

ANALISIS KONTRUKSI MAKNA MENERUSI PENCAHAYAAN DAN GERAK KERJA KAMERA FILEM LELAKI HARAPAN DUNIA (2014)
SIGN CONSTRUCTION ANALYSIS THROUGH LIGHTING AND CAMERA MOVEMENT OF LELAKI HARAPAN DUNIA (2014) FILM

M Fazmi Hisham¹
Zairul Anuar Md Dawam²

Fakulti Kemanusiaan, Seni dan Warisan, Universiti Malaysia Sabah^{1&2}
mfazmi@ums.edu.my, zanuar@ums.edu.my
Tarikh dihantar: 10 Jun 2019 / Tarikh diterima: 22 Julai 2019

ABSTRAK

Kajian ini merungkai sistem tanda atau makna dalam filem menerusi unsur sinematik iaitu pencahayaan dan gerak kerja kamera. Adegan ke-16 filem *Lelaki Harapan Dunia* digunakan sebagai bahan kajian. Dalam konteks penelitian ini, filem merupakan sebuah teks yang penuh makna dan multitafsir yang tersusun dari penanda dan petanda. Ia bersesuaian dengan gagasan Barthes yang mengembangkan sistem tanda Pierce kepada yang lebih luas, iaitu dua tahap signifikasi penanda dan petanda kepada detonasi, konotasi dan mitos. Denotasi adalah apa yang kita lihat melalui gambar, visual atau imej. Konotasi pula apa yang kita dapat fikirkan tentang maknanya. Oleh itu, pengkaji merumuskan masalah adalah bagaimana konstruksi makna dalam filem pilihan dihubungkan dengan analisis unsur sinematik dan semiotik. Pemilihan adegan 16 dalam filem diteliti bagi tujuan mendapatkan sistem tanda yang cuba diketengahkan oleh adegan terbabit. Kajian ini mendapati sesebuah filem yang memaparkan naratif hubungan sosial budaya tidak hanya semata-mata sebuah gambar bergerak, tetapi banyak melibatkan mesej tertentu yang cuba disampaikan menerusi sistem tanda dan makna yang perlu berhubungan dengan sosial dan realiti kehidupan manusia. Filem adalah wacana dari realiti masyarakat dan berbeza dari renungan realiti di mana filem membentuk dan menghadirkan kembali realiti berdasarkan kod, konvensyen dan ideologi dari kebudayaan. Karya filem dibangunkan dengan sistem tanda semata-mata yang merupakan simbol-simbol daripada verbal mahupun non-verbal yang memiliki makna, sama ada makna denotatif mahupun konotatif.

Kata kunci: Konstruksi makna, realiti, pencahayaan, gerak kerja kamera, sinematik visual.

ABSTRACT

This study reveals the system of sign or meaning in the film through the cinematic elements such as lighting and camera work. The 16th scene of World Men Hope film is used as a study material. In the context of this research, the film is a full-text and multi-interpretative text composed of markers and markers. This is inline with a Barthes' notion of developing Pierce's signaling system to the broader two-stage signage markers and signals to detonations, connotations and myths. Detonation is what we see through the image, visual or image. The connotation is what we can think about its meaning. Therefore, the researcher formulated the following problem on how the meaning construction in the selected film is related to the analysis of cinematic and semiotic elements. The selection of scene 16 in the film was examined for the purpose of obtaining the sign system that the scene was trying to highlight. This study found that a film that illustrates the narrative of social-cultural relations is not is merely a moving picture but involves a lot of specific messages that are attempting to convey through the system of sign and meaning that need to relate to the social and the reality of human life. The film is a discourse from the reality of the society and differs from the reflection of the reality in which the film forms and represents reality based on codes, conventions, and cultural ideologies. Movie work is developed with a solely marking system that is both verbal and non-verbal symbols that have meaning either denotative meaning, nor connotative meaning.

Keywords: *Sign construction, reality, lighting, camera movement, visual cinematic.*

PENGENALAN

Filem umumnya dihasilkan dengan banyak tanda. Tanda-tanda itu dikolaborasikan untuk mencapai kesan yang diinginkan. Filem merupakan produk visual dan audio, maka tanda-tanda ini berupa gambar dan suara. Tanda-tanda tersebut adalah sebuah gambaran tentang sesuatu. Seperti yang telah diketahui umum bahawa ilmu tentang tanda adalah menerusi semiotik (Marcel Danesi, 2010). Justeru, bagaimana bidang semiotik berlaku dalam media komunikasi? Filem, muzik, periklanan, berita media massa, komik dan kartun merupakan tanda-tanda non-verbal.

Tanda tidak menampilkan sesuatu kebenaran secara keseluruhan. Ia hanyalah wakil (*representation*), dan bagaimana suatu hal itu dipersembahkan. Medium yang dipilih untuk melakukannya adalah bergantung kepada pada bagaimana orang mentafsirkannya.

Perkara paling penting dalam filem adalah gambar dan suara, iaitu kata yang dilontarkan (ditambah dengan audio lain yang serentak seiring gambar-gambar) dan muzik. Sistem semiotik dalam filem kebiasaannya menggunakan tanda-tanda ikon, iaitu tanda-tanda yang menggambarkan sesuatu. Tanda-tanda ikon ini digunakan supaya dapat memberi isyarat mesej kepada penonton, dan setiap isyarat yang diterima akan berbeza, namun apabila cerita dipaparkan sudah membentuk satu asas makna, maka makna yang jelas akan ditampilkan.

Semiotik

Analisis semiotik berupaya menemukan makna tanda, termasuk hal yang tersembunyi di sebalik sebuah tanda (teks, iklan, berita). Hal ini demikian kerana sistem tanda sifatnya amat kontekstual dan bergantung pada pengguna tanda tersebut. Menurut Daniel Chandler (2002: 3), kajian semiotik oleh Ferdinand de Saussure lebih mengarah pada penghuraian sistem tanda yang berkaitan dengan linguistik, sedangkan Charles Sanders Peirce lebih menekankan adanya signifikasi elemen ketiga, iaitu *interpretant* yang pada logik dan falsafah dari tanda dalam masyarakat atau alam semesta.

Roland Barthes (1967), mengembangkan idea Saussure dan cuba menerapkan kajian tanda-tanda secara lebih luas menerusi kajiannya. Barthes mempersoalkan “bagaimana makna masuk ke dalam imej.” Inilah yang membawa beliau kepada kajian semiotik iaitu bagaimana pengkarya sesebuah imej dapat membuatnya memberi makna terhadap pembaca untuk mendapatkan maknanya (Jalasutra, 2010). Roland Barthes menekankan interaksi antara teks dengan pengalaman personal dan budaya penggunaannya, interaksi antara aturan dalam teks dengan aturan yang dialami dan diharapkan oleh penggunaannya.

Penekanan Barthes ini dikenali sebagai “*two order of signification.*” Kajian tentang makna atau simbol dalam bahasa atau tanda yang dibahagikan kepada dua tahap signifikasi, iaitu tahap denotasi (*denotation*) dan tahap konotasi (*connotation*) serta aspek lain dari penandaan, iaitu mitos (*myth*).

Mesej sebuah filem akan cuba disampaikan kepada khalayaknya dengan menggunakan bahasa filem atau sinematik filem yang berbeza daripada lakonan, naratif dan plot. Menurut Badrul Redzuan (2006: 235), sinematik filem adalah sebuah ‘bahasa’ yang terdiri daripada kod-kod semiotik yang berfungsi semata-mata untuk mengkomunikasikan nilai-nilai estetik yang artistik. Menurut Nasir Jani (2016), pengarah filem kita perlu mengalihkan perhatian penonton yang selama ini hanya menikmati filem sebagai bahan hiburan sahaja. Tanpa disedari

oleh penonton, pengarah perlu bijak mengalihkan perhatian mereka kepada isu-isu sensitif dan politikal yang merupakan inti pati naratif sesebuah filem arahnya. Pengarah-pengarah ini menggunakan taktik sama yang digunakan oleh pihak berkuasa iaitu alih dan pesong tetapi mempunyai tujuan yang berlainan. Ia lebih kepada tujuan mendapatkan hasil positif dalam proses meningkatkan budaya dan tamadun bangsa.

