



Unsur Mitologi dalam Filem: Pesona Dain Said Sebagai *Auteur*

Irfan Shaharuddin^{a*}, Mahyuddin Ahmad^b

^a School of Communication, Universiti Sains Malaysia, 11800 USM, Pulau Pinang, Malaysia

^b School of Communication, Universiti Sains Malaysia, 11800 USM, Pulau Pinang, Malaysia

*Corresponding author

Abstrak

Artikel ini memajukan idea mengenai Dain Said sebagai pengarah *auteur* dengan melihat kepada tiga aspek iaitu teknik, gaya peribadi (*personal style*), dan makna dalaman (*interior meaning*) sebagaimana dibincang oleh Andrew Sarris. Dari sudut teknik, Dain Said memahami proses menyampaikan cerita melalui penggunaan teknik kamera serta *mise-en-scene* yang mempengaruhi keseluruhan penceritaan. Dari sudut gaya peribadi, artikel ini menghujahkan bahawa Dain Said menggunakan mitologi sebagai tema utama yang melatari hampir semua filem arahnya. Dari sudut makna dalaman, artikel ini membuktikan bahawa terdapat pertentangan utama dari sudut artistik dan keperluan komersial yang ingin dicapai. Berdasarkan pandangan dan perbincangan yang diambil daripada analisis tekstual dan data temu bual, artikel ini menghujahkan bahawa gaya pengarahannya dan tema yang dipaparkan dalam filem-filem Dain Said berupaya menobatkan beliau sebagai pengarah berstatus *auteur*.

Kata kunci

Dain Said, *Uteur*, Mitologi

Konsep Mitos Dalam Masyarakat Melayu

Dari sudut istilah, mitos ialah jenis cerita rakyat (*folktale*) melibatkan manusia atau makhluk dan peristiwa luar biasa di luar logik fikiran manusia yang terbahagi kepada dua iaitu mitos pembukaan sesuatu tempat serta asal usul dan mitos ketokohan seseorang (Hashim Awang, 1985). Dari segi penerokaan tempat baharu, secara umumnya masyarakat Melayu beranggapan bahawa benda-benda yang berada di sekeliling mereka mempunyai semangat dan kuasa ghaib seperti kuasa matahari, bulan dan bintang serta harus meminta izin mereka terlebih dahulu (Mohd. Din Ali, 1957; Syaimak Ismail & Muhammad Saiful Islam, 2020). Oleh yang demikian, masyarakat

Melayu percaya bahawa penunggu dan penghuni sesuatu kawasan itu harus dipuja, seperti nelayan yang menetap di tepi pantai akan memuja laut dengan menyajikan makanan demi menjaga keselamatan serta kemaslahatan anggota masyarakat (Syaimak Ismail & Muhammad Saiful Islam, 2020). Makanan yang disediakan akan dihanyutkan ke arah pantai untuk dimakan oleh hantu laut dengan harapan hidupan laut akan bertambah dan nelayan tidak diancam keselamatan mereka sewaktu mencari rezeki di lautan (Ryan, 1962).

Dari sudut ketokohan pula, mitos berfungsi untuk memberi suatu bentuk legitimasi kepada pawang, bomoh atau ahli nujum untuk menjalankan upacara ritual kerana dianggap mempunyai penguasaan terhadap tenaga ghaib (Syaimak Ismail & Muhammad Saiful Islam, 2020). Dalam konteks masyarakat Dayak di Sarawak misalnya, pawang atau bomoh digelar sebagai *belian* serta mempunyai kuasa untuk menghidupkan orang mati. (Herrmans, 2011). Untuk mencapai tujuan tersebut, seramai lapan orang dukun lelaki dan wanita akan bekerjasama bagi melaksanakannya (Herrmans, 2017). Fenomena tersebut menggambarkan bahawa kedudukan pawang atau bomoh seolah-olah bersifat tidak formal dalam susunan sosial masyarakat berbanding kedudukan ahli nujum yang bersifat formal. Dalam institusi beraja Melayu, ahli nujum ialah individu yang penting kepada sultan dalam usaha mendapatkan sesuatu maklumat, perubatan dan juga meramal masa depan seperti ilmu firasat 'Memilih Ketika' untuk menilai perkara yang bakal terjadi sebelum memulakan pekerjaan atau rancangan seperti mendirikan rumah, mengerjakan sawah, dan merantau (Syaimak Ismail & Muhammad Saiful Islam, 2020).

Dalam konteks fungsi mitos, ia berperanan menerangkan asal usul bangsa atau perkembangan institusi politik dan juga dibentuk untuk meraih keperluan psikologi seperti mengagung-agungkan seseorang wira yang dikhayalkan (Dunita Nabila A. Rahimin, 2019). Misalnya, konsep *devaraja* iaitu raja yang berasal daripada keturunan dewa-dewa telah menjadi sistem kepercayaan masyarakat yang harus ditaati selain digunakan oleh raja sebagai suatu cara untuk mengekalkan status quo mereka sebagai pemerintah (Rajantharan, 2001). Ini boleh dilihat apabila Islam mula-mula bertapak di Melaka, terdapat unsur mitos mengenai teori kedatangan Islam ke Melaka dan Pasai seperti yang tercatat pada teks *Sejarah Melayu* (Mohd. Faradi Mohamed Ghazali, 2017). Dalam teks tersebut, dikatakan bahawa seorang ulama berbangsa Arab bernama Sheikh Abdul

Aziz telah mengislamkan Sultan Melaka iaitu Parameswara atau Raja Kecil Besar yang kemudiannya dikenali sebagai Iskandar Shah (Shellabear, 1975). Unsur mitos wujud apabila sebelum kedatangan ulama tersebut, dikatakan bahawa Parameswara menerima mimpi dari langit yang mengajarnya untuk mengucap dua kalimah syahadah dengan bantuan Rasulullah S.A.W. (Abdul Samad Ahmad, 1979). Kejadian luar biasa yang berlaku kepada Parameswara seolah-olah menggambarkan bahawa baginda ialah manusia terpilih serta menyebabkan rakyat Melaka tiada pilihan selain memeluk Islam.

Berdasarkan perbincangan di atas, mitos dan kosmologi masyarakat Melayu sememangnya berpusat kepada keagungan terhadap kuasa raja. Kedudukannya yang tinggi dan istimewa itu telah dijelmakan dalam bentuk mitos kedewaan sebagai suatu percubaan untuk menyucikan perwatakan raja-raja. Bahkan, praktik kebudayaan yang turut mengalami proses sinkretisme juga menyebabkan elemen mitos telah sebatikan sebagai suatu norma dalam diri masyarakat. Kedatangan agama Islam didapati sedikit sebanyak mengubah corak praktik-praktik kebudayaan tersebut akibat beberapa penyesuaian berdasarkan hukum Islam. Secara tidak langsung, unsur-unsur sinkretisme iaitu percampuran antara agama dengan budaya berlaku, menyebabkan beberapa pertindihan di antara kepercayaan agama Islam dengan adat resam. Walau bagaimanapun, amalan-amalan seperti Mak Yong masih turut diamalkan sekali pun diharamkan oleh kerajaan Kelantan kerana didapati melanggar ajaran agama Islam. (Faisal Tehrani, 2019).

Latar Belakang Dain Said

Iskandar Sharifuddin bin Muhammad Said, atau lebih dikenali sebagai Dain Said merupakan seorang pengarah, pelakon, penulis skrip dan penerbit yang dilahirkan di Kuala Lumpur serta membesar di beberapa tempat seperti Tumpat, Cairo dan London (Jamaluddin Aziz, 2014). Beliau pernah mengambil jurusan Filem dan Fotografi dari University of Westminster, London. Penglibatan awal beliau dalam industri bermula apabila beliau menghasilkan filem pendek eksperimental iaitu *Surabaya Johnny* yang ditayangkan di London Film Festival pada tahun 1989 (University of Nottingham, 2016). Filem ini mengisahkan sejarah pembunuhan beramai-ramai ke atas individu yang bersikap prokomunis di Indonesia pada tahun 1965 (Asian Film Archive, 2021).

Setelah kepulangannya ke Malaysia pada awal tahun 1990-an, beliau telah mengarahkan beberapa iklan komersial di Indonesia, China dan India (University of Nottingham, 2016). Kemudian, beliau telah menubuhkan syarikat Apparatus Sdn. Bhd. bersama-sama Nandita Solomon pada tahun 2009 dalam usaha menghasilkan filem komersial secara serius (The Living History Project, 2024). Dari tahun 2012 hingga 2018, beliau telah menghasilkan sebanyak tiga buah filem utama iaitu *Bunohan*, *Interchange* dan *Dukun*. Penulis memilih untuk mengambil tiga buah filem terawal atas tema yang konsisten mengenai mitos dan keseragaman gaya pengarahannya dalam menggunakan tema tersebut. Berikut merupakan sinopsis tiga buah filem tersebut yang mempunyai perkaitan rapat mengenai cara unsur-unsur mitos diterapkan dengan latar belakang masyarakat Melayu atau dalam konteks yang lebih luas iaitu masyarakat Nusantara.

Bunohan membicarakan persoalan budaya masyarakat timur Semenanjung Malaysia iaitu hubungan seorang dalang wayang kulit bernama Pok Eng (Wan Hanafi Su) dengan anaknya bernama Ilham (Faizal Hussein), Adil (Zahiril Adzim) dan Bakar (Pekin Ibrahim) yang menghadapi konflik kekeluargaan (Abdul Wahab Hamzah, 2018). Watak Bakar sebagai seorang guru yang ingin memiliki tanah milik keluarga bagi tujuan pembangunan tempat peranginan telah menyebabkan beliau membunuh bapa serta adik-beradiknya kerana dianggap mengancam kedudukan beliau dalam mendapatkan geran tanah. Atas nilai estetikanya yang tinggi serta subjek yang dibincang, *Bunohan* telah memenangi Filem Terbaik pada Festival Filem Malaysia ke-25 serta Anugerah NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema) pada 48th Taipei Golden Horse Film Festival di Taiwan pada tahun yang sama (Ahmad Syazli Ahmad Khiar, 2018; Muzaffar Mustapa, 2013).

