

REPRESENTASI STAILISTIK FILEM HANG TUAH (1956)

FAIRULADILAN BIN HAMADUN*

NASIRIN BIN ABDILLAH**

NORMAN BIN YUSOFF***

NUR SYAHIRAH ANANI BINTI NOR ADZLI****

fairul.h@umk.edu.my*, nasirin@umk.edu.my**, normyus@hotmail.com***,
nursyahirahanani@yahoo.com****

Abstrak

Hang Tuah (1956) merupakan salah satu filem adaptasi Melayu yang terkenal dalam sejarah perfileman tanah air. Filem ini dikatakan cuba mengangkat karya kesusasteraan Melayu klasik melalui *Hikayat Hang Tuah* dan *Sejarah Melayu*. Memandangkan filem ini bersifat adaptasi, maka sering menjadi perhatian dalam kalangan sarjana. Antara aspek yang sering menjadi daya tarikan mereka adalah soal kesetiaan dalam aspek naratif seperti plot, lakonan, gaya bahasa, latar dan tema. Namun demikian, artikel ini hadir dengan melihat kepada aspek lain iaitu stailistik yang mana merupakan salah satu elemen penting dalam pembuatan filem seperti sinematografi, *mise en scene* dan penyuntingan. Aspek stailistik filem *Hang Tuah* (1956) cuba diselami dengan mengaplikasikan teori *historical poetic of cinema* oleh David Bordwell (1989). Sebagai kerangka analisis utama dalam artikel ini, maka *historical poetic of cinema* cuba menjawab persoalan kajian; bagaimanakah aspek sejarah mampu memberi kesan terhadap stailistik filem *Hang Tuah* (1956)? Analisis kandungan turut dipilih sebagai instrumen kajian utama untuk memperolehi data daripada buku, artikel jurnal dan filem. Hasil analisis mendapati bahawa filem *Hang Tuah* (1956) cenderung kepada stailistik model pembuatan Hollywood. Walau bagaimanapun, keadaan persekitaran industri perfileman Melayu era 1950-an cuba mengubah stailistik filem *Hang Tuah* (1956) kepada acuan filem India.

Kata Kunci: *Hang Tuah* (1956), *historical poetics of cinema*, *Hikayat Hang Tuah*, *Sejarah Melayu*, *stailistik*.

Dihantar: 08 September 2019

Disemak: 29 September 2020

Diterbit: 31 Mac 2021

* Pensyarah di Fakulti Teknologi Kreatif dan Warisan, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia

** Pensyarah Kanan di Fakulti Teknologi Kreatif dan Warisan, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia

*** Pensyarah di Fakulti Filem, Teater dan Animasi, Universiti Teknologi Mara, Malaysia

**** Pelajar Prasiswazah di Fakulti Teknologi Kreatif dan Warisan, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia



HANG TUAH (1956) FILM STYLISTICS REPRESENTATION

FAIRULADILAN BIN HAMADUN*

NASIRIN BIN ABDILLAH**

NORMAN BIN YUSOFF***

NUR SYAHIRAH ANANI BINTI NOR ADZLI****

fairul.h@umk.edu.my*, nasirin@umk.edu.my**, normyus@hotmail.com***,
nursyahirahanani@yahoo.com****

Abstract

Hang Tuah (1956) is one of the famous adaptation films in Malay cinema. The film endeavours to uplift the classical Malay literature through the Hikayat Hang Tuah and Sejarah Melayu. Since Hang Tuah (1956) is an adaptation film, it has always attracted the scholars' attention. Among the main attractions is the matter of loyalty in the narrative aspects such as plot, acting, language style, background and theme. However, this article looks at other aspect namely stylistics. This important element of stylistics in film production includes cinematography, mise en scene and editing. The stylistics aspect of Hang Tuah (1956) was investigated by applying the historical poetic theory of cinema by David Bordwell (1989). As the main analytical framework in this article, historical poetic of cinema attempts to answer the research question of how the historical aspects can affect the style of Hang Tuah (1956) film? Content analysis was chosen as the main instrument for obtaining data from books, journal articles and films. The analysis found that Hang Tuah (1956) tends to resemble Hollywood production model. However, the environment of Malay film industry around 1950's had influenced the stylistics of Hang Tuah (1956) film to be shaped by an Indian mould.

Keywords: *Hang Tuah (1956), historical poetics of cinema, Hikayat Hang Tuah, Sejarah Melayu, stylistics*

Submitted: 08 September 2019

Revised: 29 September 2020

Published: 31 March 2021

* Lecturer at Faculty of Creative Technology and Heritage, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia

** Senior Lecturer at Faculty of Creative Technology and Heritage, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia

*** Lecturer at Faculty of Film, Theatre and Animation, Universiti Teknologi Mara, Malaysia

**** Undergraduate Student at Faculty of Creative Technology and Heritage, Universiti Malaysia Kelantan, Malaysia



1.0 Pengenalan

Hang Tuah (1956) arahan Phani Majumdar merupakan filem Melayu pertama yang diadaptasi daripada hikayat Melayu Hang Tuah. Tujuan utama penerbitan filem ini adalah untuk menyertai Festival Filem Asia kali ketiga di Hong Kong pada tahun 1956. Bagi memenuhi tujuan tersebut Malay Film Production (selepas ini dirujuk sebagai MFP) mengambil keputusan untuk menerbitkan sebuah filem khas yang bertemakan hikayat Melayu. Keputusan tersebut dilakukan kerana sehingga tahun 1956, filem Melayu yang bertemakan hikayat Melayu belum pernah diterbitkan (Sattar, 2014).

Hang Tuah (1956) juga dihasilkan menggunakan teknologi *Eastmancolor* semasa penggambaran di mana negatifnya perlu diproses di Denham Laboratory, London. Filem ini mempunyai pencapaian yang amat membanggakan dalam industri perfileman Melayu era 1950-an apabila berjaya memenangi dua anugerah dalam Festival Filem Asia Pasifik kali Ketiga di Hong Kong bagi kategori Pelakon Pembantu Terbaik (Seniwati Zaiton) dan Lagu Terbaik (P. Ramlee). Filem ini turut mendapat pencalonan dalam katagori Anugerah Golden Berlin Bear melalui Phani Majumdar dan mendapat tayangan khas di Berlin, Jerman pada tahun 1957. Ekoran daripada kejayaan itu, telah menjadikan *Hang Tuah* (1956) terkenal di peringkat Malaya, Singapura, Thailand, Indonesia, Brunei dan Borneo British (Sattar, 2014, Kamal, 1999 & Amazon, 1990).

Pencapaian *Hang Tuah* (1956) amat membanggakan dalam industri perfileman Melayu disebabkan filem ini merupakan karya pertama yang cuba mengangkat kesusasteraan Melayu khususnya cerita hikayat dalam bentuk visual bergerak. Bahkan *Hang Tuah* (1956) juga diiktiraf sebagai filem termahal dalam sejarah penerbitan filem Melayu di mana kos penerbitannya mencecah kira-kira RM 500 000 (Sattar, 2014). Walau bagaimanapun, tinjauan yang dijalankan mendapati bahawa sehingga kini masih wujud kelompangan kajian yang memerincikan filem *Hang Tuah* (1956) dalam aspek stailistiknya. Maka disebabkan itu, makalah ini cuba hadir dengan meneliti stailistik filem *Hang Tuah* (1956) melalui pengaplikasian teori *historical poetics of cinema* oleh David Bordwell.