Justeru, pengalihan itu perlulah melihat kepada kehebatan sinematik filem memanipulasi kod-kod semiotik dan nilai artistik pengarah filem terhadap dunia realiti berlangsung dan kemampuannya untuk membikin dan menyampaikan makna secara bukan lisan kepada khalayak filem. Kajian ini mempunyai kepentingannya yang tersendiri, iaitu ia akan mengenal pasti perspektif pengarah membentuk visual sinematik yang memberi makna dalam filem pilihan Malaysia. Kedua-dua filem pilihan dikategorikan sebagai filem bukan komersial dan agak sukar diterima atas kapasitinya yang biasa mengutarakan mesej dalam penceritaannya. Naratif sesuatu plot itu akan diolah sedemikian rupa agar penyampaiannya penuh dengan *mental play*. Pengarah yang baik tidak sewenang-wenangnya meletakkan kamera semata-mata. Namun, kelebihan olahan cerita yang tersirat di sebalik sesuatu visual akan lebih bermakna.

Pencahayaan

Sinematografer mereka pencahayaan filem dalam membentuk suasana dalam penceritaan untuk mengangkat plot, karakter, tema, stail dan mood keseluruhan. Tatacahaya dalam filem secara umum dapat dikategorikan kepada tiga unsur iaitu kualiti, sumber dan warna. Unsur-unsur ini sangat mempengaruhi tatacahaya dalam membentuk suasana mood dalam filem. Menurut Brown (1996: 12), "*Lighting creates the environment for storytelling. The first lighting for storytelling was the fire.*" Seluruh visual dalam filem dikatakan sebagai hasil manipulasi cahaya. Menurut Bettetini (dlm. Grotal, p. 2), "*One could say that the technical ability and the expressive effectiveness of a director's or of a cameraman's work is revealed above all in the lighting.*" Justeru, apa sahaja teknik yang digunakan dalam mereka bentuk pencahayaan dalam filem dapat menjentik mood dan persekitaran ruang komposisi. *High key, low key, cast shadow, fall off lighting, above or below eye level lighting* adalah kawalan intensiti cahaya dan bayang. Dengan pencahayaan manusia selalu mengaitkannya dengan persekitaran sifat ruang dalaman dan luaran yang menjurus kepada sentuhan emosi.

Gerak Kerja Kamera

Kedudukan karakter dalam ruang komposisi frem dengan kamera perlu dilihat arah dominasi sekali gus susunan karakter akan membawa penonton kepada situasi cerita dan juga penyampaian emosi watak. Menurut Sobchack (dlm. Jakob Isak Nielsen, 2007: 54), *camera movement is “prereflectively understood as always meaningfully-directed, as intentional.”* Dalam konteks rekaan adegan, kerja sinematik berkemungkinan boleh bermula pada syot *close up* subjek atau objek kemudian gerak kerja kamera *tracking* boleh digunakan dengan saiz komposisi yang bersesuaian dengan kehendak pengkarya. Kesemua rekaan ini dapat memberikan aturan dan kekemasan gerakan, malah rekaan cahaya juga menjadi lebih kreatif dalam menyampaikan makna yang tersirat secara sinematik.

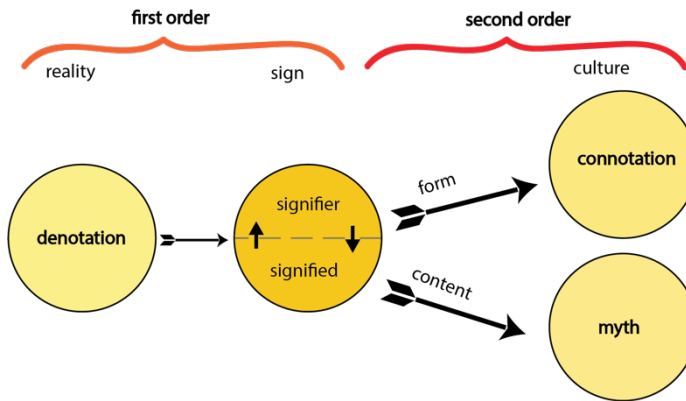
Objektif

Mengenal pasti pembinaan makna dalam rekaan pencahayaan dan gerak kerja kamera secara konstruktif sinematik.

KAEDAH KAJIAN

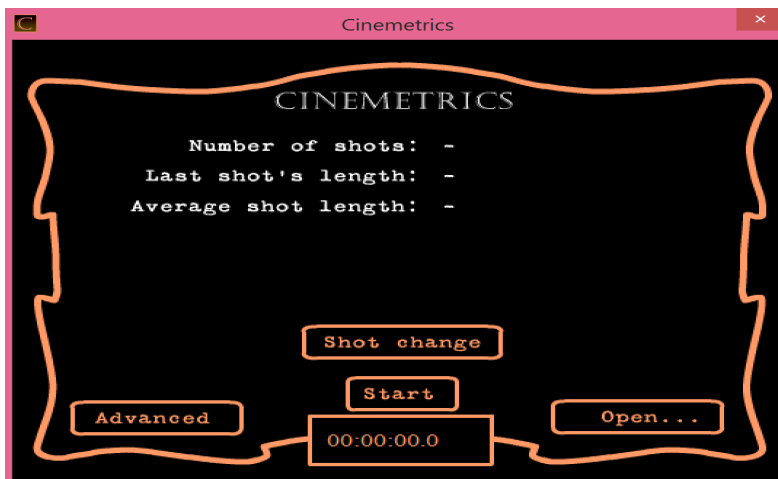
Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif. Sumber seperti buku, jurnal, majalah serta tesis merupakan sumber sokongan bagi memperoleh data makalah kajian ini. Dalam menganalisis filem *Lelaki Harapan Dunia* (LHD), pengkaji menggunakan model teori dua signifikasi Roland Barthes sebagai premis utama yang memberi fokus kepada makna denotasi dan konotasi (Rajah 1).

Penekanan Barthes ini dikenali sebagai “*two order of signification.*” Kajian tentang makna atau simbol dalam bahasa atau tanda yang dibahagikan kepada dua tahap signifikasi, iaitu tahap denotasi (*denotation*) dan tahap konotasi (*connotation*) serta aspek lain dari penandaan, iaitu mitos (*myth*) [Rajah 1]. Teori Semiotik Roland Barthes digunakan dengan memberi tumpuan bagaimana pembinaan watak dan perwatakan menerusi unsur sinematik dapat membawa makna kepada hubungan sosial budaya masyarakat.



Rajah 1 Model teori “two orders of signification” Roland Barthes
Sumber: John Fiske (1990)

Kemudian, diikuti dengan aplikasi perisian CineMetrics untuk paparan rumusan data yang lebih tersusun terhadap pencahayaan dan gerak kerja kamera dengan pendekatan data rubrik yang kemudiannya sebagai verifikasi data keseluruhannya. CineMetrics (Rajah 2) merupakan sebuah perisian yang dibangunkan oleh pakar statistik dan saintis komputer iaitu Yuri Tsivian, Gunar Civjans dan Edzus. Perisian ini berupaya membuat perkiraan durasi syot disebut sebagai Average Shot Length (ASL). Rakaman syot dilakukan secara manual seiring dengan tontonan filem. Rakaman pertukaran syot dilakukan dengan menekan butang *shot change* perisian. Data syot yang disimpan dalam komputer kemudiannya dihantar ke laman web¹ CineMetric untuk pemprosesan data. Data yang telah diproses boleh dicapai menerusi pautan yang terhasil.



