

BAB DUA

P. RAMLEE DAN FILEM ANTARA DUA DARJAT (1960)

2.1 P. RAMLEE : DIRI, GHAZALI DAN RIGIDITI.

Filem sebagai *supermedium*¹ memerlukan banyak pakar dalam bidang yang menjadi elemen perfileman untuk menghasilkan bentuk dan strukturnya. Berbeza dengan bidang seni lain seperti seni bina, senimuzik, seni tari dan seni lukis, amat mudah diketahui pengkaryanya. Potensi melihat pembikinan filem sebagai satu fregmentasi adalah cukup besar. Sebuah filem didukung oleh elemen - elemen berikut : plot, dialog, lakon, pengarah, lakon layar, kerja kamera, penyuntingan, penataan bunyi dan muzik, dan kesan khas. Dalam era filem moden, bidang - bidang tersebut dikendali oleh orang yang berlainan dan memperlihatkan bahawa kerja seorang pengarah hanyalah 'pemilih' dan bukan 'pencipta'.

Even so the role of the director is properly thought of as one of choosing rather than creating: directors do not construct the plot, write the screenplay, work the cameras, build the sets, or compose the score, and only occasionally do they take on acting parts.²

¹ Gordon Graham, *Philosophy of the Arts; An introduction to Aesthetics*, Routledge, New York, 1997, hal 106

² *Ibid.* hal. 107

Oleh sebab begitu ramai penyumbang kepada pembikinan sebuah filem, siapakah yang layak bergelar pengkarya? Menurut Grodon Graham: *the most natural candidate for the role of auteur is the director.*³ Ini kerana *the director is the principal influence on the final form of the film.*⁴

*The..... author of a film*⁵ adalah teori yang menghuraikan hubungan pengkarya dengan karyanya. Menurut teori ini, seorang pengkarya layak bergelar pengkarya diukur oleh beberapa kriteria tertentu. Menurut Micheal Rabigen, pada asasnya penilaian dibuat berdasarkan kepada *personal (and) authorial story.*⁶

Personal adalah tahap keterlibatan seseorang pengarah pada karyanya. James Monaco bersetuju dengan pendapat Micheal Rabigen dengan mengambil contoh hubungan Orson Welles dengan Citizen Kane (1941); beliau mengiktiraf Orson Welles sebagai *auteur*.

His notorious ego, which he expected as co-writer, producer, director, and star, also makes Welles's film a prime example of auteurship.⁷

Setiap karya P. Ramlee mempunyai persamaan dari segi idelisme, kesetiaan pada *genre* yang serupa dan gaya pengarahan tersendiri. Dalam Antara Dua Darjat (1960), P. Ramlee

³ *Ibid.* hal. 107

⁴ *Ibid.* hal. 107

⁵ *Ibid.* hal. 107

⁶ Micheal Rabigen, *Directing: Film Techniques and Aesthetics*, Focal Press, Boston, 1989, hal. 266

⁷ James Monaco, *How to Read a Film: The Art Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, revised edition, Oxford Universiti Press, New York, 1981, hal 251

berperanan sebagai pengarah, pelakon utama, penggubah muzik dan *score*, dan penyanyi. Walaupun idea asal adalah dari Omar Rojik, P. Ramlee sebagai pengarah telah merombaknya, *by taking a script written by someone else and by imposing his directorial style, an auteur makes the film his own.*⁸ Maka dapatlah dikatakan bahawa beliau adalah pengkarya filem tersebut.

Filem Antara Dua Darjat adalah filem kesembilan arahan P. Ramlee. Dalam filem ini beliau sebagai pengarah sudah secara kukuh memanifestasi dirinya yang gemar kepada subjek filem iaitu pertentangan golongan atasan dengan golongan bawahan. Dalam filem arahan pertamanya, Penarek Becha (1955); walaupun dalam keadaan masih mencari *form* dan struktur, namun falsafahnya sudah dapat diperhatikan. Dalam filem keduanya, Semerah Padi (1956), beliau membikin filem bercorak agama, namun *form* dan strukturnya masih berkisar dalam tema menentang ketidakadilan. Falsafah menentang ketidakadilan sosial diperkukuh dan diperkembangkan dalam Sumpah Orang Minyak. Walaupun P. Ramlee beralih kepada pengarahannya *genre* komedi iaitu dengan Bujang Lapok (1957), Musang Berjanggut (1959), Nujum Pak Belalang (1959), dan Pendekar Bujang Lapok (1959), namun struktur naratif yang menjadi falsafah tetap sebagai subjek filemnya.

Samada dalam *genre* drama sosial atau komedi, falsafahnya terus diperkukuh dalam filem Antara Dua Darjat.

⁸ Robert Lapsely and Micheal Westlake, *Film Theory : An Introduction*, Manchester Universiti Press, New York, 1996, hal 107

Individual stamp yang sering diperkatakan oleh pengkritik-pengkritik terhadap filem P. Ramlee adalah rigiditi sosial.⁹ Hamzah Hussein menulis: “P. Ramlee mengarah drama sosial yang menggigit kelas kasta dalam masyarakat.”¹⁰ P. Ramlee secara konsisten mengheret idealisme sejak lapan buah filem sebelumnya dan terus diperkukuh dalam Antara Dua Darjat. Dalam filem ini Ghazali adalah watak yang terperangkap dalam cinta terlarang oleh halangan rigiditi status sosial. Sebagai golongan bawahan dia menuntut keadilan itu serta memperjuangkan golongan bawahan. Dengan tenaga potensinya sebagai pengarah, sikapnya itu terus dipertahankan.

... hal yang mengesankan, dia selalu memegang peranan yang membela orang kecil, orang lemah dan tak berdosa. Dan hal ini agaknya terus dipertahankan hingga akhir hayatnya. Dia terus membuat filem di bawah penyuteraan dan diproduksi sendiri, dengan tema yang sentiasa membela kebenaran dan orang-orang lemah.

Namun, jika P. Ramlee dilihat sebagai P. Ramlee, beliau adalah golongan atasan kerana Teuku adalah bangsawan Aceh. Dalam keadaan ini, seperti ada ironi tentang kedudukan kebangsawanannya dan rigiditi yang ditentang itu.

... in other words... those whose films reflected the critics own ideology.¹²

⁹ Dengar Rancangan *Terkenang Semasa Dulu*, terbitan RTM, Radio 1. Anuar Nor Arai banyak mengulas tentang hal di atas ketika membicarakan filem-filem arahan P. Ramlee.

¹⁰ _____, *Memoir Hamzah Husein : Dari Kris Film ke Studio Merdeka*, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi, 1997, hal. 69.

¹¹ Ahmad Sarji, *P. Ramlee : Erti Yang Sakti*, Pelanduk Publications, Selangor, 1999, hal. 100

¹² Robert Lapsely and Micheal Westlake, *Film Theory : An Introduction*, Manchester Universiti Press, New York, 1996, hal 106.

memihak golongan bawahan oleh akibat keselamatan diri terancam. P. Ramlee melalui kata aksi-fikir-emosi Ghazali memperlihatkan penentangan terhadap sikap feudal hanya kerana Tengku Zaleha dikahwini oleh Tengku Mukri. Sehingga peringkat ini pun beliau tetap menerima hakikat bahawa Tengku Zaleha sudah menjadi isteri orang. Ghazali menasihati Tengku Zaleha agar pulang kepada suaminya. P. Ramlee masih belum mengeluarkan protesnya kepada golongan feudal. Protes yang menyentak berlaku di peringkat Tengku Mukri mengancam nyawanya serta ibunya dan merbahaya kepada orang-orang kampung. *“Engkau selalu berbangga dengan darah keturunanmu, sekarang bandingkan darahmu dengan darahku”*, meledak apabila dia terus diasak secara mental melalui kata-kata Tengku Mukri dan dcederakan oleh tembakan senapang. Sebelumnya, ideologi politiknya disusun secara halus iaitu melalui pernyataan-pernyataan watak lain. P. Ramlee memanipulasi golongan feudal melalui tindak tanduk mereka untuk melahirkan kebencian golongan bawahan. Sebaliknya pada golongan bawahan tidak terasa akan kebencian mereka pada golongan feudal. Ini nyata apabila Ghazali tidak mengendahkan kata-kata hasutan Sudin; *“Orang berdarah feudal seperti Tengku Karim itu lebih suka melihat anaknya mati daripada melihat anaknya berkasihan dengan orang kebanyakan seperti kita”*. Maka, daripada struktur naratifnya dapat dimengertikan bahawa protes golongan bawahan hanya daripada kefahaman golongan feudal. Sikap *neutral* Ghazali terhadap golongan feudal memberi gambaran bahawa P. Ramlee tidak terlibat dalam kancah rigiditi sosial. Abdullah Hussain berpendapat:-

Filem-filem Penarek Becha, Antara Dua Darjat, Ibu Mertuaku dihasilkan berdasarkan tema cerita yang biasa seperti juga novel atau cerpen oleh pengarang kreatif. Kisah masyarakat yang biasa berlaku di mana sahaja di

muka bumi ini yang bezanya watak, tempat dan masa. Walaupun ada peristiwa yang benar (seperti kisah pinangannya yang ditolak oleh keluarga syed kerana tidak sekufu) tetapi itu adalah sebagai cetusan idea permulaan Hubungan P. Ramlee dengan filem-filem arahnya hanyalah hubungan pengkarya dengan karya tidak ada motif yang rigid dengan situasi masyarakat, seperti hubungan pengarang dengan karya kreatifnya walaupun ada unsur-unsur kritikan tetapi bukan 100% menjadi faham politiknya (idealisme).¹³

Kisah pinangan P. Ramlee ditolak oleh golongan bangsawan adalah pengalaman benar diri P. Ramlee. Walaupun Abdullah Hussain mengakui bahawa tiada motif yang rigid dengan situasi masyarakat, namun beliau juga mengakui bahawa peristiwa itu menjadi cetusan idea permulaan dalam filem-filemnya. Cetusan idea permulaan adalah prekonseptual bagi sebuah filem yang memberikan wajah filem. Maka kisah benar itu menjadi prekonseptual dan nyata sebagai idealisme dan falsafah diri.

Sikap memihak P. Ramlee dalam keadaan kelihatan tidak memihak, berjaya dilakukan dan kesannya cukup menarik. Beliau dapat menyatukannya dalam hubungkait yang jelas dan keseimbangan yang sempurna. Walaubagaimanapun, kesatuan itu adalah proposisi antara pra-konseptual-konseptual dan olahan pengarahannya.

A film may have its own unity, with relationships coherent and its balance precise. But that the ultimate unity can be entirely foreseen is a dubious proposition: the distance between conception and delivery is so great, and the path between them so tortuous and unpredictable.¹⁴

¹³ Abdullah Hussain, temuramah bertulis bertarikh 23 Sept. 1999.

¹⁴ V. F. Perkins, *Film as Film : Understanding and Judging Movies*, Penguin Books Ltd., England, 1972, hal. 160.

Prakonseptual tentang rigiditi sosial dipamer secara jelas dan langsung melalui watak-watak feudal dan golongan bawahan. Idealisme pengarah agak sukar ditanggap kerana dinyatakan secara halus dan dilindung sebaliknya makna daripada orientasi kamera dan pengarah seni. Makna daripada unsur plastik tersebut sudah diperlihatkan pada peringkat awal. Pada *scene* pembukaan, diperlihatkan dua bingkai gambar, wajah Tengku Karim dan Yang Chik. Potret Tengku Karim dengan emosi *serious*, menggerunkan dan mengancam, tergantung senget di dinding, manakala potret Yang Chik pula beremosi senyum, keibuan dan tenang digantung secara seimbang di komposisi sebelah kanan. Kerja kamera pula berkeadaan 'mencari', *panning* dari kanan (potret Yang Chik *enter frame*) ke kiri (potret Tengku Karim *in-field*; potret Yang Chik *out-of-field*), kemudian *reframing* ke potret Yang Chik. Permainan dari unsur sinematografi ini memberi preteks bahawa akan berlaku konflik antara dua golongan berbeza. Pemikiran P. Ramlee tentang rigiditi dapat ditafsirkan daripada,

- pertama** : kestabilan *frame* potret; beliau memihak kepada golongan Yang Chik yang stabil;
- kedua** : kedudukan kanan-kiri komposisi; walaupun potret golongan Tengku Karim di kiri *frame* (memberi kesan lebih dominan) namun jika diukur dari segi kestabilan, golongan Yang Chik lebih dominan;
- ketiga** : *ratio* masa dalam *shot* ini; dengan *in-field* dan *reframing*, *footage* golongan Yang

Chik melebihi Tengku Karim;

- keempat : potret Yang Chik lebih dahulu
diperkenalkan; yang didahulukan memberi
kesan keutamaan; dan
- kelima : emosi potret lebih memihak kepada golongan
Yang Chik. Subteks-subteks (dalam konteks
shot dan Antara Dua Darjat) memberikan
emphasis.

Permainan sinematografi berserta makna memperlihatkan kesan pemikiran P. Ramlee yang merasakan bahawa preteks dan subteks ini amat penting dan beliau meletakkannya pada awal filem.¹⁵ Daripada perilaku P. Ramlee serta makna subjektif pengarah seni, P. Ramlee secara sedar dan berniat membuat filem tentang rigiditi. Namun pilihan sudut pandangan yang berbagai dapat melindungi niatnya. *Art can only exist when such a choice is made.*¹⁶ Pilihan pernyataan idealisme dengan sudut pandangan watak adalah pilihan seorang pengarah yang seimbang, malahan P. Ramlee berpendapat:-

Sungguhpun filem Antara Dua Darjat itu telah menjayakan minat saya sebagai persembahan filem yang menjadi cermin kepada penontonnya, tetapi saya masih percaya, memberi kiasan dengan cara tepat seperti itu, tidak begitu berkesan dari memberi kiasan dan pengajaran dengan cara hiburan. Dengan itu persembahan filem yang berupa komedi adalah jurusan yang lebih sesuai.¹⁷

¹⁵ Walaupun bukan pada awal naratif.

¹⁶ Ralph Stephenson and Jean R. Debrix, *The Cinema As Art*, edisi kedua, Penguin Book, New York, 1976, hal. 26

¹⁷ Ahmad Sarji, P. Ramlee : Erti Yang Sakti, Pelanduk Publications, Selangor, 1999, hal. 126

Antara Dua Darjat bertolak dari pengalaman individu P. Ramlee dan *relevan* dengan konteks *milieu* 1950-an. Keupayaan P. Ramlee adalah memetik yang individu dari pohon universal. Melalui gaya pengarahannya, beliau mempunyai *awareness of difference, as well as universality, singularity*¹⁸ dan *more concerned with the individuality of human experience ...*¹⁹

Interaksi, perilaku dan pengalaman manusia dalam Antara Dua Darjat sudah berjejak dalam lingkungan masyarakat Melayu. Pemikiran yang terlalu besar tentang kehidupan dan dipaksa-tanggungkan pada watak kecil, yang diwarisi dari format filem Tamil, sudah tidak lagi kedapatan. Walaupun tema rigiditi sosial begitu digemari oleh pengarah Tamil, namun melalui gaya pengarahannya, fikiran pengkarya berada dalam subjektiviti psikologikal watak; bukan lagi *objectivity (story teller's) point of view*.

Ada diantara filem-filemnya yang pernah menjadi tema filem-filem Tamil tetapi tidak keseluruhannya. Mulai P. Ramlee secara beransur-ansur meninggalkan pengaruh-pengaruh pengarah India.²⁰

Kehebatan seorang pengarah dinilai berdasarkan gagasan pemikiran yang diperkatakan melalui filemnya; *were judge according to how well they conveyed a certain social, ethical or philosophical content.*²¹ Keupayaan P. Ramlee dalam Antara Dua Darjat adalah mengumpul yang universal ke dalam acuan individu dan sekali gus yang individu

¹⁸ Robert Lapsley and Micheal Westlake, *Film Theory : An Introduction*, Manchester University Press, New York, 1996, hal. 110

¹⁹ Micheal Rabiger, *Directing : Film Techniques and Aesthetics*, Focal Press, Boston, 1989, hal. 265

²⁰ Abdullah Hussain, temuramah bertulis bertarikh ada 23 September 1999

²¹ Victor Perkins, *The British Cinema ; Movie Reader*, terj. Ian Cameron, November Books, London, 1972, hal 8.

bertolak dari yang universal. Falsafah dan etika universal dikemukakan dalam sebuah keluarga feodal dan bertindak balas pula dengan pengalaman benar.

Family life is like a pond; calm on the surface but containing all the forces of worrying nature below surface, so, too, is an individual. For that reason a person's life does not move forward in a series of linear steps like an adding machine. Instead it moves like a flying insect, a zigzag pattern in response to a series of conflicting needs and random conditions.²²

Kehidupan keluarga Tengku Karim di khalayak kelihatan tenang, gembira dan beradat, namun kehidupan peribadi mereka bergelora. P. Ramlee memperlihatkan suasana keluarga tersebut secara luaran. Mereka menari dan ketawa di dalam parti hari jadi dengan kaedah lakon luaran. Walaupun demikian, sebahagian besar dari *footage* memperlihatkan suasana keluarga yang bergelora oleh tindak-tanduk golongan feodal kerana mahu mempertahankan kelangsungan martabat. Daripada suasana keluarga yang demikian, P. Ramlee meninjau dengan membuat analogi terhadap Tengku Zaleha. Kehidupan Tengku Zaleha kelihatan tenang dan gembira, berpesta hari jadi, memetik bunga, bermain dan menikmati zaman kebebasan remaja. Namun kehidupan dalaman Tengku Zaleha berkonflik, tidak mendapat kebebasan sebagai gadis remaja, tidak dibenarkan keluar rumah/bercinta, cinta dihalang, dipaksa kahwin dan perkahwinan diatur.

²² Micheal Rabiger, *Directing : Film Techniques and Aesthetics*, Focal Press, Boston, 1989, hal.264

Antara unsur sinematografi yang menjadi kesukaan P. Ramlee ialah hujan. Hujan dalam Antara Dua Darjat dimanipulasi secara kerap dengan perspektif makna yang tertentu. Hujan baginya adalah pencerita. Konsep alam yang mula diperkenalkan dalam Semerah Padi, iaitu hujan yang mengundang perlakuan zina Aduka-Dara, terus diperkembangkan dalam Antara Dua Darjat. Konsep alam ini bertolak daripada *spiritual insight* kepengarahan P. Ramlee tentang kosmologi Melayu. Menurut John Hess, sikap pengkarya adalah *tended to concentrate on the themes of spiritual insight...*²³ Seorang Melayu yang perasa dan halus perasaannya akan sedar bahawa manusia tertakluk kepada hukum alam yang menguasai dirinya.

Masyarakat Melayu mempunyai hubungan yang sangat erat dan intim dengan alam. Alam itu sendiri pula begitu dekat dan rapat kepada manusia, lebih-lebih lagi manusia yang perasa, halus perasaannya, dan amat perihatin dengan kelilingnya serta merasakan dirinya dekat dengan alam.²⁴

Pemakaian konsep alam dan subteks yang boleh diambil daripadanya membawa P. Ramlee berhadapan dengan teori mimesis. *Mimesis is the Greek term, variously translated as 'resemblance', a 'copy', and 'representation', which philosophers of art often employ. But thinking about mimesis must eventually lead us to reject representation.*²⁵ Filem Antara Dua Darjat menolak teori mimesis. Realiti bagi P.