1.1 Sinopsis *Hang Tuah* (1956)

Filem ini mengisahkan lima sahabat yang mengaku sebagai bersaudara iaitu Hang Tuah (P. Ramlee), Hang Jebat (Ahmad Mahmud), Hang Kasturi (Nordin Ahmad), Hang Lekir (S.Shamsuddin) dan Hang Lekiu (Aziz Sattar). Kehidupan mereka daripada kecil membanteras kegiatan jenayah di sebuah perkampungan Melaka. Setelah meningkat dewasa mereka bersetuju untuk menuntut ilmu persilatan di Gunung Ledang bersama Adi Putera. Semasa menuntut ilmu persilatan, Melor telah jatuh cinta kepada Hang Tuah. Percintaan mereka tergantung setelah Hang Tuah dan yang lain pulang ke kota Melaka. Semasa dalam perjalanan, berlaku satu pemberontakan di sebuah pasar. Mereka berungkus lumus untuk menumpaskan keganasan tersebut dan pada masa yang sama telah menyelamatkan Dato' Bendahara (Daeng Idris) daripada menjadi mangsa keadaan. Melihat kejadian itu, Dato' Bendahara menjemput Hang Tuah lima bersaudara ke rumahnya untuk diraikan dan diberikan sepersalinan pakaian.



Perkabaran peristiwa keberanian Hang Tuah bersaudara telah sampai ke telinga baginda Sultan Melaka (Haji Mahadi). Baginda telah menitahkan agar mereka mengadap dan seterusnya dilantik menjadi hulubalang Melaka. Semasa keberadaan Sultan di Majapahit untuk berkahwin dengan Raden Mas, Hang Tuah telah mengangkat nama Melaka sebagai pahlawan Melayu dengan menewaskan pahlawan Taming Sari. Sebagai anugerah, Raja Majapahit telah menganugerahkan Hang Tuah, keris Taming Sari. Sekembalinya di Melaka, Hang Tuah dititahkan pula ke Pahang untuk mengambil Tun Teja (Zaiton) bagi dipersembahkan kepada baginda Sultan.

Ketibaan Hang Tuah disambut gembira oleh bendahara Pahang. Hal ini disebabkan oleh kehebatan dan kegagahan Hang Tuah telah tersebar ke seluruh negeri. Keistimewaan yang dimiliki oleh Hang Tuah telah menyebabkan Tun Teja jatuh hati. Namun percintaan Hang Tuah dan Tun Teja terhalang kerana kesetiaan kepada sultan. Sepanjang keberadaan Hang Tuah di Pahang, Melor tiba di Melaka bagi mengunjungi Hang Tuah. Walaubagaimanapun, malang menimpa nasib Melor apabila termakan dengan hasutan Tun Ali dan Patih Karma Wijaya. Melor telah dijadikan sebagai dayang di istana Melaka. Rentetan peristiwa itu menyebabkan Hang Jebat membela nasib Melor dengan menyampaikan berita tersebut kepada Hang Tuah.

Pertemuan Hang Tuah dan Melor telah difitnah oleh Tun Ali dan Patih Karma Wijaya. Mereka memaklumkan kepada Sultan Melaka tindakan terkutuk Hang Tuah yang mempunyai hubungan dengan dayang istana. Dengan perasaan murka, Sultan Melaka menitahkan Dato Bendahara untuk membunuh Hang Tuah. Namun demikian, titah tersebut telah diingkari oleh Dato Bendahara dengan menyembunyikan Hang Tuah. Lantaran peristiwa itu, Hang Jebat bangkit menuntut bela dengan menyerang Istana Melaka akibat daripada penganiayaan ke atas Hang Tuah.

Kekuatan Hang Jebat menyebabkan Sultan Melaka berjaya diusir. Akan tetapi kehadiran semula Hang Tuah selepas Sultan Melaka memaafkan kesalahannya mengundang pertarungan yang sengit. Memandangkan Hang Jebat menggunakan keris Taming Sari, Hang Tuah gagal menewaskannya. Semangat setia kawan antara mereka berdua juga menyebabkan perlawanan gagal ke arah pembunuhan. Walaubagaimanapun, keegoan untuk menyerah diri dan sanggup berkorban demi ketaatan Hang Tuah kepada Sultan Melaka menyebabkan Hang Jebat terkorban dalam pertarungan tersebut.

2.0 Tinjauan Literatur

Memang tidak dapat dinafikan terdapat sarjana yang telah menjalankan kajian terhadap filem *Hang Tuah* (1956). Namun demikian, aspek yang diteliti adalah berbeza dengan artikel ini. Sebagai contoh kajian yang dijalankan oleh Hatta Azad Khan (1997) bertajuk *The Malay Cinema* membincangkan sinema Melayu sebagai sebuah sinema nasional dalam konteks Asia Tenggara. Hatta mengaplikasikan kerangka teori sinema nasional berlandaskan fenomena yang berlaku dalam bangsa Amerika Latin, Afrika dan Timur Tengah. Dalam mencari identiti filem yang mempunyai sifat sinema nasional, kajian ini meneliti sejarah perkembangan filem Melayu bermula dari Singapura hingga ke Malaysia serta motivasi yang dilakukan oleh pembuat filem



tempat untuk mencari kebebasan daripada didominasi oleh pengaruh asing. Skop kajian yang dilakukan juga mencakupi filem *Hang Tuah* (1956) yang mana tergolong dalam *Golden Era* dan diterajui oleh tenaga produksi asing dari India. Biarpun begitu, kajian Hatta hanya menyentuh aspek luaran *Hang Tuah* (1956) seperti amalan-amalan industri perfileman pada era tersebut dan tidak memerincikan kesannya terhadap stailistik filem. Perkara tersebut berlainan dengan artikel ini yang mana elemen dalaman iaitu stailistik menjadi tumpuan utama dengan mengaplikasikan teori *historical poetics cinema* oleh Bordwell (1989).

Kajian seterusnya yang menyentuh tentang filem *Hang Tuah* (1956) adalah *Malaysian Cinema, Asian Film Border Crossing and National Cultures* oleh William Van Der Heide (2002). Kajian ini membincangkan tentang perbezaan antara sinema dan budaya filem melalui pengaplikasian pendekatan *cross-cultural analysis*. Heide berpendapat bahawa untuk memahami budaya filem Malaysia, pendekatan sinema nasional dan genre tidak sesuai digunakan kerana mampu menjadikan kajian terbatas dan pendekatan ini sesuai untuk sinema Hollywood sahaja. *Hang Tuah* (1956) telah dipilih sebagai salah satu filem yang dianalisis dan didapati bahawa naratif filem ini dipentaskan dengan beberapa cara yang ketara untuk membezakannya dengan karya Sheppard. Antaranya, babak percintaan antara Tuah dan Tun Tjih, babak percintaan Hang Tuah dengan Melur dan babak pertarungan antara Hang Tuah dengan Hang Jebat. Meskipun kajian Heide mengandungi perbincangan terhadap *Hang Tuah* (1956), namun beliau tidak memerincikannya secara mendalam khususnya aspek stailistik filem. Heide lebih tertumpu kepada aspek naratif filem *Hang Tuah* (1956). Lebih-lebih lagi beliau menggunakan pendekatan *cross-cultural analysis* sedangkan artikel ini pula mengaplikasikan teori *historical poetics cinema* oleh Bordwell (1989).

