

Nuansa dan Estetika Fenomena Budaya Tempatan: Perihal Ruang Sinematik dan Emosi dalam *Gurindam Jiwa* (1965)

Nuances and Aesthetics of Local Cultural Phenomenon: Analysing Cinematic Space and Emotions in *Gurindam Jiwa* (1965)

Muhamad Farid Abdul Rahman^{1,2*} and Mahyuddin Ahmad¹

¹School of Communication, Universiti Sains Malaysia, 11800 USM, Pulau Pinang, MALAYSIA

²Faculty of Cinematic Arts, Multimedia University, 63100 Cyberjaya, Selangor, MALAYSIA

*Corresponding author: mfaridrhman@gmail.com

Submitted: 23 May 2024 Accepted: 19 May 2025 Published online: 30 September 2025

To cite this article: Muhamad Farid Abdul Rahman and Mahyuddin Ahmad. 2025. Nuansa dan Estetika Fenomena Budaya Tempatan: Perihal Ruang Sinematik dan Emosi dalam *Gurindam Jiwa* (1965). *Wacana Seni Journal of Arts Discourse* 24: 51–66. <https://doi.org/10.21315/ws2025.24.4>

To link to this article: <https://doi.org/10.21315/ws2025.24.4>

ABSTRACT

This article attempts to extend the discourse on cinematic aesthetics by focusing on the under-studied dimension of purbawara films (also known as period costume dramas), by highlighting the aspect of shared cinematic identity. This can be perceived through the nuances and aesthetics of Asian melodrama, which emphasise the diverse emotions of characters and can be read as conveyed through cinematic space, fostering an interactive viewing experience between the spectator and the characters' emotions via spatial aspects and cross-cutting techniques. Therefore, through the examination and discussion of the film *Gurindam Jiwa* (M. Amin 1965), this article argues that the shared cinematic identity of Asia is one of the elements that shape the unique nuances and aesthetics of purba films, observable through the complex assimilation of spatial, emotional, and intellectual aspects of the characters. *Gurindam Jiwa* tells the story of a romantic relationship between a husband and wife slowly evolving into a tragic tale due to suppressed emotions. This can be identified through the concept of "firasat" conveyed by the characters and translated through cinematic space (both interior and exterior) or in "babak bisu," where viewers are only left with the emotions or facial expressions of the characters without dialogue, or scenes where characters do not speak but rather ponder their fate, accompanied by diegetic or non-diegetic sound. This intimate emotional space can be expressed by both men and women through their life experiences and perceptions. Therefore, by employing textual analysis methods and considering the aspects of cinematic space as well as local cultural phenomena such as "firasat," "nestapa," and the interplay among them, this article attempts to elaborate and weave together all these elements as a unique Asian value. This also contributes to a deeper understanding of the fluid and interconnected nature of Asian cinema through its shared cinematic cultural identity.

Keywords: cinematic space, firasat, emotions, purba, *Gurindam Jiwa* (1965)

ABSTRAK

Artikel ini berusaha melanjutkan wacana estetika sinematik dengan memberi tumpuan kepada sisi lain yang kurang diperhalusi dalam filem bercorak purbawara dengan menyoroti aspek perkongsian identiti budaya sinematik. Hal ini dapat dikesan melalui nuansa dan estetika melodrama Asia dalam konteks kepelbagaian emosi watak dan boleh dibaca menerusi aspek ruang sinematik yang menjelmakan pengalaman penontonan interaktif antara penonton dengan emosi watak menerusi aspek ruang dan teknik suntingan cross-cutting. Justeru, melalui penelitian dan perbincangan terhadap filem *Gurindam Jiwa* (M. Amin, 1965), kajian ini membahaskan bahawa perkongsian identiti budaya sinematik Asia merupakan salah satu elemen yang membentuk keunikan nuansa dan estetika filem purba yang dapat dilihat melalui asimilasi kompleks antara aspek ruang, emosi, dan intelek para watak. *Gurindam Jiwa* mengisahkan hubungan romantis pasangan suami isteri yang perlahan-lahan berubah kepada kisah tragis akibat pendaman emosi. Hal ini dapat dikesan melalui konsep firasat yang ditampilkan oleh para watak dan diterjemahkan menerusi aspek ruang sinematik (interior mahupun eksterior) atau dalam “babak bisu,” iaitu babak ketika penonton hanya dihadapkan dengan emosi atau riak wajah para watak tanpa dialog atau babak ketika para watak tidak menurut kata sebaliknya hanya berfikir atau merenung nasib mereka yang dilatari bunyi diegetik atau bukan diegetik. Ruang emosi yang bersifat intim ini dapat diekspresikan oleh watak wanita dan lelaki melalui pengalaman hidup dan tanggapan yang terjelma dalam gerak rasa mereka. Maka, dengan menggunakan kaedah analisis tekstual dan mengambil kira aspek ruang sinematik serta fenomena budaya tempatan seperti konsep firasat, nestapa, dan rangkaiannya, makalah ini berusaha memperincikan dan menghubungkan kesemua elemen tersebut sebagai suatu nilai keAsiaan yang unik. Hal ini sekaligus menyumbang kepada pemahaman yang lebih mendalam tentang sinema Asia yang cair dan saling terhubung melalui perkongsian identiti budaya sinematik.

Kata kunci: ruang sinematik, firasat, emosi, purba, *Gurindam Jiwa* (1965)

PENGENALAN

Fasa kegemilangan filem Melayu era studio merupakan satu era yang sangat penting untuk diamati kerana dalam fasa inilah bermulanya pelbagai proses imitasi dan eksperimentasi dalam amalan perfileman, hasil pengaruh atau perkongsian elemen dan identiti sinematik serantau. Hal ini dapat dilihat melalui penerbitan filem berbentuk purba/purbawara sekitar akhir 1940-an hingga awal 1970-an. Filem purba berasal daripada bentuk teater bangsawan dan sandiwara turut dikenali sebagai “drama busana” berlatarkan zaman silam dunia Melayu yang lazimnya berkisar pada penceritaan tragedi dan dendam. Ia juga dapat ditanggapi sebagai sebuah filem pra-kolonial yang berusaha menggambarkan kegemilangan sejarah kerajaan Melayu yang pernah memiliki empayar besar, tokoh pahlawan, dan hulubalang yang gagah perkasa (Norman 2022; Hatta 1994; Khoo 2006). Selain dianggap sebagai genre prototaip sinema Melayu, filem purba turut membuktikan perkongsian identiti sinematik Asia yang “meminjam” kod, konvensi dan ideologi daripada genre lain, khususnya melodrama serta tradisi sinematik serantau (Norman 2021). Bentuk naratif melodrama purba lazimnya berteraskan tradisi melodrama India yang menekankan susur galur kekeluargaan serta menampilkan babak selingan seperti nyanyian dan tarian (Van der Heide 2002; Gopalan 2002).

Malah, filem purba juga cenderung berkongsi kelaziman sejajar dengan pendekatan melodrama dengan memberikan penekanan kepada aspek pengalaman penontonan interaktif, emosi, dan hal ehwal kewanita (Dissanayake 1993). Selain itu, genre purba juga bersifat cair, hibrid, dan generik hasil pengaruh serta perkongsian konvensi sinematik Asia yang lain. Contohnya, mod melodramatik purba dimanifestasikan dalam pelbagai bentuk melalui pengaruh sinema India seperti detik telepati yang membentuk budaya khusus dalam menjana mod melodrama purba yang berteraskan emosi nestapa (Norman 2021). Malah, pengaruh kuat sinema bergenre global sekitar akhir 1960-an dan sepanjang era 1970-an telah mendorong genre purba ini (khususnya keluaran Studio Merdeka di Kuala Lumpur) berubah menjadi filem aksi seni pertahanan diri yang dipengaruhi oleh filem bergenre *wu-xia* dan filem kung-fu Hong Kong yang ketika itu popular di Asia Tenggara (Norman 2017).