²³ John Hess, 'World View as Aesthetic', Jump Cut, May/June 1974

²⁴ Zurinah Hassan, *Alam Sekitar Sebagai Perlambangan dalam Puisi*, Dewan Sastera, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Jun, Kuala Lumpur, 1999, hal 62

²⁵ Gordon Graham, *Philosophy of the Arts; An introduction to Aesthetics*, Routledge, New York, 1997, hal. 89

Ramlee adalah *representation of reality* yang artistik dan bermakna. Pengarahannya percaya kepada:-

Reality is not art. It last, by it very nature, need artistic invention, which means first of all the work of an author. The task...and creative technique consist in transferring the invented ... into artistic and scenic fact.²⁶

Pengalaman hidup dengan tindak balas manusia di dalamnya memperlihatkan realiti kehidupan. Kehidupan manusia tidak bergerak ke hadapan dalam satu siri *linear* seperti sebuah mesin penambah. Kehidupan manusia tidak cukup tersusun seperti atur cara majlis. Pengalaman manusia dan filem harus dilihat dalam konteks realiti ruang dan waktu. Sifat plastisiti ruang dan waktu harus difahami dan dikawal untuk mengisi pengalaman kompleks manusia. Teknik imbas kembali (*flashback*) menguasai sebahagian besar *footage* dan naratif Antara Dua Darjat. Kepelbagaian teknik sumbu yang mempunyai makna dan dimanipulasi seperlunya menghasilkan kompleksiti pengalaman manusia. Dengan penguasaan teknik dan orientasi perfileman serta falsafah hidup manusia, P. Ramlee sudah menempatkan dirinya berada dalam arus pemikiran Melayu sezaman.

2.2 AKSI FIZIKAL DAN FIKIR-EMOSI DALAM FILEM ANTARA DUA DARJAT

Anggapan bahawa mengarah seorang aktor di hadapan kamera hanya melibatkan kias (gerak dan *gesture*) untuk mengisi ruang lakonan adalah tidak benar. Anggapan ini hanya

²⁶ Robert Lewis, *Method - or Madness?* William Heinemann Ltd. London, 1960, hal. 87

memberi implikasi meletakkan lakonan dan perlakonan sepenuhnya pada aktor. Kerja lakon dan kesan persembahan aktor adalah tugas mencabar iaitu meyakinkan penonton bahawa dirinya adalah benar manusia (*real person*); yang hadir dalam realiti. Penciptaan dan mempersembahkan semula watak seperti realiti harus divisual dalam bentuk artistik. Menurut Tortosov:-

Our aim is not only to create the life of human spirit, but also to 'express it in a beautiful, artistic form'.²⁷

Tugas mencipta *human spirit* dalam suasana *beautiful* dan *artistic* terletak dalam bidang pengarah dan dikendali oleh seorang pengarah. Pengarah berperanan *to coaches the performances*²⁸ dengan kaedah lakon untuk mencapai *excellenct acting* kerana pengarah sahaja yang mengetahui secara keseluruhan kesatuan visual dan naratif. Maka, keupayaan melihat idea keseluruhan lakon dan perlakonan (serta teks skrip) adalah keperluan b... pengarah.

The director must see that the idea of the entire play, as well as every thought in each *scene* and in each phrase of the author's text, is brought to maximum creativeness and clarity.²⁹

Aktor adalah material pengarah. Seorang pengarah harus berupaya meletakkan aktornya sebagai faktor yang mendominasi unsur-unsur plastik lain kerana perbicaraan tentang

²⁷ Constantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, terj. Elizabeth Reynolds Hargood, Theater Art Books, New York, hal. 14.

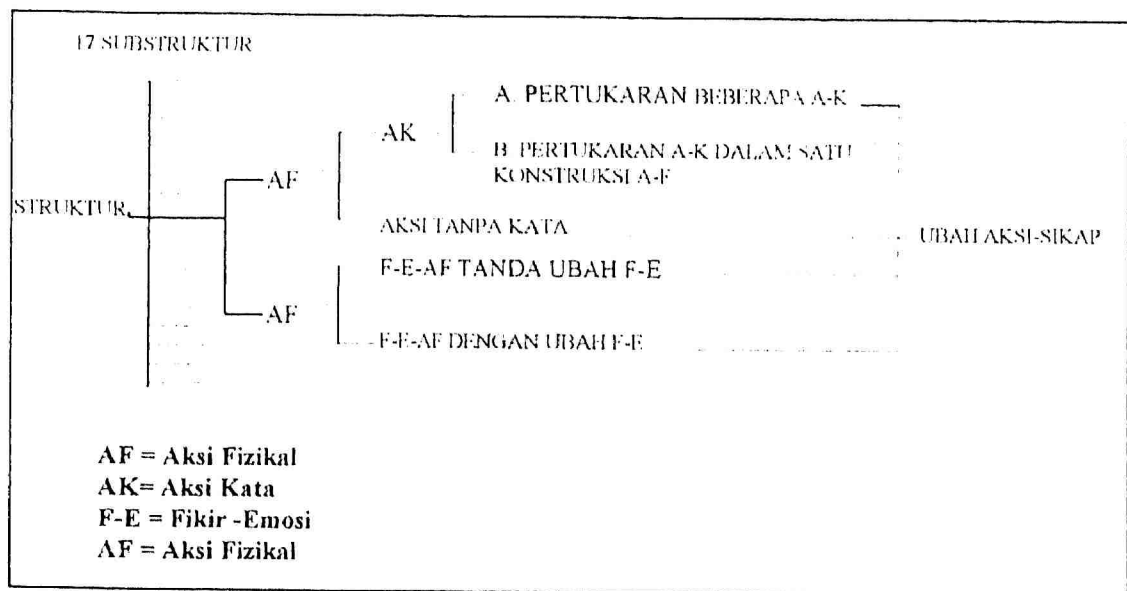
²⁸ Eric Sherman, *Directing The Film : Film Directors on Their Art*, Acrobat Books, Los Angeles, 1976, hal. xviii

²⁹ Sonia Moore, *The Stainslavsky System : The Professional Training of an Actor*, Arc Books Inc., New York, hal. 104.

filem adalah perbincangan tentang manusia dan kemanusiaan. P. Ramlee dalam Antara Dua Darjat adalah pengarah filem, sekali gus sebagai aktor utama. Menjawab kerja dalam dua bidang ini tidak memberikan sebarang kelebihan sekiranya beliau tidak menguasai teknik kepengarah dan tidak memahami kaedah lakonan.

Seorang pengarah perlu mempunyai idea yang jelas tentang *movement* dan *gesture* aktor, dan perlakonan itu pula perlu berkoordinasi dengan parameter lain seperti kerja kamera, tatacahaya, latar ruang, dan faktor-faktor fizikal yang mempengaruhi lakonan secara langsung. Pengarah juga harus berupaya bukan setakat memberi kesan pengarah keseluruhan filem, namun dia juga melihat bahagian-bahagian sel lakonan. Keupayaan mengkoordinasi parameter filem dengan kesan pengarah keseluruhan akan memberikan ekspresi yang filemik. *Scene* pertemuan Tengku Zaleha dan Ghazali di taman iaitu selepas Tengku Zaleha berkahwin sangat menarik dan terpuji dari segi pengarah lakon serta lakonan P. Ramlee dan Saadiah. Struktur lakon dalam durasi ini dapat dipecahkan kepada 17 substruktur. Pembahagian struktur kepada substruktur dibuat berdasarkan *cut*³⁰ kerana *cut* akan memberi rangsangan kepada aksi fizikal seterusnya, perubahan fikir-emosi dan perbezaan sikap tubuh. Secara keseluruhan, struktur lakon berserta pecahan-pecahannya ditunjukkan dalam rajah di bawah:-

³⁰ *Cut* adalah cut semasa kerja sunting, bukan *camera cut* kerana *camera cut* pada *follow on action*.



Rajah 6: Rajah menunjukkan struktur lakon fizikal dalam *scene* pertemuan kedua di taman.

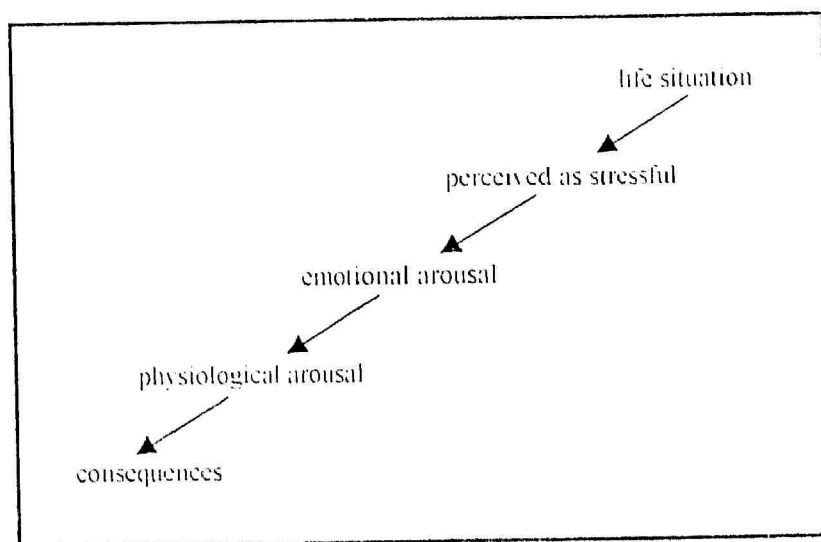
Entrance scene ini memperlihatkan emosi *stress* dan akibat daripada keadaan demikian.

... we have a life situation that is *perceived* (or cognitively appraised) as distressing ... what accurse next is an *emotional reaction* to the distressing life event. Such feelings as fear, anger, or insecurity, or feelings being rushed, overwhelmed, frustrated, or helpless may be results of perceiving a life situation as stressful.

These feelings lead to *physiological arousal*. ... if physiological arousal is chronic, prolonged, or goes unabated, illness or disease may result. In addition to illness or disease (be it physical or psychological), stress can lead to other consequences (poor performance ... poor interpersonal relationships, or other such negative effects).³¹

³¹ Xerold S. Greenberg, *Comprehensive Stress Management*, fifth edition, Brown and Benchmark Publishers, Chicago, 1996, hal. 54

Proses *stress* dapat dijelaskan berdasarkan gambarajah di bawah.³²



Berdasarkan kes Ghazali, keadaan *stress* yang dialami adalah seperti berikut:-

life situation : kehilangan kekasih.

emotional arousal : kekecewaan.

physiological arousal : berulangalik ke rumah besar.

consequences : berulangalik ke rumah besar dan merana.

Dalam SS 7,³³ walaupun mentalnya tidak berkerja iaitu dalam keadaan tidur, namun aksi fizikalnya menyatakan makna sesuatu. Aksi tidur pada waktu malam dan bersandar di pokok; tanpa mempedulikan masa dan tempat; menandakan bahawa Ghazali sedang merana. Keadaan fizikalnya tidak terurus-berjambang; kelaparan - ditandai dengan tangannya memegang perut, menandakan bahawa dia tidak menghiraukan keadaan diri

³² *Ibid.* hal. 55

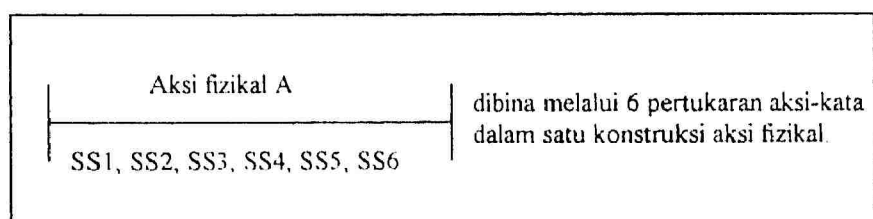
dan terabai. Aksi yang sama terus dilanjutkan dalam SS2, dalam SS3 walaupun terdapat perubahan sikap-aksi iaitu dengan membuka matanya - sekali gus mentalnya mula bekerja, namun sikap aksi dalam SS1 dan SS2 iaitu merana dan terabai masih menguasai perubahan itu. Perubahan kecil aksi-sikap dalam SS3 tidak mempengaruhi aksi fizikal dalam SS4, SS5 dan SS6. Oleh itu tiada perubahan aksi-sikap dan tiada aksi-sikap baru. Sehingga SS6 P. Ramlee masih belum mempercayai bahawa yang berada di hadapannya ialah Tengku Zaleha. Sikap aksinya masih memperlihatkan aksi pesimis Ghazali. Oleh itu dalam SS1 hingga SS6 aksi yang diperlihatkan oleh P. Ramlee adalah pertukaran-pertukaran aksi-kata dalam satu konstruksi aksi fizikal.

Dalam SS3 aksi fizikal melalui *gesture* mata tidak disertai oleh aksi kata. Dalam substruktur ini, kata bagi P. Ramlee adalah kata fizikal dan kata mental. Membuka luas matanya memperlihatkan bahawa dia terkejut dan bingung. Kedua-dua makna ini berada dalam kata mental dan dikerjakan melalui kata fizikalnya. Kata mental dan kata fizikal sudah memadai untuk melahirkan makna, dan kata pengarang tidak diperlukan. Permainan kata fizikal dan kata mental yang bersertakan kata pengarang akan menyebabkan lakon menjadi berlebihan.

Whenever a pause of a gesture or a movement can be used
instead of words, words become superfluous.³⁴

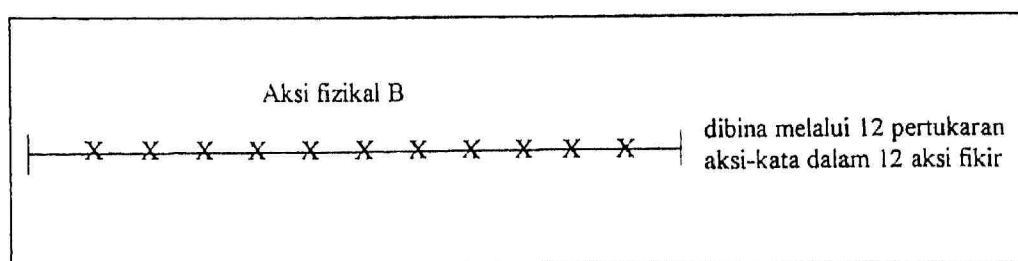
³⁴ Robert Cohen, *Acting Power*, Mayfield Publishing Company, Los Angeles, 1978 hal.120

Berdasarkan SS1,SS2,SS3,SS4,SS5 dan SS6, memperlihatkan aksi fizikal yang dibina melalui 7 pertukaran aksi kata dalam satu konstruksi aksi fizikal. Substruktur itu dapat digambarkan melalui gambarajah yang dibina oleh Anuar Nor Arai,³⁵ seperti di bawah:-



Rajah 8: Rajah menunjukkan aksi fizikal A dalam *scene* pertemuan kedua di taman.

Cue volley antara P. Ramlee dengan Saadiah menghasilkan struktur lakon Saadiah dengan lakon P. Ramlee. Struktur lakon Saadiah adalah struktur lakon A iaitu dibina melalui 12 pertukaran aksi-kata. Anuar Nor Arai³⁶ melihat struktur tersebut seperti di bawah:-



Rajah 9: Rajah menunjukkan aksi fizikal B dalam *scene* pertemuan kedua di taman.

Aksi fizikal yang diperlihatkan oleh Saadiah adalah :-

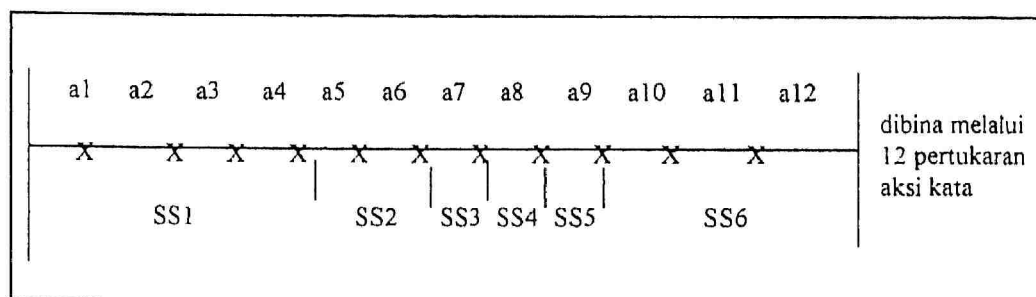
³⁵ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 10 Ogos 1996.

³⁶ *Ibid.*

substruktur	aksi fizikal
SS1	1 Berlari anak dari <i>background</i> dan menuju ke P. Ramlee
	2 Memandang tepat pada wajah P. Ramlee
	3 Berlutut
SS2	4 Tangan kanannya mengoncang bahu P. Ramlee
	5 Tangan kiri memegang lutut P. Ramlee
	6.
SS3	7 Menarik tangan dari bahu P. Ramlee dengan teragak-agak
SS4	8 Senyum
SS5	9 Melanjutkan 4.
SS6	10. Tidak senyum
	11. Memandang tepat ke wajah P. Ramlee
	12. Bertanya kepada P. Ramlee dengan bersungguh-sungguh.

Rajah 10: Rajah menunjukkan substruktur dan aksi fizikal dalam *scene* pertemuan kedua di taman.

Secara keseluruhan, pertukaran aksi-kata dapat dinyatakan dalam rajah di bawah:-



Rajah 11: Rajah menunjukkan aksi yang dibina melalui 12 pertukaran aksi kata.

Scene pertemuan kedua dan *scene* membaiki piano bersambungan secara langsung. Oleh kerana perhubungan adalah langsung maka *exit scene* membaiki piano menghasilkan aksi-fizikal-emosi baru. Dalam *scene* pertemuan kedua *exit scene*

mimbaiki piano memperlihatkan aksi fizikal Saadiah menangis dan meletakkan dahinya di mata piano. Fikir emosinya pula tertekan dan mengetahui secara konkrit bahawa orang yang membaiki piano ialah Ghazali. Dia menghadapi kesukaran untuk menyatakan dirinya kepada Ghazali kerana kehadiran suaminya dan Tengku Aziz. Sikap aksi Saadiah dalam SS1 hingga SS6 yang dibina melalui 12 pertukaran aksi-kata bukanlah pada peringkat menduga, tetapi mahu mendedahkan identiti dirinya pada Ghazali secara bijaksana. Aksi fizikal ketujuh dalam SS2 iaitu menarik tangannya dari bahu P. Ramlee tidak membuktikan bahawa dia sangsi, tetapi sebagai koordinasi antara aksi fizikal dengan fikir-emosinya yang mahu mendedahkan identitinya secara bijaksana.

Gaya pengarah lakon P. Ramlee dalam substruktur-substruktur memperlihatkan Saadiah mendedahkan identitinya kepada Ghazali secara bijaksana dan berhikmah. P. Ramlee membina lakon Saadiah melalui 12 aksi fizikal yang dikira sesuai dan mencukupi berdasarkan fikir-emosi Tengku Zaleha. Kaedah lakon yang digunakan berdasarkan makna teknik fizikal kesan aksi ³⁷ dan dapat dijelaskan berdasarkan analisis di bawah :-

Pernyataan 1

Main idea atau *super objektif*: mendedahkan identiti Tengku Zaleha kepada Ghazali secara bijaksana dan berhikmah.

Pernyataan 2

³⁷ Aksi adalah aksi fizikal dan aksi kata.

Aksi fizikal: 12 aksi fizikal dalam SS1 hingga SS6.

Pernyataan 3

Kesan aksi fizikal: Saadiah ber-*cue-volley* dengan P. Ramlee; P. Ramlee masih sangsi akan identiti Tengku Zaleha manakala terus merahsiakan identiti dirinya.

Pernyataan 4

Aksi kata: 5 aksi kata dalam SS2, SS3, SS4,SS5,SS6.