Kajian lain iaitu *Karya Sastera Melayu Moden yang Berilhamkan Karya Sastera Melayu Lama* dijalankan oleh Monique Zaini-Lajoubert (2010). Kajian ini melihat permasalahan yang berlaku apabila pengarang Melayu moden mengubah sebahagian intipati karya sastera Melayu lama bagi menyatakan pendapat mereka. Dengan melihat *Sejarah Melayu* dan *Hikayat Hang Tuah* sebagai landasan utama perbincangan, Lajoubert menganalisis perubahan cerita yang berlaku dalam medium novel, teater dan filem. Apa yang dapat dilihat adalah pengarang moden kurang memberi penekanan terhadap keaslian dalam teks *Sejarah Melayu* dan *Hikayat Hang Tuah*. Antara bahagian yang paling ketara diubah adalah bahagian ketiga *Sejarah Melayu* iaitu kemerosotan dan kejatuhan serta bahagian pertama *Hikayat Hang Tuah* khususnya pemberontakan Hang Jebat dan pertarungannya dengan Hang Tuah. Lajoubert juga mendapati bahawa filem ini mengaplikasi sebahagian besar urutan bahagian pertama *Hikayat Hang Tuah*. Perubahan yang berlaku dapat dilihat melalui penambahan watak Melur sebagai orang asli yang bercinta dengan Hang Tuah semasa menuntut ilmu di Gunung Ledang. Peristiwa Hang Jebat terkorban juga berlainan daripada karya asal di mana keadaannya adalah luka-luka, amukan yang lakukan adalah dalam kalangan orang ramai dan melakukan pembunuhan secara besar-besaran. Begitu juga keadaan Hang Tuah yang sepatutnya pulang ke rumah setelah membunuh Hang Jebat tanpa adanya perasaan dilema. Apa yang dapat melalui kajian Lajoubert adalah penumpuan banyak dilakukan terhadap perbezaan naratif asal dengan medium filem. Berbeza dengan artikel ini yang mana tumpuan khusus diberi terhadap aspek stailistiknya.

Selain itu, Fairuladlan Hamadun (2015) turut menjalankan kajian bertajuk *Pengaruh Konteks Penerbitan Filem Terhadap Teknik Penyuntingan Babak-Babak Aksi Filem Hang Tuah* (1956) dan *Hikayat Merong Mahawangsa* yang mencakupi aspek stailistik filem. Kajian beliau tidak



ketinggalan dalam mengaplikasikan teori *historical poetics of cinema* sebagai kerangka analisis utama. Walaupun hampir menyamai dengan kajian yang dibangunkan ini, namun aspek stailistik yang diteliti berfokus kepada teknik penyuntingan babak-babak aksi dalam filem *Hang Tuah* (1956) dan *Hikayat Merong Mahawangsa* (2011) sahaja. Sedangkan aspek teknik penyuntingan hanyalah sebahagian kecil dalam stailistik pembuatan filem. Sejurus itu, penghasilan artikel ini menjadikannya berbeza dengan kajian Fairuladlan kerana cuba meneliti sebahagian besar stailistik filem *Hang Tuah* (1956) seperti sinematografi, *mise en scene*, suntingan dan audio.

Kajian *Wira Melayu Menurut Persepsi Pelaja* oleh Rahimah Hamdan (2018) pula memberi tumpuan terhadap kerelevanan Hang Tuah sebagai tokoh wira bagi masyarakat kontemporari khususnya generasi muda dalam kalangan pelajar Universiti Putra Malaysia. Seramai 80 orang pelajar yang terdiri daripada pelajar sastera dan bukan sastera telah ditemubual menggunakan borang soal selidik. Hasil analisis menunjukkan bahawa filem *Hang Tuah* (1956) merupakan medium utama bagi responden mengenali watak Hang Tuah sejurus menjadi pilihan tertinggi iaitu sebanyak 92.5% daripada keseluruhan pelajar. Kajian Rahimah juga menemui bahawa watak Hang Tuah masih relevan diangkat menjadi ikon 'wira budaya' serta masih diperlukan dalam generasi kini. Apa yang mampu disimpulkan melalui kajian ini adalah fokus utamanya iaitu watak Hang Tuah yang diangkat menjadi ikon kepada pelajar. Filem *Hang Tuah* (1956) pula menjadi media utama dalam memperkenalkan watak Hang Tuah. Ianya cukup berbeza dengan artikel ini yang mana memberi kupasan mendalam terhadap filem *Hang Tuah* (1956) khususnya aspek stailistiknya.

Dalam aspek keteorian, *historical poetics of cinema* tidak janggal dalam pengetahuan sarjana di luar negara. Antara sarjana yang berjaya mengaplikasikan teori ini dalam kajiannya ialah Timothy White (1996) dengan tajuk kajiannya *Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation*. White membincangkan tentang pengaruh pembuatan filem Hollywood (1930-an) dan dasar-dasar pendudukan Jepun (1940-an) terhadap sinema Malaysia khususnya *Golden Age* (tahun 1950-an dan 1960-an). Teori *historical poetics of cinema* telah digunakan untuk menganalisis filem-filem yang dihasilkan oleh *Malay Film Productions* (MFP) iaitu *Sarjan Hassan* (1955), *Bujang Lapok* (1957), *Anak Pontianak* (1958) dan *Ibu mertua Ku* (1962). Hasil analisis mendapati bahawa filem-filem yang dikaji mempunyai pengaruh asing daripada filem Hollywood, Jepun dan India. Antaranya, cara pementasan lagu *The Satay Man* dalam filem *Anak Pontianak* (1958) menyerupai kaedah penghasilan filem India, teknik *mise en scene* dalam *Bujang Lapok* (1957), *Anak Pontianak* (1958), *Ibu Mertua Ku* (1962) dan *Sarjan Hassan* (1955) membawa kepada pengaruh filem Hollywood manakala pengaruh Jepun pula kelihatan dalam filem *Sarjan Hassan* (1955), *Bujang Lapok* (1957) dan *Ibu Mertua Ku* (1962). Apa yang mampu dilihat berdasarkan kajian White adalah kaedah pengaplikasian *historical poetics of cinema* yang mana amat membantu dalam penghasilan artikel ini. Walau bagaimanapun, artikel ini memberi tumpuan terhadap aspek stailistik filem *Hang Tuah* (1956) sahaja.

Sarjana dari negara China iaitu Haijing Tu (2005) tidak ketinggalan dalam mengaplikasikan teori *historical poetics of cinema* dalam kajiannya yang bertajuk *A Chinese Director And His Transition From Critical Banned Filmmaker To Box Office Success*. Kajian Tu bertindak dengan menganalisis empat buah filem arahan Zhang Yimou iaitu *To Live* (1994), *Keep Cool* (1997), *Not One Less* (1999) dan *Hero* (2002) menggunakan kerangka *teori poetics of cinema*. Beliau mendapati bahawa *To Live* (1994) merupakan filem terakhir Yimou yang memaparkan isu penindasan sosial wanita Cina sebelum diharamkan oleh kerajaan China. *Keep Cool* (1997)



pula merupakan titik permulaan Yimou mengubah aspek tematikal dalam pembuatan filemnya serta mula menongkah ke arah kejayaan *box office*. Sementara itu, *Not One Less* (1999) memaparkan kejayaan Yimou menawan semula hati kerajaan China dan kehadiran filem *Hero* (2002) pula menampakkan langkah Yimou menceburi filem bersifat komersial. Berdasarkan kajian Tu, mampu dilihat bahawa pengaplikasian *historical poetics of cinema* begitu dominan sehingga mampu merungkai tindakan Yimou dalam mengubah haluan penghasilan filemnya. Pengaplikasian teori Bordwell (1989) dalam kajian Tu amat membantu dalam pembangunan artikel ini lebih-lebih lagi fokus yang diberi lebih kepada filem adaptasi Melayu *Hang Tuah* (1956).

3.0 Metodologi

Dalam artikel ini, reka bentuk kajian yang digunakan adalah kaedah kualitatif. Analisis tekstual dipilih sebagai alat kajian utama memandangkan ianya bersesuaian dengan pengajian media khususnya bidang perfileman. Analisis tekstual juga digunakan bagi menganalisis data filem *Hang Tuah* (1956) dan kepustakaan iaitu buku, akhbar, majalah, artikel, jurnal dan tesis. Bagi menggerakkan artikel ini, langkah pertama yang dijalankan adalah penelitian terhadap *Hang Tuah* (1956) melalui kaedah tontonan filem. Analisis filem disusuli dengan penggunaan kerangka teori *historical poetics of cinema* oleh David Bordwell (1989). Teori ini mengandungi konsep sejarah (*historic*) yang mana memacu artikel ini untuk melihat aspek luaran filem *Hang Tuah* (1956) seperti sejarah penerbitannya. Setelah itu, aspek luaran tersebut diteliti kesannya terhadap stailistik (*stylistics*) filem *Hang Tuah* (1956). Aspek stailistik (*stylistics*) yang diberi tumpuan dalam *historical poetics of cinema* ialah nilai estetika seperti *mise en scene*, sinematografi, Teknik penyuntingan dan gaya pementasan muzik.

