

BAB SATU

P. RAMLEE DAN FILEM SEMERAH PADI (1956)

1. 1 PENGARAHAN P. RAMLEE DALAM SEMERAH PADI

Filem Semerah Padi adalah *personal conciousness* (kesedaran personal) P. Ramlee terhadap semangat jiwa Melayu iaitu kehidupan Melayu zaman silam yang ditafsir berdasar realiti-fantasi. Realiti-fantasi yang disokong oleh keupayaan mengkonstruksi struktur naratif-dramatik dan sinematografi yang menghasilkan imaginasi *real* masa lampau tentang kehidupan Melayu.

General conciousness of humanity yang cuba dijengah oleh P. Ramlee adalah tentang persahabatan; persahabatan yang menghadapi krisis kod moral : sanggupkah Taruna menyerahkan tunangnya, Dara kepada sahabatnya, Aduka, dan sanggupkah Aduka menyerah setelah apa yang dilakukannya bersama tunang sahabatnya?

Jalanan *personal conciousness* dan *general conciousness of humanity* (kesedaran umum tentang kemanusiaan) membentuk *ideological tendencies*. Ideologi Filem Semerah Padi adalah 1. bagaimana seharusnya pola atau tatacara hidup dari jurus

pandang (*world view*) Melayu. P. Ramlee mengenengahkan konsep gotong-royong. Gotong-royong adalah tunggak cara orang Melayu berkampung. Lanskap alam Melayu iaitu persawahan diambil kira oleh P. Ramlee dengan meletakkan perilaku kegiatan sosio-ekonomi peribuminya dalam konteks alam atau buminya. P. Ramlee cuba mengatakan kata kunci iaitu gotong royong dalam masyarakat Melayu melalui imej gotong-royong di sawah.

Alam Melayu dalam *scene* pembukaan dilihat luas terbentang damai dan terbuka. Kedamaian itu diperpanjangkan oleh P. Ramlee sebagai wakil kepada kedamaian penduduk, melalui Aduka dan Dara. Apabila mereka selesai bekerja pada hari itu, mereka bersapa mesra. Melalui pengarahannya P. Ramlee dapat melahirkan *mode* dan mengisi kata kunci falsafah hidup orang Melayu Nusantara.

Seorang pengarah filem adalah seorang pemikir, memahami selok-belok perilaku budaya manusia yang dikemukakan dalam kesedaran naratifnya (*narrative consciousness*)¹

Membikin filem adalah usaha mendedahkan dari pengarah, visinya, falsafahnya dan perjuangannya. Di dalam filem akan terlihat secara jelas akan *personal consciousness* seseorang pengarah. Isu yang dikemukakan dalam filem Semerah Padi adalah isu biasa: persahabatan, dengan hukum-hukum Islam dan jiwa Melayu sebagai bumbu rasa yang bersifat artistik. Keupayaan P. Ramlee dalam filem ini adalah kebolehan

¹ Anuar Nor Arai, kertas kerja Seminar Kelangkaan Etika dalam Penulisan dan Kewartawanan, *Etika dan Perfilman: Tenaga Potensi Keilmuan dan Profesionalisme*, 28-29 Okt. 1995.

mengkonstruksi isu biasa² sehingga berkembang menjadi *intensified* berserta dengan *depth*. Imej-imej di dalamnya bukan sekadar pada permukaan tipis tetapi imej terpilih untuk menggali secara bersungguh-sungguh lapisan-lapisan isu yang dikemukakan.

Menyusuri ke dalam semangat jiwa Melayu yang bertolak dari keterlibatan personal adalah satu kembara dalam alam diri seorang pengarah. Kembara yang banyak peristiwa secara konseptual itu, sangat sukar diterjemah ke bahasa filem, apatah lagi yang bersifat filemik. Penyingkapan kehidupan zaman silam pasti akan menghadapi masalah rujukan makna pada perilaku manusia dalam *milieu* zamanaya. Maka dalam keadaan itu, mampukah pengarah muda P. Ramlee memberikan rujukan makna dalam filem keduanya. Penyimpangan dari alam pemikiran kontemporari filem-filem Melayu dalam zamannya³ dan premis perpisahan sebagai sebab-akibat krisis kepada watak hero-heroïn, penjahat,⁴ tidak menarik minat P. Ramlee.

Perzinaan Aduka-Dara masih tetap dapat berlaku walaupun tanpa pemergian Taruna, namun P. Ramlee memilih untuk memisahkan Taruna-Dara sehingga perpisahan ini menampilkan premis penting: Perpisahan. Sekiranya Taruna berada di Semerah Padi,

² Harnzah Hussain, panggilan telefon bertarikh 21 Jan. 1997. Menurut beliau ketika itu pada masa yang sama dua studio sedang mengusahakan sebuah filem yang mengambil kisah tentang Mahsuri dengan tema pernikahan; Tunku Abdul Rahman di satu pihak dan Shaw Brothers di satu pihak lain. Walau bagaimanapun kebijaksanaan P. Ramlee adalah mengolah cerita asal filem Semerah Padi yang ditulis oleh Omar Rojik dengan struktur naratif yang sama iaitu tentang pernikahan bersempena kisah tersebut.

³ Unsur yang paling jelas di dalam filem ialah sifat dengki dalam masyarakat Melayu.

⁴ Premis perpisahan untuk mewujudkan krisis antara hero-heroïn cukup mantap dalam tradisi Kesusasteraan Melayu. Penyimpangan dari premis tersebut dapat menyatakan sikap kekerasan dan ketajaman (*hard and sharp*) P. Ramlee dalam karya beliau.

struktur zina pula adalah satu kelangsungan yang signifikan terhadap sub-struktur-sub-struktur yang di bina pada peringkat awal.