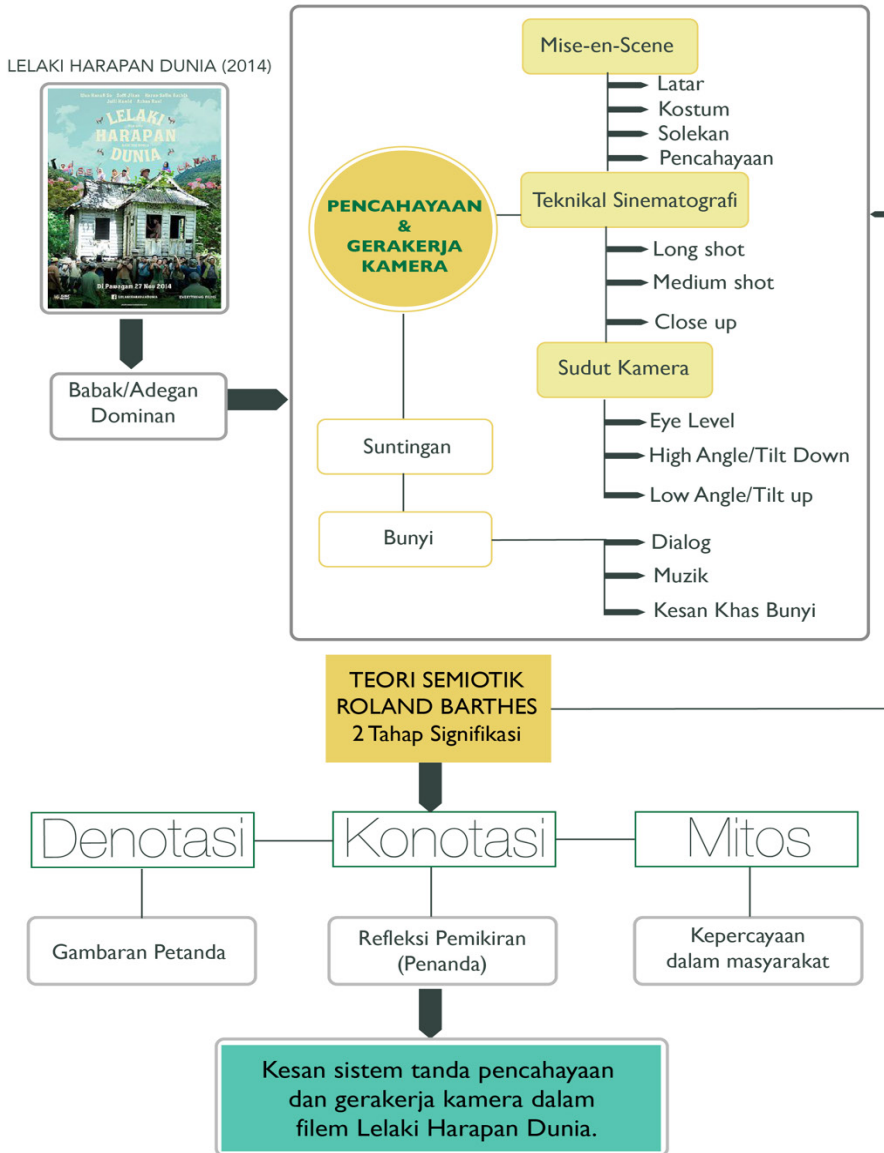
Rajah 2 Perisian Cinemetric
Sumber: Yuri Tsivian (2005)

Syot yang berkaitan dipilih dan dianalisis, kemudiannya capaian data diperoleh dengan pautan yang tersedia setelah data dihantar ke laman web tersebut. Data-data ini kekal selagi laman web ini berfungsi dan boleh dicapai oleh sesiapa sahaja yang mahu mengkaji filem-filem yang telah dilakukan oleh pengkaji lain. Menurut Yuri Tsivian (2005);

“Cinematics tools not only let one record data to analyze movies as Yuri Tsivian did in his intolerance study, but also publishes the gathered data on this web site for everyone to access. The more data will be submitted by the users, the more will be available to them. This is grown into movie dynamics database useful to everyone, so learn how to use the tools and go gather the data.”

Dengan perisian ini, pengkaji menetapkan jenis syot seperti *Big Close up* (BCU), *Close-up* (CU), *Medium Close up* (MCU), *Medium Shot* (MS), *Medium Long Shot* (MLS), *Full Shot* (FS) dan *Long Shot* (LS) untuk keseluruhan durasi filem ini. Justeru, pemilihan ini dibuat berdasarkan *common use of shot in film* bagi membolehkan tempoh suntingan yang melibatkan pencahayaan dan gerak kerja kamera diperoleh.

Kaedah penelitian unsur naratif secara umum iaitu permulaan, pertengahan dan pengakhiran digunakan. Dalam ketiga-tiga struktur naratif ini, penelitian terperinci diperoleh daripada adegan yang dipilih sahaja kerana fokus kajian diberikan kepada pencahayaan dan gerak kerja kamera yang benar-benar dominan terhadap semiotik dalam memberikan makna. Justeru, dua elemen terpenting dalam unsur sinematik ini diangkat untuk penganalisan makna. Dalam konteks kerangka konseptual penyelidikan, pencahayaan tergolong dalam elemen *mise-en-scene*, manakala gerak kerja kamera pula tergolong dalam teknikal sinematografi dan sudut kamera. Kerangka konseptual penyelidikan terperinci adalah seperti pada Rajah 3.



Rajah 3 Kerangka konseptual penyelidikan
Sumber: Olahan kajian

Jelaslah bahawa dalam membentuk sesebuah adegan berkesan, pemilihan ruang dalam yang berkaitan dengan latar cerita perlu diambil kira bagi mengangkat watak dan isi cerita agar lebih dekat kepada penonton. Justeru dalam filem ini, adegan ke-16 merupakan antara yang menarik untuk dianalisis berdasarkan keterangan di atas. Ruang dalam (*interior*) memerlukan rekaan cahaya agar

menyamai suasana sebenar realiti dan daya kreativiti pengarah pula menjadikan komposisi ruang ini upaya mobiliti apabila menekankan gerak kerja kamera sebagai penyampaian yang lebih berkesan dalam adegan ke-16.

DAPATAN KAJIAN

Jadual 1 Adegan 16 TDL

ADEGAN	KETERANGAN ADEGAN	MASA (Jam: Minit: Saat)
16. INT. RUMAH BILAL – SIANG	Pak Awang membincangkan urusan memperbaiki rumah itu dan mengangkatnya dari hutan tersebut bersama yang lain.	00:14:09 – 00:16:21

Sumber: Pecahan Adegan 16 Filem LHD (00:14:09 – 00:16:21)



Foto 1 Pencahayaan dan gerak kerja kamera adegan 16
Sumber: Adegan 16 LHD (00:14:09 – 00:16:21)