Kesemua hal ini membuktikan perkongsian dan persamaan identiti sinematik yang bukan sahaja terdapat dalam filem purba, malah dapat dilihat dalam kelaziman genre melodrama di rantau ini, termasuklah di Asia secara keseluruhannya. Hal ini sekali gus menonjolkan perbezaan antara sinema Asia dengan sinema Barat dalam konteks melodrama. Malah, perbezaan lain secara umum dapat dilihat melalui pemilihan gaya, estetika, dan bentuk sinematik yang eksklusif serta mandiri hasil suntikan unsur budaya tempatan. Menurut Dissanayake (1993: 3–4), dalam kebanyakan masyarakat Asia, melodrama memiliki sejarah yang berkait rapat dengan mitos, ritual, amalan keagamaan, dan upacara tertentu yang membezakannya daripada melodrama Barat. Contohnya, dalam naratif melodrama yang berteraskan kekeluargaan, tradisi sinema Barat sering memusatkan perhatian kepada individu atau watak tertentu dalam keluarga, berbanding melodrama Asia yang menjadikan keseluruhan unit keluarga sebagai teras utama penceritaannya.

Jika diamati, wacana tentang kemandirian sinema Asia sudah dimulakan oleh sarjana dan penteori filem, Stephen Teo (2013) melalui teorinya tentang sinema Asia. Antara hal yang ditekankan oleh Teo ialah penolakannya untuk meletakkan sinema Asia di bawah gagasan idea sinema nasional mahupun sinema dunia (*world cinema*). Hal ini kerana, menurut beliau, sinema Asia dapat berdiri sebagai suatu teori yang konkrit berdasarkan persamaan dan perkongsian beberapa elemen yang unik serta khusus. Antaranya termasuklah aspek ruang sinematik dan pengalaman fenomenologi (mengalami sinema Asia secara interaktif melalui pemindahan emosi daripada watak kepada penonton). Elemen tersebut turut dapat diperhatikan dalam filem purba melalui hubungan antara aspek ruang sinematik dan keanekaragaman emosi watak seperti nestapa, rajuk-pujuk, dan lain-lain yang jelas dibentuk oleh kelaziman gaya serta bentuk melodrama, hasil proses perkongsian identiti sinematik di rantau Asia.

Maka, dengan menumpukan perhatian kepada sebuah melodrama purba bertajuk *Gurindam Jiwa* (M. Amin 1965) artikel ini berhujah bahawa kelaziman estetika dan bentuk filem purba merupakan hasil gabungan antara proses peminjaman bentuk serta gaya melodrama Asia dengan unsur fenomena budaya tempatan. Hal ini dapat diperhatikan melalui aspek ruang sinematik dan mod emosi nestapa dalam proses pembinaan jalur cerita dan pembentukan watak di dalamnya. Dalam konteks ini, nestapa merujuk kepada suatu situasi duka yang memerangkap watak dalam takdir kehidupannya yang sengsara. Menurut Norman (2021, 210), konsep nestapa dalam filem-filem purba diperlihatkan melalui mod melodramatik yang dimanifestasikan dalam bentuk firasat, takdir, dan kebetulan, termasuk detik telepati. Selain itu, artikel ini turut menumpukan perhatian kepada konsep firasat (salah satu detik telepati yang terhasil daripada fenomena budaya tempatan) yang membentuk keunikan gaya persembahan ruang sinematik dalam *Gurindam Jiwa*, yang turut dijana daripada teknik suntingan *cross-cutting*.

Dalam konteks filem, hubungan antara ruang sinematik dan konsep firasat lazimnya berfungsi menerangkan keadaan gerak rasa serta emosi dalaman watak menerusi “babak bisu.” Istilah “babak bisu” merujuk kepada babak yang memperlihatkan emosi atau riak wajah watak tanpa dijelaskan melalui dialog. Ia juga merupakan ruang yang menampilkan watak tanpa sebarang kata-kata, sebaliknya hanya berfikir, menggelamun, atau termenung memikirkan nasib mereka, dengan latar bunyi diegetik atau bukan diegetik. Ruang sinematik ini merupakan ruang emosi yang bersifat intim dan dapat diekspresikan oleh watak wanita serta lelaki melalui pengalaman hidup dan tanggapan yang terjelma dalam gerak rasa mereka. Lantaran itu, kesemua elemen ini membentuk mod emosi negatif watak seperti nestapa, malah berlarutan hingga kepada fenomena rajuk. Seperti yang telah dijelaskan, aspek ruang sinematik yang unik ini bukan sahaja membentuk sebuah pengalaman sinema interaktif yang membolehkan penonton merasai emosi watak, malah menjadi indikator untuk mengenal pasti perubahan emosi yang dialami oleh watak.

ASPEK RUANG SINEMATIK DALAM SINEMA ASIA

Sinema Asia wujud daripada kualiti peradaban, budaya, falsafah dan kepelbagaian identiti budaya dan ras yang wujud di Asia, sekali gus menjadikannya sebuah sinema yang dinamik. Dalam konteks ini, sinema Asia boleh difahami sebagaimana yang disebut Higson (2000) sebagai “komuniti bayangan seperti yang dicitrakan dalam sinema.” Aspek ini memperlihatkan bahawa sinema Asia cenderung bersifat mandiri atau transnasional berbanding nasional. Malah, Teo (2013) berhujah bahawa aspirasi sinema Asia adalah untuk mencapai kesaksamaan dalam kepelbagaian yang turut mencerminkan asas kepada apa yang dimaksudkan dengan menjadi seorang Asia. Hal ini dapat diperhatikan melalui persamaan dalam motif budaya sinematik Asia yang berulang dalam beberapa tema. Kecenderungan ini seterusnya mencerminkan identiti sinematik yang khusus lagi unik bagi sinema Asia melalui beberapa elemen penting, antaranya aspek ruang sinematik dan pengalaman fenomenologi.

Aspek ruang bukanlah pendekatan baharu dalam kajian filem. Persoalan tentang ruang dalam sinema telah lama dibangkitkan dan dibahas oleh sarjana filem dengan menekankan kepelbagaian potensi ruang sebagai teras perbincangan, sama ada dari konteks lanskap, geografi bahkan kartografi (Lefebvre 2006; Harper dan Rayner 2010; Fowler dan Helfield 2006; Conley 2007). Dalam meneliti aspek ruang dalam konteks sinema Asia, beberapa andaian tentang falsafah ruang perlu dipertimbangkan terlebih dahulu.

Ahli falsafah dan sosiologis Perancis, Henri Lefebvre (1991) membahaskan konsep ruang sebagai sebuah produk, atau lebih khususnya sebagai *product of materials* yang dihasilkan secara berulang serta ditentukan oleh faktor sosial, politik, dan ekonomi, berbanding ruang yang wujud secara semula jadi. Selain itu, ruang juga dilihat sebagai suatu proses, yang mengandungi pelbagai lapisan, persamaan, dan hubungan yang boleh berkait dengan kewujudan tempat dan lokaliti. Lefebvre (1991: 38–39) juga menghujahkan tiga konsep kritikal tentang aspek ruang. Pertama, *spatial practice*, iaitu ruang fizikal yang dibentuk melalui beberapa kesepaduan tanpa memerlukan kesinambungan. Kedua, *representations of space*, iaitu ruang yang didominasi, dimanipulasi, dan dipengaruhi oleh sistem sosial dalam masyarakat. Akhir sekali, *representational spaces*, iaitu ruang yang didominasi oleh para seniman dan penulis, serta boleh difahami sebagai ruang imaginasi.

