana titik dramatik yang cuba ditimbulkan oleh penyunting tidak memadai. Tiada tujuan dramatik yang dapat ditonjolkan dari pemotongan

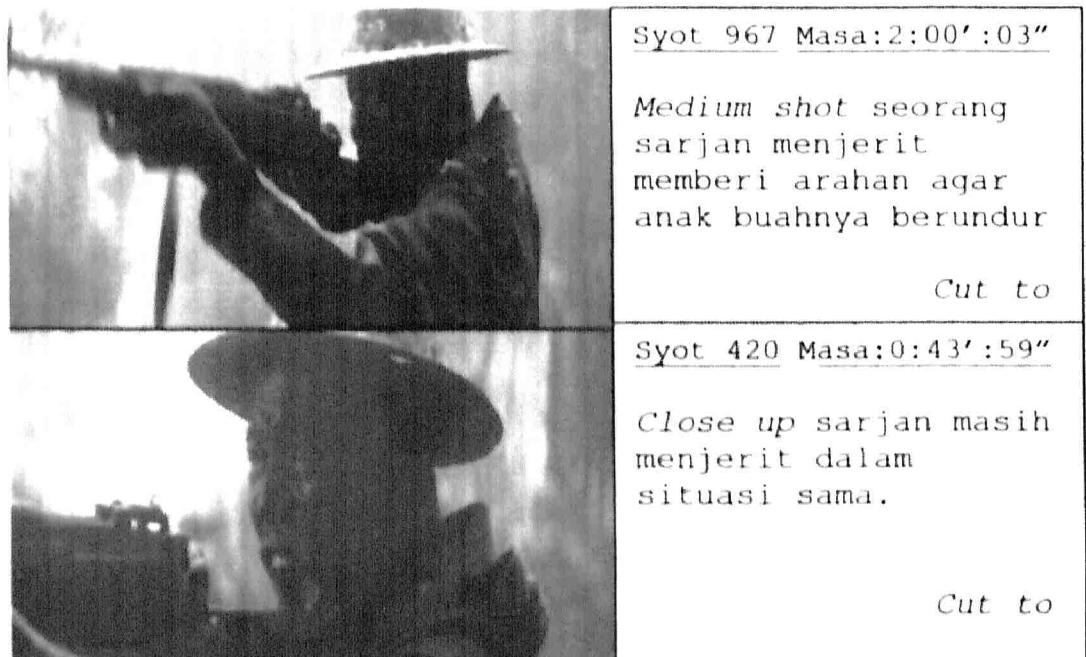
medium shots kepada imej yang lebih dekat yang mana tidak melibat pemotongan komposisi imej lain dalam *frame* yang sama. Apa yang benar adalah perubahan dalam saiz imej sama dengan perubahan sudut yang dibenarkan antara dua syot yang konsekutif.

4.1.12 Mengakal Halatuju Pemikiran Pengarah

Hampir separuh cerita dalam filem ini memaparkan adegan di medan peperangan. Ini adalah adegan aksi yang mana watak diletakkan dalam komposisi secara berdepan bagi mengambarkan konflik antara watak. Konflik watak dalam cerita ini ialah siri kejadian tembak-menambak. Tetapi mengekalkan kedudukan komposisi watak secara berdepan inilah dilihat sebagai mengekalkan halatuju pemikiran pengarah.

Dalam adegan peperangan *Birth of Nation* (1915), Griffith mengambil kira bagaimana setiap pihak yang bertentangan saling berhadapan dalam arah halatuju yang tetap dengan kehendak dan pemikiran pengarah. Dalam konsep ini, Griffith dapat mengekalkan susunan pertalian yang jelas kerana penonton akan sedar satu pihak akan mara dari kiri ke kanan dan satu pihak lagi menembak dari kanan ke kiri.

Perubahan saiz dan imej



Gambar 12: Perubahan saiz dan imej. Terdapat sedikit perbezaan saiz dalam gambar *medium shots* dan gambar *close up* ini. Dari segi komposisi piktorial, kandungan visual ini hampir sama. Namun, penonton dapat mengesan berlakunya perubahan dalam imej. Oleh itu terdapat kontras yang tidak cukup antara imej seterusnya untuk menghasilkan satu peralihan yang lancar (*smooth transition*). Kita mesti mempunyai alasan untuk mengalih perhatian penonton dari imej kepada imej lain. Daripada pemotongan *medium shots* kepada *close up*, perubahan amat kecil yang mana titik dramatik yang cuba ditimbulkan oleh penyunting tidak memadai. Tiada tujuan dramatik yang dapat ditonjolkan dari pemotongan *medium shots* kepada imej yang lebih dekat yang mana tidak melibat pemotongan komposisi imej lain dalam *frame* yang sama. (Lefthenan Adnan, 2000).

Dalam sesetengah adegan, Aziz dilihat mampu mengekalkan halatuju pemikiran ini. Umpamanya dalam syot 738-789 (durasi 1:53':00"-2:08':49"), tentera Jepun menyerang batalion Adnan di Bukit Pasir Panjang. Kedatangan tentera Jepun jelas dari arah kiri menyerang askar Melayu yang berada di bahagian kanan frame. Kedudukan secara berdepan ini dikekalkan dan kelihatan makin berkesan bila tembak-menembak mula berlaku. Dengan mengekal halatuju ini memboleh penonton mengenal imej walaupun berlaku acap kali pemotongan syot. Inilah yang dikatakan sebagai hubung-kait antara adegan (*scene of contact*) oleh Griffith yang mesti dikekalkan dalam sesebuah adegan.

Secara praktikalnya, wujud masalah dalam usaha mengekalkan halatuju pemikiran ini terutama bila penyunting melakukan *close up* pada watak. Inilah yang dihadapi oleh Aziz. Dalam membuat *close up*, penyunting akan kehilangan ruang, dan ruang ini akan dikelirukan lagi bila watak tersebut menoleh. Dengan ini watak ini sudah berubah posisi. Dan jika watak ini melakukan tembakan, seolah-olah dia menembak ke arah rakannya sendiri. Inilah antara kesilapan yang dikesan dalam filem ini. (Rujuk gambar 13).

Mengekalkan halatuju pemikiran pengarah



Syot 738 masa:1:52' :38"
Tentera Melayu berada
di kiri frame,
bergerak ke kanan

Cut to



Syot 739 masa:1:52' :41"
Apabila cutting
dilakukan, arah
tentera Melayu sudah
berubah mula bergerak
ke kiri pula.

Cut to



Syot 745 masa:1:52' :54"
Tentera Jepun berada
di kanan frame, mara
dan melepaskan
tembakan ke arah kiri
frame.

Cut to

Syot 748 masa:1:52' :58"
Close up tentera
Melayu melepaskan
tembakan ke kiri
frame.

Cut to



Syot 750 masa:1:53':00"

Tentera Jepun sudah berubah arah dari kiri mara ke kanan frame pula.

Cut to



Syot 755 masa:1:53':05"

Tentera Melayu melepaskan tembakan ke kiri frame.

Cut to



Syot 759 masa:1:53':11"

Tentera Jepun bergerak dari kanan ke kiri frame. Perubahan kedudukan kali kedua berlaku.

Cut to



Syot 783 masa:2:08':32"

Close up Adnan melepaskan tembakan ke kanan. Shot ini seolah-olah menembak tentera Melayu dalam syot 755 di atas.

Cut to



Gambar 13: Mengelalkan halatuju pemikiran pengarah.
Dalam adegan peperangan harus mengambil kira bagaimana setiap pihak yang bertentangan saling berhadapan dalam arah halatuju yang tetap dengan kehendak dan pemikiran pengarah. Dalam konsep ini, Griffith dapat mengekalkan susunan pertalian yang jelas kerana penonton akan sedar satu pihak akan mara dari arah kiri ke arah kanan dan satu pihak lagi menembak dari arah kanan ke arah kiri. Dalam hal ini Aziz dilihat gagal mengekalkan halatuju pemikiran ini. Sekejap kelihatan tentera Melayu menembak ke kanan *frame*, sekejap menembak ke kiri arah *frame*. Syot 738, dan 783 menembak ke arah kanan *frame*, manakala syot 739, 748, dan 755 dan 786 menembak ke arah kiri *frame*. Kesannya, kelihatan tentera Melayu menembak sesama sendiri. Penonton gagal mengenal imej kerana berlaku acap kali pemotongan *shots*. Inilah yang dikatakan sebagai *scene of contact* oleh Griffith yang mesti dikekalkan dalam sesebuah adegan yang gagal dilakukan oleh Aziz. (Leftenan Adnan, 2000).

Menurut Griffith, keperluan untuk mengekalkan halatuju kepengarahan yang jelas tidak terhad kepada kedudukan kamera. Arah mana aktor bergerak; keluar-masuk dari *frame*, arah pergerakan mereka mestilah sentiasa konsistan selari dan arah ini mesti dikekalkan. Jika aktor keluar dari *frame*, amat sesuai dia masuk semula dari arah kiri. Ini untuk mengelakkan kelihatan aktor itu berpusing 180°. Justeru, kewujudan hubung-kait antara adegan (*sence of contact*) ini menjelaskan kesinambungan kepengarahan mesti dikekalkan dalam sesebuah adegan.

4.1.13 Durasi/pemasaan (*Timing*)

Keupayaan untuk memanjang dan memendekkan durasi sesuatu kejadian dalam paparan terhadap skrin memberi pengarah dan penyunting satu perkara sensitif untuk mengawal pemasaan (*timing*).

Aziz menyenangi hal ini melalui syot 198-226. Adegan ini memaparkan kehidupan satu hari rekrut baru menjalani latihan di kem Port Dickson. Dalam masa satu hari rekrut baru menjalani pelbagai bentuk dan corak latihan ketenteraan seperti berkawad, mempertahankan diri, memanjat tembok, menggunakan senjata, menembak,

Durasi (Timing)



Syot 198 Masa:0:31' :04"

Semua rekrut masuk barisan sebelum menjalankan latihan sebagai ahli baru.

Cut to



Syot 215 Masa:0:31' :32"

Latihan pertama memanjat tembok.

Cut to



Syot 216 Masa:0:31' :43"

Latihan menguatkan fizikal.

Cut to



Syot 219 Masa:0:32' :06"

Latihan bersenjata.

Cut to

	Syot 220 Masa:0:32':11" Latihan cara-cara menggunakan peralatan perang. <i>Cut to</i>
	Syot 215 Masa:0:31':32" Latihan suasana perang sebenar. <i>Cut to</i>
	Syot 215 Masa:0:31':32" Tamat latihan. Rekrut masuk ke Bilik untuk berehat. <i>Cut to</i>

Gambar 14: Durasi. Adegan ini memaparkan kehidupan satu hari rekrut baru menjalani latihan di kem Port Dickson. Dalam masa satu hari rekrut baru menjalani pelbagai bentuk dan corak latihan ketenteraan seperti berkawad, mempertahan diri, memanjat tembok, menggunakan senjata, menembak, dan sebagainya. Melalui kaedah pemasaan (*timing*), Aziz memuatkan segala aktiviti selama sehari ini hanya dalam 7 suntingan (*cutting*) dan cuma berdurasi dua minit, lima saat sahaja. Kita dapat melihat jarak masa yang tidak penting disambungkan dan bagaimana aksi tertentu dapat dipaparkan pada skrin berlaku lebih pantas daripada kejadian sebenar. (*Leftenan Adnan, 2000*).

dan sebagainya. Melalui kaedah pemasaan (*timing*), Aziz memuatkan segala aktiviti selama seharian ini hanya dalam tujuh syot dan cuma berdurasi dua minit, lima saat sahaja. Kita dapat melihat jarak masa yang tidak penting disambungkan dan bagaimana aksi tertentu dapat dipaparkan pada skrin berlaku lebih pantas daripada kejadian sebenar. (Rujuk gambar 14).

Tetapi kawalan pemasaan (*timing*) yang dibuat oleh pembikin filem semasa menyunting dapat digunakan bagi tujuan lebih positif dari hanya memotong jurang masa yang tidak perlu. Ini membolehkan Aziz menyampaikan satu siri kejadian di mana setiap perkembangan baru dapat ditonjolkan pada masa yang sesuai dengan suasana dramatiknya.

4.1.14 Menentukan Kelajuan: Rentak (*Pace: Rhythm*)

Suatu impresi yang cepat tetapi tidak mendalam, aksi yang menarik dapat dihasilkan dengan memotong sekuen itu pada satu kadar kelajuan. Ini akan menjadikan imej dengan cepat dan menghasilkan kesan yang semakin menarik digunakan sebagai menguatkan tarikan penonton.

Adegan yang disunting pada kelajuan yang cepat sering digunakan untuk menggambarkan suasana cemas dan kelam-kabut. adegan perang adalah adegan cemas dan kelam-kabut. Aziz , dilihat berusaha keras untuk mewujudkan suasana ini. Dia mengambil kira ciri-ciri tertentu setiap syot kerana penyuntingan satu syot kepada satu syot yang lebih minimum adalah cara terbaik menghasilkan kelajuan. Hasilnya, adegan perang Aziz berjaya memberi kesan cemas tersebut. Inilah yang dikatakan sebagai penarik perhatian terhadap syot (*closest attention to the shots*) yang perlu diberi tumpuan ketika membina kelajuan dalam sesuatu adegan. *Closest attention* ialah tidak perlu melihat kepada syot yang panjang.

Dalam usaha membina kelajuan yang sesuai penyunting tidak harus terlalu ghairah sehingga kecepatan ini menggagalkan penonton mengenali imej. Aziz memakai teknik gerak perlahan (*slow motion*) untuk memperkenalkan watak utama, Adnan, semasa turun dari keretapi. *Slow motion* akan memanjangkan durasi tayangan. Penonton mampu mengamati imej dan mengenalinya. Teknik gerak perlahan juga mampu memberi aksi lebih dramatik. Adegan Adnan terjatuh ke dalam

Teknik gerak perlahan (slow motion)



Syot 992 Masa:2:03':25"

Adnan dan rakannya berundur setelah pertahanan semakin lemah. Syot dalam gerak perlahan.

Cut to



Syot 994 Masa:2:03':32"

Adnan bangun melawan musuh setelah terjatuh ke dalam parit. Syot dalam gerak perlahan.

Cut to



Syot 995 Masa:2:03':41"

Setelah menikam musuh, Adnan cuba berlari tetapi kakinya cedera akibat terkena serpihan bom.

Cut to



Syot 997 Masa:2:03':50"

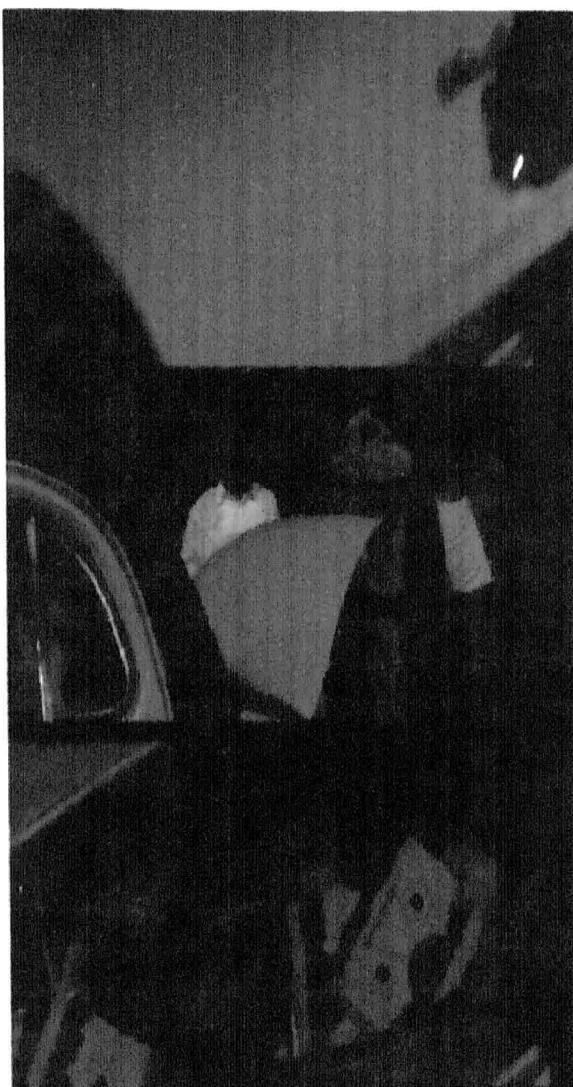
Syot terakhir Adnan. Dia dikepung oleh musuh yang semuanya menguhunus beret senapang.

Cut to



Gambar 15: Teknik gerak perlahan (slow motion). Teknik ini juga mampu memberi aksi lebih dramatik. Syot gerak perlahan ini disambung sebaik sahaja Adnan bangun dan tentera Jepun menyerangnya secara berdepan. Aksi berlawan ini adalah aksi terakhir Adnan sebelum terjatuh ditembak dan cerita ditamatkan. Di sini gerak perlahan memberi rentak dramatik (*overtone dramatic*). Sebelum ini, adegan lainnya dibuat dengan rentak (*pace*) dan irama (*rhythm*) yang pantas. Rentak dramatik yang dimaksudkan ialah mengubah daripada kelajuan kepada perlahan secara tiba-tiba mendadak. (*Leftenan Adnan, 2000*).

Menentukan kelajuan:rentak (Pace:Rhythm)



Syot 402 Masa:0:57':30"

Close up pegawai keselamatan membuka bonet kereta Ibrahim.

Cut to

Syot 403 Masa:0:57':32"

Full shot bonet sudah dibuka, tetapi pegawai keselamatan tersebut dipanggil oleh rakannya untuk menjawab panggilan telefon.

Cut to

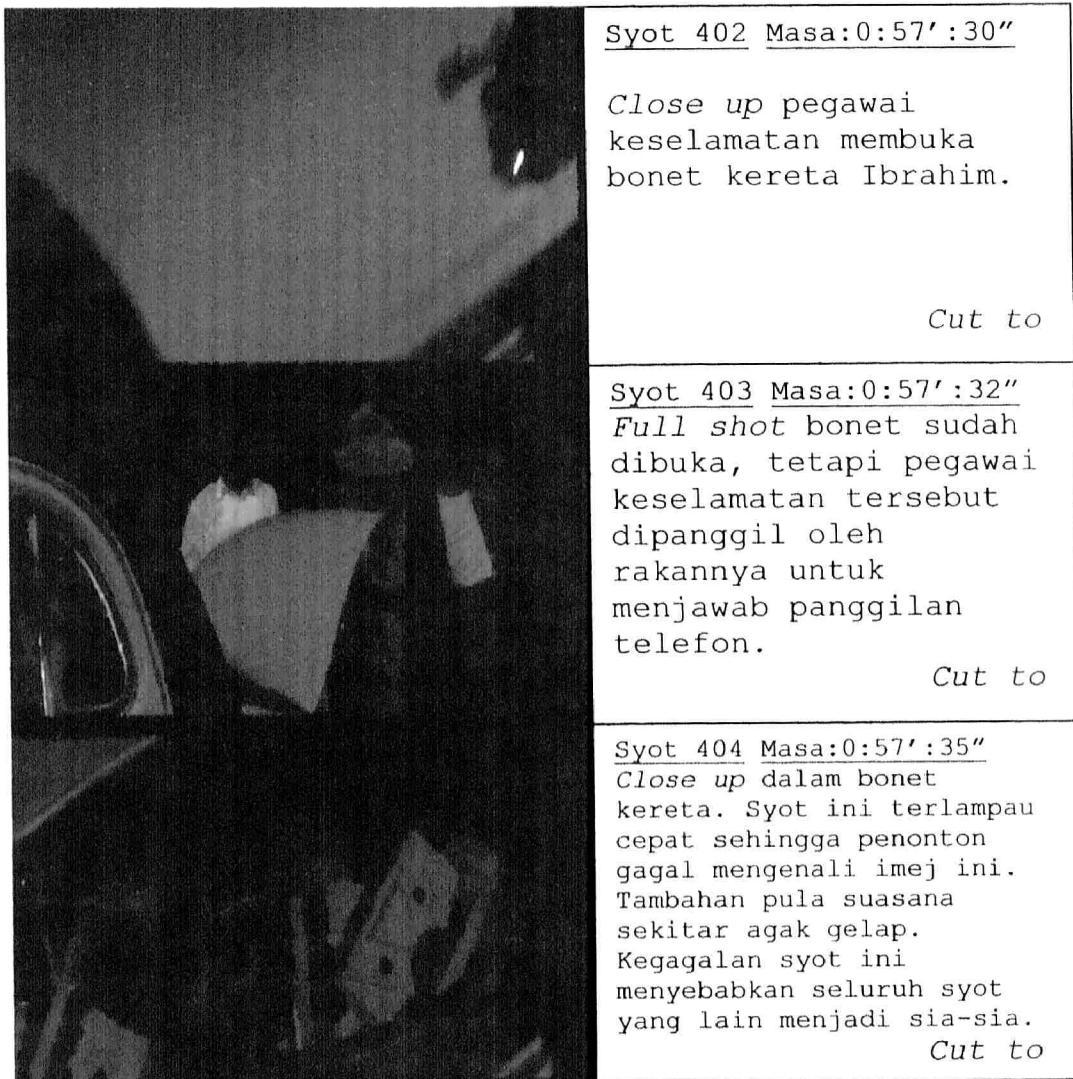
Syot 404 Masa:0:57':35"

Close up dalam bonet kereta. Syot ini terlampau cepat sehingga penonton gagal mengenali imej ini. Tambahan pula suasana sekitar agak gelap. Kegagalan syot ini menyebabkan seluruh syot yang lain menjadi sia-sia.

Cut to

Gambar 16: Menentukan kelajuan:rentak (Pace:Rhythm).
Penonton harus diberi peluang mengenali imej dan penyunting perlu faham dengan membiarkan seketika satu-satu imej pada skrin. Semasa pegawai keselamatan membuka bonet kereta Ibrahim yang dalam perjalanan ke Johor bersama Ah Seng, Aziz terlalu cepat membuat pemotongan (*cutting*) kepada pegawai lain yang memanggilnya di pos kawalan sehingga penonton gagal mengenali imej dalam bonet tersebut sedangkan adegan ini didirikan semata-mata atas misteri barang yang tersembunyi dalam bonet ini. (Leftenan Adnan, 2000).

Menentukan kelajuan:rentak (Pace:Rhythm)



Gambar 16: Menentukan kelajuan:rentak (Pace:Rhythm). Penonton harus diberi peluang mengenali imej dan penyunting perlu faham dengan membiarkan seketika satu-satu imej pada skrin. Semasa pegawai keselamatan membuka bonet kereta Ibrahim yang dalam perjalanan ke Johor bersama Ah Seng, Aziz terlalu cepat membuat pemotongan (*cutting*) kepada pegawai lain yang memanggilnya di pos kawalan sehingga penonton gagal mengenali imej dalam bonet tersebut sedangkan adegan ini didirikan semata-mata atas misteri barang yang tersembunyi dalam bonet ini. (*Leftenan Adnan, 2000*).

parit seketika menunggu sebutir bom yang dilemparkan meletup dilakukan dengan teknik ini. *Close up* pada wajah Adnan menceritakan suasana tersebut. Penonton dapat merasakan betapa berdebarnya sementara menanti bom bergegar. Muzik yang tiba-tiba senyap (*mute*) menambahkan derita menanti ini.

Seterusnya syot gerak perlahan ini disambung sebaik sahaja Adnan bangun dan dan tentera Jepun menyerangnya secara berdepan. Aksi berlawan ini adalah aksi terakhir Adnan sebelum terjatuh ditembak dan cerita ditamatkan. Di sini gerak perlahan mampu memberi rentak dramatik (*overtone dramatic*). Sebelum ini, adegan lainnya dibuat dengan kelajuan dan rentak yang pantas. Rentak dramatik (*overtone dramatic*) di sini ialah ialah mengubah daripada kelajuan kepada perlahan secara tiba-tiba mendadak. (Rujuk gambar 15).

Penonton harus diberi peluang mengenali imej dan penyunting perlu faham dengan membiarkan syot seketika satu-satu imej pada skrin. Merujuk kepada gambar 16, semasa pegawai keselamatan membuka bonet kereta Ibrahim yang dalam perjalanan ke Johor bersama Ah Seng, Aziz terlalu cepat membuat pemotongan kepada

pegawai lain yang memanggilnya di pos kawalan sehingga penonton gagal mengenali imej dalam bonet tersebut sedangkan adegan ini didirikan semata-mata atas misteri barang yang tersembunyi dalam bonet ini. (Rujuk gambar 16).

4.1.15 Pemilihan Syot.

Pemilihan syot akan menyelesaikan masalah tipikal yang wujud dalam bilik suntingan. Penyuntingan Leftenan Adnan (2000) lebih menggunakan kaedah monopiktorial dengan mengekalkan teknik suntingan secara kronologi (*continuity editing*). Satu contoh suntingan mudah ialah adegan Ibrahim Yaacob memberi ucapan dalam satu perhimpunan Kesatuan Melayu Muda di Klang, 1937. Adegan ini dimulakan dengan *long shots*, *medium shots*, *close up*, dan kembali kepada *long shots*.

Long shots akan mendirikan letak-duduk (*setting*) pelakon. *Medium shots* akan memperkenalkan pelakon dan memaparkan perwatakan atau personaliti melalui satu pergerakan. *Close up* pula membolehkan penonton meneliti wajah aktor tersebut. *Long shots* yang sekali lagi akan memulakan satu lagi aksi dramatik yang baru.

Ah Seng ialah aksi dramatik yang baru yang diperkenalkan dalam *long shots* akhir ini.