P. Ramlee has created an impure balance of all the constructed elements of the film medium with his significant control and intelligence.⁶

P. Ramlee sebagai seorang pengarah filem, terutamanya filem kedua (1956), adalah pengarah yang mampu membangunkan unsur-unsur medium filem dengan mencipta imbangan yang masih belum cukup kental. Ini dilakukan dengan kawalan *significant* dan kebijaksanaan yang *significant*. *The impure balance* berlaku kerana Semerah Padi adalah filem kedua selepas Penarik Becha (1955) dan filem keduanya beliau masih mencari keseimbangan antara kekentalan pengucapan dan *the impure balance*.⁷

Adanya keseimbangan yang dicari, salah satunya untuk keluar dari ketidakseimbangan sifat studio yang bertolak dengan drama hikayat, kisah sejarah, idea-idea impot (kesan langsung daripada filem-filem Tamil), dan seterusnya beliau cuba membentuk atau mencari pengucapan filem yang benar-benar bercorak Melayu.

⁶ Anuar Nor Arai, temubual bertariikh 28 Okt. 1996

⁷ Lihat Jamil Sulong, Kaca Permata: Memoir Seorang Pengarah, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1990, hal. 147. Beliau menulis, "Mencari perubahan dan bereksperimen memanglah kegemaran Ramlee. Di dalam sebuah filem lain (Semerah Padi), dia sengaja mengehendaki set yang kecil dan kemudiannya menggunakan kaca kanta berukuran lebar, misalnya 25 mm atau yang lebih rendah daripada itu. Dengan menggunakan lensa seperti ini, benda yang difilemkan menjadi berbeza seolah-olah cermin yang mengajuk atau disebut *distortion*. Ruang kecil boleh kelihatan luas, barang yang dekat sekali dengan kamera akan nampak lebih besar daripada ukuran sebenarnya dan yang di belakang nampak jauh sedikit, tetapi kesemuanya masih jelas kelihatan..... Ramlee juga pernah mengubah kebiasaan mengambil gambar di luar studio yang selalunya mengharapakan cahaya matahari yang cukup terang. Dengan kerjassama jurukamera A. Bakar Ali, dia memfilemkan beberapa babak tanpa menggunakan cahaya panas terik, hanya cukup dengan cahaya redup atau panas yang sederhana," (*bracket mine*) Lihat juga lampiran 3 yang menyatakan bahawa P. Ramlee mampu mengisi gaya pengarah dan sinematografi dengan pengaruh yang kuat daripada filem Rashomon arahan Akira Kurosawa.

P. Ramlee berada di tengah-tengah sistem studio yang dikendalikan oleh pengarah-pengarah impot dari India, dan P. Ramlee lahir sebagai pengarah tempatan yang dikatakan sebagai anak Melayu yang cuba menyampaikan sesuatu dari medium filem. Maka kerana itu dalam sistem studio yang bertenagakan pengarah-pengarah impot dan pengarah-pengarah Tamil serta dalam keadaan taraf intelektualiti masih rendah dan mentaliti zamannya masih belum cukup mencabar, maka P. Ramlee muncul dengan Semerah Padi. Dalam keadaan itu, beliau berkeupayaan memberi kawalan yang *significant* dan *intelligence* berbanding dengan sebahagian besar filem Melayu sebelumnya.

Dalam filem Semerah Padi, dapat dilihat *the impure balance* pada unsur-unsur medium filem kerana dua perkara iaitu: 1) bertindakbalas dengan sistem studio; dan 2) masih di peringkat mencari kemantapan pengucapan filem yang benar-benar bercorak Melayu.⁸

Imaginasi *celluloid* (yang berlainan dengan imaginasi pentas) semasa sistem studio adalah satu usaha yang tidak dapat dielakkan iaitu menyatukan improvisasi setiap tahap pembikinan filem Melayu. Penulisan skrip, penulisan skenario, menentukan lakon, dan pengarahannya seni bertolak dari improvisasi. Belum ada satu pun aspek

⁸ Ramli Ismail, *Kenangan Abadi P. Ramlee*, Adicripta Sdn. Bhd. Kuala Lumpur, 1998, hal 73. Beliau menulis : "Dalam pengeluaran filem Semerah Padi, P. Ramlee tidak tinggal sembahyang dan berdoa supaya filem Melayu itu diarah oleh orang Melayu, kerana selama beliau menjadi pelakon tidak pernah beliau merasa arahan orang Melayu. Tetapi pengarahnya berbangsa asing. Ada kalanya, pengarahnya tidak tahu langsung bahasa Melayu, cuma perolakan pengarah yang mengajur pelakon. Kata P. Ramlee, "Saya mahu filem Melayu mempunyai pengarah Melayu. Oleh itu saya akan buat filem dengan belia."

pembikinan filem Melayu yang benar-benar sudah mantap dalam sistem studio pada masa itu.

The celluloid imagination during the studio years is unprecedentedly built on co-existing improvisations in every levels of film making⁹.

Improvisasi bangsawan dalam tradisi pentas Melayu dilanjutkan apabila karyawan bangsawan kemudiannya menyumbang tenaga ke dalam medium filem. Maka lahirnya P. Ramlee dalam keadaan improvisasi imaginasi *celluloid* dengan pengaruh improvisasi bangsawan oleh aktor.¹⁰

The uniqueness of P. Ramlee is distinctive in the manner he patronized his film with the audience appeal, and the capability he conceptualized on the artistic approaches to the art form.¹¹

P. Ramlee unik dan mencari kelainan dalam perilakunya untuk *patronized* filem dan penonton. P. Ramlee menjadi penaung kerana sistem studio harus mengisi *audience's appeal*, dan kemampuan P. Ramlee dalam tuntutan ini adalah keupayaan mengkonseptualisasikan pendekatan-pendekatan artistik yang dianggap sebagai kurang lazim dalam sistem studio pada masa itu.