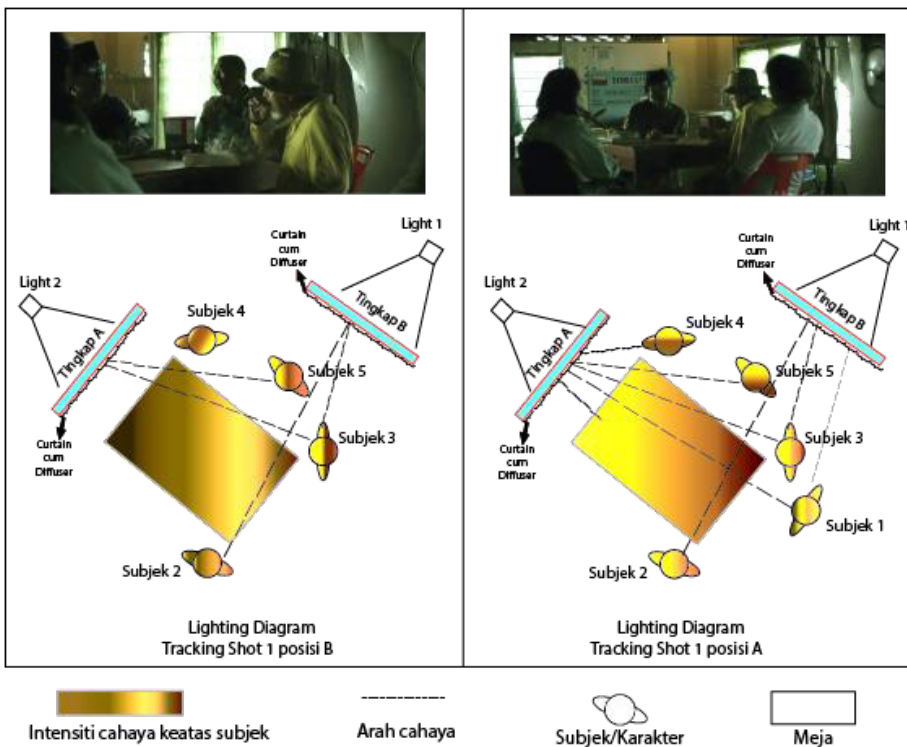
Pencahayaan

Adegan 16 (Foto 1) memperlihatkan watak Pak Awang, Tok Bilal, Khamis dan Megat membincangkan kesukaran yang bakal dihadapi oleh mereka dalam usaha mengangkat rumah ‘Amerika’. Perbualan mereka disambung oleh Pak Awang dengan seorang watak yang tidak diperkenalkan tetapi boleh dikenali dengan loghat Indonesia yang sedang membincangkan bahan dan kos memperbaiki rumah usang.

Pencahayaan adegan 16 ini memperlihatkan motivasi cahaya, iaitu *key light* terhasil daripada dua buah tingkap yang berada di belakang subjek. Penambahan intensiti cahaya berlaku dengan meletakkan lampu di luar tingkap (Rajah 4). Menurut John Alton (1995: 41), “*There are times when we must improve upon nature’s lighting.*” Kenyataan ini dapat dilihat dalam syot di mana intensiti

cahaya luar tinggi dan perlu direndahkan intensitinya dengan menggunakan *diffuser* supaya cahaya yang jatuh ke atas subjek dilihat normal. *Curtain* (langsir) memainkan peranan bagi mengurangi intensiti tersebut. Sekiranya penggunaan cahaya luar secara terus, imej di bahagian dalam (*interior*) tidak dapat dikawal dan akan *burn up*.

Hasil daripada *setting* ini (Rajah 4), intensiti *low key* pada *interior setting* mewujudkan cahaya kontras serta *mood* dalam rumah yang sesuai. Apabila kamera mula membuat pergerakan ke posisi B, kedudukan atau jarak kamera dengan subjek semakin jelas kelihatan dapat membawa makna konotasi yang semula jadi diinterpretasikan oleh penonton, sesuai dengan aksi dan dialog yang dilontarkan oleh karakter.



Rajah 4 Diagram pencahayaan *tracking shot* 1
 Sumber: Olahan adegan 16 LHD (00:14:09 – 00:16:21)

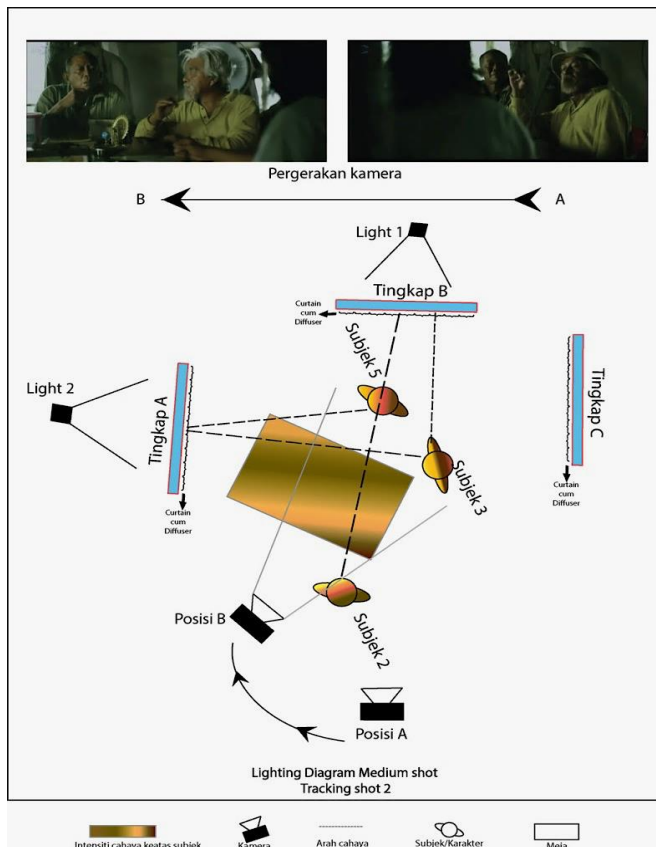
Sebelum beralih kepada *tracking shot* kedua (Rajah 5), *Insert shot* iaitu *close up* buku lakaran rumah ‘Amerika’ ditampilkan (Foto 2). Motivasi cahaya di sebelah kiri jelas terhasil daripada tingkap A. Jika *insert shot* tidak dimasukkan di antara gerak kerja kamera 1 dan 2, sekuen yang disunting akan kelihatan janggal

kerana saiz komposisi dan sudut kamera yang sama, justeru akan mengganggu tontonan. Teknik suntingan ini memudahkan pemahaman naratif visual dan mengelakkan berlakunya *jump cut* ².



Foto 2 *Insert shot* buku lakaran
 Sumber: Adegan 16 LHD (00:14:43 – 00:43:58)

Pencahayaan dalam *tracking shot* kedua ini memperlihatkan intensiti cahaya kelihatan lebih cerah ke atas Pak Awang dan Megat kerana jarak kamera dan subjek semakin dekat, malah penekanan aksi watak dapat disampaikan dengan lebih mendalam kepada penonton.



Rajah 5 Diagram pencahayaan *Tracking shot 2*
 Sumber: Olahan LHD (00:14:43 – 00:16:17)

Kadar intensiti tambahan itu dilihat tidak mengganggu pandangan penonton kerana kawalan cahaya dibuat dengan bantuan *reflector* bersumberkan cahaya dari tingkap. Kontras terhasil dengan kawalan *key light*, *fill light* dan *back light*, lalu mewujudkan bayang yang disengajakan untuk menghasilkan suasana adegan.

Gerak Kerja Kamera dan Analisis Data Cinematics

Kerja sinematik menerusi pergerakan kamera adegan 16 bermula pada syot *close up* tangan Pak Awang sedang melakar rumah Amerika di buku (Foto 2). *Camera blocking* dalam adegan ini menunjukkan watak Pak Awang lebih dominan, sekali gus susunan karakter membawa penonton kepada situasi dan emosi watak. Menurut Sobchack, *camera movement is "prereflectively understood as always meaningfully-directed, as intentional"* (Jakob Isak, 2007).