Suntingan secara kronologi sebegini menekankan hubungan ruang (*spatial*) dan temporal antara syot yang menumpukan perhatian kepada penyuntingan naratif kerana sifatnya membimbing penonton untuk mengikuti realiti yang dipancarkan pada skrin; *Breaks in continuity are breaks in believability.*³

Kesimpulannya, dari segi penyuntingan Aziz M. Osman sudah berjaya mengangkat *Lefthenan Adnan* (2000) sebagai sebuah filem perang terbaik yang dihasilkan di negara kita. Beberapa kelemahan yang ditemui semasa analisis tidak dikira mencacatkan keseluruhan jalan cerita ataupun idea yang mahu disampaikan oleh pengarahnya. Umpamanya seperti apa yang ditulis oleh Akmal Abdullah iaitu tentang misteri keberanian watak wira diterjemahkan dengan kasar dan laju tanpa menunjukkan apa cetusan atau naluri yang membuatkan Adnan dari sebuah kampung di Kajang itu begitu berani dan cepat naik pangkat.⁴

Sesuatu yang paling ketara pada filem *Leftenan Adnan* (2000) ialah gagal menonjolkan tokoh askar Melayu sebagai bahan yang menggerakkan cerita ini. Menurut wartawan hiburan Utusan, Ku Seman Ku Hussin, suasana tegang di Bukit Candu, dentuman bom dan medan peperangan yang sentiasa diwarnai dengan mata dan telinga yang liar untuk menangkap gerak musuh sewajarnya menjadi karakter filem ini.⁵

Leftenan Adnan (2000) gagal dari segi penceritaan bukan dari segi penyuntingan dalam menyampaikan isi patriotiknya. A. Wahab Hamzah menulis apakah dengan pengertian mengangkat peristiwa daripada pertempuran itu bererti semangat patriotisme berjaya diserapkan. Dia juga menyarankan jika Aziz berani mengungkap persoalan sebenar, pastilah filem ini menjadi lebih menarik dan mampu membakar semangat nasionalisme. Ini kerana sebuah filem seperti ini mudah tenggelam di sebalik pertempuran-pertempuran yang dahsyat sahaja, tetapi nilai dan pengertiannya hilang kekuatan.⁶

Keseluruhannya, filem *Leftenan Adnan* (2000) berjaya dari aspek penyuntingan terutama dari segi tatabunyi malah memenangi anugerah Tatabunyi Terbaik

melalui Adnan Abu Hassan di Festival Filem Asia Pasifik ke-45. Tetapi jika diukur dari segi penyampaian kesan patriotik ada beberapa kelemahan seperti kata Akmal Abdullah, kesan patriotik yang dihantar ternyata berhasil tetapi jika dihayati, ia kurang lengkap dalam aspek keberkesanannya untuk membanggakan jiwa penonton.⁷

4.2 MATINYA SEORANG PATRIOT (1984)

4.2.1 Sinopsis Matinya Seorang Patriot (1984)

Sebuah filem Rahim Razali yang dihasilkan pada tahun 1984. Mengisahkan lima adik beradik menuntut bela atas kematian ayahnya yang dikomplot oleh rakan niaganya.

Hj. Shahban, pengurus Melati Holdings merupakan seorang yang kuat beragama, berketurunan darah pahlawan serta memiliki sebuah keluarga yang bahagia dididik sendiri olehnya mengikut lunas-lunas agama. Melati Holdings mempunyai empat orang pengarah telah melakukan penyelewengan dalam urusniaga syarikat. Hj. Shahban mengugut membawa hal ini kepada Perdana Menteri. Pengarah-pengarah bertindak membunuh Hj. Shahban setelah gagal memujuknya.

Hj. Shahban meninggalkan seorang isteri, lima anak lelaki iaitu Sapuan, Saiful, Salman, Setia dan Sabri dan seorang anak perempuan bernama Milah. Saiful yang bekerja sebagai mekanik kebetulan tertinggal alatannya di rumah, terserempak dengan pengarah-pengarah yang baru selesai membunuh ayah di rumahnya. Kelima-lima adik beradik ini bersumpah atas nama bapa mereka mahu menuntut bela. Saiful ditugas membunuh pengarah bernama En. Yusuf. Setelah berjaya menjelaki En. Yusuf, Saiful gagal membunuhnya kerana telah jatuh cinta dengan anak perempuan En. Yusuf, Yohanis. Sebagai abang sulung, Sapuan menuduh adiknya telah memungkiri sumpah yang telah dibuat sedangkan adik-adiknya yang lain telah pun selesai menunai janji dengan membunuh pengarah-pengarah yang lain. Sapuan dan Saiful bertarung kerana mempertahankan pendirian masing-masing. Sapuan menang dalam pertarungan ini tetapi kekalahan Saiful akibat terhantuk pada potret ayahnya menimbulkan kesedaran pada mereka. Potret kaca itu retak dan darah Saiful terpercik padanya akhirnya melembutkan dendam dan tumbuh penyesalan lalu kemudiannya mereka mengambil keputusan untuk menyerah.

Matinya Seorang Patriot (1984) diterbitkan oleh ZSA Filem Productions Sdn. Bhd. Antara barisan pelakon ialah Zulkifli Zain, Eman Manan, S. Roomai Noor, Azmil Mustapha, Mustapha Maarof, Saadiah, Noor Kumalasari.

Filem ini telah membolot kejayaan besar pada Festival Filem Malaysia Kelima, dengan memenangi tujuh anugerah iaitu Filem Terbaik, Pengarah Terbaik (Rahim Razali), Aktor Terbaik (Eman Manan), Penataan Seni Terbaik (Nasir Jani), Aktor Pembantu Terbaik (S. Roomai Noor), Jurukamera Terbaik (Zainal Othman), dan Meor Hashim Manap selaku penyunting telah memenangi anugerah Penyunting Terbaik.⁸

4.2.2 Montaj Pembukaan (*Opening montage*)

Mior Hashim mengambil adegan pengebumian menjadi montaj pembukaan (*opening montage*) sebagai memulakan cerita dengan membuat 26 pemotongan dalam masa 4 minit 36 saat. Adegan pembukaan ini pada awalnya memberi misteri pengebumian siapa kerana tiba-tiba pada syot 4-11, Meor Hashim menukar kepada (*enter cut to*) Hj. Shahban melatih silat lima orang anaknya pada satu malam. Rupa-rupanya syot ini merupakan teknik pencelahan (*insert*) apabila ditukar kepada (*enter cut*

to) kembali kepada adegan pengebumian bagi menjawab yang meninggal itu ialah Hj. Shahban. Kemudian teknik pencelahan sekali lagi Hj. Shahban dan anak-anak yatim sedang meraikan satu majlis anjurannya sebelum ditukar kembali kepada syot pengebumian sehingga selesai 26 syot itu. Permainan teknik penyuntingan pada adegan awal ini seakan-akan satu pemberitahuan oleh Mior Hashim bahawa adegan-adegan seterusnya dalam *Matinya Seorang Patriot* (1984) akan dipenuhi dengan pelbagai teknik menarik sekaligus berfungsi sebagai latar bercerita dalam filem ini.

Selain itu dalam adegan pertama Mior Hashim sudah memberi rentak dramatik (*dramatic overtone*) terhadap penyuntingan dialog dengan tidak melakukan pemotongan rakaman dialog (*cutting dialouge track*) serentak bersama visual. Dengan kata lain, pihak yang berdialog tidak ditunjukkan pada skrin tetapi diambil suaranya sahaja, dalam masa yang sama skrin menayangkan visual-visual lain yang telah dirancang oleh pengarah. Adegan pengebumian ini tiada dialog tetapi dalam seminit terakhir, Mior Hashim memasukkan dialog orang-orang sedang bermesyuarat. Suara orang bermesyuarat ini memenuhi syot-syot visual pengebumian ini sehingga

menimbulkan sekali lagi tanda tanya terhadap penonton. Mior Hashim mengumpul dua misteri dalam adegan pembukaan tetapi pantas menyelesaiakannya apabila berlaku suntungan kepada syot 27-34 (0:06':02"-0:08':01"), bangunan pejabat Melati Holding yang mana pengarah-pengarahnya sedang berbincang tentang siapa yang bakal menggantikan Hj. Shahban yang baru meninggal. Kaedah pada adegan awal ini hanyalah pengenalan bagi Mior Hashim. Adegan seterusnya akan memperlihatkan kehebatan sebenar wibawa penyunting ini.

4.2.3 Ruang Filem dan Masa Filem (*Film Space* dan *Film Time*)

Syot 114-127 (durasi 0:23':58"-0:25':35") melihat Mior Hashim mencumbui gaya Andre Bazin dalam memberi maksud penyuntingan penting dalam mentaktif ruang filem dan masa filem (*film space* dan *film time*). Syot sebanyak 13 pemotongan ini menceritakan dua perkara pada dua lokasi berbeza yang langsung belum mempunyai hubungan antara keduanya tetapi dipersembahkan secara jalinan serentak. Cerita pada perkara pertama ialah tentang Yohanis, anak gadis En. Yusuf sedang mengalami kerrosakan kereta di sebatang jalan. Lokasinya ialah

Kuala Lumpur. Keduanya, Saiful sedang bekerja di kilang papan keluarganya. Lokasinya ialah di Kampung Seri Tualang. Berikut adalah teknik suntingan yang dibuat oleh Mior Hashim;

Analisis syot 114-127 (durasi 0:23' :58"-0:25' :35")

No. Syot	Durasi	Diskripsi syot	Dialog/diskripsi visual
114	0:23' :58"	<i>Long shot</i> Saiful dan adik-beradiknya di kilang.	Tiada dialog- Saiful dan adik-beradiknya di kilang papan milik syarikat bapanya, Hj. Shahban.
117	0:24' :37"	<i>Long shot</i> kereta di jalan raya.	Tiada dialog- Kereta yang dipandu Yohanis mula mengalami masalah enjin, tersengguk-sengguk.
119	0:24' :55"	<i>Long shot</i> kilang papan. Di kilang papan, posmen datang menyerahkan surat pada Sapuan	Posmen, "Surat untuk Saiful, dari Leong workshop".
121	0:25' :06"	<i>Medium shot</i> Yohanis.	Tiada dialog- Yohanis meradang di dalam kereta sudah yang berhenti di tepi jalan.
122	0:35' :12"	<i>Long shot</i> kilang papan.	Tiada dialog- Di kilang papan, Sapuan melihat pada sampul surat

			tertulis nama Saiful daripada Leong Workshop, KL.
124	0:35' :22"	<i>Medium shot</i> Yohanis dan tauke kedai makan. Yohanis keluar kereta meminta kebenaran membuat panggilan telefon di sebuah restoran.	Yohanis, "Tauke, boleh pinjam telefon".
125	0:25' :24"	<i>Long shot</i> Sapuan dan Saiful. Sapuan menyerah surat pada Saiful.	Sapuan, "Surat untuk kau, dari Kuala Lumpur, Leong Workshop".
126	0:25' :34"	<i>Medium shot</i> Yohanis. Yohanis membuat panggilan kepada Leong Workshop	Yohanis, "Hello, Leong Workshop".
127	0:25' :35"	<i>Medium shot</i> Saiful dan Sapuan. Saiful membaca surat tawaran sebagai mekanik di Leong Workshop, KL.	Saiful, "Ini berita baik. Tawaran sebagai mekanik di Leong Workshop tu dah diterima".

Mior Hashim menceritakan dua lokasi berlainan secara serentak. Teknik ini adalah satu perlanggaran adegan (*incident scene*) yang disengajakan oleh pengarah tetapi melalui penyuntingan sedemikian ianya berjaya menimbulkan kesan dramatik. Inilah aplikasi

ruang filem (*film space*) dan masa filem (*film time*) seperti yang diterangkan oleh Andre Bazin bahawa pemotongan satu syot kepada syot yang lain boleh menghasilkan ilusi terhadap kesinambungan ruang dan masa (*continuos space and time*) dan perhubungan antara satu syot dengan syot yang lain boleh beralih dari apa-apa waktu kepada apa-apa juga waktu pun. Baginya, struktur temporal setiap syot dalam ruang dan masa dalam filem ialah '*the abstract, intellectual imaginary time of montage.*'⁹

Cara penyuntingan Mior Hashim ini menyebabkan watak-watak dan aksi utama acapkali diganggu-ulang tetapi tidak mengganggu untuk mengetengahkan kejadian yang berlaku di sekeliling adegan walaupun dalam masa tersebut tidak terdapat kesinambungan yang nyata (*no apparent discontinuity*) terhadap aksi Yohanis dan aksi Saiful. Setiap adegan kelihatan berdiri dalam petak-petak yang terasing. Dengan ini, Mior Hashim telah berjaya mencipta kesan melalui impresi perihal-perihal secara kumulatif (*cumulative impression of a series of detail*). Kelebihan teori ini membolehkan penyunting untuk mencipta makna yang lebih tinggi (*a scene of depth*) di dalam naratif mereka. Kepelbagaiannya

Aplikasi ruang dan masa filem (Film space and time)



syot 114masa:0:23':58"

Sapuan dan adik-beradiknya berada di kilang papan milik bapanya, Hj. Shahban di Kampung seri Tualang.

Cut to



Syot 117masa:0:24':37"

Kereta Yohanis mula mengalami masalah enjin, tersengguk-sengguk di tepi jalan. Lokasi Kuala Lumpur.

Cut to



Syot 119masa:0:24':55"

Di kilang papan, posmen datang menyerahkan surat pada Sapuan

Cut to



Syot 121masa:0:25':06"

Yohanis meradang di dalam kereta sudah yang berhenti di tepi jalan.

Cut to



syot122 masa:0:35':12:

Di kilang papan,
Sapuan melihat pada
sampul surat tertulis
nama Saiful daripada
Leong Workshop, KL.

Cut to



syot124 masa:0:35':22"

Yohanis keluar kereta
meminta kebenaran
membuat panggilan di
sebuah restoran.

Cut to



Syot125 masa:0:25':24"

Sapuan menyerah surat
pada Saiful

Cut to



Shot 126:

Yohanis membuat
panggilan kepada Leong
Workshop.

Cut to



syot127 masa:0:25':35"

Saiful membaca surat tawaran sebagai mekanik di Leong Workshop, KL.

Cut to

Gambar 17: Aplikasi ruang dan masa filem (film space and time). Menceritakan dua perkara pada dua lokasi berbeza yang langsung belum mempunyai hubungan antara keduanya tetapi dipersembahkan secara jalinan serentak. Inilah aplikasi ruang fielm dan masa filem seperti yang diterangkan oleh Andre Bazin bahawa pemotongan satu syot kepada syot yang lain boleh menghasilkan ilusi terhadap kesinambungan ruang dan masa. Perhubungan antara satu syot dengan syot yang lain boleh beralih dari apa-apa waktu kepada apa-apa jua waktu pun. Cara penyuntingan Mior Hashim ini menyebabkan watak-watak dan aksi utama acapkali diganggu-ulang tetapi tidak mengganggu untuk mengetengahkan kejadian yang berlaku di sekeliling adegan walaupun dalam masa tersebut tidak terdapat kesinambungan yang nyata terhadap aksi Yohanis dan aksi Saiful. Setiap adegan kelihatan berdiri dalam petak-petak yang terasing. Kelebihan teori ini membolehkan penyunting untuk mencipta pengertian yang lebih mendalam di dalam naratif mereka. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

perincian-perincian yang ditambah menjadi penuh boleh menyakinkan situasi visual nampak lebih bermakna, berbanding satu syot yang diprojeksikan bertentangan dengan latar belakang yang konstan.

Selain itu, penyunting lebih kuat untuk memimpin reaksi penonton berikutnya dapat memilih syot yang dijangkakan atau yang dikehendaki oleh penonton. Konsep ini mendapati penyuntingan antara adegan boleh disembunyikan secara efektif melalui pemotongan satu syot kepada syot seterusnya yang dapat melengkapi satu gerakan. Penonton dapat mengikuti pergerakan watak dalam filem, bukan dari pemotongan itu sendiri. Teknik ini merupakan *narrative montage* iaitu salah satu daripada cabang montaj seperti apa yang telah dinyatakan oleh Sergei Eisenstein. Kesan ini juga akan menghasilkan hentian secara mendadak (*break abruptly*) antara kedua-dua syot yang bersambungan itu sebagai satu bentuk yang baru sekaligus membentuk satu kesatuan dalam filem.

Sebenar adegan ini adalah sebab-akibat yang membawa kepada pertemuan Yohanis-Saiful. Kereta Yohanis rosak dan Leong Workshop adalah bengkel yang

selalu membaiki keretanya. Kebetulan pula Saiful mendapat tawaran sebagai mekanik di situ. Sebenarnya Saiful ke Kuala Lumpur atas tugasan membunuh En. Yusuf, ayah Yohanis. Melalui penyuntingan, adegan ini dibina kebetulan atas kebetulan dan ini menjadikan hukum sebab dan akibat lebih menarik bagi menjalin konflik kepada adegan seterusnya. (rujuk gambar 17).

4.2.4 Penyuntingan Dialog

Penyuntingan melalui bahu watak yang bertentangan kepada salah satu watak akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara dua watak. Mior Hashim menyenangi hal ini dalam pertengkaran Yohanis dengan ketuanya, En. Hasnol (lakonan Ahmad Termimi Serigar). En. Hasnol bertindak mengehadkan kerja Yohanis kepada kerja-kerja di pejabat sahaja sedangkan Yohanis adalah tenaga penting dalam pertunjukan-pertunjukan kebudayaan yang dijalankan oleh syarikatnya. Suasana menjadi tegang sehingga Yohanis mengambil keputusan nekad berhenti kerja. Analisis dialog ini seperti di bawah;

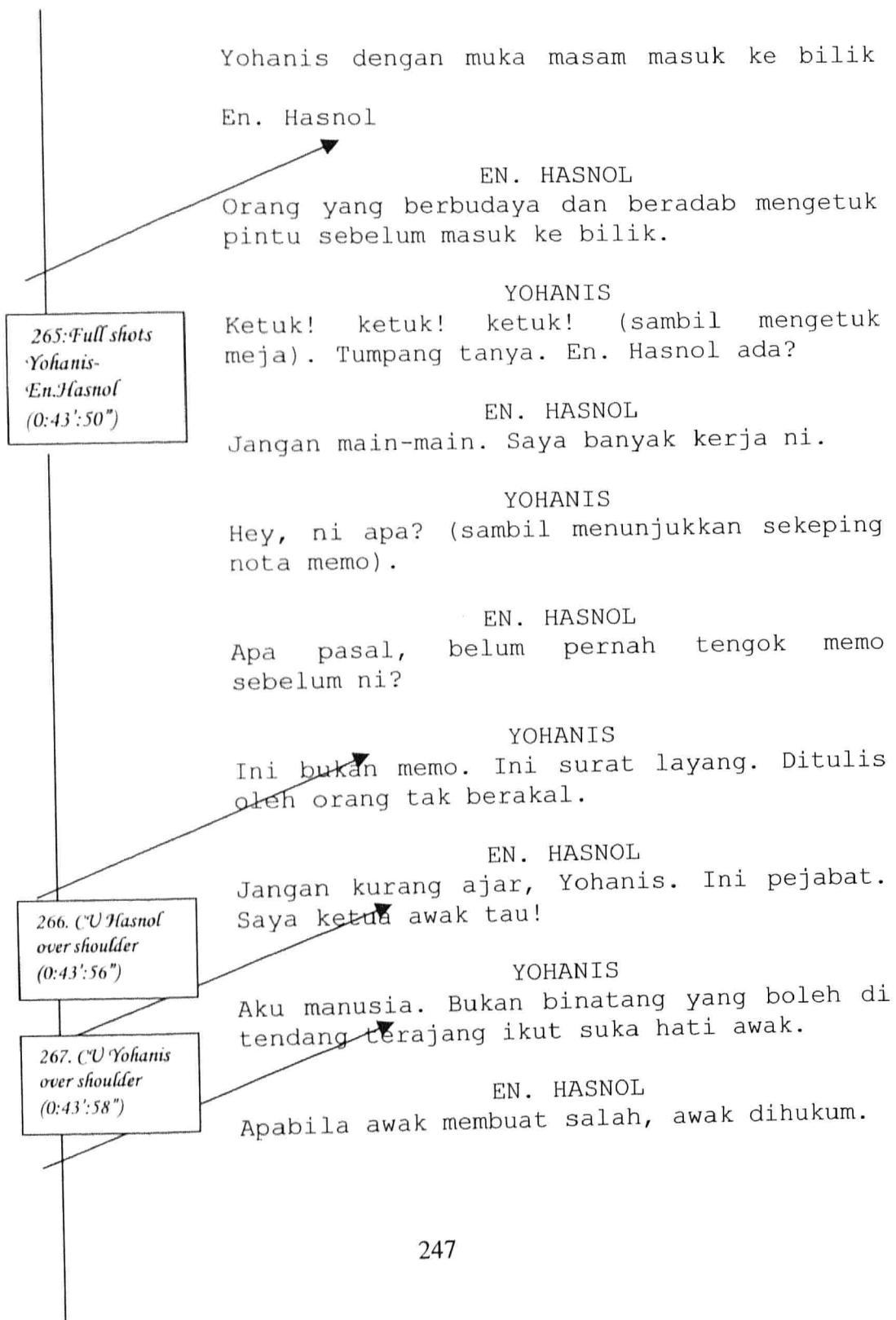
Analisis penyuntingan dialog Yohanis-En.Hasnol

Syot 265-274 (durasi 0:43':50"-0:44':57")

no. syot/

Diskripsi syot/

Durasi



268. CU Hasnol
over shoulder
(0:44'02")

YOHANIS

Salah apa?!!

269. CU Yohanis
over shoulder
(0:44'05")

Aku bekerja bertungkus-lumus untuk menyediakan persembahan di Shu Zan. Ni, senang-senang saja kau nak lucutkan aku dari akaun tu. (Baca memo) mulai hari ini tugas tuan adalah terhad kepada tugas dalam pejabat sahaja. Hey, aku akaun ekskutif. Bukan kerani, tau!

270. CU Hasnol
over shoulder
(0:44'10")

EN. HASNOL

Kau tak layak menjadi akaun ekskutif!

Sikap kau langsung tidak bertanggungjawab.
Kau boleh merosakkan bisnes syarikat ini tau!

271. CU over
shoulder Yohanis
(0:41'23")

YOHANIS

Bagaimana pula dengan sikap awak, jijik dengan budaya sendiri.

Merendahkan budaya sendiri

272. CU Hasnol
(0:41'23")

EN. HASNOL

Past, Yohanis! Kau nak kena buang kerja sangat ke?!!

275. Full Shot
bilik Hasnol
(0:44:48)

YOHANIS

Buang kerja?,, aku tak berminat untuk bekerja di sini walaupun seminit lagi pun. Kalau orang macam awak menjadi boss di sini, pada aku syarikat ini tak ada masa depan langsung. Nah, ambil balik memo awak! Dan awak boleh sediakan show baru untuk client baru awak.

EN. HASNOL

Hey! Hey! Mana boleh. Perjanjian tu dah di sign kontrak.

YOHANIS

276.CU Yohanis
(0:44':57")

Awak tahu apa yang boleh awak buat dengan kontrak tu? Brrruu!

Tindakan memisahkan watak dengan melakukan *close-up* dalam syot 272 dan 276 memberi ruang kepada pengarah untuk menunjukkan eksperasi watak dengan jelas semasa dialog disampaikan. Daripada adegan di atas kita dapat merangka satu kaedah penyuntingan dialog iaitu dialog yang dipersembahkan menjadi jelas dan tiada berlaku gangguan daripada visual.

Dua alasan kenapa keadaan ini harus digunakan semasa menyunting dialog; pertama, adegan dialog biasanya statik di mana biasanya akan menunjukkan watak itu hanya bercakap. Dengan menggunakan dua syot secara individual yang dilakukan secara *close-up* akan memberi kepelbagaiuan visual dan gerakan pada watak; kedua, penyunting akan mempunyai kebebasan untuk melakukan pemotongan dalam pelbagai cara bagi menghasilkan kesan lebih dramatik. (rujuk gambar 18).

Penyuntingan dialog



Syot 265 Masa:0:43':50"

Full shot Yohanis dan Hasnol di bilik pejabat. Konflik bermula bila Yohanis menunjukkan memo yang ditulis oleh Hasnol.

Cut to



Syot 266 Masa:0:43':56"

Suntingan dibuat melalui watak bertentangan. Penonton mula mengesan wujud konflik antara Hasnol dan Yohanis.

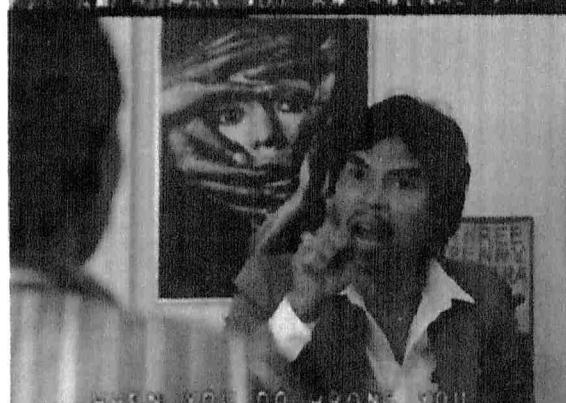
Cut to



Syot 267 Masa:0:43':58"

Suntingan melalui bahu Hasnol. Yohanis mula menunjukkan sikapnya yang degil dan membantah keputusan Hasnol.

Cut to



Syot 268 Masa:0:44':02"

Suntingan dibuat melalui bahu Yohanis pula. Hasnol mula berang dengan kedegilan Yohanis.

Cut to



Syot 269 Masa:0:44':05"

Hasnol sudah meninggikan suara.

Cut to



Syot 270 Masa:0:44':10"

Yohanis tidak mahu beralah. Dia tetap berkeras.

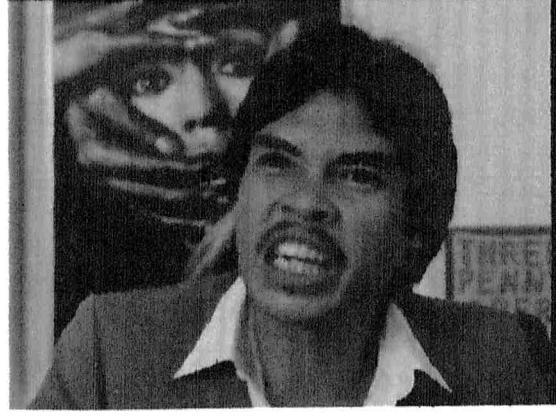
Cut to



Syot 271 Masa:0:44':18"

Yohanis pun meninggikan suara. Masih dalam suntingan melalui watak bertentangan (*shooting over the shoulder*).