Pada tahun 1950-an, perfilman Melayu masih bertindak balas dengan *the general understanding of the film medium*; dan kefahaman tentang medium filem itu sendiri

⁹ Anuar Nor Arai, temubual 28 Okt.1996.

¹⁰ Sebelumnya adalah improvisasi pentas bangsawan.

¹¹ *Op.cit.*

tidak bertolak dengan teori filem. Pengkaji belum bertemu dengan konsep Melayu dalam filem Melayu kerana rujukan karyawan pada peringkat awal adalah filem-filem Tamil. Tetapi sumbangan P. Ramlee dalam Semerah Padi adalah *significant*.

Sudah ada kejutan bahawa premis moral yang dibumbui secara langsung dalam Penarik Becha sudah tidak menguasai fikiran P. Ramlee. Penarik Becha adalah a *social predicament incompatible to the self-realization of P. Ramlee*.¹² Terlalu kecil keterlibatan langsung sosial P. Ramlee dalam Penarik Becha. Walau bagaimanapun filem Semerah Padi telah merealisasikan diri P. Ramlee (dengan adanya pendekatan tasawuf¹³) yang dapat diperhatikan daripada makna hasil pemikiran pengarah dan sinematografi filem ini.

Premis moral harus dilakukan secara dramatik tetapi premis moral dalam Penarik Becha dibumbui dengan kenyataan langsung. *Dramatization*-nya terlalu langsung. Setiap kali watak berdialog sering kedengaran kenyataan moral yang besar. Namun dalam filem Semerah Padi dikira sebagai sebuah drama hebat kerana premis moralnya sudah berada pada individu dan digerakkan melalui interaksi manusianya. Dalam filem sebelumnya individu menjadi cogan kata kepada alam Melayu. Seorang ibu bukan lagi seorang ibu tetapi juru-fikir atau ahli falsafah zamanaya. Cogan kat

¹² *Ibid.*

¹³ Menurut ajaran ilmu tasawuf: "kedudukannya berada pada tempat yang paling tinggi sekali. Ia ibarat mahkota manusia. Memperkatakan tasawuf dan mempelajarinya sama ertinya dengan kita memberikan kedudukan kepada akal dan rohani bekerjasama Kerjasama antara akal dan rohani itu akan berpusat di dalam hati manusia. Lihat Zainal Ariffin Abbas, *Ilmu Tasawuf*, Pustaka Aman Press Sdn. Bhd., 1993, hal 69.

itu pula tidak berpadanan dengan taraf psikologi watak. Namun filem Semerah Padi berwatak dan kenyataan-kenyataan moral sudah berada pada individu dengan memperlihatkan aspek perwatakan yang cukup kuat.

P. Ramlee dalam filem Semerah Padi terlalu jauh mampu memberikan rujukan-rujukan makna, menterjemah konvensi drama yang statik pada pemikiran dan menggunakan sebaik-baik mungkin medium filem. Ini dapat dibuktikan dengan kehadiran filem Semerah Padi sebagai personal *consciousness* P. Ramlee terhadap semangat Melayu.

Filem-filem Melayu sebelum Semerah Padi adalah secara konvensional untuk memperkatakan moraliti yang besar dan menyeluruh dalam satu entiti sosio-budaya Melayu dan agama yang sukar dipegang sebagai fenomena besar dalam fikiran zamannya. Entiti moraliti itu adalah dalam satu konteks sosial fantasi yang menyeluruh dan kadang-kala bukan subjek untuk filem.

Konvensi popular dari paras moraliti yang rendah menyebabkan filem sebagai konvensi moraliti berada di paras pemikiran yang dijangkakan.¹⁴ Semerah Padi diusahakan dalam *genre* popular tetapi yang mengukuhkannya adalah *self-predicament* P. Ramlee memberikan sesuatu yang 'dalam' atau *proportionate* dalam

¹⁴ *Scene-scene* percintaan untuk pelakon pembantu biasanya menggunakan format piawai; pelakon lelaki kurus berpasangan dengan perempuan gemuk dan tempat percintaan mereka adalah di atas pokok. Barangkali kesan yang dikehendaki daripada format ini adalah unsur komedi. Maka apakah yang melucukan dengan menggunakan format yang demikian?

sistemnya yang didaktik. Filem Melayu pada masa itu samada daripada karya sastera atau karya asli (terutamanya karya asli) aspek didaktiknya terlalu cetek, tetapi dalam filem Semerah Padi sudah kedapatan *a very deeply proportioned and deductive with self-predicament*.

Scene perzinaan Aduka-Dara dibina dengan struktur dramatik dan sinematografi yang amat menarik yang dapat dihubungkan dengan pendekatan semiotik.¹⁵ *Scene* ini bertolak dari satu premis yang mudah sekali gus sukar untuk dilakukan oleh seorang pengarah iaitu hubungan Aduka dan Dara sudah begitu intim, maka apabila mereka terperangkap, terpencil, hujan dan godaan Dara terlalu kuat, maka terjadi zina; dan dapat dilakukan oleh P. Ramlee dengan cukup berkesan.

Keadaan panas (dalaman) dan hujan (fizikal) menghasilkan keadaan berlengas dan keadaan terpencil menjadi ilusif untuk menyorankan perzinaan. Maka ada pemahaman atmosferik secara konseptual dan selaras dengan pemikiran Melayu. Aduka mendokong Dara dalam suasana hujan di hutan. Dara pula diperlihatkan dengan dua *insert* dalam keadaan ayu dan memberahikan. Ketika itu Dara pengsan, tetapi adakah dalam keadaan itu manusia berhenti berfikir? Apabila Dara sedar daripada pengsanannya, dia tahu bahawa Aduka telah mendokongnya. Lantas Dara terasa akan keadaan kondusif untuk 'bersama' Aduka. Dialognya dalam mood pujuk rayu, sangat tepat dibina oleh P. Ramlee untuk berlaku dialog-dialog yang *superflous*.