4.0 Dapatan Kajian

Analisis yang dijalankan terhadap *Hang Tuah* (1956) mendapati bahawa filem ini memaparkan stailistik Melayu, India dan Hollywood. Stailistik Melayu dalam *Hang Tuah* (1956) mampu dilihat melalui aspek pemakaian seperti Baju Kurung. Baju Kurung merupakan salah satu pakaian tradisional Melayu bagi lelaki dan perempuan yang terkenal di Nusantara. Baju Kurung bersifat labuh dan longgar serta diklasifikasikan sebagai tunik iaitu menyarungnya melalui kepala. Bagi lelaki, Baju Kurung dipakai dengan kain sarung dan seluar manakala bagi perempuan dipadankan dengan kain sarung dengan ikatan ombak mengalun. Baju Kurung lelaki juga dikenali sebagai Baju Melayu dan kira-kira lewat 1800, Sultan Abu Bakar menamakan baju ini sebagai Baju Kurung Teluk Belanga dengan jahitan tulang belut disekeliling lehernya. Terdapat juga kelengkapan lain bagi pemakaian Baju Kurung perempuan seperti sanggul dan kain kelabung. Sementara itu Baju Kurung lelaki pula dilengkapi dengan kain sampin dan destar (Aris, Nawawi & Yusof, 2015). Gaya yang sama turut diaplikasikan dalam *Hang Tuah* (1956) di mana Baju Kurung lelaki dan perempuan telah digunakan bagi mencerminkan latar masyarakat Melayu pada era kesultanan Melayu Melaka. Gaya pemakaian ini dapat dilihat melalui watak seperti Hang Tuah bersaudara, ibu dan bapa Hang Tuah serta penduduk kampung Hang Tuah.

Selain itu, Baju Kebaya juga digunakan dalam *Hang Tuah* (1956). Gaya pemakaian Baju Kebaya jelas kelihatan dalam watak Tun Teja yang mana sering menggunakan baju ini semasa pertemuan dengan Hang Tuah dan ibu angkatnya. Gaya pemakaian Baju Kebaya adalah tradisi pakaian Melayu dan mula wujud selepas kedatangan Islam di Tanah Melayu. Melalui catatan



yang dilakukan oleh Frank Swettenham, Baju Kebaya menjadi satu gaya pemakaian Melayu pada era 1874 dengan bahan yang diperbuat daripada fabrik mewah sutera satin. Baju ini digayakan dengan kain berbelah dikancing dengan berkeronsang tiga dihadapan serta hiasan seperti cincin, subang, rantai leher dan cucuk sanggul dirambut (Hussin, Nawawi & Mohamed, 2013).

Keris sangat terkenal dengan penggunaannya dalam masyarakat Riau, Bugis, Jawa dan Bali sebagai pelengkap gaya pemakaian. Budaya keris ini kemudiannya menjadi ikutan di kawasan Asia Tenggara lain seperti Malaysia, Brunei, Filipina Selatan, Singapura dan Selatan Thailand (Mudra, 2009). Keris pada asalnya berbentuk lurus, pendek, tebal dan sederhana bentuk bilahnya. Namun perkembangan teknologi dan seni garapan estetika menjadikan bentuknya dihasilkan dengan pelbagai motif dan bersifat peribadi (Raman, 2006). Dalam *Hang Tuah* (1956), penggunaan keris turut kelihatan dalam babak Hang Tuah lima bersaudara menuntut ilmu persilatan di Gunung Ledang (00:17:53 sehingga 00:18:22), pertempuran antara Hang Tuah lima bersaudara dengan pemberontak (00:28:02 sehingga 00:29:25), perlawanan Hang Tuah dengan pahlawan Taming Sari (00:42:52 sehingga 00:45:10) dan pertarungan Hang Tuah dengan Hang Jebat (00:50:19 sehingga 00:55:58).

Filem *Hang Tuah* (1956) turut menggunakan silat sebagai seni mempertahankan diri. Hampir kesemua aksi perlawanan dalam filem ini menggunakan silat sebagai seni tempur adegan perlawanan bagi memaparkan budaya masyarakat Melayu. Antaranya dapat dilihat dalam babak latihan perlawanan Hang Tuah lima bersaudara menuntut ilmu persilatan di gua Gunung Ledang pada durasi 00:17:53 sehingga 00:18:22, Hang Tuah lima bersaudara menumpaskan pemberontak di pasar pada durasi 00:28:02 sehingga 00:29:25, Hang Tuah menentang Pahlawan Taming Sari pada durasi 00:42:52 sehingga 00:45:10 dan Hang Tuah menentang Hang Jebat di Istana Melaka pada durasi 00:50:19 sehingga 00:55:58. Walaupun asal usul silat masih menjadi tanda tanya, namun seni mempertahankan diri ini cukup terkenal sebagai warisan bangsa Melayu dan Nusantara. Inovasi yang dilakukan terhadap silat terutamanya dalam aspek seni pergerakan telah menjadikannya lebih meluas digunakan dan sehingga kini lebih 8000 jenis silat dihasilkan di kepulauan Melayu yang meliputi Malaysia, Indonesia, Brunei dan Singapura (Zulkifli, 2015).

Dalam *Hang Tuah* (1956), set-set yang dibina mampu memberi gambaran kepada latar masyarakat era kesultanan Melayu Melaka. Perkara ini mampu dilihat melalui penggunaan set rumah perkampungan yang dibina menggunakan kayu dan atap daun nipah. Set ini sinonim dengan gaya seni bina tradisional masyarakat Melayu iaitu lantai tinggi dan mempunyai tiang, ruang dalaman mudah alih, bahan binaan daripada hutan hujan tropika seperti ranting kayu, buluh, rotan dan bumbung daripada nipah (M. Surat, Usman I.M.S, Tahir M.M, Abdul Halim Ismail & N.L. Nik Ibrahim, 2009). Penggunaan set ini mampu dilihat melalui rumah keluarga Hang Tuah, orang kampung Hang Tuah dan ibu angkat Hang Tuah. Sementara itu, penggunaan set Istana Melaka pula mencerminkan seni binaan istana Melayu. Melalui penggunaan bahan daripada kayu, ukiran bermotifkan tumbuh-tumbuhan serta bunga-bunga dan ruang balairong seri bagi menghadap Sultan dan upacara keistanaan jelas menggambarkan pemerintahan Kesultanan Melayu Melaka dalam filem ini (Arkib Negara Malaysia, 2018).

Stailistik filem India pula dapat dilihat melalui penerapan elemen tarian pada durasi 00:13:16 - 00:15:22 iaitu ketika Melor menari bersama penari-penari yang lain di Gunung Ledang dan



01:03:31 sehingga 01:06:43 iaitu Hang Tuah menari beramai-ramai dengan lagu joget Pahang. Tarian merupakan sejenis gerakan yang berirama dan menjadi salah satu budaya kehidupan di India. Tarian juga menjadi satu strategi dalam model pembuatan filem India dan sentiasa dikekalkan dalam kebanyakan filem Melayu pada era 1940-an sehingga 1950-an. Walaupun Joget Pahang memberi gambaran terhadap tradisi masyarakat Melayu dalam filem ini, namun penerapan elemen tarian dalam filem masih menunjukkan dominasi tradisi filem India. Penggunaan tarian juga menjadi salah satu elemen penting dalam penyampaian naratif filem India yang bercorakkan melodrama seperti salasilah keluarga (Heide, 2002).

