

BAB EMPAT

HUSSEIN HANIFF DAN FILEM DANG ANOM (1962)

4.1 ASPEK PENGARAILAN DAN SINEMATOGRAFI

DALAM FILEM DANG ANOM

Zaman Sistem Dua Studio di Singapura - *Show Brothers* dan *Cathay Keras* lahir seorang pengarah filem muda yang memberikan perubahan yang menarik terhadap perkembangan semasa filem Melayu ketika itu

Hussein Haniff dikatakan seorang pengarah yang memiliki *vision* visual yang banyak kemungkinan dan cuba keluar daripada kelaziman zamannya. Dalam filem Dang Anom, arahan keduanya, dia mengemukakan “ kebangkitan rasa kecewa melalui kerjanya yang keras dan agresif ”¹ dan diperlihatkannya bahawa dia menemui satu cara yang mengisi medium filem itu sendiri, iaitu banyak memanfaatkan gerak watak dan gerak kerja kamera dalam ruang dan waktu. Medium filem bagi Hussein Haniff bukan lagi *procentium*

¹ Menurut Jamil Sulung “ sebagai seorang pengarah Hussein sangat cerewet dan emosi “. Jamil Sulung adalah seorang pengarah filem yang bertugas di Malay Film Productions (MFP) Singapura sejak tahun 1958 sehingga penghujung 1967. Lihat Jamil Sulung, *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah*, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1990, hal. 229.

angsawan yang statik dan dibebani dialog tetapi orientasi dan manipulasi ruang dan waktu.²

Jnsur geraklah yang mendokong *vision* filem Hussein Haniff dan sudut-sudut kamera yang banyak berubah adalah selaras dengan dinamisme dirinya. Sekiranya menonton Dang Anom, dapat dirasakan hubungan di antara kedudukan manusia dan perasaan manusia bersama orientasi kerja filemnya. *Scene* pembukaan Dang Anom menyatakan adanya sesuatu yang terlindung melalui celah-celah daun dan dahan belukar yang tebal, untuk menghantar kebebasan yang cuba dicari oleh watak utamanya, Malang, yang dilakonkan oleh Nordin Ahmad. Bahawa belukar dan celah-celah yang terbuka perlahan dan beransur-ansur adalah aspek naratif yang cuba disampaikan. Tetapi Husein Haniff bukannya seorang pengarah yang mudah menerima tanggapan bahawa sesuatu yang tersembunyi hendaklah didedahkan secara perlahan dan beransur-ansur pada seluruh fikirnya, kerana itu dalam Dang Anom ia pantas menyatakan pandangannya tanpa kompromi terhadap sistem kesultanannya.³

Gaya fotografi Hussein Haniff dalam Dang Anom juga luas dan terbuka, semacam mendedahkan seluruh adat istana. Beliau memberikan *shot-shot* yang luas memperlihatkan seluruh set istana dengan segala isi dan perilakunya, supaya pantas sampai kepada kekecewaan, penderitaan dan ketidakadilan yang berada di dalam istana.

² Anuar Nor Arai, temuramah bertulis bertarikh 25 Julai 1996

³ *Ibid.*

erjanya bergerak pantas dengan kamera yang banyak bergerak seolah-olah menyatakan penderitaan yang mencengkam di dalam istana

Sebagai pengarah Dang Anom, Hussein Haniff sensitif pada ruang dan set dan sub-set istana boleh dikatakan cukup banyak istimewa *scene-scene interior* istana untuk memberikan kenyataan betapa buruk seluruh isi istana. Sebagai contoh, pertemuan Bija Jura (Mahmood June) dan Permaisuri (Marian) diadakan di dalam istana, kemudian hingga ke kamar sulit permaisuri. Hussein Haniff memberi imej yang terbuka untuk ditafsir tentang isi istana dan mengenali "*the physical dan psychological humiliation*" yang berlaku di dalamnya.⁴

Kerja kamera yang bergerak dari sudut ke sudut dalam set dan sub set disertakan dengan intensiti gerakannya yang agak laju, menyatakan betapa pantasny hukum adat Sultan boleh memindahkan nasib mereka yang teraniaya, dan *individual helplessness* pada watak-watak pentingnya.⁵ Permaisuri, misalnya diperlihatkan oleh Hussein Haniff berada di mana-mana sahaja bahagian istana dan bebas, tetapi keluasan *shomnya* tidak menyatakan Permaisuri memiliki kebebasan berfikir dan bertindak di dalam ruangnya.

Cara tatacahaya pada fotografi hitam-putih dalam Dang Anom nyata rata dengan permainan bayang pada dinding kayu istana sahaja tetapi ruang utama dapat pencahayaan yang banyak. Keadaan ini seolah-olah menyatakan tidak ada *the contrasting mode of physical*

⁴ *Ibid.*

psychological reality. Tidak ketara *the rhythmic interplay of brightly lit and dark* as dalam Dang Anom sehingga menghasilkan *brooding, gloomy atmosphere* di sana. Hussein Haniff tentunya mentafsirkan imbangan di antara istana yang mewah dan yang dikira lebih dominan daripada penderitaan "gelap" permaisuri. *Proportion* yang lebih dominan pada ruang istana dan tidak pada Permaisuri membawa maksud bahawa dia lebih berupaya ke atas permaisuri.⁶

alam fotografi hitam-putih filem Dang Anom, *mental landscape* watak mudah sahaja ditemui samada ianya di dalam gelap atau terang, atau dalam keadaan kelabu. *Scene* kedatangan Malang ke istana dengan saiz *shot*nya yang luas sangat *humilating* atau menekan dalam keadaan yang terang, dan *shot-shot medium* dan *close-up* juga terang. Tidak ada *interplay of lighting modes* di balai rong istana, dan sultan bersemayam di dalam keadaan terang. Apa yang penting oleh Hussein Haniff ialah pendedahan *verbal* secara nyata, tanpa berselindung baik daripada pihak Sultan, pembesar-pembesar istana, dan Malang. Kerja kamera juga sentiasa berada di dalam *set-up* yang dominan oleh Sultan.

Dari pendedahan *verbal* Hussein Haniff menyatakan betapa lemahnya Malang dalam situasi yang terkawal oleh Sultan, dan kedudukan Malang yang terasing, dapat dipersendakan oleh Sultan dan pembesar-pembesarnya, dan *emphasis* kepada Malang

⁶ Anuar Nor Arai, temuramah bertulis bertarikh 26 Julai 1996.

lam *medium shot* dan *close-up* tidak menyatakan ia lebih dominan, malah bertambah cil dan tersiksa mentalnya yang berhubung dengan luas istana yang mendominasi luruh keadaan.

lampir seluruh pertemuan sulit di antara Sultan dan Dang Anom, Bija Sura dan Permaisuri, dan Malang dan Dang Anom dilakukan di taman istana. Hussein Haniff tidak memilih tempat yang sulit, tersembunyi dengan permainan *illumination* yang *gloomy*, tetapi ruang sulit Sultan yang terbuka luas berlatarkan pokok dan bunga dan hanya bermain dengan *tone* hitam-putih. Pada umumnya ruang sulit taman Sultan adalah terjaga, terkawal, dan sekali gus mudah terdedah kepada apa sahaja anasir. Barangkali watak-watak itulah anasir dan latar jadi *subordinate* sahaja. Setiap pertemuan adalah pada waktu siang untuk menyatakan "sulit yang terbuka". Taman Sultan adalah arena bersulit-sulit dan bermukah dan tidak menghasilkan *emotional relief* kepada setiap wataknya. Hussein Haniff menjadikan taman Sultan sebagai penjara terbuka yang menyatakan kelemahan Sultan iaitu hubungan Bija Sura dan Permaisuri. Bahawa dalam kawasan larangan Sultan ada perancangan sulit yang memaksa memberikan wajah istana yang buruk.

Dari fotografi Hussein Haniff, hampir seluruh sudut taman istana yang ditunjukkan, menggaulkan antara keindahan fizikal dan keburukan spiritual isi istananya. Ketika Sultan memujuk Dang Anom di taman istana (dengan latar "hijau" yang ber-*tone* hitam-

putih), baginada kecewa kerana Dang Anom lebih menguasainya. Dan pujukan Sultan di *interior* kamar Dang Anom di istana, menyatakan kesan yang hampir sama.

Bertolak dari hal ini Hussein Haniff tidak begitu megambil kira latar untuk mengeksploitasi iluminasi dan mendapatkan variasi kesan pujukan Sultan terhadap Dang Anom. "*The inner states of things*" fizikal dan emosional tidak dibantu oleh latar dan tatacahaya.

I think the visual is very important. I think that the story and the actor are most important, of course, that their surroundings there place and time in space is very important.⁷

Filem Dang Anom pada keseluruhannya penuh dengan *stress*, *weepy*, sentimentaliti perempuan, dendam, hasutan dan kejahatan tetapi Hussein Haniff tidak melihat bahawa *visual language* filem Dang Anom harus memberikan impak imageri yang selaras dengan yang disebut di atas. *Scene-scene exterior* dalam Dang Anom adalah dalam cahaya siang - *a brightly lighted scene* - yang memberikan kesan yang mendatar pada perilaku manusia yang sampai ke tahap keterlaluan. Tidak dibezakan oleh Hussein Haniff kesan visual yang memihak kepada emosi kecewa yang *intense* pada Dang Anom dan Malang, dan kejahatan dan penipuan yang jelas dan ketara pada Sultan, Permaisuri dan Bija Sura.

⁷ Helth Stephen, *Question of Cinema*, The Macmillan Press Ltd. London, 1981, hal. 27.

lar tatacahaya siang Hussein Haniff hampir sama rata dalam setiap emosi yang sampaikan, walaupun hubungan di antara manusia yang berhadapan dengan emosi yang beza, tidak diberikan *mode* yang berbeza.⁸

Scene Dang Anom di sula - lapang, terbuka dan berani seolah-olah seluruhnya, *radiant* dengan cahaya siang, sehingga meninggalkan kesan sinematografi yang tidak deskriptif pada kesiksaan, ketidakadilan dan keruntuhan akhlak Sultan dan pembesar-pembesar istana. Saya kira *the delicate feminine protest* oleh Dang Anom gagal timbul tanpa *visual language* yang imaginatif dari sinematografer.⁹

agi Samuel Selden dan Hutton D. Sellman pula:-

When plays are lighted with general illumination alone, actors, properties, and pieces of scenery all look flat and uninteresting.¹⁰

anskap menyula Dang Anom terlalu terang dan kering kelihatan tidak ada usaha daripada Hussein Haniff mencari *the interplay of shades and tones in cinematography*. Dang Anom adalah watak yang mewakili semula perjuangan falsafah Hussein Haniff sebagai seorang pengarah. Dalam filem Dang Anom, perjuangannya adalah protes pada kejelekan institusi istana, termasuk manusia di dalam lingkungannya. Hussein Haniff

⁸ *Ibid.*

⁹ Anuar Nor Arai, temuramah bertulis bertarikh 25 Julai 1996.

¹⁰ Samuel Selden dan Hutton D. Sellman, *Stage Scenery and Stage Lighting*, Appleton, Century, Crofts, New York, 1959, hal. 221.

mentafsir bahawa Dang Anom adalah perawan yang agak teranjak dari kebiasaan sifat seorang perawan Melayu dalam zamannya. Perawan dalam zamannya adalah manusia esu - hanya menerima takdirnya dengan menganggap semata-mata takdir tanpa ada usaha memperhitungkan kuasa di luar takdir sehingga takdir itu terjadi. Sifat seperti ini diwakili oleh gundik bernama Kintan yang hanya akur pada takdir dirinya. Tetapi Dang Anom yang mendokong falsafah Hussein Haniff, bersifat kontras dengan peribadi Kintan.

Dalam *scene* pembukaan, diperlihatkan Malang dan Dang Anom menongkah sungai. Dang Anom sudah punyai keberanian kerana tidak merasai curiga pada lelaki yang disukai. Lingkungan mereka adalah hutan bakau yang memungkinkan kecurigaan Dang Anom pada Malang, tetapi Dang Anom tidak memperlihatkan kecurigaan itu kerana sifat beraninya itu.

Dang Anom adalah manusia Melayu yang percaya pada pantang larang masyarakatnya. Dia menegur perbuatan Malang kerana Malang menunjuk pada sampah hanyut kerana pada faham masyarakatnya perbuatan itu akan mengundang bencana. Perwatakan ini berbeza dengan Malang. Malang adalah manusia yang juga teranjak dari faham masyarakatnya tentang adat resam kerana dia diperlihatkan cuba menentang adat-adat kolot. Pemikiran Malang juga mewakili semula falsafah Hussein Haniff. Menurut Malang “ *adanya pantang larang kerana ada orang mempercayai dan adanya sultan kerana adanya rakyat.* ”

Pada peringkat awal-awal lagi, Hussein Haniff sudah membangun intelektualiti Dang Anom. Dia diperlihatkan sebagai bijak, berhemah dan tidak mudah terlentur dengan kata-kata Malang yang cuba merendah-rendahkan Sultan. Dang Anom terdidik dengan baik oleh Sang Rajuna Tapa kerana menurut faham masyarakatnya "*mendidik anak perempuan lebih sudah dari menjaga lembu sekandang.*" Hasil didikan itu, Dang Anom berbiografi - bertimbang rasa, pandai menjaga nama, berhemah dan bijak. Inilah kualiti perawan Melayu yang diperhati oleh masyarakat zamannya.

Kekukuhan biografi Dang Anom diperlihatkan oleh Hussein Haniff dalam *scene* Dang Anom dan Malang melihat rombongan istana mengheret Kintan untuk dipersembahkan kepada Sultan. Emosi Dang Anom begitu stabil, bertolak dari kestabilan emosi dan hemah tingginya. Sehingga peringkat melihat kejelekan inipun, Dang Anom masih diperlihatkan sebagai anak seorang pembesar istana yang menghormati sultan.

Hussein Haniff mencetuskan idea filem Dang Anom dari diri Dang Anom sendiri. Dang Anom memberikan rangsangan kepada Malang terhadap perlakuan rombongan istana mengheret Kintan; Malang pula bertindak balas dengan rangsangan itu sehingga berkata "*jika kita menentang kita pula dianggap derhaka.*" Rangsangan daripada dialog Dang Anom telah mengheret perkembangan naratif kepada kisah istana.

ngsangan dari dialog dan diri Dang Anom sendiri pada peringkat ini membawa kesan langsung yang sangat besar kepada perkembangan struktur aksi-fikir-emosi Malang dalam *scene-scene* seterusnya. Daripada rangsangan ini dan tindak balas Malang sendiri, Malang kemudian terseret dalam krisis dan penderhakaan yang meraih simpati penonton. Dalam perkembangan naratif seterusnya, Malang adalah lelaki di antara Dang Anom dan Sultan, Malang adalah lelaki di antara Permaisuri dan Sultan, Malang adalah lelaki di antara Bija Sura dan Sultan; dan kerana kedudukan Malang di antara manusia-manusia dalam institusi istana, menyeret pula Dang Anom antara Sultan dan seluruh rakyat.

Hussein Haniff mengisi dimensi baru pada biografi Dang Anom dalam rentetan perkembangan struktur fikir-emosi pada peringkat pertengahan naratif. Biografi awal Dang Anom adalah perawan yang taat pada adat resam dan menghormati Sultan; apabila Dang Anom sudah menjadi gundik, dimensi baru pada sifat taat dan penghormatannya pada Sultan dengan menambah sikap penentangannya pada kemahuan Sultan. Dia berkata “*tuanku boleh kuasai tubuh patik tetapi tidak pada hati patik.*” Sikap hormatnya pada Sultan masih subur tetapi sikap penentangannya juga mula berkembang.

Hussein Haniff mampu mengawal perkembangan struktur fikir-emosi Dang Anom dari *scene* pertama hinggalah *scene* dia dibunuh tanpa mencirikan struktur yang telah dibinanya. Di dalam *scene* Dang Dang Anom di penjara umpamanya, Sultan merayu kasih Dang Anom yang terperosok di pejuru kurungan. Dang Anom menghampiri Sultan

yang berada di luar kurungan. Ini bukan tanda penyerahan tetapi kerana sifat hormatnya yang telah dibina oleh Hussein Haniff sejak *scene* awal lagi. Dimensi baru pada biografinya iaitu sikap penentangan juga diperlihatkan. Dia tidak mahu menerima saranan Sultan agar meminta ampun pada hari hukuman dijatuhkan kepadanya. Melalui aksi-fikir-emosi *scene* ini, lahir pula dimensi baru pada sifat taat iaitu taat tetapi keras pula hatinya. Pada peringkat ini sifat taat masih menguasai sifat penentangan.

Dimensi-dimensi baru ini memungkinkan Fatimah Ahmad melakon wataknya dengan variasi emosi yang berbeza. Variasi pada emosi cukup penting agar emosi lakonnya tidak *monotonous* sehingga jiwa lakon itu dapat dirasai benar atau boleh dipercayai.

Dalam *scene* keraian menyambut kejayaan Malang menentang anasir pengacau, Hussein Haniff menampilkan konsep *apa dayaku seorang perempuan*. Konsep ini adalah konsep yang cukup mantap bagi perempuan Melayu dalam zaman naratif filem Dang Anom. Dalam *scene* ini kelihatan Dang Anom tidak berkata apa-apa apabila melihat Malang - lelaki harapan hidupnya. Dia memandang sayu dengan sendu dan keharuan pada lelaki itu. Dialognya tidak terungkap tetapi hatinya (melalui jendela mata dan permainan *facefication*) dapat menyatakan - "*aku sekarang gundik Sultan, maafkan aku, Malang ... aku tak berdaya. Apa dayaku seorang perempuan.*"

lam *scene* sula, Dang Anom memperlihatkan sikap keras hati dan penentangan lebih menguasai sifat hormat dan taat pada Sultan. *Scene* ini adalah kemuncak tertinggi di lam sebuah filem epik untuk memperlihatkan konsep krisis dan penderhakaan (*crime*). emuncak ini seharusnya benar-benar mampu meraih simpati penonton. Dang Anom enyelar Sultan untuk memperlihatkan sifat penentangan dan keras hati. Dia tidak enperhitungkan lagi tentang nyawanya yang akan terkorban dan tidak mahu meminta mpun daripada Sultan.

Hussein Haniff mampu mengawal perkembangan aksi-fikir-emosi watak Dang Anom di sepanjang filem ini. Perkembangan ini dibina dalam gradualiti yang cukup menarik.

4.2 PERKEMBANGAN FIKIR-EMOSI DAN HUBUNGANNYA DENGAN JARAK.

Ada dua perkara menarik di dalam *scene* taman iaitu pertemuan Bija Sura dan Permaisuri yang menyatakan kefasihan pengarah dan aktor. Pertama : fikir-emosi iaitu dengan adanya *entrance* dan *exit*. Kedua : ruang lakon dan hubungannya dengan fikir-emosi.

Scene ini adalah *scene* ketiga selepas Bija Sura diperkenalkan dalam *scene* pertarungan dengan Malang di istana dan *scene* Malang dipilih bertugas menyekat anasir-anasir

ngacau kerajaan. Fikir-emosi baru lahir selepas kedua-dua *scene* tersebut. *Entrance* menyatakan beberapa kepentingan.

... entrance is to (1) establish the character, (2) indicate what the mood or emotional state of the character was before he comes on stage, (3) establish contact with the play and the other characters, and (4) indicate the new mood or emotional state which is evolved from the contact.¹¹

i dalam *scene* di taman ini, Mahmod June memberi *entrance* dengan fikir-emosi baru.

1. Memperkenalkan watak.
2. Menyatakan mood dan fikir-emosi yang diheret dari *scene* sebelumnya.
3. Memperkenalkan lakonannya dengan watak-watak lain.
4. Menyatakan mood atau fikir-emosi baru.

mood Permaisuri dan mood Bija Sura dalam *scene* di taman.¹²

mood Permaisuri	mood Bija Sura
1. Cemburu 2. Tali goda 3. Dendam cemburu	1. Bermuslihat kepentingan pangkat. 2. Kecewa. 3. Dendam sehingga tiada had sempadan, boleh melakukan apa sahaja.