¹⁵ "Semiotics or semiology (literally the scientific study of signs) endeavors to understand how meaning is achieved in various forms of visual and auditory representation." Robert C. Allen and Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Newbery Record, Inc, New York, 1983, hal 76.

Dalam *scene* ini Dara membuat kenyataan kali pertama secara terbuka tentang isih hatinya terhadap Aduka - "*zahirku kepunyaan Taruna tapi seluruh batinku adalah kepunyaan kau, Aduka. Aku tak pernah menyintai laki-laki lain selain dari kau, Aduka. Percayalah Aduka, percayalah*". Dara kemudiannya berpaut pada lutut Aduka sebagai tanda rayuan dan penyerahan yang rela seorang wanita Melayu pada lelaki yang dicintainya.

Di dalam pondok ini Dara memperlihatkan *posture* tubuh yang sangat memberahikan sebagai tanda keinginan nafsunya. P. Ramlee memperluaskan lagi keinginan nafsu Dara dengan konsep sentuhan kulit dengan kulit apabila Dara menyentuh dada Aduka yang berkeadaan tidak berbaju dan panas berlengas.

Scene perzinaan ini dikembangkan dalam jalinan struktur dramatik yang kemas dengan memperlihatkan pemahaman P. Ramlee pada konsep ruang yang berkoordinasi dengan fikir-emosi. Pada akhir dokongan, Aduka membaringkan Dara lantas merenung dan mengamati wajah Dara, membuka baju dan keluar berhujan. Aduka menjarakkan dirinya daripada Dara untuk mengurangi gejolak nafsunya. Dara yang baru tersedar lantas turut berhujan dan mengurangi pula jarak antaranya dengan Aduka melalui pernyataan "*kaulah pahlawan hatiku*". Aduka seperti sudah mengalah dengan godaan itu apabila dia menghampiri Dara dan menariknya dengan kasar masuk ke dalam pondok. Di dalam pondok itu pula godaan Dara bertambah hebat sehingga Aduka kalah dengan kemahuan Dara. Secara konseptual, pertemuan tubuh dengan tubuh dalam keadaan panas-radang-berlengas akan berlakulah zina. P. Ramlee:

memilih imej jamong terpadam sebagai simbolisme¹⁶ yang *parallel* kepada imej realiti berzina.

Permainan jarak fizikal sentiasa berubah, dekat-jauh-dekat tetapi jarak mental iaitu hubungan rasa antara Aduka dan Dara tetap sama; tidak berubah. Walaupun Aduka menjarakkan ruang fizikalnya dengan Dara tetapi jarak mentalnya tetap intim. Begitu juga apabila Aduka menarik tangan Dara dengan kasar, jarak mentalnya tetap tidak berubah. Jarak mental antara Aduka dan Dara menjadi lebih kukuh apabila Dara berpaut pada lutut Aduka dan sudah benar-benar menyerah. Bertolak daripada permis mudah sekali gus sukar itu P. Ramlee memperlihatkan kemampuan dirinya dalam memanipulasi elemen plastisiti filem dengan konsep atmosferik, sentuhan kulit dengan kulit dan konsep jarak pada ruang.

Scene “jamong yang terpadam” iaitu sebagai makna kehinaan yang dilakukan oleh Aduka dan Dara disejajarkan dengan *cut* pada Taruna yang terkejut dari mimpinya. P. Ramlee tidak cuba meninjau imej yang berada dalam mental Taruna. Imej mentalnya adalah bersifat ilham yang bertolak dari makrifat; terlalu halus untuk dinyatakan dengan imej atau visual objek konkrit.

¹⁶ Charles Sanders Pierce membahagikan sistem tanda (*sign*) kepada tiga tahap iaitu *iconic*, *index* dan tahap tertinggi iaitu *symbol* (*trichotomy of sign*). Lihat Peter Wollen, *Sign and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1969, hal 140. Lihat juga Micheal Pressnell, *Image and Desire : Semiotic Phenomenology and the Image*, University Microfilms international, Michigan, 1984, hal. 144. Beliau turut memetik pendapat Charles Sanders Pierce dan menghuraikan tahap-tahap makna tanda.

Perkhabaran awal melalui isyarat batin memang kuat pengaruhnya pada psikologi orang Melayu. Taruna diperlihatkan terkejut daripada tidur pada ketika berlakunya perzinaan Aduka dengan Dara. Perkhabaran awal ini pula diperkukuhkan oleh P. Ramlee dengan imej jamong terpadam yang dapat ditafsir sebagai unsur makrifat, dan ini dirasai oleh Taruna dalam masa yang sama tetapi pada ruang terasing. Permainan makrifat adalah sebahagian ilmu tanda atau isyarat dalam pemikiran orang Melayu.

Permainan makrifat juga memperlihatkan kefahaman P. Ramlee pada konsep kecairan ruang dan waktu.¹⁷ Dalam *scene* ini *filmic time* pada ruang Aduka dan Dara berada adalah *real time* yang sama dengan *real time* pada ruang Taruna berada. Walaupun ruang dan waktu tidak dapat diceraikan namun ruang dapat diasingkan. Dalam ruang yang diasingkan itu, manusia melalui makrifatnya dapat merasai apa yang berlaku dalam ruang yang terasing.

Psikologi orang Melayu yang murni dan indah apabila orang Melayu memikirkan angan-angannya secara murni dan indah melalui konsep-konsep :-

1. bertanya khabar,
2. memujuk,
3. menggambarkan harapan,
4. membuktikan harapan benar.

¹⁷ Lihat Ralph Stephenson and Jean R. Debris, *The Cinema As Art*, second edition, Penguin Books, London, 1974, hal 103-130. Mereka membahagikan waktu kepada *physical time*, *psychological time* dan *dramatic time*.

