

2

FILEM DOKUMENTARI DAN PERANANNYA DALAM MENGGERAKAN KESEDARAN SOSIAL DI DEKAD TIGAPULUHAN

*Meor Zailan Sulaiman**

Pengenalan

Pasaran saham di Amerika Syarikat telah mengalami kemajuan yang pesat namun menjelang bulan Januari 1929 harga-harga tidak lagi meningkat. Keadaan itu tiada berubah dan tidak pula reda (Galbraith, 1962, hal. 29) dan akhirnya bila musim panas menjelang suatu mala-petaka menimpa (hal. 77). Di seberang Lautan Atlantik, masyarakat British senantiasa dilanda krisis sosial dan politik. Negara-negara Austria dan Jerman dengan deras menuju keadaan kemuflian (Muggeridge, 1967, hal. 79-121).

Pendapatan nasional Amerika Syarikat telah jatuh daripada \$87 bilion dalam tahun 1929 ke peringkat yang rendah sekali iaitu \$40 bilion dalam tahun 1933 (Congdon, 1962, hal. 36). Di Great Britain pengangguran telah mencapai kemuncaknya iaitu 1.6 juta dalam tempoh beberapa tahun sahaja.

Susunan ekonomi yang telah menyebabkan keadaan yang tragik ini nescayalah akan disingkirkan buat selama-lamanya. Di samping itu sistem kapitalis sendirinya seolah-olah menuju ajalnya tanpa sebarang pemulihan (Muggeridge, 1967, hal. 15).

Setelah mengangkat sumpah sebagai Presiden pada 4 Mac, 1933, Franklin Delano Roosevelt (Kane, 1968, hal. 289-295) dengan segera melancarkan langkah-langkah pemulih-an yang dikenali sebagai "New Deal" yang berupa rancangan pemilikan rumah sendiri, rancangan kemajuan sektor pertanian (yang mengalami keadaan yang amat buruk oleh kemelesetan ekonomi itu) (Allen, 1972, hal. 140) dan lain-lain lagi.

"Beribu-ribu batu persegi mengalami ketandusan dan penghuni-penghuni-nya bergegas meninggalkan kawasan ladang mereka. Keadaan tanah amat kritikal. Kawasan "prairie" itu telah kehabisan rumput untuk binatang ternakan. Pohon-pohon yang telah menakung air dibumi telah habis ditebang dan tidak diganti semula. (Congdon, 1962, hal. 386).

* Meor Zailan Sulaiman adalah seorang pensyarah dalam bidang perfileman di Jabatan Komunikasi, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi.

Dekad Ke Tigapuluh adalah juga zaman ketegangan di mana negara-negara besar berada di ambang peperangan. Hitler telahpun mengambil alih jabatan teragung Fuhrer serta Reich Chancellor (Bullock, 1971, hal. 170). Negara Jerman telah membentuk Pakatan Tiga Negara yang disertai oleh negara-negara Itali dan Jepun, (Ambrose, 1972, hal. 40) menjadikannya suatu blok yang kuat bagi ditentangi oleh negara-negara lain di dunia ini.

Namun di zaman yang bergelora itu, manusia terus maju di bidang sains dan teknologi; bidang-bidang penerbangan dan pengangkutan semakin berkembang, (Congdon, 1962, hal. 79) pengeluaran otomobil bertambah, (hal. 33) keperluan tenaga diperbekalkan (hal. 277).

Di bidang seni pula, wayang gambar telah mencapai kematangannya. Filem cereka yang lengkap dengan dialognya telah dipamerkan bagi penonton publik (Macgowan, 1965, hal. 285). Tidak diragui lagi bahawa kebolehan menggunakan sistem naratif yang disertakan dengan bunyi atau suara telah memberikan sumbangan yang besar kepada genre dokumentari (Barnouw, 1977, hal. 55). Di dalam suasana serba mencabar di dekad Tigapuluh itulah genre dokumentari diterokai dan menjadi satu media pernyataan atau pembujukan; di kala itu jugalah tokoh-tokoh utama filem dokumentari menempa sejarah. Mereka mengutarakan mesej-mesej untuk menyedarkan masyarakat, dan dengan yang demikian, secara langsung atau tidak, menimbulkan suatu kejelasan tentang peranan filem sebagai media komunikasi massa. Justeru itu, wajar sekali karya mereka dikaji dan dibincangi; apakah masalah-masalah yang dihadapi dalam pelaksanaan tugas-tugas mereka, sama ada sebagai pejuang bebas atau sebagai "pembuat" filem yang dipertanggungjawabkan oleh sebuah organisasi, dan yang amat penting ialah, kesignifikanan karya-karya mereka kepada masyarakat.

