

SePET: Sisi Semantik, Sisi Sinematik

Badrul Redzuan Abu Hassan

Sebagai sebuah wahana yang luwes, pembikinan filem merupakan proses kesenian yang semestinya mencabar seorang karyawan filem memperlihatkan daya imaginasi dan kreativiti sinematiknyanya. Beliau bertanggungjawab menentukan kod-kod sinematik yang untuk dimanipulasikan dalam filemnya untuk menjadikan naratif sesebuah filem itu dipikul dan dikuasai oleh kekuatan naratif semiotiknya. Inilah antara cabaran besar khalayak filem yang mungkin “menonton” dengan mata yang “rabun” tetapi tidak celik “membaca” kod-kod sinematik yang disulam halus oleh pengarah dan editor filem. Bertolak daripada tanggapan ini, makalah ini mencadangkan bahawa filem SEPET arahan Yasmin Ahmad ini telah menggunakan beberapa aspek sinematik filem yang telah mencabar khalayaknya dalam menemukan interpretasi atau semantik filem yang tuntas. Dengan memfokus kepada babak tragis di penghujung filem ini, makalah ini akan cuba mendekonstruksikan kod-kod sinematik yang sepatutnya dibaca oleh khalayak dalam usaha membina sesuatu interpretasi yang kreatif serta kesimpulan yang munasabah.

Sisi Semantik

Dari sisi semantik, filem *SePET* bertolak dari keresahan khalayaknya yang tidak dapat menanggapi perspektif yang ingin dikongsi pengarahnya. Lebih tepat lagi, manipulasi semantik telah “berjaya” digarap menerusi adunan sinematik filem yang estetik menyebabkan mereka ter“sepet” (baca “tersepit”) di antara kedua-dua. Filem Malaysia yang dibikin dari perspektif realisme sememangnya dominan dan mengungguli cita rasa khalayak filem negara ini. Filem genre “cinta” pula adalah pasangan yang cocok untuk mengisi naratif filem yang mengambil realisme sebagai strukturnya. Namun, selain daripada dua kombinasi yang berpotensi menjana “populariti”, filem-filem yang begitu menyenangkan istilah “romantis” atau “komedi romantis” itu mestilah menggunakan formula

naratif yang mudah dan telus. Mungkin wajar bagi sebuah filem “cinta” untuk berusaha mendisiplinkan naratifnya dengan mematuhi pola drama Aristotle umpamanya. Dalam hal sebegini, yang menjadi bahagian yang terpenting bagi khayalak genre “cinta” adalah kesudahan dan energi katarsisnya. Apakah tersintesis cahaya di wajah khalayak tanda berpuas hati? Hal ini diungkapkan kerana dalam konteks filem “cinta” seperti *Sepet* khalayaknya jelas “tersepit” kerana mereka tidak menemukan pola yang sudah menjadi formula filem cinta Malaysia.

Maka telah timbul persoalan yang positif di kalangan khalayak mengenai semantik yang terkonstruksi di babak akhir filem ini. Khalayak filem ini telah menggunakan messageboard.bluehyppo.com, sebuah forum Internet dalam pencarian semantik babak tragis itu. Beberapa respons khalayak yang menarik di dalam Bahasa Inggeris telah disampel dari forum ini di bawah topic bertajuk ‘*SEPET - Who Answered The Phone At The END?*’

Bil.	Identiti Peserta	Mesej
1	Rayboycharmed Isnin. Mac 28, 2005 2:02 pm	<i>I am just curious as to who actually answered the call? Some said he was dead by the time the call came... or was it his spirit or was it someone else?</i>
2	valen Isnin. Mac 28, 2005 10:30 pm	<i>I would suggest that Jason did not die, he was only seriously injured. Noticed that when he answered the call, there was no excitement in Jason's voice and tone. That's because he was injured. I hope he did not die, so that Yasmin can bring back SEPET 2.</i>
3	Smartypants Jumaat. Apr 08, 2005 5:14 pm	<i>I think it was Jason's best friend, Keung who answered the phone. Recall that Jason persuaded Keung to follow him to the airport earlier. Knowing that Orked was enroute to London, that was the only selfless thing to do. Jason's death would have been a big blow to Orked, even to the extend of jeopardizing her future. Imagine the tragedy that she could have left the country with the guilt of not expressing her love for Jason.</i>

Continued

4 **Ms Critique**
Isnin, Apr 11,
2005 10:06 am

i think smartypant's rationale is good towards some extent... but like what salmy said... it's not keong's voice.. and it sounded like Jason's. it's impossible for a gf not being able to differentiate her bf's voice from the bf's best friend's voice. i mean..... can anyone out there fail to identify their own bf's/gf's voice ? hmm...i think not...but as to who picked up the phone... the reply to orked's conversation is fitting of jason's... yet, we know clearly that jason seemed to be knocked down pretty bad and really deeply unconscious... so, makes no sense for a person who has just been knocked down so badly to sound like what he did on the phone with orked. totally illogical... unless... the director wants to do a sequel on paranormal... eek !