Lefebvre turut menghujahkan bahawa ruang boleh diandaikan sebagai objek yang digunapakai, seperti bangunan industri, mesin, bahan mentah, atau tenaga buruh. Dalam konteks ini, Lefebvre (2009: 188) telah memberikan analogi: “*when we go to the mountains or to the beach, we consume a space [...] when the inhabitants of industrialised Europe descend to the Mediterranean, which has become their space for leisure, they pass from the space of production to the consumption of space.*” Malah, menurut Bachelard (2014: 29–55), ruang tidak wujud dalam kekosongan; sama seperti manusia yang tidak hidup dalam ruang kosong atau homogen. Sebaliknya, kita mendiami ruang yang diisi dengan pelbagai bentuk keinginan atau “kemungkinan sepenuhnya bersifat *fantasmatic*” (Foucault 1984: 2). Oleh itu, ruang bukanlah sesuatu yang pegun atau statik, sebaliknya ruang bersifat boleh ubah. Dalam konteks sinema, ruang tidak wajar direpresentasikan sebagai suatu unit yang terhad. Dengan meminjam hujahan Lefebvre yang menegaskan ruang sebagai “objek yang dimanfaatkan,” teori sinema Asia melihat ruang sinematik sebagai suatu perihal budaya. Sehubungan itu, Teo (2013) membincangkan secara khusus bagaimana ruang digunakan secara unik, sekali gus menghujahkan aspek ruang sebagai sebahagian daripada medium rentas budaya dalam sinema Asia.

Jika diteliti, kebanyakan pembikin filem Asia telah memanfaatkan aspek ruang sebagai nilai estetika yang lebih cair dan tidak terikat kepada kovensi peraturan ruang 180 darjah (*180-degree space*) yang tegar seperti yang dipraktikkan oleh Hollywood. Sebagai contoh, pembikin filem Jepun, Yasujiro Ozu menampilkan ruang melodrama sebagai ruang domestik,

sekali gus mencabar konvensi 180-degree axis yang sinonim dengan praktik sinema Hollywood. Dalam konteks ini, Ozu membayangkan setiap adegan dalam naratif sebagai ruang 360 darjah, iaitu satu bulatan penuh. Hal ini berbeza dengan amalan Hollywood yang lazimnya menggunakan separuh bulatan tunggal. Sebagai contoh, sekiranya seorang watak berada pada titik tengah dalam bulatan, kamera Ozu akan merakam watak tersebut dari mana-mana sudut sekeliling bulatan.

Malah, menurut Bordwell (1988), kaedah pengaturan setiap babak dalam filem-filem Ozu amat berbeza kerana beliau memposisikan para watak dalam hubungan sudut yang unik antara satu sama lain. Ada kalanya watak diletakkan pada sudut menegak, namun lazimnya mereka akan diposisikan secara saling berhadapan. Kelaziman ini dikenali sebagai *sujikai diagonal*, atau yang disebut Bordwell (1988) sebagai “pengadegan figura yang serupa.” Pendekatan ini bukan sahaja memperlihatkan keutamaan Ozu terhadap keseragaman visual dan keharmonian dalam penyusunan babak, malah turut mencerminkan keunikan gaya Ozu dalam memanfaatkan aspek ruang menerusi teknik 360 darjah. Hal ini termasuklah kaedah *blocking* yang khusus, sekali gus menyumbang kepada interaksi watak yang teratur dan saling melengkapi.

Selain itu, ruang dalam sinema Asia turut menyumbang kepada ekspresi emosi watak yang pelbagai. Sebagai contoh, melodrama Bollywood menonjolkan psikik emosi watak protagonis, terutamanya dalam naratif percintaan tiga segi. Secara umumnya, sinema Bollywood terikat dengan tradisi oral sekaligus mempengaruhi aspek ruang dan masa sinematik dalam naratif filem. Oleh itu, ruang melodrama Bollywood memperlihatkan gabungan aspek masa dan naratif secara serentak. Antaranya dapat dilihat melalui kelaziman babak tarian dan nyanyian yang menampilkan keintiman watak serta emosi yang dialami mereka (Nayar 2010; Teo 2013).

Malah, terdapat filem Bollywood yang turut memperincikan ruang 360 darjah seperti yang dipraktikkan Ozu, antaranya dalam sekuen *Sahib Bibi aur Ghulam/King, Queen and Knave* (1962). Menariknya, apabila watak Bhootnath dan Chhoti Bahu mula berdialog, babak tersebut seakan menyanggah konvensi 180 darjah. Sudut kamera diposisikan daripada Bhootnath yang duduk bersila dan bercakap tanpa memandang ke arah Chhoti Bahu, yang menurut Teo (2013: 136) merupakan “ruang *blocking* daripada pendekatan budaya keIndiaan.” Adegan itu memuncak dengan pelbagai emosi apabila Bhootnath mengangkat wajahnya dan melihat rupa paras Chhoti Bahu buat pertama kali, yang disusuli dengan syot *extreme close-up* pada mata, bibir, dan seterusnya wajah penuh Chhoti Bahu. Sekuen tersebut jelas membangkitkan pelbagai emosi yang dialami Bhootnath, seterusnya disalurkan kepada penonton melalui teknik penyuntingan dan gaya kerja kamera dalam ruang yang intim.

Dalam sinema Iran pula, Teo (2013) mendefinisikan ruang sebagai *inward space* (ruang ke dalam), seperti yang diperlihatkan pembikin filem Abbas Kiarostami melalui representasi ruang geografi Iran yang luas. Ruang tersebut bukan sahaja mencerminkan pengalaman peribadi watak protagonis, tetapi turut membawa penonton kepada proses cerminan diri melalui interaksi dengan persekitaran dan alam. Ia juga berfungsi sebagai medium untuk menyingkap dunia yang dipersembahkan di layar, mahupun sebaliknya.

Berdasarkan beberapa contoh yang dibincangkan, dapat diperhatikan bagaimana hubungan antara ruang dan penonton membentuk satu lagi keunikan dalam sinema Asia. Perkara ini turut diperkukuhkan dengan perincian Lefebvre (1991: 42) mengenai representasi ruang yang dinyatakannya sebagai “it is alive: it speaks.” Justeru, ruang sinematik dalam sinema Asia boleh diujahkan sebagai ruang yang interaktif dalam menarik penonton, bukan sahaja daripada sudut naratif tetapi juga sebagai “ruang perkongsian” yang kolektif serta melangkaui ruang sfera awam. Hal ini wajar diperincikan untuk memahami proses pemindahan emosi dan rasa kepada penonton.

Maka, artikel ini menghujahkan bahawa sinema Asia bersifat *macrocosm* yang mampu membawa penonton masuk ke dalam ruang filem untuk merasai pelbagai pengalaman dan emosi, sekali gus membantu memahami serta meneliti nilai keAsiaan dalam sinema Asia. Top of Form. Hal yang sama dapat diperhatikan dalam *Gurindam Jiwa*, yang memanfaatkan ruang sinematik bagi membentuk pengalaman interaktif apabila penonton dibawa masuk ke dalam ruang filem dan seterusnya turut merasai emosi para watak.

Namun, yang menarik mengenai ruang sinematik dalam *Gurindam Jiwa* ialah pemaparan perkongsian fenomena budaya yang bukan sahaja telah mendasari penggambaran emosi watak, malah merupakan suatu bentuk perkongsian atau pinjaman daripada kelaziman estetika teks klasik Melayu yang menampilkan kepelbagaian emosi watak seperti nestapa dan rangkaiannya (Muhammad 2021: 312–329). Hal ini sejajar dengan perbincangan Teo (2013: 153) dalam teori sinema Asia yang menegaskan bahawa aspek ruang boleh berfungsi sebagai simbol pertukaran budaya atau transkultural yang bersifat boleh ubah. Dalam konteks ini, aspek ruang mengungkap sebuah cerminan kepada kedinamikan budaya serta nilai kearifan tempatan yang wajar diketengahkan untuk memahaminya secara mendalam. Oleh itu, adalah wajar untuk terlebih dahulu memahami fenomena budaya yang menjadi tunjang utama pembentukan naratif dan emosi watak dalam *Gurindam Jiwa*. Elemen tersebut termasuklah aspek duka nestapa, firasat, dan rajuk-pujuk yang turut membentuk asas perbincangan artikel ini.