Sejarah Kemunculan Dokumentari.

Di waktu Lumiere Bersaudara memamerkan *Workers Leaving the Factory* dalam tahun 1895, mereka secara kebetulannya telah mempelopori teknik filem dokumentari. Namun, para pengkaji menganggap Dziga Vertov sebagai penerbit yang pertama menggunakan filem sebagai media informasi seperti filem bersiri *Kino Pravda*, (Barnouw, 1977, hal. 55) dan *The Man With The Movie Camera* (1929) (Barnouw, 1977, hal. 63) sebagai menarik perhatian khalayak melalui penglibatan psikologikal mereka. Teknik Vertov dianggap sebagai pengasas "Cinema Verite" atau "direct cinema."

"Elemen yang mustahak di dalam "cinema verite" ialah pemilihan orang-orang di dalam situasi yang sebenar ... Tiada siapapun diminta menuturkan sesuatu atau diarah berlakon secara tertentu ... "Cinema verite" tidak memerlukan apa-apa selain daripada kebenaran mereka untuk di-filemkan" (Mamber, 1974, hal. 2).

Walau bagaimanapun, di dalam *The Man With The Movie Camera* terdapat detik-detik yang memperlihatkan kamera sebagai imej-lapisan. Menurut Barnouw, inovasi ini bukan bermaksud permainipulasian, tetapi sebagai usahanya untuk menghapuskan ilusi supaya kesedaran penonton bertambah (Barnouw, 1977, hal. 63). Sebelum filem dokumentari muncul, para wartawan foto seperti Roger Fenton dan Mathew Brady amat aktif membuat liputan Peperangan Crimea dan Perang Saudara di Amerika Syarikat. Hanya tujuan mereka yang berbeza. Fenton telah dibayar oleh pihak hal-ehwal peperangan British untuk mengabui keadaan sebenar di medan-medan peperangan, (Jeffrey, 1981, hal. 52) sementara Brady (dan rakan-rakannya) hendak mendokumenkan Perang Saudara itu sebagai kenangan sejarah serta bahan jualan (Langford, 1980, hal. 81-82).

Jacob Riis (1849-1914) dan Lewis Hine (1874-1940) menganjurkan langkah-langkah kasmatian penganiayaan ke atas orang-orang yang kurang bernasib baik (Langford, 1980, hal. 85). Jeffery menggelarkan mereka pelindung masyarakat, (Jeffrey, 1981, hal. 156) oleh kerana mereka mencari perubahan daripada pihak-pihak berkenaan serta mendapatkan simpati dan kefahaman publik terhadap usaha mereka.

Riis, penulis dan jurufoto yang prolifik, mengisahkan keadaan yang menggerunkan di rumah-rumah tumpangan di dalam bukunya *How The Other Half Lives* (1890). Buku itu mengandungi 43 buah ilustrasi yang berasal dari foto-foto tangkapannya sendiri sebagai pengesahkan kebenaran naratifnya kepada pihak pemerintah:

“Di waktu larut malam di musim panas, ia menyertai seorang anggota polis yang meronda untuk mengutip maklumat tentang kesesakan penduduk yang dilarang. Ia menggambarkan keadaan kotor serta menghinakan di pondok-pondok kediaman dengan lampu suluhnya (Riis, 1914, hal. 68).

“Dalam sebuah bilik berukuran 13 kaki persegi terdapat 12 orang lelaki dan perempuan sedang tidur, dua atau tiga orang sepangkin terletak di suatu ruang sempit ... sebuah lampu minyak yang malap ... teriakan bayi yang kerusingan didengari dari kamar sebelah ... (Riis, 1914, hal. 69).

Kemudian, di dalam sebuah karya susulan bertajuk *The Battle With the Slum* (1902) terdapat foto-foto hasilnya. Kali ini Riis berasa optimis:

“Betapa jauhnya kita sekarang... Kanak-kanak kini bermain-main dan memanggil satu sama lain dengan riang...Kehidupan mereka di alam ini mempunyai harapan secerah di kala pagi... Abad ini akan memperlihatkan (New York) kota teragung sekali. Masalah ketamadunan, kemajuan manusia dan kerajaan bersendiri...akan kita selesaikan dengan rumusan simpati dan peri kemanusiaan (Riis, 1970, hal. 438-439).