Maklumat yang dapat disintesisikan daripada para peserta terawal yang memulakan forum ini ialah betapa mereka berempat begitu bergantung kepada logik naratif untuk menemukan semantik filem ini. Ini juga bermaksud bahawa mereka tidak memiliki kesedaran terhadap peranan kod-kod sinematik filem yang telah dimanipulasi untuk mendatangkan kesan “ambiguity” terhadap kesudahan babak ini. Daya kecelikan sinematik khalayak Malaysia tidak wajar diukur dari polemik yang ditimbulkan oleh dialog di antara “yang hidup” (Orkid) dan ‘yang mati’ (Jason) yang menimbulkan kebingungan atau kelainan yang di luar sensitiviti mereka. Tetapi kelainan ini membawa rahmat kerana ia jelas menuntut satu pengisian atau “intervensi” yang ilmiah dari sisi sinematik.

Sisi Sinematik

Mesej sebuah filem akan cuba disampaikan kepada khalayaknya dengan menggunakan sebagai “bahasa filem” atau sinematik filem. Berbeza daripada lakonan, naratif dan plot, sinematik filem adalah sebuah ‘bahasa’ yang terdiri daripada kod-kod semiotik yang berfungsi semata-mata untuk mengkomunikasikan nilai-nilai estetik yang artistik. Kehebatan sinematik filem bergantung kepada sejauh mana manipulasi kod-kod semiotik filem

berlangsung dan kemampuannya untuk membikin dan menyampaikan makna secara bukan lisan kepada khalayak filem.

Justeru, keampuhan cinta watak sepasang kekasih yang asyik-masyuk bercinta tidak memerlukan ekspresi lisan yang dapat difahami oleh khalayak, tetapi nadi cinta mereka “berdenyut” dan terlestari dari sisi sinematik filem melalui pemilihan imej-imej visual tertentu yang sering mampu mengeksploitasikan emosi khalayak. Daya konstruksi visual menjadi sebahagian dari signifikasi dan naratif sesebuah filem contohnya visual genangan air mata sebagai ekspresi penderitaan batin sang kekasih; visual musim salju yang tebal sebagai simbolisme kematian dan visual sebatang jalan lurus yang sunyi sebagai signifikasi rasa terasing atau terbuang sang protagonis.

Estetika Semiotik

Pengaruh semiotik atau sistem signifikasi yang diasaskan oleh ahli linguistic berbangsa Swiss, Ferdinand de Saussure, dalam perkembangan sinematik filem bukanlah sesuatu andaian lagi. Beberapa sarjana seperti Christian Metz (1964); Gianfranco Bettetini (1973); dan Graeme Turner (1994) saling merumuskan bahawa sinematik filem lahir dari amalan semiotik yang disebut “*signifying practice*”, iaitu, proses dan kemampuan mengkonstruksi makna dan signifikasi kepada sesebuah filem melalui pelbagai teknologi media yang ada di tangan seorang pengarah. Turner (dlm. Graddol dan Boyd-Barret, 1994) selanjutnya menerangkan:

When we deal with images, it is especially apparent that we are not only dealing with the object or concept they represent, but we are also dealing with the way in which they are represented. There is a ‘language’ for visual representation, too, sets of codes and conventions used by the audience to make sense of what they see. Images reach us as already ‘encoded’ messages, already represented as meaningful in particular ways. One of the tasks of film analysis is to discover how this is done, both in particular films and in general. We need to understand how this language-like system works.

Imej-imej menjadi sarat dengan makna atau “*encoded message*” di dalam konteks tertentu. Ini adalah kerana imej-imej visual, seperti patah-patah perkataan juga, mengandungi pelbagai konotasi yang boleh berubah dan banyak bergantung kepada budaya dan identiti khalayak semasa.