Nestapa

Dalam karya sastera Melayu klasik, sasaran utama pengarang adalah untuk menjelmakan unsur nestapa atau duka lara yang merupakan salah satu emosi terpenting manusia (Muhammad 2021). Nestapa merujuk kepada suatu situasi duka yang juga merupakan perasaan nyata serta sering hadir sebagaimana perasaan gembira dan bahagia. Menurut Muhammad (2021: 313), beberapa istilah boleh digunakan untuk mentakrif keadaan ini, dan beliau menghuraikannya melalui analogi seperti berikut:

Kita sekarang berada dalam daerah ‘duka,’ ‘duka lara,’ dan ‘nestapa’ yang harus dideritai, sekali dengan seksa dan sengsaranya. Seksaan ini dialami pada peringkat jasmaniah dan rohaniah; melalui kesakitan jasmaniah (sakit, letih, perih, pedih, luka dan calar, hancur, dan sebagainya) sewaktu melalui hutan belantara, atau tikaman akibat daripada peperangan atau perlawanan.

Selain itu, nestapa juga membawa konotasi lain yang berkait dengan penderitaan emosi seperti; “gundah-gulana,” “kesepian,” “kesunyian,” dan “kepiluan.” Penderitaan tersebut boleh membawa individu ke dalam bentuk alienasi, iaitu suatu keadaan sengsara yang sangat parah dan diselubungi lapisan tipis perasaan kesendirian serta keseorangan (Muhammad 2021). Malah, individu yang terjerumus ke dalam “kedukaan” juga boleh diperihalkan dengan istilah “masyghul,” “takut,” dan “murca.” Julat perasaan yang dijangkau oleh gagasan nestapa itu adalah luas, bermula daripada kesakitan jasmaniah sehinggalah kepada “kegelisahan,” “rasa murung,” “sepi,” “rindu,” “sayu,” “kecewa,” “belas,” dan “tidak sedarkan diri.”

Kelaziman mod emosi ini juga boleh ditafsir sebagai suatu proses “pinjaman” yang berkait rapat dengan faktor kepercayaan masyarakat di rantau ini. Sebagai contoh, dalam Hinduism dan Islam, kehidupan dipercayai bersifat fana; justeru, ia dilihat sebagai sesuatu yang rapuh yang sering dirundung kesakitan dan sengsara (Muhammad 2021). Malah, konsep nestapa juga seringkali digabungkan dengan bentuk emosi yang lain seperti rajuk-pujuk, budi, serta kesan dan rangkaiannya seperti amuk, dan hina diri, yang turut dapat dilihat dalam mod melodrama filem purba.

Firasat

Pendekatan firasat telah dibahas oleh Hashim Awang (1994) dalam Teori Pengkaedahan Melayu sebagai asas untuk meneliti sesebuah karya sastra. Menurut beliau, firasat ialah keupayaan seseorang mentafsir lambang atau simbol tertentu yang terpancar pada wajah, bentuk tubuh manusia, atau yang dialami melalui mimpi. Dalam masyarakat Melayu, firasat lazimnya merangkumi gerak hati atau gerak rasa yang dipengaruhi oleh keadaan sekeliling. Ia juga merujuk kepada kemampuan batin untuk membaca sesuatu keadaan atau peristiwa setelah melalui pengalaman tertentu, seperti bermimpi atau ditimpa musibah kecil. Kebiasaannya, firasat hadir secara tiba-tiba tanpa disedari.

Firasat yang menyerupai pengalaman bermimpi turut mengadungi peristiwa serta pengalaman dramatik hasil daripada pembentukan fantasi yang memerlukan renungan dan pemikiran untuk mentafsirkannya. Proses ini merupakan usaha menemukan makna melalui tafsiran terhadap lambang atau alamat tertentu yang terkandung di dalamnya (Hashim 1994). Tafsiran tersebut menekankan hubungan antara tanda dan makna (tersurat dan tersirat) yang merangkumi unsur kiasan, simbol, dan metafora. Malah, estetika firasat boleh dilihat dalam pantun Melayu yang terdiri daripada pembayang dan maksud. Pembayang yang mewakili unsur alam (petanda) memberikan tafsiran terhadap makna yang disampaikan melalui bahagian maksud. Dalam konteks ini, alam dianggap sebagai bayangan kepada dunia manusia dan makna kehidupannya (Muhammad 2018). Konsep tersurat dan tersirat pula merupakan gambaran terhadap makna yang ingin disampaikan. Dalam konteks filem, fenomena firasat lazimnya dapat ditampilkan melalui babak telepati yang menggambarkan emosi dalaman watak menerusi “babak bisu” yang dapat ditafsir melalui ruang sinematik.

Rajuk dan Pujuk

Fenomena “rajuk” atau “merajuk” merupakan satu lagi manifestasi pendaman rasa atau perasaan yang cenderung ke arah mencari penyelesaian bersifat dalaman (Mohammad Mahdi 2010). Fenomena ini boleh dizahirkan oleh lelaki dan perempuan (Anuar Nor Arai 2002). Istilah rajuk merujuk kepada gejala permainan emosi-intelek yang melibatkan gerak-geri lisan dan bukan lisan. Hal ini merangkumi tindakan seperti rindu, sendu, hiba, terhiris, terusik, marah, geram, benci, suka, duka, dan terasing antara pelaku dengan individu lain atau dengan persekitaran dalam masyarakat Melayu (Mohammad Mahdi 2010). Menurut Mohammad Mahdi lagi, rajuk juga merujuk kepada sifat protes diri bagi menunjukkan rasa tidak suka, sama ada diperlihatkan melalui tindakan enggan bercakap, enggan bekerjasama, bahkan enggan bergaul (2010, 83).

Fenomena rajuk juga merupakan satu bentuk permainan hati yang hanya dapat diselesaikan melalui tindakan “memujuk” atau “pujuk” (Anuar Nor Arai 2002). Fenomena rajuk-pujuk yang berfungsi sebagai ekspresi emosi dalam menyerlahkan elemen melodramatik dapat diperhatikan dalam filem melodrama purba, contohnya Batu Belah Batu Bertangkup (Jamil Sulong 1959). Filem ini menceritakan tentang nestapa seorang ibu tunggal yang kempunan telur ikan yang telah habis dimakan oleh anak lelakinya. Didesak oleh amarah dan rajuk yang tidak terluah, si ibu kemudiannya melarikan diri ke hutan dan menuju ke sebuah “batu puaka” yang membaham manusia. Seperti yang telah dinyatakan, fenomena rajuk wujud dalam korelasi dengan aspek pujuk. Namun, menurut Anuar Nor Arai (2002), terdapat jenis rajuk yang tidak dapat dipujuk—iaitu yang melibatkan rasa keterpinggiran, penindasan, dan represi sosial—yang akhirnya akan membawa kepada tragedi atau malapetaka, seperti dalam filem Hang Jebat (Hussain Haniff 1961).

Karya sulung Hussain Haniff ini memaparkan rajuk yang tercetus daripada duka lara dan nestapa Hang Jebat (lakonan Nordin Ahmad) akibat keadaan represi dan ketidakadilan yang dialaminya dalam sistem feodal yang menjerat. Rajuk ini boleh ditafsir sebagai bentuk rajuk eksplosif yang

akhirnya membawa kepada tahap emosi ekstrim seperti “amuk,” iaitu kesan daripada sifat berbudi seseorang terhadap individu atau institusi yang dipercayainya. Dalam konteks Hang Jebat, watak utama merasakan dirinya dipergunakan oleh sultan, dan secara perlahan-lahan terbentuklah amarah akibat penindasan, pendaman perasaan, dan ketidakpuasan hati (Anuar Nor Arai 2002), yang disimpan di selepas Hang Tuah (lakonan M. Amin) dijatuhkan hukuman bunuh oleh sultan. Malah, dari sudut lain, rajuk Hang Jebat juga boleh dibaca sebagai kritikan terhadap perbezaan status sosial dalam masyarakat feudal.

PENDEKATAN KAJIAN

Kajian ini mengaplikasikan pendekatan analisis tekstual dengan mengambil kira persoalan kespesifikan medium (*medium specificity*), iaitu melihat filem dalam konteks bahasa filem sambil memberi penekanan kepada aspek ruang sinematik dan emosi sebagai fenomena budaya tempatan. Kesemua elemen ini diperincikan menerusi pembacaan terhadap beberapa sekuen filem terpilih. Analisis dan perbincangan kajian ini turut meminjam idea serta hujahan berkaitan aspek ruang oleh Lefebvre (1991), dan teori sinema Asia yang dikemukakan oleh Teo (2013), bagi memperlihatkan hubungan antara ruang sinematik dan emosi. Elemen ini dijadikan asas untuk memahami perkongsian identiti sinematik dalam sinema Asia melalui mod melodrama dalam *Gurindam Jiwa*.