Dalam konteks keseluruhan filem ini, analisis data cinematics terhadap gerak kerja kamera dicapai dengan menetapkan jenis gerak kerja kamera kerana elemen ini dapat merungkai makna semiotik. Hal ini ditegaskan oleh Barry Salt dalam laman web yang sama dengan menyatakan "*I handle the objective treatment of camera movement by tabulating the numbers of shots with different kinds of camera movement in each film.*" Justeru dengan adanya tempoh gerak kerja, *interpersonal communication* dan *denotation* dapat dirungkai daripada adegan. Christian Metz menyatakan bahawa gerak kerja kamera adalah sebahagian daripada sumber semiotik yang boleh dicapai dan disokong oleh Jakob Isak Nielsen (2007: 51);

Christian Metz includes it as one of "the basic figures of semiotics of cinema" along with montage, shot scale, image/speech-relationships and sequences and writes of it as one among a series of "large syntactic units." Metz claimed that because of its procedures of denotation, cinema should be considered as a specific language and that the study of cinematographic expressiveness could be studied from the vantage point of linguistics.

Antara penetapan gerak kerja kamera itu ialah *Pan*, *Tilt*, *Pan with Track*, *Track*, *Track with Pan*, *Crane* dan *Low Angel* (Jadual 2).

Jadual 2 Data deskriptif *length* dan ASL adegan 16

MEN WHO SAVE THE WORLD (LHD) (2014)
 BACK TO THE DATABASE | ADD METADATA

Submitted by M Fazmi Hisham on 2018-10-19

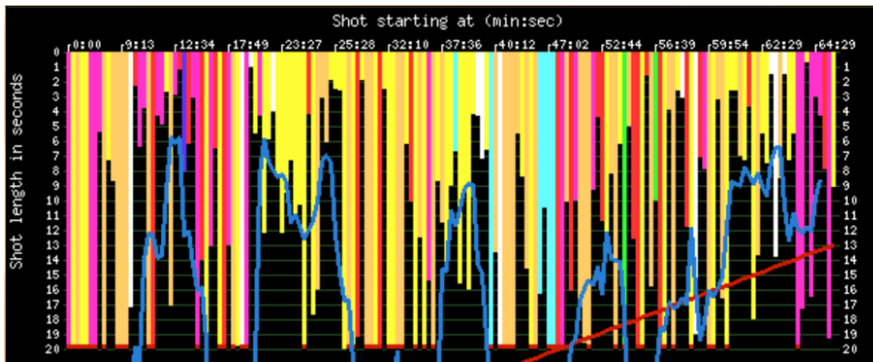
M Fazmi Hisham's comment:
 camera movement data

ASL: 22.6 MSL: 12.9 MSL/ASL: 0.57 LEN: 65:12.2 NoS: 173 MAX: 160.4 MIN: 0.6 Range: 159.8 StDev: 27.7 CV: 1.22

Name:	Pan	Tilt	Pan w T	Track	Tr w Pa	Tr w Pa	Crane	Lw angl
Number of shots:	60	43	23	26	1	6	2	12
Length(min):	17.98	21.86	8.24	8.57	0.13	4	0.52	3.9
ASL(sec):	18	30.5	21.5	19.8	8	40	15.7	19.5
MSL	9.8	19.5	11.3	11.4	8	34.6	15.7	5.7
MSL/ASL	0.55	0.64	0.53	0.58	1	0.86	1	0.29
StDev	20.3	29.8	32.8	27.6	0	32.7	5.8	31.5
Min	0.6	3	1.1	2.8	8	6.6	9.9	0.9
Max	103	137.6	160.4	142.7	8	99	21.5	115.4
CV	1.13	0.98	1.53	1.39	0	0.82	0.37	1.62
Display?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Color	Yellow	Orange	Red	Pink	Purple	Cyan	Green	

Sumber: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=23136

Data keseluruhan file ini menunjukkan *panning shot* sebanyak 60, *tilt* sebanyak 43 syot, *Pan with track* sebanyak 23 syot, *Track* sebanyak 26 syot, *Track with pan* sebanyak 7 syot, *crane* sebanyak 2 syot dan *low angle with track* sebanyak 12 syot. Perbincangan dapatan data dalam bentuk *bar chart* (Rajah 6) hanya akan menumpukan aspek *length* dan ASL syot adegan 16 dan 64 di atas.

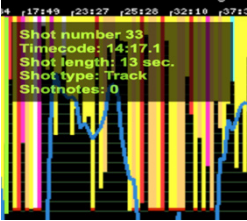
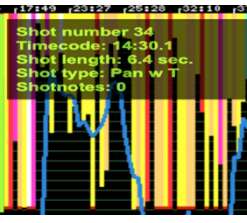
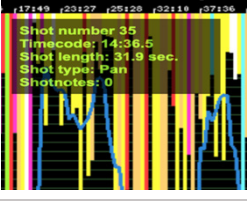



Rajah 6 Graf keseluruhan gerak kerja kamera LHD

Sumber: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=23136

Analisis semiotik yang tertumpu kepada gerak kerja kamera adegan 16 bermula sekitar minit 14:14 hingga 16:21 dengan pergerakan *track* sepanjang 13 saat, diikuti pada minit 14:30 gerak kerja *panning* berserta *tracking shot* sepanjang 6.4 saat. *Panning* tersebut berterusan 31.9 saat dan kemudian *panning* berserta *tracking syot* sepanjang 160 saat (Jadual 3).

Jadual 3 Pecahan data deskriptif *length* dan ASL adegan 16

	<i>Shot Number</i>	<i>Timecode</i>	<i>Shot length</i>	<i>Shot type</i>
1.		14:17.1	13 sec	Track
2.		14:30.1	6.4 sec	Pan with track
3.		14:36.5	31.9 sec	Pan
4.		15:08.4	160.4 sec	Pan with track

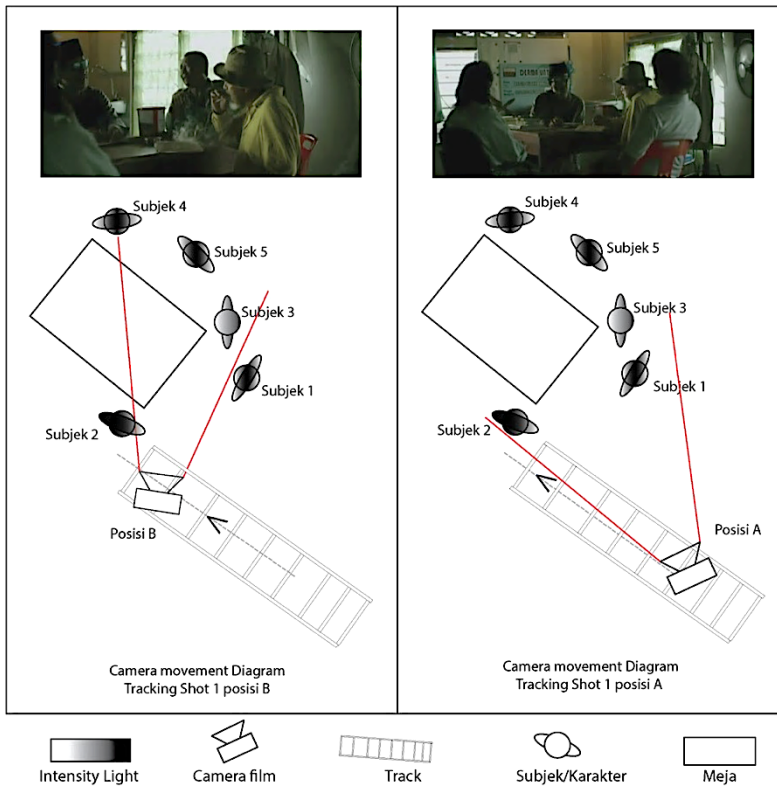
Sumber: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=23136

Shot 33 dalam data cinematics sepanjang 13 saat memperlihatkan pergerakan kamera bergerak ke dalam mendekati subjek, lalu membawa penonton kepada emosi dan reaksi karakter. Gerak kerja kamera yang diolah dengan baik dengan kombinasi aksi pelakon membolehkan pergerakan mekanikal itu tidak akan dirasai oleh penonton. Ia menjadi seperti satu sudut pandangan biasa. Menurut Perkin (dlm. Jakob Isak Nielsen, 2007: 50);

“If we are familiar with the type of movement then we can understand the action of the sequence without becoming aware of the device as an exterior comment on the action.”