Dara menangis di bantal, sebagai menyatakan (sekali gus menyembunyikan) bahawa dirinya sudah tidak suci lagi, tetapi Taruna yang tidak tahu keadaan itu masih melakukan dan membina seluas-luasnya imej impian melalui imej kata-kata tentang impiannya dengan pendekatan yang dengan konsep tersebut dan Taruna pula tidak langsung menerjah dalam hati dan fikiran Dara, padahal Dara sudah menyatakan pendiriannya dalam kebisuannya (tidak berkata tetapi mengandung makna tidak menerima), Dara bertindak pasif sekali gus bertentangan dengan suasana riang pada masa, tetapi bisu Dara itu sepatutnya diterjah oleh Taruna untuk meninjau lebih jelas terhadap penerimaan angan-angannya itu. Sekiranya ini dilakukan maka tidak berlaku empat konsep di atas. P. Ramlee secara sedar melakukan yang demikian dan ini memperlihatkan kehebatan P. Ramlee iaitu *capability he conceptualized on artistic approaches to the art form*.

Dalam *scene* perbualan Taruna dan Aduka di lorong memperlihatkan keupayaan P. Ramlee meletakkan sesuatu pernyataan pada berbagai-bagai paras fikir-emosi. Fikir-emosi dapat diletakkan dalam pelbagai paras. Paras tertinggi adalah bercakap benar, dan bercakap benar pula perlu dengan tertibnya. Apabila Taruna membuat kenyataan "*Bukankah di Semerah Padi masih banyak lagi gadis-gadis yang cantik, pilih mana sahaja yang kau suka*", Aduka menjawab "*Aku tak dapat jawab pertanyaanmu*." Dalam *scene* ini nyata Aduka menyembunyikan perasaan sebenarnya pada Dara dan hubungan pertunangan Dara-Taruna. Namun begitu apabila menyembunyikan perasaannya bukan bererti berbohong; masih bercakap benar tetapi pada tahap yang tinggi. Maka P. Ramlee meletakkan tahap fikir-emosi watak-wataknya intergetif

dengan status sosial sebagai pemimpin di Semerah Padi. Pernyataan fikir-emosi dalam *scene* di lorong itu pada tahap yang sangat tinggi, memperjelaskan kebangsawanan dan mentaliti Melayu.

P. Ramlee bermain dengan tahap fikir-emosi Melayu berinteraksi dengan persekitarannya; melalui pengarahannya beliau meletak-dudukkan wataknya berinteraksi di lorong. Oleh itu imej-imej yang terhasil adalah melalui pendekatan iaitu dalam lorong yang lurus manusia akan menemui persimpangan. Maka imej yang terhasil dikatakan sebagai imej berada dalam pendekatan atau imej terhasil melalui pendekatan.

Apabila Penghulu menghantar Taruna berperang, bukan dianggap sebagai usaha yang dengki seperti yang dilakukan oleh sultan dalam filem-filem lain. Perpisahan dilakukan sekadar untuk mempertemukan atau memberi ruang dan waktu yang lebih kepada Aduka dan Dara. Kemahiran P. Ramlee adalah *construct the elements of film medium with significant controll and intelligence*. Penghulu dianggap sebagai tokoh yang mengeratkan gejala persahabatan yang murni.

Kepergian Taruna dikembangkan dengan tiga cara:-

1. Keperwiraan Taruna diperlihatkan dengan gagah berbandingkan dengan orang lain.
2. Rela tanpa sangsi meninggalkan Aduka dan meminta Aduka menjaga Dara.
3. Anasir Borek yang berada di antara mereka bertiga diperlihatkan dalam satu *shot*.

Perpisahan mereka bertiga adalah satu premis besar yang ingin disampaikan oleh P. Ramlee dengan perkembangan struktur naratifnya membawa kepada perlakuan zina antara Aduka dan Dara. Pernyataan moral yang dikehendaki oleh pihak studio bahawa filem adalah tuntutan untuk mengisi *an audience's appeal*. Perzinaan sudah dikonstruksikan dalam struktur dramatikanya bahawa zina akan berlaku samada antara Taruna-Dara atau Aduka-Dara apabila mereka memerhatikan hukuman yang dikenakan oleh Penghulu dengan merujuk kepada Islam. Dan hubungan Dara dan Aduka pun sudah melampaui dalam konteks zaman Semerah Padi iaitu sudah bebas dari landas budaya yang betul. P. Ramlee ingin menyatakan bahawa di peringkat mana sekalipun keimanan seseorang syaitan akan mengganggu insan itu. Dan P. Ramlee sudah menyediakan gejala perzinaan tersebut pada peringkat awal filem Semerah Padi.

1.2 SCENE ZINA: VOLUNTARY-INVOLUNTARY, GURAUAN ALAM DAN JARAK.

Unsur hujan di dalam *scene* zina Aduka - Dara mengandungi beberapa makna. Sifat hujan yang jernih adalah merujuk kepada 'zina suci'.¹⁸ Cara P. Ramlee mengarah *scene* ini menghasilkan kesan bahawa zina adalah dosa kecil yang boleh terhapus oleh perbuatan-perbuatan baik (baik menutup atau menampal jahat). Dalam filem-filem Melayu sebelumnya, hujan hanyalah untuk membangunkan mood pada *atmospheric*, tetapi dalam Semerah Padi, hujan juga mengandungi falsafah kesucian.

¹⁸ Istilah yang digunakan oleh Anuar Nor Azi, temubual bertarikh 23 Okt. 1996.