Interchange pula mengisahkan seorang jurufoto forensik bernama Adam (Iedil Putra) yang bekerja di bawah seliaan Detektif Man (Shaheizy Sam) bagi merungkai suatu kes pembunuhan misteri. Pelbagai persoalan mistik dihadapi mereka apabila Eva (Prisia Nasution) yang berasal daripada puak Tingang dianggap terlibat dalam kes pembunuhan tersebut. Sebaik sahaja Adam mengenali Eva, Adam mengetahui bahawa Eva telah berusia ratusan tahun serta mengalami sumpahan untuk hidup abadi. Untuk menamatkan dan membebaskan dirinya daripada sumpahan tersebut, Eva meminta Adam untuk membunuhnya. Filem ini mencapai kejayaan yang cemerlang apabila beliau,

Dain Said memenangi Anugerah Pengarah Terbaik pada Festival Filem Malaysia ke-29 serta Anugerah Kesan Khas Visual pada Festival Filem Asia Pasifik ke-58 di Taiwan (Ahmad Syazli Ahmad Khair, 2018; Raja Nurfatimah Mawar Mohamed, 2017).

Filem yang ketiga, *Dukun* mengisahkan perjalanan hidup seorang wanita bernama Diana Dahlan (Datin Seri Umie Aida) yang mengamalkan ilmu hitam dan melakukan pembunuhan ke atas seorang individu berpengaruh iaitu Datuk Jefri (Adlin Aman Ramlie). Sewaktu Diana Dahlan menghadapi pertuduhan di mahkamah, Karim (Faizal Hussein) telah mewakilinya sebagai peguam tanpa mengetahui bahawa Diana Dahlan turut terlibat dalam pembunuhan isteri serta kehilangan anaknya, Nadia. Filem ini diinspirasi daripada kes Mona Fandey serta diadaptasi secara longgar berdasarkan perspektif Dain Said. Penggambaran telah dimulakan seawal tahun 2006, namun telah dihalang penayangannya oleh Lembaga Penapis Filem Malaysia (LPF) akibat tema yang dianggap kontroversial (Nursyazwani Saiful Sham, 2018). Setelah ditayangkan secara meluas, filem ini memenangi kategori Filem Terbaik bagi Anugerah Skrin pada tahun yang sama (Muzaffar Mustapa, 2018). *Dukun* telah mendapat kutipan sebanyak 10 juta serta menduduki tempat ke-19 dalam kategori filem pecah panggung (FINAS, 2019).

Kajian Kepustakaan

Perkembangan Konsep *Auteur*

Dalam usaha memahami secara kritis konsep *auteur*, pemahaman mengenai perkembangan seni yang berlaku sewaktu Zaman Pencerahan di Eropah adalah penting untuk ditelusuri. Kepercayaan bahawa sinema merupakan satu bentuk seni peribadi dan pengarahnya sebagai seorang artis jelas mencerminkan impian romantik dan idealistik sewaktu Zaman Pencerahan. Sikap ini dalam erti kata lain telah membina kekuatan konsep *auteur*. Lapsley dan Westlake (1988) telah berhujah bahawa *auteurism* membawa tanggapan romantik mengenai seseorang artis. Implikasi ideologi konsep *auteur* dapat ditelusuri kepada perubahan sejarah yang secara radikal mengubah kedudukan artis dalam masyarakat (Cook, 1985). Gerakan pada Zaman Pencerahan yang menekankan konsep pembebasan manusia daripada nilai dogmatik agama dan tirani despotisme

telah menyumbang kepada perkembangan seseorang artis. Dalam banyak cara, ini telah menyumbang kepada pengukuhan konsep *auteur*. Zaman ini menekankan fungsi pengetahuan dalam membebaskan minda manusia dan mempunyai hubungan rapat dengan sesuatu tindakan (*praxis*). Pengetahuan dianggap sebagai proses yang mempunyai autonomi yang tersendiri. Dalam konteks ini, pengetahuan, terutama pengetahuan saintifik seharusnya menyokong pembebasan manusia. Oleh itu, sesuatu tindakan, sama ada kesannya terhadap alam semula jadi mahupun akibat sosial dan sejarahnya, dapat dianggap sebagai tindakan individu (Goldmann, 2009). Individu dianggap sebagai makhluk yang mempunyai autonomi dan dilengkapi dengan pengetahuan untuk membebaskan diri mereka dan menentukan perjalanan hidup mereka sendiri. Immanuel Kant, ahli falsafah ulung mengenai Zaman Pencerahan menyatakan, pembebasan individu bermakna kebebasan daripada belunggu ke atas diri sendiri dan berkeupayaan menggunakan pengetahuannya tanpa menerima arahan daripada individu lain (Bhaskar, 1989).

Dalam kata lain, gerakan pada Zaman Pencerahan berusaha memberikan status kepada kuasa manusia dan hubungannya dengan masyarakat. Walau bagaimanapun, autonomi individu bergantung kepada pengalaman politik mereka. Pengetahuan, selain bersifat autonomi, mampu bukan sahaja membebaskan minda manusia tetapi juga membina kehidupan sosial yang lebih baik. Hal ini turut berkait rapat dengan konsep *auteur* yang tidak hanya mencari pembebasan minda tetapi turut membebaskan filem dan seni daripada sistem industri yang korup. Falsafah utama konsep *auteur* adalah untuk mencipta *auteur* atau pengarah yang bebas dan memiliki kemampuan untuk menentukan nasibnya sendiri.

Kritikan *auteur* bertujuan mencipta kumpulan pengarah yang dapat menghasilkan filem yang dianggap baik dalam kekangan yang terdapat dalam industri. Dengan idea yang dipersembahkan pada Zaman Pencerahan, kedudukan artis berubah secara radikal daripada dianggap hanya sebagai seorang tukang. Kreativiti tidak lagi berpusat kepada Tuhan sebagai sumber ilham dan idea kreatif. Malah dalam Zaman Prapembaharuan, garis pemisah dalam kalangan artis memang wujud. Walau bagaimanapun, artis tidak memiliki rasa kebebasan kerana sistem naungan yang mengekang mereka daripada mengespresikan keperibadian mereka. Keadaan ini hampir sama pada abad ke-20 apabila konsep *auteur* mula dibincangkan. Perbezaannya mungkin terletak pada sistem artis itu beroperasi. Ketika zaman awal, mereka terpaksa berjuang untuk mendapatkan pengiktirafan dalam

kekangan sistem naungan, manakala pada abad ke-20, artis terpaksa berjuang dengan proses pengeluaran yang diatur oleh struktur industri kapitalis.

Tujuan pengeluaran dan aktiviti ekonomi sebelum Zaman Pencerahan adalah untuk menghasilkan barangan yang mempunyai 'nilai guna'. Selepas kemunculan kapitalisme, ideologi 'nilai guna' digantikan dengan 'nilai tukar' (Goldmann, 2009). Dalam konteks ini, barang, produk dan perkhidmatan dihasilkan bukan sahaja untuk kegunaan, tetapi kaedah aktiviti ekonomi yang dapat digunakan untuk mengumpul modal dan keuntungan. Melalui kapitalisme, karya seni telah dihasilkan secara besar-besaran melalui pelbagai saluran pengeluaran yang mengubah seni menjadi komoditi. Keadaan seperti ini sejajar dengan idea Benjamin iaitu 'zaman reproduksi mekanikal' yang memperlihatkan bukan sahaja artis kehilangan tanda kuasa dan autonominya, malahan karya seni itu sendiri kehilangan aura yang dinikmatinya pada Zaman Pembaharuan (Benjamin, 2008).

Namun begitu, para pengkritik di majalah filem seperti *Cahiers du Cinéma* menyatakan bahawa perubahan regresif dalam sifat industri ini tidak dapat mengekang keperibadian artis. Individualiti seseorang artis menjadi ciri paling menonjol dalam keseluruhan proses pengeluaran dan pendedaran. Autonomi yang dicapai oleh artis individu telah menjadikannya bebas iaitu sebuah titik permulaan untuk seseorang artis boleh dibebaskan dan menyedari sifat hubungannya dengan industri (Goldmann, 2009). Oleh itu, penekanan terhadap kesedaran individu sebagai pemegang pengetahuan dan tindakan yang asal serta mutlak memungkinkan konsep *auteur* untuk membuat saranan dalam membebaskan pengarah. Pengarah akan bertanggungjawab secara langsung terhadap filem mereka dari sudut pembentukan gaya peribadi yang bersepadu dan konsisten (Goldmann, 2009).

Idea pembebasan manusia melalui pengetahuan atau sains bersifat autonomi memperlihatkan bahawa kehidupan manusia tidak ditentukan oleh nasib atau despotisme mutlak. Manusia dalam konteks ini telah menjadi individu mutlak yang bertanggungjawab kepada diri sendiri. Apabila seorang *auteur* membebaskan filem daripada kekangan kapitalis komersial, *auteur* menjadi penguasa ke atas visi artistiknya tersendiri. Kritikan *auteur* membenarkan pembuat filem radikal memilih cara mereka untuk mengekspresikan pandangan dunia mereka serta pemilik kepada takdir

sendiri. Mereka memegang autoriti karya dengan menerapkan pemikiran serta menggunakan kaedah tersendiri dengan autonomi untuk memilih. Apa-apa pun subjek yang ditawarkan oleh industri, pengarah ini dapat menegaskan kepakaran dan keperibadian yang tertentu. Tambahan pula, dengan menekankan kebebasan untuk memilih subjek filem mereka, kedudukan artis meningkat di mata industri. Pengarah tidak lagi tertakluk kepada penerbit atau penulis skrip dalam menjalankan sesebuah kerja. Idea-idea pada Zaman Pencerahan juga mendedahkan potensi individu, yang mengikut konsep *auteur*, adalah sebuah penciptaan hala tuju yang memungkinkan pengarah berpotensi memanfaatkan bakat sepenuhnya.