GURINDAM JIWA (1965)

Filem ini berkisar tentang Dahlan (lakonan Nordin Ahmad) dan Dahlia (lakonan Latifah Omar) yang baru mendirikan rumah tangga. Dahlan merupakan seorang petani yang berbakat dalam seni berpantun di kampungnya. Dalam sebuah pertandingan pantun, seorang pegawai istana tertarik dengan kebolehan Dahlan lalu mencadangkannya untuk menjadi Ahli Pantun Diraja. Walaupun pelawaan tersebut ditolak pada awalnya, Dahlan akhirnya bersetuju setelah dipujuk oleh Dahlia.

Selepas dilantik sebagai Ahli Pantun Diraja, Dahlan terikat dengan peraturan istana yang melarangnya pulang ke kampung. Lebih mengejutkan, Dahlan turut dipaksa untuk melupakan dan memutuskan hubungan dengan keluarganya. Sewaktu berada di istana, Melati (lakonan Rahmah Ali), anak kepada Dato Bendahara, jatuh cinta kepada Dahlan. Akhirnya, mereka berkahwin tanpa pengetahuan Dahlia. Konflik emosi yang melanda Dahlan menyebabkan dirinya tidak lagi mampu mengarang bait-bait pantun indah buat sultan. Sebaliknya, Dahlan hanya mampu menulis tentang kegusaran jiwanya yang melankolik, akibat dilema yang membelenggu dirinya.

Sepanjang filem ini, Dahlan tersekat dan keliru sama ada ingin terus setia kepada sultan atau meninggalkan kedudukannya di istana dan kembali menjadi petani di kampung. Dahlan terus bergelumang dengan emosi yang tidak stabil akibat kongkongan istana dan tekanan daripada isterinya, Melati, sehingga menyebabkan dirinya jatuh sakit. Melihat keadaan itu, Melati dan Dato Bendahara akhirnya melepaskan Dahlan pulang kepangkuan keluarganya. Babak penamat filem ini memaparkan bagaimana M. Amin menyanggah kovensi melodrama purba yang lazimnya diakhiri dengan kebahagiaan. Sebaliknya, *Gurindam Jiwa* berakhir dengan ketidakpastian, apabila babak penamat filem ini hanya memaparkan Dahlan mengejar Dahlia selepas dibebaskan daripada istana.

Filem ini merupakan karya ketujuh arahan M. Amin dan dianggap sebagai antara filem yang paling intim dengan psikik kemelayuan dari sudut persembahan sinematik pengarahannya. Paling ketara ialah dialog-dialog yang dilontarkan oleh para watak, yang menyerupai pertuturan dalam ritma pantun yang penuh puitis. Mod melodrama filem ini ditampilkan melalui hubungan

romantis antara Dahlan dan Dahlia pada awal penceritaan, namun perlahan-lahan berubah menjadi kisah tragis dan duka lara akibat emosi yang dipendam oleh kedua-dua watak. Emosi yang dipendam ini mencetuskan pelbagai konotasi yang dipersembahkan dalam adegan-adegan tragedi seperti kematian dan jiwa yang lara. Lebih menarik, emosi tersebut dapat dibaca melalui babak-babak bisu dalam ruang sinematik yang mengekspresikan perasaan mereka, terutamanya dalam fenomena firasat dan emosi nestapa.

Ruang Kamar Sebagai Pendaman Duka Nestapa

Jika diamati, ruang kamar seringkali memperlihatkan suatu ruang peribadi bagi setiap individu atau watak dalam filem untuk menzahirkan diri mereka secara bebas, terutamanya dalam konteks pemaparan emosi. Hal ini menjadikan ruang kamar sebagai ruang intim. Dalam kelaziman genre melodrama, ruang kamar yang bersifat peribadi turut diartikulasikan sebagai ruang erotik yang menyerlahkan idea keintiman yang bersifat rahsia dan tersembunyi. Dalam konteks ini, ruang kamar sering dikaitkan dengan ruang yang diduduki oleh wanita untuk menzahirkan pelbagai emosi yang dipendam. Seperti yang diujahkan Nguyen (2020, 96) dengan merujuk kepada pandangan Habermas (1991) tentang ruang peribadi dan ruang awam: “wanita kebiasaannya terikat kepada ruang peribadi, yang melambangkan keterpinggiran wanita dan tekanan ruang domestik.” Di sini, ruang kamar dan perkaitannya dengan watak wanita yang mengalami represi emosi mengungkap makna *representations of space* yang diujahkan oleh Lefebvre, iaitu proses pembentukan ruang yang dipengaruhi oleh sistem sosial. Hal ini dapat diperhatikan melalui watak Dahlia yang ditindas oleh kuasa patriarki, sehingga meletakkan emosi dan subjektiviti kewanitaannya sebagai mangsa ketidakadilan sosial. Justeru, ruang kamar sebagai pernyataan kepada ruang intim yang bersifat peribadi memperlihatkan perlambangan represi emosi wanita melalui watak Dahlia.

Pernyataan tentang ruang kamar ini mengesahkan bahawa *Gurindam Jiwa* masih terikat dengan kelaziman mod melodrama, khususnya melalui representasi watak Dahlia sebagai mangsa keadaan yang tersekat dan sentiasa menghuni ruang kamarnya—sebagai ruang rahsia yang bersifat peribadi. Maka, ruang kamar boleh diujahkan sebagai ruang yang menyimpan duka nestapa yang dialami dan dipendam oleh Dahlia. Walaupun emosi nestapa dan firasat lazimnya bersifat peribadi, ruang kamar turut berfungsi sebagai ruang interaktif yang membolehkan penonton memasuki ruang penceritaan. Ini sekali gus membolehkan mereka merasai emosi duka nestapa, pendaman rasa, dan firasat Dahlia yang diekspresikan secara bebas dalam ruang sinematik tersebut.

Sebelum penonton dibawa memasuki ruang kamar yang menyimpan duka nestapa Dahlia, filem ini terlebih dahulu memperlihatkan ruang eksterior sebagai indikasi terhadap perubahan hidup Dahlia akibat duka nestapa yang dipendam dan penafian firasatnya terhadap Dahlan yang telah melupakan keluarganya di kampung. Perubahan ini dapat dikesan seawal sepemergian Dahlan ke istana, yang dipaparkan dalam satu sekuen montaj apabila Dahlia mengartikulasikan “rindunya” dalam keadaan keterasingan (*alienation*). Dalam sekuen tersebut, emosi gundah-gulana Dahlia dizahirkan melalui penafian firasatnya terhadap Dahlan, yang disampaikan melalui pantun nukilan Dahlan bertajuk *Gurindam Jiwa*. Walaupun sifat pantun lazimnya merupakan pengucapan antara dua insan, artikel ini mencadangkan pantun *Gurindam Jiwa* dibaca sebagai alegori terhadap sulaman kasih sayang dan simbol kepercayaan antara Dahlan dan Dahlia. Pantun tersebut merupakan bahasa jiwa atau pembayang terhadap emosi yang dipendam oleh kedua-dua watak. Hal ini dapat dilihat melalui emosi resah gelisah Dahlia setelah ketiadaan Dahlan. Selain itu, fungsi pantun *Gurindam Jiwa* juga boleh dibaca sebagai simbolik terhadap penafian firasat Dahlia.