Rajah 45: Rajah menunjukkan mood Mariam dan Mahmood June dalam *scene* pertemuan di taman.

dalam *scene* ini, Bija Sura membawa fikir-emosi keinginan peribadinya pada Permaisuri. Dia tahu bahawa Permaisuri tidak dipedulikan oleh Sultan dengan kehadiran adik bernama Kintan. Bija Sura menghampiri Permaisuri dan menyatakan keinginan nafsunya. Pecahan-pecahan aksi dan fikir-emosinya adalah seperti berikut:-¹³

	aksi-aksi	fikir-emosi
Bija Sura	1. Memandang Permaisuri dan mengemaskan koler baju. 2. Memandang sekeliling 3. Ingin menyentuh Permaisuri 4. Berdatang sembah dan menyatakan simpatinya pada Permaisuri. 5. Melerek Permaisuri. 6. Menumbuk tapak tangan. 7. Memanifestasikan keinginannya. 8. Terkejut. 9. Mematah-matah jari. 10. Pantas menghampiri Permaisuri. 11. Membelai Permaisuri	1. Yakin. 2. Curiga keselamatan diri. 3. Bimbang keinginan ditolak. 4. Menggoda / memasukkan jarum muslihat. 5. Keinginan nafsunya 6. Merasa jarum muslihat diri sudah mengena. 7. Keinginan nafsunya 8. Keinginan nafsu tertolak. 9. Tidak yakin / bimbang. 10. Keinginan nafsunya bersambut. 11. Permaisuri miliknya.
	aksi-aksi	fikir-emosi
	1. Bermenung 2. Berpaling pantas pada Bija Sura.	1. Sedih kerana Sultan tidak memperdulikan dirinya. 2. Terkejut kerana Bija Sura tahu keinginan

¹¹ Strickland F. Cowles, *The Technique of Acting*, Mc. Graw Hill Book Company, Inc., New York, 1956, hal. 33.

¹² Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 27 Julai 1996.

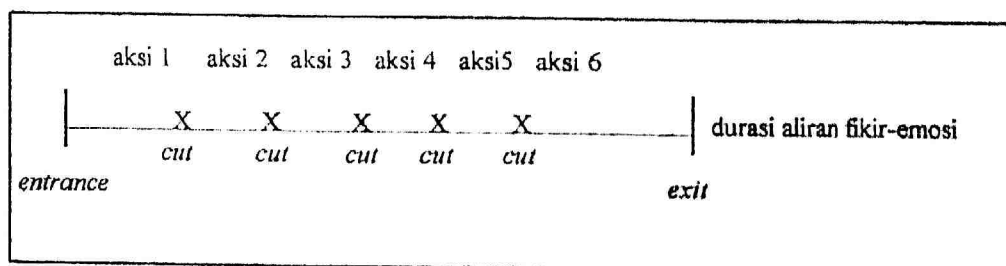
¹³ Hasil tindak balas pertemuan dengan Anuar Nor Arai bertarikh 28 Julai 1996.

Permaisuri	3. Memandang pada Bija Sura. 4. Menjauhkan diri, berpaling dan mematah-matahkan jari 5. Bergerak ke tempat duduk lain. 6. Duduk. 7. Bertitah pada Bija Sura.	seksualitinya tidak dipenuhi oleh Sultan. 3. Marah pada manifestasi nafsu Bija Sura 4. Bermuslihat kepentingan diri 5. Menghulurkan tali goda / muslihat kepentingan diri. 6. Menghulur tali goda / muslihat kepentingan diri. 7. Muslihat kepentingan diri / menghapuskan gundik bernama Kintan.
------------	--	--

Rajah 46: Rajah menunjukkan pecahan aksi dan fikir-emosi Mahmood June dan Mariam dalam pertemuan di taman.

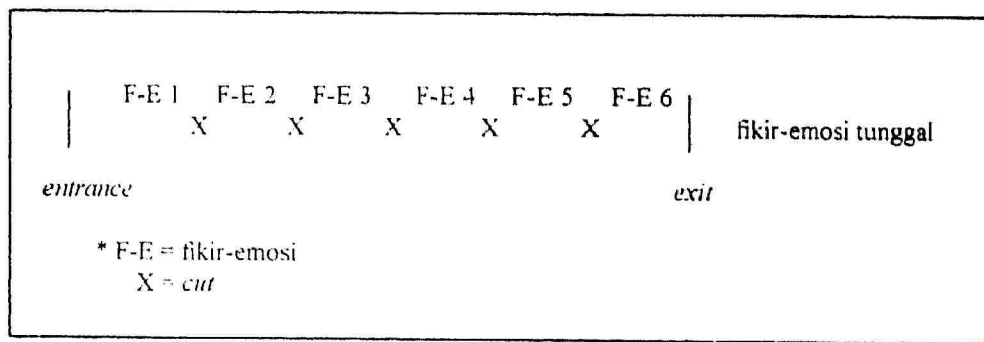
teluruh aksi Bija Sura berlandaskan fikir-emosi tunggal iaitu keinginan nafsunya pada Permaisuri. Fikir-emosi tunggal adalah pecahan-pecahan daripada beberapa aksi dan fikir-emosinya. Pecahan-pecahan aksi-fikir-emosi apabila bergerak dalam aliran emosi, maka dapat dilihat fikir-emosi tunggal.

Contohnya,



Rajah 47: Menunjukkan durasi aliran fikir-emosi.

dalam setiap aksi terkandung juga fikir-emosi yang seharusnya berdasarkan fikir-emosi tunggal. Fikir-emosi tunggal lahir oleh tafsiran aktor dan pengarah.

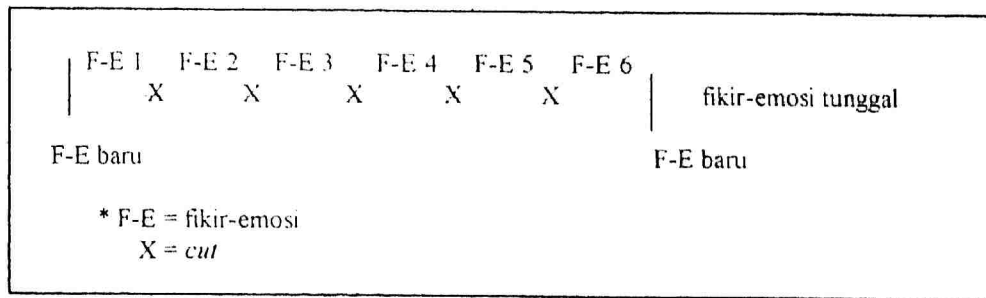


Rajah 48: Rajah menunjukkan fikir-emosi tunggal.

aksi-aksi dan fikir-emosi tunggal dalam struktur lakon yang dibina daripada pecahan-pecahan aksi-fikir-emosi. Pecahan aksi mencipta kesan pembahagian fikir-emosi yang menghasilkan fikir visual yang berhubungan dengan fikir yang dikawal oleh durasi yang diperlunya.¹⁴

Fikir-emosi tunggal Bija Sura adalah 'keinginan nafsunya' pada Permaisuri, manakala fikir-emosi tunggal Permaisuri pula adalah 'cemburu dan dendamnya' pada gundik bernama Kintan. Fikir-emosi tunggal ini diperkembangkan melalui pecahan-pecahan aksi-fikir-emosi sehingga membentuk fikir-emosi baru pada *exit*.

¹⁴ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 29 Julai 1996



Rajah 49. Rajah menunjukkan fikir-emosi tunggal dengan fikir-emosi baru.

Ada persamaan fikir-emosi Bija Sura dan Permaisuri iaitu 'muslihat kepentingan diri' yang bertentangan. 'Muslihat kepentingan diri' Bija Sura adalah keinginan nafsunya pada Permaisuri, manakala 'muslihat kepentingan diri' Permaisuri pula adalah melaksanakan dendam cemburunya dengan memperalatkan Bija Sura. Di dalam *scene* ini, Permaisuri tidak melayan kerenah nafsu Bija Sura yang bermuslihat iaitu dengan menunjukkan simpatinya pada keinginan nafsu Permaisuri kerana fikir-emosi tunggal Permaisuri adalah cemburu dendamnya pada gundik bernama Kintan. Mariam melakonkan wataknya berdasarkan fikir-emosi tunggal tersebut. Dia memberi reaksi pada belaian Bija Sura iaitu dengan menghulurkan tali godanya tetapi masih memelihara perkembangan fikir-emosi tunggalnya iaitu cemburu-dendam.

Oleh itu dapat dilihat tidak ada pertemuan yang berbentuk saranan aksi-fikir-emosi antara fikir-emosi tunggal Bija Sura yang berkeinginan nafsu pada Permaisuri dan pecahan fikir-emosi Permaisuri yang keinginannya nafsunya tidak dipenuhi oleh Sultan sejak kehadiran gundik bernama Kintan. Hussein Haniff dan aktor-aktornya mampu

nengawal fikir-emosi sehingga menyatakan bahawa tidak akan berlaku perbuatan memenuhi keinginan nafsu masing-masing antara mereka berdua.¹⁵

Fikir-emosi tunggal sangat berkait rapat dengan intelek seorang watak. Hussein Haniff mentafsir watak Permaisuri lebih bijak berbanding Bija Sura. Permaisuri lebih bijak menggunakan tali goda berbanding muslihat kepentingan diri Bija Sura. Hussein Haniff bijak mentafsir hubungan antara aksi-fikir-emosi watak dengan hubungan jarak ruang lakon. Beliau mentafsirkan bahawa watak Permaisuri sentiasa mendahului dari segi intelek berbanding Bija Sura. Ini dibuktikannya dengan; pertama, menggerakkan Permaisuri dalam ruang dan waktu mendahului Bija Sura. Sebaliknya Bija Sura yang ditafsirkannya terperangkap dalam 'nafsu yang terburu-buru' sering sahaja mengekori Permaisuri. Kedua, Permaisuri sebagai faktor dominan sentiasa berada di bahagian hadapan Bija Sura. Kedua-duanya ini dilakukan untuk menyatakan bahawa Permaisuri mendahului dari segi intelek. Dapat juga dikatakan bahawa jarak ruang lakon dan hubungannya dengan ruang dan waktu bukan semata-mata ruang fizikal tetapi juga ruang aksi-fikir-emosi.

Bija Sura *exit* dalam *scene* ini dengan fikir-emosi baru iaitu Permaisuri akan menjadi miliknya sekiranya beliau dapat menghapuskan gundik bernama Kintan. Bija Sura

¹⁵ *Ibid.*

nengheret fikir-emosi baru ini ke dalam lakon *scene* pertemuan keduanya dengan Permaisuri.

Hussein Haniff memperkenalkan satu lagi *entrance*. Bija Sura enter dengan fikir-emosi baru selepas *exit* dari struktur fikir-emosi pertemuan pertama. Di dalam *scene* pertemuan kedua, Hussein Haniff memperkembangkan fikir-emosi dalam struktur fikir-emosi beserta variasi dan intensiti yang berbeza. Namun begitu, Bija Sura masih bertahan dengan fikir-emosi tunggal dalam struktur fikir-emosi *scene* pertemuan pertama iaitu 'keinginan nafsunya' pada Permaisuri. Permaisuri pula masih bertahan dengan fikir-emosi 'cemburu-dendamnya' pada gundik bernama Kintan, beserta dengan permainan 'tali goda' dengan intensiti dan variasi yang lain pula.

Pecahan-pecahan struktur fikir-emosi *scene* pertemuan kedua adalah seperti berikut:-

	aksi-aksi	fikir-emosi
Bija Sura	1. Memandang sekeliling. 2. Mengetuk pintu. 3. Menyentuh permaisuri. 4. Memeluk tiang dan melembutkan leher. 5. Membelai Permaisuri. 6. Berundur. 7. Menoleh.	1. Takut. 2. Keinginan nafsunya pada Permaisuri. 3. Nafsunya memuncak tetapi sedikit terkawal. 4. Permaisuri dalam genggamannya. 5. Keinginan nafsunya pada Permaisuri. 6. Kecewa. 7. Mencari peluang pada waktu lain.

	aksi-aksi	fikir-emosi
Permaisuri	1. Senyum 2. Bergerak menjauhi Bija Sura. 3. Memejam mata. 4. Bergerak masuk ke kamar peraduan.	1. Dendam cemburu terlaksana dengan kematian gundik bernama Kintan. 2. Memainkan tali goda. 3. Mengingati janjinya. 4. Puas hati dengan kematian gundik bernama Kintan dan terus memperpanjangkan tali goda terhadap Bija Sura.

Rajah 50: Rajah menunjukkan pecahan struktur fikir-emosi Mahmood June dan Mariam dalam pertemuan di kamar Permaisuri

Permaisuri memainkan 'tali goda' dengan intensiti yang lebih tinggi berbanding sebelumnya. Di dalam *scene* ini Hussein Haniff memperkembangkan fikir-emosi Bija Sura dan Permaisuri.

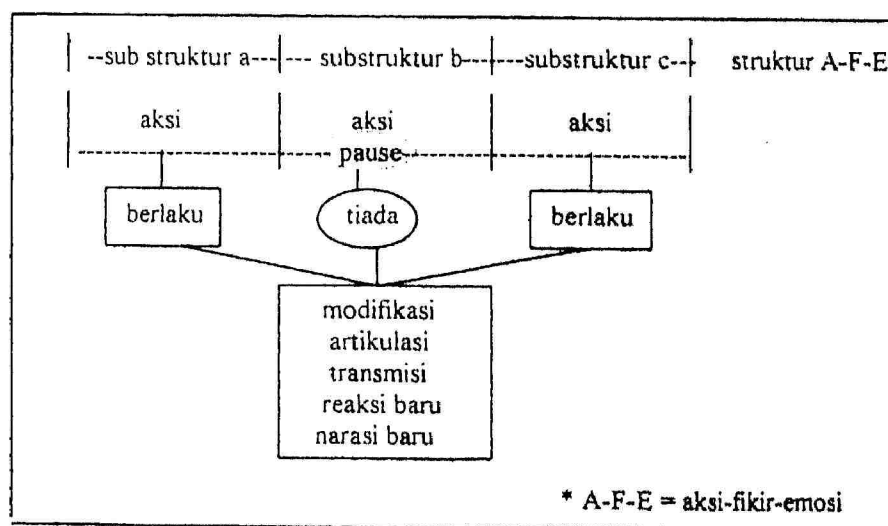
Di dalam habitat baru *entrance*, permainan intensiti fikir-emosi Bija Sura lebih teliti, berjaga, waspada dan meninjau peluang yang lebih besar pada Permaisuri. Permainan intensiti di hadapan kamar Permaisuri yang berbeza dengan intensiti taman, memperlihatkan perkembangan fikir-emosi kedua-dua watak.

Aksi-aksi ini disusuli dengan *pause* ketika Bija Sura mengetuk pintu kamar tidur Permaisuri. Di dalam lakon, setiap aksi perlu memberi makna dan kelihatan bahawa Hussein Haniff sensitif terhadap tuntutan itu. *Pause* Bija Sura memberi intensiti tumpuan

pada aksi-fikir-emosi yang sedang dilakukan oleh Bija Sura lebih utama berbanding kesan memikirkan biografi watak tersebut.

... if the actor interrupts the walk and allows the character to become motionless for at least a split second, for as long as the character is moving - is doing something - the audience will pay more attention to what he is doing than to who he is. An audience can more easily observe and comprehend and qualities of a new character if there is a moment when he is not in motion.¹⁶

Pause Bija Sura membentuk emosi dan ketika itu kamera tidak bergerak secara dinamik. *Pause* dan kamera statik mengakibatkan tidak ada modifikasi, artikulasi, durasi baru, transmisi, reaksi baru, kerana ruang waktunya sama.¹⁷ Keadaan itu dapat ditunjukkan seperti rajah di bawah :-



Rajah 51: Rajah menunjukkan situasi yang berlaku apabila aksi berlaku dan aksi *pause*.

¹⁶ Strickland F. Cowles, *The Technique of Acting*, Mc. Graw Hill Book Company, Inc., New York, 1956, hal 35.

¹⁷ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 15 Ogos 1996.

Walaupun durasi pada aliran durasi tetap berlaku sepanjang *scene* ini, namun durasi pada pecahan aliran durasi ketika aktor *pause* tidak berlaku artikulasi pada durasi. Sebab itu intensiti tumpuan lebih pada aksi-fikir-emosi Bija Sura berbanding memahami *icon* ratak tersebut.

Durasi mood lakon adalah perkara penting untuk mengawal pecahan aksi. Durasi *pause* yang dilakukan oleh Mahmod June sudah memadai menurut keperluan waktu, walaupun dilakukan dalam tempoh yang cukup singkat.

The duration of the mood will be an important controlling factor in the selection of the best means of stating it.¹⁸

Hussein Haniff juga menggunakan jarak untuk memperjelaskan perkembangan fikir-emosi Bija Sura dan Permaisuri. Sentuhan-sentuhan fizikal Bija Sura pada Permaisuri sudah mengurangkan jarak ruang aktor tetapi pada ruang mentalnya masih terjarak antara Bija Sura dan Permaisuri. Permaisuri masih sering menjarakkan dirinya dengan Bija Sura, manakala Bija Sura pula sebaliknya. Aksi-aksi ini adalah lanjutan daripada perkembangan fikir-emosi *scene* pertemuan di taman.

Hussein Haniff tahu dan sensitif bahawa jarak bukan semata-mata ruang fizikal tetapi juga ruang emosi; Bija Sura menganggap bahawa Permaisuri sebagai miliknya kerana

¹⁸ *Op.cit.* hal. 42

sih berkait dengan struktur aksi-emosi sebelumnya. Sebaliknya Permaisuri terus memainkan 'tali goda' untuk tidak melayan nafsu Bija Sura.

Jarak berundur Bija Sura membuktikan bahawa sentuhan yang ada jarak mental walaupun pada fizikalnya jarak itu tidak nyata). Oleh itu Hussein Haniff memperkembangkan jarak mental itu. Perkembangan tersebut memperlihatkan makna kir baru.

Sebelum *exit*, Bija Sura berpaling memandang Permaisuri. Aksi ini menghasilkan makna fikir-emosi baru iaitu Bija Sura akan mengulangi keinginan nafsunya dalam variasi aksi-fikir-emosi yang lain. Hussein Haniff mampu membentuk satu fikiran besar di antara Bija Sura dan Permaisuri melalui durasi pada aksi dan fikir watak, yang berada di dalam struktur aksi-emosi. Gaya pengarahannya Hussein Haniff memberi *impression* bahawa Bija Sura adalah watak yang terperangkap dalam kegelojohan nafsunya yang diikat oleh 'tali goda' Permaisuri yang bijak. Hussein Haniff mampu menyusun aksi-fikir-emosi di antara Bija Sura dan Permaisuri dalam urutan dramatik yang dikira *interpretative* dari hubungan proposisi-rangsangan aksi-fikir-emosi yang menarik.¹⁹

Fikir-emosi baru Bija Sura dalam *scene* pertemuan pertama dan kedua dengan Permaisuri memperlihatkan fikir-emosi tunggal iaitu keinginan nafsunya pada

¹⁹ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 30 Julai 1996

maisuri. Jika dikaitkan dengan dua *scene* Bija Sura sebelumnya (*scene* menguji Malang untuk dijadikan panglima Sultan), Bija Sura tidak mengheret fikir-emosi tunggal sebelumnya iaitu dendamnya pada Malang. Ini dilakukan mungkin kerana Hussein Haniff mahu memperkenalkan satu lagi *shade* watak. Fikir-emosi tunggal sebelumnya ialah dendam pada Malang dan mengejar pangkat, namun dengan *entrance* baru ini Bija Sura ditafsir sebagai watak yang berkeinginan nafsu pada Permaisuri.

Namun fikir-emosi baru *scene* pertemuannya dengan Permaisuri di taman istana sudah memperlihatkan perkembangan struktur fikir-emosi. *Impression* pada watak Bija Sura sudah dengan jelas memperlihatkan keinginan nafsunya pada Permaisuri. Pada *entrance* ini, Mahmod June telah mendedahkan dirinya pada fikir-emosi yang berkembang. Ini bukanlah mengganggu intensiti tumpuan kerana masih dipengaruhi oleh fikir-emosi tunggal sebelumnya.