Cut to



Syot 272 Masa:0:44':23"

Close up Hasnol. Syot ini memberi peluang pengarah menunjukkan ekspresi wajah aktornya.

Cut to



Syot 273 Masa:0:44':27"

Yohanis menyindir ketuanya, Hasnol sehingga ketuanya itu hilang sabar.

Cut to



Syot 274 Masa:0:44':34"

Close up sekali lagi memberi peluang pengarah menyatakan ekspresi wataknya dalam kemuncak marah tahap tertinggi.

Cut to



Syot 275 Masa:0:44':48"

Full shot Yohanis keluar dari bilik Hasnol.

Cut to



Syot 276 Masa:0:44':57"

Close up Yohanis dengan ekspresi wajahnya bagi menyatakan perasaannya.

Cut to

Gambar 18: Penyuntingan melalui bahu watak bertentangan. (*Shooting over the shoulder*) kepada salah satu watak akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara dua watak. Tindakan memisahkan watak dengan melakukan close-up dalam syot 272 dan 274 memberi ruang kepada pengarah untuk menunjukkan ekspresi watak dengan jelas semasa dialog disampaikan. Dua alasan kenapa keadaan ini harus digunakan semasa menyunting dialog; pertama, adegan dialog biasanya statik di mana biasanya akan menunjukkan watak itu hanya bercakap. Dengan menggunakan dua syot secara individual yang dilakukan secara close-up akan memberi kepelbagaiannya visual dan gerakan pada watak; kedua, penyunting akan mempunyai kebebasan untuk melakukan pemotongan dalam pelbagai cara bagi menghasilkan kesan lebih dramatik. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

4.2.5 Teknik Imbas Kembali

Adegan pembukaan dibuat secara imbas kembali yang memaparkan pengebumian Hj. Shahban menjadikan secara realitinya Hj. Shahban tidak lagi wujud dalam cerita ini. Tetapi cerita ini berkisarkan dirinya dan keluarganya. Jadi, pentingnya watak Hj. Shahban diadakan dalam naratif ialah bagi memperkuatkan apa yang mahu diperkatakan oleh pengarahnya lalu Mior Hashim membuat imbas kembali terhadap watak-watak Hj. Shahban. Tetapi imbas kembali ini bukan sekadar imbas kembali seperti kebanyakan filem lain melainkan imbas kembali yang tepat, bermakna, dan bersifat menghuraikan. Ini kerana realiti cerita *Matinya Seorang Patriot* (1984) penuh misteri dan imbas kembali adalah penghuraianya. Malah hukum sebab dan akibat dalam cerita ini adalah didasarkan kepada imbas kembali ini.

Terdapat empat rantai imbas kembali dibina oleh Mior Hashim. Imbas kembali pertama ialah pada syot 151-163 (durasi 0:28':20"-0:29':39"), Emak (Saadiah), teringat akan arwah Hj. Shahban. Ketika itu, Hj. Shahban sedang melatih silat kelima-lima anak lelaki mereka yang masih kecil. Seterusnya Hj. Shahban

memberi nasihat seorang demi seorang anaknya sambil menghembuskan asap dari dupa ke kepala setiap anaknya itu. Mior Hashim tidak membuat teknik penyuntingan licin (*smooth cutting*) terhadap imbas kembali ini sebaliknya selang-seli dengan pergerakan Emak dibiliknya. Sebanyak lima kali selang-seli dilakukan oleh Mior Hashim dan diakhiri pada syot 163, Emak membuka cincin yang dipakainya dan meninggalkan di hadapan potret Hj. Shahban di atas meja. Imbas kembali tahap pertama ini hanya bertindak sebagai pernyataan penceritaan (*story-telling*), menyatakan Hj. Shahban menanamkan semangat patriotik di kalangan anak-anaknya, tetapi cara Emak meletakkan cincin adalah misteri dalam adegan ini. (Rujuk gambar 19).

Imbas kembali seterusnya juga dalam ingatan Emak. Pada syot 440 (durasi 1:06':28"), Emak bersama Milah ke kubur Hj. Shahban untuk membaca ayat-ayat suci al-Quran. Ketika sedang membaca Emak tiba-tiba sebak dan menangis. Al-Quran yang dipegangnya terjatuh. Serentak dengan itu, Mior Hashim membuat imbas kembali Hj. Shahban dan Emak di kamar tidur. Hj. Shahban melahirkan rasa kecewanya kerana dia telah dipermain-mainkan dan ditipu. (Rujuk gambar 20).

Teknik imbas kembali 1



Syot 151: Masa:0:28':30"

Emak duduk di kerusi sedang mengenang arwah Hj. Shahban.

Cut to

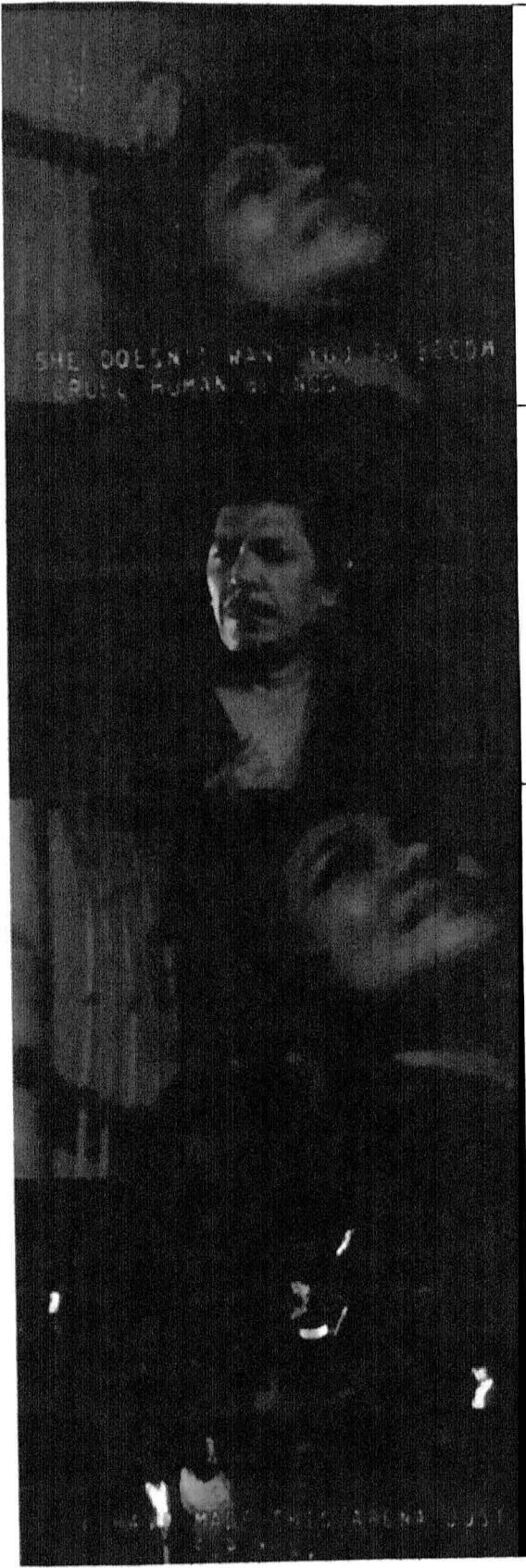


Syot 152 Masa:0:28':51"

Insert Hj Shahban sedang memberi peringatan kepada anak-anaknya.



Cut to



Syot 153 Masa:0:28' :52"

Close up Emak di kerusi malas sedang mengenang arwah Hj. Sahban.

Cut to

Syot 151: Masa:0:28' :20"

Insert kembali Hj. Sahban secara pemotongan secara cepat (*fast cut*).

Cut to

Syot 155: Masa:0:28' :56"

Close up masih di kerusi malas.

Cut to

Syot 158: Masa:0:29' :17"

Insert Hj. Shahban sedang menasihati anak-anaknya yang masih kecil di gelenggang silatnya.

Cut to



Syot 157 Masa:0:29':34"

Hj. Shahban sedang mengasap kepala setiap anak-anaknya sambil memberi nasihat.

Cut to

Syot 163 Masa:0:30':02"

Emak membuka cincin dijarinya dan meletakkan di atas meja di hadapan potret Hj. Shahban.

Syot 163 Masa:0:30':02"

Emak mengusapi potret perkahwinannya dengan Hj. Shahban.

Cut to

Gambar 19: Teknik imbas kembali 1. Emak (Saadiah), teringat akan arwah Hj. Shahban. Ketika itu, Hj. Shahban sedang melatih silat kelima-lima anak lelaki mereka. Kelima-limanya masih kecil. Seterusnya Hj. Shahban memberi nasihat seorang demi seorang anaknya sambil menghembuskan asap dari dupa ke kepala setiap anaknya itu. Mior tidak membuat suntingan yang licin (*smooth cutting*) terhadap imbas kembali ini sebaliknya selang-seli dengan pergerakan Emak di biliknya. Sebanyak 5 kali selang-seli dilakukan oleh Mior iaitu pada syot 152, 154, 156, 157 dan 162 sebelum diakhiri

pada syot 163, Emak membuka cincin yang dipakainya dan meninggalkan di hadapan potret Hj. Shahban di atas meja. Imbas kembali tahap pertama ini hanya bertindak sebagai penceritaan terus (*story-telling*), menyatakan Hj. Shahban menanamkan semangat patriotik di kalangan anak-anaknya, tetapi cara Emak meletakkan cincin adalah misteri dalam adegan ini. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Teknik imbas kembali 2



Syot 448 Masa:1:06' :28"

Emak meraung seperti hilang akal semasa membaca al-Quran di kubur Hj. Shahban.

Cut to

Syot 441 Masa:0:06' :30"

Insert Hj. Shahban dengan Emak di kamar tidur. Hj. Shahban sedang menahan marah kerana dirinya ditipu dan dipermain-mainkan.

Cut to

Syot 443 Masa:0:06' :33"

Emak meraung semakin kuat dan cuba ditenangkan oleh Milah.

Cut to



Syot 444 Masa:0:06' :35"

Insert kembali di bilik kamar tidur. Hj. Shahban semakin hilang sabar. Dia menghempas kain serbannya ke kerusi.

Cut to

Syot 448 Masa:0:06' :37"

Kembali kepada syot emak di kubur. Masih meraung dan ditenangkan oleh Milah.

Cut to

Syot 449 Masa:0:06' :39"

Insert kamar tidur. Hj. Shahban melempar kopiahnya pula.

Cut to

Syot 452 Masa:0:06' :40"

Keadaan Emak di kubur semakin tidak terkawal emosinya.

Cut to



Syot 452 Masa:0:06':42"

Insert kamar tidur. Hj Shahban menyatakan keturunannya dari darah pahlawan turun-temurun dan tetap pertahankan hak walau bergadai nyawa.

Syot 452 Masa:0:06':45"

Hj Shahban sudah hilang sabar. Dia mengungkit-ungkit tentang darah kepahlawanan keturunannya. Keadaanya sukar dikawal.

Cut to

Syot 453 Masa:0:06':53"

Emak di kubur dilakukan suntingan secara pantas (*fast cut*).

Cut to

Syot 454 Masa:0:07':12"

Insert Hj. Shahban mencapai keris dan menghunusnya. Di hadapannya potret pengarah-pengarah Melati Holding.

Cut to



Syot 455 Masa:0:07':14"

Hj. Shahban menetak potret pengarah-pengarah Melati Holding hingga retak.

Cut to

Syot 456 Masa:0:07':16"

Jeritan emak di kubur ke tahap suara paling tinggi.

Cut to

Gambar 20: teknik Imbas kembali 2. Imbas kembali ini memaparkan sikap patriotik Hj. Shahban dalam mempertahankan hak dan maruahnya. Dia mencabut keris lalu menatak potret ahli-ahli pengarah Melati Holding. Imbas kembali ini sekali lagi menghantar misteri kerana apabila suntingan ditukar kepada syot (*enter cut to shot*) 456; Emak di kubur, Emak sudah meraung-raung semacam hilang ingatan. Mior Hashim meninggalkan dua misteri pada penonton iaitu apakah yang telah mengecewakan Hj. Shahban, dan apakah yang sedang diratapi oleh Emak. Melalui penyuntingan dari syot 152 hingga 178, yang juga dilakukan secara selang-seli, penonton dapat mengesan watak Emak seolah-olah menyimpan satu rahsia. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Imbas ini memaparkan sikap patriotik Hj. Shahban dalam mempertahankan hak dan maruahnya. Dia mencabut keris lalu menetak potret ahli-ahli pengarah Melati Holding. Imbas kembali ini sekali lagi menghantar misteri kerana apabila sunting kepada (*enter cut to*) syot 456; Emak di kubur, Emak sudah meraung-raung semacam hilang ingatan. Mior Hashim meninggalkan dua misteri pada penonton iaitu apakah yang telah mengecewakan Hj. Shahban, dan apakah yang sedang diratapi oleh Emak. Melalui penyuntingan dari syot 152-178, yang juga dilakukan secara selang-seli, penonton dapat mengesan Emak seolah-olah menyimpan satu rahsia.

Konflik hadir melalui imbas kembali dan melalui imbas kembali juga konflik diselesaikan. Imbas kembali ketiga ialah pada syot 548-556 (durasi 01:13':02") yang didatangkan melalui watak En. Yusuf (lakonan S. Roomai Noor). En. Yusuf salah seorang pengarah Melati Holding berkeadaan tidak tenteram setelah kematian Hj. Shahban. Tambahan pula beberapa orang pengarah Melati Holding telah mati dibunuh selepas kematian Hj. Shahban. Lantaran tekanan itu, dia berkeputusan ke

rumah Hj. Shahban untuk menghurai misteri yang bersarang dalam cerita ini.

Teknik imbas kembali ini dikerjakan melalui teknik penyuntingan licin (*smooth cutting*) oleh Mior Hashim tanpa ada gangguan atau pencelahan visual lain. Hj. Shahban sebenarnya cuba membetulkan penyelewengan yang dilakukan oleh pengarahnya dalam Melati Holding. Dalam mesyuarat tersebut, Hj. Shahban mengugut akan menyampaikan hal itu kepada Perdana Menteri sekira pengarah-pengarahnya masih berkeras. Selepas Hj. Shahban keluar, En. Jamali (lakonan Azmil Mustapa) mempunyai rancangan lain. Dia ada menyimpan gambar bogel isteri Hj. Shahban yang diperolehi daripada bekas pemandu seorang pengawai tinggi British tempat isteri Hj. Shahban bekerja dahulu. Gambar itu akan disebarluaskan kepada umum sekiranya Hj. Shahban tetap akan menyampaikan hal penyelewengan Melati Holding kepada Perdana Menteri. (Rujuk gambar 21).

Imbas kembali ini menjawab sikap Emak yang selama ini sering meracau dan berkeadaan tidak tenang. Namun, imbas kembali ini diperkuat dengan imbas kembali keempat yang sebenarnya menjadi penggerak kepada

Teknik imbas kembali 3



Syot 548 Masa:1:13':02"
En. Yusuf terbaring di katil selepas terkejut mendengar berita kematian En. Jamali. Dia mula mengenang satu mesyuarat Melati Holding tentang ancaman Hj. Shahban.

Cut to



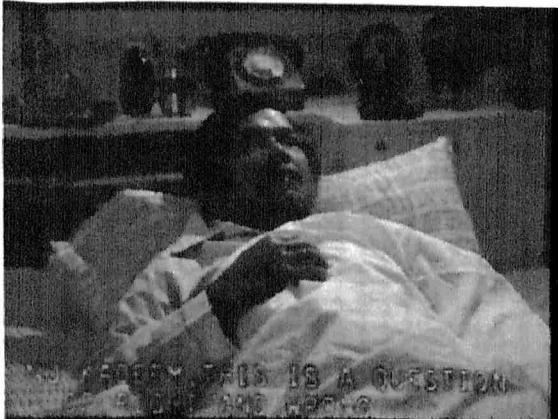
Syot 549 Masa:1:13':08"
Insert Hj. Shahban semasa mesyuarat Melati Holding. Dia menyatakan kecewa kerana berlaku penyelewengan dalam syarikatnya.

Cut to



Syot 549 Masa:1:13':17"
En Kidin menasihati agar Hj. Shahban tidak terlalu emosi.

Cut to



Syot 550 Masa:1:13':19"

En Yusuf di katilnya

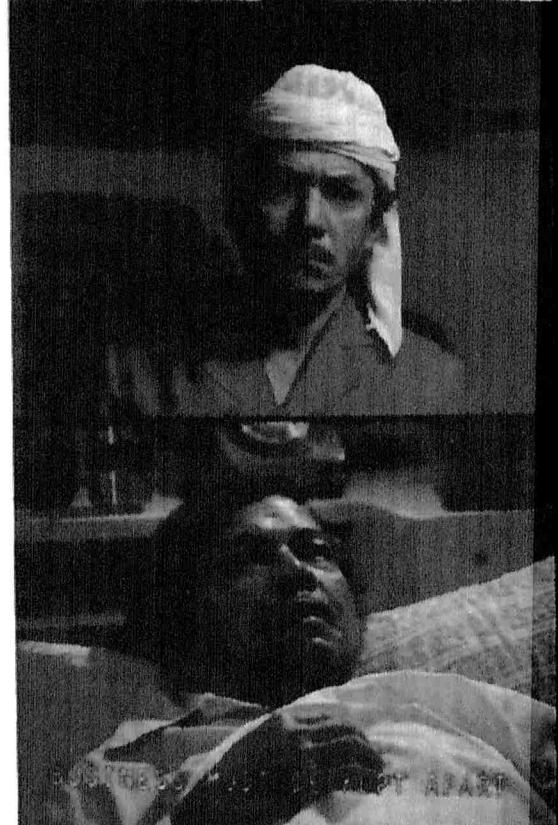
Cut to



Syot 551 Masa:1:13':21"

Insert kembali kepada mesyuarat. Hj. Shahban amat tidak menyenangi sikap pengarahnya yang melakukan penyelewengan dalam syarikat.

Zoom in



Syot 551 Masa:1:13':23"

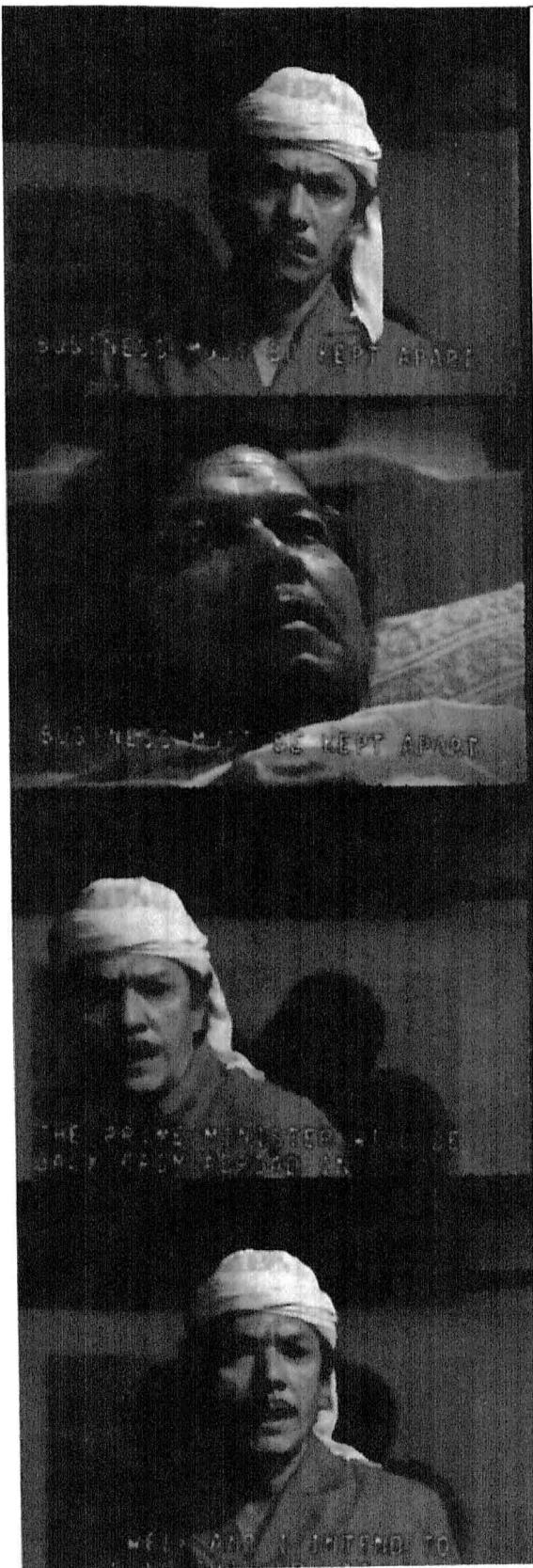
Close-up Hj. Shahban semakin berang dengan tindaka pengarah-pengarahnya.

Cut to

Syot 552 Masa:1:13':24"

En Yusuf di katilnya.

Cut to



Syot 553 Masa:1:13' :25"

Insert Hj. Shahban dengan emosi menahan marah.

Cut to

Syot 554 Masa:1:13' :27"

Close up En Yusuf di katilnya.

Cut to

Syot 555 Masa:1:13' :29"

Insert Hj. Shahban menyatakan PM (Perdana Menteri) akan pulang hujung minggu ini.

Syot 555 Masa:1:13' :30"

Dia mengugut akan menyampaikan berita tentang penyelewengan dalam syarikat Melati Holding kepada Perdana Menteri (P.M.).

Cut to



Syot 555 Masa:1:13' :32"

En. Kidin seolah-olah tidak percaya Hj. Shahban begitu serius mahu membawa perkara tersebut ke pengetahuan Perdana menteri (P.M.).



Syot 555 Masa:1:13' :33"

Hj. Shahban dengan tegas menyatakan tetap akan membawa perkara tersebut ke pengetahuan P.M.



Syot 556 Masa:1:13' :35"

Close up En Yusuf dalam keadaan emosi terganggu selepas imbas kembali ini.

Cut to

Gambar 21: Imbas kembali 3. Teknik imbas kembali ini dikerja secara suntingan licin (*smooth cutting*) oleh Mior Hashim tanpa ada gangguan atau pencelahan visual lain. Hj. Shahban sebenarnya cuba membetulkan penyelewengan yang dilakukan oleh pengarahnnya dalam Melati Holding. Dalam mesyuarat tersebut, Hj. Shahban mengugut akan menyampaikan hal itu kepada Perdana Menteri sekira pengarah-pengarahnnya masih berkeras. Imbas kembali ini menjawab sikap Emak yang selama ini sering meracau dan berkeadaan tidak tenang. Namun, imbas kembali ini diperkuat dengan imbas kembali

keempat yang sebenarnya menjadi penggerak kepada keseluruhan cerita ini iaitu misteri kematian Hj. Shahban. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

keseluruhan cerita ini iaitu misteri kematian Hj. Shahban.

Syot 590-610 (durasi 1:31':26"-1:32':08") merupakan imbas kembali dibuat kepada Sapuan selaku anak sulung Hj. Shahban. Sapuan memberitahu emaknya apa yang diceritakan oleh En. Yusuf telah diketahui lebih awal tetapi sengaja dirahsiakan. Sapuan mengimbas satu hari, Saiful pulang ke rumah kerana tertinggal peralatan mekaniknya. Dia ternampak rakan-rakan niaga bapa meninggalkan rumah dengan sebuah kereta. Sebaik sahaja melangkah ke dalam rumah, Saiful melihat bapanya terbaring berlumuran darah. Bapanya meninggal dunia dalam pangkuannya. Saiful mendapati bapanya sedang menggengam sesuatu. Setelah dibuka, didapati gambar bogel emaknya!

Empat imbas kembali ini adalah tunjang kepada cerita *Matinya Seorang Patriot* (1984). Dan keempat-empat imbas kembali ini adalah gambaran keseluruhan sikap patriotik Hj. Shahban. Melalui imbas kembali menceritakan keturunan Hj Shahban dari darah pahlawan, keturunan yang suka menumpahkan darah, sikap mempertahankan maruah walau nyawa sebagai ganti, dan

seorang yang kuat berpegang kepada ajaran agama. Malah melalui teknik ini juga, dapat dilihat anak-anaknya dididik dengan sifat yang sama.

Tindakan Mior Hashim meletakkan imbas kembali sebagai pencelahan mengganggu sedikit kronologi naratifnya. Mior Hashim boleh sahaja mengubah imbas kembali ini menjadi plot-plot biasa dan mengaturnya atas garisan secara kronologi dengan meletakkannya di awal cerita tetapi memilih untuk menggunakan kaedah imbas kembali. Sekiranya menggunakan kaedah kronologi, cerita ini akan hilang sifat misterinya sedangkan misteri adalah tubuh, roh dan bentuk keseluruhan naratif filem ini.

4.2.6 Montaj

Montaj mempersempahkan penyusunan syot secara retorikal dalam jukstaposisi di mana pertembungan dua imej menghasilkan satu entiti baru tersendiri yang membawa kepada suatu makna yang baharu (*the whole new meaning*). Mior Hashim memanipulasi penggunaan teknik montaj dalam *Matinya Seorang Patriot* (1984) menjadikan filem ini begitu kuat dalam menyata imej-imejnya serta

muncul sebagai sebuah filem dengan gaya baru yang tersendiri.

Empat adegan terbesar dikerjakan dengan menggunakan teknik montaj oleh Mior Hashim iaitu syot 195-222 (durasi 0:37':47"-0:38':03"); Saiful dan Yohanis, syot 314-334 (durasi 0:45':21"-0:47':05"); mimpi Emak, syot 380-401 (durasi 1:02':18"-1:04':22"); Pembunuhan En. Kidin, dan syot 402-415 (durasi 1:04':22"-1:05':56"); pembunuhan Uncle Tien. Selain itu terdapat banyak teknik pencelahan (*insert*), malah hampir keseluruhan peristiwa diberi montaj seperti ini.