Jarak bagi P. Ramlee adalah jarak fizikal dan mental. Jarak fizikal adalah nyata dan diperlihatkan secara konkrit dengan meletak-dudukkan Aduka dan Dara dalam ruang dan waktunya dalam satu *distance* iaitu jarak mental (batin) begitu dekat, hampir tiada jarak antara kedua-duanya. Dari segi pengarahannya, P. Ramlee mengenal dan tahu bermain dengan jarak; jauhnya fizikal dan dekatnya batin. Dalam keadaan ini, unsur hujan dimanipulasi sebagai pengikat dalam keadaan yang *involuntary*.¹⁹ Hujan dan jarak menghasilkan keadaan *involuntary* dan sekali gus *voluntary*. Dalam keadaan terkurung, sejuk dan berlelgas yang *involuntary* tetap menjadi *voluntary*. Permainan kamera P. Ramlee berkoordinasi dengan jarak mental. Apabila mereka berada dalam satu jarak, dalam keadaan mental sentiasa berhubungan, kamera menangkap kedua-duanya dalam komposisi. *Shot*nya luas dan tidak ada yang *collide* untuk memperlihatkan secara langsung hubungan jarak mental. Kemudian apabila mereka pergi ke pondok, jarak mentalnya lebih rapat, maka *shot*nya lebih dekat (*close*). Melalui permainan kamera iaitu secara visual, P. Ramlee ingin menyatakan bahawa selagi ada jarak, maka terselamatlah yang *involuntary*, tetapi apabila kulit sudah bersentuh isi dan kameranya semakin hampir, maka terjadilah yang *voluntary*.²⁰ Selagi mereka berjarak, yang *voluntary* hanyalah *interplay* dalam akal dan tidak akan berlaku perzinaan.

Gerak kerja kamera tidak ada *peeping tom* untuk meninjau perilaku mereka. *Peeping-tom camera* adalah dari sudut pandangan pihak ketiga. Di dalam *scene* ini kameranya

¹⁹ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 29 Dis. 1996.

²⁰ *Ibid.*

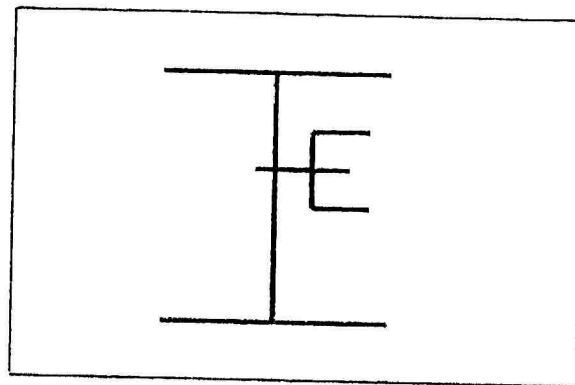
statik, sekali gus sebagai sudut pandangan kamera atau pengarahnya. Perkara yang berlaku hanyalah satu hubungan antara Aduka-Dara dan Tuhan. Kameranya tidak mengintai serta melihat terus-menerus kerana inilah yang dikatakan *voluntary* yang suci.²¹

Apabila berlaku sentuhan kulit dengan isi, muncul perasaan yang sedikit luar biasa dalam diri Aduka. P. Ramlee memperhatikan kedudukan batiniah Aduka melalui aksi dan *gesture* membuka baju dan menjarakkan dirinya daripada Dara. Dara pula yang masih terbaring dengan keadaan mental yang kosong dalam keadaannya yang pengsan. Apabila Dara sedar, mentalnya terisi dengan kehadiran tubuh Aduka. Imej mental Dara diperkukuhkan oleh P. Ramlee secara visual dengan tubuh Aduka yang tidak berbaju. Aduka turun ke tanah, meninggalkan Dara untuk mengimbangi keimanannya yang terasak oleh *posture* Dara. Perlakuan Aduka untuk melihat ke dalam diri, memperhalusi dan menimbangkan baik-buruk dan kemungkinan-kemungkinan sekiranya dia terus berada di pondok bersama Dara. Aduka berlutut dan Dara memaut tubuh Aduka, menyatakan bahawa dia rela menyerahkan tubuhnya kepada Aduka.

Ketika Aduka mengangkat Dara, seluruh tubuh Dara sudah menjadi milik Aduka kerana Dara tidak sedar pada waktu itu. Watak Aduka di atas keperluan pengarah P. Ramlee sama sekali tidak menunjukkan keinginan untuk melihat wajah Dara. Aduka juga tidak menunjukkan perbuatan nakalnya pada Dara pada waktu Dara telah

²¹ *Ibid.*

sedar. Bagi seorang lelaki dalam keadaan seperti ini apakah kuasa yang mengawalinya agar tidak berlaku nakal dan mengambil kesempatan pada seorang wanita? Melalui pengarahannya, P. Ramlee memperlihatkan bahawa intelektualiti Aduka lebih menguasai emosinya. Keadaan itu ditunjukkan oleh formula simbol di bawah.²²



Rajah 2: Rajah menunjukkan I adalah intelektual yang lebih menguasai E iaitu emosi.

Intelektualiti yang mengawal emosi adalah kesan tindakbalas intelek dengan kejujuran dan keikhlasan terhadap kecintaannya pada Dara.

Aduka juga tidak mengambil kesempatan pada Dara kerana Aduka orang yang dipandang-hormat oleh masyarakat Semerah Padi. Aduka kenal akan keluarga Dara dan keluarga Taruna, sehingga melahirkan rasa hormat pada keluarga mereka lantas memungkinkannya Aduka tidak melakukan sesuatu yang buruk kepada Dara. Pengarahan P. Ramlee memperlihatkan bahawa beliau meninjau wataknya berdasarkan kedudukan watak dalam sosial masyarakatnya.