... the actor has his first opportunity to establish the character, he will, of course, strive the character as the type of person he should seem to be at that particular point in the play, not necessarily as the type of person he actually is.²⁰

Perkembangan dan perubahan drastik pada struktur fikir-emosi dan naratif adalah saranan penulis skrip dan Hussein Haniff tidak mengubah saranan skenario. Hussein

²⁰ Strickland F. Cowles, *The Technique of Acting*, Mc. Graw Hill Book Company, Inc., New York, 1956, hal. 36

iff mungkin bermaksud menggerakkan tempo dramatik dengan kadar yang pantas. Hussein Haniff juga tidak mentafsir semula kata-kata pengarang. Di dalam *scene* pertemuan di taman, Bija Sura menyatakan keinginan nafsunya pada permaisuri, "*sudah ia patik simpati pada tuanku* (Permaisuri)." Berdasarkan pada kata-kata pengarang lah Hussein Haniff memperkembangkan fikir-emosi Bija Sura yang kelihatan teranjak di fikir-emosi tunggal dalam *scene-scene* sebelumnya. Akhirnya, sepanjang filem Dang lom dapat dirasakan dua fikir-emosi tunggal Bija Sura iaitu (1) mengejar pangkat dan ndam pada Malang, dan (2) keinginan nafsu pada Permaisuri. Oleh itu nyata bahawa kon juga dikawal oleh kata-kata pengarang.

erdasarkan *scene-scene* pertemuan Bija Sura dan Permaisuri, Hussein haniff dan aktor-ktornya melakukan tugas masing-masing berdasarkan tiga peringkat iaitu:-

- a. Faham.
- b. Sensitif.
- c. Tahu.

Pemahaman, sensitiviti dan sifat tahu aktor-aktor dikawal oleh pengarah yang mempunyai kata putus. Sebagai pengarah yang menghormati lakon aktornya, ²¹ pemahaman dan saranan skenario adalah tindakbalas pemahaman aktor dan pengarah.

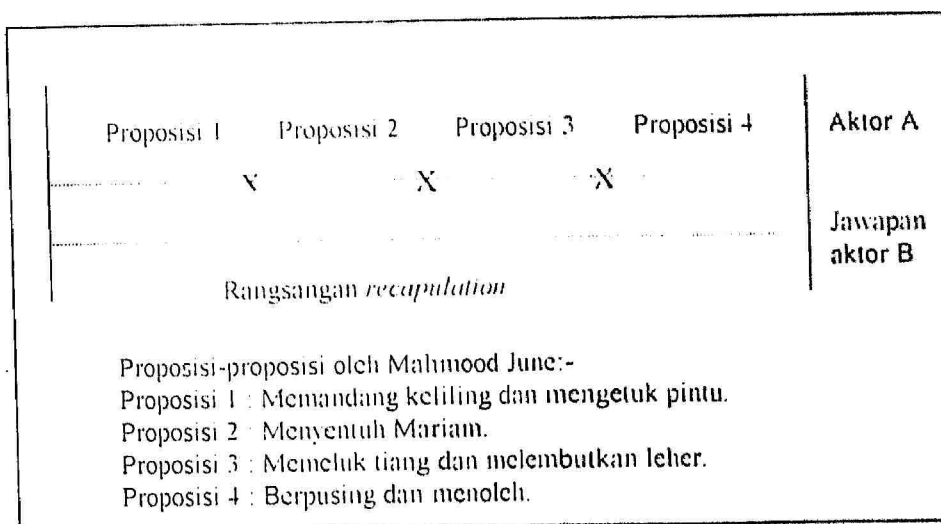
Di dalam kedua-dua *scene* ini juga memperlihatkan sensitiviti pengarah dan aktor pada kata-kata pengarang. Kata-kata pengarang harus diterjemah oleh pelakon untuk

²¹ M. Amin, temubual bertarikh 20 Jun 1996

angkatan emosi. Hussein Haniff dan Mahmood June mampu menterjemah kata-kata garang melalui dialog '*janganlah terburu-buru*'. Ringkasnya, dalam lakonan, aktor lakukan dan pengarah merasainya

Hussein Haniff juga mengenali mediumnya dan tahu apa yang dikehendaki untuk mengisi keperluan medium filem. Beliau tahu *shade* watak, tahu *level* emosi, malahan *pause* Bija adalah bertolak dari sifat tahunya pada *gestural timing*.

Adalah Hussein Haniff melalui aliran aksi (*flow action*) menghasilkan pecah-pecahan aksi. Apabila aksi-ent-aksi dalam satu aliran imej, akan diperolehi beberapa fikir-emosi yang memperlihatkan satu fikir-emosi tunggal. Pecah-pecahan aksi-fikir-emosi aktor A (Mahmood June) dan B (Mariam) diperlihatkan seperti dua buah rajah di bawah:-



Rajah 52: Rajah menunjukkan proposisi-proposisi aktor A dan jawapan aktor B.

Proposisi 1	Proposisi 2	Proposisi 3	Proposisi 4	Aksi-aksi dari proposisi Mahmood June
Dalam satu aliran imej				Fikir-emosi tunggal Mahmood June
Menuntut ganjaran yang bersifat keinginan nafsu daripada Mariam				

Rajah 53 Rajah menunjukkan proposisi-proposisi Mahmood June dan fikir-emosi tunggalnya.

Proposisi 1-4 adalah aksi-fikir-emosi Mahmood June (Bija Sura) hasil rangsangan *recapitulation* proposisi atau permasalahan yang diberi oleh Mariam (Permaisuri).

Dalam satu alir aksi dapat dilihat pecah-pecahan aksi, setiap aksi menghasilkan fikir-emosi. Terdapat empat pecahan aksi-fikir-emosi Mahmood June dalam *scene* pertemuan keduanya dengan Permaisuri di hadapan kamar peraduan Permaisuri. Aksi-aksi 1 dan 2 (memandang sekeliling dan mengetuk pintu) adalah pecahan aksi-fikir-emosi dalam proposisi 1. Rangsangan proposisi *recapitulation* Mariam (tersenyum) menghasilkan tindak balas Mahmood June dengan proposisi keduanya iaitu menyentum Mariam. Aksi memeluk tiang dan melembutkan leher adalah pecahan proposisi ketiga Mahmood June apabila jawapan daripada Mariam adalah memainkan 'tali goda'. Proposisi keempat adalah berpusing dan menoleh apabila fikir-emosi Mahmood June merasai (sekali gus menyatakan) rasa kecewanya dan mencari peluang nafsu pada waktu lain kerana

rapan daripada Mariam adalah bergerak masuk ke kamar peraduan sebagai nyataan langsung menolak kehendak nafsu Bija Sura.

ir-emosi tunggal Mahmod June dalam *scene* ini adalah menuntut ganjaran daripada riam, yang bersifat keinginan nafsu. Pecahan-pecahan proposisi pertama hingga empat adalah landasan yang menyokong aksi-fikir-emosi tunggalnya.

orang pengarah tidak akan menolak fikir-emosi (aktor) sebelumnya kerana ia menyambung atau mendorong perkembangan struktur fikir-emosi. Fikir-emosi Mahmod ne dalam *enter*-nya adalah 'takut'. pada awalnya, permainan jari sebagai 'rasa disah', tetapi kemudiannya merasa yakin. Sentuhan Mahmod June pada rambut riam yang tidak bersentuhan, permainan jarak fizikal dan emosi, kemudian sentuhan da tangan Permaisuri tetapi tetap tidak bersentuhan kerana jarak mentalnya tetap ada; ahawa beliau masih merasa takut kerana perbuatan tersebut adalah dilarang dan dalam keadaan bahaya. Berdasarkan rajah aksi-fikir-emosi tunggal, Mahmood June memperlihatkan fikir-emosi takut dalam setiap proposisi.

Bija Sura *enter* dengan fikir-emosi untuk menuntut ganjaran dengan cara menagih janji keinginan nafsunya. Maka dalam proposisi-proposisi berikutnya, Mahmod June (menurut kehendak pengarah Hussein Haniff) membina perkembangan (progression) kepada 'menuntut ganjaran'. Di dalam *entrance*-nya, Mahmod June merasa takut, berani, degil

waspada. Kemudian dia mengetuk pintu sebagai tanda mencero boh kamar peraduan maisuri yang dilarang masuk kepada sesiapa kecuali Sultan dan Permaisuri. Aksi hmod June menjadi lembut fizikal dan mentalnya kerana keinginannya sudah terlalu ar. Dia memegang tangan Mariam kerana fikir-emosinya bertambah berani serta upa akan bahaya berada di kawasan larangan. Mahmod June kelihatan sudah tidak at mengawal nafsu kerana 'tali goda' Permaisuri sudah mengena atau mengikat nya.

si berundur membuktikan bahawa sentuhan yang ada jarak tadi adalah nyata jaraknya. ak (fizikal dan mental) semakin jelas apabila Hussein Haniff memperkembangkan ik fizikal Bija Sura-Permaisuri berdasarkan perubahan letak-duduk aktor dalam ruang on. Maka kaedah Hussein Haniff melalui lakon Mahmood June dapat disimpulkan erti rajah di bawah :-

Sikap fizikal dalam sekuen berstruktur	Memulakan fikir	Menerangkan fikir	Memberi makna fikir	Di dalam situasi dramatik yang bertingkat dalam struktur
	X	X		
Entrance				Exit ⁿ

Rajah 54: Rajah menunjukkan sikap fizikal Mahmood June dalam sekuen berstruktur di dalam situasi dramatik yang bertingkat dalam struktur.

Memberi makna fikir dalam *exit* akan menghasilkan 'memulakann fikir' dalam *scene* berikutnya.

saan atau keinginan nafsu Bija Sura sudah tertolak oleh Permaisuri. Oleh itu nafsu ; sudah terbentuk menjadi terlentur serta-merta. Bija Sura memandang secara oleh ke kamar peraduan Permaisuri. Pengarahan lakon Hussein Haniff menyatakan awa seseorang yang merasa sudah mendapat sesuatu tetapi tidak memperolehinya, ighasilkan fikir-emosi baru iaitu akan lagi mengulangi kesempatan pada masa akan ng. Sifat nafsu Bija Sura seperti yang terkandung dalam kata-kata pengarang ialah su yang terburu-buru'.

- Permaisuri : “Beta tahu perasaan datuk, tapi janganlah terburu-buru. Mengapa tunai janji dituntut? Gunung dikejar takkan lari.”
- Jawapan Bija Sura untuk menunjukkan ‘nafsu terburu-burunya’ adalah : “ Mengapa tidak tunai janji dituntut, lama sudah hamba menanti.”

ntafsir kata-kata pengarang (*lines*) harus berdasarkan kepada kajian watak.

*Blends the chore of studying lines with studying the character - what the character thinks and feels and why ... wear the character's attitudes, try them on for sixes in order - to lake on the mood, the feeling and the working of a scene.*²³

Tugas seorang pengarah adalah menterjemah kata-kata pengarang melalui aksi aktornya.

Seorang pengarah mencipta aktor sebagai *the instrument of the author's attitude that the author has somehow in-identified himself with that character and is, speaking through him*.²⁴ Tugas seorang pengarah pula adalah *expressing the author's emotional attitude towards his material*.²⁵ Sekiranya pengarah gagal menterjemah kata-kata pengarang maka gagallah pengarahannya lakonnya. Pengarahan Hussein Haniff memberikan kesan (*impression*) bahawa Bija Sura adalah watak yang terperangkap dalam keterburu-buruan atau kegelojohan nafsunya, yang diikat oleh tali goda Permaisuri. Berdasarkan kata-kata pengarang pula, Hussein Haniff mampu menyusun aksi-fikir-emosi di antara Bija Sura dan Permaisuri, yang dikira dramatik dan interpretatif dalam hubungan proposisi -stimulus aksi-fikir-emosi yang menarik.

Ruang lakon bukan sahaja penting sebagai ruang gerak (*prime movement* dan *gesture*) tetapi juga ruang diri. Dalam *scene* Sultan menerima kehilangan gundik bernama Kintan, didapati M. Amin melakukan dua perkara penting. Pertama : beliau merasakan ruang peribadinya sudah dicerobohi. Kedua : M. Amin sentiasa ingin memperluaskan ruangnya kerana merasa bahawa ruangnya sudah tidak sesuai lagi bagi dirinya. Ruang peribadi yang berkait dengan ruang batiniah iaitu ruang nafsunya sudah menjadi sempit. Maka M. Amin memperluaskannya ke ruang lain. Di dalam *scene* ini dirasakan

²⁴ John Dolman, Jr, *The Art of Acting*, Greenwood Press Publishers, Connecticut, 1970. hal 69.

²⁵ *Ibid.* hal. 69

hawa M. Amin berada di ruang yang diceroboh oleh kelalaian orang-orang di kitarnya.

Pengarah lakon Hussein Haniff dan aksi-fikir-emosi aktor memperlihatkan bahawa orang Sultan yang mempunyai keyakinan dan memiliki *will* yang tinggi merasa jatuh dalam ruang diri dan ruang istana. Cara M. Amin melakukan keadaan itu adalah dengan *posture*-nya, manakala Hussein Haniff meletak-dudukkan aktornya dalam keadaan *disposition*, berdasarkan ruang fizikal dan ruang lakon. Terdapat *disposition* dan *posture* yang terlibat secara agresif dan berubah secara seponatan. Sultan sebagai manusia yang berkeinginan peribadinya dan Sultan yang dikelilingi oleh orang-orang yang mengangkat kedudukannya sebagai sultan ditafsir oleh aktor dan pengarah melalui ruang peribadi Sultan.

M. Amin diletak-dudukkan di kisi-kisi jendela untuk memperkatakan bahawa ruang peribadinya yang terceroboh. Ada sesuatu yang berlaku di dalam istana iaitu orang-orang istana sendiri telah mengkhianati baginda. Kerja kamera Hussein Haniff berkeadaan menjengah ke dalam istana (*exterior-interior*). Hussein Haniff menyempitkan ruang mental Sultan dengan perubahan saiz shot daripada *medium full shot* (MFS) ke *medium shot* (MS). Dalam keadaan kamera yang menjengah, kerja mata M. Amin adalah melihat lingkungan besar pemerhatian (*large circle of attention*) kerana dia merasakan ruangnya sudah sempit, maka dia melihat kemungkinan-kemungkinan untuk berada di ruang yang lebih luas.

Memerhatikan *large circle of attention* adalah pengamatan terhadap persoalan dirinya yang lebih besar. Imej persoalan dalam mentalnya bukan sekadar kehilangan Kintan (melalui kata-kata pengarang) tetapi daripada kerja matanya, M. Amin memberikan imej persoalan yang lebih luas. Beliau melihat istananya dan kesultanannya yang dicerobohi. Watak Sultan 'goyang' yang ditandai oleh kerja tangan M. Amin berpaut pada rangka jendela. Jendela adalah jendela diri Sultan.

Selepas M. Amin beredar dari jendela (aspek fizikal) ke pintu melalui *blocking* dinding, beliau mendapat ruang serambi untuk melihat *large circle of attention* yang fizikal (*large circle of attention* M. Amin ketika berada di sebalik kisi-kisi tingkap adalah bersifat psikologi). *Circle of attention* di serambi bersifat fizikal - sekali gus *circle of attention* yang spiritual (dalaman). Kaedah lakon M. Amin berdasarkan pengarah Hussein Haniff dikatakan sebagai mentafsir yang dalaman (*spiritual*) untuk memperlihatkan yang luaran (fizikal) dan mentafsir yang luaran (fizikal) untuk dirasai pada dalaman (*spiritual*).

4.3 PILIHAN LATAR DALAM FILEM DANG ANOM

Hasil kerja-kerja penataan seni yang memberikan wajah filem Dang Anom menemukan dua persoalan; pertama - adakah pereka produksi dan pengarah seni cuba menghampiri

realiti kehidupan dalam zaman kesultanan? Atau kedua - adakah mereka tidak dapat memikirkan elemen-elemen yang diperlukan oleh sinematografi? Realiti kehidupan tempau yang cuba divisualkan ternyata tidak mewakili semula atau menghampiri kehidupan dalam lingkungan kesultanan. Lingkungan wilayah (seperti dalam naratifnya) meliputi wilayah maritim hingga ke Majapahit. Berdasarkan lingkungan luas ini, tentulah negara ini sangat mewah kerana penguasaan wilayah maritim dan perdagangan. Namun jika dilihat pada set istana, set dan propsnya tidak menyatakan realiti zamannya. Ketidak-upayaan itu adalah ketidak-upayaan intelektual pereka produksi dan pengarah seni dalam usaha mengumpul imej-imej visual yang diperlukan oleh realiti itu. Barangkali, pereka produksi bukan sahaja tidak berupaya mentafsir realiti medium filem, bahkan tidak mampu menghampiri realiti seharian.

Sebuah taman yang indah hanya dapat membantu unsur keindahan bunganya tetapi ia tidak berkait rapat dengan fikir-emosi wataknya yang diperlu oleh skenario. Hampir 80% komposisi pokok bunga dengan *flat lighting* siang tidak menghasilkan keindahan sinematik. Filem memerlukan realitinya sendiri. Oleh itu sejauh manakah kreativiti pereka produksi, pengarah seni dan pengarah berhubung dengan hal ini? Keindahan perlu berserta makna. Makna keindahan visual dalam medium filem adalah indah yang berhubungan langsung dengan fikir-emosi watak. Sekiranya keindahan yang diberi oleh lanskap tidak menyumbang kepada kekukuhan emosi, maka menjadi keperluan seorang pengarah memberikan penambahan, pengurangan, dan ubahsuai pada saranan dalam skenario dan barangkali latar alternatif yang lebih terpilih diperlukan.

m Dang Anom tidak memberi kekukuhan dengan kepelbagaian set. Perulangan latar lak begitu mencatatkan sesebuah filem sekiranya unsur alamnya ditambah-dikurang-bahsuai (*add-minus-modify*). Latar perlu diperluas, dipelbagai dan dikawal. Usaha Hussein Haniff menambah asap di lanskap taman dalam *montage* lagu memperlihatkan kemampuan Hussein Haniff dalam bidang sinematografi. Asap menghasilkan *gloomy photography* dan memberi kesan mencengkam fikir-emosi Dang Anom. Namun di luar *montage* lagu, kemampuan ilmu sinematografinya tidak digunakan. Perulangan latar lak memberikan *visual surprise* (kejutan) dan sinematografi yang *extraordinary* (melampau kebiasaan). *Subject matter* filem epik mencari *visual surprise* dan *extraordinarily cinematic photography* sebagai keperluan asas iaitu *grandeur* dan *pectacular*.

Hussein Haniff mempertemukan watak-wataknya secara berulang di latar taman istana yang dikira tidak *proportionate*. Komposisi taman adalah 80% daun pokok dan bunga yang menyumbang kepada mood suka-gembira, namun watak-watak yang dipertemukan adalah manusia yang luka, cemburu, rindu, terhimpit, tersepit yang menyentuh *the inner state of the character*.

Antara watak-watak yang dipertemukan di tanam istana adalah:-

1. Bija Sura - Permaisuri
2. Sultan - Dang Anom
3. Permaisuri - Dang Anom
4. Dang Anom - gundik-gundik
5. Dang Anom - Malang

6. Dang Anom - Malang - Bija Sura - Sultan - Permaisuri

Hussein Haniff mempertemukan (1) Bija Sura dan Permaisuri di taman istana. Permaisuri berkeadaan luka dan cemburu hatinya kerana tidak lagi dipedulikan keinginan nafsunya oleh Sultan yang telah mendapat gundik bernama Kintan, Bija Sura berkeadaan penceroboh taman larangan dalam keadaan terbuka; (2) Sultan hatinya derita dan merayu kasih Dang Anom manakala Dang Anom pula terhimpit kerana kemahuan paksa Sultan; (3) Permaisuri dengan jiwa pembengisnya memarahi Dang Anom dan Dang Anom patah hatinya kerana tersepit antara himpitan kemahuan paksa Sultan, tempelakan Permaisuri, dan rindu pada Malang; (4) Dang Anom derita batinnya dengan menyatakan rindunya terhadap Malang kepada gundik-gundik, yang berkeadaan *habis manis sepah dibuang*; (5) Dang Anom dan Malang melahirkan rindu dendam kasih sayangnya dalam situasi terlarang; (6) Dang Anom dan Malang terhimpit raganya manakala Sultan berbelah bagi pertimbangannya kerana permainan kepentingan pangkatoleh Bija Sura dan Permaisuri.

Latar di set taman hanya pokok sahaja yang melahirkan secara bersungguh-sungguh fikir-emosi watak-watak. Cacatnya latar tidak menyokong mood yang hampir seluruhnya bertolak dari keadaan yang gelisah, tidak tenang, tidak selesa. Setnya bukan sahaja tidak menyokong mood malah berlawanan mood.