Konsep *auteur* tidak berkembang untuk mengubah sifat kapitalistik industri serta tidak pernah bertujuan meletakkan pengarah sebagai pusat struktur utama dalam industri filem. Hess berhujah bahawa gagasan asal *auteurism* tidak pernah bertujuan untuk meruntuhkan struktur kapitalis industri filem Perancis, sebaliknya hanya mahu mengubah amalan dan nilai yang wujud dalam sistem itu dan bukan sistem itu sendiri (Hess, 1973). Walaupun kritikan seperti yang dimajukan Hess mempunyai kesahihannya, adalah terlalu awal untuk menolak fakta bahawa editor di *Cahiers du Cinéma* melalui kritikan mereka sendiri, mahu mengubah sinema. Mungkin para editor ini tidak merumuskan teori mereka dari perspektif Marxis yang radikal, namun usaha mereka untuk mengangkat sinema sebagai seni melebihi segalanya memerlukan sinema yang berperanan untuk berfungsi secara sosial daripada hanya menjadi objek kepenggunaan. Tambahan pula, transformasi secara keseluruhan sistem industri atau masyarakat tidak semestinya membawa kepada kematian seni, namun berkemungkinan hanya mentransformasikan seni.

Selepas Perang Dunia Kedua, konsep dan makna *auteur* mula diperkenalkan secara jelas oleh Alexander Astruc pada tahun 1948. Sebagai seorang pengarah, Astruc memahami keadaan sosial di Perancis. Berasaskan ideologi dan fahaman haluan kiri, beliau menulis sebuah artikel yang sangat berpengaruh serta menggagaskan idea *caméra-stylo*. Astruc membandingkan kamera dengan pen serta pengarah dengan penulis dan memajukan idea ‘bahasa baharu sinema’ yang menegaskan kemampuan individu artis untuk menyatakan pemikiran mereka dan kemudian menggunakan kamera untuk ‘menulis’ pandangan dunia mereka. Walau bagaimanapun, Astruc tidak menyatakan secara terperinci perkara yang beliau katakan sebagai *caméra-stylo*. Selain itu, Astruc (1948) turut menyatakan bahawa evolusi institusi sinema telah menjadikan filem sebagai

satu medium untuk individu artis membuat ekspresi diri di samping sesuatu yang bersifat peribadi. Astruc menghujahkan bahawa sinema ialah kaedah ekspresi sama seperti lukisan dan novel yang menjadi sebuah medium hiburan yang menyimpan imej sesuatu era serta berkembang menjadi sebuah bahasa tersendiri yang digunakan artis dalam menyatakan pandangan mereka. Gagasan yang dikemukakan oleh Astruc kemudiannya digunakan oleh para penulis di *Cahiers du Cinéma* sebagai garis panduan dalam usaha mereka mengkaji filem.

Dalam kata lain, tumpuan utama konsep ini dikatakan sebagai sebuah percubaan untuk membina dan memberikan status ke atas filem sebagai satu cabang seni. Filem-filem hasil arahan pengarah tertentu akan dikaji dan kemudiannya gelaran atau status *auteur* akan diberikan kepada pengarah terbabit sekiranya beliau melalui filem-filemnya memenuhi kriteria yang ditetapkan. Jelas di sini, konsep *auteur* ini bertitik tolak dari idea-idea yang berasaskan kritikan kesusasteraan awal yang berakar umbi dari Zaman Pencerahan di Eropah yang dibincangkan di awal tadi. Konsep *auteur* ini juga boleh dilihat sebagai satu kaedah pengkajian filem melalui persoalan seperti bagaimana ekspresi diri pengarah boleh dilakukan menerusi filem serta personaliti pengarah yang dilihat memberikan kesan kepada keseluruhan filem-filem mereka? Perkara yang dikatakan sebagai gaya peribadi pengarah ini boleh dibezakan oleh pengkaji, misalnya antara Ford dengan Hitchcock dan Hawks dengan Bunuel.

Selain daripada usaha meningkatkan martabat sinema sebagai institusi seni, konsep ini juga menekankan penguasaan pengarah atau *auteur* ke atas filem mereka. Maka *auteurism* juga menekankan kepentingan pengarah sebagai salah satu struktur dalam industri yang kepentingannya melebihi lain-lain struktur dalam membentuk modus operandi sesebuah produksi. Sebagaimana yang dinyatakan tadi, konsep *auteur* ini mengasaskan andaian bahawa pengarah filem seharusnya dilihat kedudukan mereka seperti pengarang, penyair atau pelukis. Ini sebagaimana yang dikatakan oleh Abrams iaitu 'ketelusan yang bersangkutan jiwa pengarahnya' dan bukannya mewakili pelbagai kontradiksi ideologi (Abrams, 1981). Namun, perlu ditekankan di sini bahawa seperti yang diperhatikan oleh Caughie, walaupun terdapat kekangan sedemikian, kritikan *auteur* berjaya menonjolkan beberapa artis dan pengarah filem, yang karya mereka menunjukkan gaya dan perhatian tematik yang konsisten serta melampaui elemen komersial

industri tersebut (Caughie, 1981). Maka, kualiti seni yang dihasilkan dan diperlihatkan dalam filem boleh dianggap sebagai kualiti peribadi individu pengarah yang dinyatakan ke sesebuah filem. Dalam konteks ini, projek *auteur* merupakan satu wacana kritikal yang cuba menentang kepentingan dan kedudukan seorang *auteur* sebagai kriteria yang membezakan antara filem yang berkualiti dengan tidak berkualiti. Misalnya, jika filem tersebut diarahkan oleh Hitchcock atau Ford maka sememangnya kita boleh beranggapan bahawa filem-filem ini bermutu.

Kritikan *auteur* juga memajukan idea-idea yang dikesampingkan oleh kritikan filem awal. Segala yang dipersoalkan oleh *auteur* seperti bidang subjek (*subject-matter*) filem, tema dan gaya konsisten pengarah yang boleh kita lihat dalam beberapa buah filem ialah kriteria yang tidak dipentingkan dalam tradisi kritikan awal. Sifat atau kriteria ini dianggap sebagai sedia wujud dan tidak perlu dikaji atau dipersoalkan. Bertentangan dengan kritikan awal, konsep *auteur* menekankan bahawa elemen dan input ini seharusnya dikaji kerana ia bukanlah sesuatu yang boleh dilihat di permukaan sesebuah filem. Oleh itu, konsep *auteur* memberikan satu rangka kerja untuk mengkaji dan mengkritik filem yang mengambil kira realiti sosial aktiviti perfileman dan juga keadaan dalam industri ketika sesebuah filem tersebut dihasilkan ataupun hal yang dikatakan sebagai keadaan produksi. Selain idealismenya, kritikan *auteur* membawa perubahan radikal dalam cara membaca filem yang gagal dikenal pasti oleh kritikan filem tradisional. Peralihan radikal ini merupakan sumbangan paling penting bagi kritikan *auteur* terhadap perkembangan teori filem dan kritikan filem. Konsep *auteur* telah menyediakan medium atau cara untuk menghargai, mengkaji dan menilai filem daripada para pengarah. Perubahan radikal ini juga bertujuan untuk mengangkat sifat kritikan itu sendiri. Caughie (1981) turut menyatakan bahawa perubahan yang dibawa oleh *auteurism* ialah perubahan cara filem difahami dan digarap dalam kritikan filem.

Pengaruh *Auteur* Dalam Industri Perfileman Melayu

Sejarah awal perfileman di negara ini bermula pada tahun 1930 apabila Runme Shaw dan Run Run Shaw telah menubuhkan South Seas Film Studio, kemudiannya menjadi Shaw Studio yang dibuka di Jalan Ampas, Singapura (Hassan Abdul Muthalib, 2013; The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser, 1941). Syarikat ini kemudiannya dikenali sebagai Malay Film Productions

Ltd. (MFP) telah melabur sebanyak Dolar Malaya (\$M) 50,000 serta melantik B. S. Rajhans untuk mengarahkan filem berbahasa Melayu yang pertama bertajuk *Leila Majnun* (1934) untuk ditayangkan pada tahun 1934 (Hassan Abdul Muthalib, 2013; The Straits Times, 1934). Selain daripada B. S. Rajhans, terdapat pengarah India lain yang diberi kepercayaan untuk mengarahkan filem-filem Melayu seperti L. Krishnan, K. M. Basker, B. N. Rao dan Phani Majumdar (Hassan Abdul Muthalib, 2013). Penulis melihat perkembangan ini sebagai suatu tamparan kepada penglibatan orang tempatan dalam industri filem Melayu. Menurut kajian Fatimah Muhd Shukri & Nur Afifah Vanitha Abdullah (2020), sekali pun Haji Mahadi pernah diberi kepercayaan sebagai pengarah Melayu pertama bagi filem *Permata di Perlimbahan* (1952) namun kegagalan filem ini di sinema menyebabkan MFP kurang mempercayai pengarah Melayu. Hal ini berubah apabila P. Ramlee diberi peluang untuk mengarahkan filem *Penarek Becha* (1955) setelah bekerja selama tujuh tahun dengan berbagai-bagai peranan seperti tukang papan pengetap (*clapper boy*) (Mustafar A.R. & Aziz Sattar, 2008).

Percubaan P. Ramlee untuk membawa konvensi baharu dalam sinema Melayu diperkatakan oleh Ahmad Sarji (1999) sebagai percubaan untuk mengangkat aspek ‘kemelayuan’ melalui kehidupan seorang penarik beca yang sekali gus menghapuskan batasan kelas sosial dalam masyarakat yang dibentuk melalui kekayaan harta benda. Malah, gaya arahan yang menggunakan teknik syot panjang (*long take*) bagi memaparkan tingkah laku, bahasa badan, serta emosi watak-watak memperlihatkan ciri-ciri *auteurism* yang terdapat pada P. Ramlee sebagai seorang pengarah (Fatimah Muhd Shukri & Nur Afifah Vanitha Abdullah, 2020). Penulis berpandangan bahawa pendekatan P. Ramlee terhadap realisme sosial yang diteruskan melalui filem-filem seperti *Semerah Padi* (1956), *Bujang Lapok* (1957) dan *Musang Berjanggut* (1959) telah mengangkat status beliau sebagai seorang pengarah yang mempunyai estetikanya yang tersendiri dalam memaparkan citra masyarakat Melayu dari zaman feudal hingga moden.