²² *Ibid.*

P. Ramlee melalui pengarahannya melakukan *sociological interpretation* pada watak.

When sociologists look at individual texts, they concern themselves with the way they can apply such concepts as *roles, status, gender, power, class, deviance, stereotypes, uses* and *gratification's*, and *values* to the specific text,..... They often combine concepts as well, and this might talk about sex role stereotyping in a text or the role of deviants.²³

P. Ramlee adalah seorang pembikin filem; bukan *sociologist*, namun keupayaan pengarahannya dapat menghubungkan hal-hal seperti *status, deviance, gratifications*, dan *values*. Berdasarkan hal-hal yang berhubung kait itu, P. Ramlee memperlihatkan Aduka tidak cuba berlaku nakal atau mengambil kesempatan seksual pada Dara, dalam keadaan Aduka mempunyai kemungkinan-kemungkinan dan peluang yang amat terbuka.

Pengarahan P. Ramlee dalam filem Semerah Padi memperlihatkan adanya *ethical interpretation*. Aksi dan reaksi Aduka-Dara dalam *scene* zina ditinjau dari aspek *ethnocentrism*.

In a world in which may be abhorrent to us, can we say that our values and beliefs are the correct ones and all others are wrong? This position, known as *ethnocentrism*, is not morally defensible. We face a problem: Are the objective standards that apply to all people everywhere? And if we believe that there are such standards, moral absolutes, certain values and

²³ Athur Asa Berger, *Essentials of Mass Communication Theory*, Sage Publications, London, 1995, hal. 37

beliefs that should be universal, how do we decide which one should be the absolutes.²⁴

P. Ramlee berhadapan dengan adat dan kepercayaan penonton Melayu dalam tahun 1950-an, tentang apa yang boleh dan apa yang tidak²⁵ dari segi sinematografi dan aksi-reaksi Dara dan Aduka. Berdasarkan kemampuan pengarah P. Ramlee dan tindak balas nilai masyarakat penonton zamannya, Anuar Nor Arai menghuraikan sebagai:-²⁶

1. *Expressive ability of P. Ramlee and the general audience.* P. Ramlee mampu memberikan kesan-kesan ekspresif dan sentuhan filemik tetapi mengawalinya kerana audien harus dilihat sebagai entiti dan perlu ditinjau dalam konteks moraliti zamannya.
2. *Social consciousness and social forces and fancies. The exploration of mind and body,* didapati adanya *social consciousness*-nya apabila P. Ramlee memberikan signifikan pada topografi tubuh Dara; dapat dirasakan beliau tidak mengeksploitasikannya tetapi dari sudut kamera, nyata bahawa eksploitasi minda dan tubuh semata-mata untuk kesan filemiknya.

²⁴ *Ibid.* hal. 37

²⁵ Hamzah Hussein, perbualan telefon bertarikh 21 Jan. 1997. Masyarakat Melayu amat sedar dan sentiasa bertindakbalas dengan etika yang berhubung dengan adat dan kepercayaan di dalam sebuah filem. Dalam filem *Fajar Meyinsing* arahan L. Krishnan umpamanya, terdapat *scene* berkucupan yang diperlihatkan secara nyata. Dalam filem itu diperlihatkan Abdullah Cik dan Norasma berkucupan secara *real*. *Scene* tersebut mengundang kontroversi yang hebat apabila kaum ibu dalam UMNO menyatakan reaksi bantahannya secara terbuka.

²⁶ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 30 Dis. 1996.

Audience's appeal (dengan memberi imej buah dada Dara di *foreground*) dapat dihidangkan kepada penonton dan diberi *expressive ability* oleh P. Ramlee.

3. Walaupun P. Ramlee berhadapan dengan batasan yang dikenakan oleh masyarakat zamannya, namun beliau tidak banyak mengambil kira hal itu kerana baginya medium filem harus memberi imej dan makna.

P. Ramlee tidak mengeksploitasi tubuh Dara tetapi melakukan eksplorasi pada minda dan tubuhnya. Sekiranya P. Ramlee bertujuan mengeksploitasi Sa'adiyah (Dara), beliau akan memilih kostum yang tipis (*transparency*) apabila ditimpa hujan. P. Ramlee juga mempunyai keupayaan untuk memperlihatkan aksi-reaksi dan *posture* Dara dalam keadaan lebih berahi dan ghairah. Gerak kerja kameranya mengeksplorasi minda dan tubuh Dara kerana baginya eksplorasi adalah tuntutan medium. Eksploitasi yang tidak diberi itu pula adalah tuntutan audien.

P. Ramlee, melalui kerja suntingan memberi *insert* Dara sebanyak dua kali dalam saiz *close up*. Perulangan *insert* tentulah ada signifikannya.²⁷ *Close up* pada wajah memberi makna, menurut kehendak pengarahannya, bahawa melalui fizikalnya sesungguhnya Dara sudah bersedia untuk melakukan zina atau dizinai oleh Aduka. Walau bagaimanapun ketika ini tidak mentalnya terlibat kerana dia pengsan dan mentalnya masih kosong. Perulangan pada saiz *shot* juga membawa motif bahawa

²⁷ *Ibid.* Perulangan *insert* pada bahasa filem lainnya memberi *emphasis*, tetapi menurut Anuar Nor Arai, dalam keadaan ini, perulangan *insert* hanya satu signifikan kerana masih terlalu awal untuk memberikan pengukuhan (*emphasis*).

seluruh tubuh Dara adalah pada wajahnya. Motif ini sekali lagi digunakan dengan saiz *shot* yang sama pada wajah Dara yang terbaring di pondok.

Gerak kerja kamera dalam *shot* Dara dibaringkan di pondok oleh Aduka melakukan *the exploration of mind and body*.²⁸ Gerak kerja yang demikian mendedahkan topografi Saadiah. Dalam *shot* ini *camera set-up* dalam keadaan rendah, *medium shot* dan buah dada Dara di bahagian *foreground*. *Posture* Dara yang dilihat dari profil dan keadaan baju yang sudah basah menghasilkan gejala seksual. Walau bagaimanapun aspek seksualiti ditarik kembali (*withdrawl*) oleh P. Ramlee dan beliau tidak melanjutkan supaya Dara kelihatan lebih mengghairahkan.²⁹ Keadaan buah dada Dara (berdasarkan sudut kamera dan *posture* Dara) amat signifikan pada saiz *shot* dan komposisi.