Tarian juga kebiasaannya diikuti oleh nyanyian dalam amalan filem India. Perkara ini disebabkan oleh nyanyian adalah unsur yang sangat penting dalam cerita dan lakonan serta menjadi tradisi filem India terutamanya filem Hindustan. Unsur nyanyian ini mula diterapkan oleh pengarah India ke dalam filem Melayu sejak era 1940-an. Bermula sebelum Perang Dunia Kedua, muzik dan nyanyian adalah perkara yang tidak dapat dipisahkan apabila memperkatakan tentang filem Melayu klasik. Ia merupakan pakej persembahan filem Melayu klasik atau filem Melayu hitam putih. Muzik dan nyanyian juga memainkan peranan dalam menggerakkan naratif serta berfungsi sebagai menutup kelemahan jalan cerita dan lakonan (Aimi Jarr, 2007). Penerapan elemen nyanyian ini dapat dilihat pada durasi 00:21:07-00:22:23 semasa Melor memanggil Hang Tuah ketika berada di Gunung Ledang, 00:26:22-00:27:20 semasa Hang Tuah menyanyi kerana meninggalkan Gunung Ledang, 01:11:18-01:13:33 ketika Hang Tuah berjumpa dengan Tun Teja di rumah mak angkatnya dan 01:24:44-01:26:40 ketika Tun Teja menyanyi lagu 'Berkorban Apa Saja'.

Gaya muzikal dalam *Hang Tuah* (1956) berbeza dengan amalan perfileman Hollywood. Dalam amalan filem Bollywood, muzikal bukan sahaja menjadi satu hiburan istirehat penonton, namun turut memberi kesinambungan terhadap naratif dengan memberi pendedahan melalui emosi, hasrat dan niat melalui lirik muzik. Amalan ini juga selari dengan estetik yang diwarisi daripada teater Sanskrit (White, 1996 & Tyrrell, 2015). Malahan, dalam acuan Bollywood, elemen muzikal dipandang begitu serius kerana menjadi pelengkap filem dan melibatkan sebahagian besar daripada perbelanjaan keseluruhan filem. Berbanding dengan acuan Hollywood yang mana kurang memberi penekanan terhadap peranan muzikal sebagai pelengkap filem (Pawar, 2015). Muzikal Hollywood kurang dihasilkan dalam sesebuah filem kerana memberi laluan kepada naratif yang realistik dan muzikal juga lebih kepada menampung bunyi latarbelakang babak atau *non-diegetic* (Channa, 2012 & White, 1996).

Sejak kemunculan kamera dalam dunia perfileman, kebanyakan adegan yang dirakam memaparkan gambar penuh. Hanya selepas kemunculan Edwin S. Porter, syot *close up* iaitu gambar yang memaparkan salah satu bahagian badan manusia mula diperkenalkan pada tahun 1903. Namun, kemunculan bapa penyuntingan filem dunia iaitu D.W. Griffith telah mengembangkan lagi penggunaan dan penciptaan syot bagi membina kesan dramatik dalam filem. Antaranya *close up*, *medium shot*, *long shot*, *extreme long shot* dan *tracking shot*. Teknik *long shot* iaitu pemaparan secara penuh atau lebih badan manusia mula digunakan dalam filem *The Greaser's Gauntlet* pada tahun 1908. Syot tersebut telah digunakan untuk memaparkan kesan dramatik melalui babak seorang wanita yang menyelamatkan lelaki. Kejayaan eksperimen tersebut mendorong D.W. Griffith untuk menghasilkan filem dengan menggunakan *extreme long shot* seperti *Ramona* (1911), *The Birth of a Nation* (1915) dan *Intolerance* (1916) (Dancyger,



2011 & Mamer, 2013).

Dalam filem *Hang Tuah* (1956), terdapat banyak penggunaan *long shot* dalam keseluruhan babak khususnya aksi perlawanan. Sebagai contoh dapat dilihat pada durasi 00:04:20 sehingga 00:05:55 ketika Hang Tuah bersama rakan-rakannya semasa kecil menentang perompak-perompak di sebuah pulau, perlawanan Hang Tuah dengan Pahlawan Taming Sari pada durasi masa 00:42:52 sehingga 00:45:10 dan perlawanan antara Hang Tuah menentang Hang Jebat dalam Istana Melaka pada durasi 00:50:19 sehingga 00:55:58. Walaupun ianya kelihatan seperti model pembuatan filem Hollywood, namun pementasan yang dilakukan menjurus kepada gaya pementasan bangsawan yang mencerminkan satilistik India. Perkara ini dapat dilihat dalam kebanyakan filem yang diterbitkan pada era 1940-an sehingga 1960-an, di mana syot yang dipaparkan cenderung kepada *long shot* iaitu pelakon kelihatan jauh daripada kamera atau skrin dan kurang melibatkan pergerakan kamera (Jarr, 2009 & Hamadun, 2015).

Penggunaan sistem penggambaran dalam studio memaparkan model pembuatan filem Hollywood. Perkara ini dapat dilihat semasa bermulanya studio filem pertama di dunia dibina iaitu pada tahun 1893 di New Jersey, United States America yang dikenali sebagai Black Maria oleh Thomas Edison (Wherry, 2015). Black Maria hanyalah bersaiz kecil, dibina dengan platform berputar dan cermin kaca sebagai bumbung bagi mendapatkan cahaya yang mencukupi untuk menampung kelengkapan teknologi kamera *Kinetoscope*. Studio ini telah menghasilkan ratusan filem pendek yang bersifat tanpa plot seperti klip perlawanan tinju, tukang gunting rambut, artis *trapeze* dan tukang besi (Errick, 2016). Dalam *Hang Tuah* (1956), penggunaan sistem studio dapat dilihat melalui lokasi babak pada durasi 00:23:08-00:25:15 iaitu ketika Hang Tuah bertemu dengan Melor untuk menyampaikan berita tentang keberangkatan pulang beliau ke Melaka, 00:31:08-00:35:15 ketika Hang Tuah dan rakan-rakannya mengadap Sultan Melaka sebelum dilantik menjadi hulubalang Melaka dan 00:27:50-00:29:25 apabila Hang Tuah dan empat rakannya menyelamatkan Dato' Bendahara daripada pemberontak yang sedang mengamuk di kampung. Hampir keseluruhan lokasi penggambaran adalah dijalankan dalam studio Malay Film Production (MFP) di Jalan Ampas melalui pembinaan set-set (Sattar, 2014).

Penggunaan dan pembinaan set dalam studio penggambaran juga salah satu stailistik dalam model filem Hollywood sejak 1890-an. George Melies merupakan salah seorang pelopor filem magik yang mengangkat penggunaan set sebagai satu kepentingan dalam sistem studio. Kebanyakan filem yang dihasilkan oleh Melies menggunakan set fantasi sebagai pengganti lokasi penggambaran. Bermula pada tahun 1899 sehingga 1912, Melies telah menghasilkan lebih 400 buah filem yang menggabungkan ilusi, komik dan *pantomime* sebagai pelengkap tema fantasinya. Antara filem yang terkenal hasil arahannya adalah *Summoning the Spirits* (1899) dan *Trip to the Moon* (1902) (Britannica, 2018). Gaya yang sama juga turut diaplikasikan dalam *Hang Tuah* (1956) di mana hampir keseluruhan filem menggunakan set sebagai lokasi penggambaran seperti Istana Melaka, perkampungan Hang Tuah, gua Gunung Ledang, perkampungan orang asli, rumah mak angkat Hang Tuah dan kolam (Sattar, 2014).