Pernyataan 5

Kesan aksi kata: Saadiah terus meninjau fikir-emosi P. Ramlee tentang Tengku Zaleha.

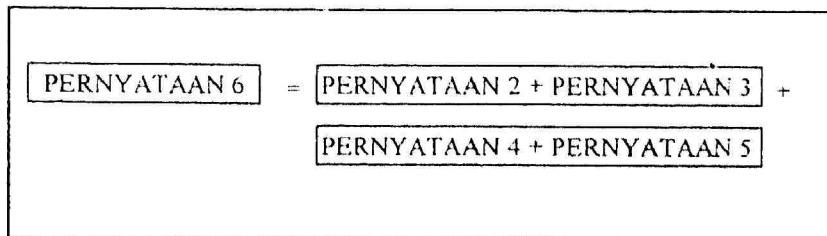
Pernyataan 6

Teknik fizikal: sikap tubuh dalam *movement* dan *gesture* dalam 12 aksi fizikal. Sikap tubuh yang paling jelas adalah tempo dan *rythm* pergerakannya yang perlahan iaitu sesuai dengan *main idea*. Melepaskan tangan dari bahu P. Ramlee secara teragak-agak cukup menarik dilakukan oleh Saadiah.

Pernyataan 7

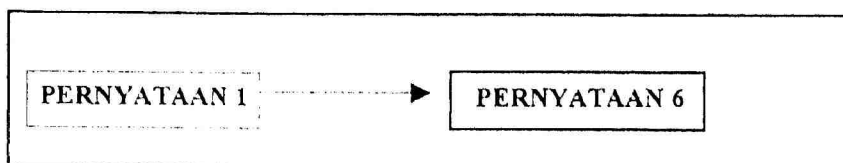
Makna teknik fizikal: kesan aksi Saadiah mahu mendedahkan identiti Tengku Zaleha secara bijaksana dan berhikmah yang ditandai oleh sikap tubuhnya.

Pernyataan yang terhasil daripada pernyataan 2, pernyataan 3, pernyataan 4 dan pernyataan 5.



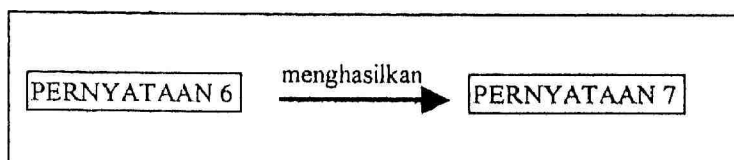
Rajah 12: Rajah menunjukkan hubungan pernyataan 6 dengan pernyataan 2,3,4 dan 5

Pernyataan 6 bertolak dari pernyataan 1 iaitu lakon bermula dari *main idea*.



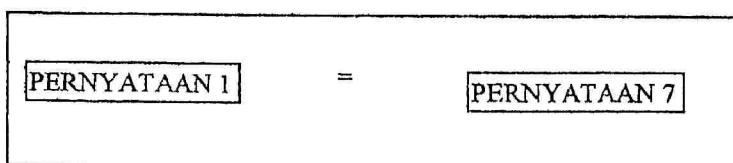
Rajah 13: Rajah menunjukkan hubungan pernyataan 1 dan pernyataan 6

Hubungkait pernyataan 6 dan pernyataan 7 seperti berikut:



Rajah 14 : Rajah menunjukkan hubungan pernyataan 6 dan pernyataan 7

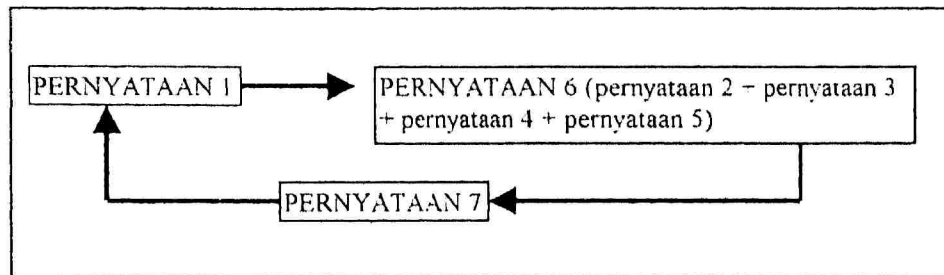
Hubungkait pernyataan 7 dan pernyataan 1 pula seperti berikut:-



Rajah 15 : Rajah menunjukkan hubungan pernyataan 1 dan pernyataan 7

Pernyataan 7 dan pernyataan 1 menemui hal yang serupa iaitu makna teknik fizikal = *main idea*.

Hubungan keseluruhan pernyataan dapat dilihat dalam rajah di bawah:-



Rajah 16: Rajah menunjukkan proses mencari *main idea*.

Daripada rajah di atas pula dapat diringkaskan bahawa kaedah lakon P. Ramlee berada dalam satu lingkaran: bermula dengan idea utama/*main idea* → mencipta aksi → menghasilkan makna aksi → mencapai idea utama. Kaedah lakon seperti ini dianggap bertolak daripada pengarahannya yang berjaya kerana aksi berdasarkan idea utama dan aksi menghasilkan idea utama.

Mata adalah saluran yang tepat dan berkesan untuk menyatakan fikir-emosi pelakon. Walau bagaimanapun fikir emosi bukan hanya terletak pada kerja mata, wajah atau kata pengarang, kerja tangan juga mempunyai emosinya. Berdasarkan aksi fizikal dalam SS7, SS9, SS10, SS13, SS15, SS17, kerja mata dan kerja tangan P. Ramlee amat menarik untuk dianalisis. Di bawah ini diperturunkan aksi fizikal dan fikir-emosi P. Ramlee.

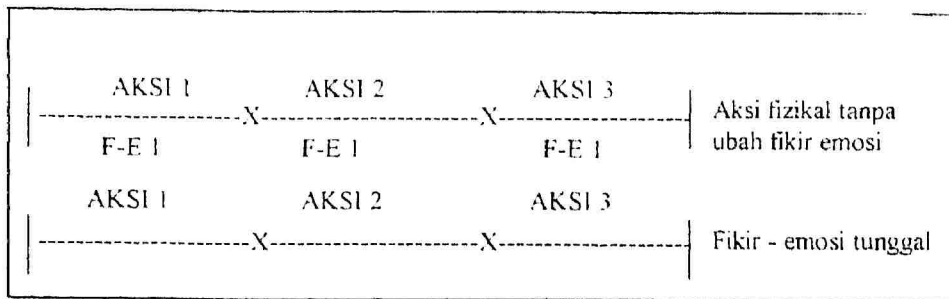
Aksi-aksi dan makna aksi boleh dikelompokkan seperti berikut:-

AKSI	FIKIR-EMOSI	
AKSI 2 AKSI 4 AKSI 5 AKSI 6 AKSI 7	Ingin tahu Ingin tahu Hairan / (ingin tahu) Terkejut / (ingin tahu) Terkejut / (ingin tahu)	F-E 1
AKSI 8	Mencari kepastian	F- E 2
AKSI 9 AKSI 11 AKSI 12 AKSI 13 AKSI 14 AKSI 15 AKSI 16	kecewa kecewa dan mencari kekuatan kecewa dan mencari kekuatan memberi perhatian dan mencari kekuatan kecewa dan mencari kekuatan mencari kekuatan menyedari kekecewaan dan mencari kekuatan	F- E 3
AKSI 17 AKSI 19 AKSI 20 AKSI 22	menyedari hakikat / insaf insaf insaf Insaf	F - E 4
AKSI 23	pasrah dan berserah	F - E 5
AKSI 26 AKSI 28	melepaskan beban kekecewaan melepaskan beban kekecewaan	F - E 6
AKSI 30 AKSI 31 AKSI 32	sedar akan keadaan diri sedar akan keadaan diri sedar akan keadaan diri	F - E 7

Rajah 17: Rajah menunjukkan aksi dan fikir-emosi P. Ramlee dalam *scene* pertemuan kali kedua dengan Saadiah.

Kerja tangan dan mata digunakan untuk mengekalkan struktur lakon. Struktur lakon F-E1, F-E3, F-E4, F-E6 dan F-E7 adalah aksi tanpa ubah fikir emosi yang berada dalam satu fikir-emosi tunggal. Anuar Nor Arai menjelaskan keadaan itu seperti rajah di bawah:-³⁸

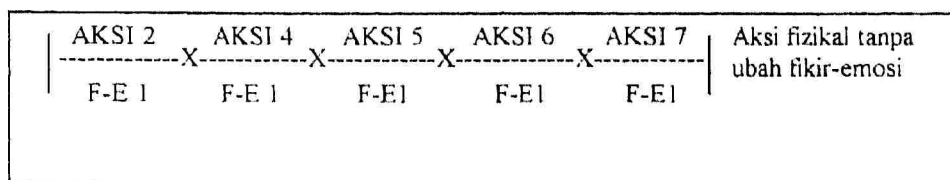
³⁸ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 10 Ogos 1996



Rajah 18: Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi dan aksi fikir-emosi tunggal.

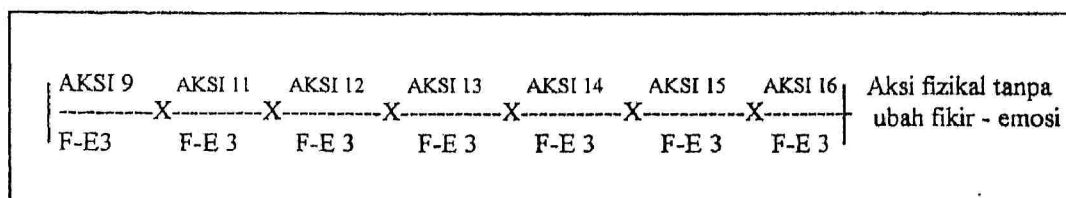
Berdasarkan rajah 19(a), didapati lima aksi fizikal melalui kerja mata dan tangan oleh P.

Ramlee tetapi beliau tetap memelihara fikir-emosinya iaitu ingin tahu.



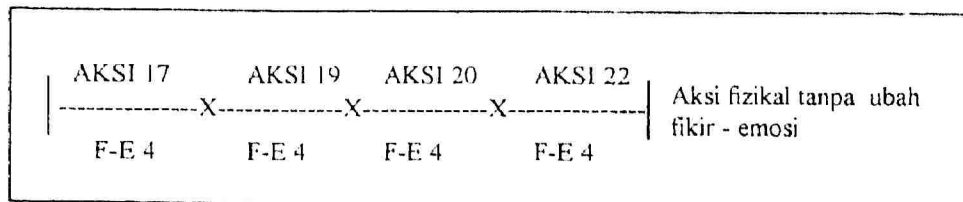
Rajah 19(a): Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi.

Begitu juga dalam aksi 9 hingga 16, memperlihatkan persamaa *pattern* struktur lakon iaitu aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi. Fikir-emosi tunggalnya adalah *kecewa dan mencari kekuatan*.



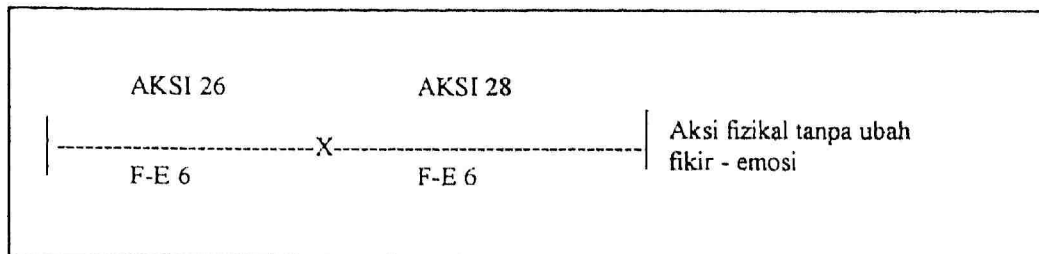
Rajah 19(b): Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi.

Pattern yang sama diulang dalam aksi 17 hingga 22 iaitu dengan fikir-emosi *insaf*.



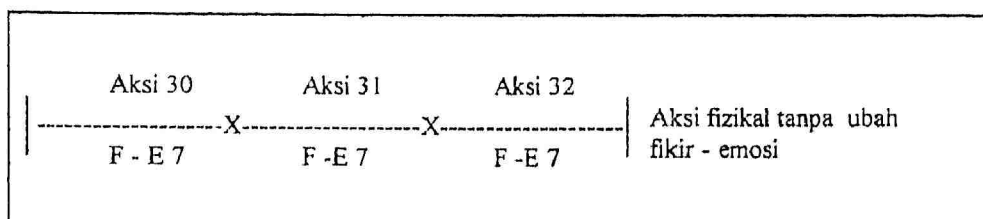
Rajah 19(c): Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi

Pattern aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi dengan fikir-emosi *melepaskan beban kekecewaan*.



Rajah 19(d): Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi.

Pattern aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi dengan fikir-emosi *sedar akan keadaan diri*.



Rajah 19(e): Rajah menunjukkan aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi.

Aksi 6,7,8,9 dan 10 dapat dipecahkan kepada fikir-emosi yang lebih terperinci; seperti berikut:-

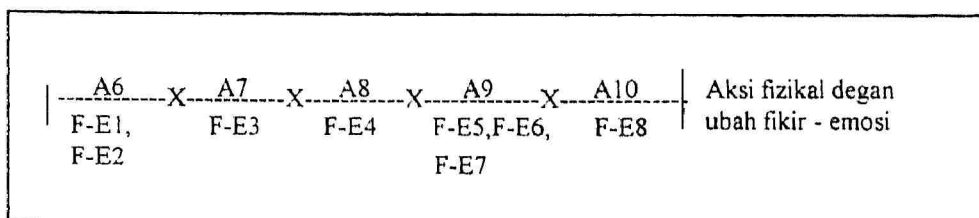
AKSI	F-E terperinci	
Aksi 6	Terkejut dan gembira	F-E1,F-E2
Aksi 7	Ingin melepaskan rindu dendam	F-E3
Aksi 8	Mencari kepastian	F-E4
Aksi 9	Kecewa dan menyedari bahawa Tengku Zaleha adalah isteri orang dan menghindarkan diri	F-E5,F-E6
Aksi 10	Menjauhkan diri kerana sedar batas pergaulan	F-E7 F-E8

Rajah 20: Rajah menunjukkan aksi dan fikir-emosi terperinci dalam *scene* pertemuan kali kedua.

Berdasarkan rajah di atas, terdapat lima aksi fizikal dan lapan fikir-emosi yang berlainan.

Ini menunjukkan aksi fizikal menghasilkan perubahan dan perkembangan fikir-emosi.

Pengarah lakon demikian adalah aksi fizikal dengan ubah fikir-emosi.³⁹



Rajah 21: Rajah menunjukkan aksi fizikal dengan ubah fikir-emosi.

Lakon dalam struktur aksi fizikal dengan ubah fikir-emosi memperlihatkan dua hal iaitu:

- Satu aksi fizikal dengan satu fikir-emosi iaitu aksi 7, aksi 8 dan aksi 10.
- Satu aksi fizikal dengan beberapa fikir-emosi iaitu aksi fizikal 6 dan aksi fizikal 9.

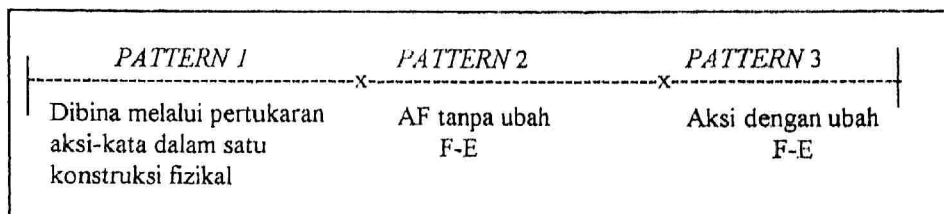
³⁹ Anuar Nor Arai, temubual bertariikh 11 Ogos 1996

Berdasarkan aksi fizikal 6, aksi P. Ramlee yang diperlihatkan menghampiri Saadiah dan mahu mendakapnya. Terdapat satu aksi fizikal tetapi terhasil dua makna fikir-emosi iaitu (a) terkejut dan (b) gembira; terkejut kerana di hadapannya adalah benar Tengku Zaleha dan gembira kerana dapat bertemu semula dengan kekasihnya. Ini bermakna P. Ramlee melalui kerja lakonnya mampu mencari kehalusan makna kesan dari aksi fizikal. Teknik aksi fizikal yang digunakan adalah menerusi *movement* dan sikap tubuhnya iaitu antara sentuh dan dakap Saadiah.

Secara keseluruhan, pengarah lakon P. Ramlee terhadap P. Ramlee dan Saadiah dapat dikategorikan kepada struktur iaitu :

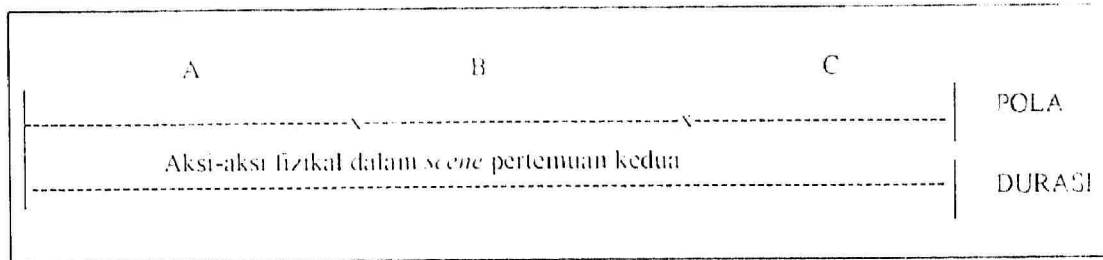
- (a) aksi fizikal yang dibina melalui beberapa pertukaran aksi-kata
- (b) aksi fizikal yang dibina melalui beberapa pertukaran aksi-kata dalam satu konstruksi aksi fizikal
- (c) aksi fizikal tanpa ubah fikir-emosi
- (d) aksi fizikal dengan ubah fikir-emosi

Kepelbagaian struktur lakon menghasilkan kepelbagaian *pattern* lakon yang dapat ditunjukkan seperti rajah di bawah:-



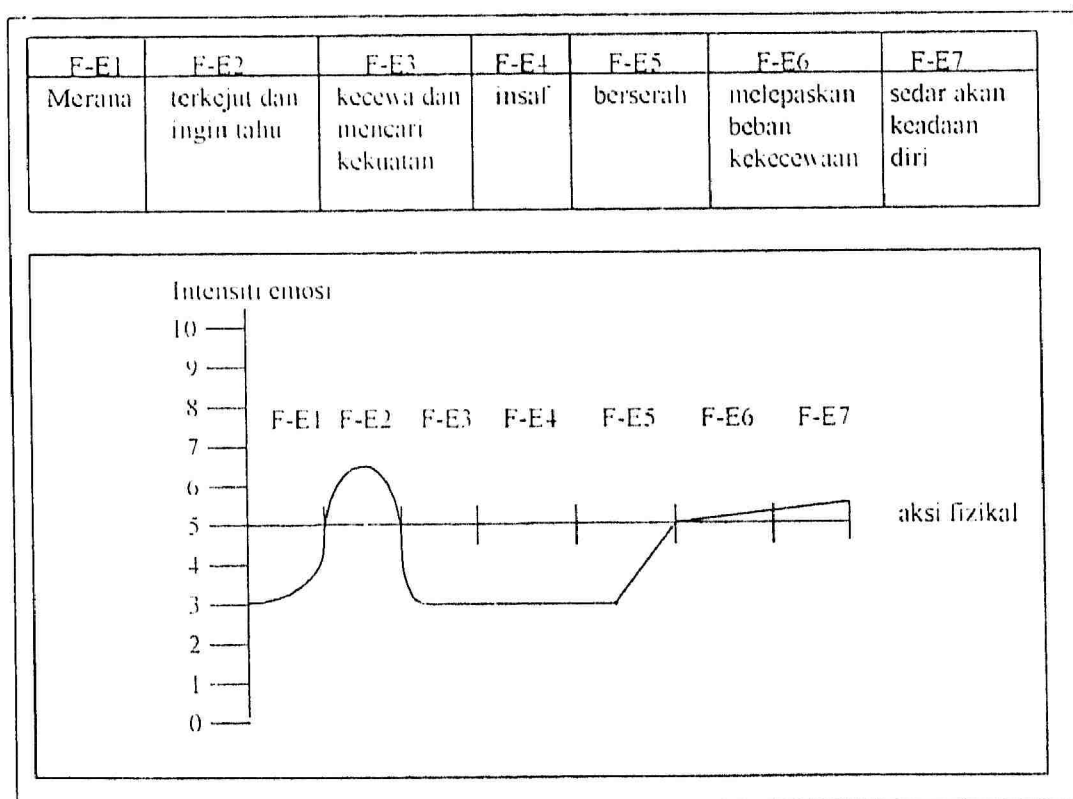
Rajah 22: Rajah menunjukkan *pattern-pattern* lakon daripada struktur lakon dalam *scene* pertemuan kali kedua di taman.