Imej visual hitam putih sebuah bangunan kolonial di Kuala Lumpur yang diambil dari sudut kamera yang rendah, mendongak tetapi “poetic” umpamanya, mungkin mewacanakan sesuatu metafora mengenai status penjajah di masa lampainya, dan seterusnya dominasi atau hubungan kuasanya dengan pribumi. Namun representasi yang simbolik kepada pengarahnya ini belum tentu dapat diterjemahkan sepenuhnya oleh khalayak. Apa pula mesejnya jika imej visual ini secara ironisnya digandingkan dengan kesan bunyi seperti lagu kebangsaan “Negaraku”? Maka terbentuklah “gap” atau lompong makna yang perlu diberikan interpretasi akibat daripada perspektif sinematik filem yang berbeza-beza.

Tulisan sarjana tempatan juga dikutip khususnya Anuar Nor Arai (2003) dan R. Karthigesu (2003) yang cuba menganalisis tahap aplikasi sinematik filem di dalam filem-filem tempatan. Sinematik filem juga boleh dijadikan kayu ukur kepada ideologi atau falsafah seni para pembikin filem (yang terdiri dari penulis skrip, pengarah, penyunting dan jurugambar), yang meyakini bahawa ‘hasil seni tidak akan lahir tanpa kerja seni teknikal’ (Anuar Nor Arai, 2003). Para pembikin filem tempatan yang menitikberatkan aspek sinematik filem mampu mengangkat karya mereka ke tahap yang mempunyai nilai artistik yang tinggi. Perbezaan nilai artistik misalnya filem tunggal arahan Teck Tan iaitu *Spinning Gasing*, adalah ketara jika dibandingkan dengan filem-filem arahan P. Ramlee. Sinematik filem yang berbeza mendatangkan kepuasan yang berbeza. Maka khalayak filem bergenre pascakolonial seperti *Spinning Gasing* hari ini membaca kod-kod sinematik filem seperti kesan bunyi, metafora dan simbolisme yang tidak terdapat di dalam komedi realisme filem *Madu Tiga* misalnya. Begitulah juga watak wanita bermain buaian di dalam *Buai Laju-laju* arahan U-wei Hj Shaari adalah lebih merupakan imej visual yang “poetic”, begitu intelektual dan “discursive” di dalam mewacanakan hal yang kompleks pada hari ini seperti hubungan seksualiti wanita Melayu, ekonomi desa dan hak asasi manusia!

Anuar Nor Arai (dlm Azizah Hamzah, Hamed Mohd Adnan dan Md. Sidin Ahmad Ishak, 2003) merumuskan bahawa apa yang diperlukan oleh industri perfileman masa kini adalah suatu ‘fenomena mental yang dicetuskan oleh abstraksi’ atau anjakan paradigma ke arah nilai dan seni perfileman berestetika tinggi. Namun dalam hal ini, kajian yang dilakukan oleh R. Karthigesu dan Mary Tan Kim Bee (2003) pula mendapati bahawa estetika dan sinematik filem Melayu telah ‘digunakan untuk membentuk mesej-mesej dominan di dalam masyarakat’ Melayu oleh

golongan dominan yang melakukan propagandanya melalui dominasi hegemoni ke atas perfileman Melayu. Sebenarnya filem Melayu jarangkali dapat diukur dari aspek sinematik filemnya, tetapi seringkali dari aspek sensitivitinya terhadap masyarakat. Ini bererti bahawa garapan filem yang tinggi nilai artistiknya tidak akan dapat melepasi kuasa penapisan filem jika ianya berisiko kepada pemerintah – maka, apakah ini perjuangan mental para pendokong sinematik filem? R. Karthigesu dan Mary Tan Kim Bee menyimpulkan jawapan persoalan ini dengan memetik kata-kata Monaco bahawa:

fungsi (teori) filem adalah bercorak dialektik; sinema adalah satu set perhubungan yang bertentangan di antara pembikin filem dengan subjek, filem dengan penonton, pertubuhan dengan *avant garde* ... budaya dengan masyarakat. Ia suatu kod serta subkod yang tidak pernah ada penghujungnya, sentiasa melahirkan persoalan-persoalan penting tentang perhubungan seni dengan kehidupan, realiti dan bahasa.

Kembali kepada gagasan Anuar Nor Arai tadi, seni filem harus mengandungi aspek “*representation*”, “*abstraction*” dan “*simplification*” yang menuntut komitmen intelektual dan artistik pembikin filem itu sendiri dalam menggarap sinematik filem yang efektif, segar dan baru bagi sesuatu pengalaman manusia itu, tertindas atau tidak. Ternyata pembicaraan konsep sinematik filem ini sebenarnya bertindan lapis dan tersirat di sebalik persoalan-persoalan fundamental seperti pencarian suara semiotik-artistik pembikin filem, proses sosialisasi identiti budaya dan pengukuhan kuasa hegemoni ke atas khalayak.