Sekuen tersebut bermula dengan perubahan hidup Dahlia yang bertukar menjadi kucar-kacir, sehingga sawah padi dan hasil tanamannya tidak menjadi, malah kederatnya menumbuk padi turut menghilang. Sekuen ini kemudian bersambung dengan babak duka nestapa antara Dahlia dan mertuanya apabila tiada sebutir nasi pun yang tinggal untuk dijamah, dan mereka hanya bergantung kepada air kanji untuk meneruskan sisa hidup. Babak ini dan keseluruhan sekuen ruang eksterior tersebut menyerlahkan permulaan emosi duka nestapa Dahlia yang dijelmakan melalui aspek keterasingan, kerinduan dan kesengsaraan akibat penafian terhadap firasatnya. Hal ini lebih jelas apabila sekuen tersebut beralih ke ruang interior atau ruang kamar, yang membawa penonton memasuki ruang emosi Dahlia dan menjelmakan fenomena firasat yang dialaminya secara peribadi. Babak ruang kamar ini turut mendedahkan pendaman duka nestapa yang dieskpresikan melalui wajah dan perasaan melankolik Dahlia, sejajar dengan kelaziman posisi wanita yang pasif dalam genre melodrama.

Ruang firasat ini dipaparkan menerusi “babak bisu” yang turut mencerminkan keadaan alienasi yang dialami oleh Dahlia. Contohnya, dalam sekuen pertama di ruang kamar, penonton diperlihatkan Dahlia yang sedang gundah-gulana akibat keresahan jiwa yang lara, seolah-olah sedang memikirkan sesuatu dalam ruang firasatnya. Babak tersebut kemudian dipotong, dan pada malam berikutnya, Dahlia masih dipaparkan dengan emosi yang sama sehingga tidak dapat melepaskan mata kerana resah gelisah yang semakin menebal. Firasatnya seakan mengetahui bahawa Dahlan telah melupakan dirinya di kampung. Namun, Dahlia terus menafikan firasat tersebut dengan membaca semula bait-bait pantun *Gurindam Jiwa* untuk menyakinkan hatinya. Babak ini berakhir dengan syot *close-up* wajah Dahlia yang secara jelas memaparkan duka nestapa dan firasat yang tidak lagi dapat dibendung.

Di sini, hal ehwal ruang kamar atau ruang interior sekali lagi mengungkap keadaan represi emosi yang dipendam dan dialami Dahlia. Keadaan ini diperlihatkan melalui tiga elemen utama dalam babak tersebut, iaitu syot *close-up*, paparan aspek wajah, dan ruang kamar. Gabungan ketiga-tiga elemen ini membentuk proses terjemahan emosi watak daripada visual kepada suatu bentuk pengalaman rasa bagi penonton. Dalam konteks ini, syot *close-up* wajah Dahlia boleh dibaca sebagai satu bentuk pernyataan emosi negatif. Menurut Teo (2013), wajah merupakan *active signifier* kepada emosi yang boleh dibaca melalui keadaan rasa yang dialami watak. Walaupun babak dirakam tanpa sebarang dialog, paparan aspek raut wajah atau *physiognomy* Dahlia menerusi syot *close-up* jelas memperlihatkan emosinya yang sedang berduka dalam ruang kamarnya. Di sini, ruang kamar sekali lagi berperanan sebagai lambang pendaman emosi Dahlia yang hanya didedahkan kepada penonton, namun tidak kepada watak-watak lain dalam babak tersebut.

Maka, ruang kamar dan aspek wajah yang dibingkaikan melalui syot *close-up* telah menyerlahkan pengalaman sinematik bersifat interaktif kepada penonton, apabila kita diberikan akses terhadap pengetahuan mengenai keadaan represi emosi Dahlia yang bersifat peribadi. Selain itu, penonton bukan sahaja mengetahui emosi Dahlia yang sedang berduka, malah secara bawah sedar, turut mengalami peningkatan rasa empati terhadapnya—seolah-olah turut merasai duka nestapa yang dialami oleh Dahlia. Dalam konteks ini, bentuk dan gaya naratif yang diperlihatkan dalam babak tersebut menyerlahkan satu lagi keunikan dalam estetika melodrama Asia, khususnya dalam memaparkan emosi atau rasa melalui proses penontonan yang melibatkan komunikasi secara langsung kepada kepelbagaian emosi yang dipaparkan. Hal ini dilanjutkan lagi dalam babak seterusnya.

Babak tersebut bermula dengan keadaan resah gelisah dan gundah-gulana Dahlia yang semakin parah apabila ayah mertuanya menyatakan bahawa Dahlan telah melupakan mereka di kampung. Kata-kata tersebut menyebabkan Dahlia semakin berduka, dan sekali lagi penonton dibawa ke dalam sekuen yang memperlihatkan Dahlia membaca semula bait-bait pantun *Gurindam Jiwa*. Dalam sekuen ini, M. Amin menggunakan teknik suntingan *cross-cutting* sebagai eksposisi/

penerangan terhadap firasat Dahlia. Teknik tersebut menghubungkan dua ruang interior yang berbeza—ruang kamar Dahlia dan kamar istana yang didiami Dahlan. Sekuen ini memperlihatkan keadaan Dahlan di istana yang turut mengalami gundah-gulana dalam ruang firasatnya, apabila dia memikirkan sama ada harus setia kepada Dahlia atau mengahwini Melati. Babak tersebut ditonjolkan dengan kesan visual wajah Dahlia dan Melati yang menghimpit fikiran Dahlan, diselang-selikan antara ruang firasat Dahlan dan Dahlia, serta diiringi bunyi non-diegetic lagu tema *Gurindam Jiwa*. Sekuen ini membawa penonton merentasi dua ruang firasat yang sempit dan berbeza, yang boleh dibaca sebagai alegori terhadap pergeseran gerak rasa antara mereka berdua. Ruang firasat Dahlia mencerminkan dambaan kasih sayang dan jalinan rindu yang tidak berpenghujung terhadap Dahlan. Manakala ruang firasat Dahlan pula memperlihatkan kekeliruan dan kegusaran jiwanya dalam membuat keputusan sama ada untuk terus setia kepada Dahlia atau menurut kehendak hatinya mengahwini Melati.

Di sini, M. Amin sekali lagi mempersembahkan kelaziman kovensi melodrama klasik yang mengaitkan citra wanita tertindas dalam masyarakat patriarki. Dahlia digambarkan sebagai mangsa dominasi lelaki dalam sistem adat yang mewajibkan ketaatan isteri terhadap suami. Hal ini terbukti apabila dia berterusan menafikan firasat bahawa Dahlan tidak akan kembali ke pangkuannya. Namun, menerusi dua sekuen interior tersebut, penonton diperlihatkan bahawa keresahan Dahlan sebenarnya selari dengan firasat Dahlia yang telah dinafikan sejak awal pemergian Dahlan ke istana. Kebuntuan Dahlan hanya berkisar pada dilema untuk terus setia kepada Dahlia atau mengahwini Melati dan memperoleh kesenangan di istana. Dalam konteks ini, Dahlan digambarkan sebagai lelaki yang mudah dibuai oleh idealisme kabur, yang akhirnya memakan diri sendiri. Hal ini terbukti apabila Dahlan terpaksa menanggung penderitaan selepas dilarang meninggalkan istana.

Igauan Penyesalan dalam Ruang Firasat Hakimi Seorang Lelaki

Perlambangan ruang firasat dapat diperhatikan dalam satu sekuen penting apabila Dahlan membuat keputusan untuk mengahwini Melati. Dalam sekuen ini, ruang firasat berfungsi sebagai medan jukstaposisi antara penyatuan romantis dan perpisahan tragis, yang digambarkan melalui teknik sutingan *cross-cutting* antara dua upacara iaitu perkahwinan dan pengebumian. Kedua-dua upacara ini berlaku dalam ruang firasat Dahlan yang gundah-gulana. Gerak rasa tersebut sejajar dengan firasat negatif yang dialami Dahlan, yang tidak mengetahui bahawa kedua-dua ibu bapanya telah meninggal dunia sewaktu majlis perkahwinannya berlangsung.