Zaman Kemelesetan

Seperti Riis, Lewis Hine membuat tumpuan tentang persoalan kaum migran, memberikan persejarahan kes yang lengkap mengenai penindasan pihak majikan ke atas buruh kanak-kanak, keadaan pekerjaan yang buruk, dan lain-lain. Ia juga telah diambil bertugas oleh Jawatankuasa Kebangsaan Mengenai Buruh Kanak-Kanak sebagai menyokong sumbangan murninya (Langford, 1980, hal. 85-87).

Amalan Riis dan Hine menjadi teladan kepada pihak Pentadbiran Keselamatan Ladang. Ray Stryker mengambil 30 orang jurufoto, antaranya Dorothea Lange, Walker Evans, dan Arthur Rothstein, untuk bertugas di bahagian sejarah agensi tersebut (Langford, 1980, hal. 85-87). Paul Strand menyanjungi Stryker kerana sumbangannya mewujudkan suatu koleksi foto hasil tangkapan jurufoto-jurufoto tersebut:

“Foto-foto itu menampilkan keadaan manusia dalam suatu zaman yang penuh kesengsaraan. Mereka adalah jurugambar-jurugambar dokumentari yang jujur menjalankan tugas serta memahami apa yang dikehendaki pada mereka itu.” (Hill & Cooper, 1979, hal. 5-6).

Bagi tempoh di antara Julai sehingga Ogos 1936, Pentadbiran Keselamatan Ladang telah mengizinkan Walker Evans dan James Agee menjelajah ke daerah selatan tengah untuk menyediakan suatu artikel mengenai pajakan ladang kapas untuk majalah *Fortune*.

Karya mereka yang diterbitkan bertajuk *Let Us Now Praise Famous Men* (Evans & Agree, 1969, hal. xiii-xv) mengandungi 64 foto. Menurut Agee, foto-foto hasilan Evans sepeenting dengan karangannya, saling berhubungkait dan bantu-membantu untuk kejelasannya. Ia menyamai hal ini dengan filem dokumentari yang harus ditonton secara berterusan agar mesej yang dimaksudkan diterima.

Evans menggambarkan halaman-halaman kedai, bangunan-bangunan kayu, pejabat pos dan keluarga petani; wajah-wajah yang kebingungan, merenung jauh dengan penuh misteri. Dorothea Lange menggalakkan pendekatan sedemikian dan mendesak rakan-rakan beliau menggunakan kamera itu secara peka. Dengan menumpukan kepada perkara-perkara yang biasa akan menimbulkan misteri itu, (Sontag, 1978, hal. 121) lantas menggerakkan pemikiran kita untuk menyiasatnya. Pihak majalah *Fortune* membatalkan penerbitannya kerana adalah jelas perkara itu mengenai isu kemasyarakatan yang tidak popular dan memberansangkan. Namun kini ia disanjung sebagai sebuah klasik di Amerika Syarikat (Evans Agree, 1969, hal. xiii-xv).

Bagi pelopor-pelopor kemasyarakatan yang menggunakan media filem, dekad ke Tigapuluhan serta masalah-masalahnya memberikan mereka suatu keadaan yang sesuai untuk cemerlang di bidang mereka. Mereka berkhidmat dengan organisasi-organisasi filem berita, agensi-agensi dakwah, atau bekerja sendiri (Fielding, 1980, hal. 309). Ada antaranya yang menempa ketokohan profesional di kedua-dua belah lautan Atlantik.

Umpamanya, John Grierson adalah suatu nama yang seerti dengan pergerakan filem dokumentari di Great Britain, sebagaimana juga Robert Flaherty dan Para Lorentz dikenali di Amerika Syarikat.

Grierson telah bertanggungjawab dalam penubuhan Empire Marketing Board Film Unit (dan kemudian National Film Board of Canada serta bantuannya membantu agensi-agensi perfileman di New Zealand dan Australia) yang diketahui telah menerbitkan 300 buah filem sebelum Perang Dunia Ke II (MacCann, 1973, hal. 32-33). Beliau telah berjaya berbuat demikian dengan bantuan bekas rakan-rakannya.