Gerak Kerja Kamera 1

Gerak kerja kamera *tracking shot* 1 (Rajah 7) dimulakan dengan *medium long shot* di posisi A iaitu pada minit 00:14:10 hingga berakhir pada *medium shot* di posisi B pada minit 00:14:42. Komposisi ini memperlihatkan *subject placement* lebih padat di sebelah kanan memperlihatkan pemilihan pengarah untuk mengakhiri pergerakan kamera kepada tiga subjek (subjek 3, 4 dan 5). Pergerakan kamera yang berakhir kepada tiga subjek itu membawa penonton kepada aksi dan reaksi watak (Rajah 7) yang terdiri daripada Tok Bilal, Khamis, Megat, Pak Awang dan lelaki Indonesia.



Rajah 7 Diagram gerak kerja kamera *tracking shot* 1

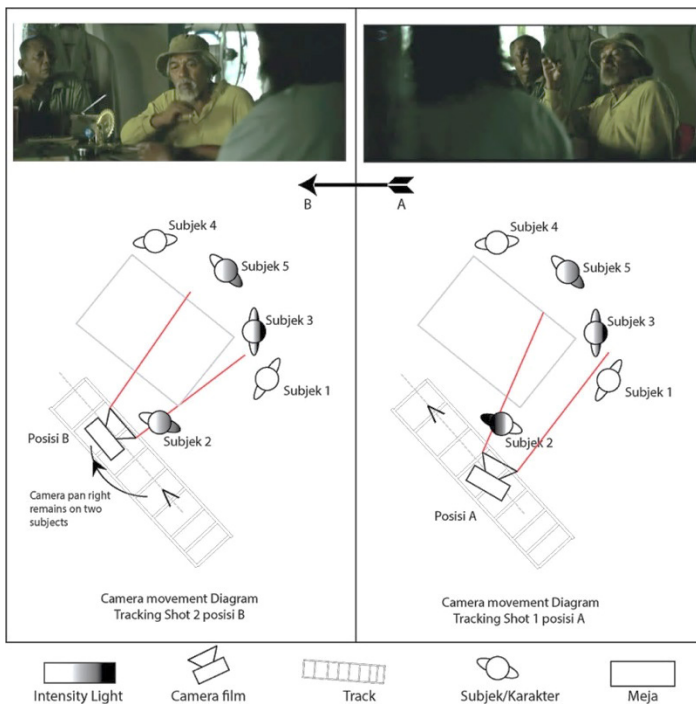
Sumber: Olahan analisis adegan 16 LHD (00:14:10 – 00:14:42)

Pergerakan *tracking shot* 1 ini bolehlah dianggap sebagai satu pengenalan watak yang rapat dengan Pak Awang serta penegasan isi utama cerita, iaitu pemindahan rumah usang ke kawasan baharu. Penonton dapat merasai suasana rumah kampung dengan *setting*, props dan sumber cahaya semula jadi dapat diperlihatkan dalam ruang komposisi. Peralihan kepada gerak kerja kamera

kedua (*tracking shot 2*) bermula selepas *insert shot*, iaitu *extreme close up* buku lakaran rumah Amerika yang dilukis oleh Pak Awang diserahkan kepada lelaki Indonesia pada minit 00:14:43 hingga 00:14:57.

Gerak Kerja Kamera 2

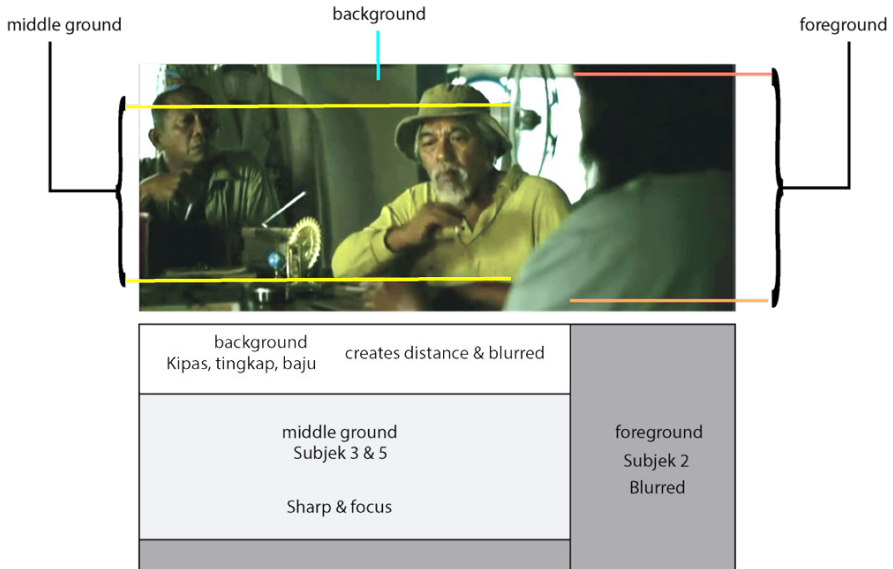
Perbualan Pak Awang seterusnya berlaku dalam gerak kerja kamera *tracking shot 2* yang bermula pada minit 00:14:43 (Rajah 8). Ia memperlihatkan *shallow depth of field*, iaitu jarak kamera dengan subjek kelihatan lebih dekat dengan penonton mewujudkan ruang yang padat dalam frem. Ruang yang terhasil ini bermula di bahagian belakang watak lelaki Indonesia (subjek 2), kemudian kamera bergerak ke kiri dan berhenti pada minit 00:16:21 bagi mengekalkan posisi watak Pak Awang (subjek 3), Megat (subjek 5) dan subjek 2 sebagai *blur foreground*.



Rajah 8 Diagram gerak kerja kamera *tracking shot 2*
Sumber: Olahan analisis adegan 16 LHD (00:14:43 – 00:16:21)

Denotasi wujud menerusi pergerakan kamera, justeru membawa penonton masuk secara perlahan kepada aksi dan reaksi watak Pak Awang dan Megat. Pergerakan kamera bermula di posisi A dengan saiz *medium shot* (minit 00:14:43). Komposisi *over the shoulder* (OTS) subjek 2 (lelaki Indonesia) dengan *shallow depth of field*, menghasilkan *blur foreground* dan *background*. Justeru, watak

Pak Awang dan Megat dengan saiz *two shot* dikekalkan hingga *tracking shot* berakhir dengan *panning right* di posisi B (minit 00:16:21). Menurut Jakob Isak Nielsen (2007: 58), *All expressive camera movements serve narrative functions: They add dramatic emphasis to a shot; they direct the attention of the viewer; they act as a narrative thread.*



Rajah 9 Syot Pak Awang, Megat dan lelaki Indonesia
Sumber: Olahan syot LHD

Kesan rekaan komposisi *rule of thirds* memperlihatkan fokus subjek diberikan kepada subjek 3 dan subjek 5, sekali gus memperlihatkan *subject placement* disusun mengikut tiga seksyen iaitu *foreground*, *middle ground* dan *background* (Rajah 9). Justeru, reaksi Pak Awang dalam dialog terakhir ini amat penting kerana dapat menunjukkan emosinya yang terdiam dan menggaru kepala lalu membuka topi yang dipakainya sambil memandangi Megat. Konklusi dialog ini menunjukkan kekecewaan akibat tidak mampu membayar kos yang ditawarkan oleh lelaki Indonesia tersebut (Foto 3).