Semasa era filem bisu di Barat, kebanyakan filem juga memaparkan imej secara statik. Penggunaan pergerakan kamera adalah dianggap mustahil dan hanya mengganggu penonton. Namun demikian, pada tahun 1912, penggunaan *dolly in* dan *dolly out* mula diperkenalkan oleh Oscar Apfel dalam filemnya yang bertajuk *The Passer-By* terbitan Syarikat Edison (Logan,



2018). Teknik *dolly in* iaitu menggerakkan kamera ke hadapan bagi menghampiri subjek manakala *dolly out* pula menggerakkan kamera ke belakang supaya menjauhi subjek (Hurbis-Cherrier, 2007). Teknik *dolly in* digunakan untuk melahirkan kesan keberadaan penonton bersama-sama dengan watak, penekanan terhadap sesuatu perkara dan mampu memberi keintiman kepada penonton untuk merasai apa yang sedang dihadapi oleh watak (Renee, 2017 & Hockrow, 2014). Model yang sama turut digunakan dalam babak Hang Tuah bersaudara berbincang untuk menuntut ilmu persilatan di Gunung Ledang. Adegan tersebut diakhiri dengan menggunakan *dolly in* khususnya ke arah muka Hang Tuah. Melalui penggunaan *dolly in* tersebut, mampu dilihat semangat dan tekad yang tinggi oleh Hang Tuah untuk menuntut ilmu persilatan. Tambahan pula babak yang seterusnya disajikan dengan Hang Tuah dan rakan-rakannya sedang mengembara ke Gunung Ledang bagi mencari Adi Putera.

Sementara itu, penggunaan *dolly out* pula mampu menghasilkan ketegangan emosi yang tinggi khususnya babak pengasingan atau pemisahan. Melalui *dolly out* juga, penonton dapat melihat *setting* dan lokasi persekitaran dalam babak bagi merasai kedudukan sesuatu watak (Steve's, 1997). Dalam babak Hang Tuah berjumpa dengan Melur di sebuah kolam pada durasi 00:24:04 sehingga 00:24:13, teknik *dolly out* telah digunakan bagi mengakhiri adegan perpisahan mereka. Dengan menggunakan *dolly out*, dapat dilihat wujudnya ketegangan emosi antara kedua-dua watak. Tambahan pula babak tersebut dilengkapi dengan tangisan Melur meratapi kepulangan Hang Tuah ke Melaka.

Sebelum kemunculan lampu pencahayaan dalam dunia perfileman, kebanyakan filem di Hollywood bergantung kepada cahaya matahari sebagai pencahayaan utama. Perkara ini mampu dilihat melalui studio Black Maria yang dibina pada tahun 1892 oleh Thomas Edison di mana menggunakan platform berpusing dan bumbung kaca bagi membolehkan cahaya memasuki studio untuk proses rakaman (Advameg, 2018 & Abel, 2005). Sistem yang sama juga turut diaplikasikan dalam rumah kaca (*glass house*) iaitu studio George Melies yang dibina sekitar tahun 1897 (Jacobson, 2015 & Abel, 2005). Sehingga pada tahun 1896, sistem pencahayaan buatan (*artificial light*) telah diperkenalkan oleh pembuat filem Jerman iaitu Oskar Messter. Sistem ini kemudiannya mula digunakan oleh studio gagasan besar seperti Edison di America pada tahun 1900. *Why Jones Discharged His Clerks* (1900) and *The Mystic Swing* (1900) adalah antara filem terawal Edison yang menggunakan sistem *artificial light* bagi menggantikan cahaya matahari.

Pada sekitar tahun 1905, syarikat perfileman besar di Hollywood seperti Edison, Vitagraph dan Biograph mula mengeksploitasi sistem pencahayaan kreatif (Fell, 1983). Melalui eksploitasi yang dijalankan, banyak penemuan telah diperolehi dalam sistem pencahayaan filem di Hollywood khususnya selepas tahun 1919. Antaranya adalah sistem *two point lighting* dan *three point lighting*. Sistem *two point lighting* menggabungkan elemen *key light* (pencahayaan utama) dan *fill light* (pencahayaan pengisian), manakala *three point lighting* menggunakan *key light*, *fill light* dan *backlight* (pencahayaan belakang) (Abel, 2005).

Dalam filem *Hang Tuah* (1956), sistem *two point lighting* telah digunakan dalam pencahayaannya. Perkara ini dapat dilihat pada durasi 00:07:27 hingga 00:07:30 di mana Hang Tuah bersaudara duduk bersama bagi membincangkan impian mereka untuk menuntut ilmu persilatan bersama Adi Putera di Gunung Ledang. Teknik *two point lighting* yang diaplikasikan dalam filem ini cenderung kepada penggunaan cahaya utama (*key light*) dan cahaya pengisian



(*fill light*). Sistem pencahayaan *two point lighting* juga terkenal dalam model pembuatan filem Hollywood dan mampu menghasilkan kesan yang lebih gelap, dramatik serta kos yang murah berbanding dengan *three point lighting* (White, 1997). Babak lain iaitu semasa Adi Putera menunjukkan ruangan yang terdapat dalam gua Gunung Ledang, penggunaan *low key* sebagai gaya pencahayaan ketara kelihatan. Penggunaan *low key* juga adalah gaya pencahayaan dalam model pembuatan Hollywood terutamanya filem seram dan *noir* (filem jenayah dan detektif). Sistem pencahayaan ini dihasilkan dengan menghilangkan *fill light* dan bergantung kepada intensiti *key light* yang rendah serta *backlight* (White, 1997).

Aspek lain yang perlu diteliti sebagai satu statistik dalam filem *Hang Tuah* (1956) adalah penyuntingan. Penyuntingan merupakan fasa di mana negatif filem atau hasil rakaman dipotong dan disusun menggunakan mesin bagi menghasilkan naratif. Fasa penyuntingan juga memaparkan bagaimana plot dalam naratif sesebuah filem dibina melalui penggunaan teknik-teknik tertentu seperti *cross cutting*, *match cutting*, *fast cutting*, *slow cutting*, *parallel cutting* dan montaj (Dancyger, 2011). Salah satu teknik penyuntingan yang digunakan dalam filem *Hang Tuah* (1956) adalah *slow cutting*. Teknik penyuntingan *slow cutting* adalah salah satu teknik penyuntingan yang memaparkan peralihan dengan durasi yang lama antara syot ke syot. Teknik penyuntingan ini dijadikan sebagai satu gaya dalam suntingan filem Hollywood pada era 1930-an sehingga 1960-an. Antara pelopor filem yang terkenal menggunakannya di Barat ialah Jean Renoir and Carl Dreyer (Eropah), Orson Welles dan William Wyler (Amerika) manakala di Jepun iaitu Kenji Mizoguchi (Bordwell, 2002 & Purnama, 2013). Perkara yang sama mampu dilihat dalam *Hang Tuah* (1956) di mana plot dalam pembinaan naratifnya bergerak secara perlahan dan menyebabkan filem ini kurang agresif. Walaubagaimanapun, teknik penyuntingan *slow cutting* yang dipaparkan dalam *Hang Tuah* (1956) berlainan dengan sistem di Hollywood. Perkara ini disebabkan oleh filem ini memaparkan ciri-ciri pementasan bangsawan melalui gaya susunan plotnya yang perlahan antara babak demi babak serta bersifat penekanan kepada unsur drama. Peralihan pengisian cerita juga disampaikan satu persatu mengikut kronologi menjadikannya lebih dekat dengan kriteria filem India. Tambahan pula, era 1940-an sehingga 1960-an memperlihatkan kelincahan industri perfileman Melayu dibawah pengarahannya India (Jarr, 2009).