Selain daripada P. Ramlee, pengarah seperti Hussain Haniff turut dikatakan mempunyai keupayaan serupa melalui filem-filem yang diarahkan di syarikat Cathay-Keris yang diasaskan pada tahun 1953. Sebagai pesaing terhadap MFP, syarikat ini ditubuhkan melalui penggabungan Keris Film dan Cathay Productions yang masing-masing dimiliki oleh Ho Ah Loke dan Loke Wan

Tho (Hamzah Hussin, 2004). Setelah filem *Buloh Perindu* (1953) yang diarahkan oleh B. S. Rajhans di bawah Cathay-Keris gagal mendapat sambutan dalam kalangan penonton, Hussain Haniff mula diberi peluang untuk mengarahkan *Hang Jebat* (1961) berasaskan pengalamannya sebagai seorang penyunting (Hamzah Hussin, 2004) (National Heritage Board, 2021). Filem ini menyerlahkan kemampuannya sebagai seorang *auteur* terutamanya apabila watak Hang Jebat dipersembahkan sebagai antihero atas sifat memberontak serta kualiti antifeudal yang merupakan sebuah dekonstruksi representasi klasik mengenai maskuliniti orang Melayu (Muhamad Farid Abdul Rahman et al., 2020).

Kemunculan pengarah yang berpengaruh seperti P. Ramlee dan Hussain Haniff memperlihatkan identiti tertentu yang membentuk karya-karya mereka. Menurut Driskell (2020), salah satu aspek utama dalam identiti P. Ramlee ialah seorang pengarah yang memiliki kerumitan stilistik yang tersendiri serta kandungan tema yang didaktik. Sebagai perbandingan dengan Hussain Haniff pula, Driskell (2020) menyatakan bahawa beliau ialah seorang pengarah *auteur* kerana memiliki kesinambungan formal dan tematik yang menghubungkan karyanya merentasi pelbagai genre, berasaskan realisme, alegori politik dan imej amarah lelaki muda (*angry young men*). P. Ramlee dan Hussain Haniff merupakan seorang pengarah *auteur* yang memiliki visi dalam pembinaan dunia mereka yang tersendiri serta berjaya menghasilkan filem yang bermutu sekali pun berdepan beberapa kekangan dari syarikat studio terutamanya pembiayaan dan kepakaran yang terhad.

Apabila sistem studio runtuh menjelang akhir 1980-an, industri filem bergantung kepada kemunculan pengarah yang bergerak secara bebas atau melalui syarikat produksi (Sharifah Zinjuaher H. M. Ariffin & Hang Tuah Arshad, 1980). Salah seorang pengarah filem berpengaruh pada waktu tersebut ialah Rahim Razali yang dikatakan mempunyai ciri-ciri seorang *auteur*. Hal ini disebabkan usaha Rahim Razali dalam membawa realisme baharu yang menyentuh kewajaran dan identiti Melayu yang harus berdepan dengan dilema untuk hidup dalam sebuah negara pascakolonial yang berasaskan 'projek pemodenan orang Melayu' (Zawawi Ibrahim, 2007). Filem sulungnya, *Abang* (1981) yang diterbitkan oleh Fleet Communication Sdn. Bhd. dianggap sebagai sebuah refleksi kepada Dasar Ekonomi Baru (DEB) dan cara kelas sosial Melayu yang elit dan kaya terbentuk (FilemKita, 2009; Marinah Yusoff, 1987). Filem ini dianggap sebagai sebuah

antitesis yang menggambarkan DEB telah meruntuhkan unsur kekeluargaan dan nilai-nilai Melayu atas nama pemodenan. Kedudukan Rahim Razali sebagai pengarah muda pada ketika itu telah memberikan alternatif baharu dalam sinema Malaysia sekali gus menyeimbangkan keperluan komersial, artistik dan wacana, terutamanya dalam membahaskan persoalan pembinaan negara bangsa.

Pada era 1990-an, pengarah seperti U-Wei Haji Saari menyambut kritikan Rahim Razali dengan memperlihatkan kemampuannya sebagai seorang *auteur*. Filem *Kaki Bakar* (1995) dan *Buai Laju-Laju* (2004) yang diarahkan U-Wei Haji Saari digunakan sebagai dekonstruksi terhadap pencapaian DEB melalui kritikan terhadap kos sosial dan moral yang terhasil daripada ideologi kapitalis pemerintah yang mengutamakan pembangunan dan materialisme berbanding etika manusia (Khuo, 2010). Penulis melihat bahawa pendekatan U-Wei Haji Saari dalam membahaskan hubungan antara gender bermasalah ialah sebuah ciri yang menjadi gaya khas *auteurisme* beliau. Melaluinya, kita dapat membuat sebuah refleksi tentang struktur masyarakat yang tidak seimbang antara gender menyebabkan wujudnya ketidakadilan yang melampaui batasan ekonomi semata-mata.

Pada era 2000-an ke atas, kehadiran pengarah seperti Yasmin Ahmad menyambung legasi U-Wei Haji Saari dengan menghasilkan filem yang melanggar norma perfileman tempatan. Yasmin Ahmad mengambil pendekatan yang sedikit berbeza dengan mempersoalkan kegagalan masyarakat Malaysia terutamanya orang Melayu dengan mengetengahkan tema kosmopolitan seperti jenaka, cinta dan kemanusiaan, sekali gus menghapuskan garis pemisah antara etnik, budaya, umur dan gender (Lee, 2015). Melaluinya, idealisme bangsa Malaysia oleh Yasmin Ahmad terbentuk melalui filem *Sepet* (2004) dan *Talentine* (2009) dengan penerokaan hubungan cinta antara etnik yang sekali pun dilihat bermasalah, namun mampu menyatukan hati seseorang.

Jika kita membandingkan *auteurism* pengarah dari zaman awal perkembangan filem Melayu di Singapura sehingga perusahaan bebas di Malaysia, terdapat suatu hal yang serupa iaitu visi artistik pengarah adalah konsisten dalam membawa pandangan dunia yang tersendiri berasaskan semangat zaman (*zeitgeist*) pada waktu itu. Sekali pun konteks politik dan sosial seseorang pengarah sedikit

berbeza seiring waktu, namun kritikan yang dibuat oleh mereka wajar untuk diteliti sebagai sebuah reaksi terhadap dasar kerajaan serta hubungannya dengan perkembangan masyarakat. Secara tidak langsung, pengarah *auteur* mengambil tanggungjawab sosial untuk menyedarkan masyarakat secara halus mengenai realiti sosial yang berlaku serta menjadi sebuah refleksi terhadap masa depan negara.

Kerangka Teoretikal

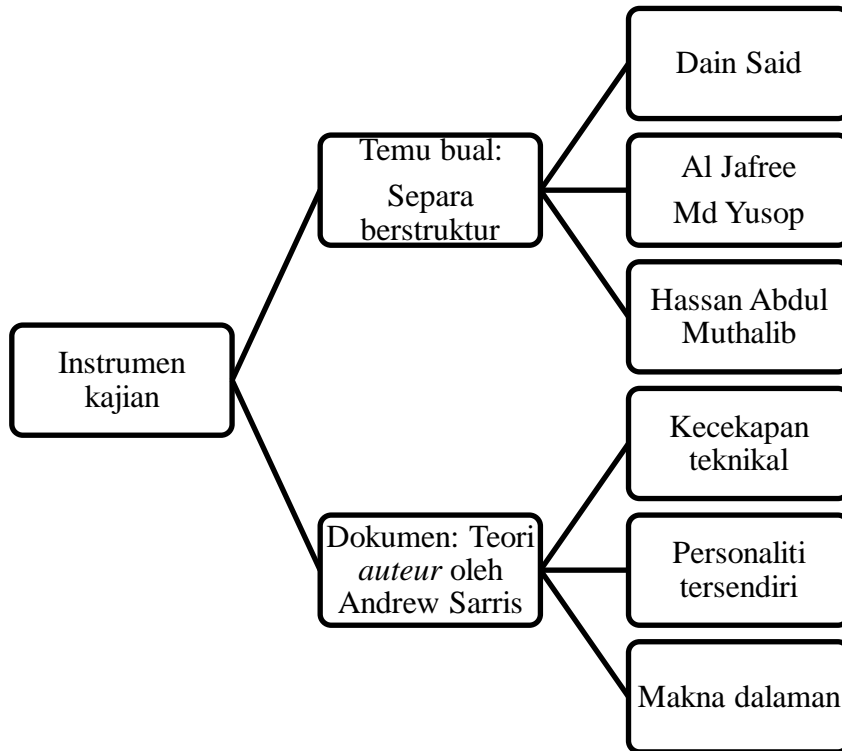
Kajian ini berusaha untuk mengembangkan hujah yang dikemukakan oleh Abdul Wahab Hamzah (2018), Ahmad Syazli Ahmad Khair (2017) dan Jamaluddin Aziz (2014) untuk membuktikan kedudukan Dain Said sebagai *auteur* melalui pendekatan unsur-unsur mitos yang dipersembahkan melalui filem arahnya. Hal ini berbeza dengan kajian yang dilakukan ke atas P. Ramlee, Hussein Haniff, Rahim Razali, U-Wei Haji Saari dan Yasmin Ahmad yang secara jelas membuktikan pengarah-pengarah ini sebagai seorang *auteur*. Secara tidak langsung, kajian ini akan menjadi asas dalam membentuk keperibadian dan kemahiran pengarah pada masa hadapan dalam memastikan mutu filem arahnya mencapai standard estetika yang tersendiri serta layak dibincangkan sebagai sebuah karya seni yang dihormati.