Sepet: Sintesis dan Analisis

Filem ini mengisahkan percintaan Orkid, seorang gadis Melayu dengan Jason@Ah Loong, seorang pemuda berketurunan Cina. Mereka dipertemukan di sebuah pasar minggu di sekitar Ipoh semasa Orkid bertandang ke gerai menjual “VCD haram” (filem cetak rompak) milik Jason dan rakan-rakannya. Orkid boleh berbahasa Hokkien manakala Jason pula meminati puisi cinta. Bibit cinta pandang pertama bersemi apabila Jason meminta Orkid menghubunginya. Perhubungan mereka mula menjadi semakin mesra dan erat hinggalah ke pengetahuan keluarga masing-masing. Ibu Jason seorang yang berketurunan Cina Peranakan

meminta dipertemukan dengan Orkid. Jason pula disenangi oleh ibu Orkid dan pembantunya Yam, walaupun bapa Orkid bimbang masa depan anaknya. Walaupun Orkid mula mengenali rakan-rakan kongsi Jason, dia tidak mengetahui bahawa mereka kerap diperas ugut dan dicerderakan oleh samseng-samseng yang menguasai kawasan mereka berniaga.

Namun pada suatu malam, ketua samseng ditangkap oleh polis semasa mengugut untuk membunuh Jason yang telah dituduh bertanggungjawab menyebabkan Maggie, adik perempuannya mengandung. Walaupun kebenaran dakwaan ini diragui, Jason terpaksa juga menjadi “pak sanggup” kepada manipulasi licik Maggie. Hal ini amat mengecewakan Orkid yang mengambil keputusan untuk tidak mengendahkan Jason. Sebaik sahaja Jason “dibebaskan” oleh Maggie, beliau cuba merebut hati kekasihnya namun Orkid tidak memberikannya peluang semula. Apabila Jason mendapat tahu bahawa Orkid mendapat biasiswa melanjutkan pelajaran ke luar negara, dia begitu terkilan dan bersedih mengenang nasibnya. Setelah didesak oleh ibunya, Orkid pun membaca puisi cinta Jason terhadapnya dan apabila timbul rasa kesal, dia cuba menelefon Jason untuk memohon maaf dan mengucapkan selamat tinggal. Alangkah malangnya kerana hajat Jason untuk bertemu kali terakhir dengan kekasihnya juga tidak kesampaian apabila beliau terbunuh di dalam satu kecelakaan jalan raya semasa menuju ke lapangan terbang.

Kecelakaan maut yang menimpa Jason secara logiknya mungkin boleh diterima oleh khalayak tanpa banyak persoalan kerana terdapat beberapa *close-up* dalam satu *continuous shot* yang panjang dengan tujuan cuba untuk menunjukkan punca dan akibat kejadian. Bermula dari *medium close-up shot* telefon bimbit yang masih berdering di atas jalan raya; *shot* bergerak perlahan ke sebelah kiri sehingga memfokus kepada selopak darah pekat yang besar di sekeliling kepala mangsa yang terteleng di atas pipi kirinya. Pergerakan *shot* sebegini mengandaikan bahawa telefon bimbit itulah punca berlakunya kecelakaan maut itu. Tidak siapa tahu bagaimana ianya berlaku kerana realiti sebenar telah “diciirikan” – meminjam istilah Anuar Nor Arai – dengan sengaja untuk tujuan *simplification*. Maka tidak perlu sebarang realisme kecelakaan yang dahsyat di penghujung filem ini jika mahu melahirkan ‘katarsis’ yang berkesan tetapi sangat melegakan. Ini juga bermakna bahawa berlaku pemisahan di antara representasi realiti yang perlu dan yang tidak perlu dirakamkan.