Daripada perbezaan *pattern* struktur lakon di atas terhasil pola lakon dalam corasinya.



Rajah 23: Rajah menunjukkan pola lakon dalam durasi dalam *scene* pertemuan kedua di taman.

Pengarah lakon dengan pola A, B, C adalah teknik yang mudah (*simple*). Dalam *scene* ini, memudahkan teknik tidak bermakna lakon tidak emotif. Fikir-emosi lakon P. Ramlee masih dalam skala emosi yang ideal,⁴⁰ seperti yang di lihat dalam hubungkait antara intensiti emosi dan aksi fizikal di bawah. -



Rajah 24: Rajah menunjukkan skala emosi yang terhasil daripada makna aksi fizikal P. Ramlee.

⁴⁰ Lihat mukasurat 216.

Kesederhanaan yang dibina, bersesuaian dengan kedudukan psikofizikologikal watak berserta sebab dan akibat pengalaman Ghazali. Kehalusan-kehalusan makna mampu diperlihatkan daripada gerak lakon yang sedikit iaitu seperti yang dapat dilihat dalam struktur lakon berserta pola yang dihasilkan.

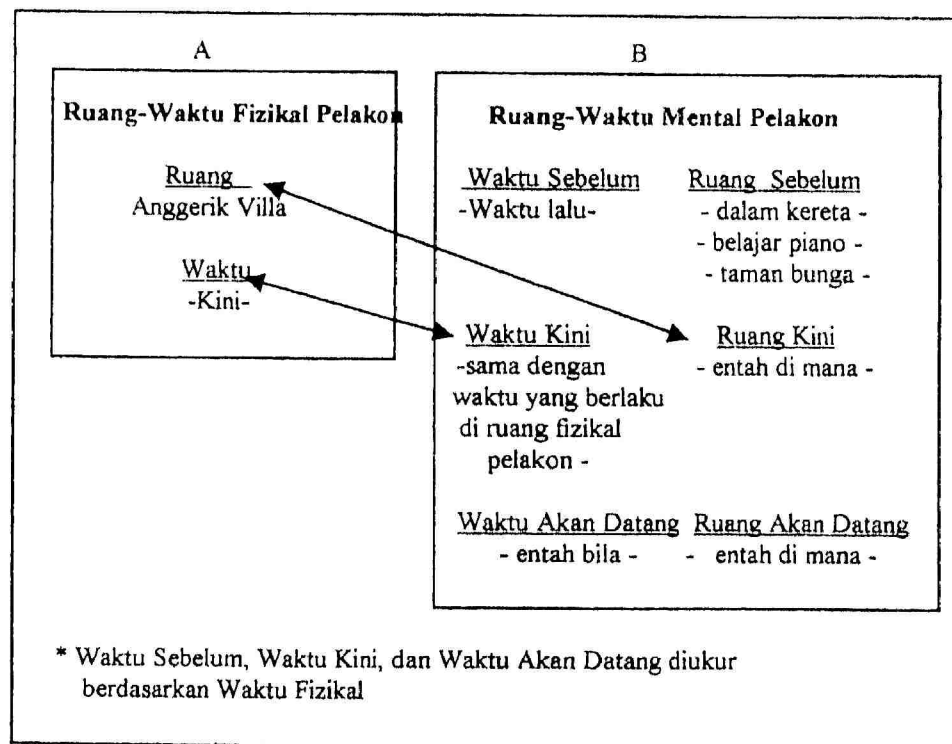
2.3 KOMPOSISI DAN INTERAKSI MANUSIA DALAM SCENE MEMBAIKI PIANO

Scene membaiki piano dimulai dengan *scene* Tengku Zaleha duduk di hadapan piano. Pada waktu itu hanya kehadiran fizikalnya sahaja berada di ruang fizikal Anggerik Villa, manakala pada masa yang sama, ruang mentalnya berada di satu tempat lain. Keadaan terpisahnya kedua-dua ruang itu dapat diperhatikan daripada kerja lakon iaitu menekan-nekan mata piano dan meletakkan kepalanya di atas mata piano. Walaupun kerja lakon berhubungan dengan piano (iaitu hubungan subjek-objek) tetapi hubungan itu bukan hubungan lateral pemain piano dengan piano. Kehadirannya di ruang tersebut semata-mata kehadiran fizikal.

Ruang mental yang dikehendaki oleh P. Ramlee, berkemungkinan berada dalam tiga ruang yang berbeza. Oleh sebab ruang dan waktu tidak dapat dipisah-pisahkan, maka ruang berada dalam tiga keadaan itu ruang-waktu lalu, ruang-waktu kini dan ruang-waktu akan datang. Oleh sebab lakon terikat dengan hukum fizikal-psikologikal; dan ruang tidak dapat dipisahkan dengan waktu, kehadiran dalam ruang yang semata-mata fizikal itu turut juga mengheret ruang mental, cuma faktor waktu sahaja menjadi cair dan kristal.

Waktu dalam ruang fizikal Tengku Zaleha di Anggerik Villa bersifat kini iaitu waktu naratif yang berhubung langsung dengan milieu 1950-an. Manakala ruang-waktu mental berlegar di antara ketiga-tiga keadaan dinyatakan di atas. Titik pertemuan ruang-waktu antara ruang-waktu fizikal dengan ruang-waktu mental berada di atas satu garis halus. Dengan sebab itulah dapat diperhatikah bahawa pertembungan dan kegelinciran antara ruang-waktu fizikal dengan ruang-waktu mental dapat berlaku begitu mudah.

Ruang-waktu fizikal dan ruang-waktu mental dapat difahami seperti rajah di bawah:-



Rajah 25: Rajah menunjukkan ruang-waktu fizikal dan mental dalam *scene* membaiki piano

Daripada rajah 25, dapat diperhatikah waktu sebenar (*real time*) pada waktu naratif antara ruang fizikal dan mental. Berdasarkan ruang fizikal dan mental, secara

perbandingan, kelihatan P. Ramlee lebih mementingkan ruang mental. Ini dapat dibuktikan dengan permainan jari pada mata piano dan kerja kepala yang seolah-olah terkulai di atas piano iaitu menunjukkan semangat (*will*) Tengku Zaleha yang berada di skala 2 (namun kerja lakon Saadiah tetap berada di skala antara 4 dan 6). Permainan fizikal pada skala 2 bermaksud permainan mental lebih besar dan menguasai permainan fizikal.

Antara tiga ruang mental itu pula, P. Ramlee lebih memberi tumpuan kepada ruang waktu kini dan ruang waktu akan datang dengan memperkembangkan kedua-duanya. Walaupun kedua-dua ruang itu "entah di mana", tetapi itulah yang menarik minat pengarah. Ruang itu dikatakan "entah di mana" kerana P. Ramlee tidak memberi imej-imej konkrit yang sedang difikirkan oleh Tengku Zaleha. P. Ramlee boleh memilih kesan-kesan optikal seperti *dissolve*, *superimpose* atau *intercut* imej-imej konkrit dengan wajah Tengku Zaleha untuk menjelaskan imej mental, atau barangkali P. Ramlee boleh menggunakan permainan lensa dan kerja kamera seperti *close-up*, *track in* dan *zoom in* sebagai *panateration* mental pelakon; tetapi kedua-dua kaedah itu tidak dilakukan oleh P. Ramlee.

Tidak memberi imej-imej konkrit pada ruang-waktu mental Tengku Zaleha atas pemahaman bahawa pengarah ini mahu menyimpan atau merahsiakan satu-satunya milik yang bersifat peribadi iaitu ingatan kolektif bersama Ghazali, dan yang akan menjadi kolektif serta berbentuk pengharapan. Pada ketika ini keluarga, Ghazali, malah dirinya

sendiri, tidak lagi menjadi milik peribadi. Maka kerana itulah secara sedar P. Ramlee tidak cuba untuk memberi imej mental Saadiah.

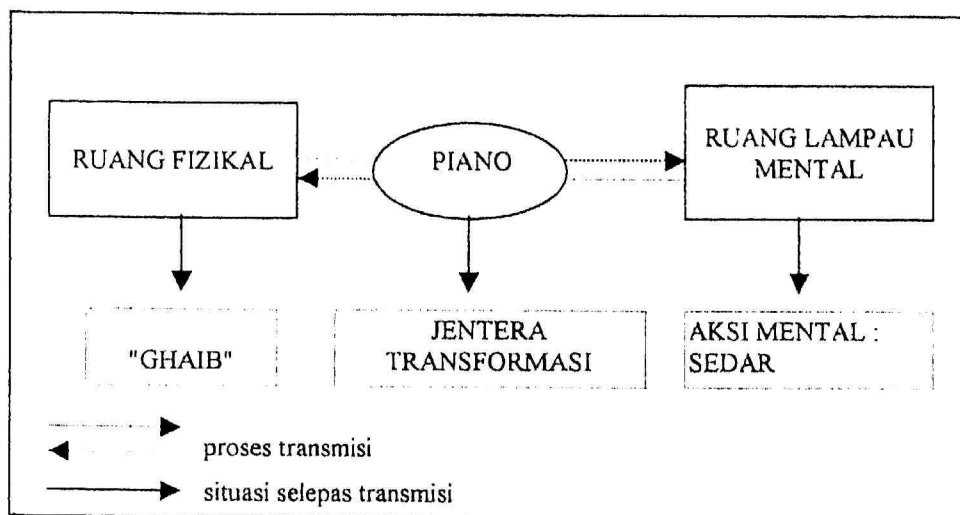
Amat menarik sekali P. Ramlee memperkembangkan ruang mental iaitu dengan kaedah yang tidak konvensional seperti lamunan dan igauan. Ruang ini berkembang dengan kehadiran fizikal secara langsung berserta kerja mental Saadiah antara sedar dengan bawah sedar. Situasi mental dalam keadaan sedar kerana ada hubung-pengaruh antara Tengku Zaleha (subjek) dengan piano (objek); iaitu hubungan subjek-objek. Permainan jari dan kepala pada piano memperlihatkan hubungan itu. Adakalanya mental Tengku Zaleha kelihatan seperti berada dalam situasi bawah sedar kerana fizikalnya sahaja berada di ruang Anggerik Villa sedangkan mentalnya berada di ruang "entah di mana". Objek dalam lingkungannya (*sphere*); malahan kehadiran Tengku Aziz dan Tengku Mukri, tidak memperlihatkan kesan ke atas hubung-pengaruh subjek-objek atau subjek-subjek. Keadaan mental antara sedar dan bawah sedar memberi kesan terhadap ruang fizikal dan ruang mental. Kedua-dua ruang tidak dipisah-pisahkan atau diceraikan; dalam keadaan kadar *emphasis* ruang mental lebih diberi perhatian, cuma waktunya berlegar dan terpantul antara waktu kini fizikal dengan waktu sebelum, kini, atau akan datang mental.

Kejadian waktu berlegar dan memantul di dalam ruang mental dan fizikal disebabkan adanya daya yang menggerak mental ke arah ingatan kolektif Tengku Zaleha. Daya itu ialah ingatan kolektif Tengku Zaleha, bersama Ghazali. Daya yang menggerak ingatan itu

pula diangkut oleh jentera piano. Piano menjadi jentera transmisi ruang-waktu fizikal ke ruang-waktu mental.

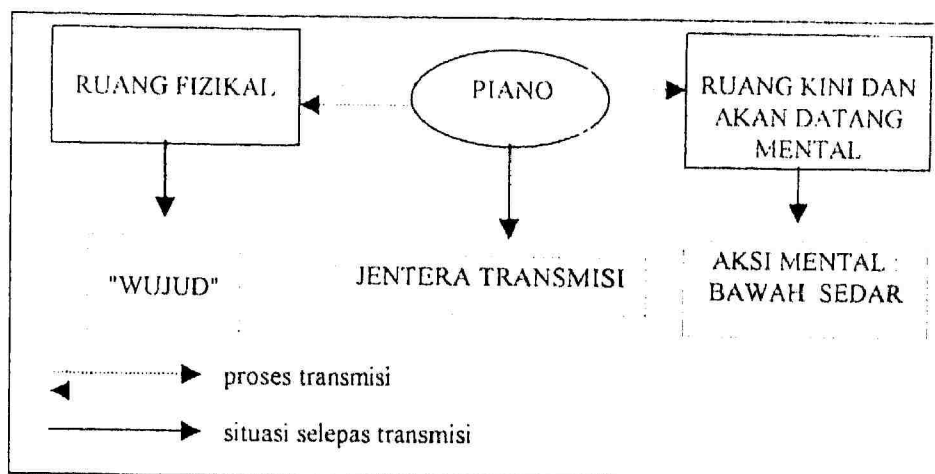
Hubung kait antara ruang fizikal, ruang mental, dan jentera piano menghasilkan hal-hal yang sangat-sangat menarik iaitu ruang fizikal "ghaib" dan ruang fizikal "wujud". Dalam ruang mental pula lahir keadaan "aksi mental sedar" dan "aksi mental bawah sedar". Hal-hal itu dapat dijelaskan dalam dua situasi seperti di bawah:-

Situasi 1



Rajah 26: Rajah situasi 1: menunjukkan ruang "ghaib", jentera transmisi dan aksi sedar.

Situasi 2



Rajah 27: Rajah situasi 2 menunjukkan ruang "wujud", jentera transmisi dan aksi bawah sedar.

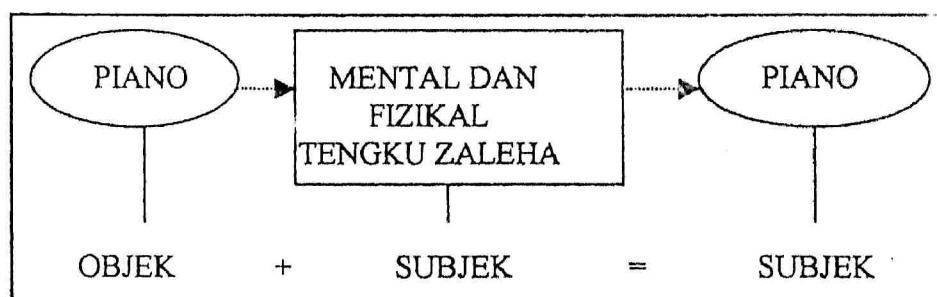
Sempadan pemisah antara ruang fizikal dengan ruang mental berada di atas satu garisan halus. Titik pertemuan ruang-waktu fizikal dengan ruang waktu-mental amat mudah bertembung dan mudah pula tergelincir. Ia bertembung apabila Tengku Zaleha sedar akan kehadiran Tengku Mukri dan Tengku Aziz. Dalam keadaan ini ruang-waktu mental adalah juga ruang-waktu fizikal. Ia dikatakan tergelincir apabila ingatan kolektif Tengku Zaleha pada Ghazali. Dalam keadaan ini ruang-waktu fizikal terlincir ke zon ruang-waktu mental.

Ruang-waktu fizikal dan mental yang dibincangkan terasa seperti dipisah-pisahkan, namun hakikatnya aspek komposisi ini tidak dapat diperlakukan demikian. Kehadiran fizikal di dalam ruang-waktu menuntut juga kehadiran mental. Cuma yang *flexible* ialah ruang-waktu mental iaitu boleh berada di ruang fizikal atau di ruang mental.

Menurut rajah 27, apabila ruang mental Tengku Zaleha diganggu oleh kehadiran Tengku Aziz dan Tengku Mukri, ruang mental menjadi ruang fizikal. Ruang fizikal antara keadaan "wujud" dan waktunya adalah bersifat kini. Dapat diperhatikan aksi mentalnya pada ketika ini adalah sedar manakala ruang mentalnya adalah lampau. Ia dikatakan ruang lampau kerana aksi mental (sekali gus fizikalnya) mengarah atau tertumpu kepada ingatan kolektif bersama Ghazali iaitu dengan memainkan lagu "Getaran Jiwa". Sekali lagi piano menjadi jentera transmisi antara ruang-waktu mental dan ruang-waktu fizikal. Ini dijelaskan oleh rajah situasi 2.

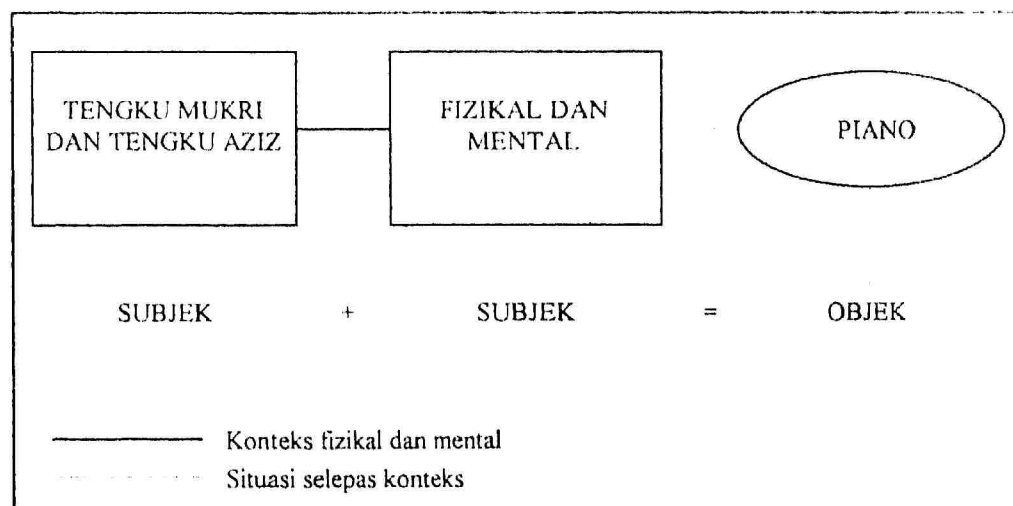
Piano sebagai objek diberi perspektif sehingga objek tersebut mempunyai wataknya. Piano dikatakan mempunyai wataknya kerana piano telah dijadikan alat transmisi, maka objek menjadi subjek. Menurut kaedah konvensional, seorang pengarah akan memanipulasi kerja kamera untuk memberi watak supaya objek menjadi subjek.