Kajian Kualitatif Melalui Analisis Tekstual

Kajian ini berbentuk kualitatif yang diperoleh melalui teks, tulisan, ujaran, interaksi serta melibatkan analisis yang mempunyai bukti kukuh dengan penyelidik berusaha untuk mencapai persefahaman antara pandangan responden dengan pandangan peribadi dari aspek interpretasi, fenomena sosial, pengalaman, persepsi dan kesimpulan (Kumar, 2011; Normaliza Abd. Rahim, 2019). Melaluinya, terdapat pendekatan analisis tekstual terhadap sesebuah teks, bertujuan untuk memahami tulisan yang tertera secara fizikal (Nik Murshidah Nik Din et al., 2018). Bagi tujuan kajian ini, bahasa filem dijadikan teks untuk memahami fenomena sosial yang berlaku melalui filem *Bunohan* (2012), *Interchange* (2016) dan *Dukun* (2018) termasuklah aspek naratif, sinematografi dan *mise-en-scène* serta perwatakan. Hal ini selaras dengan pandangan Alan McKee yang lebih komprehensif iaitu teks adalah apabila kita cuba menghasilkan terjemahan terhadap

makna sesuatu seperti buku, program televisyen, filem, majalah, t-shirt, skirt, perabot atau perhiasan (McKee, 2003). Untuk memahami kebudayaan sesuatu masyarakat, analisis tekstual akan memberikan panduan dari sudut berbeza. Malah, analisis terhadap teks boleh dilakukan dari tiga perspektif iaitu realis (*realist*), struktural dan pascastruktural (McKee, 2003). Perspektif realis melihat makna teks secara individu untuk mewakili realiti yang dianggap tepat, struktural meneliti struktur tersembunyi yang tidak kelihatan secara zahir pada teks, manakala pascastruktural membandingkan perbezaan antara teks tanpa menyatakan mana-mana teks sebagai paling benar. Oleh itu, penulis akan menggunakan pendekatan pascastruktural untuk melihat fenomena mitos dalam kalangan orang Melayu, dalam usaha memahami masyarakat secara inklusif sekali pun filem-filem Dain Said ialah karya berbentuk fiksyen.

Instrumen kajian pula melibatkan temu bual, filem, internet, buku, majalah, akhbar, jurnal, disertasi, video, serta dokumen bertulis lain yang berkaitan. Temu bual dilakukan secara separa berstruktur (*semi-structured interview*) iaitu tumpuan terhadap orang sumber yang mempunyai ciri-ciri tertentu dan sesuai dengan fokus penyelidikan (Normaliza Abd. Rahim, 2019). Kaedah ini digunakan apabila jumlah ciri-ciri dalam suatu populasi tidak diketahui atau tidak dapat ditentukan secara individu (Kumar, 2011). Terdapat subkategori di bawah persampelan ini iaitu persampelan pakar (*expert sampling*) yang melibatkan beberapa pakar dalam bidang yang berkaitan dengan kajian lalu pengkaji memohon persetujuan serta mengumpul maklumat daripada mereka secara individu (Kumar, 2011). Bagi mencapai tujuan ini, penulis telah menemu bual Dain Said, Al Jafree Md Yusop dan Hassan Abdul Muthalib untuk meneliti pandangan mereka mengenai unsur-unsur mitos yang terdapat dalam tiga buah filem yang dikaji. Berikut merupakan senarai instrumen kajian yang dirangka oleh penulis.



Rajah 1 Perincian instrumen kajian

Teori *Auteur* Oleh Andrew Sarris

Pembangunan teori dan kritikan filem banyak bergantung pada budaya filem dan kritikan filem di Perancis. Kebanyakan sarjana menyatakan bahawa pembangunan ini biasanya merujuk kepada sumbangan dan pencapaian satu jurnal filem iaitu *Cahiers du Cinéma* pada tahun 1950-an melalui penulisan pengarah seperti François Truffaut (Staples, 1966) dan André Bazin. Semenjak itu, pelbagai perdebatan kritikal dalam bidang teori dan kritikan telah dijana. *Cahiers du Cinéma* memberikan tumpuan pada aspek budaya filem yang luas melalui penumpuan secara khusus dilakukan terhadap industri di Hollywood. Selain dari Hollywood, *Cahiers du Cinéma* juga memberikan tumpuan pada budaya filem lainnya, seperti idea-idea realisme dalam sinema Itali dan persoalan politik dan ideologi dalam budaya filem Soviet.

Sumbangan *Cahiers du Cinéma* dalam konteks *auteurism* ialah perdebatan dan kritikan yang dibuat oleh penulisnya ke atas budaya filem di Perancis, iaitu budaya filem yang disebut sebagai

‘tradisi kualiti’. *Cahiers du Cinéma* bertujuan mengubah nilai dan amalan dalam budaya filem yang menurut mereka bersifat merosakkan dan menghalang perkembangan filem sebagai satu bidang seni. Sebagaimana yang disarankan oleh Comolli dan Narboni, *Cahiers du Cinéma* bertujuan membina satu asas teori yang boleh digunakan untuk memahami dan mengapresiasi filem. Dalam usaha untuk membina asas teoretikal inilah, penulis-penulis di *Cahiers du Cinéma* kemudiannya melihat sinema dari pelbagai aspek terutamanya dari sudut *la politique des auteurs* (LPDA). Pendekatan yang digunakan oleh *Cahiers du Cinéma* ke atas sinema merangkumi satu perspektif yang luas, dari estetik, politik dan ekonomi. Cahiers melihat filem dan industri serta budaya filem yang wujud di Perancis sebagai hasil interaksi di antara sistem politik dengan ekonomi kapitalis. Comolli dan Narboni (2009) misalnya menyatakan bahawa majoriti filem di Perancis, serupa seperti buku dan majalah yang dihasilkan dan diedarkan oleh sistem ekonomi kapitalis dan tertakluk pada ideologi dominan.

Apabila *la politique des auteurs* (LPDA) yang sememangnya satu konsep kontroversial telah diterima oleh pengkritik dan pengkaji Anglo–Amerika, ia berubah menjadi satu teori. Proses ini bukan sahaja mengubah nama LPDA tetapi juga mengubah kaedah dan tujuan LPDA. Transformasi ini menyebabkan teori *auteur* dilihat sebagai kaedah yang boleh menerangkan sinema secara menyeluruh dari segi persoalan sejarah perkembangannya hinggalah persoalan tentang estetik dan ideologi. Andrew Sarris ialah orang yang bertanggungjawab ke atas transformasi ini. Beliau merupakan seorang pengkritik di Amerika pada akhir tahun 1950-an ketika Amerika berada dalam keadaan Perang Dingin dengan Kesatuan Soviet. Sarris membina teori *auteur* sebagai satu konsep tindak balas (*reactionary concept*) terhadap kritikan dan kaedah yang diamalkan oleh pengkritik arus perdana. Kebanyakannya berlatarbelakangkan kaedah-kaedah penyelidikan dan pengkajian yang berasaskan bidang sosiologi. Maka, teori *auteur* dalam konteks ini mempunyai persamaan dengan LPDA sebagai konsep tindak balas serta kritikan terhadap golongan berkuasa (*establishment group*). Sarris mendakwa bahawa LPDA ialah satu proses yang menandakan keretakan dalam kualiti sinema di Perancis, manakala teori *auteur* pula melihat artis dan seni sebagai suatu perkara yang bersepadu. Filem seharusnya dilihat sebagai sesuatu yang menyeluruh, begitu juga pengarah.

Keadaan sosial masyarakat di Amerika sewaktu Sarris memajukan idea beliau boleh dikatakan sama dengan keadaan sosial di Perancis ketika Truffaut memajukan LPDA. Hollywood sendiri berada dalam satu keadaan yang dikawal sepenuhnya oleh sistem kapitalis. Berdasarkan ini, banyak jurnal dan pengkaji telah mengalihkan tumpuan mereka dan melihat kemungkinan bahawa konsep *auteur* merupakan kaedah rangka kerja yang diperlukan untuk memahami Hollywood. Perang Dingin yang sedang memuncak pada ketika itu memperlihatkan perubahan dalam sistem budaya masyarakat dan seterusnya mempengaruhi budaya filem di Amerika. Kewujudan teknologi yang murah dan mudah alih menyebabkan budaya produksi bebas berkembang. Pengkritik dan pengkaji filem juga mula mengalihkan pengamatan mereka dari Hollywood ke produksi bebas. Bahkan, Perang Dingin juga menyebabkan golongan intelektual mendapat pendedahan yang lebih luas kepada teori-teori kritikal tentang filem dan masyarakat terutamanya teori-teori yang berasaskan pandangan Marxisme yang kebanyakannya dibina oleh pengkaji dari Eropah.

Teori *auteur* yang dibina oleh Sarris ini akibat daripada perubahan-perubahan dalam sistem sosiobudaya masyarakat. Sarris sendiri menyatakan bahawa teori *auteur* bukanlah satu teori, ia hanyalah satu konsep tindak balas ke atas keadaan sosial industri filem ketika itu memandangkan sistem studio semakin hilang kepentingannya serta perkembangan teknologi kemudiannya menggalakkan perkembangan produksi bebas yang berskala kecil. Ini merupakan antara faktor yang menyebabkan transformasi LPDA kepada teori *auteur*. Sarris menganggap bahawa teori *auteur* ialah salah satu kaedah untuk memahami filem Amerika selain kaedah untuk menerangkan sejarah perkembangan industri filem tersebut. Sarris (1962) menyatakan kepentingan teori ini sebagai sebuah mekanisme yang kritikal untuk merakamkan sejarah sinema Amerika, iaitu satu-satunya sinema yang wajar diterokai melalui beberapa pengaruh filem yang terunggul.

Sarris menyatakan bahawa terdapat tiga kriteria utama untuk membahaskan teori ini iaitu lingkaran luar yang dimulai dengan kecekapan teknikal (*technical competence*), lingkaran tengah iaitu personaliti tersendiri (*distinguishable personality*) dan lingkaran dalam iaitu makna dalaman (*interior meaning*). Bagi kecekapan teknikal, Sarris (1962) menyebut bahawa premis teori *auteur* ialah keupayaan teknikal seseorang pengarah sebagai nilai yang unggul terutamanya wacana

mengenai subjek, skrip, lakonan, warna, fotografi, suntingan, muzik, kostum, deko, dan lain-lain.