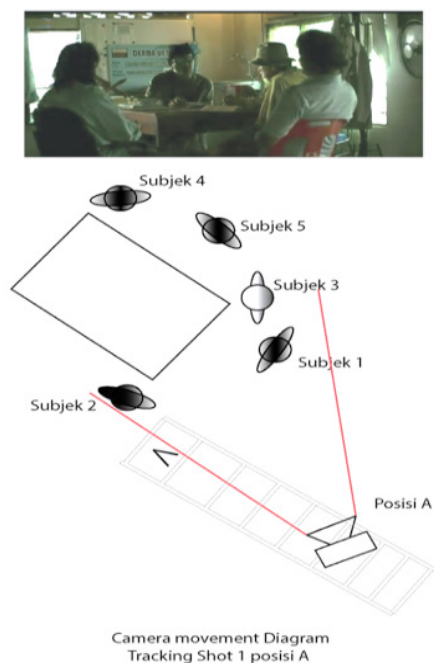
(i)

(ii)

Foto 3 Syot Pak Awang
Sumber: Adegan 16 LHD (00:14:43 – 00:16:17)

Denotasi dan Konotasi

Adegan 16 ini telah diolah secara berlapis dan *cinematically* penuh makna. Menurut Metz (1995: 73), *To 'speak' a language is to use it, but to 'speak' cinematographic language is to a certain extent to invent it.* Metz turut memberi indikasi bahawa denotasi itu dikaji sebelum konotasi. Menurutnya, denotasi merupakan asas dari bahan sinematik visual yang menghasilkan sebuah cerita. Penggunaan *camera movement* adegan ini memberi banyak informasi penceritaan kepada penonton dan memberi makna terhadap realiti sosial masyarakat yang berkaitan.



Rajah 10 Gerak kerja kamera 1 berkonotasi karakter sosial

Sumber: Adegan 16 Filem LHD (00:14:10 – 00:14:42)

Gerak kerja kamera membawa penonton ke dalam dunia karakter. Justeru, aksi dengan tempoh pergerakan kamera sepanjang 0:32 saat cukup untuk membawa konotasi tentang hubungan karakter utama dengan karakter yang lain. Dalam konteks adegan ini, Pak Awang bersama Megat, Tok Bilal dan Khamis, iaitu orang-orang yang dipercayainya membincangkan hal pembaikan rumah usang bersama seorang lelaki Indonesia. Denotasi dalam adegan ini dapat dilihat dalam kombinasi pergerakan yang perlahan sepanjang sekitar satu minit itu memberi penekanan dialog dan ekspresi kepada perbualan karakter sehingga

kedudukan kamera hampir dengan karakter. Dalam gerakan syot perlahan ini bermula pada minit 00:14:14, Khamis dan Tok Bilal menyatakan kebimbangan mereka tentang isu mengangkat rumah memperlihatkan kamera semakin perlahan memberi penekanan emosi dan aksi Megat (Rajah 10). Dialog Megat berbunyi:

MEGAT

Sekarang apa masalahnya? apa masalah dia? Kalau dah ramai-ramai mengangkat takde masalah.

Kemudian, gerakan kedua memperlihatkan kamera bergerak ke dalam sambil *panning* dan perlahan jelas memberi fokus kepada dua watak utama iaitu Pak Awang dan Megat (Rajah 8). Ia memberi konotasi hubungan sosial yang jelas dalam masyarakat kampung, di mana penekanan kerjasama dan gotong-royong diutamakan. Di samping itu, penonton juga dapat melihat aksi Pak Awang yang begitu serius untuk merealisasikan usahanya itu. Syot bertukar kepada *close up* (CU) buku lakaran rumah yang dilukis oleh Pak Awang. *Intercut shot* CU juga sebagai penekanan usaha tersebut. Pergerakan kamera yang dimulakan di belakang watak lelaki Indonesia membawa kepada bahagian kirinya dan berhenti kepada *two shot* (Pak Awang dan Megat), justeru menguatkan lagi penekanan kepada watak Pak Awang dan juga Megat, iaitu orang yang dipercayai olehnya. Pergerakan sepanjang sekitar 160 saat itu berlanjutan memberi konotasi yang telah dibincangkan di atas. Tempoh gerak kerja kamera ini juga merupakan satu indikasi perkembangan watak utama filem ini iaitu Pak Awang.

Pemilihan kombinasi gerak kerja kamera dan penggunaan *diegetic sound*³, iaitu dialog membawa konotasi (penanda) mendalam terhadap sosial masyarakat. Untuk adegan ini sahaja, denotasi (petanda) yang jelas adalah menerusi gerak kerja kamera *tracking shot*. Gerak kerja ini dapat menyampaikan isi cerita dengan setiap pergerakan itu dapat mengisi ruang frem dengan elemen props daripada tidak terlihat kepada kelihatan yang membentuk latar dalam rumah dan masa. Sementara konotasi pula menerusi dialog perbualan watak. Perkara ini ditegaskan oleh Jackendoff (2001) dalam Inna Semetsky (2015: 3), *even verbal utterances should be understood semiotically*. Dialog dalam adegan ini berbunyi:

LELAKI INDONESIA

“Cantik pak spektornya pak, halus dan teliti. Sekarang saya bener-bener ngerti pak kalau bapak benar-benar ingin memperbaiki rumah ini pak.”

PAK AWANG

“Berapa tu?”

LELAKI INDONESIA

“Sekitar sepuluh ribulah pak.”

Disampuk oleh Megat.

MEGAT

“Uishhh, uhh itu dalam bentuk rupiah ke atau ringgit Malaysia?”

LELAKI INDONESIA

“Udah murah itu pak, jangan kasar gitu dong bercandanya pak.”

Pak Awang rasa bersalah melihat lelaki Indonesia lalu memandang Megat.

PAK AWANG

“Ahh yelah, tapi takkan tak boleh kurang?”

LELAKI INDONESIA

“Bapak harus ngerti dong pak, harga-harga cat tu malah naik semua pak.”

“Rumahnya mahu dicat warna apa?”

PAK AWANG

“Macam warna asal dia.”

MEGAT

“Putih!”

LELAKI INDONESIA

“Putih, untuk kayu kita punya dua pilihan pak. Harga singkong dengan harga keju pak.”

PAK AWANG

“Singkong!”

Lelaki Indonesia mengeluarkan kalkulatornya dan mengira.

LELAKI INDONESIA

“Yang singkong, ini buatan China pak. Untuk rumah bapak kita butuh dua setengah sampai tiga gallon lah pak.” Nah makanya untuk test-test sendiri aja, kita butuh tiga ribu ringgit pak.”

Pak Awang dan Megat kelihatan terkejut sambil menyedut rokoknya.

LELAKI INDONESIA

“Ini belum sama ongkos tukangya ya pak.”

Pak Awang menggelengkan kepalanya.

PAK AWANG

(tegas)

“Err!! Tukang tak payah, cat mengecat aku boleh buat sendiri, aku boleh.”

LELAKI INDONESIA

“Boleh! Malaysia kan boleh pak. Tapi gi mana dengan yang lain-lain pak? Atapnya kan bocor, lantainya bolong. Mahu di kerjain sendiri pak?”

Daripada dialog ini, konotasi terhadap beberapa isu yang dapat dikaitkan dalam sosial budaya dan ekonomi negara ini. Antaranya isu, harga cat (singkong dan keju), singkong merujuk kepada tanaman ubi kayu yang boleh didapati di mana-mana dengan harga yang murah. Penggunaan singkong dan keju dalam konteks adegan ini merujuk kepada perbezaan nilai barangan keluaran China. Kualitinya disamakan dengan singkong berbanding keju. Keju menggambarkan makanan yang lebih mahal harganya.