Dalam *scene* ini P. Ramlee tidak memanipulasi unsur plastik kerja kamera tetapi memanfaatkan situasi mental Tengku Zaleha. Perubahan objektiviti kepada subjektiviti piano adalah menurut perspektif situasi mental. Transformasi objek kepada subjek diperlihatkan dalam rajah di bawah:-



Rajah 28: Rajah menunjukkan proses objek menjadi subjek.

Subjektiviti piano menjadi hilang sifatnya apabila proses berikut berlaku:-



Rajah 29 :Rajah menunjukkan piano kehilangan subjektivitinya dan menjadi objek.

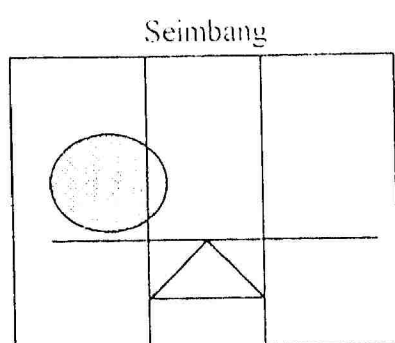
Manusia suka keadaan seimbang. Seimbang adalah harmoni dan selesa dan manusia juga menyukai keharmonian dan keselesaan. Di dalam komposisi, manusia juga menyukai keadaan seimbang, harmoni dan selesa. Mata manusia begitu cepat menangkap elemen-elemen tersebut.

The human eyes automatically attempts to harmonize, the formal elements of a composition ...⁴¹

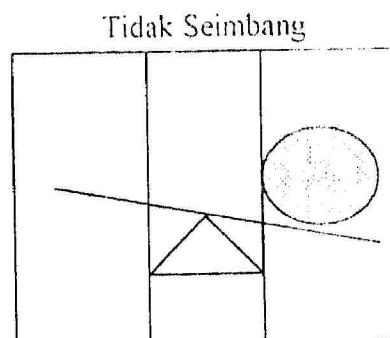
Kehidupan dalam filem Antara Dua Darjat selesa, tidak harmoni, tertekan, rindu dan pengharapan serta cinta dan halangan. Maka pilihan komposisi yang dikira bijak adalah komposisi tidak seimbang (*imbalance*). Dalam sekuan *cut* dan *intercut scene* membaiki

⁴¹ Louis Giannetti, *Understanding Movies*, fourth edition, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1987, hal. 44

piano, Saadiah berdiri di 1/3 kanan *frame*.⁴² Letak-duduk ini ini menandakan keadaan *imbalance* kerana (secara relatif) *frame* kanan sudah mempunyai berat. Jika apabila subjek berada di 1/3 kanan, ia akan menambah berat pada ruang tersebut, seterusnya menghasilkan keadaan tidak seimbang pada komposisi.



Rajah 30: Rajah menunjukkan komposisi yang seimbang. *Frame* seimbang walaupun ruang 1/3 kiri ditambah dengan berat objek manakala *frame* kanan mampu menampung berat objek.



Rajah 31: Rajah menunjukkan komposisi yang tidak seimbang. *Frame* tidak seimbang kerana ruang 1/3 kanan ditambah dengan berat objek manakala *frame* kiri mampu menampung berat objek.

Dalam kes Tengku Zaleha, pengarah secara sedar meletak-dudukkan Saadiah di 1/3 kanan *frame* untuk menghasilkan kesan tidak seimbang yang merujuk kepada keadaan fikir-emosi Tengku Zaleha iaitu kehidupan dalam filem Antara Dua Darjat. Kes Tengku Mukri berkontras dengan kes Tengku Zaleha. Dalam kehidupan naratif Antara Dua Darjat, Tengku Mukri adalah watak selesa sebagai golongan feodal yang berada di strata *supreme*, menguasai kehidupan peribadi Tengku Zaleha serta bersenang dengan perempuan simpan. Dalam *scene* S. Kadarisman menjengah di pintu ketika kehadiran P. Ramlee untuk membaiki piano, memperlihatkan kecekapan P. Ramlee

⁴² Lihat gambar 23 .

mengendali kamera dan menterjemah naratif melalui kuasa visual. Hal-hal itu dilakukan dengan unsur komposisi⁴³

Kehidupan Ghazali pula amat berbeza dengan kehidupan Tengku Mukri dan Tengku Zaleha dalam hubungan strata. Hubungan itu menuntut dasar formaliti, jelata dan rigiditi. Bentuk komposisi yang sangat bijak untuk bercerita secara visual ialah simetri. *A symmetrical form implies formality, grace, and rigidity.*⁴⁴ Terdapat dua *shot* simetri yang sangat kukuh di dalam sekuen membaiki piano. Dan yang sangat menarik adalah bentuk ini hanya dipakai untuk meletak-dudukkan P. Ramlee; bukan Tengku Zaleha dan Tengku Mukri. Dua *shot* tersebut adalah sekuen 1, 3, 5 dan 54, 56.

Dalam sekuen 1 dan 3, subjek yang berada di ruang simetri ialah Ghazali dan Naib. Naib adalah pemandu, rakyat jelata. Kedua-duanya bergerak naik ke kaki lima dan menuju ambang pintu. Menggerak subjek bererti memberi pengukuhan, *movement is emphasis.*⁴⁵ Apabila P. Ramlee menggerakkan watak Ghazali dan Naib dalam komposisi simetri, pengarah bermaksud mengukuh dan memperkembangkan perwatakan manusia yang terperangkap dalam *formality, grace, and rigidity*. Apabila Saadiah memasuki komposisi simetri (dalam sekuen 4) watak Tengku Zaleha turut terjebak dalam perangkap tersebut. Menggerak Saadiah ke ruang yang memerangkap itu bermaksud, Tengku Zaleha mengadakan konteks dengan golongan yang terjebak.

⁴³ Lihat gambar 16 dan 17 yang menunjukkan keadaan yang seimbang dan tidak seimbang berdasarkan keadaan mental Tengku Mukri.

⁴⁴ Rod Whiteker, *The Language of Film*, Prantice Hall, Inc. New Jersey, 1970, hal. 66

⁴⁵ *Ibid.* hal. 70

Konsep-konsep di atas dikehendaki oleh pengarah, iaitu bukan sahaja golongan bawahan yang berhubungan dengan golongan feudal akan terperangkap, malahan golongan feudal sendiri akan mengalami situasi serupa. Namun jika dibandingkan dengan gerak pelakon, antara Ghazali dan Tengku Zaleha, kelihatan Ghazali yang lebih menguasai ruang dengan banyak pergerakan. Bertolak dari makna konseptual, golongan bawahan yang lebih menanggung bahana kontek dengan berlainan status.

Konsep atau teori *formality, grace, and rigidity* dikembang dan dikukuhkan lagi dengan perulangan bentuk komposisi simetri di sekuen 54 dan 56. *Repeating ... gives emphasis.*⁴⁶ Dalam sekuen ini bentuknya lebih kukuh dan mantap dibandingkan dengan sekuen 1, 3, dan 5. Kaedah ini bukan sahaja mampu memperkembangkan perwatakan, malahan P. Ramlee dapat memelihara *feeling of continuity in unity* pada konseptual. Selain *repeating*, pengarah mengukuhkan lagi konseptualnya melalui bentuk komposisi *mass*.

Mass is the weight in the picture. It is either light or heavy. The practical use is in *shots* when the director may wish to create the feeling of threat or abandonment. For instance, having several characters surround a single character may give the feeling that the character in the middle of the circle is being threatened, or by changing body attitude through turning away, that the character is being abandoned.⁴⁷

Sekuen 54 dan 56 adalah master *shot* yang cukup sempurna dari segi komposisi dan makna. Komposisinya adalah *medium three shot* dalam kedudukan Tengku Mukri di

⁴⁶ *Ibid.* hal. 69

⁴⁷ *Ibid.* hal. 70

frame 1/3 kiri, Ghazali di 1/3 tengah dan Tengku Aziz di kanan. *Frame* cukup *compact*, hampir semua ruang dipenuhi oleh imej subjek. Komposisi yang diisi oleh subjek adalah ruang yang positif, dan sebaliknya adalah negatif. Komposisi yang dipenuhi ruang positif adalah *shot* yang dinamik dan bertenaga untuk pernyataan konseptual. Manusia Ghazali di 1/3 tengah adalah terjebak, terperangkap, dan tersepit antara manusia Tengku Mukri dan Tengku Aziz. Sekuen 54, dalam keadaan tersepit, Ghazali *is being threatened*. Dan yang perlu diberi perhatian tentang pengarahannya ialah meletak-dudukkan S. Kadarisman di 1/3 kiri – kedudukan dinamis, *emphasis*, dan berkuasa berbanding 1/3 kanan Yusuf Latif. Jelaslah watak Tengku Mukri yang dilakonkan oleh S. Kadarisman lebih menjebak, memerangkap, menghimpit dan *threatening*. Dalam sekuen ini, kata pengarang "berhenti" oleh Ghazali. Pengertian lateral *shot* ini berdasarkan *shot* sebelum dan selepas, Ghazali mahu supaya Tengku Zaleha berhenti memainkan lagu "Getaran Jiwa." Makna ini dihasilkan dari tafsiran *unity of a whole*. Sebaliknya, jika sekuen 54 dibaca secara berasingan (tanpa mengambil kira makna *shot* sebelum dan selepas) komposisi ini memberi makna bahawa Ghazali minta golongan feudal berhenti memperlakukan dirinya demikian. Namun yang menariknya, walaupun *shot* ini dibaca sebagai satu unit, makna yang dikandung tetap berkait dengan makna *shot* sebelumnya dan seluruh isi filem. Inilah yang dikatakan *unity of a whole in a large whole*. Hal-hal ini dapat dikuasai oleh P. Ramlee dalam pengarahannya dan sinematografi *shot-shot* tersebut.

Sekuen 54 dan 56 adalah *master shot* yang dijuktaposisi dengan sekuen 55; aksi dan reaksi Saadiah. Sekuen 65 menunjukkan P. Ramlee sedar bahawa tindakannya tidak

memuliakan golongan feudal dengan menjerit "berhenti", kemudian mengubah sikap tubuhnya dengan cara berpusing, menyatakan bahawa Ghazali tidak dipedulikan oleh mereka. Dapat dinyatakan bahawa sangat tepat P. Ramlee memilih komposisi dan sikap tubuh untuk menghasilkan makna berdasarkan pengamatan teori lakon.

Dalam sekuen awal mambaiki piano, P. Ramlee memilih ruang yang longgar dan luas dengan saiz *long shot*. *Long shot* adalah bentuk yang lebih terbuka yang menjelaskan *external reality* yang lebih subjektif.

Realist directors are likely to prefer open form, which tend to suggest fragments of a longer external reality.⁴⁸

Ruang dalam *scene* ini berkeadaan *sparse*, piano di *foreground*, tiada objek di *midground* dan di *background* terdapat rak, tangga, dinding dan gambar tergantung. Ruang kosong di *midground* adalah ruang negatif manakala ruang di *foreground* dan *background* adalah ruang positif. Sifat positif dan negatif diwujudkan untuk dominasi ruang. Jika diukur dari segi kualitatif, secara perbandingan, *foreground* dan *background* lebih menguasai *midground*. Namun dari segi kualitatif, *midground* lebih menguasai komposisi. Anuar Nor Arai⁴⁹ menyifatkan keadaan itu sebagai *transformation of reality by the creation of illusion of space*. Ruang kosong sebuah villa tanpa perabot dalam filem Antara Dua Darjat menimbulkan tanda tanya. Konotasi ruang adalah berhubungan langsung dengan

⁴⁸ Louis Giannetti, *Understanding Movies*, fourth edition, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1987, hal 65.

⁴⁹ Anuar Nor Arai, Kuliah Perfileman bertajuk *Komposisi dan Interaksi Mamusia*, 3 Oktober 1995.

perilaku manusia di dalamnya. P. Ramlee seawal filemnya menyatakan bahawa penghuni villa itu berjiwa kosong.

*Insert dalam sekuen 55 bersaiz close up yang menghasilkan affection image. The affection image is the close up, and the close up is the face.*⁵⁰ Deleuze seterusnya menambah :-

There are two sort of questions, which we can put to a face, depending on the circumstances: what are you thinking about? Or, what is bothering you, what is the matter, what do you sense or feel?⁵¹

Close-up memberi subjektiviti pada wajah P. Ramlee. Menurut teori Griffith,⁵² *close-up merely subjective, that is to say it is concerned with the spectator conditions of vision, that remains separated*⁵³. Walau bagaimanapun, *close-up* bukan sahaja berperanan sebagai *emphasis* aksi dan reaksi, tetapi *we knew that it was important to have close-up in a scene, not only because you might want to be close to see the actor's expression or his reaction to something, but also, if you want to eliminate a line of dialogue.*⁵⁴

Juktaposisi saiz *frame close-up* adalah *rhythmical montage*⁵⁵ memperlihatkan aksi dan interaksi watak secara temporal dan lirikal. Gaya pengarahannya P. Ramlee melalui kerja

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Cinema 1, The Movement Image*, terj. Hugh Tomlison dan Barbara Habberjam, Universiti of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, hal. 88

⁵¹ *Ibid.* hal. 88

⁵² Secara perbandingan, *Eisenstein's close-up are faded, objective and dialectical.*

⁵³ *Op.cit.* hal. 91

⁵⁴ Eric Sherman, *Directing The Film : Film Directors on Their Art*, Acrobat Books, Los Angeles, 1976, hal. 120

⁵⁵ Raymond Spottiswodde, *A Grammar of the Film*, Faber and Faber Limited, London, 1935, hal 140.

suntingan memberikan sesuatu yang istimewa dari segi makna dan *mode* juktaposisi dalam *scene* membaiki piano. Ini dapat dibahagi kepada dua *pattern* dengan membezakan makna yang berlainan.

Pattern 1 : Juktaposisi *affection-image* Saadiah-P.

Ramlee.

Pattern 2(a) : Juktaposisi *affection-image* Saadiah-P.

Ramlee dan *medium shot* S. Kadarisman.

Pattern 2(b) : Juktaposisi *affection-image* Saadiah dan

P. Ramlee dan *medium shot* Yusuf Latif
menghisap paip.

Pattern 1 memperlihatkan hubungan langsung peribadi Tengku Zaleha dan Ghazali. Kedudukan mental P. Ramlee ketika itu cuba meneka dan bersungguh mengingat identiti Tengku Zaleha, manakala kedudukan mental Saadiah pula secara bersungguh-sungguh mendedahkan sekali gus membuka ingatan Ghazali iaitu dengan memainkan lagu “Getaran Jiwa”. Teknik suntingan *pattern* ini menggunakan banyak *insert* dengan durasi yang singkat; memberikan tempo yang pantas. Kesan juktaposisi *pattern* ini memperlihatkan hubungan langsung peribadi Saadiah-P. Ramlee.

Pattern 2 (a) mendedahkan hubungan langsung individu. Juktaposisi berulang kali *affection-image* P. Ramlee-Saadiah adalah hubungan kekasih, dan *medium shot* S.

suntingan memberikan sesuatu yang istimewa dari segi makna dan *mode* juktaposisi dalam *scene* membaiki piano. Ini dapat dibahagi kepada dua *pattern* dengan memberikan makna yang berlainan.

Pattern 1 : Juktaposisi *affection-image* Saadiah-P.

Ramlee.

Pattern 2(a) : Juktaposisi *affection-image* Saadiah-P.

Ramlee dan *medium shot* S. Kadarisman.

Pattern 2(b) : Juktaposisi *affection-image* Saadiah dan

P. Ramlee dan *medium shot* Yusuf Latif

menghisap paip.

Pattern 1 memperlihatkan hubungan langsung peribadi Tengku Zaleha dan Ghazali. Kedudukan mental P. Ramlee ketika itu cuba meneka dan bersungguh mengingat identiti Tengku Zaleha, manakala kedudukan mental Saadiah pula secara bersungguh-sungguh mendedahkan sekali gus membuka ingatan Ghazali iaitu dengan memainkan lagu “Getaran Jiwa”. Teknik suntingan *pattern* ini menggunakan banyak *insert* dengan durasi yang singkat; memberikan tempo yang pantas. Kesan juktaposisi *pattern* ini memperlihatkan hubungan langsung peribadi Saadiah-P. Ramlee.

Pattern 2 (a) mendedahkan hubungan langsung individu. Juktaposisi berulang kali *affection-image* P. Ramlee-Saadiah adalah hubungan kekasih, dan *medium shot* S.

Kadarisman selepas *close-up* Saadiah adalah hubungan suami-isteri. Berdasarkan urutan juktaposisi ini terhasil hubungan individu antara kekasih dan suami-isteri.

Pattern 2 (b) menyatakan hubungan yang lebih umum iaitu hubungan kemanusiaan. *Medium shot* Yusuf Latif berada di antara *close-up* P. Ramlee dan Saadiah. Dari segi pengarahannya, P. Ramlee melihat hubungan cinta adalah lumrah dan tidak harus dibatasi oleh perbezaan status. Watak Tengku Aziz mewakili golongan bersikap tidak memihak.

Pattern 1, 2(a) dan *2(b)* adalah siri *shot* dalam juktaposisi tunggal. P. Ramlee melalui kaedah suntingan mampu meninjau hal peribadi, individu kepada hal yang lebih umum. Hal ini agak sukar dilakukan sekiranya seseorang pengarah tidak dapat menyelami perilaku dan interaksi kemanusiaan, tetapi dalam *scene* ini P. Ramlee mampu melakukannya. Secara perbandingan kualitatif antara *pattern 1* dan *pattern 2*, kelihatan P. Ramlee lebih berminat dengan hubungan peribadi kerana durasi *pattern 1* lebih menguasai *pattern 2*.

2.4 HUJAN : IMEJ DAN MAKNA

Hujan dalam Antara Dua Darjat menjadi naratif yang *subteranean* pada hidup manusia dan kehidupannya. Ia menjadi unsur filemik yang istimewa hasil kebijaksanaan intelektualiti pengarahnya mencari makna yang dikandung oleh "semangat hujan" (*nature of things*.) Hujan mengandungi denotasi atau "semangat" sejuk, subur, rahmat dan

kesukaran. Makna ini diangkat daripada kosmologi Melayu. Melalui keajaiban filemik, konseptual tentang "makna tambah" hujan dapat diperoleh melalui hubungan makna objek-subjek atau objek-objek samada di peringkat ikon, indeks atau simbol.

Hujan dalam *scene* pembukaan adalah "hujan sengsara." Makna sengsara menguasai mood *atmosphere scene* awal ini, seterusnya menyokong gerak atau *gesture* P. Ramlee. Begitu sengsara dan sukar dia memanjat tembok pintu utama Anggerik Villa. Tembok licin dek basah hujan dan geriji besi tajam sudah melampaui fungsinya untuk menghalang penceroboh. Ghazali berhadapan tembok, geriji, bahaya ledakan *revolver* dan *raifle*, juga kerenah manusia yang berkonfrantasi. Walaupun pada *scene* awal ini terlalu awal untuk meninjau kemungkinan-kemungkinan yang ada di sebalik tembok dan geriji, tetapi jika *scene* ini dibaca secara *a whole in a large whole*, kemungkinan-kemungkinan itu dapat dijangkakan.⁵⁶ Aksi berkira-kira tidak langsung diperlihatkan oleh Ghazali samada secara gerak fizikal atau pernyataan mental kerana itulah yang diperlukan oleh pengarah. Ghazali nekad pada bahaya-bahaya tersebut. Rupa-rupanya kesengsaraan membuat manusia berlaku nekad.