"Dalam tempoh tiga tahun yang berikut (1930), kami menggembeling tenaga bersama dan boleh dianggap telah mengemukakan Basil Wright, Arthur Elson, Stuart Legg, dan sedozen lagi karyawan." (MacCann, 1973, hal. 22).

Sementara itu, di Kotaraya New York Liga Perfileman dan Foto Nasional (Barnouw, 1977, hal. 118) mendokumenkan perbarisan-perbarisan anti-kelaparan, penyingkiran, penutupan, permogokan dan protes.

Di arena pertanian, kempen untuk mencegah kekurangan kawasan-kawasan ragut telah diperhebatkan. Umpamanya sebuah penerbitan bersama yang bertajuk *Home Rule On the Range*, (MacCann, 1973, hal. 43-44), *The Plow That Broke the Plains* (1930) yang dihasilkan oleh Lorentz untuk Pentadbiran Keselamatan Ladang dan *The River* (1937). *The Plow* telah dipamerkan di 3000 pawagam, disifatkan sebagai suatu kejayaan kerana kebiasaannya pawagam-pawagam komersial enggan menerima filem-filem tindakan sosial (Barnouw, 1977, hal. 118).

Lorentz hendak menyedarkan tentang kepentingan tanah (MacCann, 1973, hal. 66). Dengan penuh ketabahan beliau menjalankan tugasnya tanpa menghiraukan kesukaran

pada dirinya sehingga dapat mengemukakan satu amanat yang kekal bagi masyarakat.

“Kini setiap orang yang berkebolehan untuk menganalisis telah bersedia untuk memahami apa yang dinyatakan dalam *The River* dan *The Plow*:

Jelapang-jelapang dan ribut debu adalah disebabkan oleh penggunaan tanah secara sewenang-wenangnya. Dewan Kongres juga mengambilkira kefahaman baru terhadap penyusunan semula rancangan pertanian melalui penggubalan akta pemeliharaan tanah” (Allen, 1972, hal. 168).

Sebaik-baik saja pengaruh Grierson mendapat perhatian di Amerika Syarikat, unsur-~~unsur~~ dari karya Lorentz didapati dalam dokumentari-dokumentari British, terutama sekali ~~pada~~ siri *March of the Time*. Pengasimilasian dua tradisi terbaik iaitu kesungguhan dokumentari Eropah dan lirisisme dokumentari Amerika, memberi sumbangan terhadap kematangan genre itu (Rosha, 1949, hal. 197). Paul Rotha menyanjungi sekuan visual dalam *The River*: “tunggul-tunggul reput dek hujan....” Baginya, pernyataan yang sedemikian indahlah yang memperolehkan pengiktirafan yang wajar bagi filem dokumentari (Rosha, 1949, hal. 200). Namun Rotha lebih runsing dengan ketiadaan pemaparan insan-insan yang terlibat untuk menunjukkan reaksi-reaksi mereka terhadap berbagai masalah penghakisan tanah dan pengawasan kawasan pertanian (Rosha, 1973, hal. 181). Tetapi dalam konteks ini pula karyawan yang bersikap “individualistik” itu tidak menghiraukan saranan ini. Jika Rotha ~~merasai~~ ia bertanggungjawab kepada penganjur-penganjurnya, Lorentz tetap memelihara sikap individualismenya.

Demikian jua, Grierson sama sekali tidak berjaya untuk mengubahkan pandangan Flaherty dalam usaha menerbitkan *Industrial Britain*. Pencipta *Nanook of the North* itu sendiri ~~pula~~ tidak pernah cuba mempengaruhi idea-idea visual ke atas Basil Wright Calder Marshall, 1970, hal. 137). Sungguhpun demikian, *Industrial Britain* muncul sebagai mercutanda filem dokumentari British, (Calder Marshall, 1970, hal. 140) dan disanjung sebagai bersifat patriotik (Grierson, 1966, hal. 29). Ia mempelopori bahawa pekerjaan adalah sesuatu yang mulia (Sussex, 1975, hal. 42). Penanaman sikap demikian amatlah penting dalam zaman kemelesetan itu. Ia cuba membawakan perpaduan, lebih-lebih lagi apabila golongan mewah belum pernah melihat pemotretan kaum buruh, lebih-lebih lagi di layarperak (Grierson, 1966, hal. 216).