Selain itu, teknik penyuntingan *parallel cutting* turut digunakan dalam naratif *Hang Tuah* (1956). *Parallel cutting* merupakan salah satu sistem kesinambungan dan teknik yang memaparkan dua atau lebih babak berbeza pada masa yang sama dan tempat yang berbeza. Teknik ini mula digunakan dalam filem *A Daring Daylight Burglary* (1903) arahan Frank Mottershaw dan telah bangunkan secara meluas di Hollywood oleh D.W. Griffith, Edwin S. Porter dan Alfred Hitchcock (Dancyger, 2011 & Kuhn, 2012). Perkara ini dapat dibuktikan melalui babak pada durasi 00:02:02 sehingga *Hang Tuah* lima bersaudara semasa kecil pergi ke pulau untuk menumpaskan perompak dan pada masa yang sama kekecohan berlaku di kampung akibat kebimbangan ibu bapa mereka. Babak lain pula iaitu *Hang Tuah* dan Tun Teja menyanyi di jendela bilik masing-masing yang dapat dilihat pada durasi 01:15:17 sehingga 01:16:17.

Babak pada durasi 00:02:02 sehingga 00:03:25 menunjukkan penggunaan teknik penyuntingan *elliptical cut* yang terkenal dalam acuan filem Hollywood. Teknik ini digunakan untuk memaparkan perjalanan *Hang Tuah* lima bersaudara menuju ke pulau menaiki sampan. Teknik *elliptical cut* memainkan peranan bagi mempercepatkan peredaran masa dengan menunjukkan seseorang dalam kedudukan yang berbeza (Bordwell, 2010). Teknik ini juga merupakan salah



satu elemen yang penting dalam menyampaikan kesinambungan naratif pada era filem bisu dan mula diperkenalkan oleh Alexander Dovzhenko melalui idea 'creative geography'. Antara filem terawal yang menggunakan teknik *elliptical cut* adalah *Arsenal* (1929), *Earth* (1930) arahan Alexander Dovzhenko dan *Citizen Kane* (1941) arahan Orson Welles (Gazetas, 2008 & Davis, 2018).

Teknik lain iaitu *cross cutting* ketara kelihatan semasa babak Hang Tuah berjumpa dengan Melur di kolam bagi menyatakan hasratnya untuk pulang ke Melaka. Teknik penyuntingan *cross cutting* digunakan bagi memaparkan keadaan Hang Tuah dan Melur berbicara dari sudut pandangan yang berbeza. Penggunaan *cross cutting* mampu menghasilkan kesan dramatik melalui kesinambungan dan hubungan antara dua syot dalam skrin. Teknik ini mula diperkenalkan semasa era filem bisu di Barat dalam usaha menghasilkan kesinambungan naratif dalam filem (Dancyger, 2011). Antara filem Hollywood yang terawal menggunakan *cross cutting* adalah *Life of an American Fireman* (1903) dan *The Great Train Robbery* (1903) oleh Edwin S. Porter (Fairservice, 2001 & Glebas, 2012).

Kesan *dissolve* dalam teknik penyuntingan kebiasaannya digunakan bagi memaparkan peralihan masa. Kesan ini menunjukkan peralihan secara perlahan satu siri imej kepada imej yang lain. Pada era penggunaan negatif filem, teknik *dissolve* dihasilkan dengan menambah negatif filem atau *frame* kosong antara dua syot yang ingin digabungkan. Teknik *dissolve* mula diperkenalkan secara meluas oleh Georges Melies pada tahun 1890-an dan kebanyakan filem yang dihasilkan oleh beliau menggunakan kaedah ini baik menunjukkan peralihan adegan di tempat yang sama, mahupun di tempat yang berbeza (Cutting, 2011). Kesan sama turut diaplikasikan dalam *Hang Tuah* (1956) yang mana dapat dilihat pada durasi 00:02:42 iaitu peralihan masa perjalanan Hang Tuah bersaudara menuju ke pulau bagi menumpaskan perompak, 00:07:31 peralihan usia Hang Tuah bersaudara dan 00:09:53 menunjukkan penamat pengembaraan setelah Hang Tuah bersaudara tiba di gua Gunung Ledang.

Penyuntingan filem *Hang Tuah* (1956) turut mengaplikasikan teknik *superimpose*. Teknik *superimpose* menggunakan pertindihan imej dan sering digunakan oleh George Melies dalam filem magiknya seperti *A Trip To The Moon* (1902) (Packer, 2007 & Fandor, 2017). Teknik yang sama dapat dilihat melalui babak Adi Putera melihat Hang Tuah bersaudara meneruskan perjalanan mendaki Gunung Ledang melalui api yang sedang membara pada durasi 00:09:32 sehingga 00:09:53. Penggunaan teknik suntingan ini juga memperlihatkan ketinggian ilmu batin Adi Putera yang mempunyai kuasa magik sehingga mampu melihat kehadiran Hang Tuah bersaudara melalui unggun api yang dinyalakan.

5.0 Kesimpulan

Secara keseluruhannya, dapat dilihat bahawa filem *Hang Tuah* (1956) lebih dipengaruhi dengan acuan stailistik dari Hollywood. Terdapat sebelas unsur yang memaparkan stailistik dari Hollywood dalam filem ini iaitu penggambaran menggunakan sistem studio, penggunaan dan pembinaan set dalam studio untuk menggantikan lokasi penggambaran, teknik pergerakan kamera *dolly in* dan *dolly out* bagi menghasilkan kesan dramatik, teknik pencahayaan *2 point lighting* dan *3 point lighting*, teknik penyuntingan *elliptical cut*, *parallel cutting*, *cross cutting*, kesan *dissolve* dan *superimpose*. Walaupun era 1950-an lebih kepada gelombang monopoli filem bercorakkan cerita India, namun *Hang Tuah* (1956) tidak mampu mengelakkan diri



daripada gaya penghasilan filem Hollywood. Perkara ini disebabkan oleh kemajuan teknologi dan eksploitasi yang telah dijalankan lebih awal dari negara Barat.

Meskipun stailistik *Hang Tuah* (1956) lebih kepada cerminan model pembuatan Hollywood, namun filem ini berjaya mencari kelainannya yang tersendiri. Perkara ini terbukti dengan lima elemen yang mencerminkan stailistik filem India dalam penghasilannya iaitu nyanyian, tarian, muzikal, penggunaan *long shot* dalam adegan perlawanan dan teknik penyuntingan *slow cutting* bagi menyampaikan naratif bersifat melodrama. Hasil analisis juga mendapati bahawa *Hang Tuah* (1956) masih mengangkat cerminan stailistik Melayu melalui aspek pakaian, props, lagu, set dan silat. Antaranya penggunaan Baju Kurung, Baju Kebaya, kain sarung, keris, Joget Pahang, set perkampungan Melayu dan Istana Melaka. Walaupun filem ini tidak memaparkan secara keseluruhannya stailistik Melayu akibat gabungan gaya asing, namun ketelitian dalam aspek pakaian, props, lagu, set dan silat masih mencerminkan adat dan budaya masyarakat Melayu pada zaman Kesultanan Melayu Melaka. Kewujudan stailistik Hollywood dan India dalam *Hang Tuah* (1956) secara tidak langsung menjadikannya sebagai sebuah filem hibrid dan bertaraf antarabangsa.

Rujukan

Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Taylor & Francis.

Advameg. (2018). *Lighting: LIGHTING TECHNOLOGY AND FILM STYLE*. Retrieved Ogos 19, 2018, from Film Reference: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Lighting-LIGHTING-TECHNOLOGY-AND-FILM-STYLE.html>

Amazon. (1990, Oktober 17). *The Legend of Hang Tuah (1957)*. Retrieved Julai 16, 2018, from IMDb: <https://www.imdb.com>

Aris, Nawawi & Yusof. (2015). Refleksi Islam dalam Pakaian Tradisional Melayu: Baju Kurung. *International Conference on Malay Heritage and Civilisation (ICOMHAC)*. Langkawi: Institut Pengurusan Integriti Negeri Kedah Darul Aman (INSPIN) & Universiti Teknologi MARA (UiTM) Kedah.