Hussein Hanif memahami pengertian keindahan secara lateral keindahan fizikal. Keindahan emotif perlu dijemakan daripada *the spirit of the physical or nature*. Keindahan visual sepatutnya melahirkan makna yang *intergrated* dalam *shot* kerana

kna berada dalam *shot*. Taman dengan dominasi daun pokok dan bunga di dalam temuan-pertemuan ini tidak melahirkan makna yang *parallel* dengan fikir-emosi (ood) watak.

Scene design, besides placing the action of the play, creates a visual expression of the mood.²⁶

tidak ada teknik tertentu untuk melahirkan keindahan visual. Ia adalah proses kognitif dalam usaha mengutip imej-imej terasing agar dapat dicantum untuk berikan kesan pada sesuatu makna. Dalam pertemuan Dang Anom dan Malang di tanam istana umpamanya, Dang Anom membawa perkataan yang pahit kepada Malang; fikir-emosi yang sempit yang membawa rongga gelap yang mengurangkan *will* bagi kedua-duanya. Oleh itu pengarahnya harus berupaya mengutip imej-imej imageri emotif untuk menyokong pengertian rongga gelap itu.

Sekiranya latar *scene* ini berada dalam sebuah bangunan (umpamanya bilik gundik) dan gerak kerja kamera berkoordinasi dengan subjek, berimbang dan bersaiz (berskil), tentulah visual akan membantu untuk menghasilkan kedudukan imej emosi dan intelek watak.

Sebuah bilik gundik dengan tingkap yang boleh diiluminasikan dengan intensiti yang berbeza untuk menyatakan akal fikir yang berbeza. Akal fikir berbeza bererti adanya

²⁶ Oren W. Parker dan Harvey K. Smith, *Scene Design and Stage Lighting*, second edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1968, hal. 20.

asi dan *shade* permainan warna pada fikir-emosi rindu-dendam-kasih-sayang antara Dang Anom dan Malang. Iluminasi dan gradualitinya serta hubungan fikir-emosi atau mood watak untuk menyokong makna rongga gelap dapat dilakukan secara berimbangan dalam *a scene*. Keseimbangan antara iluminasi dan fikir-emosi menjadi sebahagian daripada keperluan keindahan visual.

Dalam pertemuan Malang dan Dang Anom di taman, tidak ada *big gesture* Malang kerana *sphere* atau lingkungan ruang dengan spirit fizikal yang romantik tidak mengizinkan Nordin Ahmad melakukan hal yang demikian. Kesannya, tidak ada variasi mood rindu-dendam-kasih-sayang. Jika Nordin Ahmad memberikan variasi moodnya, umpamanya rindu-dendam-kasih-sayang dan dendamnya pada Sultan, tentulah spirit fizikal set tidak *parallel* dengan variasi itu kerana *spirit* taman *parallel* dengan mood romantik. Gerak Nordin Ahmad dikongkong oleh spirit fizikal set.

Selain set bilik gundik untuk menghasilkan kecurigaan Sultan pada permukahan Malang dan Dang Anom, set *saturated* diperlukan untuk menyatakan jiwa manusia yang terhimpit itu. Dalam kaedah lakon *the Method* teorinya mengatakan tidak ada pemisahan antara spirit fizikal pelakon dengan psikologinya (*spirit of the soul*). Mengambil analogi ini, *spirit* fizikal set juga tidak harus tercicir dari fizikalnya.

Hussein Haniff tidak mempunyai pilihan-pilihan set selain perulangan set taman. Pilihan-pilihan dalam medium filem sangat luas dan tidak bersempadan. Di dalam sejarah filem Melayu Zaman Dua Studio, masih banyak lagi ruang-ruang fizikal alam Melayu yang mempunyai potensi filemik belum diterokai. Tidak pernah ada *scene* dalam filem Melayu

menggunakan latar khutubkhanah atau muzium sultan untuk menggerakkan watak-watak dalam hubungan ruang dan waktu. Menggerakkan watak secara lateral dan intensif terhadap hubungan dengan ruang dan waktu adalah kunci dramatik. Kaedah membangun dua-dua kunci ini adalah dengan membangun fizikal dan spiritnya.

Menggerakkan Dang Anom dan Malang berserta dengan fikir-emosi masing-masing dalam ruang fizikal *saturated* muzium Sultan memberikan impak berbeza berbanding menggerakkan mereka di ruang fizikal taman yang *sparced*. Apa sahaja yang dikutip oleh kamera adalah sebahagian dari seluruh makna yang hendak dilahirkan. Meletak-dudukkan Dang Anom dan Malang di dalam muzium sultan barangkali dapat menyatakan makna-makna tertentu. Pertama- ruang *saturated* menghasilkan suasana kecurigaan. Kedua- setnya menyatakan keluasan wilayah maritim dengan set-set persembahan dari kerajaan-kerajaan lain. Ketiga - *lines, shapes* dan *forms* pada *props* dapat menghasilkan *visual beauty*. Keempat - makna yang lahir dari gerak watak dalam ruang dan waktu dan hubungannya dengan objektiviti dan subjektiviti *props*. Kelima - objektiviti dan subjektiviti *props* dengan hubungan kameranya. Pengarah harus memberi *emphasis* pada seluruh makna supaya kesemuanya akan menghasilkan satu makna tunggal sahaja. Makna tunggal yang hendak dihasilkan ialah suasana kecurigaan pada perbuatan mereka Dang Anom dan Malang. Di dalam setiap *shot* harus ada satu makna tunggal. Oleh itu, pengarah perlu menggunakan objektiviti dan subjektiviti gerak kameranya untuk menghasilkan makna tunggal itu dan makna-makna lain yang tidak diberi *emphasis* akan terselindung. Namun begitu, dalam bidang sinematografi, yang terselindung juga akan terungkap kerana kamera mengutip seluruh makna - bukan sebahagian dari yang seluruh.

ematografi mendedahkan intelektualiti zamannya dan merakam usaha-usaha manusia membina ketamadunan negara-bangsa. Pereka produksi harus bertanggungjawab kerana ematografi perlu jujur tanpa menipu zamannya. Set penjara dalam filem Dang Anom ialah penipuan pereka produksi yang sangat jelas. Set ini kelihatan ironi; arkitekturnya daripada batu sedangkan seluruh kompleks istana daripada kayu. Ini adalah ketidakjujuran pereka produksi untuk memperlihatkan intelektualiti zaman yang diwakilinya.

Methods of staging, like methods in the other arts, are based on forms, light, and colors²⁷... staging should achieve the highest possible degree of illusion ... the art of scene design must be based on the only *reality*...²⁸

Pereka produksi filem Dang Anom hanya melakukan *touch-up* dan *set redressing* dan *fire at random* pada setnya. Kelihatan penjara sesuatu yang sangat perlu dibina dengan seteguhnya dan penjaralah sebagai tanda ketamadunan pemerintahan kesultanan. Set penjara filem Dang Anom adalah set yang *elaborate* dan hampir memenuhi tuntutan *cinematographicness*. Jerjak penjara yang diberi iluminasi secukupnya menghasilkan bayang dan menghasilkan kualiti *cinematographicness* pada dinding batu dan tubuh Dang Anom.

²⁷ Colors dalam filem hitam-putih akan menghasilkan *tone* dan *shades*.

²⁸ Toby Cole & Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing*, The Bobbs-Merrill Co., Inc., New York, 1963, hal. 146.

... shadow is an important factor in stage lighting as mere illumination. It is shadow, which gives shape, and shape which makes from significant.²⁹

kekukuhan pada setnya menyatakan kekukuhan zaman kesultanannya. Namun begitu set ini adalah sebagai sebahagian imej terasing yang tidak *parallel* dengan imej seluruh daripada filem Dang Anom. Imej penjara bertekstur batu dianggap tidak *indicorum* dengan seluruh imej kompleks istana yang terbina daripada kayu. Pintu gerbang istana empamannya, adalah susunan kayu kecil berbentuk bulat dengan atap rembia berbentuk 'pisang sesikat'; pagar istana terbina oleh papan - tipis kecil dan rendah. Begitu juga set empat duduk Sultan, Permaisuri dan pembesar istana ketika *scene* pengadilan Malang dalam filem Dang Anom - setnya adalah binaan sementara - kayu dan atap rembia. Set dalam filem Dang Anom mendedahkan bahawa arkitektur alam Melayu hanyalah kayu dan atap rembia. Makna dalam *shot* adalah bertolak daripada makna yang didedahkan oleh set dan bukan apakah objek yang ditambah kepada set tersebut.

... the image is evaluated not according to what it adds to reality but what it reveals of it.³⁰

Daya kognitif pereka produksi dan pengarah seni tidak mampu melakukan imbalan set batu-kayu. Mereka tidak memikirkan untuk menyatukan imej-imej terasing dari seluruhnya supaya berada dalam kesatuan yang menyeluruh. Usaha memilih set batu dalam filem Dang Anom sekiranya dilakukan bersungguh-sungguh akan komited pasti

²⁹ John Bourne, *Teach Yourself Amateur Acting*, Hodder & Stoughton Ltd., 1949, hal. 188.

³⁰ Andre Bazin, *What is Cinema?*, Vol. 1, University of California, Berkely, 1967, hal. 28.

at menyokong permainan sinematografi dan makna yang terhasil oleh permainan itu. Arsitektur batu menyatakan intelektualiti manusia, kemantapan zamannya; berkaitan dengan kekuasaan wilayah pemerintahan dan ruang dan waktu yang terheret beratus-ratus tahun lamanya.

Peristiwa pertarungan Malang dan Bija Sura seharusnya diadakan di gelanggang yang berusia beratus-ratus tahun, sesuai dengan imej istana keagungan. Hussein Haniff tidak mampu mengawal imej istana keagungan kerana imej gelanggang pertarungan tidak menyumbang kepada makna istana keagungan. Gelanggang pertarungannya adalah gelanggang sementara; sebuah kawasan lapang - hanya ada tempat duduk sultan dan permaisuri serta beberapa tempat duduk pembesar negeri.

Pengarahannya seni gagal dalam *scene* Dang Anom disula. Set yang seharusnya mengangkat makna tragedi sungguh mengecewakan. Tempat menyula dalam filem Dang Anom hanyalah beberapa batang kayu kecil yang disusun secara *horizontal*, *vertical* dan dua batang kayu bersilang. Dang Anom diikat pada dua batang kayu yang bersilang itu; skil kayu tidak berpadanan dengan saiz manusia.

Hukuman perbuatan mukah (zina, dalam tradisi Islam) pada kebiasaannya diadakan di kawasan lapang dan mesti ditonton oleh ramai orang. Kawasan yang mudah dihadiri oleh rakyat adalah kawasan pasar; di situ juga disediakan kemudahan agar rakyat dapat

mononton upacara hukuman tersebut. Namun set di dalam *scene* upacara menyulap adalah sebuah kawasan yang berpagar dan tanpa kehadiran rakyat.

berdasarkan rekaan produksi yang terdapat dalam beberapa *scene* di atas, terasa, sangkahi Hussein Haniff kehilangan daya untuk mengenakan *authority*-nya sebagai orang pengarah terhadap tenaga produksi dalam memenuhi *the director execution*-nya. Tenaga produksi tidak dapat memenuhi keinginan beliau yang bergelora untuk mencipta sebuah karya epik yang menarik.

Hussein Haniff sendiri seorang “pemberontak.” Dalam mengarahkan filemnya, dia menuntut disediakan apa yang dipintanya. Jika tidak, dia enggan mengarahkan filem berkenaan. Sikap “memberontak” itu ditimbulkan oleh jiwanya yang mahukan kesempurnaan dalam filem arahnya.³¹

intelektual atau daya kognitif pereka produksi dan pengarah seni tidak mampu memikirkan tempat hukuman dijalankan kerana mereka tidak mempunyai *filmic sense*. Sekiranya upacara pengadilan dan sula diadakan di satu arena; ada beratus-ratus kerusi tempat rakyat menonton, Dang Anom dirantai dan terbaring di atas pentas batu, pentas itu pula sudah beratus tahun lamanya dan rantainya sudah berkarat, ada tompokan darah kering untuk menyatakan berpuluh orang telah disula, seorang petanda yang gagah dan bengis memegang alat penyula dan di *back ground* kelihatan wajah sultan mengharap

³¹ _____, *Memoir Hamzah Hussein : Dari Kris Filem ke Studio Merdeka*, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi, 1997, hal. 71.

g Anom meminta ampun kepadanya. Kelihatan juga wajah cemas beratus-ratus orang saat ketika petanda mula menyula. Rakyat serta-merta bangun apabila terdengar jeritan g Anom; penonton perempuan merasai kengerian, manakala yang lelaki mula menimbulkan kekecohan untuk menyatakan sikap penentangan mereka pada hukuman. Tindakan rakyat itu pula menimbulkan kegemparan pada sultan dan tentera. Beratus-ratus tentera menghadang rakyat yang membuat kecoh. Akhirnya rakyat berundur dahan-lahan apabila melihat Dang Anom telah mati.

at dan peristiwa (*events*) di atas disarankan untuk mengangkat skenario filem ini supaya unsur *spectacular* dan *grandeur* dapat dimanfaatkan. Simpati penonton ketika melihat kengerian dalam suasana sula Dang Anom dapat diperlihatkan. Rasa simpati dan kengerian adalah unsur penting dalam sebuah filem tragedi. Pembinaan set di dalam filem ini adalah usaha kecil-kecilan dan sekadar memenuhi keperluan menyatakan naratifnya.

Oren Parker menyarankan bahawa *scene design* memberikan beberapa kepentingan,

iaitu:-

The basic function of scene design, then, is to create the appropriate surroundings and environment for the function of scene design toward creating an appropriate environment is to fix the action of the play in time and space.³²

³² *Ibid.* hal. 19

Beliau menambah:-

The second function of scene design is to establish in the visual elements of the surroundings an expression of the dominant atmosphere, or mood. Scene design aims to create in this first impression an expression of the mood and its relationship to the action and characters.³³

Dallas filem Dang Anom, Dang Anom disula di dalam semak oleh Bija Sura. Perbuatan menyula ini pula tidak dilihat oleh sesiapa untuk mewakili semula sikap protes Hussein Haniff terhadap keburukan institusi istana. Menyusun skenario ini di set semak tidak dapat melahirkan kesan simpati dan ngeri.

4.4 MONTAGE LAGU "SAAT DEMI SAAT"

Pengarah-pengarah filem Melayu zaman Dua Studio Singapura mengisi beberapa buah lagu dalam filem arahan mereka. Format ini adalah keperluan komersial studio yang perlu dipatuhi. Hal ini bersebab dari dua perkara; pertama : pengarah-pengarah Melayu diasuh oleh ilmu pengarah filem Tamil. Format filem-filem Tamil/Hindustan seperti yang dinyatakan oleh Satyajit Ray adalah:-

Lagu-lagu (enam/tujuh) menggunakan penyanyi suara penyanyi terkenal dan dipercayai, tarian solo dan kumpulan....gadis jahat, pemuda baik, pemuda jahat,

³³ *Ibid*, hal. 20

percintaan (tetapi tidak ada cumbu-cumbuan), air mata, ketawa menggila, pergaduhan, kejar-mengejar, melodrama, watak yang hidup dalam sosial vakum, rumah tempat tinggal yang hanya terdapat dalam studio, lokasi di Kulu, Manali, Ooty, Kashmir, London, Hong Kong, Tokyo...³⁴

bab kedua : kawalan pihak studio yang sentiasa memikirkan tuntutan selera penonton; nonton juga diasuh selernya oleh filem-filem Tamil/Hindustan yang membanjiri nah Melayu pada zaman itu. Maka filem-filem Melayu menjadi filem Melayu alam kerana dua sebab tersebut. Dan kerana dua sebab ini juga pengarah-pengarah mencari ruang di dalam naratif filemnya untuk diisi dengan nyanyian dan tarian.³⁵ Lagu n nyanyian-nyanyian menjadi segmen terasing dari seluruh struktur filem. Segmen-gmen lagu dan tarian boleh diisi di mana-mana bahagian dalam naratif filem dengan lak mengubah *flow* dan struktur naratifnya. Lagu dan nyanyian yang diisi dan lakalanya tidak bersesuaian dan mencacatkan seluruh struktur fikir-emosi watak-atak.³⁶

Music as the nucleus of film; mempunyai fungsi yang sangat istimewa.

Music contains motion. It is motion. The step from one note to next, like the step from one *shot* to the next, creates movement. It creates forward movement with rhythm, tempo, and pacing and can, on it own, carry thins forward when other sound or visual elements slack off. Music can create the illusion of images speeding or slowing down. It

³⁴ Rabiah Md. Yusof, Tesis Sarjana Muda Sastera, Jabatan Penulisan, Fakulti Sastera dan Sains Sosial, Universiti Malaya, 1989, hal 14.

³⁵ M. Amin, temubual bertarikh 20 Jun 1996.

³⁶ Aksi dan fikir-emosi watak dalam segmen nyanyian kadang-kala melampaui perkembangan fikir-emosi alam *exit* sebelumnya. Malah faktor realiti tidak dapat difikirkan oleh pengarah-pengarah antara kesesuaian mood dan intelektual watak dengan situasi nyanyian. Umpamanya, amat tidak benar sekiranya watak anglima Hang Tuah menyanyi di dalam hutan seperti di dalam filem *Hang Tuah* arahan Phani Majumdar. Anuar Nor Arai menyifatkan hal ini sebagai *memalukan tokoh sehebat Hang Tuah*.

can stimulate and invite motion. It can foreshadow, predict, recall, and illustrate. It can bridge, sustain, modify, intensify, and enhance.³⁷

lagu adalah unsur bunyi yang juga berfungsi *to augment the potential expressiveness of the film content*.³⁸ Selain untuk menambah potensi ekspresif kandungan filem, muzik berperanan mengubah psikologi penonton kepada *flow* imej-imej.

Its (music) vital function was to adjust the spectator physiologically to the flow of images on the screen.³⁹
(*bracket mine*).

Kaedah *montage* Hussain Hanif dalam filem Dang Anom belum pernah ada dalam filem-filem Melayu sebelumnya. Beliau menggabungkan *intercutting juxtaposisi* berserta dengan *superimpose*. Kaedahnya menyimpang dari kaedah *montage* amalan filem-filem Barat. Hussain Haniff mencipta *montage*-nya dengan memperhitungkan kewujudan struktur dramatik pada fikir-emosi lagu (muzik dan lirik).⁴⁰ Kenyataan ini tidak pula memberi makna bahawa Hussein Haniff mencipta satu teknik baru pada perfileman. Beliau hanya memanipulasi bahasa filem dengan menyusun jukstaposisi dan *superimpose* dalam satu gaya struktur yang bermakna dan bertolak dari pengetahuan Hussein Haniff yang mengenal sifat mediumnya.

³⁷ Margeret Mehring, *The Screenplay : A Blend of Film Form and Content*, Focal Press, London, 1990, hal. 184.

³⁸ V.I. Pudovkin, *The Film Technique and Film Acting*, Lear Publishers, Inc., New York, 1949, hal. 156

³⁹ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1965, hal.134.

⁴⁰ Eiseinstein suka pada *collision - contrast and dissimilarities* untuk melahirkan *an emotional intensity*, manakala V.I. Pudovkin mengutamakan *a continous flow of emotions in space and time*. Kedua-dua kaedah *montage* Pudovkin dan Eiseinstein tidak digunakan.

Just as the juxtaposition of the meaning of *shot* A with the meaning of *shot* B creates a new meaning third meaning C, so does the simultaneous combining of pictures and sound create new ideas that would not exist if heard and viewed separately.⁴¹

Jukstaposisi dan *superimpose* dalam keseluruhan *montage* lagu ini adalah imej-imej mental diri Dang Anom. Dang Anom berada dalam dilema antara kasih sayang pada Malang dan kemahuan paksa Sultan.

The *shots* he would like to take in refer him to the music inspiring them, but music itself also withdraws from the scene.⁴²

Imej-imej alam yang dimanipulasi oleh Hussein Haniff dalam *montage* lagunya seperti berikut:

1. Dang Anom berbaring di katil.
2. Laut dan batu.
3. Pokok mati.
4. Awan dalam tiga variasi.
5. Ombak.
6. Matahari terlindung awan.
7. Matahari terbenam dan *silhouette* Dang Anom di *foreground*.
8. *Silhouette* bukit (terdapat tiga batang pokok mati.)
9. Matahari terbenam (dalam *silhouette*.)
10. Bulan sabit.
11. *Superimpose* kapal layar dan suasana perang serta diri Dang Anom dalam imej 'berkembar'.
12. *Multiple image* Dang Anom bersama Malang.
13. *Superimpose*.
14. Deruan angin dan bunga gugur dengan jukstaposisi *close-up*

⁴¹ Margeret Mehring, *The Screenplay : A blend of Film Form and Content*, Focal Press, London, 1990, hal. 184.