Sekiranya *scene* pembukaan ini tanpa elemen hujan, tembok dan geriji hanya berfungsi menghalang penceroboh. Naib iaitu pemandu Tengku Mukri begitu mudah memanjatnya apabila diminta oleh Tengku Aziz menggantung papan tanda Anggerik Villa. Dia tidak memerlukan tangga untuk melaksanakan tugasnya. Maka konseptual "hujan sengsara"

⁵⁶ Alam naratif filem ini menunjukkan kompleksitinya, *scene* pembukaan bukanlah *scene* pertama dalam naratif.

dapat memenuhi keperluan "*scene*" ini terutama dalam pemilihan idea dan objek. Ia dapat disokong oleh pendapat di bawah:-

A director is a kind of idea and taste machine; a movie is a series of creative and technical decisions, and it's the director's job to make the right decisions as frequently as possible.⁵⁷

Sekiranya *scene* ini dibaca sebagai satu unit daripada keseluruhan unit besar filem dan makna unit-unit kecil ini diterima sebagai bersambungan, ia sudah jelas menyatakan sesuatu makna. Bagi Barthes ... *the photographic message is a continuous message*.⁵⁸ Menyelesaikan makna konotasi objek pada satu *scene* atau memilih untuk melanjutkan makna serta menambah dimensi baru pada makna sebelumnya adalah pilihan-pilihan bagi seseorang pengarah. Menurut Barthes lagi:-

Such object constitute excellent elements of signification: on the other hand, there are discontinuous and complete in themselves, which is, for a sign, a physical quality; and, on the other they refer to clear, known signified.⁵⁹

P. Ramlee melanjutkan makna "kesengsaraan" dengan menerima makna tersebut sebagai tema filem. Hujan dalam beberapa *scene* berikutnya menyokong tema dan memelihara struktur naratif. P. Ramlee menerima "kesengsaraan" sebagai makna konotasi objek yang bersambung. Maka sekali lagi beliau berhadapan dengan masalah

⁵⁷ Lee R Bobker, *Elements of Film*, second edition, Harcourt Brace Javanovich, Inc. New York, 1969, hal 130

⁵⁸ Roland Barthes, *The Responsibility of Form: critical essays on music, art, and representation*, terj. Richard Howard, Farrar, Strauss and Giroux, Inc., United Kingdom, 1986. hal. 5.

⁵⁹ *Ibid.* hal. 11

teori iaitu *lexicon*. *What is a lexicon? It is a portion of the symbolic level.*⁶⁰ Oleh itu P. Ramlee harus mengubah tahap simbolik pada makna konotasi hujan. Ini kerana menurut teori "*sign*" Barthes:

... the sign of ... ("symbolic" message, cultural or connoted) were discontinuous; even when the signifier seems to extend to the entire image, it is nonetheless a sign separated from the rest; ...⁶¹

"Hujan sengsara" berkeadaan fizikal : hujan lebat, *line* atau garisan tipis lantas memberi cakaran grafik halus, dan berangin lantas memberi kesan berkabus. Usaha tenaga produksi kelihatan bersungguh-sungguh mengawal *pattern* dan *form* hujan hingga akhir *scene* (Ghazali melepasi tembok). Menurut teori *lexicon* Roland Barthes, P. Ramlee harus mengubah *pattern* dan *form* hujan, sekiranya beliau mahu memanipulasi usur filemik itu dalam *scene* berikutnya. Dan ini memang dilakukan oleh P. Ramlee. Hujan dalam *scene* Ghazali pulang dari rumah besar diubah *pattern* dan *form*-nya, sekali gus mengubah makna konotasi 'hujan sengsara'. Hujan dalam *scene* ini lebih tinggi intensiti, garisannya lebih tebal, lantas cakarannya lebih kasar, tidak berangin lantas tidak berkabut.

Ghazali berulang-alik ke rumah besar untuk meninjau samada Tengku Zaleha ada di dalamnya. Ghazali melihat perempuan di dalam rumah tersebut tetapi reaksinya tidak seperti yang diharapkan iaitu menyambut kedatangan Ghazali sebagai seorang kekasih.

⁶⁰ *Ibid.* hal. 35

⁶¹ *Ibid.* hal. 35. Erti *discontinuous* di sini merujuk kepada *lexicon*; bukan konotasi objek.

Tengku Zaleha menjerit dan lemah terduduk. Ghazali kecewa dengan situasi itu. Dia pulang dalam keadaan hujan. Tanpa kata-kata pengarang, hujan mewakili pernyataan mental pelakon. Hujan dalam *scene* ini adalah 'hujan kecewa'.

Mood *atmosphere* seharusnya mempengaruhi secara langsung *mode* perilaku manusia. Namun dalam *scene* ini, P. Ramlee tidak merasa kesejukan dalam hujan malam yang berpanjangan. Pernyataan konseptual dalam *shot* : bahawa orang yang sengsara⁶² dan kecewa tidak menghiraukan *atmosphere-nya*. Maka dapat dikesan bahawa kaedah lakon P. Ramlee melalui sikap tubuhnya, menyatakan kuasa mental lebih menguasai fizikal.

"Hujan riwayat" adalah *scene* yang artistik, filosofik, dan intelektual. *Scene* ini menyempurnakan makna konotasi pada makna tahap kedua dan juga tahap ketiga teori *sign* yang dikemukakan oleh Peter Wollen.⁶³ Menurut beliau, makna tanda bagi sesuatu objek berada dalam kedudukan bertahap iaitu *icon*, *indexes* atau *symbols*. Menurut beliau lagi objek adalah *icon* yang sudah mempunyai maknanya tersendiri. Walau bagaimanapun untuk mencapai makna pada tahap kedua iaitu *indexes* unsur plastik perlu dimanipulasi untuk mencapai tahap tersebut. Manakala tahap ketiga iaitu *symbols* sebagai tahap tertinggi unsur plastik perlu dimanipulasi berserta aspek filosofik. Dalam filem ini hujan sebagai *icon* sudah berada pada tahap kedua dan ketiga menerusi kerja-kerja pengarah dan sinematograi yang dilakukan oleh P. Ramlee.

⁶² Menurut teori *continous* Barthes, konotasi ini harus juga dipakai.

⁶³ Lihat Peter Wollen, *Sign and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, 1969, hal 140.

Tingkap pada fungsi asasnya untuk membenarkan atau tidak membenarkan cahaya, pengaliran udara dan pencereboh keluar atau masuk. Menurut teori *lateral* Barthes, makna ini berada di tahap pertama iaitu tahap *information*. Makna *lateral* tingkap tersebut walaupun *naive*, namun menurut Barthes, objek tersebut perlu wujud dan disempurnakan oleh makna simbolik

Lateral image in the pure state: even if entirely "naïve" image were to be achieved, it would immediately join the sign of naïvete and be completed by ... symbolic message⁶⁴

Tingkap dalam alam Melayu, adalah objek yang dibuka untuk meninjau dunia luar. Dan makna itu diperteguh oleh perilaku dan sikap tubuh Ghazali menghampiri dan meninjau ke luar. Konotasi ini adalah tahap kedua iaitu tahap simbolik. Tingkap sebagai medium pencerita, manakala isi cerita berada dalam 'hujan riwayat'.

Tingkap dan hujan dalam makna simboliknya, di tangan P. Ramlee menjadi lirikal. *Gesture* P. Ramlee dan makna simbolik tingkap menceritakan sesuatu yang di luar tingkap iaitu di dalam 'hujan riwayat'. Namun jika diamati bersungguh-sungguh, isi cerita 'hujan riwayat' yang di luar tingkap, sesungguhnya berada di dalam diri Ghazali.

⁶⁴ Roland Barthes, *The Responsibility of Form; critical essays on music, art, and representation*, terj. Richard Howard, Farrar, Strauss and Giroux, Inc., United Kingdom, 1986, hal. 31

Form tingkap dalam bentuk bingkai, yang dibuka memberikan *fetter form*. Inilah yang dikatakan konseptual yang artistik. Bentuk artistik ini menerima konseptual analogi di tangan pengarah P. Ramlee. Tingkap yang dibuka itu tidak ubahnya seperti sebuah buku hikayat yang boleh dibuka lembaran demi lembaran; untuk mengesahkan 'hujan riwayat'. Ini sejajar dengan struktur naratif filem Antara Dua Darjat yang kompleks dan tidak menurut aturan filem konvensional; *narrative choronology*.

Langsir, melalui kerja seni, menutup bahagian tubuh P. Ramlee dalam saiz medium *shot*. Riwayat hujan yang cuba dibuka adalah kisah terselindung dan yang cuba membukanya ialah Ghazali dan bertolak pula dari dalam diri. Makna-makna analogi dan filosofik lebih tepat dikelompokkan dan diistilahkan sebagai *obtuse meaning*. Makna *obtuse* adalah hirarki tertinggi dalam analisis semiotik Barthes.

... the obtuse meaning seems to extend eyond cultural, knowledge, imformation.⁶⁵

Hujan dalam *scene* kumpulan pemuzik memainkan lagu "Waktu Malam" adalah 'hujan rahmat'. Hujan buatan ini dilihat memerangkap manusia daripada melakukan aktiviti rutin. Namun perangkap yang dikenakan adalah yang menyeronokkan. Mereka berlibur dalam suasana diperangkap. *Scene* ini dilanjutkan dengan *scene* menolak kereta. *Mode* perilaku pemuda-pemuda ketika menolak kereta adalah lanjutan daripada mood berlibur. Mereka begitu seronok bermain dengan perangkap hujan. Hujanlah yang

⁶⁵ *Ibid.* hal 43

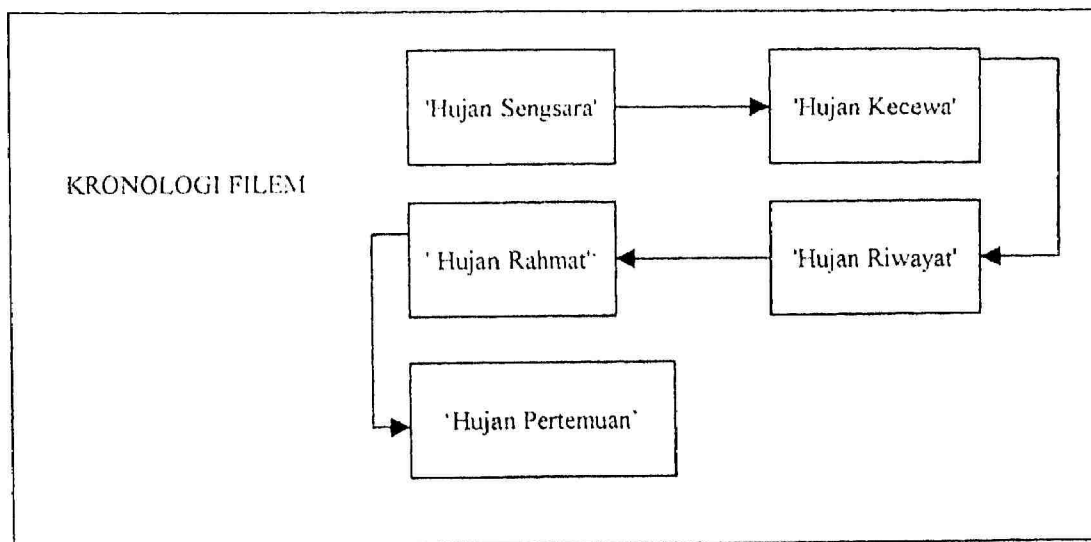
mempertemukan Ghazali dengan Tengku Zaleha. 'Hujan pertemuan' ini sesungguhnya amat menyeronokkan. Cukup menarik apabila P. Ramlee dapat mencantumkan hubungan makna antara 'hujan pertemuan' dengan 'hujan sengsara'. Hubungan makna dicantum oleh persamaan *pattern* dan *form*. Kedua-dua *scene* hujan : intensiti tinggi, garisan tipis, dan berangin. Samada siang atau malam, kedua-dua *scene* ini menggunakan *artificial lighting* yang memberikan *defusion lighting*. Dan, yang amat menarik *lexicon* turut dibezakan dengan permainan siang dan malam.

... night to suggests romance, mystery, and self-deception. The bright glares of the day suggest harsh reality, disillusionment, and clarity. The central character vacillates between two extremes, ending finally in a twilight world of subtle shading of light and dark. The light and dark used ... to convey ... philosophical acceptance of life's ambiguities: ... life is a Grey mixture of expectation and disappointment of joy and despair.⁶⁶

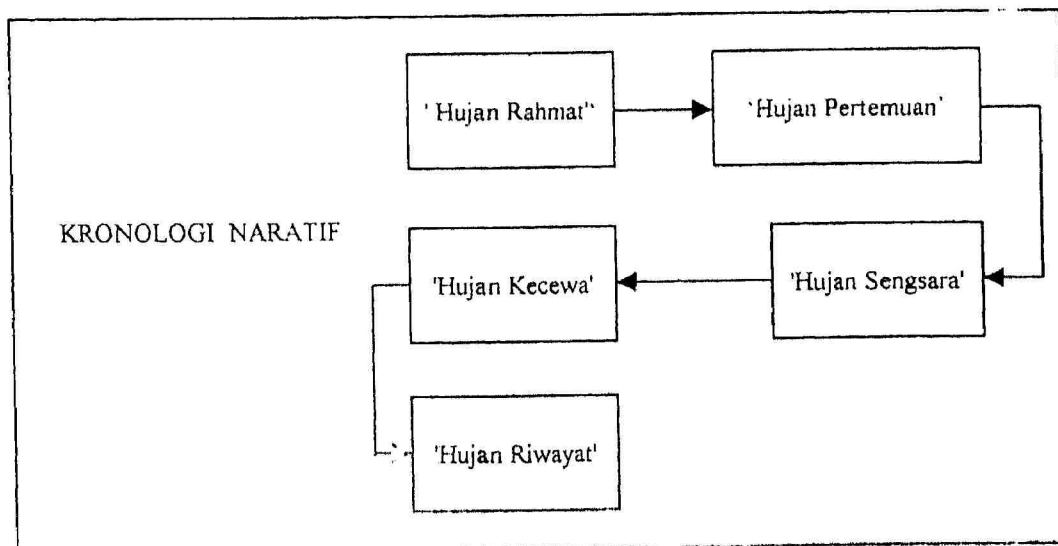
Pattern dan *form* hujan dan perbezaan waktu *shooting* iaitu siang dan malam memberi dua analisis. Analisis pertama : persamaan *pattern* dan *form* hujan. Konseptual P. Ramlee; cuba menjalin satu *parallel* : bahawa 'hujan pertemuan' akan juga menjadi 'hujan sengsara'. Analisis kedua: siang memberi makna *joy* dan malam memberi makna *despair*.

⁶⁶ Louis D. CHANDLER, *Understanding Life Now*, fourth edition, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1987, hal. 32

Hujan adalah visual pencerita⁶⁷ Hujan mendorong dan menggerakkan naratif. Hujan adalah alur cerita Antara Dua Darjat. Ini dapat diskemakan seperti rajah di bawah:-



Rajah 32: Rajah menunjukkan kronologi filem Antara Dua Darjat.



Rajah 33: Rajah menunjukkan kronologi naratif filem Antara Dua Darjat.

⁶⁷ Diperteguh p... *"Hujan Hujan memang membawa riwayat."*

Dalam kronologi filem, 'hujan sengsara' dan 'hujan pertemuan' berada dalam *running time* yang jauh. Namun sekiranya konotasi-konotasi hujan tersebut disusun dalam kronologi naratif, kedudukan 'hujan pertemuan' dan 'hujan sengsara' berada sebelah-menyebelah. Implikasi daripada kedudukannya dalam kronologi naratif: selepas pertemuan lantas berlaku kesengsaraan, dalam tempoh yang singkat.⁶⁸

Permainan hujan dengan konotasi masing-masing tamat setakat 'hujan riwayat'; tidak ada hujan selepas hujan ini. Selepasnya adalah kisah semasa dan akan datang. Riwayat hujan telah ditutup serentak bersama diri Ghazali yang meninggalkan tingkap.

Hujan adalah objek dari atas, dan yang dari atas secara implisitnya adalah dari Allah. Makna implisit ini pula diperkukuh oleh P. Ramlee dengan *camera high angle, framing from a high angle presents him or her as dwarfed and defeated*.⁶⁹

Dalam *scene* 'hujan kecewa', kamera *high angle* dan P. Ramlee bergerak dari kiri ke kanan *frame*. Jika menurut skema kronologi naratif, *scene* 'hujan sengsara' dan hujan kecewa' adalah bersebelahan, maka dapat dimengertikan bahawa Allahlah yang memberi kesengsaraan, dan Allah juga yang melihat kekecewaan Ghazali. Oleh sebab P. Ramlee bergerak ke kanan *frame* maka sikap tubuh ini menyuarakan dinamisma pada perwatakan dan struktur naratif. Pada peringkat ini sudah timbul tanda tanya tentang

⁶⁸ Di dalam naratif, pertemuan mereka hanyalah selama Tengku Zaleha pandai bermain piano, dan hanya berakhir di satu lagu sahaja – "Cetaran Jiwa".

⁶⁹ David Bordwell, *The Film Director: An Introduction*, second edition, Alfred A. Knopf, Inc. New York, 1971, p. 102.

idealisme dan faham hidup pengarah filem Antara Dua Darjat terhadap agama. Cara P. Ramlee menjawab tanda tanya yang timbul, juga menarik, seolah-olah sudah diberikan preteks dengan penggunaan dinamisme gerak.

Selain visual hujan dan tingkap, elemen audio juga dimanipulasi secara ekspresif dalam filem Antara Dua Darjat. Di dalam *scene* ini diperlihatkan Tengku Zaleha berbaring di ranjang. Matanya merenung syiling dan melalui kerja mata, mentalnya sedang bekerja iaitu memikirkan kejadian yang dialami oleh orang gajinya- Munah. Dia cuba mengaitkan kejadian itu serta kenungkinan-kemungkinan hubungkait dengan dirinya. Melalui aksi mengiring dan melelapkan mata, memberitahu bahawa dia cuba menamatkan kerja mentalnya. Namun seketika itu juga, sekoyong-koyong kedengaran imej suara;

- 1 “Zaleha. Zaleha.
 Aku datang, Zaleha.
 Mari. Mari padaku.
 Lupakah sudah pada janji-janjimu.
- 5 Mari.
 Irama dan lagu tak dapat dipisahkan
 Kalau dipisahkan pincanglah lagu dan rosaklah seni.”

Permasalahan teori yang timbul adalah : adakah suara itu *real* atau halusinasi? Sekiranya dua *shot* itu diterima sebagai halusinasi, ia mesti memenuhi syaratnya. Metz menerima *Freudian Theory* tentang hal tersebut. Menurut teori itu:

... " hallucinatory psychoses of desire". Under these heading Freud grouped the diverse and precise conditions in which an absent object can be hallucinated if its presence is desired with enough force.⁷⁰

Cinta Tengku Zaleha begitu mendalam terhadap Ghazali dan menjadi daya yang begitu berkuasa untuk menghasilkan kesan halusinasi. Ini dapat dikesan melalui beberapa *scene* beserta kata-kata pengarang.⁷¹

1. *SCENE* _____, EXT. TAMAN. MALAM
Kelihatan Ghazali dan Tengku Zaleha sedang bercumbu rayu.

TENGKU ZALEHA
Kalaulah aku dan kau dipisahkan.

GHAZALI
Pincanglah asmara dan rosaklah penghidupan.

TENGKU ZALEHA
Ghazali, mahukah berjanji padaku yang kau tak 'kan berpisah denganku.

GHAZALI
Walau apa pun terjadi aku akan tetap mencintaimu hingga akhir hayatku.