Mior Hashim melakukan montaj pada syot 195-222 (durasi 0:37':47"-0:38':03"), adegan Saiful-Yohanis. Saiful membaiki kereta Yohanis di Leong Workshop sementara Yohanis membuat latihan pertunjukan kebudayaan kelolaan syarikat tempat kerjanya. Dua adegan pada asalnya berasingan, tetapi dikumpulkan oleh Mior dengan mengenakan teknik pemotongan pantas (*fast cut*) dan mengilir-gilir visual pada skrin tayangan dengan satu muzik rancak sebagai latar bunyi.

Berikut adalah pilihan syot yang dilakukan oleh Mior Hashim dalam montaj syot 195-222;

Analisis montaj 1: syot 195-222 (durasi 0:37' :47"-

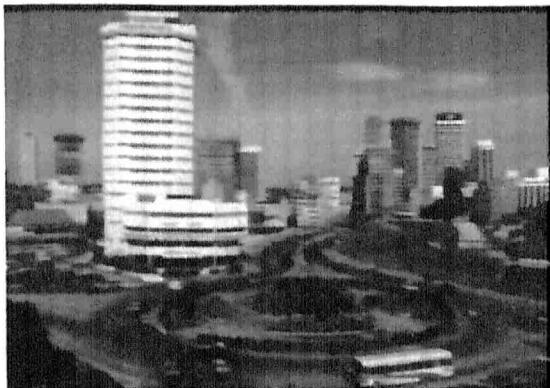
0:38' :03")

No. syot	Durasi	Diskripsi syot	Dialog/diskripsi
195	0:37' :47"	<i>Long shot</i> Kuala Lumpur.	-Tiada dialog- Pemandangan Kuala Lumpur pada waktu siang dalam empat syot.
200	0:37' :50"	<i>Medium shot</i> Yohanis.	Yohanis di atas pentas membuat latihan.
201	0:37' :50"	<i>Long shot</i> Saiful.	Saiful sedang membaiki kereta di bengkel.
202	0:37' :50"	<i>Medium shot</i> Yohanis.	Yohanis di pentas.
203	0:37' :51"	<i>Medium shot</i> Saiful.	Saiful membaiki kereta.
204	0:37' :52"	<i>Long shot</i> (lima syot) bandaraya Kuala Lumpur	
209	0:37' :55"	<i>Medium shot</i> Yohanis.	Yohanis berehat sambil minum.
210	0:37' :56"	<i>Medium shot</i> Saiful.	Saiful berehat sambil minum.
211	0:37' :57"	<i>Long shot</i> Yohanis.	Yohanis memulakan latihan.
212	0:37' :57"	<i>Medium shot</i> Saiful.	Saiful mula membaiki kereta.
213	0:37' :58"	<i>Medium shot</i> Yohanis.	Yohanis siap latihan.
214	0:37' :59"	<i>Long shot</i> Kuala Lumpur.	Kuala Lumpur waktu malam (enam syot).
220	0:38' :00"	<i>Medium shot</i> Yohanis dan En. Hasnol.	Yohanis berbincang dengan ketuanya.
221	0:38' :02"	<i>Medium shot</i> Saiful.	Saiful membaiki dalam gelap.
222	0:38' :03"	<i>Medium shot</i> Yohanis dan En.	Yohanis masih berbincang dengan

		Hasnol.	ketuanya, En Hasnol (Ahmad Termimi Seriger).
--	--	---------	---

Kejadian sebenar adegan adalah panjang iaitu bermula dari siang hingga ke malam. Jika mahu ditunjukkan semuanya tentu akan membosankan penonton. Mior Hashim menyuntik eleman kreatif dengan mengumpul dua adegan serentak dan ini tentu menyingkir ruang masa yang tidak perlu seperti kata Jean Mitry...*a film is made up of many images, which derive their meaning in relation to each other in a whole interplay of reciprocal implication, symbols, ellipses.*¹⁰ Teknik penyuntingan ini menjimatkan durasi sebenar dan diterima oleh penonton. Mior Hashim hanya memerlukan 29 saat saja (syot ini bermula pada minit 0.37':34" dan tamat pada 0.38':03") untuk memuatkan keseluruhan syot tadi tetapi mampu bercerita keseluruhan maksud cerita tersebut. Mengikut Eisenstein, teknik Mior Hashim ini dalam kategori *rhythrical montage* kerana montaj ini terdiri daripada satu siri pemotongan yang mengikut irama. Muzik latar yang rancak adalah irama dalam montaj ini. (Rujuk gambar 22).

Rhythmic Montage Yohanis-Saiful



Syot 195 Masa:0:37' :47"

Syot 195 hingga 198 merupakan *Long Shot* pemandangan Kuala Lumpur pada waktu siang dalam empat syot.

Cut to



Syot 197 Masa:0:37' :48"

Cut to



Syot 198 Masa:0:37' :48"



Syot 200 Masa:0:37' :48"

Yohanis membuat latihan di atas pentas

Cut to



Syot 201 Masa:0:37' :50"

Saiful sedang
membaiiki kereta di
bengkel

Cut to



Syot 202 Masa:0:37' :51"

Yohanis di pentas

Cut to



Syot 203 Masa:0:37' :50"

Saiful sedang
membaiiki kereta

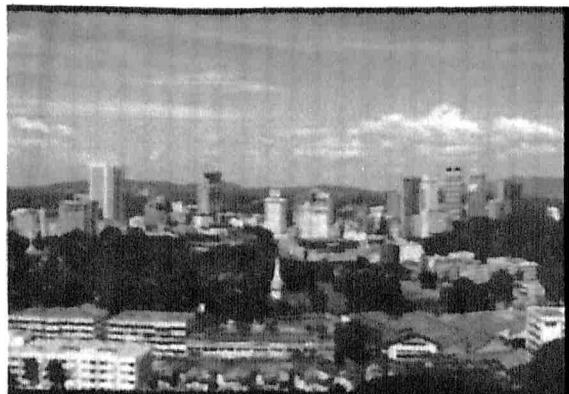
Cut to



Syot 204 Masa:0:37' :50"

Syot 204 hingga 208
merupakan *Long shot*
Bandar raya Kuala
Lumpur.

Cut to



Syot 205 Masa:0:37' :51"

Cut to



Syot 208 Masa:0:37' :54"

Cut to



Syot 209 Masa:0:37' :55"

Yohanis berehat
sambil minum.

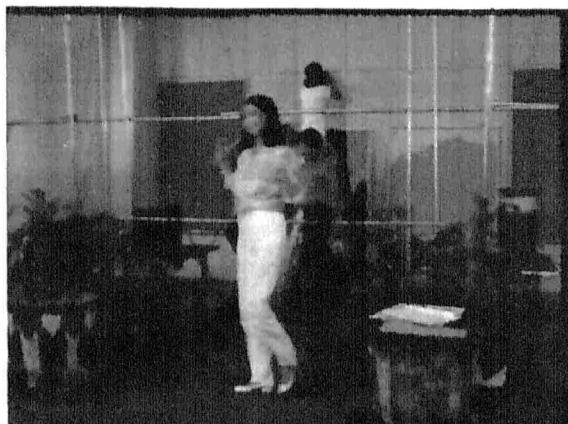
Cut to



Syot 210 Masa:0:37' :56"

Saiful juga berehat
sambil minum.

Cut to



Syot 211 Masa:0:37' :50"

Yohanis memulakan latihan.

Cut to



Syot 212 Masa:0:37' :57"

Saiful mula membaiki kereta.

Cut to



Syot 213 Masa:0:37' :58"

Yohanis siap menjalani latihan.

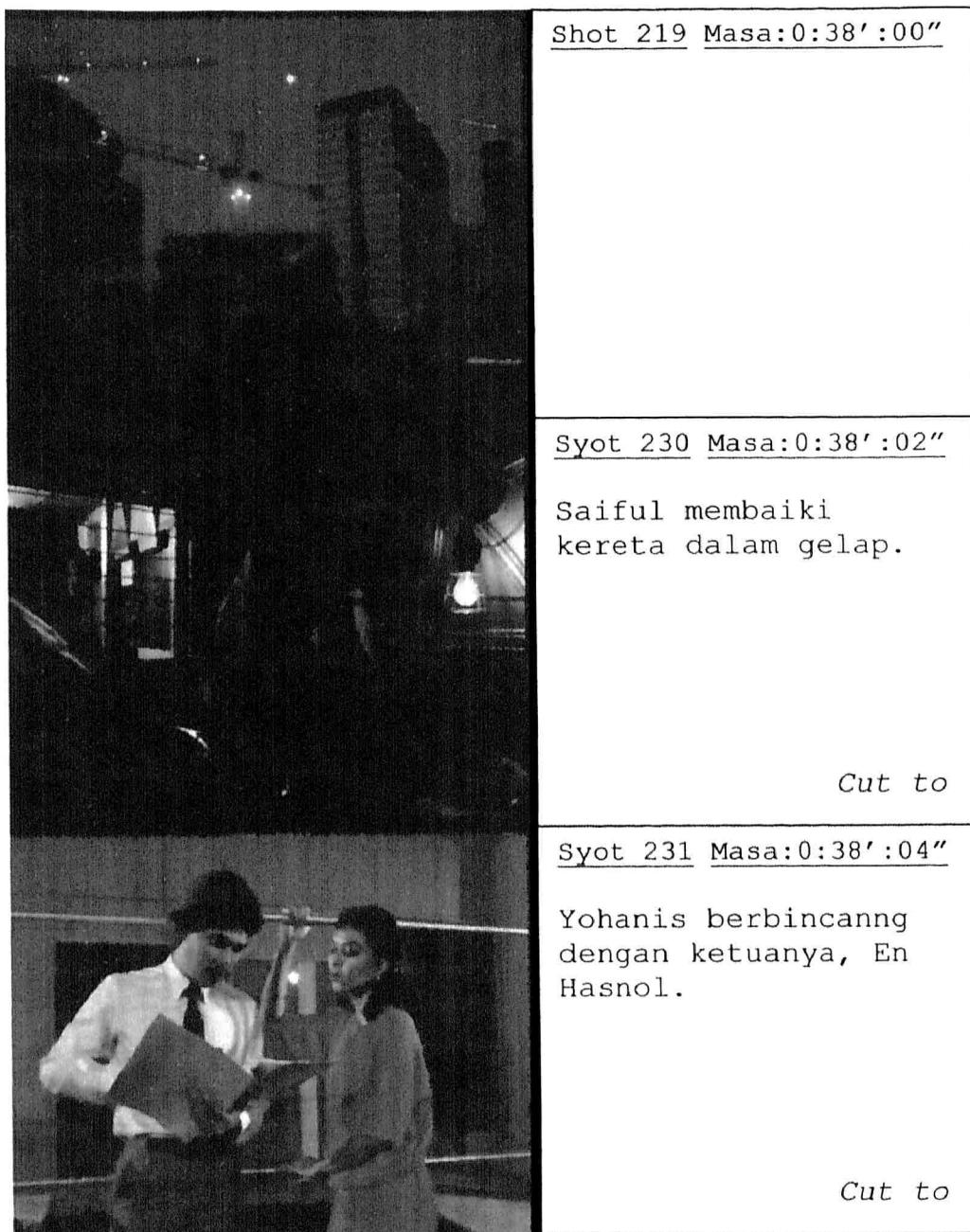
Cut to



Syot 214 Masa:0:37' :59"

Syot 214 hingga 219 merupakan *long shot* pemandangan Banda raya Kuala Lumpur di waktu malam.

Cut to



Gambar 22. Rhythmic montage. Mior Hashim melakukan montaj pada syot 195 hingga 231, adegan Saiful-Yohanis. Saiful membaiki kereta Yohanis di Leong Workshop sementara Yohanis membuat latihan pertunjukan kebudayaan kelolaan syarikat tempat kerjanya. Dua adegan pada asalnya berasingan, tetapi dikumpulkan oleh Mior dengan mengenakan suntingan pantas (*fast cut*) dan mengilir-gilir visual pada skrin tayangan dengan satu muzik rancak sebagai latar bunyi. Mengikut Eisenstein, teknik Mior Hashim ini berfungsi sebagai

rhythmic montage kerana montaj ini terdiri daripada satu siri pemotongan (*cuts*) yang mengikut irama. Muzik latar yang rancak adalah irama dalam montaj ini. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Montaj kedua ialah ialah syot 314-337 (durasi 0:45':21"-0:47':05"), iaitu mimpi Emak. Emak sedang tidur bermimpi ngeri tetapi mimpinya tidak dinyatakan sebaliknya Mior Hashim memberi imej pelita, kopiah, biji tasbih kepada mimpi ini. Imej ini adalah interpretasi kepada mimpi Emak dan ia merupakan misteri kepada penonton. Mior Hashim mengabungkan dua lokasi iaitu Emak sedang tidur dan Saiful di rumah sewanya duduk memikir sesuatu di kerusi malas. Berikut adalah analisis montaj mimpi Emak;

Analisis montaj 2: syot 314-334 (durasi 0:45':21"-

0:47':15")

No. Syot	Durasi	Diskripsi syot	Dialog/diskripsi
314	0:45':21"	Medium shot emak.	Emak mula didatangi mimpi. Kain langsir bergerak perlahan ditiup angin.
315	0:45':28"	Medium shot pelita.	Pelita di sebalik langsir yang ditiup angin.
316	0:45':34"	Close-up burung.	Burung dalam sangkar di rumah Saiful.
317	0:46':05"	Close-up Emak.	Emak mula menangis
318	0:46':09"	Close-up kopiah.	Kopiah tersangkut ditiup angin.
319	0:46':11"	Close-up Saiful.	Saiful di kerusi malas.
320	0:46':20"	Close-up pelita.	Pelita ditiup angin.
321	0:46':23"	Close-up Emak.	Emak menangis semakin kuat.
322	0:46':28"	Close up	Saiful berkeadaan

		Saiful.	sangat senyap (mute).
323	0:46' :36"	Close-up kopiah.	Kopiah terjatuh ditiup angin.
324	0:46' :38"	Close-up Emak.	Emak menjerit.
325	0:46' :40"	Medium shot Saiful.	Saiful mencapai telefon.
326	0:46' :43"	Close-up Emak.	Emak masih menjerit.
327	0:46' :46"	Close up Saiful.	Saiful mengangkat ganggang telefon.
328	0:46' :50"	Close up Emak.	Emak masih menjerit.
329	0:46' :53"	Close-up pelita.	Pelita di sebalik langsir.
330	0:46' :57"	Medium shot Saiful.	Saiful mula membuat panggilan
331	0:47' :00"	Close up Emak.	Emak membuka mata sambil menjerit.
332	0:47' :10"	Close-up biji tasbih.	Biji tasbih yang tersangkut jatuh ke lantai.
333	0:47' :13"	Close-up Emak.	Emak menjerit paling nyaring.
334	0:47' :15"	Close-up Saiful.	Saiful bercakap di telefon bertanyakan Safuan.

Sehingga ke tahap ini walaupun kesinambungan yang ditonjolkan dikira melampaui sempadan ilusi (*side-allusions*), tetapi kesemua imej yang digunakan sebagai simbol yang diambil dari persekitaran sebenar Emak. Penonton boleh mentafsir apa saja tentang imej ini tetapi umumnya imej pelita, kopiah dan biji tasbih adalah cenderung ditafsirkan dengan keagamaan. Imej kopiah dan biji tasbih jatuh memberi pengertian iman

seseorang sedang jatuh. Misterinya ialah iman siapa.

Penonton mula meneka sama ada Emak atau Saiful.

Di sini, struktur keseluruhan naratif cerita-filem diketepikan dan satu kesinambungan kepentingan intelektual semata-mata dibentuk. Setiap suntingan dibawa ke hadapan bersama satu idea berbanding menyambungkan aksi dari syot yang sebelumnya. Berdasarkan kaedah ini fungsi montaj yang dibuat oleh Mior Hashim ini dikategorikan dalam *ideological montage* iaitu montaj yang lahir daripada pertembungan konsep yang timbul daripada beberapa eleman filem ini dan membentuk sebahagian daripada ideologi penonton.

Montaj ketiga ialah montaj yang paling menarik. Berlaku pada syot 381-401 (durasi 1:02':18"-1:04':22"); berkenaan pembunuhan En. Kidin. En. Kidin salah seorang pengarah Melati Holding yang terlibat dalam komplot pembunuhan Hj. Shahban. Dalam montaj ini Mior Hashim menitikberatkan konsep *metal clash* (percanggahan logik) dan *shots* (syot). Baginya, imej yang bergerak ialah unit terkecil montaj (*cell of montage*). Inilah yang dinyatakan oleh Eisenstein bahawa penyuntingan bukanlah penyatuan imej tetapi

satu pelanggaran atau percanggahan (*collision*) antara imej-imej sehingga boleh memberi kesan kejutan kepada penonton apabila rasa kejutan ini dihubungkan dengan teks dalam filem.

Mior Hashim menggunakan teknik penyuntingan tematik atau *thematic montage* untuk menggabungkan tiga aksi berbeza dalam montaj ini iaitu Emak di kubur, En. Kidin *jogging*, dan Saiful bersedia untuk bertindak melakukan pembunuhan. Berikut analisis montaj tiga;

Analisis montaj 3; syot 380-401 (1:02':18"-
1:04':22")

No. Syot	Durasi	Diskripsi syot	Dialog/diskripsi
380	1:02':18"	<i>Medium shot</i> Emak dan Milah.	Emak membaca al-Quran di kubur Hj. Shahban.
381	1:02':20"	<i>Long shot</i> En. Kidin.	En. Kidin sedang <i>jogging</i> di taman.
382	1:02':32"	<i>Long shot</i> Saiful dan orang ramai.	Saiful minum di gerai tepi jalan.
383	1:02':43"	<i>Medium shot</i> Emak.	Emak membaca al-Quran di kubur Hj. Shahban.
384	1:02':47"	<i>Medium shot</i> Saiful.	Saiful bergerak menaiki motornya.
385	1:03':02"	<i>Medium shot</i> monyet dan En. Kidin.	Seekor monyet berlumuran darah di atas penghadang jalan taman.
386	1:03':18"	<i>Close-up</i> pisau.	Pisau menetak dahan kayu.
387	1:03':21"	<i>Medium shot</i> Emak.	Emak menangis di kubur Hj. Shahban.

388	1:03':23"	<i>Medium shot</i> monyet.	Monyet tiba-tiba bergerak dengan mulut ternganga.
389	1:03':29"	<i>Medium shot</i> Emak.	Emak menjerit di kubur.
390	1:03':32"	<i>Close-up</i> pakaian.	Pembunuh menukar pakaian.
391	1:03':35"	<i>Medium shot</i> En. Kidin.	En. Kidin mengurut dadanya.
392	1:03':37"	<i>Medium shot</i> Emak dan Milah.	Milah menenangkan Emak di kubur.
393	1:03':39"	<i>Medium shot</i> En. Kidin.	En. Kidin masih mengurut dadanya.
394	1:04':01"	<i>Close-up</i> pakaian.	Pembunuh menukar pakaian.
395	1:04':02"	<i>Medium shot</i> En. Kidin.	En. Kidin masih mengurut dadanya.
396	1:04':05"	<i>Close-up</i> pakaian.	Pembunuh menukar pakaian.
397	1:04':12"	<i>Close-up</i> pisau.	Pisau dicabut dari dahan kayu.
398	1:04':13"	<i>Close-up</i> En. Kidin.	En. Kidin ditarik dari belakang dan keluar dari <i>frame</i> (<i>enter frame</i>).
399	1:04':18"	<i>Medium shot</i> En. Kidin.	En. Kidin jatuh bergulingan ke bawah cerun.
400	1:04':20"	<i>Medium shot</i> En. Kidin dan kaki pembunuh.	Muncul pembunuh melangkahi tubuh En. Kidin.
401	1:04':21"	<i>Close up</i> Pembunuh.	Pembunuh misteri berpakaian serba hitam menetak En. Kidin sehingga mati.
402	1:04':22"	<i>Medium shot</i> Emak dan Milah.	Emak menjerit semacam hilang akal di kubur.

Penyuntingan tematik atau *thematic montag* menekankan penggabungan idea-idea tanpa mengambil kir kesinambungan masa dan ruang. Teknik yang bercora

fast-forwards, flashback dan *cutaway* oleh Mior Hashim ini telah memberi ruang kepada pengarah untuk mengembangkan idea-ideanya secara tematik tanpa terkongkong oleh faktor kronologi. Di samping itu, teknik ini memberi kebebasan untuk menyingkap ciri-ciri masa yang subjektif.

Melalui konsep montaj, beberapa syot berasingan telah digabungkan secara langsung lalu wujud secara relatif antara syot-syot ini sehingga menjadi lebih efektif. Walaupun gabungan syot tersebut kadang-kala tidak realistik, tetapi merupakan sesuatu yang konseptual dan peotic. Gabungan ini akan menghasilkan satu penyatuan yang lebih tinggi pengertian maknanya (*virtue conjunction*). *Virtue conjunction* tersebut harus dicari untuk membina satu makna dalam filem. Penekanan pada pernyataan tematik dalam montaj melahirkan *intellectual montage* yang biasanya memerlukan interpretasi teliti seseorang penonton. Eisenstein menggunakan kaedah yang sama tetapi dikenali sebagai *montage of attraction* pada babak 'Odessa Steps' dalam *Battleship Potemkin*, (1926). *Montage of attraction* ialah *the reenforcing of the*

Tematik montaj



Syot 380 Masa:1:02':18"

Emak membaca al-Quran
di kubur Hj. Shahban.

Cut to



Syot 381 Masa:1:02':20"

En. Kidin sedang
jogging di taman.

Cut to



Syot 382 Masa:1:02':32"

Saiful minum di gerai
tepi jalan.

Cut to



Syot 383 Masa:1:02':43"

Emak membaca al-Quran
di kubur Hj. Shahban.

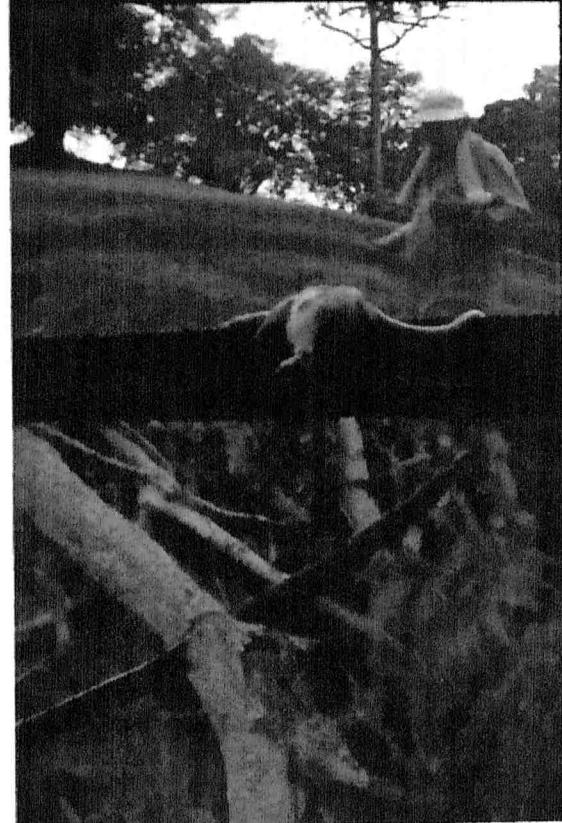
Cut to



Syot 384 Masa:1:02':48"

Saiful bergerak
menaiki motornya.

Cut to



Syot 385 Masa:1:03':02"

Seekor monyet
berlumuran darah di
atas penghadang jalan
taman. En. Kidin
memandang monyet yang
mati dibunuh. Dia rasa
pelik dan ngeri.

Cut to

Syot 386 Masa:1:03':18"

Pisau menetak dahan
kayu.

Cut to



Syot 387 Masa:1:03':21"

Emak mula menangis
sambil meneruskan
bacaan al-Quran.

Cut to



Syot 388 Masa:1:03':23"

Monyet tiba-tiba
bergerak dengan mulut
ternganga.

Cut to



Syot 389 Masa:1:03':29"

Emak menjerit di kubur.

Cut to



Syot 390 Masa:1:03':32"

Pembunuh menukar
pakaian.

Cut to



Syot 391 Masa:1:03' :35"

En. Kidin mengurut dadanya.

Cut to



Syot 392 Masa:1:03' :37"

Milah bangun cuba menenangkan emaknya di kubur.

Cut to



Syot 393 Masa:1:03' :39"

En. Kidin masih mengurut dadanya.

Cut to



Syot 394 Masa:1:04' :01"

Pembunuh menukar pakaianya.

Cut to



Syot 395 Masa:1:04':02"

En. Kidin masih mengurut dada.

Cut to



Syot 396 Masa:1:04':05"

Pembunuh menukar pakaian.

Cut to



Syot 397 Masa:1:04':12"

Pisau dicabut dari dahan pokok.

Cut to



Syot 398 Masa:1:04':17"

Close up En. Kidin dan muncul tangan misteri dari belakang menariknya.

Cut to



Syot 398 Masa:1:04':17"
En. Kidin ditarik dari belakang dan keluar daripada frame (*enter frame*). Penyunting mula menggunakan teknik gerak perlahan (*shots slow motion*).

Cut to

Syot 399 Masa:1:04':18"
En. Kidin jatuh bergulingan ke bawah cerun.

Cut to

Syot 400 Masa:1:04':20"
Muncul pembunuh secara tiba-tiba melangkahi tubuh En Kidin.

Cut to



Syot 401 Masa:1:04':21"

Pembunuh misteri yang berpakaian serba hitam bertindak menetak En. Kidin sehingga mati.

Cut to

Syot 402 Masa:1:04':22"

Emak menjerit semacam hilang akal di kubur.