Sekuen ini bermula apabila ibu Dahlan maut akibat tergelincir dari anak tangga di ruang dapur. Babak tersebut kemudian dipotong secara langsung kepada suasana di istana, memperlihatkan Dahlan yang nyaris tersungkur di jenang pintu semasa persiapan majlis perkahwinannya. Wajah Dahlan yang kelihatan gundah-gulana dipaparkan melalui syot *close-up* yang secara tiba-tiba memperlihatkan gerak rasa tersentak—seolah-olah menandakan firasat terhadap sesuatu yang buruk sedang berlaku. Penggunaan syot *close-up* dalam memaparkan raut wajah Dahlan sekali lagi telah mengungkap hal-hal berkaitan emosi yang dirasakan melalui firasatnya. Malah, syot tersebut juga berfungsi sebagai medium perantara untuk menghubungkan atau memindahkan rasa yang dialami Dahlan kepada penonton. Dalam konteks ini, M. Amin telah membentuk naratif *Gurindam Jiwa* sebagai sebuah pengalaman sinematik bersifat interaktif. Contohnya, penonton mengetahui informasi mengenai keadaan emosi mahupun firasat yang dirasakan oleh watak berdasarkan pemaparan aspek wajah dalam syot *close-up* dan jukstaposisi antara dua ruang, iaitu babak perkahwinan dan kematian. Hal ini dapat dilihat dalam babak seterusnya apabila M. Amin sekali lagi perlahan-lahan membawa penonton memasuki ruang firasat wataknya, namun kali ini difokuskan pula kepada watak Dahlan yang mula diselubungi keresahan, seolah-olah dia mengetahui sesuatu yang buruk sedang berlaku.

Berbalik kepada sekuen tersebut, dari ruang istana ia dihubungkan semula ke ruang eksterior dan interior rumah, dan penonton mendapati bapa Dahlan pula yang meninggal dunia tidak lama selepas kematian ibu Dahlan. Sekuen ini turut memperlihatkan hal ehwal berkaitan ruang rumah yang mengungkap emosi negatif Dahlia. Hal ini berlaku apabila ruang komposisi interior rumah yang diduduki Dahlia bertukar menjadi statik tanpa tenaga manusia, dan apa yang tinggal hanyalah mayat ibu bapa Dahlan yang terbujur di ruang tamu. Pergerakan yang statik itu menggambarkan Dahlia yang tiada berdaya dalam keterasingan dan duka nestapa yang semakin memuncak.

Babak tersebut disambung semula ke ruang *interior* majlis persandingan Dahlan dan Melati dalam keramaian yang rancak meraikan kedua-dua mempelai di pelamin. Kemudian, babak dipotong semula ke ruang eksterior rumah Dahlan yang memperlihatkan mayat kedua ibu bapanya sedang diusung keluar untuk dikebumikan. Babak tersebut diselang-selikan antara kemeriahan majlis persandingan dengan syot *close-up* wajah Dahlia di rumah yang sedang berduka sambil menyebut nama Dahlan. Babak kemudian disambung ke upacara menyuap pulut kuning di istana yang memperlihatkan kepada penonton keresahan Dahlan apabila pulut kuning terjatuh dari genggamannya Melati, menyebabkan Dahlan kembali tersentak. Babak ini sekali lagi memaparkan detik firasat Dahlan, dan penonton dibawa sekali lagi menelusuri ruang emosinya yang semakin bergolak kerana gerak rasa dan riak muka Dahlan seolah-olah sudah membaui kecelakaan yang sedang menimpa dirinya.

Menerusi sekuen ini, diperlihatkan perbezaan aspek ruang yang digunakan dalam paparan emosi antara Dahlia dan Dahlan. Dalam konteks Dahlia, represi emosinya dipaparkan melalui representasi ruang kamar sebagai simbol dominasi kuasa patriarki, manakala emosi Dahlan ditampilkan dalam ruang yang lebih abstrak atau bersifat kedianteaan (*in-betweenness*). Firasat yang dialami Dahlan bersifat lebih kompleks kerana melibatkan pergelutan dalam keadaan ketidakpastian terhadap keputusannya mengahwini Melati, sambil dibebani perasaan bersalah terhadap Dahlia. Kompleksiti kedianteaan ini diterjemahkan secara visual oleh M. Amin melalui teknik suntingan *cross-cutting* antara dua ruang interior yang berkontradiksi, dipadukan dengan syot *close-up* wajah Dahlan yang gundah-gulana, sarat dengan seribu satu persoalan yang melanda gerak rasanya. Paparan fenomena emosi ini kemudian berpindah kepada penonton, yang secara langsung dapat merasai kompleksiti ruang abstrak firasat dan emosi Dahlan hanya melalui pemaparan wajah dan fungsi ruang *interior*. Hal ini menyerlahkan bagaimana estetika pengarah M. Amin membentuk sebuah *representational space* yang disebut Lefebvre (1991) sebagai ruang imejan yang berkomunikasi secara terus kepada penonton.

Hal ini berikutan akses yang diperoleh oleh penonton melangkaui naratif apabila mereka dibawa menelusuri dua ruang interior, iaitu istana dan rumah Dahlan di kampung. Melalui sekuen ini, diperlihatkan bagaimana ruang firasat berfungsi menerangkan resah gelisah, gundah-gulana dan pergolakan rasa yang dialami Dahlan melalui teknik *cross-cutting*. Teknik suntingan ini meningkatkan kesan dramatik apabila penonton dibawa menelusuri ruang firasat Dahlan dalam dua ruang masa dan ruang interior yang berbeza. Selain itu, penonton memperoleh maklumat naratif dalam kedua-dua ruang ini yang berkontras antara satu sama lain. Ini dapat dilihat apabila ruang interior upacara perkahwinan Dahlan riuh-rendah dengan keramaian dan kehadiran para jemputan, namun berbeza dengan ruang interior rumahnya di kampung yang memperlihatkan pergerakan dan tenaga manusia menjadi statik setelah kematian ibu bapanya.

Ruang interior kedua-dua latar tempat ini merupakan gambaran kepada ruang firasat Dahlan yang berada dalam keadaan kedianteaan dan konflik antara penyatuan romantisnya bersama Melati serta perpisahan dengan kedua ibu bapanya, yang hanya dirasai oleh tanggapan gerak rasa dalam sanubarinya. Walaupun sekuen tersebut tidak berdialog, babak-babak bisu yang diselang-selikan antara upacara perkahwinan dan proses pengebumian tetap berperanan penting. Melalui gaya sinematografi dan teknik suntingan *cross-cutting*, babak-babak tersebut telah memberikan

informasi kepada penonton dalam memahami serta membayangkan emosi dan intelek Dahlan dalam ruang firasatnya yang sedang bergolak. Setiap babak yang dipotong dan digandingkan dalam sekuen tersebut seolah-olah membentuk perasaan dan emosi yang sedang melanda Dahlan.

Selain itu, segala kegusaran dan kekeliruan yang dialami oleh Dahlan dapat difahami melalui teknik *cross-cutting* yang memberikan maklumat naratif tentang pergolakan dalam benak firasatnya. Kegusaran dalam ruang firasat Dahlan perpunca daripada kekeliruan, penyesalan, dan kerinduan seorang isteri yang setia menunggu kepulangannya. Hal ini diperlihatkan dalam sekuen tersebut melalui penggunaan ruang interior, tindak balas emosi watak, resah gelisah, dan rindu yang terpendam. Kesemua elemen ini membayangkan fenomena firasat yang kompleks, namun pada masa yang sama sangat intim, menerusi paparan gerak rasa watak yang disampaikan melalui teknik suntingan dan babak-babak bisu dalam naratif filem.

Rajuk dan Pujuk Sebagai Penamat Filem

Selepas kematian kedua mertuanya, Dahlia membuat keputusan untuk keluar dari rumah bagi mencari Dahlan. Titik perubahan watak Dahlia ini boleh ditafsirkan sebagai suatu bentuk percubaan menyanggah kelaziman melodrama yang sering menekankan aspek dilema wanita. Malah, babak tersebut turut menandakan pembebasan Dahlia daripada ruang keterasingan dan represi emosi yang sering melandanya dalam ruang rumah. Hal ini juga boleh dibaca sebagai alegori terhadap ruang negatif yang membelenggu watak Dahlia. Namun, apabila dia mendapati bahawa Dahlan telah pun berkahwin tanpa pengetahuannya di istana, Dahlia mula menyedari bahawa penafian terhadap firasatnya selama ini hanya memakan diri. Lantas, dia membawa diri dan mengartikulasikan fenomena merajuk.