⁷⁰ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema, The Imaginary Signifier*, The Macmillan Press Ltd., London, 1985, 141, 143

⁷¹ Skenario yang diterbitkan dalam *Tempo*, *redaksi*, and tetapi oleh penulis untuk memudahkan analisis.

2. SCENE _____, EXT. TAMAN, MALAM YANG LAIN

... Ghazali bergerak menjauhkan dirinya daripada Tengku Zaleha.

TENGKU ZALEHA
Tujuan aku datang semata-mata untuk bertemu kau,
Ghazali.

Tengku Zaleha menghampiri Ghazali dan memeluknya dari belakang.

GHAZALI
Zaleha, rupanya penderitaanmu lebih hebat, Zaleha.

Di samping itu peristiwa-peristiwa di sekitar kehidupan Tengku Zaleha juga menekan dirinya.

1. Kematian bondanya.
2. Abangnya dihukum gantung sampai mati.
3. Ayahndanya sakit otak- gila.
4. Dikahwinkan secara paksa dan terancang, dengan Tengku Mukri.

Kata-kata pengarang dan psikofizikalogikal adalah daya yang kuat untuk mewujudkan halusinasi pada dua *shot* tersebut. Malahan Anggerek Villa, adalah tempat yang kondusif bagi Tengku Zaleha mencari kekasihnya. keinginan yang cukup kuat untuk bertemu Ghazali memunculkan halusinasi berlaku. Dengan kemunculan P. Ramlee *in frame*, halusinasi lenyap dan realiti mengambil alih tempatnya. Dengan kehadiran fizikal itu juga mengundanya p. masalah baru iaitu apakah *voice over* tersebut *real*?

Di sini sekali lagi diperturunkan *voice over* tersebut.⁷²

- 4 Lupakah sudah pada janji-janjimu.
- 6 Irama dan lagu tak dapat dipisahkan.
- 7 Kalau dipisahkan rosaklah lagu dan rosaklah seni.

Baris 4 adalah kata-kata pengarang melalui Ghazali.

Baris 6 dan 7 adalah '*password*' Tengku Zaleha dan Ghazali.

Oleh itu dengan kehadiran fizikal secara *real* dan '*password*' yang difahami oleh Tengku Zaleha, keadaan seharusnya diterima sebagai *real*.

Baris 6 dan 7 adalah ellipsis dari bait-bait lirik "Getaran Jiwa": "*andai dipisah lagu dan irama, lemah tiada berjiwa - hampa.*" "Getaran Jiwa" dikategorikan dalam lagu romantik. Dengan pengkatogierian ini, memudahkan untuk menemui realisme.

Pendapat Barthes tentang lagu romantik sesuai digunakan. Menurutnya:-

... it papooses the dark voice of super-nature, or demonic nature, to the pure voice of the soul ... simply human, all too human.⁷³

⁷² *Voice over* ini juga berlaku pada *scene* mereka bercumbu rayu; seolah-olah kata kata tersebut sebagai *password*.

⁷³ Roland Barthes, *The Responsibility of Form; critical essays on music, art, and representation*, terj. Richard Howard, *Amherst, Massachusetts: Harvard Univ. Press, United Kingdom, 1936*, hal. 232.

Implikasi dari pendapat Barthes; bahawa tidak ada unsur *super-nature*, dan *voice over* adalah daripada jiwa manusia. Barthes melanjutkan pendapatnya:-

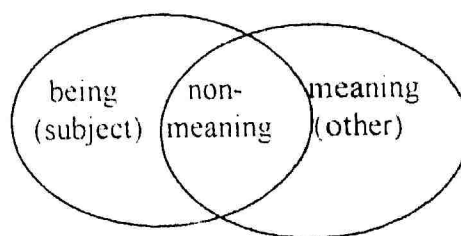
The dark voice is the exception, of course, for the most part, the romantic lied originated in the heart of a finite, collected, centered, intimate, familiar site which is the singer's – and hence the listener's body.⁷⁴

Dengan pendapat itu Barthes menemui kaitan langsung antara penyanyi dan pendengar (dalam kes Antara Dua Darjat – Ghazali dan Tengku Zaleha.) Oleh sebab teori dan analisis Barthes berkisar tentang tanda dan makna dalam ruang-waktu realiti, maka secara teori, *voice over* (*ellipsis* dari bait-bait lagu) adalah *real*.

Analisis teori Freud adalah mencari halusinasi, manakala Barthes pula menemui realiti. Walau bagaimanapun persoalan yang lebih besar iaitu tentang kedudukan imej suara tersebut. Untuk merungkai permasalahan itu, analogi yang dibuat oleh Lacan tentang psikoanalisis diaplikasikan. Menurut Lacan:-

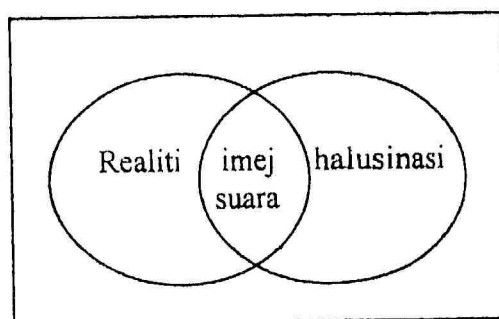
... "Your money or your life": choose money and you lose both, chose life and you lose your money, ending up with a life deprived of something. Lacan's version of a Venn diagram similarly offer a choice between meaning and being.

⁷⁴ *Ibid.* hal. 233



choose being, and the subject disappears into non-meaning; choose meaning and 'meaning' is only left curtailed of the part of the non-meaning which is, strictly speaking, what constitutes, in the realization of the subject, the unconscious'.⁷⁵

Untuk meletak-dudukan imej suara itu dalam kedudukan antara *real* dan halusinasi, di sini aplikasi analogi gambarajah Venn Lacan diperlukan.



Rajah 34: Rajah Venn menunjukkan hubungan realiti, imej suara dan halusinasi.

Sekiranya ingin menemukan realiti sepenuhnya atau halusinasi sepenuhnya, maka usaha ini akan hanya menjrakkan kedua-duanya; dan akhirnya akan kehilangan imej suara. Dalam kedudukan memilih, ada kebijaksanaannya untuk menerima kedua-duanya iaitu

⁷⁵ Robert Laing and Clifford Munnick, *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 1978, p. 112.

unsur realiti dan halusinasi. Dan kesimpulan Lacan ... *the realisation of the subject* (imej suara), *the unconscious*, iaitu imej suara berada dalam akal bawah sedar Tengku Zaleha.

2.5 TATACAHAYA DAN KERJA KAMERA DALAM FILEM ANTARA DUA DARJAT

Aspek penting lain yang dapat memberi tenaga pada ruang komposisi ialah tatacahaya. Ada cahaya maka wujudlah fotografi. Beberapa *shot* dalam *scene* membaiki piano, sinematografi A.Bakar Ali sudah melampaui fungsi asas tatacahaya. Fotografi yang merakam realiti adalah terlalu asas pada kerja seni perfileman.⁷⁶ Seterusnya Anuar Nor Arai memetik pendapat Carl Th. Dreyer:-

Abstraction... is an expression for the perception of art which demand that an artist shall abstract from reality in order to reinforce its spiritual content, whether this is of psychological or purely aesthetic nature.⁷⁷

Permainan tatacahaya dalam *scene* membaiki piano memperlihatkan adanya kenseptual, cukup kukuh dan bersifat filosofik. Pola tatacahaya *white on white* dan *black on black* dalam sekuen ini sangat bermakna dan kurang kedapatan dalam filem Melayu sezaman.

⁷⁶ Anuar Nor Arai, filem Alternatif: Aspek Representation, abstraction, dan simplification dalam perfileman, dalam Jurnal Pengajian Media, Iskandaria, jilid 2, no 1, 1999, Dept. of Media Studies, Universiti Malaya, hal 76

⁷⁷ Ibid. 76

White on White: P. Ramlee sebagai watak Ghazali berkemeja putih, berseluar pentelon putih dalam letak duduk ruang 95% *overexposed*. Sinematografi *high key lighting*, *harsh*, dan *burn* adalah abstrasi dan kanseptual-filosofikal yang melampaui realiti. Kesan keliru adalah koodinasi keliru di hati, keliru di minda, dan keliru pada lanskap yang merujuk secara implisit situasi-emosi dan fizikal Ghazali (akibat tindak balasnya terhadap Tengku Zaleha).

Black on black : Saadiah sebagai Tengku Zaleha dalam situasi - emosi fizikal - filosofikal kontras berada dalam kedudukannya . Beliau berkebaya hitam berlatar belakang dinding kelabu dengan *low-key lighting*.⁷⁸ Secara implisit, kedudukan situasi-emosi fizikal berkonsep dilema.

Tidak puas dengan permainan tatacahaya, P. Ramlee melanjutkan dengan kerja kamera iaitu *point of view*. Dalam *shot* yang melibatkan Tengku Zaleha dan Ghazali tiga *point of view* berlaku serentak; *point of view* kamera (nota kaki: *point of view* kamera adalah juga *point of view* penonton), *point of view* pengarah, dan *point of view* watak.

Tengku Zaleha dalam ruang *black on black* adalah menurut *point of view* penonton dengan makna *hell*, *point of view* Ghazali dengan makna *mystery or death*, dan *point of view* pengarah dengan makna *ignorance*. Ghazali dalam kontras *white on white*, menurut *point of view* penonton dengan watak “baik”, *point of view* Tengku Zaleha memberi

⁷⁸ *Ibid.* hal 73

maksud realiti.⁷⁹ Menurut Anuar Nor Arai⁸⁰ “Abstraksi tidak akan memperlihatkan semula apa-apa yang ada dalam realiti. Abstraksi telah mencipta satu kebenaran lain (yang memuat makna atau sebahagian makna yang terkandung dalam realiti) dari segi perspektif perseptual. Walau pada mulanya diperoleh daripada realiti, namun realiti itu sudah diperdalam (intensified reality). Makna realiti yang dipakai di sini ialah realiti yang sudah “diperdalam” iaitu merujuk kepada ruang-waktu mental Tengku Zaleha. Ingatan kolektif terhadap Ghazali dalam ruang-waktu mental “di mana?” dan “bila” kini sudah mengisi ruang-waktu *real*; dan *point of view* pengarah. Sudut-sudut pandangan ini bertepatan dengan konsep⁸¹ bahawa *in general, dark stands for ignorance, death, ... mystery, superstition and hell; light, for their opposites.*⁸²

Dan yang paling seronok dalam permainan kamera dan sudut pandangan-sudut pandangan di atas iaitu tidak ada *over the shoulder shots*. *Over the shoulder shots* adalah semata-mata dari perspektif pengarah; serta merta melenyapkan sudut pandangan lain. Sekiranya perspektif tersebut daripada seorang pengarah, akan dengan mudah mendedahkan prajudis terhadap naratif. Dengan kepelbagaian sudut pandangan yang digarap, serentak dalam satu *shot*, P. Ramlee lebih jujur terhadap medium filem dan interaksi manusianya. Maka dari sudut pandangan-sudut pandangan yang demikian

⁷⁹ Konsep *white on white* sudah menunjukkan abstraksi, dan abstraksi pula melampaui realiti.

⁸⁰ *Op.cit.* 73

⁸¹ Makna-makna yang terkandung dalam komposisi ini dibaca pada keadaan *shot* sebagai satu unit *cell* iaitu terkecil filem. *Shot* dibaca dalam keadaan *a whole*, tafsiran *shot-shot* ini akan memperlihatkan makna yang lebih luas. *Shot-shot* ini juga boleh dibaca sebagai *a whole in a large whole* dengan makna yang bertambah luas kerana ia bukan makna *a whole* atau makna *cell*.

⁸² Lihat Gillian L. Lane, *Cinema 1: The Movement Image*, terj. Hugh Tomlison dan Barbara Habberjan, University of California Press, Berkeley, 1983, hal 160-164.

maknanya dan tatacahaya yang sebegitu subjektifnya, beliau masih mampu melihat interaksi manusia secara jujur dan objektif dalam keadaan yang cukup subjektif.

Cukup berkesan P. Ramlee mempermainkan konsep *white on white* untuk merangsang interaksi subjek dengan komposisi, dan subjek dengan subjek. Interaksi subjek dengan komposisi dihasilkan oleh teori tatacahaya manakala interaksi subjek dengan subjek melalui teori sudut pandangan. Interaksi subjek dengan komposisi adalah interaksi Ghazali dengan tatacahaya yang menghasilkan *burn and harsh*. Apakah yang mengelirukan hati Ghazali? Apakah yang mengelirukan Ghazali? Dan apakah yang mengelirukan lanskap Ghazali? Hati, minda dan lanskap menjadi keliru oleh kehadiran Tengku Zaleha. Manakala interaksi subject dengan subject adalah hubungan Ghazali dengan Tengku Zaleha. Hubungan kemanusiaan ini pula terbahagi kepada tiga iaitu umum, individu dan peribadi.⁸³ Makna umum iaitu dari *point of view* penonton adalah “baik-buruk”, yang individu dari Ghazali iaitu “misteri-realiti” dan yang peribadi adalah dari *point of view* pengarah iaitu hubungan cinta “abai-mengabaikan”⁸⁴ Barangkali dari permainan falsafah pengarah dan sinematografi P. Ramlee mahu menyelongkar misteri-realiti cinta yang saling abai-mengabaikan dalam konteks baik-buruk rigiditi sosial.

⁸³ Hamsan M. M., *Seni dan Pemikiran P. Ramlee*, kajian ilmiah untuk Sarjana Muda Sastera, Universiti Malaya, 1993, 1175

⁸⁴ *Point of view* adalah juga menjadi peribadi kepada pengarah kerana *point of view* watak secara langsung adalah *point of view* pengarah.

P. Ramlee terus mendedahkan persoalan ruang kosong tersebut sedikit demi sedikit menurut kronologi naratif. Dalam *scene* Ghazali menerima tawaran mengajar bermain piano, Ghazali diletak-dudukkan di *foreground* manakala Tengku Karim bermain dart di *background* dan yang membezakan darjat mereka adalah ruang kosong di *midground*. P. Ramlee menambah konsep ruang dengan teknik *nearness* dan *remoteness*. Tengku Karim bergerak ke hadapan menghampiri Ghazali dengan merentas sempadan status dengan memperlihatkan bahawa golongan feudal lebih berkeperluan kepada golongan bawahan. Bergerak dari *remoteness* ke *nearness* tidak pula menunjukkan kemesraan kerana perilaku feudal yang enggan menerima jabat tangan dari golongan bawahan. Emosi mengawal rasa terhina yang diperlihatkan oleh sikap tubuh dan *movement* P. Ramlee kerana menyedari akan sikap ego dan ancaman tengku Karim dengan permainan dart sebelumnya.

P. Ramlee masih tidak puas dengan ruang kosong di Anggerik Villa. Beliau terus memanipulasi ruang kosong dalam perkahwinan tanpa kerelaan Tengku Zaleha. *Mise-on-scene scene* ini cukup sederhana tetapi amat kukuh dari segi kefahaman pengarah pada makna orientasi ruang dan waktu. Kamera berkeadaan statik dan *scene* dimulai dengan dua buah gelas minum. *Close-up* pada *chers*, gelas itu kemudian *out-of-field*, kelihatan pula riben berguguran dan akhirnya dapat dilihat persandingan Tengku Zaleha dan Tengku Mukti.

Pengarahannya P. Ramlee dalam *scene* ini mengamalkan teknik *small form*⁸⁵ iaitu aksi menghasilkan situasi:-

small form to the action-image moves from an action, a mode of behavior, or a 'habitués', to a partially disclosed situation. It is a reversed sensory. Motor scheme. A representation like this is no longer global but local... It is no longer structured but constructed round events. ... may be dramatic.⁸⁶

Cheers minuman dan riben memberi imej majlis yang meriah. Ironinya subjek yang kelihatan kemudiannya hanya Tengku Mukri dan Tengku Zaleha. Perilaku pasangan pengantin menunjukkan emosi *stress* dan *boredom*⁸⁷ dan disokong pula dengan sifat statik kamera dan simetri. Kemeriahan hanya dirasakan oleh hadirin di *out-of-field*, aksi dan interaksi hadirin di luar *frame* dapat dijangkakan berdasarkan konsep *unseen but seen* yang diperkenalkan oleh Gilles Deleuze.⁸⁸

Emosi bosan kamera dan emosi bosan Tengku Zaleha adalah anti imej kepada suasana meriah majlis persandingannya. Anti imej menghasilkan makna kepedihan yang dialami oleh Tengku Zaleha. Secara kolektif, sebenarnya Tengku Zaleha terasing daripada manusia yang ramai itu. Hubung kait ini dengan anti imej memperlihatkan Tengku Zaleha mengalami kepedihan dalam suasana meriah. Gaya pengarahannya P. Ramlee ialah

⁸⁵ Lihat Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, terj. Hugh Tomlison dan Barbara Habberjan, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, hal. 160-164.

⁸⁶ *Ibid.* hal 163.

⁸⁷ Anuar Nor Azmi, *Paintings With the Camera on Raise the Red Lantern*, kuliah Kursus Perfileman, Jabatan Pendidikan, Universiti Malaya, 1996.

⁸⁸ *Op.cit.* hal 163.

*execution of sorrow with physical beauty*⁸⁹ dengan kerja kamera yang reverse. Saiz *shot* adalah *long shot* tetapi kedudukan aksi-fikir-emosi Tengku Zaleha tetap terasing.

Dalam *scene* Ghazali menjengah dari tingkap Anggerek Villa, sudut kamera dalam keadaan *interior* ke *exterior*. Bahagian *interior* tidak diberi tatacahaya lantas tidak kelihatan *detail* dan *texture* pada dinding. Yang kelihatan hanya dinding hitam pekat. Cahaya hanya diberi pada *exterior* dengan teknik *low key light* pada titis hujan. Secara psikologi, sinematografi sebegini menarik penglihatan ke arah grafik tersebut.

... the darker the tonality of the scene, the more quickly the viewer will see the lightest value.⁹⁰

Komposisi tanpa subjek yang diberi durasi seperlunya menghasilkan kesan tertunggu-tunggu untuk melihat sesuatu yang akan berlaku di luar tingkap. Kemudian P. Ramlee menjengah secara tiba-tiba, lantas menimbulkan kesan kejutan. Kemudian kelihatan petir dari tatacahaya buatan (*artificial light*) yang mengenai bahagian kanan wajah P. Ramlee.

Light from the side gives relief and solidity to a face, but may make it ugly and show the lines. It may indicate an ambiguous personality, half good, half bad, symbolically half-light, half shade.⁹¹

⁸⁹ *Op cit.*

⁹⁰ Poul Roy *The Language of Film*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973, hal 220

⁹¹ Ralph Stiglitz *The Language of Film*, Cinema As Art second edition, Penguin Books, 1976, hal. 191

Pada peringkat *scene* ini, masih terlalu awal untuk meneka baik-buruk perwatakan Ghazali. Barangkali kesan yang diperolehi daripada permainan tatacahaya dan lakuan menjengah serta menghulurkan dari tingkap adalah sebagai manusia misteri. Ini adalah satu-satunya *shot* yang menggunakan *very low key light* dan kontras terendah serta berjaya dari segi tujuan dan makna.

Watak tatacahaya dalam *scene* pertemuan kedua adalah unsur yang sangat penting untuk membina mood *atmosphere* dan berpadanan pula dengan kedudukan psikofizikologikal watak. Ruang latar realiti harus dibina semula dengan penciptaan makna tertentu yang filemik.