Cut to

Gambar 23: Tematik montaj. Teknik ini menitikberatkan *metal clash* dan syot. Bagi Eisenstein, imej yang bergerak ialah unit terkecil montaj (*cell of montage*). Inilah yang dinyatakan olehnya bahawa penyuntingan bukanlah penyatuan imej tetapi satu pelanggaran atau percanggahan (*collision*) antara imej-imej sehingga boleh memberi kesan kejutan kepada penonton apabila kejutan itu dihubungkan dengan teks dalam filem. Mior Hashim menggunakan teknik penyuntingan tematik atau *thematic montage* untuk menggabungkan tiga aksi berbeza dalam montaj ini iaitu Emak di kubur, En. Kidi jogging, dan Saiful bersedia untuk bertindak melakuka pembunuhan. Penyuntingan tematik atau *thematic montage* menekankan penggabungan idea-idea tanpa mengambil kir kesinambungan masa dan ruang. Teknik yang bercora *fast-forwards*, *flashback* dan *cutaway* oleh Mior Hashim ini telah memberi ruang kepada pengarah untuk mengembangkan idea-ideanya secara tematik tanpa terkongkong oleh faktor kronologi. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

*meaning of one image by association with another image not necessarily part of the same episode.*¹¹

Dengan memanipulasi *montage of attraction*, Eisenstein berjaya memberi kesan paling maksimum ke atas emosi penonton terhadap kekejamam para tentera yang menyerang petani-petani, menembak bayi, dan wanita sedang memeluk bayi tersebut.¹² Begitu juga halnya dengan Mior Hashim, montajnya ini menyamai *montage of attraction* Eisenstien kerana memberi kesan paling maksimum ke atas emosi penonton. (Rujuk gambar 23).

Mior Hashim menggunakan teknik pemotongan terbaik (*classical cutting*) untuk montaj keempat iaitu pada adegan pembunuhan Uncle Tien, seorang lagi pengarah Melati Holding. Uncle Tien bermain majong bersama empat orang rakannya. Kilat adalah sistem tanda yang dipakai oleh Mior Hashim untuk adegan ini. Sebanyak tiga kali teknik pencelahan (*insert*) kilat dibuat iaitu pada syot 681, 685, dan 687. Kilat bererti membawa mendung dan mendung kemungkinan akan membawa kepada hujan. Mendung dan hujan dalam cerita ini ialah mendung yang mula hadir dan hujan yang bakal terjadi

kepada Uncle Tien sekejap lagi. Uncle Tien dibunuhan ketika membuka pintu pagar rumahnya setelah pulang dari kelab majong tersebut.

Clasical cutting melibatkan penyuntingan yang lebih kepada tujuan mencari kedalaman sifat dramatiknya dan penekanan emosi daripada hanya tujuan gabungan syotnya secara fizikal. Lihatlah kesinambungan syot yang dibuat melambangkan pecahan atau penghuraian sesebuah kejadian kepada komponan-komponan psikologinya di samping bersifat logik.

Secara umumnya, montaj yang dikerjakan oleh Mior Hashim cenderung kepada jenis tematik montaj kerana bersifat *flash-forwards*, *flashbacks*, dan *cutaways*. Montaj ini sesuai kerana ia memberi peluang para pengarah mengembangkan idea-idea tanpa terkongkong oleh faktor kronologi. Selain itu ia turut memberi kelebasan kepada pengarah untuk menyingkapkan ciri-ciri masa yang subjektif.

4.2.6 Teknik Pencelahan Visual (*Insert*) .

Mior Hashim juga kerap melakukan teknik pencelahan visual (*insert*). Pencelahan visual

merupakan satu pencelahan secara internal yang mengganggu kronologi adegan tetapi bertindak menguatkan maksud dan idea adegan tersebut. Teknik ini dibuat dengan mencelahkan sesuatu visual ke dalam sesuatu adegan tanpa mengambil kira sama ada visual tersebut berkaitan dengan adegan itu atau pun tidak berkaitan. Jika tidak berkaitan, maka pencelahan ini bertindak sebagai imej idea atau montaj. Dalam *Matinya Seorang Patriot*, (1984), Mior Hashim membuat teknik pencelahan secara suntingan pantas (*fast cut*) terhadap peristiwa-peristiwa lepas yang berkaitan secara langsung dengan watak-wataknya. Pencelahan secara suntingan pantas wajah-wajah Hj. Shahban dibuat kepada En. Yusuf yang sedang terlantar di katil rumahnya. En. Yusuf sebenarnya dihantui rasa bersalah kerana terlibat dalam komplot membunuh Hj. Shahban. Sebanyak tujuh pencelahan secara suntingan pantas dibuat oleh Mior Hashim menanda kemuncak tekanan ke atas En. Yusuf lalu berkeputusan untuk menghuraikan peristiwa sebenar kepada keluarga Hj. Shahban. (Rujuk gambar 24).

Pencelahan secara suntingan pantas juga dikenakan kepada Yohanis ketika mula histeria di rumah Saiful. Ketika itu Yohanis mula mengetahui siapa sebenarnya

Saiful dan tujuannya datang ke Kuala Lumpur adalah untuk membunuh ayahnya. Dalam keadaan Yohanis terjerit-jerit, Mior Hashim membuat pencelahan secara suntingan pantas setiap pembunuhan kepada fikirannya bermula dengan pembunuhan En. Jamali, En. Kidin, dan Uncle Tien yang berjumlah tujuh pencelahan kesemuanya. Mior Hashim mahu penonton tahu apa dan bagaimana fikiran dalaman Yohanis dan pemilihan pencelahan secara suntingan pantas ini adalah elemen bercerita paling kompleks dilakukan oleh penyuntingnya. (Rujuk gambar 25).

Sebelum itu Mior Hashim turut membuat pencelahan kepada watak Saiful. Saiful mula berada di persimpangan sama ada meneruskan sumpah perjanjian untuk membunuh En. Yusuf atau melupakannya kerana hatinya mula mencintai Yohanis. Ketika konflik ini, Mior membuat pencelahan lima orang beradik di gelanggang silat sedang bersumpah untuk menuntut bela atas kematian ayahnya. Pencelahan ini bertujuan memaparkan konflik yang timbul dalam diri Saiful atau untuk menguatkan semangat Saiful yang mula tawar setelah bertemu Yohanis. (Rujuk gambar 26).

Pencelahan seterusnya ketika pertarungan Safuan-Saiful. Pertarungan adik-beradik ini adalah adegan paling menyayat hati. Safuan mempertahankan sumpah membela bapa, manakala Saiful membela cinta. Pencelahan Hj. Shahban seolah-olah memandang dari atas melihat anak-anaknya bertarung sambil menutur nasihat memberi kesan emosi sayu penonton. Pertarungan ini berakhir apabila Saiful terhantuk pada potret Hj. Shahban lalu jatuh tidak sedarkan diri. Darah melekat pada potret menyedarkan kesilapan yang dilakukan oleh adik-beradik tersebut. (Rujuk gambar 27).

Secara keseluruhannya, teknik penyuntingan yang ditunjukkan oleh Mior Hashim Manap telah memberi jiwa bercerita keseluruhan filem ini. Dia bukan sahaja berjaya mengaplikasikan teknik-teknik montaj semaksimum malah setiap adegan yang dibinanya berupaya membawa satu sintesis yang bermakna dan menghampiri sifat artistik penyuntingan sepenuhnya. Inilah yang dikatakan oleh Eisenstein iaitu montaj merupakan unsure terpenting (*life principal*) yang memberi makna kepada setiap syot yang dihasilkan.¹³

4.3 JANJI MERDEKA (DRAMA TV)

4.3.1 Sinopsis *Janji Merdeka* (1995)

Mengisahkan seorang mahasiswa yang berjuang menuntut keadilan dan hak rakyat miskin menyebabkan terpaksa hidup dalam buruan kerana corak pejuangannya yang radikal sehingga kehilangan segala dalam hidupnya termasuk cita-cita, keluarga, kekasih malah perjuangan yang diperjuangkannya sendiri.

Putra (lakonan Sidi Oraza), seorang mahasiswa zaman 70-an bangun menuntut kerajaan membasmikan kemiskinan yang menjadi isu paling hangat ketika zaman itu bersama rakan-rakannya. Dengan latar belakang keluarga yang miskin, dan menjadi pemuda pertama dari kampungnya memasuki universiti, semangat Putra dan rakan-rakannya semakin meluap-luap sehingga mendorong kepada corak perjuangan yang lebih radikal dengan mengadakan demonstrasi dan tunjuk perasaan secara besar-besaran. Pihak berkuasa memburu Putra lalu dia menyembunyikan diri di Kota London selama hampir 10 tahun. Dia pulang ke tanah air secara haram semata-mata ingin bertemu dengan ibunya dan juga kawan sekolejnya, Ira (lakonan Aida Rahim). Mereka memujuk agar Putra menyerah tetapi Putra tetap teguh dengan

idealisme perjuangannya biarpun akan kehilangan segalanya. Di tanah air, dia terus diburu dan akhirnya berjaya ditangkap lalu dijatuhi hukuman dua tahun penjara.

Janji Merdeka (1995) buah tangan Nurhalim Ismail terbitan Nur TV Production Sdn. Bhd., berdurasi tayangan selama 110 minit ini merupakan satu persembahan Keris Motion Sdn Bhd. mengandungi 352 syot. Lim Kok Teng bertindak sebagai penyunting dengan dibantu oleh Ibrahim Bachik sebagai jurumuzik dan S. Naidu sebagai pengadun audio.

Analisis drama tv ini akan dikaji dari segi penggunaan teknik imbas kembali, penyuntingan aksi, penyuntingan dialog, montaj, penyuntingan tatabunyi dan aplikasi teknik ruang dan masa filem (*film space and film time*).

4.3.2 Teknik Imbas Kembali

Janji Merdeka (1995) memulakan cerita dengan imbas kembali (*flashback*) zaman kolej putra dan rakan-rakannya. Mereka sedang sibuk menulis-nulis kain rentang dan kemudian kain rentang ini diarak dalam

satu tunjuk perasaan. Adegan ini adalah penyata kepada corak perjuangan pimpinan Putra ke dalam patriotisme kelas radikal. Adegan yang dipaparkan selama hampir tiga minit ini dipenuhi dengan dialog, perlakuan, dan gerakan yang memberi tanda radikalnya pergerakan Putra. Ini ialah imbas kembali Putra yang sedang berada di dalam sebuah bilik di Kota London, menyembunyikan diri setelah diburu pihak berkuasa.

Penyunting, Lim Kok Teng memberi tanda imbas kembali tersebut dengan bijak. Seluruh imbas kembali itu ditatakan dengan warna hitam-putih adalah tanda tepat bagi menyatakan peristiwa berkenaan telah pun berlaku sepuluh tahun yang lalu. Dan warna hitam-putih ini berhubungan dengan perasaan rindu Putra terhadap segala pernah berlalu dalam hidupnya. Keluarganya yang kini hanya tinggal emaknya sahaja, rakan-rakan kolejnya, kampung halamannya, dan perjuangannya yang lebih sepuluh tahun itu adalah terkumpul dalam warna hitam-putih imbas kembali ini. Hitam-putih selama tiga minit ini adalah paparan hitam putih keseluruhan kehidupan dan perjuangan Putra dalam cerita ini. Hitam-putih itu adalah hitam-putih kehidupan Putra. (Rujuk gambar 28).

Teknik pencelahan visual 1 (insert)



Syot 421 Masa:1:03' :38"

En. Yusuf di pejabatnya, mendapat berita kematian En. Jamali. Dia dalam keadaan gelisah dan kelihatan berfikir sesuatu.

Fast cut to



Syot 422 Masa:1:03' :38"

Insert Hj. Shahban memberitahu akan membongkar penyelewengan dalam syarikat Melati Holding.

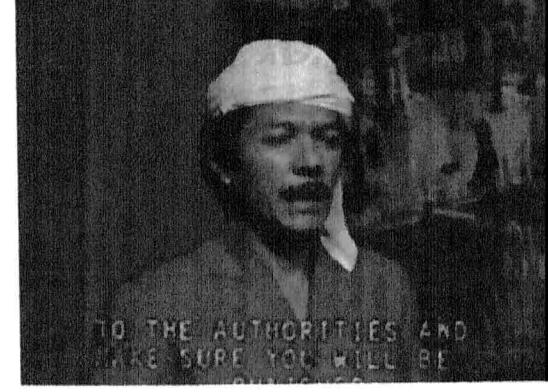
Fast cut to



Syot 423 Masa:1:03' :39"

Suntingan kembali kepada En Yusuf di pejabatnya.

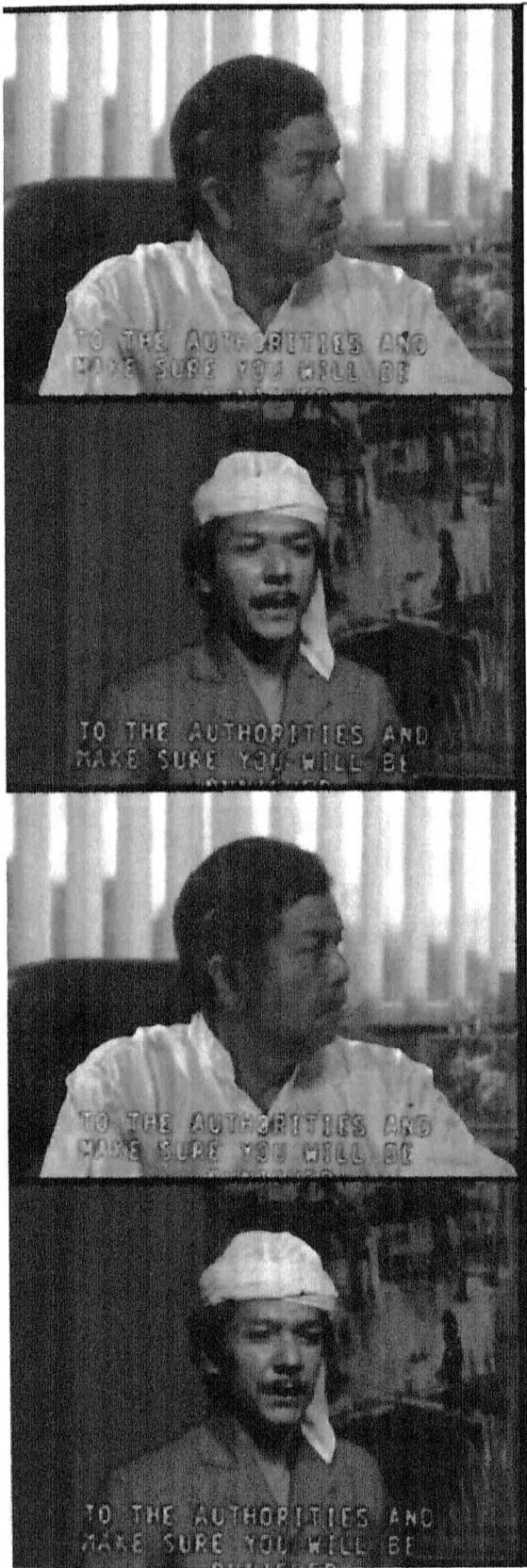
Fast cut to



Syot 424 Masa:1:03' :40"

Insert Hj. Shahban seperti dalam syot 422.

Fast cut to



Syot 425 Masa:1:03':41"

Syot kembali kepada
En. Yusuf di
pejabatnya.

Fast cut to

Syot 426 Masa:1:03':42"

Insert Hj. Shahban.

Fast cut to

Syot 427 Masa:1:03':43"

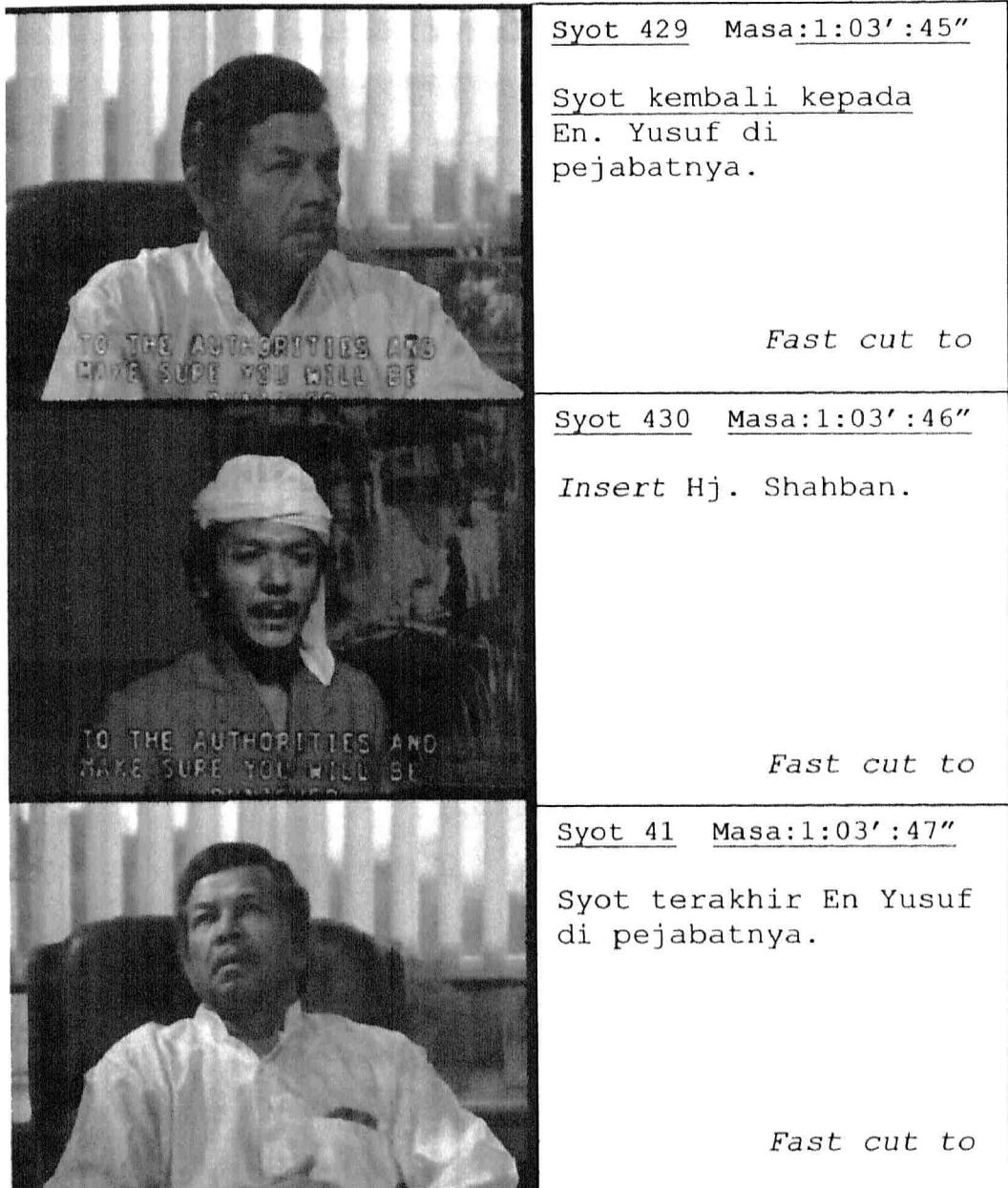
Syot kembali kepada
En. Yusuf di
pejabatnya.

Fast cut to

Syot 428 Masa:1:03':44"

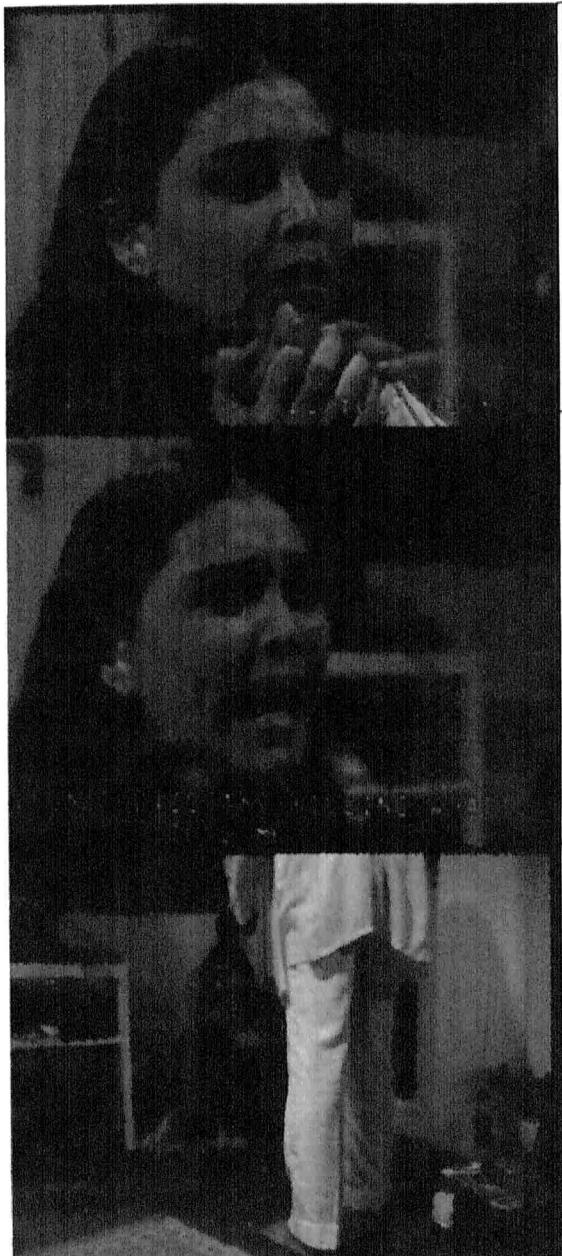
Insert Hj. Shahban.

Fast cut to



Gambar 24: Teknik pencelahan visual 1 (*insert*). Mior Hashim membuat pencelahan (*insert*) secara suntingan pantas (*fast cut*) terhadap peristiwa-peristiwa lepas yang berkaitan secara langsung dengan watak-wataknya. *Insert* secara *fast cut* wajah-wajah Hj. Shahban dibuat kepada En. Yusuf di pejabatnya. En. Yusuf sebenarnya dihantui rasa bersalah kerana terlibat dalam komplot membunuh Hj. Shahban. Sebanyak tujuh pencelahan visual secara *fast cut* dibuat oleh Mior Hashim menanda kemuncak tekanan ke atas En. Yusuf lalu berkeputusan untuk menghuraikan peristiwa sebenar kepada keluarga Hj. Shahban. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Teknik pencelahan visual 2 (insert)



Syot 785 Masa:1:34' :58"
Saiful cuba
menenangkan Yohanis
tetapi Yohanis
melarikan diri.

Syot 785 Masa:1:35' :20"

Fast cut to

Syot 786 Masa:1:35' :23"
Saiful cuba memujuk
dan menenangkan
Yohanis tetapi Tohanis
bertindak melarikan
diri.

Cut to



Syot 787 Masa:1:36':26"

Insert visual
pembunuhan En. Jamali

Fast cut to

Syot 788 Masa:1:36':27"

Close up Yohanis
seolah-olah juga dapat
melihat pembunuhan
yang berlaku kepada
tersebut.

Fast cut to

Syot 789 Masa:1:36':28"

Insert visual
pembunuhan Uncle Tien.

Fast cut to

Syot 790 Masa:1:36':29"

Close up Yohanis
seolah-olah dapat
melihat peristiwa
pembunuhan tersebut.

Fast cut to



Syot 791 Masa:1:36':30"

*Insert visual montaj
monyet mati di atas
penghadang jalan raya.*

Fast cut to

Syot 792 Masa:1:36':31"

*Insert En. Kidin
ditarik dari belakang
sehingga keluar frame
sebelum dibunuh.*

Fast cut to

Syot 793 Masa:1:36':32"

*Close up Yohanis.
Histerianya semakin
parah.*

Fast cut to

Syot 794 Masa:1:36':33"

*Insert En. Kidin
sekali lagi sebelum
keluar dari frame
(enter frame).*

Fast cut to



Syot 795 Masa:1:36':34"

Insert pembunuhan Uncle Tien.

Fast cut to

Syot 796 Masa:1:36':35"

Yohanis semakin hysteria.

Fast cut to

Syot 797 Masa:1:36':36"

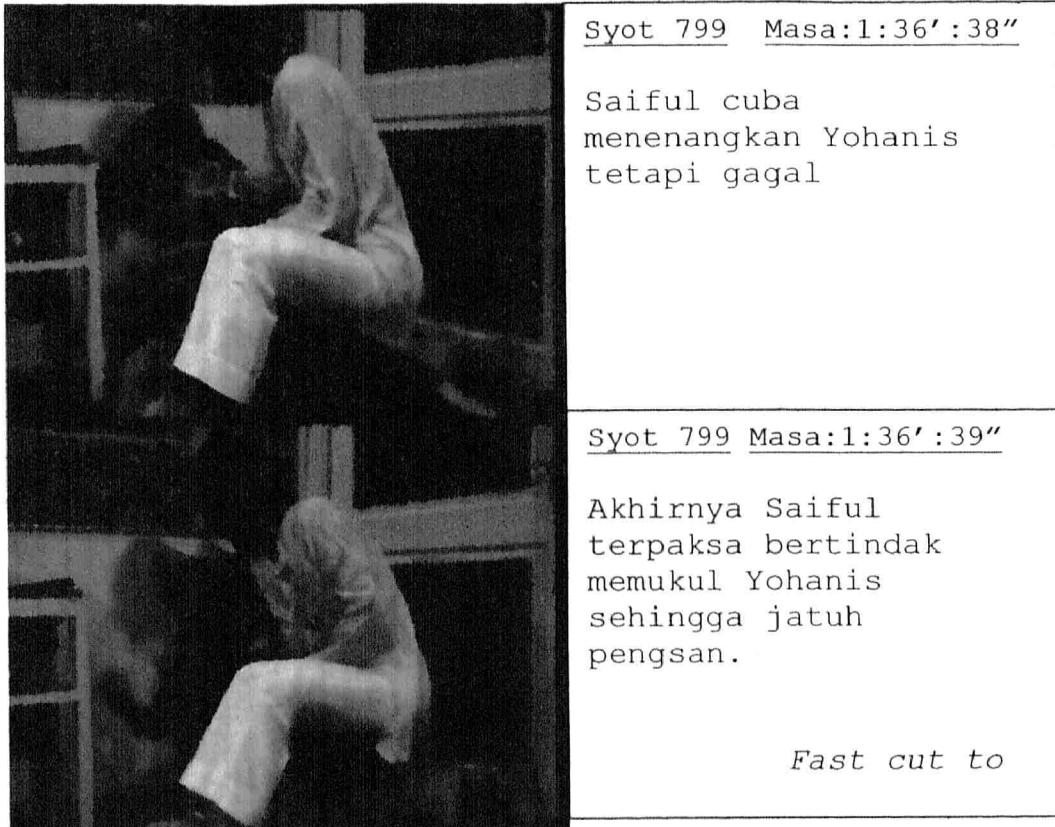
Insert En. Jamali dibunuh.