Kriteria yang kedua iaitu personaliti tersendiri, Sarris (1962) membahaskan perbezaan pengarah Amerika yang dikatakan mempunyai kebebasan dalam menentukan gaya pengarah berbanding pengarah dari Eropah iaitu seseorang pengarah haruslah menonjolkan gaya yang menjadi ciri khas dirinya iaitu paparan dan pergerakan dalam filem berkait rapat dengan pemikiran dan perasaan pengarah. Hal ini diterjemahkan melalui sekumpulan karya pengarah yang dianggap mewakili personaliti pengarah.

Bagi kriteria yang ketiga, makna dalaman ialah pertentangan antara personaliti pengarah dengan karyanya. Braudy dan Cohen (2009) menjelaskan teori Sarris dengan mengatakan bahawa visi pembinaan dunia ini tidak semestinya diinginkan oleh pengarah atau sikapnya terhadap kehidupan serta bersifat kabur kerana tidak semestinya boleh diterjemahkan dalam istilah bukan sinematik. Dalam kata lain, terdapat beberapa kekangan yang harus dilalui oleh pengarah dalam merealisasikan pembinaan dunia yang berada di dalam alam fikirannya kepada alam nyata.

Dalam penggunaan teori *auteur* ini, Sarris berhujah bahawa pengarah hanya boleh berada dalam barisan pengarah unggul (*pantheon*) jika mereka mempunyai kepakaran teknikal. Seseorang pengarah haruslah mempunyai pengetahuan yang mendalam berkaitan kaedah yang digunakan oleh mereka. Jadi, tugas pengkritik filem menurut Sarris (1962) mampu membicarakan hal yang menarik mengenai subjek, skrip, lakonan, warna, fotografi, suntingan, muzik, kostum, dekor, dan lain-lain. Kepakaran teknikal sangat penting kerana ini adalah sifat (*nature*) kepada filem dan jika digunakan dengan berkesan, ia mampu memperlihatkan premis *auteur* iaitu personaliti pengarah. Pengarah yang baik ialah individu yang mampu memperlihatkan gaya peribadi berterusan daripada sebuah filem ke sebuah filem yang lain. Pada pandangan Sarris, sinema Amerika berbeza serta lebih unggul berbanding sinema lainnya. Dalam kata lain, teori *auteur* yang dibina oleh Sarris ini hanyalah satu konsep yang sama seperti LPDA dan bukanlah satu teori. Ia hanyalah fasa kedua perkembangan LPDA, iaitu konsep *auteur* digunakan sebagai kaedah pengkajian filem.

Analisis Kriteria *Auteur* Dain Said

Dalam bahagian ini, penulis akan menghuraikan tiga kriteria yang membuktikan *auteurism* Dain Said iaitu teknik, gaya peribadi dan makna dalaman. Penulis akan menghujahkan ketiga-tiga kriteria melalui filem *Bunohan*, *Interchange* dan *Dukun* melalui gabungan instrumen kajian iaitu temu bual dan dokumen. Dalam konteks Dain Said, beliau menyeimbangkan kedua-dua seni iaitu ketara dan tak ketara dengan cemerlang terutamanya apabila elemen mitologi dalam wayang kulit dijadikan sebagai elemen asas dalam sistem naratif filemnya. Secara umumnya, sebelum persembahan wayang kulit dimulakan, tok dalang akan memainkan kepingan wayang kulit yang bernama *gunongan*. *Gunongan* ialah perlambangan semua hidupan di bumi yang mengandungi lapisan hidupan berbeza dari segi alam, manusia dan haiwan (Choy, 1977). Pandangan dunia Dain Said dibentuk oleh kesedaran bahawa semua hidupan yang wujud di dunia ini ialah sebuah simbiosis yang memiliki peranan dan makna tertentu terutamanya bagi masyarakat Melayu. Dain Said turut menyatakan bahawa jiwa orang Melayu dan masyarakat Nusantara terikat dengan animisme terutamanya wayang kulit yang mempunyai motif pohon beringin serta mengandungi sekumpulan haiwan, mewakili cerita-cerita dalam masyarakat seperti Hikayat Ramayana dan Mahabharata (Dain Said, temu bual, Oktober 16, 2023).

Penulis mendapati bahawa Dain Said telah mengadunkan unsur-unsur animisme yang menjadi ciri khas masyarakat Melayu terutamanya pohon beringin dan jenis burung tertentu melalui filem *Bunohan* dan *Interchange*. Dalam filem *Bunohan*, kepingan wayang kulit *gunongan* tidak dipersembahkan secara jelas, namun diwakili oleh pohon beringin yang dijadikan simbolisme pokok kehidupan (*tree of life*) yang merupakan arketaip (*archetype*) bagi mitologi dunia. Penekanan pada unsur alam seperti langit, tanah dan air ialah unsur dominan yang menjadi punca kehidupan. Hal ini memberi petunjuk bahawa sebelum adanya manusia, Tuhan telah menciptakan hidupan lain yang wujud bertahun lamanya. Apabila manusia diturunkan ke bumi, maka interaksi manusia dan hidupan lain bermula serta mendatangkan konflik yang penting.

Dari sudut teknik, Dain Said memilih untuk memaparkan latar tempat dengan teliti dalam mendapatkan visual yang tepat bagi menggambarkan unsur alam dengan menggunakan khidmat

serta kepakaran Charin Pengpanich sebagai pengarah fotografi. Sebagai seorang pengarah fotografi yang berpengalaman dalam sinema Thailand, Charin telah berjaya merakamkan banyak visual suasana suram terutamanya apabila Dain Said memilih musim monsun untuk melakukan penggambaran di Terengganu. Selain itu, babak di hutan paya bakau juga telah berjaya dipaparkan dengan cemerlang sewaktu air pasang. Kemahiran teknikal Dain Said yang dijelmakan dalam bentuk visual ialah ciri khas yang menjadikan filem ini karya utama beliau yang hampir sempurna. Penulis melihat bahawa usaha ini merupakan simbol bahawa Dain Said ialah seorang pengarah yang bersifat konvensional serta praktikal dalam usaha mengurangkan kebergantungan terhadap imej janaan komputer (CGI). Melaluinya, unsur alam secara tidak langsung menjadi sebahagian daripada watak bukan hidup yang cuba diolah secara semula jadi oleh Dain Said sebagai sebahagian daripada watak-watak penting bagi naratif filem ini.



Foto 1 Visual langit yang gelap melatari Adil, anak Pok Eng sewaktu di dalam bot

Malah, dari sudut analisis sebagaimana diutarakan oleh Hassan Abdul Muthalib (2013), pandangan dunia Dain Said dipersembahkan secara simbolik melalui penggunaan seni persembahan tradisional dalam menyampaikan makna-makna tertentu iaitu kosmologi alam Melayu dipersembahkan melalui Mak Yong yang merupakan sebahagian daripada sesi pengubatan spiritual. Melalui penggunaan wayang kulit sebagai alegori keruntuhan budaya akibat kapitalisme,

beliau menerokai suatu kaedah yang unik dalam mengkritik keadaan masyarakat yang semakin meminggirkan amalan turun-temurun mereka. Watak Bakar yang bertindak membunuh bapanya, Pok Eng kerana kegagalan mendapatkan geran tanah atas namanya bagi tujuan pembangunan tempat peranginan merupakan bukti jelas mengenai kesan yang membarah terhadap kelangsungan sistem kebudayaan. Visual yang memaparkan Bakar yang membunuh bapanya di belakang layar putih atau kelir merupakan suatu kecekapan teknikal yang tinggi oleh Dain Said dalam memaparkan sebuah cerita dalam cerita (*a story within a story*) (Dain Said, temu bual, Oktober 16, 2023).

Perkara ini dicapai melalui pemingkanaan (*framing*) skrin sinema pada bahagian depan (*foreground*) memaparkan pasir yang sifatnya putih dan suci, bahagian tengah (*middle ground*) yang memaparkan kejadian pembunuhan di sebalik layar putih serta bahagian belakang (*background*) memaparkan cuaca gelap sebagai indikasi suasana negatif. Pertentangan binari (*binary opposition*) antara kesucian (pasir yang putih) dengan kejahatan (langit yang gelap) menjadikan babak ini menghimpunkan kekejaman dari perspektif yang mendalam dan mengganggu fikiran audiens. Dari perspektif audiens, kita seolah-olah melihat sebuah kisah wayang kulit yang dipersembahkan oleh watak orang hidup berbanding kepingan kulit, sekali gus menjadi tanda tanya bahawa adakah keseluruhan cerita benar-benar terjadi atau merupakan sebuah lakonan dalam pentas wayang kulit?



Foto 2 Imej di hadapan layar putih sewaktu Bakar membunuh Pok Eng

Dari sudut gaya peribadi, Dain Said mengadunkan budaya kesukuan (*tribal culture*) yang pelbagai atas kecenderungannya terhadap perkara tersebut (Al Jafree Md Yusop, temu bual, September 17, 2023). Menyedari hal ini, Dain Said menghadapi kesukaran dalam menterjemahkan pemikirannya secara konsisten dalam filem arahnya akibat kekangan dana. Penerbit beliau melalui Apparatus Sdn. Bhd., Nandita Solomon mengatakan bahawa sebuah filem mampu dihasilkan setiap lima tahun kerana memerlukan tenaga dan masa yang panjang, serta proses pembiayaan dilakukan melalui kerjasama beberapa syarikat (Kotzathanasis, 2016). Malah, kekangan ini amat dirasakan sewaktu beliau melakukan penggambaran filem *Interchange* kerana penggambarannya di bandar yang melibatkan pencemaran bunyi, keselamatan bangunan, serta harus berurusan dengan samseng jalanan (Kotzathanasis, 2016). Perkara ini menjadikan rekonstruksi mitologi yang dibina oleh Dain Said mengakibatkan filemnya rumit untuk dihasilkan terutamanya apabila filem *Interchange* memerlukan latar tempat seperti hutan bandar (*urban forest*) dan bangunan konkrit.