The photogenic quality of a *scene* is rather an illusion to be created than a reality to be copied, and the cameraman will not only light a scene adequately to give a good exposure, but will try to obtain a quality of light to suit the dramatic atmosphere. Lights and shades react not only on the objects but also on each other, complementing, contrasting, accentuating or softening the tonal effect.⁹²

Scene malam menyediakan kepuasan sepenuhnya kepada pengarah mengaplikasikan teori tatacahaya. Penggunaan cahaya buatan dapat dikawal oleh instrumen dan mekanikal lampu penggambaran. *Scene* ini menggunakan *low key light* dengan peratus ruang fizikal tidak diberi tatacahaya lebih menguasai ruang yang diberi iluminasi. *Dark lighting is used for tragedy or drama*⁹³ yang menghasilkan *atmospheric mode* sebagai *set-up* mental watak. Kejadian-kejadian seterusnya dapat dijangkakan daripada watak

⁹² *Ibid.*, hal. 1.

⁹³ *Ibid.*, hal. 1.

tatacahaya. *Scene* ini adalah pertemuan dramatic antara pasangan kekasih yang lama terpisah.

Bahagian *foreground* dan *midground* diberi intensiti cahaya lebih tinggi berbanding ruang fizikal lain. Cahaya pada *foreground* berfungsi memberi iluminasi pada watak Ghazali serta aksi dan interaksi dramatik pertemuan mereka. *Midground* pula diorientasi untuk menghasilkan kesan perubahan psikologi watak daripada merana dan kecewa kepada pengharapan. Tatacahaya di *foreground* dan *midground* mempunyai persamaan dari segi intensiti tetapi berbeza dari segi kesan; tatacahaya di *foreground* bersifat *dramatic light*⁹⁴ manakala tatacahaya di *midground* bersifat *lyrical light, more suited to feeling than action*.⁹⁵

Bayang-bayang subjek dapat mengangkat personaliti watak, tetapi aspek ini terlepas daripada perhatian P. Ramlee ketika mencipta tatacahaya dramatik. *Great drama is given in terms of action, and in illuminating dramatic action we must concern ourselves not only with light, but with shadow*.⁹⁶ Lampu penggambaran sebagai *representating* cahaya bulan dapat dikawal tahap ketinggiannya sebagai isyarat perubahan waktu. Maka barangkali P. Ramlee boleh memilih bayang lebih pendek pada awal *scene* dan bayang lebih panjang pada akhir *scene*. Pendek atau panjang bayang perlu bertindak balas

⁹⁴ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, Theatre Art Books, New York, 1965, hal. 122

⁹⁵ *Ibid.* hal. 122

⁹⁶ *Ibid.* hal. 122

dengan skala emosi P. Ramlee daripada rendah ke tinggi⁹⁷ Sifat bayang seperti ini agak agresif sebagai *representating* cahaya bulan, tetapi filem mempunyai realitinya sendiri. Permainan ini dianggap logik berdasarkan kedudukan mental dan fizikal watak. Permainan tatacahaya seperti ini lebih ekspresif serta bermakna.

⁹⁷ Lihat halaman 215.



Gambar 1 : Pengarah P. Ramlee.



Gambar 2: Lanskap alam Melayu tantu persawahan diambil kira oleh P. Ramlee dengan meletakkan perilaku kegiatan sosio-ekonomi peribumiya dalam konteks alam atau buminya. Lihat ms. 37. Sumber: VCD.



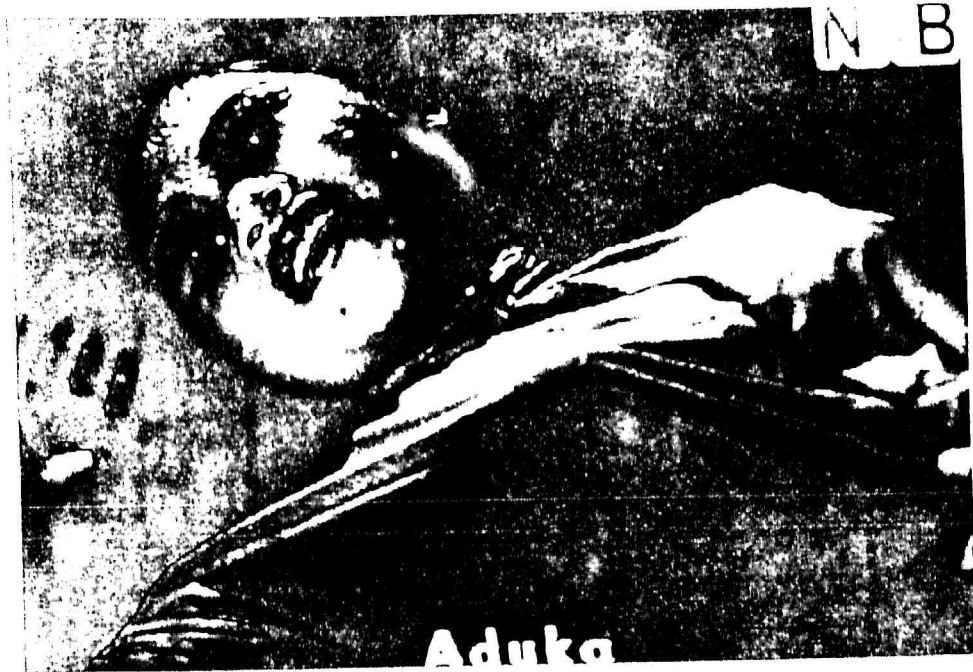
Gambar 3: Aspek kebumuhan atau kejadian yang tidak dirancang banyak kedapatan dalam film-film Melayu. Walau bagaimanapun, dalam *scene* pertemuan ini, P. Ramlee tetap menekankan mereka dalam suasana terancang. Lihat ms. 39. Sumber: VCD.



Gambar 4: *Scene* pertemuan di lorong. Aduka menyembunyikan perasaan sebenarnya pada Dara dan hubungan pertunangan Dara-Taruna. Lihat ms. 49. Sumber: VCD



Gambar 5: Z-zabile Dara sadar, menyalinya terisi dengan kehadiran tubuh Aduka. Imej ini menunjukkan bagaimana cara oleh P. Samsu secara visual dengan tubuh Aduka yang tidak berwujud. Lihat ms. 50. Sumber: VCD.



Gambar 6: Gerak kerja kamera P. Ramlee mengeksplorasi minda dan tubuh Dara kerana bagi beliau eksplorasi adalah tuntutan medium. Lihat ms. 57. Sumber: VCD.



Gambar 7: P. Ramlee berteduh di bawah 'pohon keimanan' sementara Dara berteduh di 'pohon ke-rafan'. Lihat ms. 65. Sumber: VCD.



Gambar 8: Saadiah mengurangi jarak fisik dengan turun daripada pondok tetapi sekaligus menambah jarak mentalnya dengan P. Rantlee. Lihat ms. 66. Sumber: VCD.



Gambar 9: P. Rantlee masih meratangi parang tetapi tangan kirinya sudah menggenggam. Lihat ms. 67. Parang, mata parang masih mengarah ke arahnya, matanya sekadar memandang. Tangan kirinya menggenggam, pelepasannya masih tenang dan menyerah. Lihat ms. 70. Sumber: VCD.



Gambar 10: Nordin Ahmad *freeze* dengan kenyataan "berzina dengan Dara" oleh P. Ramlee, tiada gerak fizikal dan psikologikal, renungannya tidak berkelip. Lihat ms. 72. Sumber: VCD.



Gambar 11: Nordin Ahmad memejam mata, menunduk, ... ke kisi-kisi pembahagi antara ruang tamu dengan bilik, tangannya berpegang pada kisi-kisi, kepadanya ditekan ke kisi-kisi, menunduk, memejam matanya rapat sambil berdialog, ... Lihat ms 73. Sumber: VCD.



Gambar 12: Lirik dan melodi lagu *Makan Sirih di Semeroh Padi* dapat menyatakan rasa sedih, loba dan sayu seorang insan Melayu dengan situasi keterasingan dan keterpencilan Aduka. Yang paling penting adalah suasana keterasingan dan keterpencilan yang dapat diwujudkan melalui pengarahannya pada lanskap. Lihat ms. 87. Sumber: VCD.



Gambar 13: Aksi tidur pada waktu malam dan bersandar di pokok, tanpa mempedulikan masa dan tempat, menandakan bahawa Gluzali sedang merana. Keadaan fizikalnya tidak terurus-berjambang: kelaparan - ditandai dengan tangannya memegang perut, menandakan bahawa dia tidak menghiraukan keadaan diri dan terabai. Lihat ms. 116. Sumber: VCD.



Gambar 14: Aksi 10, dalam *cue-volley* antara Saadiah dan P. Ramlee – P. Ramlee menjauhkan diri kerana sedar batas pergaulan dengan isteri orang. Lihat ms. 127. Sumber: VCD.



Gambar 15: Perubahan objektiviti dan subjektiviti piano berubah-ubah berdasarkan keadaan gambar. Lihat ms. 130-137. Sumber: VCD.



Gambar 16: Komposisi yang tidak seimbang. Lihat ms. 138. Sumber: VCD.



Gambar 17: Komposisi yang seimbang. Lihat ms. 138. Sumber: VCD.



Gambar 18: Hujan dalam scene pembukaan film Antara Dua Darjat adalah "hujan sengsara." Lihat ms. 145. Sumber: VCD.



Gambar 19: "Hujan kecewa." Lihat ms. 149. Sumber: VCD.



Gambar 20: 'Hujan riwayat'. Lihat ms. 149. Sumber: VCD.



Gambar 21: 'Hujan rahmat'. Lihat ms. 151. Sumber: VCD.



Gambar 22: 'Hujan pertemuan' Lihat ms. 152. Sumber: VCD.



Gambar 23: Saadiyah berkebaya hitam berlatar belakang dinding kelabu dengan *low-key lighting*. Secara implisit, kedudukan situasi-emosi fizikal berkonsep dilema. Lihat ms. 162. Sumber: VCD.



Gambar 24: Interaksi subjek dengan komposisi adalah interaksi Ghazali dengan tatacahaya yang menghasilkan *burn and harsh*. Lihat ms. 164. Sumber: VCD.



Gambar 25: Pengarah Hussein Haniff.



Gambar 26: Nordin Ahmad sebagai Hang Jebat sedang mencari jawapan 'bagaimana' untuk membalas perbuatan khianat terhadap kematian Hang Tuah. Lihat ms 205-207. Sumber: VCD.



Gambar 27: Pertikaman senjata antara penari tua dan penari muda sedang sebagai preteks pertikaman Hang Tuah-hang Jebat. Lihat ms. 206-207. Sumber: VCD.



Gambar 28: Dalam A1, *Enter* Siput Sarawak dengan perasaannya yang riang dan mengemaskan dirinya, terlanggar bangku kecil, menerima kehadiran Nordin dengan penuh sudi. Lihat ms 232. Sumber: VCD.



Gambar 29: Dalam A2, *Emir* Nordin Ahmad tangannya dibelakang, perasaannya terus sedih, bergerak ke dinding tanpa memandang Siput Sarawak, tangannya memegang dinding. Dalam A4 pula, Siput Sarawak masih tidak tahu di mana Hang Taah, tangannya masih memegang leher baju kurungnya. Lihat nus 232. Sumber: VCD



Gambar 30: Dalam A25, Siput Sarawak mengamati Nordin Ahmad sedalam - dalamnya, menutup mulut Nordin Ahmad, kemudian menutup kedua-dua belah telinganya, dan menangis - menjerit, menurunkan tangannya, memandang ke bawah, melamparkan kedua-dua tangan ke badan dan bahu Nordin Ahmad. Dalam A26 pula, Nordin Ahmad mengamati tangis Siput Sarawak, memandang ke bawah, dalamannya *intense* dan memerah tangan Siput Sarawak. Perasaannya terlalu sedih - sebak. Lihat ms. 234 Sumber: VCD.



Gambar 31: Dalam A29 Nordin Ahmad tidak memandang tepat pada Siput Sarawak, tetapi memberikan anggukkan kecil dan membuat kenyataan 'terfitaah', perasaannya *intense* paling tinggi. Lihat ms. 235 Sumber VCD



Gambar 32: Hang Jebat berlari - lanskap fizikal Jalang yang luas terbuka, menyatakan jarak emosi Hang Jebat dengan situasi dramatikanya. Lihat ms 242. Sumber: VCD.



Gambar 33: Hang Jebat mendapatkan Hang Tuah dan Bendahara untuk menyatakan kekesalannya terhadap Titah Sultan. Hang Jebat sudah mendekati Hang Tuah dan rombongan Bendahara yang menghantar Hang Tuah ke Hulu Melaka. Pada peringkat ini, jarak fizikalnya sudah tidak ada tetapi semakin kukuh jarak emosinya. Lihat ms. 242. Sumber VCD.



Gambar 34: Pandangan Hang Tuah dan jawapan Hang Jebat terhadap Hang Tuah. Pada peringkat ini Hang Jebat, Hang Tuah dan Bendahara sudah menyatakan pandangan dan kontras pandangan masing-masing. Lihat ms. 243. Sumber: VCD.



Gambar 35: Hang Jebat ditinggalkan keseorangan. Pada peringkat ini Hussein Haniff kembali kepada peringkat pertama. Jarak fizikal dan emosi (rasa terasing) Hang Jebat menjadi luas semula. Lihat ms. 244. Sumber: VCD.



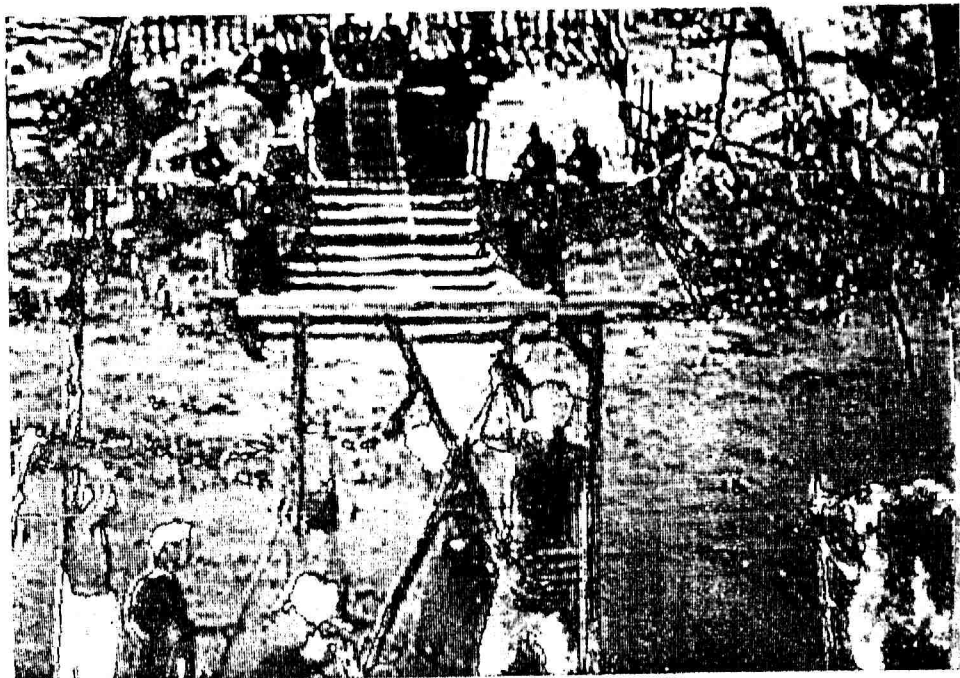
Gambar 36: Imej *silhouette* Dang Baru



Gambar 37: Aksi M. Amin mengasap keris untuk membezakan bahawa perjuangannya bersifat sipiritual dan perjuangan Hang Jebat berbentuk fizikal.



Gambar 38: Pertemuan di Sultan dengan Dang Anom di penjara. Lihat ms. 304-305. Sumber: Videografi



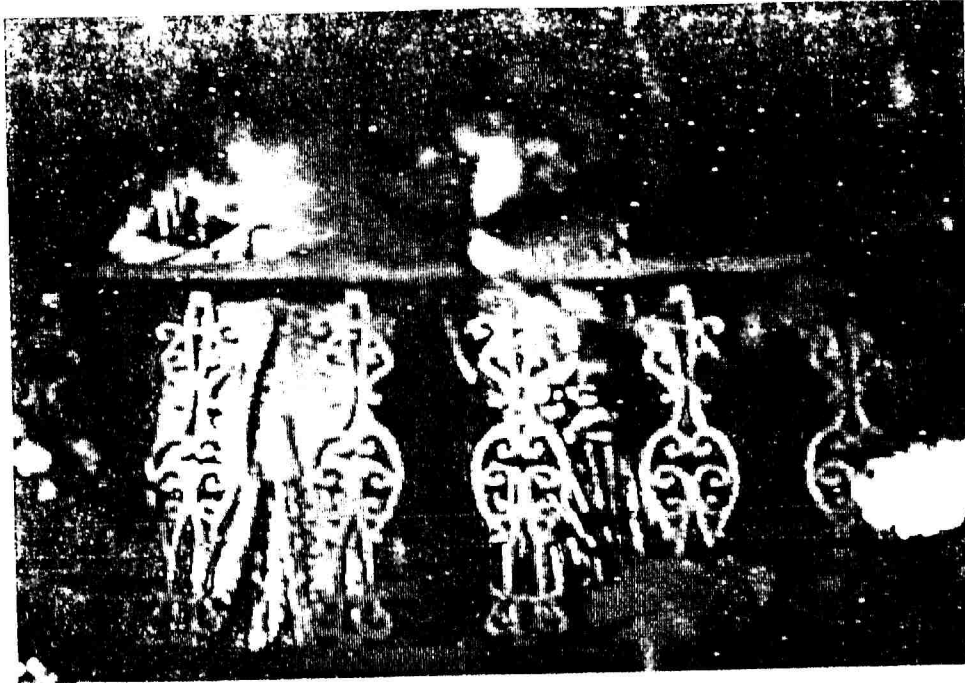
Gambar 39: Lanskap menyula Dang Anom yang kelihatan gersang dan *scene design* yang kurang meyakinkan. Lihat ms. 306-307. Sumber: Videografi.



Gambar 40: Pemilihan latar gelanggang persilatan bertaraf diraja yang tidak memadai dalam *scene* memilih seorang panglima. Lihat ms. 306-307. Sumber: Videografi.



Gambar 41: Teknik penyuntingan yang dianggap menarik dengan lima peringkat *superimpose*. Lihat ms. 312. Sumber: Videografi.



Gambar 42: *Reflection image* apabila sekuntum bunga dilontar ke permukaan kolam yang memberikan *sound distortion*, Lihat ms. 319 Sumber: Videografi



Gambar 43: Dang Anom sedang mendaki bukit dalam imej *silhouette* dalam *montage* lagu 'Saat Demi Saat.' Satu permainan sinematografi dan kerja kamera yang ekspresif. Lihat ms. 315. Sumber: Videografi.



Gambar 44: Permaisuri terus menghulurkan tali goda dan Bija Sura yang telah terikat dengan tali tersebut berreaksi memeluk tang dan melembutkan leher. Lihat ms. 292-293. Sumber: Videografi



Gambar 45: *Scene* pertemuan di taman dengan fikir-emosi fikir-emosi yang berbeza. Taman dengan suasana romatik tidak dapat menyumbang kepada kedudukan mental watak. Lihat ms. 298-300 Sumber: Videografi.



Gambar 46: Dalam filem, biasanya seorang hero akan dibela, tetapi dalam filem Dang Anom kematian hero dianggap sebagai *the fallen hero*



Gambar 47: Pertarungan di dalam paya bakau – gaya pengarahannya yang dianggap radikal.