Fast cut to

Syot 798 Masa:1:36':37"

Yohanis semakin hysteria.

Fast cut to



Syot 799 Masa:1:36' :38"

Saiful cuba
menenangkan Yohanis
tetapi gagal

Syot 799 Masa:1:36' :39"

Akhirnya Saiful
terpaksa bertindak
memukul Yohanis
sehingga jatuh
pengsan.

Fast cut to

Gambar 25: Teknik pencelahan visual secara pantas (insert fast cut) juga dikenakan kepada Yohanis ketika mula trauma di rumah Saiful. Ketika itu Yohanis mula mengetahui siapa sebenarnya Saiful dan tujuannya datang ke Kuala Lumpur adalah untuk membunuh ayahnya. Dalam keadaan Yohanis terjerit-jerit, Mior Hashim membuat pencelahan setiap pembunuhan yang dilakukan oleh saudara Saiful dalam fikirannya bermula dengan pembunuhan En. Jamali, En. Kidin, dan Uncle Tien, yang berjumlah tujuh pencelahan kesemuanya. Mior Hashim mahu penonton tahu apa dan bagaimana fikiran dalaman Yohanis dan pemilihan teknik pencelahan visual secara pantas ini adalah elemen bercerita paling kompleks dilakukan oleh penyuntingnya. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Teknik pencelahan visual 3 (insert)



Syot 798 Masa:1:32' :57"

Saiful berada dalam konflik diri iaitu tersepit antara perjanjian dengan saudaranya dan cintanya kepada Yohanis.

Fast cut to

Syot 799 Masa:1:32' :58"

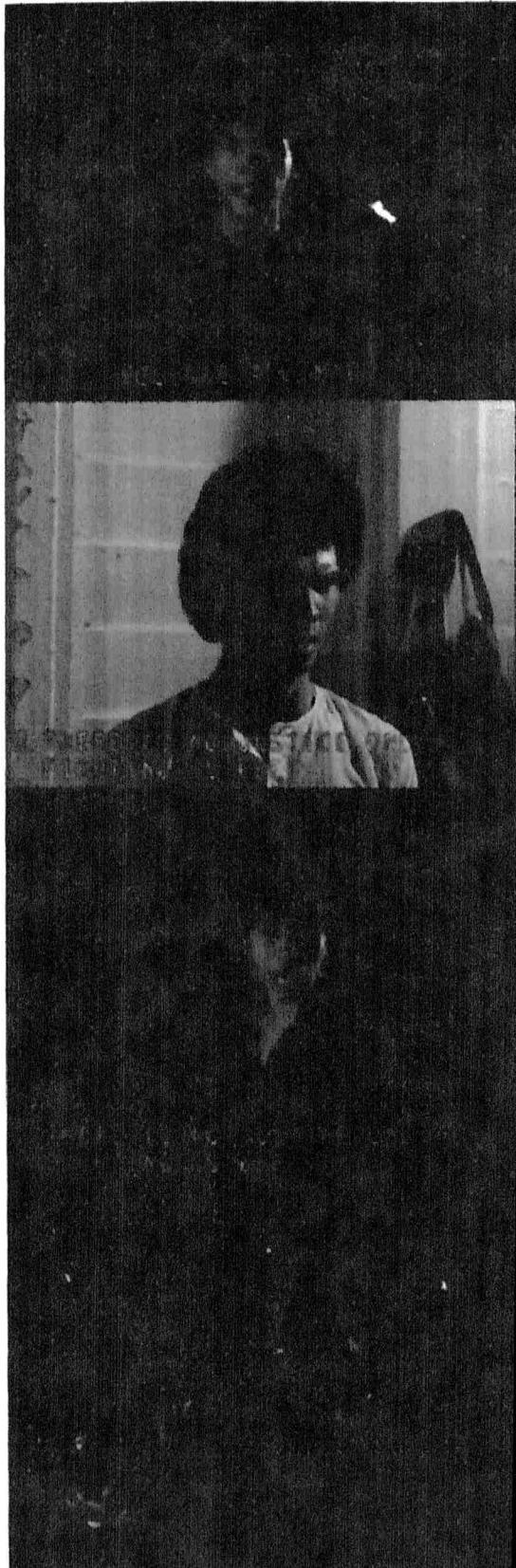
Insert visual salah seorang adiknya semasa di gelanggang silat menyatakan agar meneruskan perjuangan seperti yang telah dipersetujui.

Fast cut to

Syot 800 Masa:1:33' :04"

Kembali kepada Saiful sedang berperang dengan perasaan berbelah-bahagi.

Fast cut to



Syot 801 Masa:1:33':05"

Insert visual kembali ke gelanggang silat. Saiful cuba membantah perancangan saudaranya yang lain.

Fast cut to

Syot 801 Masa:1:33':06"

Kembali semula Saiful berperang dengan perasaannya di rumah.

Fast cut to

Syot 803 Masa:1:33':12"

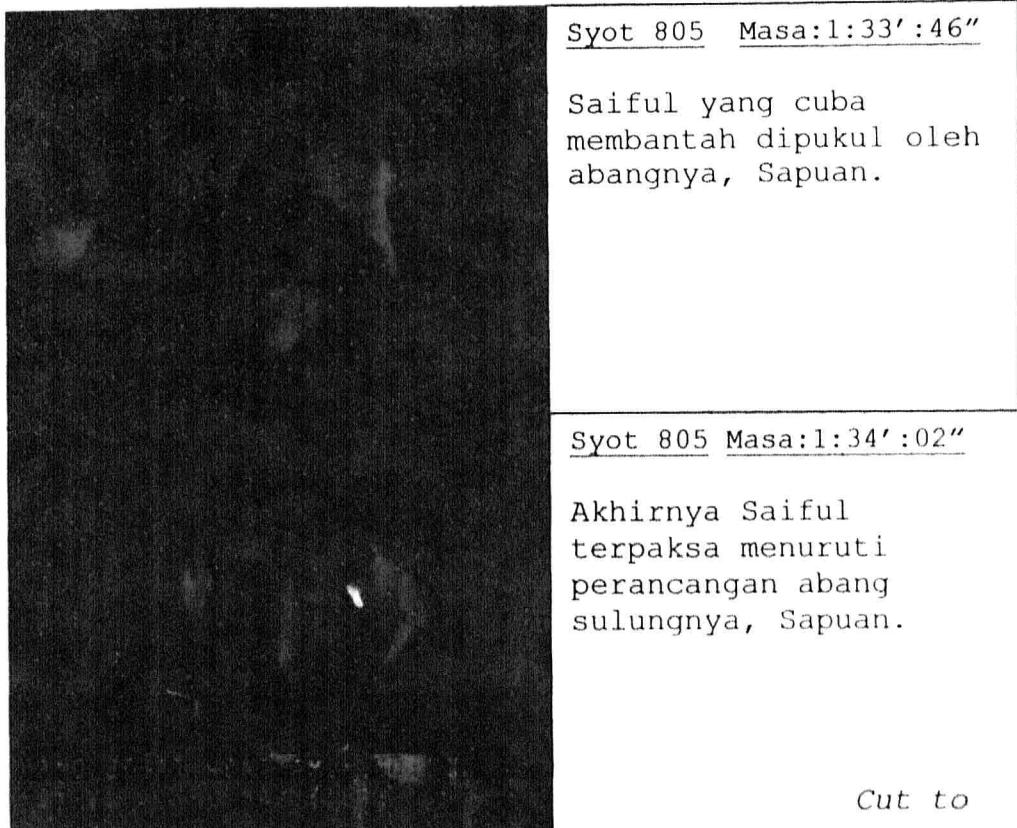
Insert visual gelanggang silat. Adiknya, Setia mencabar Saiful kerana dianggap pengecut kerana kurang bersetuju untuk membalas dendam kematian bapanya.

Cut to

Syot 804 Masa:1:33':18"

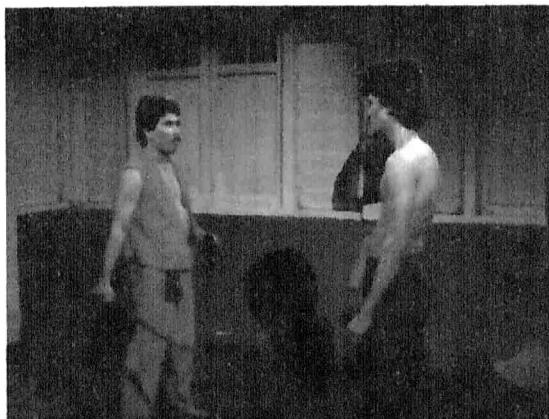
Lima adik-beradik masih berbincang rancangan membalas dendam.

Cut to



Gambar 26: Teknik pencelahan visual 3 (insert). Teknik ini dibuat kepada watak Saiful. Saiful mula berada di persimpangan sama ada meneruskan sumpah perjanjian untuk membunuh En. Yusuf atau melupakannya kerana hatinya mula mencintai Yohanis. Ketika konflik ini, Mior membuat pencelahan lima beradik di gelanggang silat sedang bersumpah untuk menuntut bela atas kematian ayahnya. Pnecelahan visual ini bertujuan memaparkan konflik yang timbul dalam diri Saiful atau untuk menguatkan semangat Saiful yang mula tawar setelah bertemu Yohanis. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

Teknik pencelahan visual 4 (insert)



Syot 918 Masa:1:41':19"

Saiful dan Sapuan bersedia untuk memulakan pertarungan.

Cut to



Syot 923 Masa:1:41':31"

Saiful menunjukkan gaya persilatan sebelum memulakan serangan.

Cut to



Syot 924 Masa:1:41':23"

Insert Hj Shahban memandang ke bawah seolah-olah sedang memerhati anak-anaknya bertarung sesama sendiri.

Cut to



Syot 925 Masa:1:41':34"

Duel bermula. Saiful dan Safuan bertetakan sesama-sendiri.

Cut to

Syot 926 Masa:1:41':35"

Insert Hj Shahban
kelihatan sedih
melihat apa yang
terjadi kepada anak-
anaknya.

Cut to

Syot 927 Masa:1:41':36"

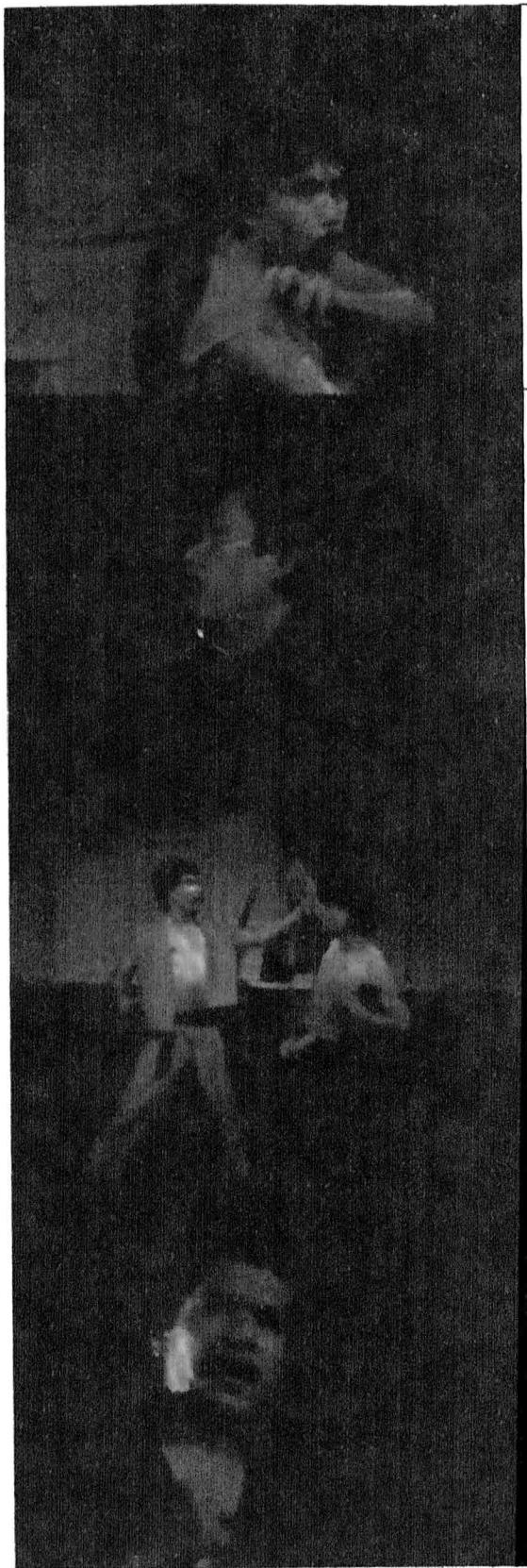
Saiful dan Sapuan bersungguh-sungguh mahu menewaskan antara satu sama lain.

Cut to

Syot 928 Masa:1:41':38"

Insert Hj. Shahban
menasihati anak-
anaknya agar tidak
melakukan keganasan
apabila pandai
bersilat nanti.

Cut to



Syot 929 Masa:1:41':40"

Sapuan masih tetap dengan pendiriannya atas nama membela kematian ayahnya.

Cut to

Syot 930 Masa:1:41':42"

Insert Hj. Shahban.

Cut to

Syot 931 Masa:1:41':44"

Saiful tidak mahu beralih tetap mahu membela cintanya.

Cut to

Syot 932 Masa:1:41':45"

Insert Hj. Shahban.

Cut to



Syot 933 Masa:1:41':47"

Sapuan mendapat
peluang menendang
Saiful dari belakang.

Cut to

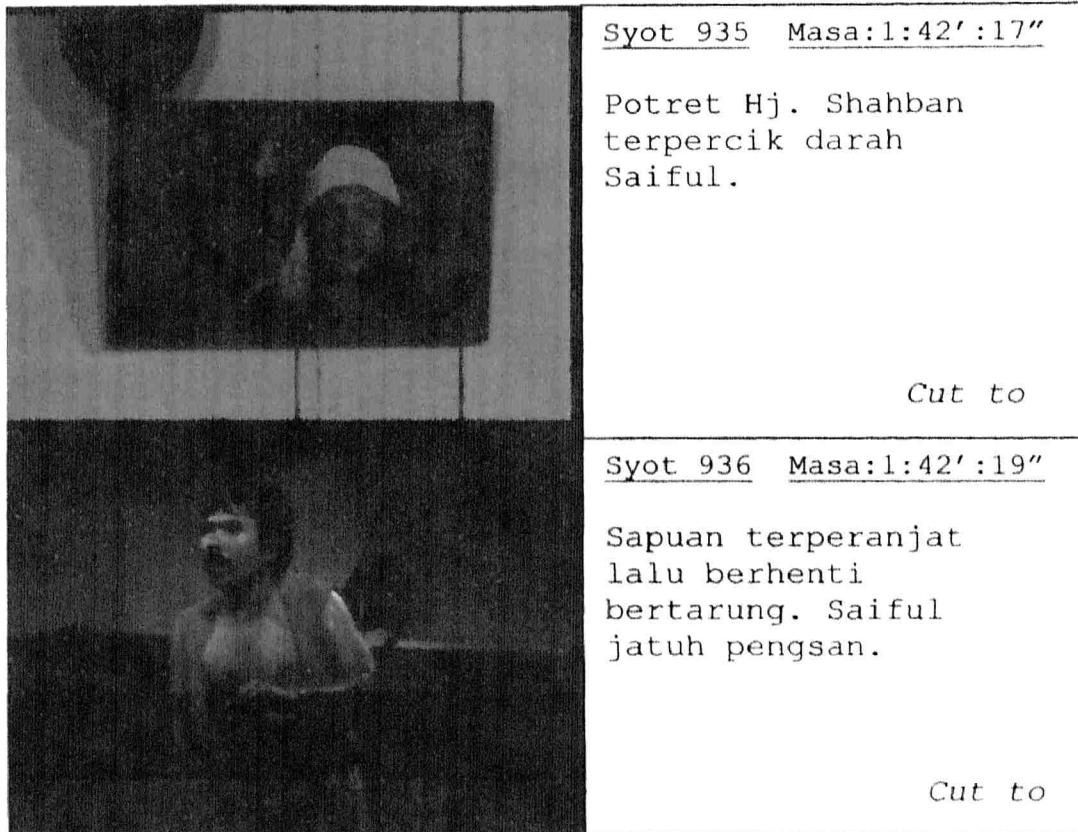
Syot 934 Masa:1:42':14"

Saiful terdorong ke
hadapan setelah
ditendang

Syot 934 Masa:1:42':14"

Saiful terhantuk pada
potret ayahnya, Hj.
Shahban.

Cut to



Gambar 27: Teknik pencelahan visual 4 (insert).

Teknik ini berlaku pada pertarungan Sapuan-Saiful. Pertarungan adik-beradik ini adalah adegan paling menyayat hati. Safuan mempertahankan sumpah membela bapa, manakala Saiful membela cinta. Pencelahan Hj. Shahban seolah-olah memandang dari atas melihat anak-anaknya bertarung sambil menutur nasihat memberi kesan emosi sayu penonton. Pertarungan ini berakhir apabila Saiful terhantuk pada potret Hj. Shahban lalu jatuh tidak sedarkan diri. Darah melekat pada potret menyedarkan kesilapan yang dilakukan oleh adik-beradik tersebut. (*Matinya Seorang Patriot*, 1984).

4.3 JANJI MERDEKA (DRAMA TV)

4.3.1 Sinopsis *Janji Merdeka* (1995)

Mengisahkan seorang mahasiswa yang berjuang menuntut keadilan dan hak rakyat miskin menyebabkan terpaksa hidup dalam buruan kerana corak pejuangannya yang radikal sehingga kehilangan segala dalam hidupnya termasuk cita-cita, keluarga, kekasih malah perjuangannya yang diperjuangkannya sendiri.

Putra (lakonan Sidi Oraza), seorang mahasiswa zaman 70-an bangun menuntut kerajaan membasmikan kemiskinan yang menjadi isu paling hangat ketika zaman itu bersama rakan-rakannya. Dengan latar belakang keluarga yang miskin, dan menjadi pemuda pertama dari kampungnya memasuki universiti, semangat Putra dan rakan-rakannya semakin meluap-luap sehingga mendorong kepada corak perjuangan yang lebih radikal dengan mengadakan demonstrasi dan tunjuk perasaan secara besar-besaran. Pihak berkuasa memburu Putra lalu dia menyembunyikan diri di Kota London selama hampir 10 tahun. Dia pulang ke tanah air secara haram semata-mata ingin bertemu dengan ibunya dan juga kawan sekolejnya, Ira (lakonan Aida Rahim). Mereka memujuk agar Putra menyerah tetapi Putra tetap teguh dengan

idealisme perjuangannya biarpun akan kehilangan segalanya. Di tanah air, dia terus diburu dan akhirnya berjaya ditangkap lalu dijatuhi hukuman dua tahun penjara.

Janji Merdeka (1995) buah tangan Nurhalim Ismail terbitan Nur TV Production Sdn. Bhd., berdurasi tayangan selama 110 minit ini merupakan satu persembahan Keris Motion Sdn Bhd. mengandungi 352 syot. Lim Kok Teng bertindak sebagai penyunting dengan dibantu oleh Ibrahim Bachik sebagai jurumuzik dan S. Naidu sebagai pengadun audio.

Analisis drama tv ini akan dikaji dari segi penggunaan teknik imbas kembali, penyuntingan aksi, penyuntingan dialog, montaj, penyuntingan tatabunyi dan aplikasi teknik ruang dan masa filem (*film space and film time*).

4.3.2 Teknik Imbas Kembali

Janji Merdeka (1995) memulakan cerita dengan imbas kembali (*flashback*) zaman kolej putra dan rakan-rakannya. Mereka sedang sibuk menulis-nulis kain rentang dan kemudian kain rentang ini diarak dalam

Teknik imbas kembali



Syot 3 Masa:0:00':10"

Syot dalam warna hitam-putih. Putra membuat persediaan untuk satu tunjuk perasaan meminta kerajaan serius membasmi kemiskinan.

Cut to



Syot 11 Masa:0:01':43"

Putra dan Ira mengetuai tunjuk perasaan secara besar-besaran yang diadakan.

Cut to



Syot 20 Masa:0:02':57"

Syot ini dan syot 3-9 menunjukkan sikap patriotisme radikal Putra.

Cut to



Syot 21 Masa:0:03':02"

Putra di biliknya, di London sedang mengenang zaman kolejnya yang menyebabkan dia diburu pihak berkuasa.

Cut to

Gambar 28: Teknik imbas kembali. Adegan ini adalah penyata kepada corak perjuangan pimpinan Putra ke dalam patriotisme kelas radikal. Lim Kok Teng memberi tanda imbas kembali tersebut dengan bijak. Seluruh imbas kembali itu ditatakan dengan warna hitam-putih adalah tanda tepat bagi menyatakan peristiwa berkenaan telah pun berlaku sepuluh tahun yang lalu. Dan warna hitam-putih ini berhubungan dengan perasaan rindu Putra terhadap segala pernah berlalu dalam hidupnya. Keluarganya yang kini hanya tinggal emaknya sahaja, rakan-rakan kolejnya, kampung halamannya, dan perjuangannya yang lebih sepuluh tahun itu adalah terkumpul dalam warna hitam-putih imbas kembali ini. Hitam-putih selama tiga minit ini adalah paparan hitam putih keseluruhan kehidupan dan perjuangan Putra dalam cerita ini. Hitam-putih itu adalah hitam-putih kehidupan Putra. (*Janji Merdeka*, 1995).

satu tunjuk perasaan. Adegan ini adalah penyata kepada corak perjuangan pimpinan Putra ke dalam patriotisme kelas radikal. Adegan yang dipaparkan selama hampir tiga minit ini dipenuhi dengan dialog, perlakuan, dan gerakan yang memberi tanda radikalnya pergerakan Putra. Ini ialah imbas kembali Putra yang sedang berada di dalam sebuah bilik di Kota London, menyembunyikan diri setelah diburu pihak berkuasa.

Penyunting, Lim Kok Teng memberi tanda imbas kembali tersebut dengan bijak. Seluruh imbas kembali itu ditatakan dengan warna hitam-putih adalah tanda tepat bagi menyatakan peristiwa berkenaan telah pun berlaku sepuluh tahun yang lalu. Dan warna hitam-putih ini berhubungan dengan perasaan rindu Putra terhadap segala pernah berlalu dalam hidupnya. Keluarganya yang kini hanya tinggal emaknya sahaja, rakan-rakan kolejnya, kampung halamannya, dan perjuangannya yang lebih sepuluh tahun itu adalah terkumpul dalam warna hitam-putih imbas kembali ini. Hitam-putih selama tiga minit ini adalah paparan hitam putih keseluruhan kehidupan dan perjuangan Putra dalam cerita ini. Hitam-putih itu adalah hitam-putih kehidupan Putra. (Rujuk gambar 28).

4.3.3 Penyuntingan Aksi

Putra diburu adalah nadi kepada cerita ini. Pemburunya ialah pihak berkuasa. Sejak dari zaman mahasiswa di kolej sehingga berlalu sepuluh tahun, Putra masih diburu. Lamanya masa yang memburu Putra menjanjikan adegan aksi yang menarik kepada penonton. Sayangnya *Janji Merdeka* (1995) hanya memuatkan dua buah adegan aksi kejar-mengejar sahaja selebihnya adalah adegan-adegan mengenang kehidupan lampau Putra.

Aksi kejar-mengejar muncul setelah sembilan minit tayangan iaitu pada syot ke-38 (durasi 0:38':21"). Putra pulang ke tanah air pada satu malam dengan menaiki tongkang bersama-sama pendatang haram yang lain. Sebelum tiba ke tebing, mereka diserbu oleh pihak berkuasa yang telah sedia menunggu. Putra mengambil keputusan untuk terjun ke laut dan melarikan diri. Pihak berkuasa mengarahkan seekor anjing mengejar Putra, tetapi Putra terselamat dengan bersembunyi di sebuah rumah seorang buta yang miskin.

Lim Kok Teng menyunting aksi ini tanpa mengikuti teknik *cross-cutting* yang diperkenalkan oleh Griffith. Teknik *cross-cutting* sebenarnya penting dalam memberi

dimensi baru dalam menyunting aksi sebagaimana kata Griffith,... "by timing the conflicting shots he was able to give now the pursuer, now the pursued, the advantage of the chase".¹⁴ Syot reaksi selalunya terdiri daripada imej statik pemerhati digunakan untuk mengembangkan syot yang sedang berkonflik ini dan seterusnya menghasilkan visual kontras yang memberi kesan kepada *gesture* ini. Tambahan pula, teknik ini bersesuaian dengan keadaan syot yang sedang berkonflik kerana berupaya memberi adegan kejar-mengejar lebih dramatik.

Namun Lim Kok Teng mempunyai cara tersendiri dalam menonjolkan kesan dramatik adegan kejar-mengejar ini dengan membuat beberapa syot gerak perlahan. Syot gerak perlahan ialah anjing sedang mengejar Putra dan beberapa syot Putra yang sedang melarikan diri. Teknik ini dikatakan mampu meningkatkan aksi dramatik dalam sesebuah adegan tetapi harus diingat teknik gerak perlahan sebenarnya akan memanjangkan masa tayangan. Sebetulnya sesebuah adegan aksi menuntut penyunting membina kelajuan dan rentak (*pace and rhythm*) dengan kadar secepat yang boleh kerana lebih banyak gambar

yang disunting dengan pantas memberi lebih tekanan dramatik (*dramatic tension*) kepada penonton.

Adegan kejar-mengejar yang kedua lebih matang dilakukan oleh Lim Kok Teng. Kejar-mengejar ini juga berlaku antara Putra dengan pihak berkuasa di sebuah pelabuhan. Putra cuba keluar dari tanah air setelah hajatnya ingin bertemu dengan ibunya tertunai. Tetapi pasportnya berjaya dikesan oleh pihak kastam. Putra melarikan diri lalu berlakukan aksi kejar-mengejar yang menarik di kawasan pelabuhan.