Kemelesetan dan Peperangan

Keruntuhan ekonomi dan konflik antarabangsa adalah dua isu yang saling berkaitan di ~~dekad~~ Tigapuluhan itu. Dalam *The Plow* kita melihat Lorentz cuba menyatukan kedua-duanya:

“Kita melihat traktor-tractor bergerak di dataran tinggi, kita mendengar sedutan dari Mademoiselle fr Armentieres - sebuah lagu mac angkatan bersenjata Amerika. Ia mengingatkan sejenak bahawa kaum tani jua adalah sebahagian daripada jentera peperangan.” (Barnouw, 1977, hal. 115-117).

Joris Ivens begitu terganggu dengan malapetaka yang ditimbulkan oleh kedua-dua anasir itu. Sebagaimana diperkatakan oleh Barnouw:

“Iven telah “menjelajah” jauh. Pada mulanya ia berupa hanya sebagai pola-pola pergerakan, kemudian masalah-masalah sosial, kini diserangi getaran letupan, namun enggan...meneliti isu-isu, hanya seruan untuk bertindak.” (Barnouw, 1977, hal. 139).

New Earth (1934) mengesahkan pengeringan “zuiden zee” di negeri Belanda sebagai suatu usaha mewujudkan kawasan-kawasan pertanian baru (Barnouw, 1977, hal. 134). Merakamkan ke filem pembinaan benteng-benteng adalah suatu bukti ketekunannya yang melambangkan bukan sahaja terhadap tanggungjawabnya bahkan dalam memupuk semangat setiakawan di kalangan bangsanya. Pemulihan tanah subur telah membawa kepada penghasilan yang kaya. Walaupun demikian, mereka gagal menjangkai gejala dari perlembihan hasil terhadap paras keuntungan (Knight, 1957, hal. 106). Dalam hal ini, Ivens amat kecewa dan gusar apabila mendapati berguni-guni gandum terpaksa dibuang ke laut. Jelaslah filem beliau mempunyai perutusan yang berguna kepada makhluk dunia. Kemas-yghulannya terhadap dasar perluasan kawasan pihak Jerman, membuatkan beliau hendak membuktikan bahawa kawasan tanah tidak semestinya diperolehi secara paksaan, ada cara yang lebih sah di sisi undang-undang untuk itu.

Pendekatan secara halus dari Ivens itu dianggap tidak relevan kepada Leni Riefenstahl seperti yang disaksikan di dalam *The Triumph of the Will* (1934). Bekas seniwati (Langer, 1973, hal. 98) itu telah diperintah untuk mengarah sebuah filem yang memaparkan kekuasaan Nazisme atau fahaman sosialisme nasional dan kecerahan masa hadapan bangsa kaum Aryan. Hitler telah meletakkan setinggi-tinggi keyakinan terhadap media filem dan beliau telah menghantar jurugambar-jurugambar perjuangan untuk merakamkan detik-detik kemenangan serta keperwiraan askar-askarnya di medan pertempuran bagi tujuan propaganda. Beliau begitu gembira kerana telah berjaya melenyapkan segala bangkangan terhadap cara pemerintahan kuku besinya (Bullock, 1971, hal. 170).¹ Hitler sendiri menyec-liakan penerbitan *The Triumph* dan dari kolaborasi tersebut, hasilnya ialah suatu karya berbentuk epik.

The Triumph amat popular dijadikan bahan penganalisan. Ada yang ingin menyiasati pemikiran pembuatnya Riefenstahl tentang perkara yang memotivasikan beliau menerbitkan filem tersebut. Adalah nyata bahawa beliau tentunya menyedari niat buruk golongan fascist itu. Persoalannya, bagaimanakah reaksi seorang seniman atau seniwati itu dalam situasi sedemikian? Di manakah letaknya taat setianya - kepada tanahairnyakah atau kepada perasaannya?

Dari beberapa artikel beliau, Riefenstahl telahpun menyuarakan kekesalannya. Pernah dinyatakan bahawa beliau begitu enggan menyumbangkan bakatnya kepada perjuangan golongan Nazi:

“Saya bersetuju menurut perintah Hitler untuk menerbitkan *The Triumph* dengan syarat saya tidak terikat dengan pihak parti bagi melaksanakan projek-projek lain seterusnya.” (Barnouw, 1977, hal. 332).