Dari sudut makna dalaman, hal ini terlihat melalui pemaparan watak-wataknya yang memiliki simbol-simbol tertentu dalam menyampaikan mesej tersembunyi. Misalnya, terdapat pemaparan pertentangan binari antara Adam yang menjalani kehidupan di bandar (mewakili kemajuan) dengan Eva yang berasal dari hutan (mewakili sesuatu yang gelap dan terpencil). Dalam aspek

yang lebih luas, hal ini turut didapati dalam filem *Bunohan* apabila Bakar ialah simbol manusia yang mengejar kemajuan material, manakala Pok Eng mewakili kemajuan kebudayaan. Bagi filem *Dukun*, perkara ini diperlihatkan melalui watak Karim yang mewakili watak manusia beragama manakala Diana, mewakili watak manusia yang mempunyai kepercayaan mistik.



Foto 3 Adam dan Eva di sebuah belukar sewaktu dikejar Detektif Man

Pertentangan binari yang dipersembahkan oleh Dain Said dalam ketiga-tiga filem arahan beliau menjadi sebuah ciri khas yang membicarakan cara masyarakat berinteraksi dalam kerumitan pemikiran yang beragam serta menghasilkan sintesis bahawa masyarakat sentiasa berada dalam ruang peralihan (*liminal space*) iaitu antara tradisi dengan pemodenan. Perkara yang membezakan ketiga-tiga filem ini ialah cara watak-watak ini membuat keputusan sama ada menyerah diri pada unsur pemodenan yang merosakkan seperti Bakar yang menjual tanah kepada pemaju, Adam dan Eva yang membebaskan diri daripada ilusi pemodenan, serta Karim yang kembali pada agama untuk mencari nilai hidup.



Foto 4 Tongkat Batak yang dipaparkan di awal pembukaan filem *Dukun*

Justeru, konsep-konsep mitos yang digunakan Dain Said memperlihatkan bahawa perkara tersebut ialah sebuah kesepaduan yang jarang dimiliki oleh pengarah lain di Malaysia (Al Jafree Md Yusop, temu bual, September 17, 2023). Keupayaan Dain Said dalam menyampaikan kesinambungan secara ketara dari sudut tema yang dipaparkan ialah sebuah kemampuan beliau untuk memperjuangkan pandangan dunia beliau yang tersendiri walaupun menghadapi kekangan kewangan serta keterbatasan dari sudut teknikal. Kejayaan Dain Said dalam mencapai tiga buah karya yang konsisten turut dibantu oleh Nandita Solomon selaku penerbit dalam syarikat mereka, Apparatus Sdn. Bhd. Secara tidak langsung, hal ini memberikan isyarat bahawa sebuah ekosistem yang menyokong seseorang pengarah adalah sangat penting dalam menterjemahkan pemikiran pengarah ke dalam skrin.

Kesimpulan

Berdasarkan perbincangan mengenai konstruk *auteur* jelaslah bahawa konsep ini ialah sebuah pendekatan yang penting dalam perkembangan teori dan kritikan filem. Percubaan seseorang pengarah yang mengatasi kekangan berbentuk komoditi atau kuasa pemerintah telah menjadikan filem arahan mereka dipenuhi dengan makna yang boleh dirungkai melalui penerapan teori *auteur*

dalam menjelaskan konstruksi sosial. Oleh itu, wajar untuk kita menyimpulkan bahawa Dain Said tergolong antara pengarah yang memiliki pandangan dunia merentasi kekangan kapitalisme dalam menghasilkan filem yang berfungsi sebagai wacana terhadap keadaan sosial masyarakat. Hal ini terlihat melalui keupayaan beliau dalam menghasilkan filem *Interchange* sekali pun filem *Dukun* ditangguhkan penayangannya selama 12 tahun.

Dain Said mempunyai gagasan fikiran yang bercorak Nusantara dengan penekanan kepada unsur-unsur animisme yang dilupakan, simbiosis antara manusia dengan alam, serta kehidupan yang berada pada fasa peralihan (*liminal*). Dalam ketiga-tiga buah filem Dain Said, kita dapat meneliti bahawa hampir semua wataknya mempunyai pertalian selari dari sudut keadaan wataknya yang berada dalam keadaan terawang-awang (*limbo*). Dalam keadaan itulah, setiap watak membuat pilihan yang bukan sahaja mengorbankan diri mereka secara nyata atau simbolik, malah orang di sekeliling mereka. Konsep kematian yang diketengahkan oleh Dain Said juga bukanlah seperti fahaman konvensional kerana tidak semua kematian berakhir dengan pemisahan roh daripada jasad. Kematian ialah sesuatu yang simbolik, suci, serta berbentuk katarsis.

Dalam filem *Bunohan*, kematian Pok Eng di tangan Bakar ialah simbolik kematian kebudayaan sekali gus identiti masyarakat mereka. Dalam *Interchange*, watak Adam yang membunuh Eva tanpa sengaja menjadikan mereka berdua dibebaskan daripada sumpahan kehidupan abadi. Dalam kata lain, Abdul Wahab Hamzah (2018) menyebut bahawa pembunuh sebenar bukanlah lelaki yang diupah untuk membunuh atau lelaki misteri yang berjalan di lorong gelap, sebaliknya kematian atau dekonstruksi etnik atau bangsa yang berlaku apabila kehilangan identiti mereka sendiri. Penulis melihat bahawa simbolisme yang disampaikan secara halus oleh Dain Said melambangkan ketajaman beliau dalam mempersembahkan bentuk pembunuhan merentasi pelbagai konteks masyarakat.

Dalam *Dukun*, watak Diana yang menjalani hukuman gantung sampai mati, dijelmakan kembali sebagai Nadia yang menjadi pewaris ilmunya. Dalam kitaran dunia watak-watak Dain Said, kita dapat merumuskan bahawa semua wataknya tetap hidup secara simbolik sekali pun telah dibunuh secara literal. Pok Eng hidup sebagai simbol peringatan bahawa tanpa wayang kulit, masyarakat

kehilangan identitinya. Adam dan Eva hidup sebagai alegori kisah manusia yang terperangkap dalam dunia ilusi melalui fotografi yang bersifat memenjarakan diri, serta ilmu mistik Diana yang sentiasa diwarisi oleh pelbagai generasi dalam semua zaman. Perkara ini diistilahkan sebagai sebuah arketaip iaitu pengulangan watak-watak manusia yang berlaku sepanjang zaman dalam konteks yang berbeza (Hassan Abdul Muthalib, temu bual, September 23, 2023).

Kesedaran yang tinggi oleh Dain Said dalam mengangkat tema mitologi melalui peranannya sebagai penulis skrip bagi filem *Bunohan* dan *Interchange*, telah menjadikan pembinaan dunia Dain Said digambarkan secara tepat kerana beliau mengetahui visi yang ingin dicapai dalam bentuk visual. Hal ini selaras dengan pandangan Ahmad Syazli Ahmad Khair (2017) iaitu Dain Said merupakan seorang antropologi kebudayaan dan sosial serta mahir dalam menggunakan komunikasi visual untuk menyampaikan norma juga nilai masyarakat melalui pengekodan dan pemilihan maklumat yang tepat dalam membahas kehidupan sosial sesuatu subjek atau komuniti tempatan. Melebihi karyanya, penulis berpandangan bahawa Dain Said telah memberikan gambaran kepada audiens mengenai bentuk atau wawasan sinema Malaysia moden. Mitologi mampu dijadikan asas penceritaan kerana menyimpan pelbagai kearifan tempatan (*local wisdom*) yang mampu dijadikan wacana tandingan (*counter discourse*) terhadap karya dunia lainnya.

Rujukan

Abdul Samad Ahmad. (1979). *Sulalatus Salatin*. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Abdul Wahab Hamzah. (2018). Myth, Neo-Colonialism and Neo-Noir in Two Films by Dain Said. *Malay Literature*, 31(2), 383–392. <http://jurnal.dbp.my/index.php/MalayLiterature/article/view/3994/1478>

Abrams, M. H. (1981). Literature as a revelation of personality. In *Theories of Authorship*. Routledge & Kegan Paul Ltd.

Ahmad Sarji. (1999). *P. Ramlee: Erti Yang Sakti*. Pelanduk Publications.

Ahmad Syazli Ahmad Khair. (2017). *Communicative Experience and Visually Derived Concepts: Decoding Dain Said's Cinematic Structures in "Bunohan" and "Interchange."* FINAS. <https://www.finas.gov.my/en/communicative-experience-visually-derived-concepts-decoding-dain-saids-cinematic-structures-bunohan-interchange-2/>

- Ahmad Syazli Ahmad Khair. (2018). *#Spotlight: Data Pencapaian Filem Cereka Tempatan di Peringkat Antarabangsa (1950-Terkini)*. FINAS. <https://www.finans.gov.my/en/industry-information/data-pencapaian-filem-malaysia-di-peringkat-antarabangsa-cereka/>
- Asian Film Archive. (2021). *Asian Cinema Digest #16*. <https://asianfilmarchive.org/asian-cinema-digest-16/>
- Astruc, A. (1948). Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo. *Front National Des Écrivains*.
- B. S. Rajhans. (1934). *Leila Majnun* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- B. S. Rajhans. (1953). *Buloh Perindu* [Filem]. Cathay-Keris.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books Limited.
- Bhaskar, R. (1989). *Reclaiming Reality: A Critical Introduction to Contemporary Philosophy*. Verso.
- Braudy, L., & Cohen, M. (2009). *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press.
- Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship*. Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Choy, L. K. (1977). *Indonesia Between Myth and Reality*. Federal Publications (S) Pte Ltd.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2009). Cinema/Ideology/Criticism. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory & Criticism* (7th ed.). Oxford University Press.
- Cook, P. (1985). *The Cinema Book*. British Film Institute.
- Dain Said. (2012). *Bunohan* [Filem]. Sendi Mutiara Marketing Sdn. Bhd.
- Dain Said. (2016). *Interchange* [Filem]. XYZ Films.
- Dain Said. (2018). *Dukun* [Filem]. Astro Shaw.
- Driskell, J. (2020). Hussain Haniff and the Place of the Auteur in Popular Malay Cinema. In G. C. Khoo, T. Barker, & M. J. Ainslie (Eds.), *Southeast Asia on Screen: From Independence to Financial Crisis (1945-1998)* (pp. 153–169). Amsterdam University Press.
- Dunita Nabila A. Rahimin. (2019). Mitos Dan Legenda: Di Sebalik Percanggahan Fakta dalam Sejarah Asia Tenggara. *Jurnal Kemanusiaan*, 17(1), 24–30.
- Faisal Tehrani. (2019, Februari 10). Membunuh Mak Yong dan Petala Indra. *Malaysiakini*. <https://www.malaysiakini.com/columns/463364>