⁴² Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1965, hal.153.

- Dang Anom.
13. Titi di taman istana.
 14. Air dalam kolam.
 15. Teratai.
 16. Malang (*selalu terpandang.*)
 17. Batu dilontar ke dalam air di kolam.
 18. *Montage* Sultan.
 19. Dang Anom dengan pokok kering.

imej jukstaposisi dan *superimpose* mengandungi kisah lalu, 'kini' dan akan datang⁴³ yang berada dalam imej mental Dang Anom. Keseluruhan imej mental adalah imej-imej dari fikir-emosi dirinya sendiri. Pada bahagian awal dan pertengahan *montage* lagu adalah lamunan rindunya pada kisah pelayaran Malang untuk berkhidmat kepada Sultan dan bahagian akhir adalah kemahuan paksa Sultan pada dirinya.

Imej-imej *laut dan batu, pokok mati, matahari terbenam dan silhouette Dang Anom di foreground, Dang Anom berjalan di atas bukit dalam silhouette dan bulan sabit* adalah tafsiran diri Dang Anom dari lamunan rindunya terhadap sebahagian besar hidup di peringkat kisah lalu dan kisah kini.

Jukstaposisi dan *superimpose* dalam *montage* lagu ini membawa implikasi menyayat hati; hati Dang Anom terkoyak antara Malang dan Sultan. Kesan ini dinyatakan oleh Hussein Haniff melalui imej-imej nombor 11.

Kisah akan datang juga hanya bermain dalam imej mental Dang Anom. Kisah-kisah akan datang dinyatakan melalaui lamunan rindu Dang Anom dan hubungan mentalnya dengan Sultan. Baginda diberikan imej kejam terhadap Dang Anom. Sultan juga diberi imej bahawa baginda tidak ambil peduli akan Malang. Sultan menjadi unsur penting antara

⁴³ Masa lalu, kini dan akan datang adalah masa di dalam filem Dang Anom.

ng Anom dan Malang. Namun seluruh imej ini hanya berlaku dalam lamunan rindu ng Anom sahaja; diluar lamunan rindunya, imej-imej mental itu benar terjadi tetapi lam variasi yang berlainan.

isain Hanif mampu memberikan visual yang kreatif (serta radikal) dan 'mencari' lagu *ontage* seperti ini. Ini tidak mudah dikerjakan oleh Hussein Haniff kerana imej-imej ng dipilih bertaraf simbol yang membawa makna untuk mengukuhkan pernyataan ental Dang Anom.

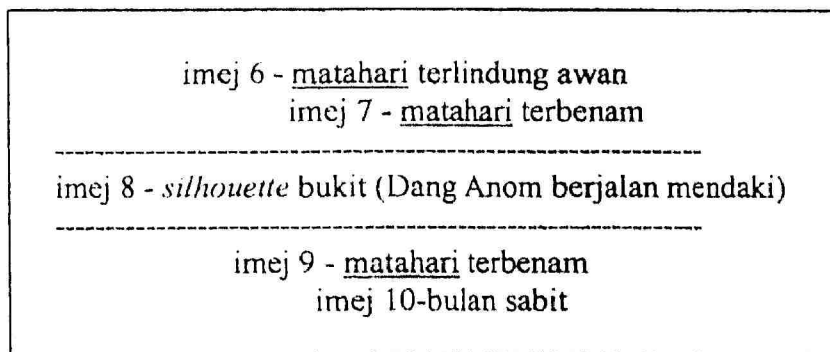
A picture of a thing with is accompanying sound and motion is the closest possible symbol of the thing. Concrete visual communication deals with the present, giving objective information about a world of reality. Sound is a more subjective channel of communication that can reveal memories of past experiences and add emotional tones to the present. The deliberate manipulation and blending of these two channels engages the whole mind of the viewer - the subjective and the objective parts.⁴⁴

Imej-imej 6, 7, 8, 9, 10

da dua perkara yang dapat ditangkap dari *intercutting* imej-imej 6,7,8,9, dan 10. ertama : permainan indeks yang mengandungi makna tertentu. Permainan tiga imej atahari dalam keadaan terbenam dan imej bulan sabit adalah satu *foreshadow* bahawa asib Dang Anom akan sukar dan kelam bertimpa-timpa dalam kisah-kisah akan datang

⁴⁴Margaret Mehring, *The Screenplay: A Blend of Film Form and Content*, Focal Press, London, 1990, al.182.

bertolak dari kisah-kisah dalam lamunan rindunya. Gambaran ini lebih dijelaskan lagi dengan imej Dang Anom mendaki bukit (seluruhnya dalam *silhouette*) berada di tengah-tengah antara tiga imej matahari dan satu imej bulan sabit.



Kedua - Hussein Haniff mempergunakan imej-imej subjektif (subjektif kepada kamera; iaitu matahari, bulan sabit, kayu mati dan pantai) dalam kedudukan terang dan gelap. Dalam imej 6, awan yang melindungi matahari berada dalam tone terang dan gelap; begitu juga imej 7, Dang Anom berada dalam *silhouette* di *foreground*, pokok di *midground* dan matahari di *background* - secara *frontal*, adanya *tone* gelap, separuh terang dan terang.

Imej 8 seluruhnya dalam keadaan *silhouette*. Imej ini adalah kesan langsung dari kaedah *Bergmanian Mental landscape in Silhouette*.⁴⁵

⁴⁵ Hussein Haniff seorang penonton yang agresif yang dapat meminjam satu imej yang diperkenalkan oleh Bergman yang bernama *Bergmanian Mental in Silhouette* dalam filem *Seven Seal*.

Imej 9 dan 10 adalah perulangan kaedah dalam imej 6 dan 7.

Daripada imej 6, 7, 9 dan 10 dapat diperhatikan bahawa tone gelap dan terang berada dalam setiap *shot*. *Shot-shot* ini kemudiannya dijukstaposisikan dengan imej 8 yang seluruhnya dalam keadaan *silhouette*. Oleh itu Hussein Haniff mempergunakan *tone* gelap dan terang dalam setiap *shot* yang dijukstaposisi dan *tone* gelap-terang antara jukstaposisi. Permainan tonal ini menyumbang kepada *tonal montage* iaitu salah satu kaedah *montage* yang diperkenalkan oleh Eisenstein.

Imej 14 - Deruan angin dan bunga gugur

Dalam *montage* lagu ini, pekerjaan utama Hussein Haniff adalah mencari imej-imej imageri yang bertaraf simbol. Imej-imej imageri yang dipilih seperti bunga, deruan angin semata-mata bertaraf *icon*; namun jika dihubungkan dengan diri Dang Anom *icon* kemudiannya menjadi indeks diri Dang Anom pula; seterusnya indeks menjadi simbol yang berhubungan dengan struktur fikir-emosi dalam seluruh filem ini.

Pemilihan bunga adalah indeks universal bagi seorang gadis. Namun begitu indeks bertaraf universal ini diberi kesegaran dengan adanya pemakaian unsur deruan angin untuk memberi subteks pada indeks yang universal tadi.

Hussein Haniff membuat perkiraan tertentu apabila membuat *intercutting* dan jukstaposisi antara bunga gugur dan *close-up* wajah Dang Anom - tiga *shot* bunga gugur *cut* tiga *shot close-up* wajah Dang Anom *cut* tiga *shot* bunga gugur.

Intercutting dan jukstaposisi bunga gugur tidak memberi makna sekiranya tidak dimasukkan imej *close-up* wajah Dang Anom di antara enam jukstaposisi tersebut. Dengan meletakkan *close-up* wajah Dang Anom di antara enam jukstaposisi, Hussein Haniff telah menghubungkan indeks bunga dan diri Dang Anom seterusnya menyatakan secara simbolik bahawa Dang Anom adalah gadis yang sedang dilanda dilema yang amat hebat.

Perkiraan matematik pada durasi suntingan *shot* dan permainan simbol menyatakan bahawa Hussein Haniff berusaha untuk mempergunakan *metric montage* yang diperkenalkan oleh Eiseinstein. Di dalam *montage* lagu ini hanya pada segmen ini sahaja beliau menggunakan kaedah *metric montage*.

Pekerjaan Hussein Haniff mencari kesan semiotik dengan manipulasi lagu (muzik dan lirik) itu dikatakan sebagai :-

... utilize a mixture of imitations of reality and abstractions,
or preferably abstractions alone, to translate music into
visual terms. (italics mine) ⁴⁶

⁴⁶ Siegfried Kracauer, *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1965, hal. 152.

Beliau mengeksploitasi muzik dan dimanipulasi bersama jukstaposisi memberi kesan khas pada mood, ritma, tempo dan *pace*. Penghasilan unsur mood, ritma, tempo dan *pace* memadai dengan perubahan durasi dalam jukstaposisi, namun sekiranya muzik dipergunakan beriringan, memberikan pula kesan istimewa pada unsur-unsur tersebut.

Imej 17 - Batu dilontar ke air di dalam kolam serta kesan bunyi yang terhasil. Manipulasi imej dan kesejajarannya dengan kesan bunyi yang terhasil cukup kreatif; gangguan pada bunyi (*distortion of sound*) apabila Malang melontarkan bunga ke permukaan air menghasilkan kesan bunyi '*berdenting*'; bukan bunyi natural yang terhasil oleh batu yang dilontar ke permukaan air.

Tindakbalas emosi penonton tidak terhasil oleh kesan bunyi natural kerana tidak mengandungi makna istimewa pada imej bunyi tersebut. Dengan imej dan kesan bunyi '*berdenting*', maka terhasil makna yang ekspresif pada simbol imej yang dipilihnya.

Natural sounds can be used expressively. They can create a mood. Set a tone. Intensify. They can evoke emotional responses. Provide texture and depth to all situations. ⁴⁷

Dengan pemilihan imej bunyi tersebut, Hussein Haniff telah memfokuskan perhatian kepada situasi mental Dang Anom.

⁴⁷ Margeret Mehring, *The Screenplay : A blend of Film Form and Content*, Focal Press, London, 1990, hal. 181.

It is the director's responsibility to control the viewer's focus. Every shot should draw the viewer's eye into the picture and should focus on person, object, or thing the director wishes.⁴⁸

Imej bunga yang dilontar oleh Malang ke permukaan air mengenai bayang benar (*real*) Dang Anom dalam realiti mental Dang Anom (diri Dang Anom dalam dirinya.) Bunga adalah indeks diri Dang Anom yang pilihannya tersepit antara kemahuan paksa Sultan dan kasih sayangnya pada Malang; bunyi '*berdenting*' adalah dentingan hati Dang Anom. Imej bayang Malang yang *distorted* akibat lontaran bunga pada permukaan air; kemudian muncul Sultan. Bayang Malang adalah imej mental diri dalam imej mental dirinya (dirinya dalam diri Dang Anom- lapisan kedua imej mentalnya) sedangkan Sultan adalah imej benar (*real*) dalam imej mental Dang Anom. Sultan hanya berada dalam satu lapisan sahaja dalam imej mental atau angannya. Ini dapat memberi tanda bahawa walaupun Dang Anom menolak kemahuan Sultan, hatinya '*terdenting*' juga oleh kemahuan paksa itu.

'*Dentingan hati*' Dang Anom pada Sultan dinyatakan seterusnya dengan imej-imej Sultan muncul dari permukaan kolam. Ini memberi makna bahawa Dang Anom mahu melupakan Sultan dengan simboliknya membenamkan Sultan di dalam kolam - tetapi dia gagal. Imej Sultan tetap muncul dari permukaan kolam. Dang Anom melari-larikan pandangannya dari sudut-sudut taman, semakin dia berpaling, semakin dia terpandang Sultan di penjuru-penjuru tersebut. Imej-imej seperti ini dipilih oleh Hussain Haniff kerana beliau menyelami *mode* perilaku manusia zamannya bahawa rakyat harus patuh pada kehendak sultan.

⁴⁸ Ron Richards, *A Director's Method for Film and Television*, Focal Press, Boston, 1992, hal. 70.

Pemilihan *distortion* pada bunyi membawa makna bahawa Hussein Haniff tahu fungsi mediumnya. Pemilihan yang sebegini tidak pernah ada dalam Melayu sebelumnya; menyatakan satu pilihan kesan khas yang sangat efektif, kreatif - radikal.

Sebagai pengarah, Husain Hanif bukan sahaja sedar struktur dramatik fikir-emosi tetapi juga sensitif pada unsur simbolik dan *montage*. Unsur simbolik dan jukstaposisi memberi keistimewaan yang luar biasa dalam filem *Dang Anom*. Muzik dan lirik lagu dalam lagu *montage* ini berhubungan dengan mood dan fikir-emosi diri Dang Anom samada kisah lalu, kini atau akan datang. Perkembangan fikir-emosi watak Dang Anom yang berhubungan dengan watak Sultan dan Malang, sangat terjaga dalam lagu *montage*. Inilah yang membezakan Hussain Haniff sekali gus menyatakan dirinya sebagai pengarah yang mengenal dan tahu fungsi mediumnya berbanding dengan pengarah-pengarah sezamannya. Kebanyakan pengarah sezaman mengisi secara nyanyian dan tarian tanpa mengambil kira perkembangan struktur fikir-emosi watak-wataknya.

Now it is possible to differentiate between various types of accompaniment and arrange them along a continuum, the one pole of which is marked by music which aims at conveying the peculiar mood of a whole narrative rather than corroborating any specific sequence of it.⁴⁹

Montage lagu tidak ada dalam kaedah Eisenstein dan Pudovkin tetapi dalam filem Barat yang dikendalikan oleh Francis Ford Coppola didapati ada pendekatan *montage* pada struktur dramatik yang memberikan intensiti fikir-emosi bersama lagu latar mengiringi *montage* dan Francis Ford Coppola bertolak dari mood, ritma dan tempo lagu latar .

⁴⁹ Siegfried Kracauer, *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1965, hal. 140

Husain Haniff mengimbangkan pendekatan *montage* dan lagu dengan menggunakan mood, ritma dan tempo pada lirik dan muzik lagu. *Montage* lagu Hussain Haniff dalam *Dang Anom* tidak tergolong dalam *montage* Pudovkin, Eisenstein dan Francis Ford Coppola - yang ada hanya dari sudut dramatik yang sedikit menyumbang pada *metric montage* dan perubahan tone pada beberapa unsur yang menyumbang pada *tonal montage*. Dengan permainan *montage* lagu, Hussein Haniff telah memenuhi kehendak pihak studio dan selera penonton, dan yang lebih penting beliau mencari dan memilih perspektif baru perfileman Melayu yang bersifat filemik.

4.5 SCENE KERAJIAN KERANA MENYAMBUT KEJAYAAN MALANG MENGHALAU ANASIR PENGACAU.

Scene meraikan Panglima Malang kerana kejayaannya menentang anasir pengacau negara dimulai dengan *establish silhouette* kapal kemudian *cut* pada logo kapal di pintu masuk balai menghadap istana. Hussein Haniff membina tanggapan bahawa wilayah kesultanan adalah sangat luas dan meliputi penguasaan wilayah samudera. Berdasarkan pada pilihan imej-imej (kapal layar dan logo kapal sebagai logo kesultanan) dan hubungkait dengan pilihan saiz shot (*full shot; cut close-up*), memberi makna bahawa istana adalah istana keagungan; istana yang diwariskan dari asas yang dibina beratus-ratus tahun lamanya.

Hubungannya dengan Majapahit membuktikan bahawa wilayah kesultanan meliputi wilayah maritim yang cukup luas. Secara nyata, telah terbina bahawa imej wilayah

kesultanan adalah mercu keagungan dan ini ditandai dengan imej istana keagungan. Dari *close-up* logo kapal, kemudian diperlihatkan Malang menghadap Sultan. Melihat kepada set dan sub-set ruang balai menghadap, Hussein Haniff tidak memberi prop yang berpadanan dengan keperluan majlis keraian yang layak bagi seorang sultan; apatah lagi meraikan kejayaan panglimanya adalah satu hal yang sangat penting dan menyangkut kekuasaan kesultanan. Berdasarkan pada set dan keperluan keraian, tidak ada tanda-tanda bahawa satu majlis besar akan diadakan.

Scene keraian mendedahkan keupayaan Hussein Haniff sebagai pengarah yang mampu mengisi beberapa tafsiran yang emotif. Pertama - *scene* ini mendedahkan kepada Malang; bahawa di luar pengetahuannya Sultan sudah menerima gundik baru iaitu Dang Anom. Kedua - kebisuan Permaisuri, Bendahara dan Penghulu Bendahari - dilihat sebagai tidak berkata apa-apa lagi; aksi-fikir-emosi Bija Sura dan pegawai gagap berbeza dengan pegawai-pegawai lain. Ketiga - kehadiran Malang menjadi kecil dan tidak diumpamakan, padahal tujuannya untuk menyambut kejayaannya. Keempat - memperlihatkan dominasi pada Sultan melihat tarian dan menunggu kedatangan Dang Anom.

Di dalam *scene* ini mempertemukan Malang, Dang Anom dan Sultan - tiga pihak yang akan menimbulkan krisis besar dalam sejarah kesultanan. Malang dapat melihat dengan mata dan hatinya (rasanya) tanda kebenaran yang terselindung dalam keadaan yang nyata; yang nyata adalah yang buruk dan yang buruk adalah keburukan nafsu Sultan. Melihat aksi beku-pendam-panas-berbahang Malang lahir *pretext* bahawa krisis besar pasti tidak dapat dielakkan. Malang dengan kedudukannya sebagai penglima laut sudah

nempunyai kekuatan tertentu untuk bertindak membetulkan '*adat-adat karut yang mengongkong rakyat*'. Pada *scene-scene* awal sanggahan-sanggahan Malang pada perbuatan nafsu Sultan (ketika melihat Kintan diheret oleh pegawai gagap untuk dipersembahkan kepada Sultan) hanya berada dalam hati dan katanya sahaja. Malang sebagai rakyat biasa, akur pada upaya dirinya dan budayanya iaitu "*sekiranya kita menentang akan dianggap derhaka pula.*" Di dalam *scene* keraian ini, Malang menyanggahnya dengan aksinya. Kekuatan spiritual menyanggah dengan aksi kerana dua perkara dominan iaitu pangkatnya dan kerana Dang Anom adalah kepunyaannya (kekasihnya).

Husain Haniff memberi lingkungan istana yang tidak benar; gambarannya ialah sebuah istana bakal runtuh - yang sudah keluar dari landasan istana yang diperturunkan dari generasi ke generasi. Istana bukan lagi sebagai wilayah kekuasaan tetapi wilayah diri manusia di dalamnya. Manusia di dalamnya adalah manusia berpura-pura kerana kepentingan masing-masing. Bendahara dan Penghulu Bendahari berpura-pura (dengan tidak beraksi, berkata dan berfikir) kerana jawatan masing-masing. Bija Sura dan pegawai gagap berpura-pura dengan meletakkan diri sebagai pegawai yang suci, setia dan penting kerana mahu kedudukan istimewa dalam istana, malahan Malang sendiri berpura-pura pada dirinya dengan aksi beku-pendam-panas-berbahang kerana jawatannya sebagai Panglima. Namun begitu, Hussein Haniff dapat meletakkan Bendahara, Penghulu Bendahari dan Malang sebagai manusia jujur dalam kepuraan-puraannya.

Daripada segala kepura-puraan itu, kelihatan perincian kepada kepura-puraan Sultan yang dirujuk terhadap layanan Sultan kepada Malang, Hussein Haniff melakukan afsiran bahawa '*istana keagungan*' sudah menjadi '*istana nafsu*' kerana perilaku Sultan. Sultan tidak lagi mengambil kira hal pentadbiran tetapi urusan remeh yang dianggap penting iaitu gundik-gundik. Dalam pertemuan meraikan kejayaan Malang sebagai panglima laut, dapat diperhatikan gambaran perilaku dan sikap kebesaran sultan yang terhubung kait dengan kepentingan peribadi sultan. Oleh sebab pemberatan urusannya pada gundik bernama Dang Anom, kehadiran Malang tidak dirasakan penting. Tidak ada tanda-tanda Malang akan diberi anugerah kerana kejayaannya menentang anasir pengacau negara. Keraian hanyalah persembahan tarian dan nyanyian dayang-dayang sambil Sultan menanti kehadiran Dang Anom.