Sehubungan itu juga adalah wajar jika kita menganalisa satu aspek sinematik filem yang dikenali sebagai “*Montage*” (montaj) yang berlaku

sebelum kematian Jason. Fungsi montaj yang utama ialah untuk menyediakan beberapa “*frame shot*” yang bersilih-ganti dengan cepat untuk membina sesuatu estetika filem yang boleh merangsang khalayak dari segi visual, kesan bunyi dan yang terpenting ialah mengkonstruksikan sesuatu makna. Sebelum kecelakaan menimpa Jason, beberapa set montaj telah diselitkan ke dalam babak akhir ini. Terdapat dua set montaj yang merepresentasikan realiti kehidupan sepasang kekasih. Perjalanan Orkid sekeluarga menuju ke lapangan terbang dirakam sebagai “*juxtaposition*” kepada perjalanan Jason yang cuba mengejarnya dengan mengharungi situasi trafik yang penuh sesak. Montaj ini berupaya mengajak khalayak berfikir tentang tema perjalanan hidup yang sedang dilalui oleh pasangan kekasih muda ini dalam mencari “cinta yang agung” itu. Tetapi montaj ini juga sarat dengan manipulasi semiotik filem yang turut mempengaruhi takdir mereka berdua, adakah mereka akan bertemu atau berpisah akhirnya? Antara manipulasi sinematik filem yang dapat dijadikan sebagai signifikasi atau tanda ialah kesan cahaya dan posisi subjek. Makalah ini berpendapat bahawa prinsip *abstraction* telahpun digunapakai ketika menghasilkan makna-makna montaj ini.

Aspek penggunaan kesan pencahayaan yang “*natural*” tanpa pencerahan yang artifisial semasa perjalanan Orkid menuju ke lapangan terbang untuk melanjutkan pelajaran ke luar negara telah mempengaruhi ketrampilan wajahnya menjadi berbayang dan murung. (lihat Imej 1). Tersirat di sebalik kemalapan ‘kod’ cahaya ini adalah peranannya sebagai pembayang yang ironis. Maksudnya, manipulasi cahaya digunakan untuk mewujudkan persepsi yang bahawa sesuatu kekecewaan atau



Imej 1

malapetaka sedang menanti Orkid walaupun pada hakikatnya, beliau sememangnya juga sedang mengecap satu bentuk kejayaan peribadi yang lain.

Orkid adalah seorang anak gadis yang telah lama “tersepit” di antara parokialisme “*psyche*” bangsanya dan persekitaran pascakolonialnya. Justeru, sebagai seorang gadis Melayu, dia tidak diberikan banyak “ruang” di dalam kereta “lama” ayahnya. Di ruang yang menyesak itulah berlangsung sebenarnya pergelutan ideologi seorang gadis yang dinaungi dialektik antara kecanggihan nilai urbanisasi dan ketegaran nilai patriarki bapanya; dan segalanya ini telah terakam oleh sinematik filem *Sepet* itu sendiri. Dari prinsip *abstraction*, *shot* mendongak dari tempat letak kaki di bahagian tempat duduk belakang itu cukup efektif jika difikirkan, untuk menyampaikan maksud kepayahan – penderitaan jasad dan penyiksaan jiwa yang beliau alami kepada khalayak.

Berlainan sedikit dengan Jason, nasib malang beliau seolah-olah telah tertulis apabila beliau dilihat lebih mendominasi sebelah kiri *frame shot* khususnya adegan memotong kenderaan dilakukan dari sebelah kiri (yang merupakan satu kesalahan trafik!).



Imej 2

Seterusnya, terdapat *frame* yang menunjukkan Jason yang sedang menunggang memasuki jalan raya utama dari sebuah jalan kecil dalam usaha beliau bertemu dengan Orkid (Lihat Imej 3). Adalah tidak keterlaluan jika makalah ini mencadangkan bahawa Jason cuba memasuki

arus perdana sesuatu ideologi, persepsi baru atau budaya yang lain – dalam konteks ini mungkin Jason lebih cenderung kepada budaya Melayu dan ini tidaklah mustahil jika mengambil kira faktor ibunya berketurunan Cina Peranakan dan pastinya faktor cintanya kepada atau “*yin fen*” (takdir) bersama Orkid.



Imej 3

Set montaj yang kedua pula lebih mengimbau kenangan pertemuan dan peristiwa manis yang dilalui bersama. Ini menguatkan lagi bahawa persepsi khalayak bahawa filem ini akan berakhir dengan kematian Jason, kerana beberapa *close up shot* memfokus kepada wajah pemuda ini (lihat Imej 4) termasuk satu *profile shot* (lihat Imej 5) yang sebenarnya berkesan di dalam menimbulkan rasa curiga di kalangan khalayak dan seterusnya mengajak mereka mencari semantikanya.