Malah, kesan emosi seperti keterasingan, patah hati, dan rasa terusir yang dipendam Dahlia memperlihatkan transposisi terhadap rajuknya yang ingin dipujuk dalam babak penamat filem ini. Dahlan pula, sepanjang filem, keliru dengan pilihan dan status dirinya, namun akhirnya memilih untuk meninggalkan dunia istana dan pulang ke pangkuan Dahlia. Selain itu, babak penamat filem ini diperkukuh dengan penggunaan latar muzik lagu *Gurindam Jiwa*, yang secara simbolik menandakan keabadian ikatan kasih sayang antara mereka berdua. Simbolisme ini sejajar dengan fungsi pantun *Gurindam Jiwa* nukilan Dahlan dan Dahlia di awal filem, yang mencerminkan alegori terhadap simbol kasih sayang antara kedua-duanya.

Walaupun M. Amin membiarkan filem ini ditamatkan dengan babak Dahlan mengejar Dahlia untuk memujuknya, penamat tersebut boleh dibaca sebagai cerminan terhadap gelodak rindu yang elusif. Malah, babak penamat ini tidak sepenuhnya menggambarkan kelemahan dari sudut pengarah M. Amin, kerana kepelbagaian emosi Dahlan dan Dahlia yang bersifat peribadi telah pun diperlihatkan kepada penonton melalui babak-babak bisu dalam ruang firasat mereka. Oleh itu, kefahaman terhadap gerak rasa dan emosi kedua-dua watak ini telah pun dibina terlebih dahulu melalui representasi ruang seperti yang telah dibincangkan.

KESIMPULAN

Menerusi filem *Gurindam Jiwa*, artikel ini telah cuba memperlihatkan keunikan melodrama purba dalam memanfaatkan aspek ruang sinematik sebagai sebuah representasi fenomena budaya tempatan seperti firasat dan kepelbagaian mod emosi duka nestapa yang merangkumi gundah-gulana dan rajuk-pujuk. Keunikan ini dapat difahami melalui aspek ruang (interior dan eksterior) sebagai medium penceritaan yang berfungsi menjelaskan kepelbagaian emosi para watak, sekali gus menyerlahkan bentuk penceritaan yang bersifat interaktif. Hal ini turut

memperkayakan pemahaman terhadap persoalan emosi manusia yang kompleks menerusi pengalaman penonton yang lebih mendalam dan menyeluruh.

Dalam konteks ini, penonton telah dibawa memasuki dan merasai pengalaman emosi para watak menerusi paparan ruang sinematik, teknik suntingan *cross-cutting* serta penggunaan syot *close-up* yang efektif. Kesemua elemen ini membolehkan nuansa emosi seperti kekacauan dan pergelutan dalaman yang bersifat peribadi dan intim difahami menerusi fenomena firasat yang diterjemahkan melalui ruang sinematik dalam babak-babak bisu. Malah, hal ehwal ruang telah menjangkau bentuk penceritaan yang lebih sinematik dalam mengutarakan persoalan konsep emosi dan intellegensi manusiawi yang terikat dengan budaya tempatan.

Selain itu, mod melodrama purba turut memperlihatkan persamaan dengan motif dan bentuk melodrama sinema Asia yang lain, khususnya dalam cara aspek ruang dimanfaatkan sebagai medium naratif yang mempengaruhi pengalaman fenomenologi penonton. Menerusi persamaan ini, melodrama purba menjadi contoh jelas dalam mendedahkan bentuk perkongsian dalam identiti sinematik sinema Asia yang cair lagi terhubung. Secara langsung atau tidak, fenomena ini memaklumkan kepada kita tentang bukti perkongsian kepelbagaian identiti sinematik dalam sinema Asia yang wujud dalam ruang sosiobudaya yang berbeza, namun pada satu lapisan lain adalah serupa. Idea pemilikan bersama ini wajar dijadikan bahan penelitian lanjut untuk dibahas, bukan sahaja dalam konteks wacana akademik, malah perlu dimulakan sebagai amalan perfileman oleh para karyawan di rantau ini.

RUJUKAN

- Anuar Nor Arai. 2002. "Rajuk, Pujuk, Kasih, Kempunan, Resah Gelisah dan Air Mata: Mengenai Intelligensi Budaya Dalam Filem Melayu." *Jurnal Pengajian Melayu* 12: 145–181.
- Bachelard, Gaston. 2014. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Classics.
- Bordwell, David. 1988. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London and Princeton, NJ: British Film Institute and Princeton University Press.
- Conley, Tom. 2007. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dissanayake, Wimal, ed. 1993. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139172523>
- Foucault, Michel. 1984. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." Translated by Jay Miskowiec. *Journal Architecture Mouvement Continuité* 5: 46–49.
- Fowler, Faith, and Gail Helfield, eds. 2006. *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press.
- Gopalan, Lalitha. 2002. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710095>
- Habermas, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated by Thomas Burger and Frederick Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press.
- Harper, Graeme, and Jonathan Rayner. 2010. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol: Intellect.
- Hashim Awang. 1994. "Metodologi Kesusasteraan Islam: Kaedah Penilaian." *Dewan Sastera*, Februari.
- Hatta Azad Khan. 1994. *The Malay Cinema (1948–1989): Early History and Development in The Making of a National Cinema*. PhD diss., University of New South Wales.
- Higson, Andrew. 2000. "The Limiting Imagination of National Cinema." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, 175–206. London and New York: Routledge.
- Hussain Haniff. 1961. *Hang Jebat*. Singapura: Cathay-Keris.
- Jamil Sulong. 1959. *Batu Belah Batu Bertangkup*. Singapura: Shaw Brothers.
- Khoo, Gaik Cheng. 2006. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. New Jersey, United States: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, Henri. 2009. "Space: Social Product and Use Value." In *State, Space, World: Selected Essays*, 170–182. London: University of Minnesota Press.

- Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203959404>
- M. Amin. 1965. *Gurindam Jiwa*. Singapura: Cathay-Keris.
- Mohammad Mahdi Abas. 2010. Manusia Terpinggir dalam Filem Melayu: Analisis Terhadap Fenomena Rajuk dan Pujuk. *Malaysian Journal of Media Studies* 12(2): 83–95.
- Muhammad Haji Salleh. 2018. *Ghairah Dunia dalam Empat Baris*. 2nd ed. Kuala Lumpur: Institut Terjemahan dan Buku Malaysia.
- Muhammad Haji Salleh. 2021. *Puitika Sastera Melayu*. 3rd ed. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Nayar, Sheila J. 2010. *Cinematically Speaking: The Orality-Literacy Paradigm for Visual Narrative*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Nguyen, Quynh-Hoa H. 2020. "Gender, Nation and Spatial Mobility in *On Top of the Wave, on Top of the Wind*." In *Southeast Asia on Screen: From Independence to Financial Crisis (1945–1998)*, edited by Tania Khoo, Thomas Barker, and Michael Ainslie, 93–109. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1017/9789048541904.006>
- Norman Yusoff. 2017. "Filem Purba Genre Prototaip Sinema Melayu." *Mingguan Malaysia*, 9 July.
- Norman Yusoff. 2021. "Purba Film as a Prototype of Malay Film Genre: A Preliminary Exploration." *Asian Cinema* 32(2): 203–222. https://doi.org/10.1386/ac_00042_1
- Norman Yusoff. 2022. "Alur Perkembangan Teori dan Penelitian Adaptasi Filem: Suatu Tinjauan Retrospektif." In *Layar Kata: Pertalian Sastera dan Filem*, edited by Norman Yusoff, Wan Hasmah Wan Teh, and Fadli Al-Akiti, 3–29. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Teo, Stephen. 2013. *The Asian Cinema Experience: Styles, Spaces, Theory*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203115657>
- Van der Heide, William. 2002. *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1017/9789048505128>