Dalam konteks ini, adalah diandaikan bahawa dengan segala peralatan yang lengkap yang disediakan oleh pihak jentera propaganda Jerman, tawaran itu amat menarik baginya.

¹ Di antara Mac 1933 dan Ogos 1934 perimbangan kuasa di Jerman beralih ke tangan Hitler setelah kumpulan SS melancarkan rampasan kuasa terhadap apa yang dianggap sebagai penderhakaan golongan *sturmabteilung* (SA).

Lantas kita menyaksikan bahawa filem yang disudahi Riefenstahl telah memperolehi pujian tertinggi sungguhpun sesetengah pihak mengkritik hebat terhadap hasil karyanya itu.

Dalam filem itu beliau menggunakan imagan-imagan dari *Avalanche* (1930) hasilan Dr. Franck. Ketinggian banjaran-banjaran gunung serta kepulan awan larat seolah-olah membawa pertanda buruk dalam suasana yang serba indah. Beliau menyatukan pemujaan alam ini dengan pendewaan Hitler ke dalam *The Triumph* (Kracauer, 1959, hal. 257).

...pesawat terbang itu menembusi awan, penuh mistik, seolah-olah sang dewata turun ke bumi...Kotaraya Nuremberg muncul kelihatan dari dalam kapalterbang yang kian rendah hendak mendarat...Pesawat itu tiba di bumi dan Hitlerpun kelihatanlah...Beliaupun memulakan pidatonya, dan kita melihat ribuan bintang dari kuasa tertinggi pihak Nazi." (Blumenberg, 1975, hal. 168).

Bolehlah dispekulasikan bahawa Riefenstahl memaksudkan imagan awan itu sebagai pemberi alamat kepada mala petaka yang akan menimpa, suatu amaran dengan gayanya tersendiri kepada manusia untuk bersedia menghadapi cabaran pihak Nazi. Dapatlah difahami kesulitan yang dihadapinya, iaitu terbit dari konflik taat setianya kepada tanahair dan tanggungjawabnya kepada masyarakat. Namun, sesetengah golongan tetap tegas menyalahkan karyawan tersebut kerana beliau didapati bersubahat dengan pihak pemerintah Third Reich. Elemen ini akan kekal menjadi bahan perbincangan khususnya, tentang perasaannya.

Berlawanan dengan sesetengah sangkaan, Riefenstahl tidak pernah bertugas untuk menerbitkan filem yang lain bagi pihak Fuhrer itu. Beliau menerangkan bahawa *Olympia* (1936-38), (Barsam, 1976, hal. 330-337) karya keduanya, telah dibiayai oleh Jawatankuasa Olympic Antarabangsa. Untuk ini Dr. Goebbels tidak membenarnya menggunakan fasilitas kepunyaan Kementerian Propaganda itu. Sebaliknya, Goebbels telah mengkhianati proses penerbitannya dan menimbulkan kesukaran bagi karyawan itu untuk menyudahkan filem tersebut. Tambahan pula Menteri Propaganda itu tidak menyetujui pemaparan atlet kulit hitam muncul sebagai juara dalam temasya kesukanan itu (Blumenberg, 1975, hal. 167 & 192).

Berbalik kepada *The Triumph*, sejak filem itu diedarkan ke negara-negara "non-axis", Frank Capra telah memetik adegan-adegan darinya ke dalam *Prelude to War* (1942); begitu juga Alain Resnais bagi *Night and Fog* (1955).

Perbuatan "cannibalizing" ke atas hasil karya Riefenstahl ini seolah-olah memanipulasi suatu bahan yang dianggap dakyah dan menjadikannya sesuatu untuk kebaikan masyarakat. *Prelude to War* muncul sebagai amat bermanfaat dalam kempen peperangan pihak Amerika Syarikat. Ia meyakinkan para perwira bahawa negara itu sudah siap sedia untuk menumpaskan musuh yang biadab itu:

"Totalitarianisme telah membuat pilihan di antara demokrasi dan kekuasaan. Kesilapan yang tragis adalah pemilihan jalan yang kedua itu." (Barsam, 1973, hal. 157).

Ia telah membujuk dan meneguhkan kepercayaan pihak awam bahawa negara tersebut telah bersedia untuk meninggalkan dasar pemencilannya (MacCann, 1973, hal. 156).