Adegan ini adalah kemuncak cerita. Larian Putra bukan sahaja lari daripada pihak berkuasa tetapi juga pelarian di atas pendirian idealisme perjuangannya, keluarganya, kawan-kawannya, kekasihnya, kampung halaman, dan tanah air yang diperjuangkannya. Larian ini adalah larian keseluruhan perjuangan Putra. Manakala larian polis adalah larian sepuluh tahun mengejar Putra. Maka, kerja membina adegan larian harus dilakukan dengan darjah tertinggi agar maksudnya sampai kepada pemikiran penonton.

Di sini, Lim Kok Teng sedikit cenderung mengaplikasi teknik *cross-cutting* saranan Griffith tadi. Teknik *cross-cutting* sebenarnya menjadi satu alat oleh pengarah untuk mewujudkan konflik fizikal dalam skrin dalam menyunting aksi. *Cut to cut-mix to mix* dalam adegan kejar-mengejar akan memimpin mata penonton dan dalam masa yang sama kesinambungan adegan tersebut tetap terpelihara.

Lim Kok Teng memulakan aksi ini dengan syot kepada Putra cuba melarikan diri dengan merempuh orang ramai yang sedang berbaris setelah pihak kastam berjaya mengesannya. Penyuntingan Lim Kok Teng berjaya memberi kesan permulaan aksi dramatik ini. syot seterusnya ialah kereta polis meluncur laju dan beberapa orang polis keluar dari kereta. Putra sempat melintasi *frame* di *foreground*. Polis berkejaran di belakang Putra. Seterusnya *cut to* polis yang sedang mengejar dan berlaku *cut to cut-mix to mix* antara Putra dan Polis. Lim Kok Teng memasukkan satu *long shot* dari atas bangunan menampakkan keseluruhan lokasi dan pelakon-pelakon yang sedang berkejaran di celah-celah lorong bangunan. Syot seterusnya Putra sekali lagi terjun ke laut, kemudian *enter fade out to black*.

Lim Kok Teng berjaya menimbulkan ketegangan aksi melalui teknik penyuntingannya. Teknik *cross-cutting* penting pada penyuntingan aksi kerana mampu menerangkan tiga elemen yang sedang beraksi serentak iaitu pelaku utama (polis), mangsa (Putra), dan kedudukan geografi dalam satu masa yang ditetapkan.

Sebelum adanya teknik *cross cutting*, adegan ini dilakukan dalam satu tabla *long shots* yang panjang. Bagi Griffith, teknik *cross-cutting* yang digunakan dalam adegan ini akan memberi visual yang tepat kepada mata penonton terhadap ketiga-tiga pelaku aksi ini. *Close up* pengejar (pihak polis) kemudian *cut to* kepada mangsa (Putra) perlu dilakukan sebab antara kedua-dua kedudukan ini tiada hubungan visual yang nyata (*obvious visual connection*) jika dilakukan secara *long shot*. Dalam keadaan ini penting untuk tidak mengelirukan penonton mengenai hubungan geografi antara dua aksi yang selari tadi. Sebab itu perluri *enter cut to* kepada *long shot* bagi menunjukkan jarak antara pengejar dengan mangsa sama ada jauh atau sebaliknya. *Long shot* juga bertindak mengambarkan suasana dan lokasi berlakunya aksi. Dan teknik ini diulang-ulang dalam adegan ini sehingga timbul

kesan memuncak dalam diri penonton sehingga lah diselesaikan dengan cara yang paling dramatik.

Terdapat pelbagai masalah dalam kerja menyunting aksi. Masalah terbesar ialah berkenaan dengan masa diganti selari dengan cubaan mengwujudkan refleksi sinema. Bermaksud setiap konflik yang wujud akan berdurasi dengan elemen masa. Selain itu timbul juga masalah untuk memanjangkan syot atau menukar penekanan aktor yang berkonflik. Semua masalah ini berkaitan dengan keperluan sekuen dramatik dan sebarang perbincangan yang ingin dilakukan secara teoritikal mesti mengekalkan kesamaran naratif yang penuh. Lim Kok Teng dilihat sedikit tenang dalam menyunting adegan aksi ini.

4.3.4 Penyuntingan Dialog

Dialog adalah mekanisme terbesar dalam menyatakan cerita. Fungsi dialog ialah menghantar cerita kepada penonton dan penonton memberi tafsir berdasarkan akarasa dan akal fikir masing-masing. Dalam filem dia harus disunting dengan kemas bagi menyampai maksu kepada penonton. Dalam *Janji Merdeka* (1995), Lim Kok Teng tidak melakukan pemotongan runut dialog (*cutting*

dialogue track) serentak dengan visual lalu visual diberi ruang bercerita mengambil fungsi dialog. Kaedah ini dibuat dengan menunjukkan close-up terhadap sesuatu syot yang tayangkan lalu berlaku pertindihan dialog dan seterusnya Lim Kok Teng dapat menegaskan dan mengawal naratif dalam syot 12-17 (durasi 0:3' :12"-0:03':19"), iaitu Putra berada di dalam sebuah bilik di Kota London.

Syot ini adalah syot Putra baru selesai mengenang kembali perjuangan di zaman kolejnya. Lim Kok Teng memasukkan suara latar iaitu suara Ira, bekas rakan kolejnya sebagai latar bercerita tentang keadaan tanah air, ibu, kampung halaman dan dirinya kepada Putra. Lim Kok Teng membuat pencelahan yang bermakna serentak dengan suara latar menceritakan tentang tanah air, iaitu keratan-keratan akhbar lama tentang perjuangan Putra, sebaik sahaja bercerita tentang ibu dan kampung halaman, visual memaparkan foto ibu yang terdapat di atas meja tulis Putra. Lim Kok Teng menangani adegan ini selama dua minit tiga belas saat dengan membuat lima pencelahan tanpa langsung menunjukkan siapa yang menuturkan dialog. Sebenarnya dialog itu ialah surat yang dikirimkan oleh Ira kepada Putra. Melalui teknik

ini, Lim Kok Teng mampu menyampaikan dua maksud serentak dengan memakai durasi yang sama, satu maksud disampaikan melalui dialog, dan satu lagi melalui permainan visual.

Biasanya dengan mengetahui masa yang sesuai dalam menentukan visual sama ada perkataan atau imej akan memberikan kelebihan kepada penyunting. Hal ini amat difahami oleh Lim Kok Teng membolehkan beliau menghasilkan rentak dramatik (*dramatic overtone*) dalam adegan ini yang mana tidak mampu dilakukan oleh visual.

Bentuk sesebuah dialog dapat dibaca daripada intonasi sebutannya sama ada marah, geram, gembira, sedih, resah dan sebagainya. Dalam filem, penyuntingan mampu menerbitkan suasana intonasi ini. Penyuntingan melalui bahu watak yang bertentangan di antara dua watak akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara watak-watak tersebut. Lim Kok Teng sama ada sedar atau tidak telah melakukannya pada adegan pertengkaran antara Ira dengan Senator Harun di sebuah restoran. Senator Harun merupakan rakan sekolejnya (juga rakan sekolej Putra), selain pernah menjadi

suaminya selama tujuh bulan. Ira menuduh Senator Harun memberi maklumat kepada polis tentang kedudukan Putra. Sebelum itu, Ira pernah membawa Putra berjumpa Senator Harun di pejabatnya. Senator Harun mempertahankan kedudukannya dengan menyalahkan Putra yang pulang tidak mengikut undang-undang yang sah. Dialog diucapkan agak tegang tetapi terkawal kerana suasana berlaku di tempat awam. Jadi penyuntingan berfungsi menyatakan ketegangan ini melalui suntingan melalui bahu watak yang bertentangan terhadap dua watak ini.

Lim Kok Teng juga membuat *close-up* pada Ira dan Senator Harun. Tindakan memisahkan watak dengan melakukan *close-up* memberi ruang kepada pengarah untuk menunjukkan eksperasi watak dengan jelas semasa dialog disampaikan. Daripada adegan di atas kita dapat merangka satu kaedah penyuntingan dialog iaitu dialog yang dipersembahkan menjadi jelas dan tiada berlaku gangguan daripada visual. Ini menunjukkan penyunting ini mematuhi kaedah yang kedua dalam melakukan suntingan iaitu menyunting bagi menghasilkan urutan logik sesuatu kejadian untuk membayangkan makna sebenar dari imej asal, mencipta hubungkait ruang dan waktu yang sesuai dalam lingkungan realiti.

Namun, hanya dalam adegan ini sahaja teknik ini dipakai. Terdapat beberapa adegan lagi yang menunjukkan konflik antara watak tetapi tidak dilakukan. Malahan, adegan pertentangan pendapat tentang hala tuju dan masa depan Orang Melayu antara Ira dan Putra yang berlaku di pejabat Ira harus memakai teknik ini. Itulah yang dikatakan sebaliknya jika pengarah dan penyunting tidak bersedia, dialog akan memain peranan besar, tetapi dalam banyak hal, Lim Kok Teng telah cuba untuk membawa sumbangan visual yang lebih positif ke dalam adegan dialog.

4.3.5 Montaj

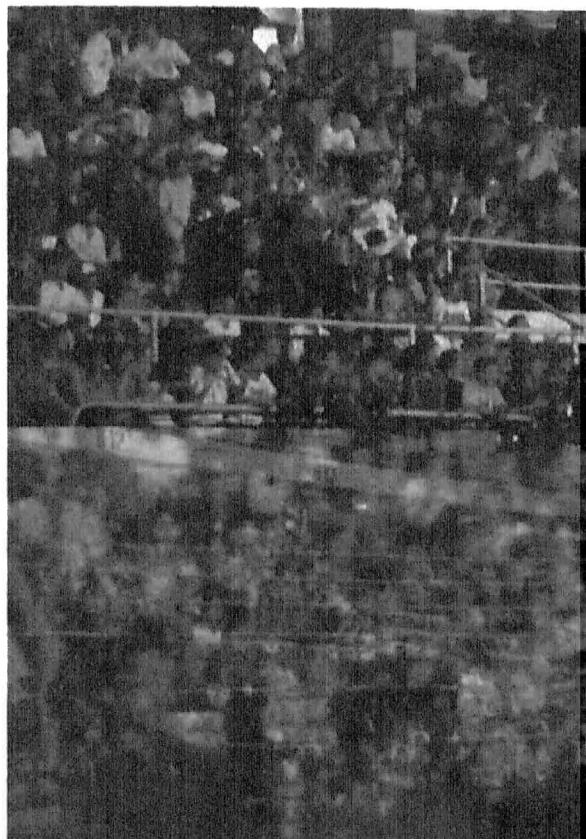
Tidak banyak permainan montaj dilakukan oleh Lim Kok Teng dalam cerita ini. Montaj yang besar ialah montaj seekor anjing garang yang dibuat pencelahan (*insert*) ketika adegan kejar-mengejar berlaku sewaktu Putra mendarat secara haram dalam satu malam yang gelap-pekat. Anjing sifatnya mengejar sebaik menerima arahan. Ini adalah pilihan terbaik untuk menyatakan keghairahan pihak polis memburu Putra walau kesalahan Putra ialah kesalahan sepuluh tahun yang lalu. Polis tetap memburu biarpun bukan polis yang sama memburunya sepuluh tahun yang lalu. Arahan adalah membuatkan

Teknik montaj

	<u>Syot 243</u> Masa:0:38':24"	Putra melarikan diri setelah tokang haram yang dinaikinya diserbu pihak polis.
	<i>Cut to</i>	
	<u>Syot 244</u> Masa:0:38':27"	Insert seekor anjing garang.
	<i>Cut to</i>	
	<u>Syot 245</u> Masa:0:38':29"	Putra melarikan diri dalam hutan.
	<i>Cut to</i>	

Gambar 29: Teknik montaj. Montaj seekor anjing garang dibuat pencelahan ketika adegan kejar-mengejar berlaku sewaktu Putra mendarat secara haram dalam satu malam yang gelap-pekat. Anjing sifatnya mengejar sebaik menerima arahan. Ini adalah pilihan terbaik untuk menyatakan kegahairahan pihak polis memburu Putra walau kesalahan Putra ialah kesalahan sepuluh tahun yang lalu. Polis tetap memburu biarpun bukan polis yang sama memburunya sepuluh tahun yang lalu. Kegarangan anjing itu adalah kegarangan polis yang sudah sepuluh tahun memburu Putra. (*Janji Merdeka*, 1995).

Teknik montaj:superimpose



Syot 428 Masa:0:48':24"

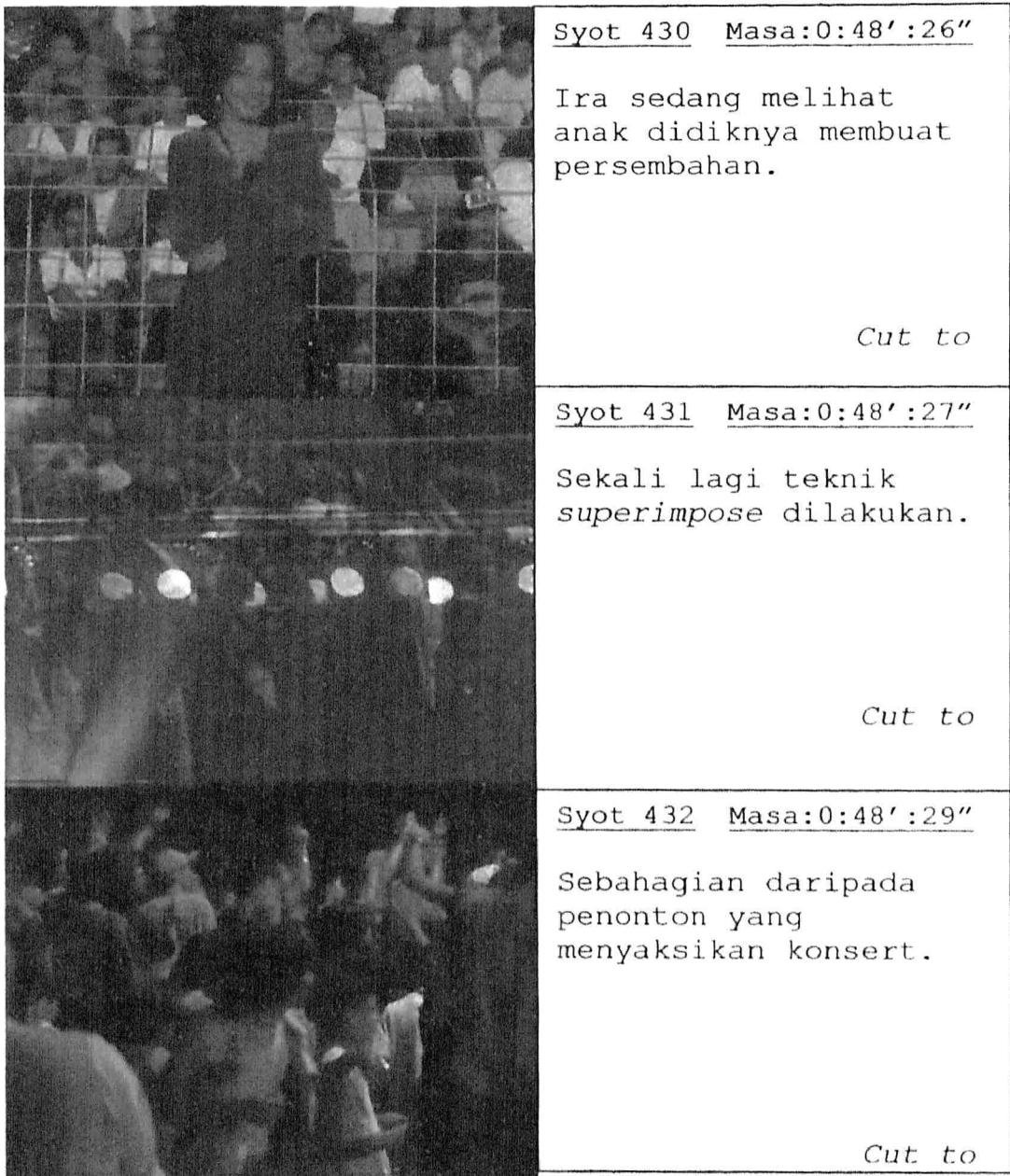
Penonton sedang menyaksikan konsert persembahan artis syarikat rakaman Ira.

Cut to

Syot 429 Masa:0:48':25"

Dengan teknik *superimpose*, episod yang berasingan, iaitu syot 428 dan 429 digabungkan untuk membentuk *mounting pattern* dan gabungan shot ini menjadi *self-contained sequence*.

Cut to



Gambar 30: Montaj teknik *superimpose*. Melalui teknik *superimpose*, syot yang berasingan ini digabungkan untuk membentuk *mounting pattern* dan gabungan syot ini menjadi *self-contained sequence*. Dua syot yang berasingan ini sudah mempunyai pertalian yang mana setiap kejadian peristiwa mengandungi makna yang tersirat daripada kejadian peristiwa yang sebelumnya. Fungsi suntingan di sini, untuk menjadikan adegan yang berasingan ini wujud dalam satu adegan secara keseluruhan. (*Janji Merdeka*, 1995).

polis sama sahaja walau di mana-mana. Kegarangan anjing itu adalah kegarangan polis yang sudah sepuluh tahun memburu Putra. (Rujuk gambar 29).

Teknik *superimpose* juga dikategorikan oleh Sergei Eisenstein sebagai montaj. Sebenarnya ini adalah montaj yang sangat asas. *Superimpose* dilakukan ketika oleh Lim Kok Teng ketika Ira menonton artis syarikat rakamannya membuat pertunjukan. *Superimpose* di sini berfungsi memendekkan lagu-lagu yang dinyanyikan oleh artis berkenaan yang bergerak dari satu lagu ke satu lagu sekaligus memendekkan masa sebenar pertunjukan. Pertunjukan yang panjang hanya ditayangkan selama lima belas saat saja. Sebenarnya adegan ini hanyalah sekadar memaparkan kerjaya Ira. (Rujuk gambar 30).

4.3.6 Penyuntingan Tatabunyi

Bunyi mampu menceritakan perasaan dan atmosfera dalam filem jika dilakukan mengikut konteks suasananya. Melalui bunyi juga pernyataan berbentuk dalaman seperti emosi, akal rasa dan akal fikir seseorang itu upaya diterjemahkan sebagai bahasa filem. Tatabunyi juga berupaya memberi latar tempat. Ketika Putra bersembunyi di sebuah hotel sebelum

pertemuan dengan Ira, penyunting memberi muzik latar iaitu lagu klasik Cina. Biasanya penyunting menggunakan satu *long shots* untuk memperkenalkan lokasi atau latar sebelum adegan seterusnya berlaku. Tetapi Lim Kok Teng memilih tatabunyi untuk menyatakan latar. Lagu klasik Cina ini menggantikan *long shots* yang lazim dipakai oleh penyunting lain. Lagu ini memberitahu penonton yang Putra sedang bersembunyi di sebuah hotel Cina yang terpencil dan murahan.

Bunyi-bunyi yang lain yang disunting oleh Lim Kok Teng adalah sekadar melengkapkan penceritaan visual. Umpamanya memberi muzik bernada tinggi kepada adegan kejar-mengejar di pelabuhan, manakala muzik bermelodi sayu, pilu dan perlahan timbul-tenggelam ditatakan kepada adegan pertemuan Putra dengan ibunya di kampung.

4.3.6 Ruang Filem dan Masa Filem (*Film Space and Film Time*)

Terdapat satu penyuntingan terpuji sebagai menyatakan konsep penyuntingan amat penting untuk menakrifkan *film space* dan *film time* dalam *Janji Merdeka* (1995). Semasa memilih visual dalam proses

suntingan piktorial, Lim Kok Teng melakukannya dengan teliti agar tidak wujud kekeliruan kepada penonton. Dalam adegan pertemuan pertama Ira-Putra setelah sepuluh tahun berpisah di hotel Cina, Lim Kok Teng menghasilkan ilusi terhadap kesinambungan ruang dan masa. Dimulakan dengan Ira bersiap-siap di rumahnya, kemudian cut to kepada Putra sedang bercukur di hotel berkenaan, close-up Ira sampai di hadapan hotel, seterusnya close-up Putra menjeguk di jendela dan kembali kepada syot Ira sampai ke bilik hotel tetapi Putra hilang. Tujuan utama menggabungkan syot ini ialah untuk menentukan kesinambungan mudah difahami dan wujud kelincinan (*smoothness*). Wujud peralihan dalam suntingan ini lalu menghasilkan sentakan atau lompatan yang ketara (*a noticeable jerk*) namun perasaan penonton tetap tidak terganggu. A *noticeable jerk* di sini ialah Lim Kok Teng tidak menunjukkan perjalanan Ira ke hotel.

Inilah seperti yang dikatakan oleh Andre Bazin iaitu struktur temporal setiap syot dalam ruang dan masa dalam filem ialah *the abstract, intellectual imaginary time of montage*.¹⁵ Maksudnya ialah dalam satu syot, masa sesuatu adegan adalah tetap dan tidak

berubah secara fizikalnya, tetapi daripada syot kepada syot yang lain masa boleh beralih dari apa-apa waktu kepada apa-apa waktu pun.

Keupayaan untuk memanjang dan memendekkan durasi sesuatu kejadian dalam paparan terhadap skrin memberi pengarah dan penyunting satu perkara sensitif untuk mengawal pemasaan (*timing*). Kita dapat lihat jarak masa yang tidak penting dapat disambungkan dan bagaimana aksi tertentu dapat ditunjukkan pada skrin yang berlaku lebih pantas daripada kejadian sebenar.

Tetapi kawalan pemasaan (*timing* yang dibuat oleh pembikin filem semasa menyunting dapat digunakan bagi tujuan lebih positif dari hanya memotong jurang masa yang tidak perlu. Ini membolehkan pembikin filem menyampaikan satu siri kejadian di mana setiap perkembangan baru dapat ditonjolkan pada masa yang sesuai dengan suasana dramatiknya.

Keseluruhannya, tidak banyak teori dan teknik penyuntingan diaplikasikan oleh Lim Kok Teng dalam *Janji Merdeka* (1995) bagi menimbulkan imej-imej patriotik. Penggunaan montaj yang sepatutnya boleh

diketengahkan dengan lebih berfungsi terutama kepada watak Putra agar penonton benar-benar merasai derita yang dialaminya kesan daripada perjuangannya. Ini kerana akibat perjuangan ini, Putra kehilangan segalanya termasuk keluarganya, pelajarannya, masa depannya, kekasihnya, malah perjuangan yang telah diperjuangkannya pun turut musnah. Penyuntingan yang dilakukan oleh Lim Kok Teng lebih hanya bersifat *cutting to continuity* yang bertindak tidak lebih daripada menyambung satu syot kepada satu syot yang lain.

4.4 JIWA PERKASA (1998)

4.4.1 Sinopsis *Jiwa Perkasa* (1998)

Mengisahkan kerisauan seorang bekas tentera apabila melihat tiada seorang pun anak-anaknya yang mahu mengikuti jejaknya sehingga membawa tekanan dalam hidupnya.

Kassim (lakonan Jalil Hamid), pesara tentera berpangkat sarjan mempunyai empat orang anak menetap di sebuah kampung di selatan negara setelah tamat perkhidmatan dengan Angkatan Tentera Darat Malaysia. Anak sulungnya Syukri, menjadi guru sekolah, manakala

anak kedua, Kamaruzaman menjadi peguam. Ismail (lakonan Khairil Anuar) iaitu anak ketiga merupakan anak yang paling kuat menentang apabila disuruh masuk tentera, lebih senang menjadi usahawan. Anak bongsunya, Sofea seorang gadis masih menuntut di sebuah institut pengajian tinggi di ibu kota. Dia sangat mengharap salah seorang daripada anaknya, terutamanya Ismail dapat mengikuti jejaknya menjaga tanah air tetapi Ismail enggan. Sarjan Kassim risau jika ketiadaan anak-anak Melayu menjaga tanah air sendiri tugas ini diambil alih oleh kaum lain. Keengganan Ismail menimbulkan ketegangan dalam keluarga ini. Ketegangan ini memberi rasa tercabar dan tekanan kepada Sarjan Kassim. Tekanan ini bertambah bila isterinya meninggal. Kedatangan Rauf, kawan lamanya dalam tentera menambah derita tekanan ini. Walaupun digambarkan gembira dengan kedatangan rakannya tetapi sebenarnya Sarjan Kassim tercabar apabila Rauf menceritakan anak-anaknya telah masuk tentera. Cerita ini seolah-olah menghinanya kerana gagal menjadikan anaknya seperti anak-anak Rauf. Belum habis tekanan terus datang bertunda-tunda. Rauf meninggal dalam satu kemalangan setelah pulang dari mengunjunginya. Sarjan Kassim berada dalam keadaan

benar-benar tersempit. Apa yang diingini tak dapat, apa yang ada padanya hilang satu-persatu. Yang diingini tak dapat ialah melihat anaknya meneruskan perjuangannya, dan apa yang telah hilang padanya ialah isteri dan rakan baiknya, Rauf. Darah keperwiraan dalam dirinya merusuh dan semangat juang mudanya datang dalam ingatan. Kemuncaknya Sarjan Kassim hilang kawalan lalu bertindak melarikan diri dalam hutan bersama senapang. Polis terpaksa dikerah memburu Sarjan Kassim. Akhirnya Sarjan Kassim berjaya ditenangkan dan dihantar ke hospital.

Sarjan Kassim dilihat lebih cenderung kepada sikap konservatif kerana cuba mengatur masa depan anak dan fahamannya yang sangat menghormati peristiwa lepas terutama semasa dalam ketenteraan menjadi turus kepada cerita ini. Kedatangan Rauf adalah imbauan kebanggaan yang begitu menonjol bagi menyatakan penghormatan kepada kisah silam ini. Fahaman konservatif merupakan fahaman yang benar dan tidak akan luntur malah akan kekal selama-lamanya. Begitulah fahaman Sarjan Kassim terhadap dunia ketenteraan amat kukuh malah mahu menjadikan anaknya juga sebagai tentera. Sarjan Kassim menyangka pemikirannya ini adalah benar dan anak yang

menentang adalah salah. Golongan konservatif sering dituduh tidak berwawasan, sama seperti Sarjan Kassim dituduh tidak berwawasan oleh anak terutamanya Mail kerana mahu mencorakkan anaknya mengikut keinginannya.