Ayub, M. S. (2013). *Filem Ketika Cinta Bertasbih Mengikut Perspektif Hukum Islam*. Kuala Lumpur: Universiti Malaya.

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 16-28.

Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, D. (2010). *Film Art: An Introduction*. New York: Mc Graw Hill.

Britannica. (2018). *Georges Méliès FRENCH FILMMAKER*. Retrieved Ogos 12, 2018, from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Georges-Melies#accordion-article->



history

- Britannica, T. E. (2017, April 25). *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 14, 2017, from Auteur Theory Filmmaking: www.britannica.com
- Channa, A. (2012). *Depiction Of Humanitarian Approach and Social Relationship In Gulzars Films*. Assam: Assam University.
- Cutting, J. E. (2011). *The Changing Poetics Of The Dissolve In Hollywood Film. Empirical Studies Of The Arts*, 149-169.
- Dancyger, K. (2011). *The Technique of Film & Video Editing*. British: Focal Press.
- Davis, B. (2018). *Elliptical editing in Citizen Kane*. Retrieved Ogos 14, 2018, from Critical Commons: <http://www.criticalcommons.org/Members/bnd/clips/elliptical-editing-in-citizen-kane>
- Disch, L & Hawkesworth, M. (2016). *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Erick, J. (2016, Mei 24). *The World's First Movie Studio*. Retrieved Ogos 12, 2018, from National Parks Conservation Association: <https://www.npca.org/articles/1218-the-world-s-first-movie-studio>
- Fairservice, D. (2001). *Film Editing: History, Theory and Practice: Looking at the Invisible*. New York: Manchester University Press.
- Fandor. (2017, July 5). *The 3rd Shot: Superimposition In Film*. Retrieved Ogos 16, 2018, from Filmmaking: <https://www.thepaperstreet.org/single-post/2017/07/05/The-3rd-Shot-Superimposition-In-Film>
- Fell, J. L. (1983). *Film Before Griffith*. London: University of California Press.
- Gazetas, A. (2008). *An Introduction to World Cinema, 2d ed*. United States of America: Mc Farland.
- Glebas, F. (2012). *Directing the Story: Professional Storytelling and Storyboarding Techniques for Live Action and Animation*. New York: Taylor & Francis.
- Hamadun, F. (2015). 'Kajian Perbandingan Teknik Penyuntingan Babak Aksi Filem Hikayat Melayu Hang Tuah (1956) dan Hikayat Merong Mahawangsa (2011)'. Kota Samarahan: Universiti Malaysia Sarawak.
- Heide, W. V. (2002). *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossing and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hockrow, R. (2014). *Storytelling Techniques for Digital Filmmakers: Plot Structure, Camera Movement, Lens Selection, and More*. United State of America: Amherst Media.
- Hollows, J. & Jancovich, M. (1995). *Approaches to Popular Film*. United States of America: Manchester University Press.



- Hurbis-Cherrier, M. (2007). *Voice and Vision: A Creative Approach to Narrative Film and DV Production*. United Kingdom: Focal Press.
- Hussin, Nawawi & Mohamed. (2013). Evolusi dan Tipologi Pakaian Wanita Melayu di Semenanjung Malaysia. *Jurnal Arkeologi Malaysia*, 147-161.
- Itar, A. A. (2008, Mei 5). *Utusan Online*. Retrieved Julai 19, 2018, from Apakah itu filem Malaysia? <http://ww1.utusan.com.my>
- Jacobson, B. R. (2015). *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*. New York: Columbia University Press.
- Jarr, A. (2009). *Bermulanya Filem Melayu*. Hulu Kelang: Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia (FINAS).
- Jarum, S. (2013, Julai 7). *Utusan Online*. Retrieved Julai 19, 2018, from Apa itu filem?: <http://ww1.utusan.com.my>
- Kamal. (1999, Januari 1). *Hang Tuah/1956*. Retrieved Julai 16, 2018, from Filem Malaysia: <http://www.filemkita.com>
- Khan, H. A. (1997). *The Malay Cinema*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Khoo, G. C. (2006). *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Singapore: Singapore University Press.
- Kuhn, A. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Lajoubert, M. Z. (2010). Karya Sastra Melayu Moden yang Berilhamkan. *Jurnal Terjemahan Alam & Tamadun Melayu*, 113-143.
- Logan, B. (2018). *A Brief History of Camera Movement*. Retrieved Ogos 18, 2018, from Zacuto: <https://www.zacuto.com/a-brief-history-of-camera-movement>
- M. Surat, Usman I.M.S, Tahir M.M, Abdul Halim Ismail & N.L. Nik Ibrahim. (2009). Pendekatan Dasar Pemikiran Seni Bina Warisan Melayu Bagi Mendapatkan Keselesaan Hawa Serta Penyelesaian Masalah Iklim Dan Persekitaran Dalam Seni Bina Masa Kini. *Journal Design + Built* , 18-27.
- Malaysia, A. N. (2018, n.d n.d). *Replika Istana Kesultanan Melaka, Melaka*. Retrieved September 10, 2018, from Portal Rasmi Arkib Negara Malaysia: <http://www.arkib.gov.my/web/guest/replika-istana-kesultanan-melaka-melaka>
- Mamer, B. (2013). *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image*. United States of America: Cengage Learning.
- Mudra, M. a. (2009). Melacak Asal-Usul Keris dan Peranannya dalam Sejarah Nusantara. *Sari (Universiti Kebangsaan Malaysia)*, 27-44.



- Packer, S. (2007). *Movies and the Modern Psyche*. London: Greenwood Publishing Group.
- Pawar, S. (2015, November 25). *What are some key differences between Hollywood and Bollywood?* Retrieved Ogos 13, 2018, from Quora: <https://www.quora.com/What-are-some-key-differences-between-Hollywood-and-Bollywood>
- Purnama, A. (2013). *Historical Poetics of Independent Fiction Films from Southeast Asia Toward A Multidisciplinary, Objects-centered and Historically Sensitive Southeast Asian Film Scholarship*. The Netherlands: University of Groningen.
- Raman, M. R. (2006). Raksi Keris: Penggalian Firasat Melayu. *Prosiding Persidangan Antarabangsa Pengajian Melayu*, 252-263.
- Renee, V. (2017, February 12). *The Visual and Emotional Effects of Using Dolly and Zoom Shots in Your Film*. Retrieved Ogos 17, 2018, from No Film School: <https://nofilmschool.com/2017/02/visual-and-emotional-effects-using-dolly-and-zoom-shots-your-film>
- Reviews, C. (2016). *A Short History of the Movies*. United States of America: Cram101 Textbook Reviews.
- Sattar, D. A. (2014, Januari 4). Sejarah Penerbitan Filem Hang Tuah (1956). (Fairuladlan, Interviewer)
- Steve's. (1997). *Camera Movement: Understanding Dolly Out*. Retrieved Ogos 19, 2018, from Steve's Digicams: <http://www.steves-digicams.com/knowledge-center/how-tos/becoming-a-professional-photographer/camera-movement-understanding-dolly-out.html#b>
- Tu, H. (2005). *A Chinese Director and His Transition From Critical Banned Filmmaker To Box Office Success*. United States of America: Auburn University.
- Tyrrell, H. (2015). Bollywood versus Hollywood: Battle of the Dream Factories. *Culture and Global Change*, 397-404.
- Wherry, F. F. (2015). *The SAGE Encyclopedia of Economics and Society*. United States of America: SAGE Publications.
- White, T. (1996). Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation. *A Journal for Film and Audiovisual Media, KINEMA*, 1-20.
- Zulkifli, N. (2015, April 21). *Semarak seni silat warisan*. Retrieved Ogos 14, 2018, from Utusan Online: <http://www.utusan.com.my/berita/wilayah/melaka/semarak-seni-silat-warisan-1.83044>