- Fatimah Muhd Shukri, & Nur Afifah Vanitha Abdullah. (2020). Perkembangan Industri Filem Nasional Malaysia (1933-1989). *Jebat*, 47(2), 126–148.
- FilemKita. (2009). *Abang* / 1981. FilemKita. https://web.archive.org/web/20090928071833/http://www.filemKita.com/filem/a/abang_01.html
- FINAS. (2019). *Top 50 Feature Film*. FINAS. <https://www.finas.gov.my/en/industry-information/top-50-feature-film/>
- Goldmann, L. (2009). *The Philosophy of the Enlightenment: The Christian Burgess and the Enlightenment*. Routledge.
- Haji Mahadi. (1952). *Permata di Perlimbahan* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- Hamzah Hussin. (2004). *Dari Keris Film ke Studio Merdeka*. Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Hashim Awang. (1985). *Glosari Mini Kesusasteraan*. Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Hassan Abdul Muthalib. (2013). *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang*. Merpati Jingga.
- Herrmans, I. (2011). *Towards the Breaking Day-An Ethnography of Belian Curing Rituals among the Luangans of Indonesian Borneo*. University of Helsinki.
- Herrmans, I. (2017). Values in Practice: Change and Continuity in Luangan Ritual Performance. In *Continuity under Change in Dayak Societies*. Springer VS.
- Hess, J. (1973). Auteur Criticism: A Film Maker's Approach to the Cinema. *Journal of the University Film Association*, 25(3), 50–53.
- Hussein Haniff. (1961). *Hang Jebat* [Filem]. Cathay-Keris.
- Jamaluddin Aziz. (2014). In Conversation: Dain Said on Bunohan, Creative Filmmaking and the Malaysian Film Industry. *Journal of Arts Discourse*, 13(1), 85–95.
- Khoo, G. C. (2010). Gendering Old and New Malay through Malaysian Auteur Filmmaker U-Wei Haji Saari's Literary Adaptations, *The Arsonist* (1995) and *Swing My Swing High, My Darling* (2004). *South East Asia Research*, 18(2), 301–324.
- Kotzathanasis, P. (2016, November 23). *Dain Iskandar Said interview: "A script is not a picture. We all love it to be made into film, otherwise it's just a piece of paper."* Easternkicks.Com.
- Kumar, R. (2011). *Research Methodology: A Step-by-Step Guide for Beginners* (3rd ed.). Sage

Publications Ltd.

- Lapsley, R., & Westlake, M. (1988). *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press.
- Lee, Y. B. (2015). Yasmin Ahmad: Auteuring a New Malaysian Cinematic Landscape. *Wacana Seni*, 14, 87–109.
- Marinah Yusoff. (1987). *Letter then UMNO Supreme Council member Hajjah Marinah Yusoff wrote to the Prime Minister on 14 April 1987*. <https://mahazalimt.tripod.com/031199xn.html>
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. SAGE Publications.
- Mohd. Din Ali. (1957). *Sambaan Chakap dan Pepatah Adat Melayu*. TP Press.
- Mohd. Faradi Mohamed Ghazali. (2017). Elements of Myths and Legends in the Text Sulalatus Salatin from the Author's Perspective. *Asian Social Science*, 13(10), 104–111.
- Muhamad Farid Abdul Rahman, Mahyuddin Ahmad, & Adrian Lee. (2020). Of Rajuk and Demasculinization. Examining Class Inequality and Gender Representations in Hussain Haniff's Hang Jebat. *E-Bangi: Journal of Social Sciences and Humanities*, 17(9), 104–113.
- Mustafar A.R., & Aziz Sattar. (2008). *Filem-Filem - P. Ramlee*. MZA Terbit Enterprise.
- Muzaffar Mustapa. (2013). Bunohan diangkat sebagai Filem Terbaik FFM25. *Astro Awani*. <https://www.astroawani.com/berita-hiburan/bunohan-diangkat-sebagai-filem-terbaik-ffm25-8973>
- Muzaffar Mustapa. (2018, November 3). “Dukun” dinobat Filem Terbaik di Anugerah Skrin. *Astro Awani*. <https://www.astroawani.com/berita-hiburan/dukun-dinobat-filem-terbaik-di-anugerah-skrin-190106>
- National Heritage Board. (2021). *The Golden Era of Singapore Cinema*. National Heritage Board. <https://www.roots.gov.sg/stories-landing/stories/golden-era-of-singapore-cinema/story>
- Nik Murshidah Nik Din, Najihah Abd. Wahid, Rahimah Embong, Khazri Osman, & Nik Muniyati Nik Din. (2018). Analisis Tekstual Sebagai Method Dalam Memahami Ungkapan Puisi Imam Al-Shafie R.H.M. *Jurnal Islam Dan Masyarakat Kontemporari*, 19, 126–134.
- Normaliza Abd. Rahim. (2019). *Jom Tulis Tesis*. Penerbit Universiti Putra Malaysia.
- Nursyazwani Saiful Sham. (2018, April 2). Filem “Dukun” akhirnya ditayang selepas 12 tahun, ini komen pengarahnya Dain Said. *Astro Awani*. <https://www.astroawani.com/berita-hiburan/filem-dukun-akhirnya-ditayang-selepas-12-tahun-ini-komen-pengarahnya-dain-said-171899>

- P. Ramlee. (1955). *Penarek Becha* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- P. Ramlee. (1956). *Semerah Padi* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- P. Ramlee. (1957). *Bujang Lapok* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- P. Ramlee. (1959). *Musang Berjanggut* [Filem]. Malay Film Productions Ltd.
- Rahim Razali. (1981). *Abang* [Filem]. Fleet Communications Sdn. Bhd.
- Raja Nurfatimah Mawar Mohamed. (2017, September 24). Adiwiraku filem terbaik FFM29. *Berita Harian*. <https://www.bharian.com.my/hiburan/lain-lain/2017/09/329439/adiwira-ku-filem-terbaik-ffm29>
- Rajantharan. (2001). Amalan Kultus Devaraja di Asia Tenggara. *Jati*, 6(1), 49–68.
- Ryan, N. J. (1962). *The Cultural Background of the Peoples of Malaya*. Longmans.
- Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. *Film Culture*, 1–8.
- Sharifah Zinjuaher H. M. Ariffin, & Hang Tuah Arshad. (1980). *Sejarah Filem Melayu*. Syarikat Sri Sharifah.
- Shellabear, W. G. (1975). *Sejarah Melayu*. Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Staples, D. E. (1966). The Auteur Theory Reexamined. *Cinema Journal*, 6, 1–7.
- Syaimak Ismail, & Muhammad Saiful Islam. (2020). Unsur-Unsur Mistik dan Pemujaan dalam Kalangan Masyarakat Melayu di Pulau Besar Negeri Melaka. *Jurnal Melayu*, 19(2), 254–269.
- The Living History Project. (2024). *Dain Iskandar Said*. The Living History Project; The Living History Project. <https://www.thelivinghistoryproject.com.my/dain-said>
- The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser. (1941, Jun 18). New Film Studio in Singapore Planned. *The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser*.
- The Straits Times. (1934). Leila Majnun – one of S'pore's earliest Malay feature films. *The Straits Times*. <https://www.nlb.gov.sg/main/article-detail?cmsuuiid=8413c59a-9d05-4574-b979-19eb513d8e4e#:~:text=Leila%20Majnun%2C%20which%20premiered%20on,One%20Thousand%20and%20One%20Nights>
- University of Nottingham. (2016). Biographies of Filmmakers & Producers. *9th Biennial Association of Southeast Asian Cinemas Conference (ASEACC)*.

U-Wei Haji Saari. (1995). *Kaki Bakar* [Filem]. Gambar Tanah Licin Sdn. Bhd. & Satu Gitu Sdn. Bhd.

U-Wei Haji Saari. (2004). *Buai Laju-Laju* [Filem]. LeBrocquy Fraser Productions Ltd.

Yasmin Ahmad. (2005). *Sepet* [Filem]. MHZ Film Sdn. Bhd. Production.

Yasmin Ahmad. (2009). *Talentine* [Filem]. Grand Brilliance & Primeworks Studios.

Zawawi Ibrahim. (2007). The Beginning of Neo-Realist Imaginings in Malaysian Cinema: A Critical Appraisal of Malay Modernity and Representation of Malayness in Rahim Razali's Films. *Asian Journal of Social Science*, 35, 511–527.

Biodata

Irfan Shaharuddin memiliki BA dalam pengkhususan Sains Politik dari Pusat Pengajian Sains Kemasyarakatan, Universiti Sains Malaysia. Kini, beliau sedang melanjutkan MA dalam Filem dan Penyiaran dari Pusat Pengajian Komunikasi di bawah seliaan Mahyuddin Ahmad. Kajian beliau adalah bertumpu pada pengaruh mitologi dan budaya dalam filem di Malaysia.

Mahyuddin Ahmad memiliki PhD dalam Media dan Budaya dari Coventry University, United Kingdom. Beliau telah berkhidmat selama 25 tahun sebagai pensyarah dan pengkaji di Pusat Pengajian Komunikasi, Universiti Sains Malaysia dalam bidang filem, media dan budaya.

Penghargaan

Penulis ingin mengucapkan setinggi-tinggi terima kasih kepada Dain Said, Al Jafree Md Yusop dan Hassan Abdul Muthalib atas kesudian untuk ditemu ramah.