Kemuncak bukti pemikiran konservatif Sarjan Kassim ialah sikapnya yang sentiasa bimbang-curiga terhadap anak-anaknya yang dianggap menentangnya. Orang konservatif melihat wujudnya nilai intristik dalam satu-satu institusi lalu tidak mahu menggangunya kerana bimbang tindakan ini akan menggugat tradisi yang tersedia ada.

Jiwa Perkasa (1995) merupakan arahan Mahadi J. Murat, sebuah persembahan PBPM Production (KEL) Sdn. Bhd. dan Perkasa Filem Sdn. Bhd. Meor Shahrul Dhomani bertanggungjawab sebagai penyunting dalam produksi yang mengandungi 412 syot dengan durasi keseluruhan 98 minit tayangan.

4.4.2 Teknik Penyuntingan Licin (*Smooth Cutting*)

Jiwa Perkasa (1995) memulakan cerita dengan visual tanpa sebarang dialog selama tiga minit lima puluh saat. Visual memainkan peranan memperkenalkan

watak utama, Sarjan Kassim dan Meor Shahrul menceritakannya dalam 18 pemotongan bagi memberitahu penonton siapakah watak ini. Syot pengenalan iaitu syot satu-sembilan semuanya dibuat secara *close-up*. Sarjan Kassim baru terjaga dari tidur di waktu pagi, bergerak ke meja, mengambil rokok dan memancisinya, membuka air paip, mencapai songkok, takbir, dan solat adalah *close-up* yang menceritakan rutin Sarjan Kassim selepas bersara daripada dunia ketenteraannya. *Close-up* berfungsi memotong ruang lalu berupaya untuk menegaskan hanya Sarjan Kassim seorang, tanpa ada sesiapa di rumah berkenaan.

Seterusnya visual Sarjan Kassim menaiki motor ke kebun, syot Sarjan Kassim menembak binatang mengganggu kebunnya, kemudian bergerak pulang sebelum singgah ke kedai kopi untuk minum. Segalanya syot ini disunting secara *smooth cutting* tanpa sebarang dialog sehingga membawa dialog pertama di kedai kopi. Daripada permainan visual, penyunting dapat menegaskan idea pengarahnya yang mahu menyatakan maksud dalam adegan berkenaan dan penonton dapat membaca maksud itu. Maksud visual ini ialah mahu menegaskan perwatakan Sarjan Kassim; seorang pesara tentera, mula merokok,

taat beribadat, hidup keseorangan, dan kini mengusahakan kebun. Semua ini ditangkap oleh penonton melalui permainan visual tanpa ada sebarang dialog. Di sini penyuntingan menyampaikan penegasan lebih kukuh berbanding jika senarai perwatakan ini dihantar melalui dialog kepada penonton.

Meor Shahrul dilihat memahami konsep sinematik sebagai usaha untuk memperkatakan makna dalam filem dan kaedah ini adalah tepat sebagaimana yang dikatakan oleh Karel Reise menyunting bagi menghasilkan urutan logik sesuatu kejadian untuk membayangkan makna sebenar dari imej asal, mencipta hubungkait ruang dan waktu yang sesuai dalam lingkungan realiti.

4.4.3 Montaj

Montaj mampu memberi memberi makna baru berdasarkan susunan dan penyatuan beberapa syot semasa ditayangkan di layar. Meor Shahrul membina montaj dalam *Jiwa Perkasa* (1998) sebagai memenuhi fungsi ini. Menyusun syot secara retorikal dengan mempertembungkan beberapa imej sehingga menghasilkan satu entiti baru tersendiri, Meor Shahrul dilihat membina beberapa montaj yang membawa kepada makna yang sempurna (*the*

whole new meaning). Deretan-deretan imbas kembali adalah montaj yang disusun begitu teliti oleh Meor Shahrul. Imbas kembali ini datang dalam fikiran Sarjan Kassim yang mula mengenang kisah silam dunia ketenteraannya bersama Rauf. Rauf didatangkan untuk merancakkan imbas kenangan ini. Ada tiga adegan imbas kembali, namun dua daripadanya adalah terpuji daripada Meor Shahrul iaitu ingatan Sarjan Kassim selepas mendapat berita kematian Rauf dan kemuncak tekanan perasaan Sarjan Kassim.

Ingatan imbas kembali ini sebanyak 14 syot ini dikerjakan secara suntingan pantas (*fast cut*) oleh Meor Shahrul. Sarjan Kassim terlantar kesedihan di tengah rumah lalu fikirannya diterpa ingatan lampau bersama Rauf. Teknik suntingan pantas memberi kesan dramatik ke atas kesan fikiran Sarjan Kassim. Dan sebanyak enam montaj dicelahkan iaitu semasa mengilat kasut, berbual, kena denda memikul balak, latihan kawad, ketika Rauf mengunjunginya, dan Rauf memberikan hadiah pisau. Melalui konsep montaj, dua syot berasingan digabungkan secara maya yang wujud secara relatif antara mereka lalu menjadi lebih efektif. Walaupun gabungan dua syot tersebut tidak realistik

kadang-kala, tetapi inilah yang dikatakan sesuatu yang konseptual dan sempurna.

Kemuncak cerita ini ialah pada syot 308-356 (durasi 1:17':12"-1:30':18"), adegan Sarjan Kassim 'berperang' dengan fikirannya sebelum bertindak mlarikan diri ke hutan bersama sepucuk senapang. Adegan ini menjalinkan tiga latar berbeza dalam satu keadaan iaitu perjalanan Ismail ke kota selepas mengecewakan ayahnya, bilik Sarjan Kassim, dan latar hutan imbas kembali semasa bersama Rauf. Analisis adegan berkenaan seperti berikut;

Analisis syot kemuncak dalam *Jiwa Perkasa* (1998)
(durasi 1:17':12"-1:30':18")

No. syot	Durasi	Diskripsi syot	Dialog/diskripsi
308	1:17':12"	<i>Medium shot</i> Ismail.	Syot di dalam kereta, perjalanan Ismail ke kota setelah kecewa dengan sikap memaksa ayahnya.
309-313	1:17':45"	<i>Medium shot</i> Sarjan Kassim.	Sarjan Kassim di biliknya sedang dirusuh oleh fikirannya sendiri
314-318	1:19':12"	<i>Long shot</i> medan perang dan <i>Close-up</i> Rauf.	Imbas kembali Rauf dalam satu peperangan (Rauf menjerit melambai-lambai kepada

			Sarjan Kassim untuk mara).
319- 320	1:22':03"	Medium shot Ismail.	Kembali kepada Ismail dalam kereta sedang meneruskan perjalanan ke kota.
321- 325	1:23':38"	Close-up potret Ismail.	Potret Ismail semasa kecil dilihat amat mesra dengan Sarjan Kassim.
326- 333	1:26':48"	Close-up gambar- gambar lama Sarjan Kassim.	Gambar-gambar lama Sarjan Kassim semasa dalam tentera.

Teknik ini menggabung sekaligus *metric*, *rhythmic*, dan *tonal* iaitu tiga tahap montaj yang diperkatakan oleh Eisenstein sebagai antara cara untuk memberi tindakbalas emosi kepada penonton. Mempertembungkan tiga latar berasingan ini menghasilkan satu entiti baru yang sekali lagi berupaya membawa kepada sifat penyuntingan yang sempurna dalam memberi makna baru kepada adegan ini. Sikap patriotik yang konservatif pada Sarjan Kassim adalah makna yang sempurna yang hadir dalam pemikiran penonton.

Adegan seterusnya penyunting membuat suntingan pantas iaitu pada syot 334-356 (durasi 1:22':27"-

1:30':18"). Teknik ini memberi *montage overtonal* dalam menambah kesan konservatif Sarjan Kassim terhadap ingatan kehebatan semangat juang silamnya. Cara membuka almari, mencapai pingat, menyemat ke dada, mencapai senapang adalah membuktikan dia dihantui kehebatan lamanya dipersembahkan dalam cara terbaik oleh penyunting dalam 22 pemotongan. Cara penggunaan *montage metric, rhythmic, tonal* dan *overtonal* sudah cukup untuk menyatakan maksud betapa 'parahnya' fikiran seorang pejuang lampau (konservatif). Penyunting memasukkan satu lagi imbas kembali, syot 354 Rauf melambai mengajak menghapuskan musuh adalah kemuncak penggunaan *montage overtonal* yang sudah dikira melampaui fungsi. Dan akhirnya, Sarjan Kassim terjun dari rumahnya menuju ke hutan dalam pekat malam 'memburu' musuh yang bersarang dalam imaginasi lampau konservatifnya. Di sini penyunting disifatkan menemui teknik yang berjaya mewujudkan sikap dalaman Sarjan Kassim iaitu seorang bekas tentera yang terperangkap antara ingatan lampau dengan keadaan sekeliling yang dirasakan menghinanya. Hal ini telah membina makna dalam drama ini yang dilihat sempurna.

4.4.4 Penyuntingan Dialog

Syot 266-272 pada durasi 0:36':42" hingga 0:40':02", merupakan adegan konflik dialog antara Syukri (Abang Long) dengan Ismail. Ismail ke rumah Abang Long setelah dihalau oleh ayahnya pada malam kenduri arwah emaknya. Ismail menyatakan rasa tidak puas hati dengan tindakan ayahnya yang menamparnya ketika cuba memberi pandangan agar ayahnya mencari pasangan menggantikan arwah ibunya. Abang Long mempertahankan ayah dengan menyalahkan Ismail tidak pernah memahami ayah terutama selepas kematian isterinya. Analisis seperti di bawah:

Analisis dialog Ismail-Syukri Syot 266-278 (durasi 0:36:42-0:38:06)

no. syot/

Diskripsi syot/

Durasi

SYUKRI

Rah, Mail, Apa lagi yang tidak kena dengan abah?

MAIL

Saya tidak tahu, bang

SYUKRI

Kau ni aku tengok tak habis-habis bermasalah dengan abah. Ada saja yang tak kena. Ada saja yang jadi sebab.

MAIL

Bukan saya bang, dia bang

266. Full Shot
Syukri dan Ismail
(0:36':42")

SYUKRI

Itulah masalah dia. Dia kata engkau, kau kata dia. Tapi bagi abang, abang tidak salahkan dia. Dia orang tua. Dia bapa kita.

Ada caranya kita berhadapan dengan orang tua. Bukan nak cari siapa salah, siapa betul. Kalau kita tahu macamana nak hormatkan dia, dia pun tau macamana hormatkan kita.

MAIL

Saya bukan tak tahu hormatkan abah, Cuma saya nak berterus terang dengan dia. Saya tak muh dirosakkan diri dia sendiri, mensiasakan hidup hari tuanya dengan keyakinan dan cara yang salah, bang.

SYUKRI

Apa salah dia, yang kau nak sanggah-sanggah dia macam tu.

MAIL

Bukan saya yang sanggah dia bang, dia sanggah saya. Marah dia selama ini tak pernah padam pada saya.

SYUKRI

Mail, marah seorang bapa, kau percaya marah seorang bapa nak merosakkan masa depan anak-anak dia?

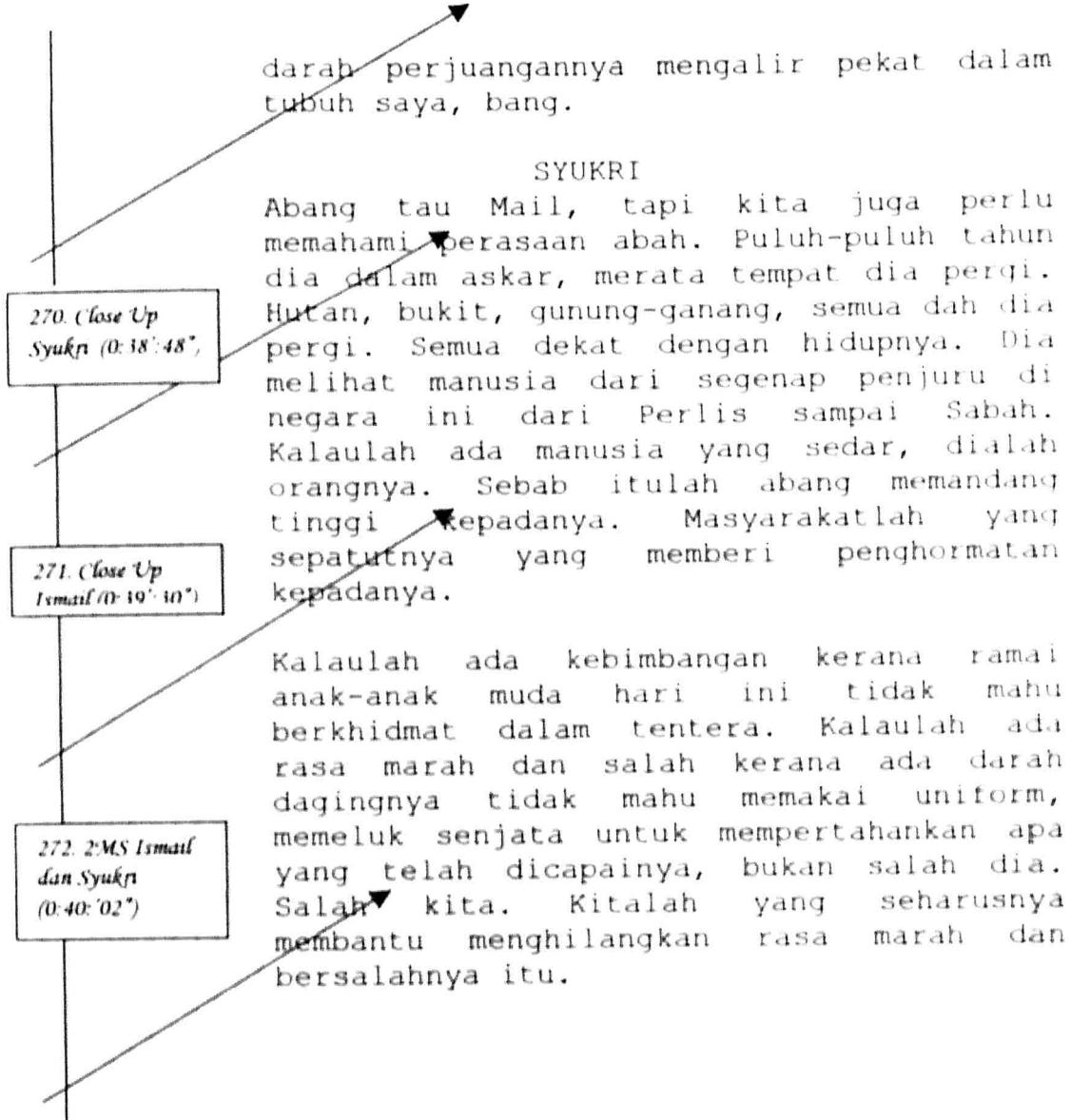
MAIL

Abang senang cakap, abang anak yang disanjung-sanjung, dijulang-julang. Anak sempurna bagi abah. Ke mana pun abang, abang tetap di hatinya. Apa taknya, abah nak abang jadi guru, abang jadi guru. Abah nak abang man lawyer, abang man jadi lawyer. Tapi abah nak saya jadi askar, saya tak muh bang, saya ada cita-cita sendiri, perjuangan sendiri. Kerja saya pun satu perjuangan. Sayang, abah tak tahu

267. 2MS Ismail dan Syukri (0:37':18")

268. Full Shot Ismail dan Syukri (0:37':38")

269. 2MS Ismail dan Syukri (0:38':25")



Konflik ini berlaku selama tiga minit dua puluh saat. Dialog lancar dan saling salah-menyalah. visual bertingkah-tingkah ditunjukkan antara kedua pelaku dialog ini. Penyuntingan melalui bahu watak bertentangan seperti yang dilakukan dalam syot 269 di atas kepada Syukri akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara dua watak ini. Tindakan

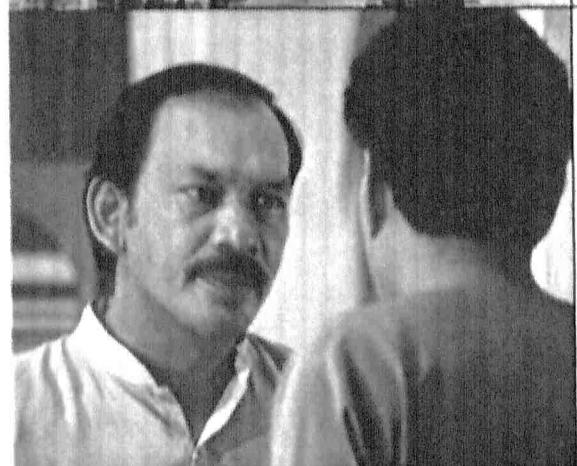
Penyuntingan dialog



Syot 266 Masa:0:36':42"

Full Shot Ismail dan Syukri. Syot ini memberitahu latar tempat kepada penonton iaitu berlaku di rumah Ismail.

Cut to



Syot 269 Masa:0:36':58"

Suntingan melalui bahu watak bertentangan antara Ismail dan Syukri menunjukkan kedua-dua watak sedang berkonflik.

Cut to



Syot 273 Masa:0:37':42"

Close up Ismail menunjukkan ekspresi wajahnya.

Cut to



Syot 276 Masa:0:37':51"

Pertelingkahan menjadi semakin hangat. Syukri menyalahkan Ismail, tetapi Ismail menyalahkan Abahnya.

Cut to



Syot 278 Masa:0:38':06"

Close up Syukri memberi peluang kepada pengarah menunjukkan ekspresi wajahnya pula.

Cut to

Gambar 31. Penyuntingan melalui bahu watak yang bertentangan. (*Shooting over the shoulder*) seperti yang dilakukan dalam syot 269 di atas kepada Abang Long akan membuat penonton sedar wujudnya konflik antara dua watak ini. Tindakan memisahkan watak dengan melakukan *close-up* dalam syot 273 dan 278 memberi ruang kepada pengarah untuk menunjukkan eksperasi watak dengan jelas semasa dialog disampaikan. Daripada adegan di atas kita dapat merangka satu kaedah penyuntingan dialog iaitu dialog yang dipersembahkan menjadi jelas dan tiada berlaku gangguan daripada visual. (*Jiwa Perkasa*, 1998).

memisahkan watak dengan melakukan close-up syot 270 dan 271 memberi ruang kepada pengarah untuk menunjukkan ekspresi watak dengan jelas semasa dialog disampaikan. Daripada adegan di atas kita dapat merangka satu kaedah penyuntingan dialog iaitu dialog yang dipersembahkan menjadi jelas dan tiada berlaku gangguan daripada visual. (rujuk gambar 31).

Dua alasan kenapa keadaan ini harus digunakan semasa menyunting dialog; pertama, adegan dialog biasanya statik di mana biasanya akan menunjukkan watak itu hanya bercakap. Dengan menggunakan dua syot secara individual yang dilakukan secara close-up akan memberi kepelbagaian visual dan gerakan pada watak; kedua, penyunting akan mempunyai kebebasan untuk melakukan suntingan dalam pelbagai cara bagi menghasilkan kesan lebih dramatik.

4.4.5 Menentukan Kelajuan: Rentak (Pace: Rhythm)

Mengubah kadar sesuatu penyuntingan membolehkan pengarah mewujudkan pelbagai suasana tegang. Pelbagai cara mekanikal dapat mengawal kelajuan sesuatu kejadian. Kepelbagaian kelajuan ini adalah signifikan dan iaanya boleh menimbulkan suasana yang bosan atau

sebaliknya dalam sesebuah adegan. Meor Shahrul mengetahui di mana harus meningkatkan kelajuan gambar bagi menimbulkan kesan tegang atau timbulnya sesuatu konflik. Contohnya syot 46-60 (durasi 0:22':37"-0:26':08") adalah ketegangan jalin setelah mendapat tahu mendapat tahu Rauf meninggal dalam satu kemalangan.

Adegan ini sekiranya tidak ditangani dengan bijak pasti menjadi seperti kebanyakan adegan-adegan biasa yang lain. Suatu impresi yang cepat tetapi tidak mendalam, aksi yang menarik dapat dihasilkan dengan memotong sekuen itu pada satu kadar kelajuan. Ini akan menjadikan imej dengan cepat dan menghasilkan kesan yang semakin menarik digunakan sebagai menguatkan tarikan penonton. Tetapi pentingnya kelajuan penyuntingan dilakukan dalam hal ini ialah sebagai penarik perhatian dalam sesuatu syot. Dalam usaha untuk meningkatkan kadar penyuntingan, tidak perlu melihat kepada syot yang panjang.

Keseluruhannya, Meor Shahrul dalam *Jiwa Perkasa* (1998) dilihat menggunakan beberapa teknik penyuntingan yang tepat terutama visual yang

melibatkan *pace*: *rhythm*, penggunaan montaj saranan Eisenstein, dan beberapa teknik yang lain lagi. Ternyata dengan teknik ini Meor Shahrul berjaya menerbitkan konsep seorang tentera yang konservatif yang mahu diperkatakan oleh pengarah sebelumnya. Di sini penyuntingan dilihat membantu sepenuhnya dalam penyampaian idea pengarah.

4.5 Kesimpulan

Dalam filem, alam yang muncul dan diwujudkan mempunyai rentak (*rhythm*) yang kukuh. John Ford secara auturistik mengatakan filem itu adalah rupa akal dan rupa rasa secara ideosinkratik. Maka alam yang dimunculkan dan dijelmakan di dalam filem mempunyai makna yang tersendiri dengan setiap orang yang berdepan dengannya akan dapat merasakannya dan dapat melihatnya dengan tenang dan percaya. Signifikansi merupakan aturan, ketajaman dan gerakan (*order, shape, movement*) dan filem yang sudah diinterpretasi mewakili keseluruhan tabiat filem itu. Bentuk ialah unit keseluruhan yang meruangkan kreasi artis. Livebell mengatakan bentuk itu merupakan hasil ciptaan artis. Bagi beliau, cinema adalah setara dengan seni-seni yang lainnya kerana ia mengubah keadaan huru-hara

serta dunia tanpa makna ini kepada suatu struktur yang berdaya tahan dan berirama. Beliau dipetik sebagai berkata;

*Cinema, the claimed, was the equal of the other arts because it changed the chaos and meaninglessness of the world into a self-sustaining structure and rhythm.*¹⁶

Pentingnya apabila penyunting menggabungkan sekuen bagi menghasilkan tempo yang amat laju harus mengambil kira ciri-ciri tertentu setiap syot. Penyuntingan satu syot kepada syot yang lebih minimum adalah satu cara untuk menghasilkan kelajuan. Apabila satu aksi laju dikehendaki, adalah lebih baik dicapai melalui kepelbagaiannya kelajuan daripada mengekalkan kelajuan yang konsistan.

Kesan penilaian penyuntingan seterusnya ditentukan oleh jukstaposisi syot yang semulajadi. Biasanya perjalanan di mana pemotongan yang amat cepat digunakan adalah turutan di mana dua aksi selari di *cross-cutting*. Ini menyebabkan penonton sedar bentuk kesinambungannya dan dapat menjangka pemotongan daripada aksi aktor. Setiap pemotongan memberi makna

kepada penonton kerana pemotongan akan menumpukan kita kepada satu imej. Setiap syot hendaklah dibiar pada skrin dalam jangka masa yang sesuai bagi membenarkan penonton mengenali imej.

Nota hujung

1. Reisez, Karel, 1961. *The Technique of Film Editing.* (Ninth Edition). London and New York: Focal Press, hlm. 69.
2. Stephenson, Ralph dan Debrix, Jean R., 1969. *The Cinema As Art.* Great Britain: Penguin Book Ltd., hlm. 99.
3. [Http://www.geocites.com/Paris/metro/9384/director/puduvkin](http://www.geocites.com/Paris/metro/9384/director/puduvkin)
4. Akmal Abdullah, 2000. "Leftenan Adnan-Lurus, Bersahaja." *Berita Minggu*, 27 Ogos, hlm. 21
5. Ku Hussien Ku Seman, 2000. "Leftenan Adnan..Tidak Mentafsir Sejarah", *Utusan Malaysia*, 18 Ogos, hlm. 6.
6. A. Wahab Hamzah 2000. "Leftenan Adnan-Filem, Nasionalisme dan Tafsiran Sejarah", *Utusan Malaysia*, 8 September, hlm. 25.
7. Akmal Abdullah, 2000. "Leftenan Adnan-Lurus, Bersahaja," *Berita Minggu*, 27 Ogos, hlm. 21.
8. FINAS, 1999. *Filem Malaysia 1975-1999.* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 21.
9. Stephenson, Ralph & Debrix, Jean R., 1969. *The Cinema As Art.* Great Britain: Penguin Book Ltd., hlm 129.
10. Metz, Christian, (terj. Micheal Taylor), 1974. *Film Language: A Semiotics of Cinema.* New York:Oxford University Press, hlm.43.
11. Bazin, Andre, 1967. *What is Cinema?* California: University of California Press, hlm. 25.
12. Ong Kee Liang, 1997/98, "Retorik Filem: Satu Analisis Metodologikal dan Teoritikal," Latihan Ilmiah Jabatan Pengajian Media, Fakulti Sastera dan Sains Sosial, Universiti Malaya, hlm.104.

13. Raymond, Spottiswoode, 1935. *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. London: Faber and Faber Limited, hlm. 199-200.
14. Reisez, Karel, 1961. *The Technique of Film Editing (Ninth Edition)*. London and New York: Focal Press, hlm. 69.
15. Stephenson, Ralph dan Debrix, Jean R., 1969. *The Cinema As Art*. Great Britain: Penguin Book Ltd., hlm. 100.
16. Andrew, J. Dudley, 1976. *The Major Film Theories*. London: Oxford University Press, hlm. 12.