Hampir seluruh kehadiran pembesar istana berada dalam suasana terkawal dan tercengkam. Yang terkawal dan tercengkam bukanlah kerana formaliti majlis Sultan, tetapi lebih kepada memperlihatkan dominasi Sultan dan pernyataan secara zahir akan nafsunya. Bendahara dan Penghulu Bendahari tidak mempamerkan reaksi mereka pada aksi Sultan di majlis ini kerana sudah lali/biasa dengan watak Sultan; Hussein Haniff juga tidak memperluaskan aksi dan pemikiran mereka. Permaisuri pula sangat mengawal tertibnya. Baginda tidak mampu menyatakan fikir-emosinya secara kata-kata apabila Sultan menanyakan di manakah gundik bernama Dang Anom. Berdasarkan kepada perkembangan struktur fikir-emosi sebelumnya, Permaisuri adalah seorang yang sangat cemburu kepada gundik-gundik terutama Dang Anom. Namun kerana suasana yang terkawal dan tercengkam itu, baginda hanya memberi sedikit permainan *facefication* iaitu gerak mata dan bibir untuk menyatakan api cemburunya. Malang pula sebagai

panglima laut yang sedang diraikan, menerima rangsangan dari seluruh suasana di dalam majlis itu dalam keadaan beku pendam.

Amat berbeza pula dengan permainan lakon Bija Sura. Bija Sura meletakkan dirinya sebagai orang kepercayaan Sultan. Bija Sura berlakon seolah-olah beliau adalah orang penting Sultan, sedangkan kepentingan baginya adalah kepentingan peribadi. Beliau membebaskan dirinya dari suasana terkawal dan tercengkam dengan sering-kali tersenyum. Pegawai istana gagap juga mampu bebas dari suasana majlis itu. Pegawai gagap juga mempunyai muslihat kepentingan diri. Daripada aksi-fikir-emosi Permaisuri, Bendahara dan Penghulu Bendahari serta hubungkaitnya dengan aksi-fikir-emosi Bija Sura dan pegawai gagap, bahawa wilayah istana nafsu semakin luas.

Hussein Haniff menggunakan kaedah penyamaan (simili) antara lakon Bija Sura dan pegawai gagap dengan Sultan. Kaedah yang digunakan ini bertujuan memperkembangkan biografi watak Sultan. Ketiga-tiga mereka mempunyai muslihat kepentingan diri - Bija Sura mempunyai 'kepentingan nafsu' terhadap Permaisuri, dan pangkat sebagai Panglima; pegawai gagap mahu terus menjadi orang penting istana dengan menjaga kepentingan Sultan dalam hal ehwal pergundikan; Sultan pula mempunyai 'kepentingan nafsu' pada gundik-gundik dan menjaga kedudukan pangkat sebagai sultan. Seluruh aksi dan fikir-emosi Bija Sura dan pegawai gagap sebenarnya adalah watak diri Sultan. Nafsu Bija Sura adalah nafsu Sultan dan gagap pegawai gagap adalah gagap Sultan. Sultan 'gagap' atau 'tidak fasih' dalam hal ehwal pentadbiran. Keutamaan pentadbiran adalah pada keutamaan dalam urusan gundik.

Hussein Haniff mampu menyatakan falsafah dirinya melalui suasana yang dibina dan manusia. Bahawa manusia jujur (melalui aksi dan reaksi Bendahara, Penghulu Bendahari dan Malang) akan terkawal dan tercengkam serta tidak berkesempatan menyatakan kebenaran, sebaliknya manusia yang berpura-pura (melalui watak Bija Sura dan pegawai gagap) mendapat kedudukan istimewa sekiranya berurusan dengan organisasi pura-pura atau palsu.

Husain Haniff memilih suasana yang terkawal dan tercengkam untuk memberikan rangsangan dan motivasi pada Malang untuk membina aksi-fikir-emosi dan perkembangan-perkembangan struktur berikutnya. Malang diperlihatkan dalam keadaan terkawal dengan berwatakan beku pendam yang panas berbahang tetapi tidak berpeluang untuk menyatakan fikir-emosi yang mendadak. Hussein Haniff meletakkan Malang dalam *sphere* (lingkungan suasana yang mengawal diri) kerana beliau memilih menggerakkan Malang keluar dari istana nafsu.

Malang tidak lagi mampu mengawal watak beku pendam yang panas berbahangnya, lantas bertindak meninggalkan majlis keraian istana nafsu dan istana keagungan. Malang pergi ke rumah Sang Rajuna Tapa - bapa Dang Anom, untuk meminta penjelasan kenapa Dang Anom berada di istana. Malang sudah mengetahui nasib Dang Anom kerana sudah tahu tabiat Sultan, bahawa gadis-gadis di istana adalah gundik Sultan; tetapi bertolak dari penjelasan Sang Rajuna Tapa kemudiannya, Malang dapat memulakan proposisinya.

Di dalam proposi-proposisi hasil interaksi Malang dan Sang Rajuna Tapa, nyata memperlihatkan fikir-emosi mereka berdua bahawa mereka benci kepada istana keagungan yang sudah subur di dalamnya istana nafsu. Pada peringkat perkembangan naratif dan hubungannya dengan struktur fikir-emosi watak Malang, lahir pula tafsiran Hussein Haniff pada institusi istana iaitu istana keagungan dan istana nafsu sudah menjadi istana rakyat. Perbincangan yang memperkatakan istana nafsu dan istana keagungan sudah menjadi medan istana rakyat kerana perbincangan itu perbincangan oleh rakyat. Ini memberi imej istana rakyat.

Imej istana rakyat didokong oleh watak Malang; bahawa Malang adalah watak yang memikul wahana rakyat melalui Ali Aziz (dengan kata-kata pengarangnya) dan Hussein Haniff (melalui permainan sinematografinya.) Hussein Haniff juga menyatakan imej istana rakyat dengan imej kata pengarang- imej kata lahir dari konfrantasi Malang dan Sang Rajuna Tapa. Imej kata dalam keadaan kontras untuk membezakan antara imej istana keagungan, istana nafsu dan istana rakyat.

Berikut adalah imej-imej kata secara kontras untuk menyatakan imej istana keagungan, istana nafsu dan istana rakyat hasil interaksi konfrantasi Malang dan Sang Rajuna Tapa.



Rajah 55: Rajah menunjukkan perkataan dan situasi yang merujuk kepada imej istana keagungan, istana nafsu dan istana rakyat.

Hussein Haniff mentafsir istana dalam tiga imej yang kontras iaitu istana keagungan, istana nafsu dan istana rakyat. Imej-imej istana itu dilakukan pula melalui permainan sinematografi dengan kaedah yang berbeza - imej istana keagungan dibina dengan imej prop, istana nafsu dibina dengan imej suasana dan imej istana rakyat dibina dengan imej kata.

DAPATAN KAJIAN DAN PENUTUP

Kajian ini mengambil masa hampir lima tahun untuk disiapkan kerana beberapa sebab yang perlu dijadikan kata penutup di samping kesimpulan kajian. Di antara beberapa hal yang cukup menyiksakan ialah untuk menemui dan menetapkan premis kajian yang bersifat komperatif secara berasingan di antara P. Ramlee dan Hussein Haniff, dan menentukan secara tentatif kaedah untuk meninjau, melihat dan menganalisis keunggulan P. Ramlee dan Hussein Haniff. Ada juga tanggapan bahawa bersandarkan pada teori dan konsep barat, kedua-dua tokoh yang dikaji bimbang akan menjadi kecil kerana tidak sesuai dengan saiz dan mutu karya mereka. Kerana itu usaha mencari dan memperbanding medium filem dengan landas seni dan sentuhan seni alam Melayu dengan kefahaman filosofik Melayu sezaman amat perlu sebagai asas untuk membawa dan menguji teori dan konsep perfileman barat. Dengan cara yang teliti dan sabar mencari premis kajian, maka ujian-ujian teknikal terhadap filem-filem P. Ramlee dan Hussein Haniff terbukti sesuai dengan hipotesis pengkaji.

Bahawa peristilahan barat berhubung dengan aspek-aspek teknikal pada medium dan tafsiran-tafsiran filosofik yang terkandung di dalamnya ternyata dalam acuan yang sejajar dengan tafsiran filosofik Melayunya.

Sebagai kajian bercorak analisis teoretikal, renungan interpretatif secara ilmiah sangat tertuntut dalam kajian ini. Ternyata apabila sudah terbentang premis kajian ini, ilmu bantu teoretikal dan konseptual dapat ditetapkan, ruang lingkup dan spektrum ilmiahnya

mulai terbuka luas sehingga di luar kawalan untuk menentukan skop dan batasan rujukannya. Dengan panduan, sokongan dan bimbingan Anuar Nor Arai satu demi satu, jurus demi jurus dan landas demi landas kefahaman tentang P. Ramlee dan Hussein Haniff dapat ditemui.

Menerima landas konsep serta membuka interpretasi dari landas konsep barat bukannya usaha yang mudah. Usaha terpimpin ke arah berfikir secara filosofik amat berat dan memakan masa yang panjang. Kajian ini amat sedar menolak pendekatan deskriptif dan jurnalistik.

Latar belakang persediaan ilmiah untuk mengkaji bidang pengarah dan sinematografi pada medium filem adalah satu persediaan yang menyeluruh kerana kedua-dua bidang ini saling bertindan serta rumit cakupannya, malah dengan lain kata - satu kefahaman intensif dan komprehensif sangat menuntut tanpa sebarang pengecualiannya. Dan yang paling sukar ialah membina *feelings* yang besar terhadap kedua-dua tokoh yang dikaji. *Feelings* pengkaji mestilah *in melieu* dengan zaman tokoh. Dan paling menuntut dalam kajian ini ialah menurunkan deduksi yang benar. Di kalangan pembikin -pembikin filem sezaman di Sistem Dua Studio di Singapura tentulah merasakan bahawa deduksi kajian mengenai pengarah dan sinematografi P. Ramlee dan Hussein Haniff sebagai asing dan terpencil (*foreign and isolated*) kerana rumusan-rumusan barat dengan pendekatan barat tidak dikenali di zaman studio di Singapura dan dianggap sebagai *the significance of a tradition*.

Kajian mengenai P. Ramlee dan Hussein Haniff menjadi personal. Perhatian yang mendalam ditumpukan kepada andaian-andaian estetik daripada bukti-bukti intrinsik, kerana itu teori dan konsep, persepsi dan interpretasi disorakkan secara langsung untuk menemui daerah kreativiti. P. Ramlee dan Hussein Haniff sebagai individu sudah *subordinate* kepada *the domain of technicality* tetapi sekaligus membuka luas *domain* kreativiti kedua-dua tokoh. Kajian ini dalam bentuk terakhirnya sudah meninjau secara mendalam *the appreciative retrospection of the generative style* pada pengarah dan sinematografi filem-filem P. Ramlee dan Hussein Haniff yang dikaji. Pada satu *level* yang lain apresiasi teknikal pada gaya pengarah dan sinematografi sudah bersifat komposit.

Kajian ini sudah meletakkan satu tanggapan bahawa deduksi yang objektif dari analisis-analisis teknikal menggunakan sandaran teori dan konsep barat terhadap filem-filem P. Ramlee dan Hussein Haniff sudah memadai untuk membuka pintu ilmu pengajian filem Melayu (*the gateway to the study of Malay films.*)

Aspek Pengarah dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Teori dan Praktik Filem

P. Ramlee dan Hussein Haniff daripada data kajian dan bukti-bukti penemuan akademik menunjukkan telah menguasai medium filem dengan kadar yang mencukupi dan mampu diterima sebagai dua orang tokoh pengarah filem terkemuka zaman 50-an dan 60-an di Singapura secara perbandingan.

Bertolak daripada aspek pengarah yang menjadi *vehicale* utama untuk menilai dan kemudiannya meletakkan mereka pada puncak pencapaian Sistem Dua Studio di Singapura – Shaw Brothers dan Cathay-Kris – nyata kedua-dua tokoh turut menguasai sinematografi yang dikaji dari sudut penguasaan ruang, *milieu*, *abode*, gerak, *graphicness* dan waktu di bawah kuasa pengarah di zaman itu. Keupayaan intelektual sebagai pengarah filem pula dapat ditinjau dan dibuktikan dengan bersandarkan teori barat dan pentafsiran falsafah Melayu.

Kehebatan seorang pengarah dinilai berdasarkan gagasan pemikiran yang diperkatakan melalui filemnya; *judged according to how well they convey a certain social, ethical or philosophical content*. Keupayaan P. Ramlee dalam Antara Dua Darjat adalah mengumpul yang universal ke dalam acuan individu dan sekaligus yang individu bertolak dari yang universal. Falsafah dan etika universal dikemukakan dalam sebuah keluarga feudal dan bertindak-balas pula dengan pengalaman benar. (hal. 109: bab 2)

Daripada Hussein Haniff pula dapat dirumuskan :

Hussein Haniff dikatakan sebagai seorang pengarah yang memiliki *visual vision* yang banyak kemungkinan dan cuba keluar daripada kelaziman zamannya. Dalam filem Dang Anom, arahan keduanya, beliau mengemukakan “kebangkitan rasa kecewa melalui kerjanya yang keras dan agresif” dan memperlihatkannya bahawa beliau menemui satu cara yang mengisi medium filem itu sendiri, iaitu banyak memanfaatkan gerak watak dan gerak kerja kamera dalam ruanag dan waktu. Medium filem bagi Hussein Haniff bukan lagi procenium bangsawan yang statik dan dibebani dialog tetapi orientasi dan manipulasi ruang dan waktu. (hal. 265: bab 4)

**Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan
Hubungannya dengan Pengucapan Melayu**

Landas teori, konsep dan persepsi pada imej digunakan untuk menganalisis keupayaan imej-imej filemik yang dilahirkan oleh pengarah. Dalam kajian ini dapat ditemui secara konkrit melalui kajian *stop motions* keupayaan luar biasa P. Ramlee dan Hussein Haniff. Dapatlah dirumuskan di sini bahawa pada zaman pertengahan Sistem Dua Studio di Singapura (1950-an dan 60-an) telah lahir di kalangan pengarah Melayu – yang mencari pengucapan Melayu melalui medium filem, iaitu P. Ramlee dan Hussein Haniff – memiliki keupayaan imaginasi filemik yang menyakinkan serta berjaya meletakkan asas sinematografi yang kukuh melalui tenaga kepengarahan mereka.

P. Ramlee mencari imej-imej yang memperlihatkan *the flow of images* yang lembut dan cuba mengisi suasana dan mood sayu-sendu-hiba dalam hubungan persekitaran wilayah Melayu Nusantara. Melalui kerja kameranya, P. Ramlee mampu menjengah kedudukan batiniah atau dalaman Aduka ketika itu. Oleh itu *flow of images* melalui kerja kamera dan selari dengan kedudukan batiniah Aduka adalah selektif dan *functional*. (hal. 87: bab 1)

Manakala Hussein Haniff pula yang dilihat dari sudut orientasi dan manipulasi pada konsep dan persepsi imej sinematografiknya dikatakan :-

Unsur geraklah yang mendukung *vision* filem Hussein Haniff dan sudut-sudut kamera yang banyak berubah adalah selaras dengan dinamisme dirinya. Sekiranya menonton Dang Anom dapat dirasakan hubungan di antara kedudukan manusia dan perasaan manusia bersama orientasi kerja filemnya. (hal. 266: bab 4)

Sekiranya sesebuah filem dianggap sebagai *the personal and the mythic success of a director*, P. Ramlee dan Hussein Haniff dalam kajian perbandingan ini dapat dirumuskan sebagai dua orang tokoh pengarah terbesar di zaman Sistem Dua Studio di Singapura. Pada ukuran zamannya yang terhasil dalam kajian ini P. Ramlee berjaya mengangkat keupayaan pengarahannya dari pengalaman emosi dan peribadi yang menguasai idealisme dan emosi serius zamannya, mengukur ancaman sosial, membentangkan *spritual insight*-nya mengenai manusia Melayu, mengatur pengalaman plastik Melayu antara impian dan realiti, seni, menguasai aspek teknikal dan mengajukan pembaharuan yang meninggalkan zamannya. Anggapan di atas adalah terpilih dari hasil kerja pengarahannya P. Ramlee dalam filem Antara Dua Darjat dan Semerah Padi. *Scene* P. Ramlee-Saadiah-piano membuktikan keupayaan luar biasa P. Ramlee menguasai medium filem dari aspek ruang fizikal dan ruang mental yang diberikan analisis diagramatik yang diistilahkan sebagai "Situasi Ruang Ghaib" dan "Situasi Ruang Wujud" dengan pendekatan *mathematical-philosophic*. (hal. 134-135: bab 2)

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 tergelincir ke dalam ruang-waktu mental. (hal. 135: bab 2)

Dalam kajian ini, yang cuba menemui premis filosofik, filem P. Ramlee Antara Dua Darjat sangat terbuka melahirkan konsep-konsep Melayu berlandaskan teori dan konsep

barat. Dengan kata lain, filem Antara Dua Darjat arahan P. Ramlee memiliki premis teoritisnya.

Pengarah Hussein Haniff dalam filem Dang Anom dalam konteks yang sama ketika diajukan premis konseptual-teoritik yang sangat terbuka melahirkan konsep-konsep Melayu dan teruji dari bukti-bukti penemuan kajian ini dan memenuhi rangsangan akademiknya. Analisis secara skematik misalnya untuk mengukur “Perkembangan Fikir-Emosi dan Hubungannya dengan Jarak” (hal.276-297: bab 4) pada pelakon-pelakon utama dalam filem Dang Anom, teori, konsep dan analisis Strickland dirujuk dan disandarkan. Penemuan kajian dapat disempurnakan dengan analisis aksi, fikir, emosi, fikir-emosi, durasi aliran fikir-emosi, fikir-emosi tunggal, fikir emosi baru, substruktur aksi, *pause*, *entrance*, modifikasi, artikulasi, transmisi, reaksi baru, narasi baru – seluruhnya secara skematik melihat metode intrinsik pengarah Hussein Haniff. Antara rumusan dari satu *scene* dalam filem Dang Anom ialah :-

Hussein Haniff bijak mentafsir hubungan antara aksi-fikir-emosi watak dengan hubungan jarak ruang lakon. Beliau mentafsirkan bahawa watak Permaisuri sentiasa mendahului dari segi intelek berbanding dengan Bija Sura. juga dikatakan bahawa jarak ruang lakon dan hubungannya dengan ruang dan waktu bukan semata-mata ruang fizikal tetapi ruang aksi-fikir-emosi. (hal. 282: bab 4)

Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Montage

Kajian ini juga memberikan data-data penemuan dan analisis terhadap fakta penemuan mengenai P. Ramlee dan Hussein Haniff dengan pendekatan tekstual. Filem sebagai teks

adalah sebagai sumber utama yang mantap dan berulang dan sangat membantu kajian yang bersifat *in-depth* dari aspek teknikal yang penuh dan lengkap pada mediumnya. Pengkaji menggunakan *advantage* ini untuk menganalisis *montage* lagu dalam filem Semerah Padi dan Dang Anom.

Dari analisis *montage* melalui kaedah *stop motions* dapat diteliti dengan jelas dan kemas konsep-konsep teknikal yang digunakan oleh P. Ramlee dalam *montage* lagu *Makan Sirih di Semerah Padi*. Teknik filem seperti *the flow of images, the attitude of shape and form, ritme, colliding images, subject-camera relationships, framing, prime movement, kecelakaan intuitif, sangka dan rupa, nuances manusia, inner belief, superfluous image, the scale of relational reality, proportional scales, horizontal dan diagonal lines, field, infield and outfield, reframing, deframing, blocking, ...* Dapat dirumuskan dalam *montage* lagu *Makan Sirih di Semerah Padi*. (hal. 87-99: bab1)

Antara lain yang dapat dirumuskan mengenai *montage* lagu ialah:-

Rhythm dalam komposisi (ruang) akan memperlihatkan unsur temporal pada hubungan objek-subjek. Keadaan lanskap kaki bukit memperlihatkan adanya *horizontal dan diagonal lines. Diagonal lines and lines paralld to the horizontal gives a greater sense of movement*. Oleh itu *diagonal line* yang memberikan *a greater sense of movement* adalah fungsional kepada keadaan luar dalam Aduka. (hal. 95: bab1)

Dari penelitian *montage* lagu yang *in-depth* ini, unsur lagu sudah *integral* dalam struktur naratif filem Semerah Padi.