Imej 4



Imej 5



Imej 6

Mungkin ada benarnya sekiranya dikatakan bahawa saat kematian adalah saat meraikan kasih sayang; bukan saat untuk mengingati kehilangannya. Ia tidak perlu direpresentasikan dengan kata-kata atau suara tangisan yang meruntun. Imej-imej 4, 5 dan 6 diselangi nada bunyi yang begitu lembut tapi ironis, memukau dan simbolik, nada itu seolah-olah melambangkan denyutan-denyutan terakhir kehidupan Jason di dunia ini. Imej-imej ini dihasilkan melalui *abstraction* dan kesemuanya merupakan montaj *flash back* gerak perlahan yang berfungsi sekadar untuk mengingatkan khalayak bagaimana “lahirnya” cinta dan sebuah impian yang tidak kesampaian. Dari perspektif realisme sebuah visual, Jason memang sudah tidak lagi bernyawa (Lihat Imej 6). Garisan putih yang semiotik menegaskan kematiannya – betapa ia “memisahkan” Jason dari telefon bimbitnya dan ini seterusnya memberikan konotasi terjadinya “*symbolic rupture*” yang kekal.



Imej 6

Bagaimanapun, dari perspektif sinematik filem pula, Jason masih “hidup” dan beliau lah yang berbual dengan Orkid walaupun nadanya tidak bersungguh-sungguh. Senario ini hanya boleh berlaku setelah realiti kehidupan di dalam filem itu ‘digantung’ atau berlakunya “*suspension of reality*”. Akibatnya, naratif *Sepet* tidak lagi nyata dan logikal, bahkan menjadi *surreal*. Tetapi apakah disebabkan beberapa saat yang *surreal* ini boleh membuatkan khalayak menjadi panik?

Kesimpulan

Sinematik filem sebenarnya mampu untuk melampaui realiti kehidupan manusia dalam membuat sesuatu representasi. Sudah tentu, bagi Orkid dan Jason, realiti yang mereka mahukan ialah “*yin fen*”, iaitu jodoh yang sudah tersurat. Sekiranya mereka tiada jodoh, sebagaimana yang digarapkan oleh pembikin filem ini, realiti yang menghancurluluhkan semangat untuk meneruskan kehidupan bagi Orkid sebenarnya boleh saja ditebus dengan memberikannya percintaan yang sempurna.

Yasmin Ahmad pernah berkata bahawa beliau cuba mencipta “harapan” di dalam filem *Sepet* dan beliau merasakan apabila Jason menjawab sapaan Orkid, itu sudah cukup simbolik dan bermakna. Inilah yang menimbulkan masalah penerimaan oleh khalayak kerana sebahagian mereka tidak dapat mencecah minda mereka di luar representasi realiti filem ini. Khalayak *Sepet* mungkin mendapati persepsi mereka terperangkap di antara sisi semantik yang “*myopic*” dan sisi sinematik yang estetik. Kesimpulannya, babak “*surreal*” ini sememangnya mencabar daya artistik dan keberanian “*poetic philosophy*” untuk memanipulasi konsep yang abstrak iaitu sebuah “harapan” sebagaimana yang dimaksudkan oleh pengarahnya, walau apapun jua konteksnya. Apapun, perbincangan ini hanyalah sebuah cadangan kepada kemelut perbualan telefon di antara Orkid dan Jason dari sisi sinematik filem yang jarang dianjurkan oleh khalayak filem kita.

Rujukan

- Anuar Nor Arai (2003). Aspek *representation*, *abstraction* dan *simplification* dalam perfileman. Dlm. Azizah Hamzah, Hamed Mohd Adnan dan Md. Sidin Ahmad Ishak (penyt.). *Bingkisan media*. Kuala Lumpur: Jabatan Pengajian Media, Fakulti Sastera & Sains Sosial, Universiti Malaya.
- R. Karthigesu & Mary Tan Kim Bee (2003). Pengkelan nilai-nilai dominan masyarakat melalui estetika filem: kajian dua buah filem Melayu. Dlm. Azizah Hamzah, Hamed Mohd Adnan & Md. Sidin Ahmad Ishak (penyt.). *Bingkisan media*. Kuala Lumpur: Jabatan Pengajian Media, Fakulti Sastera & Sains Sosial, Universiti Malaya.

Turner, G. (1994). *Film languages*. Dlm. Graddol, D. & Boyd-Barrett, O. (penyt.). *Media texts: authors and readers*. Clevedon, Avon: Multilingual Matters Ltd & The Open University.

Yasmin Ahmad (2005). *Sepet*.

BADRUL REDZUAN ABU HASSAN teaches Media Studies at the Center for Communication and Media Studies (MENTION), Faculty of Social Sciences and Humanities, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi, Selangor, Malaysia. His areas of research interest are New Media, Visual and Mobile Cultures.