"Dasar luar negeri Amerika Syarikat dalam tahun-tahun 1930an adalah berpandukan kepada pengetahuan bahawa sekumpulan besar penduduk-penduduknya berasa kurang wajib untuk terlibat dalam peperangan di seberang laut. Tetapi keselamatan Amerika kelihatan terpelihara bukan dikeranakan ia mempunyai rakan sekutu atau kekuatan tentera, bahkan disebabkan oleh kejauhan jarak di antara negara tersebut dengan pihak-pihak yang berpotensi menjadi musuh-musuhnya." (Ambrose, 1972, hal. 11).

Sedikit mengenai *Prelude to War* pula, walau bagaimana sekalipun kita tidak menggemari filem propaganda, tetapi Capra telah melahirkannya bagi keperluan masyarakat setempat secara yang amat positif. Ia menepati objektifnya: demi kehancuran pelopor-pelopor peperangan, para politikus palsu, pengeliru-pengeliru.

Prelude sebagai dokumentari yang istimewa, namun tidak mendapat tempat di pawagam komersial (Rotha, 1973, hal. 92-93). Perlu diingati bahawa filem-filem dokumentari dewasa itu masih dipamerkan secara demikian. Kelemahannya di "box office" mungkin disebabkan peranan pawagam yang kian berubah bagi pemameran filem jenis ini. Filem dokumentari disifatkan suatu forum rakyat, maka ia haruslah dipersembahkan di suatu tempat di mana para hadirin dapat bertukar-tukar pendapat serta mengutarakan berbagai penyentuhan terhadap subjek yang dikemukakan. Dengan itu mereka dapat menambahkan pemahaman terhadapnya serta menyedari utusannya dengan lebih baik.

Rumah-rumah tayangan lebih sesuai diperanankan bagi pemameran filem-filem cereka. Hollywood pula telah mengeluarkan produk yang dapat memuaskan selera para pengunjungnya: persembahan-persembahan yang penuh glamor, nyanyian dan tarian (Allen, 1979, hal. 34). Orang ramai kerap mengunjungi dewan-dewan wayang gambar tersebut dan apabila mereka berada di dalamnya, segala masalah yang membabitkan mereka di dunia ini dapat dilupai. Ini bersesuaianlah dengan detik dan ketikanya di zaman itu. Suasana di dalam telah membebaskan mereka dari alam kenyataan khususnya kemelesetan yang dialami, dan bagi sesetengahnya pula, memberikan sejenak waktu sebelum menyeberangi samudra untuk menentang musuh negara.

Rumusan

Sama ada para dokumentaris dekad Tigapuluhan telah mencapai objektifnya ataupun sebaliknya adalah suatu persoalan penting. Nyatalah kejayaan mereka berbagai rupa. Terpenting, mereka telah mengorak langkah ke arah kemajuannya; mereka telah menyediakan bagi kemudahan kita suatu naratif visual sebagai sebahagian dari sejarah manusia, penuh dengan pergolakan namun mengkagumkan; nilai-nilai peribadi dan profesional seperti tidak mementingkan diri dan ketekunan dalam menjalankan tugas jelas didapati pada ahli-ahlinya: penyedaran tentang pencemaran alam sekitar dari David Attenborough, penganiayaan terhadap insan dalam kancah peperangan dari David Bradbury, dan sebagainya.

Dalam konteks ini wajarlah pula dinyatakan bahawa tidaklah memadai dirumuskan bahawa segala imej dan gambaran akan diinterpretasikan dalam bentuk yang disenangi oleh penyaksinya oleh kerana terdapat faktor-faktor perantaraan yang boleh mengukuhkan atau melemahkan kebolehan seseorang memahami petunjuk-petunjuk itu secara sempurna.

Wayang gambar mempunyai kelebihan sebagai satu-satunya bahan media visual yang sofistikated di dekad Tigapuluhan itu. Televisyen masih belum meluas digunakan dewasa itu, sementara media cetak dapat memberikan berbagai jenis laporan tetapi terhad pula liputan bergambarnya. Dalam penuntutan keadilan masyarakat, ia berkchendakkan sepenuh perhatian dan tumpuan terhadap isu-isu terpenting dan dikemukakan secara "authentic" dari segi visualisasi dan lisannya kepada khalayak sasaran.