Secara perbandingan dengan *montage* lagu Hussein Haniff dalam filem Dang Anom teknik medium pada lagu yang digunakan oleh Hussein Haniff adalah : *a augment the potential expresasiveness of film content, intercutting juxtaposition, superimpose, foreshadowing, tone, Bergmanian mental landscape, iconic, distortion of sound, to translate music in to visual terms, mood, tempo and pace, ...* dapat dirumuskan sebagai : -

Kaedah *montage* lagu Hussein Haniff dalam filem Dang Anom belum pernah ada dalam filem-filem Melayu sebelumnya. Beliau menggabungkan *intercutting juxtapositions* berserta dengan *superimpose*. Kaedahnya menyimpang dari kaedah *montage* amalan filem-filem barat. Hussein Haniff mencipta *montage*-nya dengan memperhitungkan kewujudan struktur dramatik pada fikir emosi lagu (musik dan lirik). (hal. 311: bab 4)

Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Lakon

Ingenuity kepengarahan lazimnya dilihat dari sudut lakonan. Kajian ini cuba mninjau, menggali dan menimba pengalaman filem yang sangat peribadi kepada kedua-dua pengarah – P. Ramlee dan Hussein Haniff -- sehingga kajian ini menjadi sangat *explorative*, radikal, bebas untuk mendekati imperatif-imperatif disiplin lakon filem itu sendiri dan menghampiri kedua-dua pengarah. Sekiranya kajian perbandingan ini dapat diwujudkan pengalaman akademik terhadap filem-filem P. Ramlee dan Hussein Haniff, ia adalah sengaja dan terancang. Tujuan kajian ini ialah untuk menimbulkan hubungan timbal-balik di antara P. Ramlee, Hussein Haniff, filem-filem yang dikaji dan dasar teori dan konsep barat yang diberikan tafsiran dan konseptualisasi Melayunya. Kalau sekiranya pendekatan akademik ini turut menimbulkan kesan yang sangat *schematic* dan *projectional*, pengkaji terasa terjemput menyatakan bahawa kajian bercorak deskriptif,

biografi dan sosiologikal yang menguasai pengkajian terhadap tokoh filem dan filem Melayu di peringkat sarjana jauh tertinggal dari "*the nature of the film art.*" Filem adalah pengalaman filem dan cita-cita aestetik pengkaji mencari rahsia dari ingatan zaman yang meneroka sebarang kemungkinan teoretikal (yang sangat luas dan tanpa hadnya) secara selektif dan *representational*.

Pengkaji juga turut sedar bahawa aspek lakon Melayu dan ilmu lakon Melayu masih belum ditemui sehingga sekarang. Kajian ini menuntut mencari dan memahami satu kaedah sementara untuk membincangkan dan menganalisis lakon P. Ramlee, Saadiah, S. Kadarisman, Yusuf Latif, Nordin Ahmad, Siput Sarawak, Mahmood June dan lain-lainnya.

Konsep yang fundamental pada pemahaman mengenai lakon hanya boleh bertolak dan bergerak dengan kefahaman lakon dari Stanislavsky, Strickland, Brian Adams, John Dolman, Pudovkin, Richard Courtney dan lain-lainnya; pengarahannya pula dari Eric Sherman, Eisenstein, Pudovkin; meneroka asas teori tentunya kukuh daripada Kraucauer, Deleuze. Pemikir tempatan yang meninjau filem Melayu sebagai medium ialah Anuar Nor Arai dari kumpulan esei, wawancara radio, nota kuliahnya dan wawancara khas untuk kajian ini.

Manakala aspek sinematografi yang menyumbang dan mengisi makna lakon pula menuntut kefahaman yang lebih luas yang dibawakan oleh Gilles Deleuze, Kraucauer,

Eisenstein, Rastilav Yurenyev, Ralph Stephenson, Jean R. Debrix, W. Oren Parker, Harvey K. Smith, dan Pudovkin.

Dalam kajian ini lakon P. Ramlee, Saadiah, Nordin Ahmad dan Siput Sarawak sudah dilihat dari analisis skematik *cue-volley* Strickland yang membawakan *tabulated analysis* pada unit lakon iaitu gerak dan *gesture* pada unit sel *shot* yang kecil dan halus.

Di antara rumusan yang diperolehi dari kajian ini berhubung dengan lakon P. Ramlee dan Saadiah dalam filem Semerah Padi khususnya pada *scene* zina ialah peristilahan jarak fizikal dan mental, *voluntary* dan *involuntary*, *interplay*, *posturing*, *ethical interpretation*, *ethnocentrism*, *expressive ability*, *exploration of mind and body*, *withdrawl*, *cue-volley*, *nuances of behaviors*, *bowl of sentiment*, *exploration ...* yang membawa kepada rumusan, antara lain:

P. Ramlee mengisi lapisan-lapisan dan kehalusan diri (*nuances*) manusia. P. Ramlee bukan sekadar mencipta watak tetapi memberikan perwatakan dengan *nuances* yang menarik. Aduka dengan perwatakan sudi – tak sudi, kepompong diri, mendenda diri, rasa tertagih, melengah-lengahkan rasa sudi, marah di luar ksih di dalam, diri menderita dan puas dengan kebahagiaan orang lain, adalah *nuances* perilaku Aduka yang berjaya divisualkan secara konkrit. (hal. 76: bab 1)

Rumusan yang dipetik memperlihatkan kemungkinan gaya lakon Melayu yang terhasil dari tabulasi *cue-volley* Strickland di antara P. Ramlee dan Saadiah dalam *scene* hujan – zina dalam filem Semerah Padi. Perincian tabulasi *cue-volley* dimuatkan dalam kajian

ini di antara P. Ramlee dan Nordin Ahmad (hal. 69-74: bab1) untuk mengukuh bukti dan keupayaan rumusan yang dikemukakan.

Anuar Nor Arai memperkenalkan skala emosi untuk menghuraikan pertemuan di antara Nordin Ahmad dan Siput Sarawak dalam filem Hang Jebat untuk melihat tabulasi aksi yang dilakukan oleh Hussein Haniff sebagai pengarah. Konsep-konsep seperti *roles have breath*, memetik *interior*, *passion*, *intensity*, *intensity* emosi, *idealistic emotion*, *underplay*, melentur intensiti, mempertingkat intensiti, paksi motivasi, *freewill*, *director's authority*, bentuk dan isi lakon, sikap aksi-fikir-emosi, perubahan *level gesture*, warna emosi, *shade* pada watak, *shade* pada emosi, *shift* pada emosi, makna kias, *spiritual colour*, *sphere*, *logical development*, mekanisme tubuh dan akal, *exaggeration*, *nobility* (hal. 214-230: bab3), mempertemukan lakon Melayu dengan perkaedahan mengukur skala emosi dalam pengarah Hussein Haniff. Hasil menggunakan skala emosi memperoleh rumusan lakon yang objektif di antara Nordin Ahmad dan Siput Sarawak dalam filem Hang Jebat.

Pada peringkat awal lakon Siput Sarawak dibina secukupnya dan dapat dipercayai emosinya benar – bersahaja, gembira, terlanggar meja kecil dan mengusun semula barang-barang. Apabila mendengar kata-kata Nordin Ahmad yang menyebut tentang nasib Hang Tuah terdapat kurang kawalan Hussein Haniff. Gaya lakon Melayu apabila menerima berita kematian boleh mencapai skala histerikal manakala gaya lakon barat pula menerimanya pada skala normal. Skala emosi Siput Sarawak memuncak (skala 8) dan kemudiannya tidak berdaya berdiri (skala 2). Pilihan skala emosi seperti ini agak menarik dengan memberi *shade* pada watak. Gaya lakon Siput Sarawak yang mendadak mengubah skala

emosinya (dari skala 8 ke skala 2) memberikah *shift* pada emosi. Memberikan *shift* pada emosi menghasilkan warna emosi. *Shifting emotion* lebih berkesan berbanding *gradual emotion* pada peringkat ini. (hal. 218-219: bab 3)

Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Moraliti

Bidang pengarahan dan sinematografi turut menyentuh persoalan-persoalan moraliti dalam mekanisme dramatik yang memberikan polariti buruk dan baik pada konsensus sosio budaya Melayu secara kualitatif dan kuantitatif. Kedudukan moral (*moral positions*) dalam Semerah Padi, Antara Dua Darjat dalam polariti konvensional baik dan buruk (*the conventional good - bad polarity*) menyentuh dengan langsung idea Melayu mengenai moral dan kemasyrakatan. Antara yang dirumus:-

Aduka keluar dari kepompong dirinya dan menjadi bukan lagi Aduka iaitu *the other side of* Aduka. Aduka adalah manusia yang mempertahankan keimanannya, manakala *the other side of* Aduka adalah manusia lemah iaitu yang sudah terkoyak kepompong dirinya. Aduka kelihatan begitu lemah dan diperlihatkan oleh kerja tubuhnya iaitu berlutut. Dara pula secara bersungguh-sungguh berpaut pada tubuh Aduka dan mengelongsorkan tubuhnya pada tubuh Aduka dalam keadaan kedua-duanya sudah basah yang merujuk kepada konsep sentuhan kulit dengan isi. (hal.75-76: bab 1)

Daripada Hussein Haniff yang dapat mentafsir dengan jelas perilaku orang Melayu dalam *melieu* Hang Jebat dapat dirumuskan sebagai:-

Melalui pengarahannya Hussein Haniff memperlihatkan bahawa atas apa alasan sekalipun rakyat tidak merestui perbuatan menderhaka. Pada *scene* awal, Hussein Haniff telah memberi preteks iaitu menerusi *cue-volley* Nordin Ahmad dan Siput Sarawak, bahawa menderhaka adalah

dilarang bagi umat Melayu; menyebutnya sahaja tindakan tersebut adalah tidak dibenarkan apatah lagi melakukannya. (hal. 208: bab 3)

Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Rekaan Produksi

Rekaan produksi dan pemilihan objek untuk meletak-dudukan interaksi manusia dalam latar, ruang dan waktu daripada kedua-dua elemen tersebut perlu terpilih dan menyumbang kepada psikoanalogikal watak. Imej kata seperti kapal, laut, karang, ranjau yang ganas, embun dihujung rumput, dan sinar yang ganas menyatakan hubungan luar dan dalam diri terpencil Aduka (hal 90: bab 1) dan imej objek set reka bentuk studio dan set yang dilukis (hal. 94 : bab 1) antara lain dapat dirumuskan:-

Seorang insan yang mengenal diri akan mengenal ruang diri dan aksi diri ... Aduka berada di ruang terasing dan terpencil. Ruang ini adalah ruang untuk menilai diri dan mengawal perasaan. (hal. 93: bab 1)

Permainan pengarahan dan sinematografi Hussein Haniff untuk mencari makna imej terhasil daripada kaedah iaitu:-

Hussein Haniff mentafsir makna istana dalam tiga imej yang kontras iaitu istana keagungan, istana nafsu dan istana rakyat. Imej-imej istan itu dilakukan pula melalui permainan sinematografi dengan kaedah yang berbeza – imej istana keagungan dibina dengan imej suasana, imej istana nafsu dibina dengan perilaku manusia dan imej istana rakyat dibina dengan imej kata. (hal. 328: bab 4)

Aspek Pengarahan dan Sinematografi, dan Hubungannya dengan Kepengarahan

Hubungan pengkarya dengan karyanya (kepengarahan) untuk menetapkan keseimbangan kesenimananan seseorang pengarah dapat dilandaskan daripada konsep-konsep personal, *personal and authorial story: by taking a script written by some one else and by impressing his directorial style, an auteur makes the film his own*; dan *filem reflected the critics and ideology*. Keseimbangan kesenimananan P. Ramlee terhadap subjek filemnya, antara lain dapat dirumus:-

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 ... sikap memihak dalam keadaan tidak memihak, berjaya dilakukan dan kesannya cukup menarik. Beliau dapat menyatakannya dengan hubung-kait yang jelas dan keseimbangan yang sempurna. (hal. 105-106: bab2)

Daripada Hussein Haniff pula:-

Gambaran-gambaran yang diberikan tentang kesetiaan terlalu buruk dan berprajudis. Kesetiaan bagi beliau adalah tindakan mengampu untuk mengisi kepentingan masing-masing. Gambaran-gambaran tentang sifat setia pada tunggak negara yang lebih positif sengaja tidak diberi oleh Hussein Haniff. (hal 211-212: bab 4)

Merit

Melalui analisis dan data serta bukti yang dikemukakan dalam aspek pengarahan dan sinematografi menerusi Semerah Padi dan Antara Dua Darjat, Hang Jebat dan Dang Anom, pengkaji mengangkat dan menetapkan bahawa P. Ramlee adalah nombor satu, diikuti oleh Hussein Haniff iaitu dalam zaman sistem dua studio Singapura terutamanya dalam era 1950-an dan 1960-an.

LAMPIRAN I

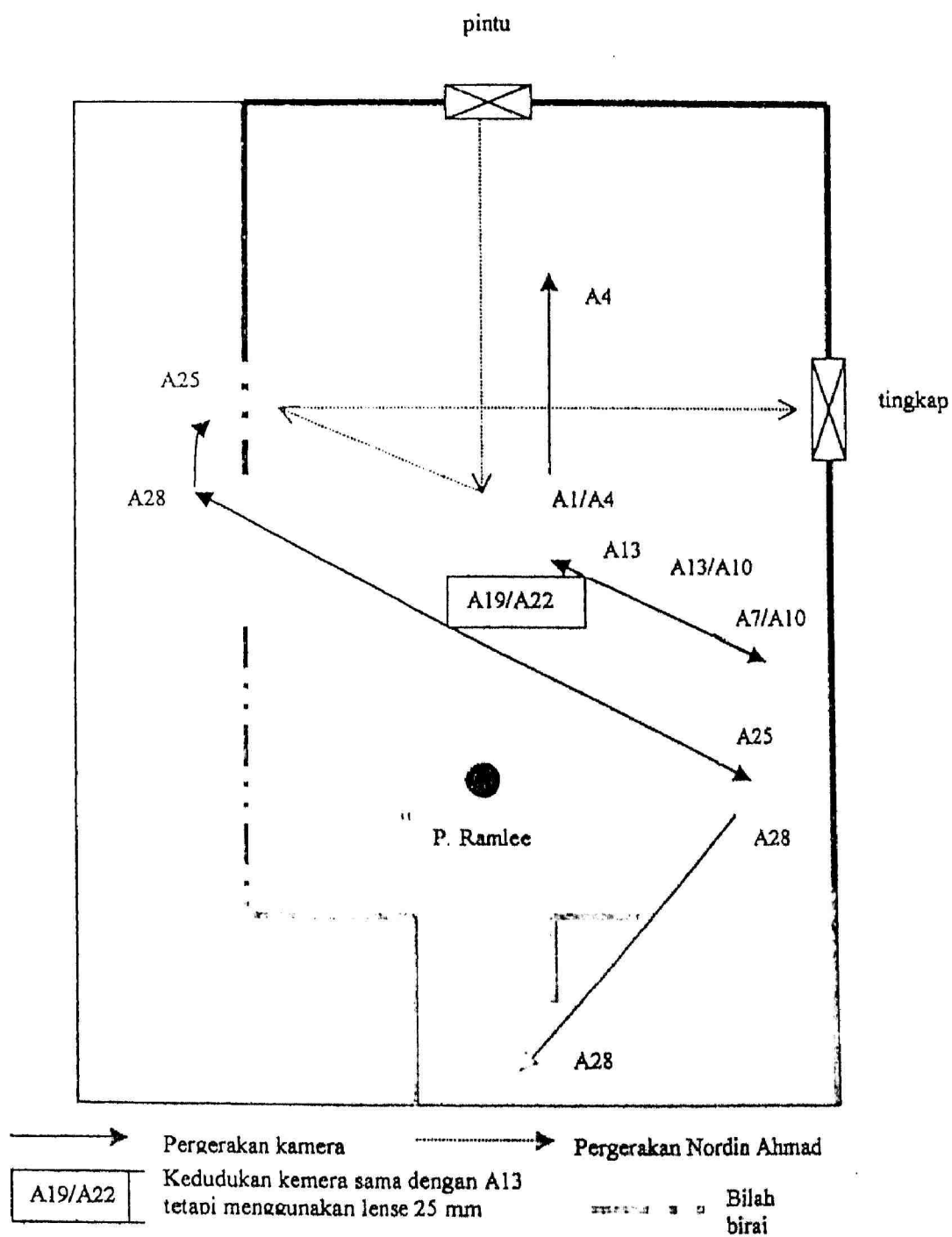
Aksi fizikal P. Ramlee berserta fikir-emosi dalam *scene* pertemuan kedua dalam filem Antara Dua Darjat.

sub struktur lakon	aksi fizikal	
SS1	1. Berlari anak dari background dan menuju ke P. Ramlee.	
SS2	2. Memandang tepat pada wajah P. Ramlee 3. Berlutut 4. Tangan kanannya mengoncang bahu P. Ramlee 5. Tangan kiri memegang lutut P. Ramlee	
SS3	6. Menarik tangan dari bahu P. Ramlee dengan teragak-agak.	
SS4	7. Senyum	
SS5	8. Melanjutkan 4.	
SS6	9. Tidak senyum 10. Memandang tepat ke wajah P. Ramlee 11. Bertanya kepada P. Ramlee dengan bersungguh-sungguh.	
SS7	1. Bangun dan bergerak ke hadapan	Ingin tahu.
SS8	2. Mengangkat aras pandangannya	
SS9	3. Memusingkan badan	
SS10	4. Memandang wajah Saadiah	Ingin tahu.
	5. Memandang wajah Saadiah	Hairan.
	6. Menghampiri Saadiah dan mahu mendakapnya/ masih memandang	Terkejut.
	7. Memegang lengan Saadiah/ masih memegang	Terkejut dan gembira.
	8. Mengelipkan mata ketika memandang Saadiah	Terharu.
	9. Melepaskan pegangan tangan. berpaling dan berpusing	Kecewa.
	10. Menuju <i>back ground</i>	
	11. Berpaut pada pokok, memejam mata kemudian memandang ke bawah	Mencari kekuatan.
	12. Menghantukkan kepala pada pokok, tangannya sama II	Kecewa dan mencari kekuatan
	13. Profil apabila Saadiah mendakapnya dari belakang, tangannya sama II	Memberi perhatian dan mencari kekuatan.
	14. Mengangkat kepala tetapi tidak memandang Saadiah, tangannya sama II	Kecewa dan mencari kekuatan
SS13	15. Sama 14, tangannya sama II	Mencari kekuatan.