Soal perbezaan nilai wang antara Malaysia dan Indonesia dilontarkan oleh Megat. Arief Budiman (2015) menyatakan, tidak hanya itu terdapat juga beberapa sindiran kecil tentang Indonesia melalui perbezaan nilai tukar rupiah dengan ringgit. Kritikan sosial terhadap warga asing yang menguasai sosioekonomi masyarakat umumnya dapat difahami. Namun, watak lelaki Indonesia yang membalasnya seolah-olah sindiran kepada Malaysia dengan menyebut slogan ‘Malaysia Boleh’ untuk mengakhiri perbualan, berbunyi:

“Boleh! Malaysia kan boleh pak.”

Penjelasan di atas diperkuatkan lagi oleh Dr. Anuar Nor Arai, (1996, 1997) yang menyatakan pendekatan simbolisme yang memberi konotasi ini dapat berkomunikasi melalui visual dan kata-kata yang representatif kepada imej. Perubahan syot menerusi gerak kerja kamera ini dikenali sebagai *mobility of change and duration*. Mobiliti ini dilihat pada perubahan saiz syot ketika pergerakan kamera tersebut. Syot dan pergerakan amat berhubungan yang mana ia dapat memberikan mobiliti. Menurutnya lagi, segala jenis perubahan syot sama ada dari *close up* kepada *medium shot* akan dapat memberikan mobiliti.

KESIMPULAN

Hasil analisis adegan 16 ini jelas menunjukkan setiap perenggan adegan sesebuah skrip itu memerlukan proses kognitif yang tinggi untuk menjadikan ia sebuah visual yang mampu meninggalkan kesan dan pemahaman penceritaan. Ia membolehkan penonton membuat kaitan pengalaman sosial, hidup dan masyarakat ketika menonton. Visual dalam filem yang menarik dan menepati ruang sosial adalah gambaran kepada realiti kehidupan setiap manusia.

Jadual 4 Sumber semiotik pencahayaan dan gerak kerja kamera LHD

Adegan	Sumber Semiotik
16	- suram, <i>low key</i> , <i>two shot</i> , <i>over the shoulder (OTS)</i> . - emosi, mood suram, kesukaran dalam membuat keputusan, cabaran, sosial masyarakat, hubungan rakan.

Dua unsur sinematik di atas terdiri daripada stail ruang bingkai meliputi saiz dan sudut pilihan, manakala pencahayaan merupakan pelengkap kepada visual sinematik dalam usaha makna semiotik terbentuk dalam ruang komposisi. Jadual 4 menunjukkan konstruksi sumber semiotik yang membawa makna daripada komposisi dan pencahayaan dalam adegan 16 filem LHD. Elemen stail atau bahasa filem yang terdiri daripada *mise-en-scene* (set, prop dan kostum dan pencahayaan) sinematografi, penyuntingan dan bunyi mampu memberikan hasil yang memberi makna. Namun, ia perlu digarapkan dengan lebih berhati-hati agar kesemua makna yang ingin disampaikan dapat difahami dengan mudah oleh penonton. Hubungan sosial penonton dalam memberikan perkaitan dengan realiti yang diwujudkan dalam filem berjaya membawa penonton merasai sekuen naratif.

Namun, elemen sinematik dalam babak sesebuah cerita amat memainkan peranan penting dalam menentukan sama ada audiens memahami hubungannya dengan sekuen sebelumnya. Hal ini demikian kerana bahagian babak-babak dalam sesebuah cerita mestilah mengikut turutannya, iaitu babak 1, 2 dan 3. Justeru, pembikin filem iaitu seorang pengarah filem seharusnya mahir dalam membentuk makna dalam babak agar audiens dapat merasai makna tersirat. Oleh itu, dalam membangunkan sesebuah makna menerusi pencahayaan dan gerak kerja kamera, memerlukan pengarah memahami skrip dengan memperincikan elemen sinematik agar mampu meninggalkan kesan emosi serta kesedaran minda yang tinggi kepada audiens sesebuah filem. Melahirkan makna tidak hanya dengan meletakkan kamera tanpa memberi kaitan dengan penceritaan daripada skrip yang berkualiti, malah kebijaksanaan meletakkan asas teknikal dan bahasa perfileman seperti *mise-en-scene*, pencahayaan, suntingan, kesan khas visual, bunyi dan dialog pada hal penceritaan yang tepat adalah faktor utama yang menjadikan karya itu

lebih berkesan kepada banyak aspek seperti sosial budaya masyarakat. Sebarang bentuk imej yang lahir melalui proses kognitif perlu signifikan untuk diungkap secara kreatif. Perkara ini ditegaskan oleh Marcel Danesi (2004: 12), iaitu konotasi membolehkan manusia memperluaskan penggunaan tanda-tanda secara kreatif. Ia sebenarnya adalah mod signifikasi dalam pembinaan dan pentafsiran semua teks kreatif seperti puisi, novel, komposisi muzik, karya seni dan sebagainya.

Nota

¹ <http://www.cinematics.lv>

² *A jump cut is a cut in film editing in which two sequential shots of the same subject are taken from camera positions that vary only slightly if at all. This type of edit gives the effect of jumping forwards in time.*

³ *Sound whose source is visible on the screen or whose source is implied to be present by the action of the film: Voices of characters.*

Rujukan

- Alton, John. (1995). *Painting with light*. Berkeley: University of California Press.
- Anuar Nor Arai. (1996). *Teori dan kritikan filem: Internal composition of the close-up, movements of camera, duration, objective-subjective, close-up*. Kuala Lumpur: Jabatan Media dan Komunikasi, Universiti Malaya.
- Arief Budiman. (2015). *Resensi Filem Lelaki Harapan Dunia*. Dipetik daripada <http://berkacakata.blogspot.my/2015/12/>
- Daniel Chandler. (2002). *Semiotics the basic* (2nd ed.). London & New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Horatia Harrod. (2016). Dipetik daripada <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/06/01/50-things-you-didnt-know-about-marilyn-monroe/>
- Inna Semetsky. (2015). *Edusemiotics and the language of images*. Springer Science+Business Media Dordrecht.
- Jakob Isak et al. (2007). *Camera movement in narrative cinema: Towards a taxonomy of functions*. Department of Inf. & Media Studies, Faculty of Arts University of Aarhus.
- John Alton. (1995). *Painting with light*. Introduction by Todd McCarthy. Oakland, CA: University of California Press.
- ohn Fiske. (1990). *Introduction to communication studies* (2nd ed.). London & New York: Routledge.
- Marcel Danesi. (2004). *Messages, signs and meanings. A basic textbook in semiotics and communication* (3rd ed.). Volume 1 in the series Studies in Linguistic and Cultural Anthropology. Toronto: University of Toronto, Canadian Scholars' Press Inc.
- Marcel Danesi. (2010). *Pengantar memahami semiotika media*. Yogyakarta: Jala Sutra.
- Metz, C. (1995). *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Micheal Wohl. (2008). *The language of film*. Dipetik daripada http://www.kenstone.net/fcp_homepage/language_of_film.html

- Paul Copley & Litza Jansz. (2010). *Introducing semiotics: A graphic guide*. London: Icon Books Ltd, Omnibus Business Centre.
- Roland Barthes. (2010). *Membedah mitos-mitos budaya massa: Semiotika atau sosiologi tanda, simbol dan representasi*. Yogyakarta: Jala sutra.
- Roland Barthes. (1968). *Elements of semiology*. Translated from the French *Elements de Semnologie* 1964 by Editions du Seuil, Paris. Translation 1967 by Jonathan Cape Ltd. Hill and Wang New York, Eleventh Printing 1986.
- Susan Hayward. (2001). *Cinema studies: The key concepts*. (2nd ed.). London & New York: Routledge.
- Yuri Tsivian. (2005). Institute of Theater, Music and Cinema, Leningrad. <http://www.cinematics.lv/>