Dewasa ini unit Liputan Berita Elektronik (ENG) menjadi alat utama dalam aktiviti sedemikian. Tetapi bagi dekad Tigapuluhan orang yang menggunakan kamera wayang gambar itulah yang meminkan peranan yang seperti itu.

Mungkin penghargaan sewajarnya adalah bertepatan dibuat oleh Grierson yang menyatakan bahawa:

"Nyatalah usaha memajukan filem dokumentari sebagai suatu pendekatan telah memberikan faedah yang besar. Golongan dokumentaris mungkin tidak begitu berjaya jika hanya membuat pengamatan terhadap hal-ehwal awam dan perubahan tanpa mula memperalatkannya bagi sesuatu yang bermanfaat setelah menyedari potensi media itu sendiri." (Grierson, 1966, hal. 395-396).

Rujukan

- Allen, F.L. (1972). *Since Yesterday: The 1930s in America. September 3, 1929 - September 9, 1939*. New York: Perennial Library.
- Allen, D. (ed). (1979). *The World of film and filmmakers. A visual history*. New York: Crown.
- Ambrose, S.E. (1972). *Rise to globalism: American Foreign Policy 1938-1970*. Baltimore: Penguin.
- Bullock, A. (1971). *Hitler, a study in tyranny*. New York: Perennial Library.
- Barnouw, E. (1977). *Documentary: A history of the non-fiction film*.
- Blumenberg, R.M. (1975). *Critical focus: An introduction to film*. Belmont: Wadsworth.
- Barsam, R.M. (1976). *Nonfiction film: Theory and criticism*. New York: E.P. Dutton.
- _____ (1973). *Nonfiction film: A critical history*. New York: E.P. Dutton.
- Congdon, D. (ed) (1962). *The Thirties: A time to remember*. New York: Simon and Schuster.
- Calder-Marshall, A. (1970). *The innocent eye: The life of Robert J. Flaherty*. Baltimore: Pelican.
- Evans, W. & Agee, J. (1969). *Let us now praise famous men*. New York: Ballantine Book.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on documentary*. Los Angeles: University of California Press.
- Galbraith, J.K. (1962). *The great crash 1929*. New York: Time.
- Hill, P. & Cooper, T. (1979). *Dialogue with photography*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Jeffrey, I. (1981). *Photography: A concise history*. New York: Oxford University Press.
- Kane, N.J. (1968). *Facts about the Presidents from Washington to Johnson*. New York: Pocket Books.
- Knight, A. (1957). *The liveliest art*. New York: New American Library.
- Kracauer, S. (1959). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. New York: The Noonday Press.
- Langford, M. (1980). *The story of photography*. New York: Focal Press.
- Muggeridge, M. (1967). *The Thirties 1930-40 in Great Britain*. London: Collins.
- Macgowan, K. (1965). *Behind the screen: The history and techniques of the motion picture*. New York: Dell.
- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: Studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: The MIT Press.

- MacCann, R.D. (1973). *The people's films: A political history of US Government motion pictures*. New York: Hastings.
- Riis, J.A. (1914). *How the other half lives: Studies among the tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons.
- _____ (1970). *The battle with the slum*. New York: Garrett Press.
- Raymond Fielding menerokai sejarah filem rencana di Amerika sejak pengenalannya di Eropah dan di Amerika Syarikat sehingga akhir hayatnya di dekad Enampuluhan. Fielding, R. (1980). *The American newsreel 1911 - 1967*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rotha, P. (1949). *Documentary film*. London: Faber & Faber.
- _____ (1973). *Documentary Diary: An informal history of the British documentary film. 1928-1939*. London: Secker & Warburg.
- Sussex, E. (1975). *The rise and fall of British documentary*. Los Angeles: University of California Press.
- Sontag, S. (1978). *On photography*. New York: Dell.
- Walter C. Langer, seorang pakar psikiatri, mendedahkan hubungan sulit di antara Hitler dan Leni Riefenstahl. Langer telah diminta oleh jabatan Perkhidmatan Strategi menyediakan analisis psikologikal ke atas Hitler beraskan laporan-laporan risikan, temubual-temubual dengan orang-orang yang mengenalinya, dan kajian ke atas penulisan-penulisannya. Langer, W.C. (1973). *The mind of Adolf Hitler: The Secret Wartime Report*. New York: Basic Books.