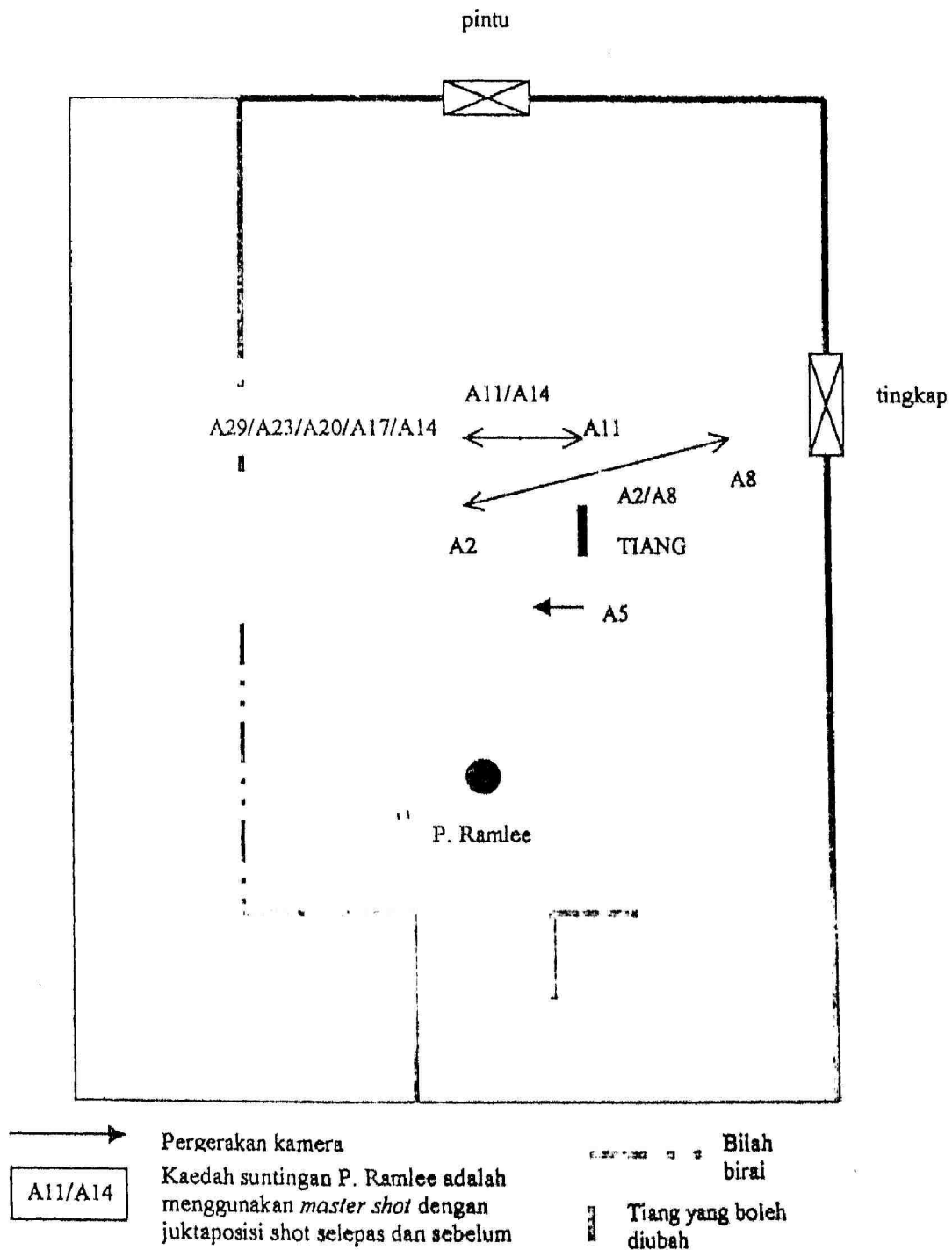
SS15	16. Mengangkat kepala dan pegangan tangannya masih berpaut pada pokok	Menyadari penderitaan Tengku Zaleha dan mencari kekuatan.
SS17	17. Melepaskan pegangan pada pokok	
	18. Memusingkan badan ke arah <i>frontal</i>	
	19. Pandangan matanya redup	Kecewa dan insaf.
	20. Memasukkan tangan ke saku seluar	Berserah.
	21. Bergerak ke <i>foreground</i>	
	22. Pandangan matanya redup	Kecewa dan insaf.
	23. Mengelip-ngelipkan mata	Pasti dan berserah.
	24. Berpusing menghadap Saadiah	
	25. Menghampiri Saadiah tetapi berhenti dalam keadaan berjarak	
	26. Mengeluarkan tangan dari saku dan berpaut pada dahan	Melepaskan bebanan kekecewaan.
	27. Memusingkan badan menghala ke <i>frontal</i>	
	28. Melepaskan pegangan dari dahan	
	29. Bergerak ke hadapan dan berhenti	
	30. Tangan kiri mengusap rambut dan tengkuk	Mula menyedari keadaan diri.
	31. Memejamkan mata dan mendongak	Menyedari keadaan diri dan sekeliling.
	32. Tangan kiri mengusap dagu	Melepaskan bebanan kekecewaan.
	33. Senyum	Menyedari keadaan diri.
	34. Sekali, mengeleng kepala	Merasa lucu.

Lampiran 2(a)

Rajah menunjukkan *camera volley* terhadap aksi Nordin Ahmad dalam *cue-volley* antara Nordin Ahmad dan P. Ramlee dalam *scene* penyerahan diri Aduka kepada Taruna.



Rajah menunjukkan *camera volley* terhadap aksi P. Ramlee dalam *cue-volley* antara Nordin Ahmad dan P. Ramlee dalam *scene* penyerahan diri Aduka kepada Taruna.



Lampiran 3.

Persamaan Elemen dalam Rashomon oleh Akira Kurosawa (1955)
dan Semerah Padi (1956) oleh P. Ramlee.

NO	ELEMENT	FILEM ROSHOMON	FILEM SEMERAH PADI
1.	A. Sinematografi 1. Gerak kerja kamera 2. Camera set-up dan sudut kamera 3. Komposisi	a. <i>Close up</i> dan <i>panning</i> dari kanan ke kiri pada pemotong kayu ketika mencari kayu api. i. kesan <i>styobes</i> pada pokok di <i>back ground</i> kerana kamera <i>fast panning</i>. ii. kamera <i>follow action</i> b. Kamera <i>low angle</i> dan <i>frontal</i> pada punggung si isteri yang tersembam di tanah (dalam scene Tajomaru merujuk si isteri) i. punggung si isteri di <i>foreground</i> ii. saiz : <i>full shot</i> iii. makna: <i>exploration of body and mind</i> si isteri c. Si isteri sujud di <i>mid-ground</i> dan kelihatan dari celah kelengkang Tajomaru yang berada di <i>foreground</i> i. si isteri meminta simpati Tajomaru agar menerimanya ii. lihat gambar no.	a. <i>Close up</i> dan <i>panning</i> dari kiri ke kanan pada Aduka ketika mencari Dara. i. kesan <i>strobes</i> pada pokok di <i>fore ground</i> kerana kamera <i>fast panning</i>. ii. kamera <i>follow action</i> b. Kamera <i>low angle</i> dan <i>frontal</i> (dan hampir profil) pada buah dada Dara yang terlentang di dalam pondok dalam scene perzinaan Aduka-Dara) i. buah dada Dara di <i>foreground</i> ii. saiz shot: <i>medium shot</i> (hampir <i>full shot</i>) iii. makna: <i>exploration of body and mind</i> Dara c. Dara sujud di <i>mid,ground</i> dan kelihatan dari celah kelengkang Tok Penghulu yang berada di <i>foreground</i>. i. Dara memohon ampun dan menyatakan penyesalannya ii. lihat gambar no.

3	c. Kejadian-kejadian (events)	a. Pemotong kayu terjumpa tali i. tali kepunyaan Tajomaru b. Pemotong kayu terjumpa <i>travelling hat</i> i. <i>travelling hat</i> kepunyaan si isteri c. Pemotong kayu terjumpa <i>head-gear</i> samurai d. Pemotong kayu terdengar tangisan si isteri e. Tajomaru memperkosa si isteri f. Pemotong kayu memberi kenyataan tentang pembunuhan kepada <i>Chief Magistrate</i> g. Pertarungan antara Tajomaru dengan si suami, dalam usaha merampas si isteri h. Si isteri merayu Tajomaru agar menerimanya dan jangan meninggalkannya. i. Si suami mati i. dengan cara dibunuh j. Tajomaru mengakui perbuatannya i. di hadapan <i>Chief Magistrate</i>	a. Aduka terpijak jamung i. jamung kepunyaan Borek b. Aduka terjumpa selindang i. selindang kepunyaan Dara c. Aduka sampai di pondok tempat Borek menculik Dara d. Aduka terdengar jeritan Dara e. Aduka dan Dara berzina f. Ibu dan bapa Taruna memutuskan pertunangan Taruna-Dara dan mendedahkan Dara yang sudah berzina (buah yang ditebuk tupai) g. Pertarungan antara Aduka dan Borek, dalam usaha untuk menyelamatkan Dara. h. Dara menagih kasih dari Aduka i. Borek mati i. dengan cara dibunuh j. Aduka menyerah atau mengakui perbuatannya i. di hadapan Taruna dan Tok Penghulu
4	D. Pengarahan	a. Tujuan Tajomaru untuk merampas si isteri daripada suaminya b. Kehadiran pihak ketiga iaitu si suami antara Tajomaru dan si isteri c. Motif <u>keagamaan</u>	a. Tujuan Aduka untuk menyelamatkan Dara daripada pencolekan Borek. b. Kehadiran pihak ketiga iaitu Taruna, antara Aduka dan Dara. c. Motif <u>keagamaan</u>

		i. <i>Monk</i> ii. <i>Shaman</i> d. Kekesalan dan penderitaan jiwa si suami, kerana tergadai maruah, kerana isterinya diperkosa e. Ganas. i. Pertarungan antara Tajomaru dengan si suami (menurut yang diceritakan oleh Tajomaru). ii. Pertarungan antara Tajomaru dan si isteri (menurut yang diceritakan oleh si isteri) f. <u><i>Involunter -volenter</i></u> Rogol dalam keadaan si isteri <i>involunteer</i> pada awalnya tetapi menjadi <i>volunteer</i> i. <i>involunteer</i> kerana mempertahankan kesucian diri dan harga diri ii. <i>volunteer</i> kerana sudah digomol dan dicumbu oleh Tajomaru iii. Perubahan dari keadaan <i>involunteer</i> ke <i>volunteer</i> kerana libido si isteri meningkat g. Manusia menipu kerana Monk : It's becausewe're weak h. Manusia berada di daerah kelabu (tiada watak hitam-putih)	i. hukum sula ii. hukum sebat iii. azan d. Penyesalan dan jiwa taruna yang ter tekan kerana Aduka berzina dengan Dara e. Ganas. i. serangan orang Borek ke atas kampung Semerah Padi (sebanyak tiga kali) ii. Pertarungan Aduka-Jejaka dan Taruna-Galak iii. Pertarungan Aduka-Borek f. <u><i>Involunter -volunter</i></u> Aduka pada awalnya <i>involunteer</i> tetapi menjadi <i>volunteer</i> melakukan zina i. <i>involunteer</i> kerana mempertahankan kesucian kepompong dan harga diri ii. <i>Volunteer</i> kerana kepompong dirinya sudah terkoyak atau musnaholeh tagihan kasih daripada Dara yang mengasaknya iii. Perubahan dari keadaan <i>involunteer</i> ke <i>volunteer</i> kerana Aduka mengalami introjeksi g. Aduka dan Dara berzina kerana kelemahan dan kelalaian manusia menjaga imannya h. Manusia berada di daerah kelabu (tiada watak hitam-putih)
--	--	---	--

Lampiran 4.

Aksi dan reaksi P. Ramlee dan Saadiah dalam substruktur lakon dalam *scene* pertemuan di taman selepas perpisahan mereka.

SS1	SS2
P. Ramlee duduk dan menyandar di pokok. Dia tidur dan kelopak matanya mengarah ke tanah. Lutut kiri diangkat, tangan kanan berjejak di tanah dan sebelah memegang perut.	Sama SS1
Saadiah berlari-lari anak dari <i>background</i> dan terus menuju ke P. Ramlee. Matanya memandang tepat ke wajah P. Ramlee. Saadiah mulai berlutut	Matanya masih memandang wajah P. Ramlee. Tangan kanan menggoncang bahu P. Ramlee dan tangan kirinya memegang lutut kiri P. Ramlee.
SS3	SS4
Melanjutkan SS1. Jaga daripada tidur dan wajahnya memandang tepat ke wajah Saadiah. Matanya dibuka luas.	Sama SS3.
Melanjutkan SS3. Dia mulai senyum.	Sama SS3
SS5	SS6
Melanjutkan SS3. P. Ramlee mengalihkan pandangannya daripada wajah Saadiah dan perlahan-lahan memandang ke tanah selepas akhir dialog Saadiah. Matanya terus memandang ke tanah apabila dia berdialog.	Sama SS5. Menyandarkan kepadanya ke pokok tetapi matanya masih memandang tanah, tidak pada wajah Saadiah. P. Ramlee secara perlahan mulai bangun.
Melanjutkan SS4	Melanjutkan SS5. Saadiah tidak senyum dan memandang tepat ke wajah P. Ramlee, bertanya kepada P. Ramlee dengan bersungguh-sungguh.
SS7	SS8
P. Ramlee mulai bangun dan bergerak ke <i>background</i> . Matanya masih memandang ke bawah dan kepadanya menunduk. P. Ramlee mengangkat matanya apabila mendengar namanya dipanggil. Dia memusingkan badan.	P. Ramlee <i>out of field</i> .
Saadiah <i>out of field</i> .	Saadiah tersenyum amat manis dan matanya memandang pada aras mata P. Ramlee
SS9	SS10
Melanjutkan SS7. Matanya memandang pada aras mata Saadiah.	Secara profail, matanya memandang ke wajah Saadiah dengan perasaan hairan, menghampiri Saadiah dan mahu mendakapnya. Tangannya memegang Saadiah. Matanya dikelip-kelipkan apabila memandang Saadiah, wajahnya begitu terharu. Melepaskan pegangan tangannya,

	berpaling dan berpusing. Dia meninggalkan Saadiah dan menuju ke <i>background</i> . Berpaut dengan pantas pada sebatang pokok. Kepalanya beberapa kali dihantukkan perlahan ke pokok. Kepala dan pandangan matanya tunduk. Berpusing sedikit secara profail apabila Saadiah mendakapnya dari belakang. Kepalanya diangkat seolah melihat Saadiah di belakangnya tetapi matanya tetap memandang ke bawah, bukan pada Saadiah. Memberi perhatian kepada tutur Saadiah tetapi masih tidak melihat wajahnya.
Saadiah <i>out of field</i>	Melanjutkan SS8. Dia mulai bangun dan menghampiri P. Ramlee. Matanya tetap memandang wajah P. Ramlee. Menyambut tangan P. Ramlee yang seolah-olah malu mendakapnya. Matanya sering dikelip-kelipkan apabila P. Ramlee memandangnya. Memalingkan muka, kemudian badannya dan memandang ke bawah apabila P. Ramlee berpusing dan menutup matanya dalam keadaan kepalanya tunduk apabila P. Ramlee bergerak ke <i>background</i> . Kemudian dia berpusing dan menghampiri P. Ramlee. Saadiah meletakkan tangannya dengan pasti ke bahu P. Ramlee, merebahkan kepalanya ke bahagian belikat dan merapatkan tubuhnya ke bahagian belakang tubuh P. Ramlee.

SS 11

SS12

<i>Scene</i> imbas kembali	<i>Black frame.</i>
Aksi dan reaksi dalam <i>scene</i> imbas kembali.	<i>Black frame.</i>

SS 13

SS 14

Melanjutkan SS 10. Tubuhnya masih tidak bergerak.	<i>Scene</i> imbas kembali.
Melanjutkan SS 10. Dia terus mendakap P. Ramlee.	Aksi dan reaksi dalam <i>scene</i> imbas kembali.

SS 15

SS16

Sama SS 13. Dia mengangkat sedikit pandangan dan kepalanya apabila mendengar bahawa kekanda Tengku Zuleha dihukum gantung sampai mati. Tangannya masih berpaut pada pokok.	<i>Scene</i> imbas kembali.
Sama SS13.	Aksi dan reaksi <i>scene</i> imbas kembali.

SS 17

Melanjutkan SS 15. Melepaskan paulannya pada pokok dan memusingkan tubuhnya ke
--

frontal tetapi tidak berdepan dengan tubuh Saadiah yang profil. Matanya redup dan tidak memandang Saadiah. Dia memasukkan tangannya ke saku seluar. Bergerak ke *background*. Matanya tetap redup dan tetap tidak memandang Saadiah walaupun dia datang menghampirinya. Dia mengelip-ngelipkan matanya yang redup beberapa kali apabila Saadiah bertanya "bolehkah kita berjumpa lagi besok malam." Dia berpusing dengan pantas apabila Saadiah mula bergerak ke *background*, meninggalkannya. P. Ramlee bergerak menghampiri Saadiah tetapi berhenti dalam keadaan berjarak. Mengeluarkan tangannya dari saku seluar dan tangan kirinya berpaut pada dahan. Dia memusingkan badannya apabila Saadiah berlari anak ke *background*. Melepaskan pegangan tangannya dan bergerak ke hadapan. Bergerak beberapa langkah dan berhenti. Tangan kirinya mengusap rambut dan tengkuk. Memejamkan mata dalam keadaan kepala mendongak. Tangan kirinya mengusap dagu yang tidak terurus, dia senyum dan sekali menggeleng kepala.

Melanjutkan SS15. Melepaskan pelukannya apabila P. Ramlee mula bergerak. Dia berpeluk tubuh dan mengangguk-angguk kepala mendengar dialog P. Ramlee. Bergerak ke hadapan mengekori P. Ramlee. Terus menghampiri dan meletakkan tangan kanan ke bahu P. Ramlee. Tubuhnya dalam keadaan profil. Dia berdialog dalam keadaan pandangan matanya terus ke hadapan, tanpa melihat wajah P. Ramlee. Tangannya menutup mulut apabila dia berkata "bolehkah kita berjumpa lagi besok malam?" Kemudian dia senyum. Berpusing ke *background* meninggalkan P. Ramlee dengan berlari anak. Berhenti apabila P. Ramlee memanggilnya. Tangan kanannya menggayakan orang bercukur jangut. Kemudian berundur, berpusing ke *background* dan *exit*.

Lampiran 5.

Sekuen-sekuen *shot* dalam *scene* membauri piano dalam filem Antara Dua Darjat. Daripada sekuen-sekuan tersebut akan dapat dilihat cara P Ramlee memberi juktaposisi imej-imej untuk menghasilkan kesan makna pada psikologikal watak

NO. SEKUEN	SAIZ SHOT	WATAK	CATATAN
1	2 FS -MS	NAIB. GHAZALI	
2	MS	TENGGU ZALEHA	
3	2MS	NAIB. GHAZALI	
4	MFS	ZALEHA	
5	MFS	NAIB GHAZALI TENGGU ZALEHA	
6	MS	TENGGU MUKRI	
7	2 MFS	TENGGU ZALEHA GHAZALI	KONTI. 5
8	MS	TENGGU MUKRI	KONTI. 6
9	MFS	TENGGU AZIZ TENGGU MUKRI	
10	MFS	TENGGU ZALEHA GHAZALI	KONTI. 7
11	MFS	GHAZALI TENGGU MUKRI TENGGU AZIZ	KONTI. 9
12	MS	TENGGU AZIZ	
13	FS	TENGGU AZIZ TENGGU MUKRI GHAZALI TENGGU ZALEHA	KONTI. 11
14	FS	GHAZALI	RESUME 1. 2 DAN 3
15	MS	ZALEHA	
16	FS	GHAZALI	
17	2 MS	TENGGU MUKRI TENGGU AZIZ	
18	CU	ZALEHA	
19	FS-MS	GHAZALI	
20	CU TIGHT	TENGGU ZALEHA	
21	MS- CLOSER	GHAZALI	
22	3 MS	TENGGU ZALEHA TENGGU MUKRI TENGGU AZIZ	
23	MS	GHAZALI	RESUME 21
24	CU	TENGGU ZALEHA	
25	CU- CLOSER	TENGGU ZALEHA	
26	2 MS	TENGGU ZALEHA TENGGU MUKRI	

27	MS	TENGKU AZIZ	
28	MS	TENGKU AZIZ TENKU MUKRI GHAZALI	
29	BCU	GHAZALI	
30	BCU	GHAZALI	
31	3 MS	TENGKU ZALEHA	
32	MS	TENGKU AZIZ	
33	CU	TENGKU ZALEHA	
34	CU	GHAZALI	
35	CU	TENGKU ZALEHA	
36	MS	TENGKU AZIZ	
37	CU	TENGKU ZALEHA	
38	3 MS	TENGKU ZALEHA TENGKU MUKRI TENGKU AZIZ	RESUME 22
39	BCU	GHAZALI	
40	3 MS	GHAZALI TENGKU AZIZ TENGKU MUKRI	RESUME 11
41	CU	TENGKU ZALEHA	
42	CU	GHAZALI	
43	3 FS	GHAZALI TENGKU ZALEHA TENGKU MUKRI	RESUME 40
44	CU	TENGKU ZALEHA	
45	CU	GHAZALI	
46	CU	TENGKU ZALEHA	
47	MS	TENGKU AZIZ	
48	CU	GHAZALI	
49	3 MS	TENGKU AZIZ TENGKU ZALEHA TENGKU MUKRI	
50	MS	TENGKU AZIZ	MASTER SHOT
51	MS	TENGKU MUKRI	
52	CU	GHAZALI	
53	CU	TENGKU ZALEHA	
54	3 MS	TENGKU ZALEHA TENGKU MUKRI TENGKU AZIZ	RESUME 43
55	CU	TENGKU ZALEHA	
56	3 MS	GHAZALI	RESUME 54
57	3 MS-FS	TENGKU AZIZ TENGKU MUKRI TENGKU ZALEHA	

* BCU - big close up

CU - close up

MS - medium shot

FS - full shot

2 MS - two medium shot

3 MS - three medium shot