Dalam *scene* zina Aduka-Dara, P. Ramlee menggunakan unsur alam untuk tujuan *iconic* dan sokongan pada *sinematografi*. Cara pengarah P. Ramlee memperlihatkan *icon-icon* alam tersebut hanya sebagai elemen gurauan. Apabila Aduka yang mendokong Dara keluar dari pondok, P. Ramlee menggunakan unsur tempas hujan. Tempas yang lembut adalah sentuhan gerak lembut pada Aduka. Alam yang begitu nakal diperlihatkan dengan permainan satu kejutan kilat. Aduka merasai sehingga menyentuh kesedarannya tentang situasi yang kondusif untuk perlakuan zina tetapi Dara yang pengsan tetap tidak menghiraukan atau menyedari

²⁸ Anuar Nor Arai, *terubual* bertarikh 31 Dis. 1996.

²⁹ *Ibid.*

kenakalan alam. Maka langkah demi langkah, P. Ramlee bermain dengan gurauan alam - memberi tempias dan memberi kejutan.

Cahaya kilat dari segi sinematografi berfungsi pada makna *interspersal of illumination from black to white to black*. Maka pola tatacahaya daripada kesan permainan kilat adalah *black (a) white (b) black (a)*; Pola a-b-a. Pola tatacahaya seperti ini menghasilkan *photographic construction* atau *the construction of image*. Pada peringkat ini, didapati perilaku Aduka masih tidak memperlihatkan kehadiran hatinya terhadap Dara. Namun antara Aduka dan Dara ada kepompong rasa yang sudah begitu lama, tetapi dalam *scene* ini tidak dinyatakan sejak awal lagi bahawa Aduka akan melakukan sesuatu yang buruk (noda). Maka, fungsi kilat hanya untuk memberi makna dan sokongan pada lakon.³⁰

Sesuatu yang bergurau adalah sesuatu yang tidak bersungguh-sungguh atau berolok-olok. Apabila yang menerima gurauan tidak berreaksi seperti yang dikehendaki, maka yang bergurau akan menghantar gurauan dengan sesuatu yang lebih kukuh. Oleh sebab gurauan tempias hujan tidak diendahkan oleh Aduka, maka kemudiannya alam menghantar petir dan guruh dengan intensiti berbeza, kemudian awam hitam. Awam hitam hanyalah sebagai komik sahaja - bukan sesuatu yang bersungguh-sungguh. P. Ramlee dari segi pengarahannya menyatakan alam hanya bergurau-gurau untuk meninjau keimanan manusia.

³⁰ Anuar Nor Arni, terubual bertarikh 2 Jan. 1997.

Kerja mata Aduka ketika mendokong Dara iaitu selepas kehadiran petir dan guruh, memandang tajam ke hadapan, sebagai menyatakan tidak tahu ke mana hendak dituju. Pengarahan lakon memperlihatkan bahawa dalam fikiran Aduka tidak ada jawapan. Kemudian ditunjukkan *close up* wajah secara *point of view* kamera; bukan *point of view* watak. Pengarahan lakon dan gerak kerja kamera seperti ini memberi makna bahawa konsentrasi Aduka adalah hendak mencari jalan membawa Dara ke kawasan selamat.

Apabila Aduka dan Dara *exit frame*, melalui kerja penyuntingan diperlihatkan *insert* awan hitam. Pada makna sinematografi hubungan awan hitam adalah hubungan lateral - awan membawa hujan. Namun dari segi semiotik, yang amat penting P. Ramlee mampu mengaitkan konotasi awan hitam terhadap hubungan kedudukan batin manusia. P. Ramlee mengangkatnya kepada makna yang *interpretatif*. Sifat awan hitam yang genap adalah *icon* berkaitan dengan sesuatu yang buruk; seperti menyatakan bahawa alam awan hitam adalah alam yang mudah berlaku zina. P. Ramlee dengan bijak mampu mengangkat makna konotasi yang *interpretatif* - awan hitam dengan sifatnya yang mengandung hujan akan memerangkap mereka dalam keterasingan dan kondusif untuk melakukan zina.

Selepas *insert* awan hitam diperlihatkan *close up* pada hujan yang menimpa bumi dan *insert* pancaran kilat. Ketiga-tiga *insert* memberikan kesan fotografik dalam *scene* ini. Pancaran kilat memberikan *tone* pada ruang. P. Ramlee bermain dengan *tone* hitam-

putih walaupun tanpa kehadiran subjek kerana beliau tahu bahawa alam harus menyumbang pada *scene* ini.

Unsur alam iaitu malam, hujan, petir, hutan, petir dan guruh menyediakan suasana gerun. Walaupun begitu, cara pengarah P. Ramlee tidak merujuk makna lateral tersebut. P. Ramlee meletakkan manusia dalam ruang dan waktunya iaitu Aduka tidak bertindak balas kepada kegerunan tersebut kerana unsur alam hanyalah satu gurauan. Malahan alam tidak mendenda mereka. Sekiranya mendenda, mereka mungkin terjatuh, tertimpa kayu, dipanah petir dan beberapa petaka lain.

Pendekatan P. Ramlee dalam memberi transformasi imej-makna diperkukuhkan melalui pengisian prinsip teknikal iaitu permainan tahacahaya kerana beliau memahami *treatment* yang diperlukan untuk mencipta *atmospheric feel* pada *shot-shot* berkenaan.

Man's constant reactions to the lighting of his surroundings tend to be a very fundamental nature. We can often see a direct link between how he feels and the sort of conditions he normally associates with a particular kind lighting,...

When we light for a particular mood, this is basically what we are doing; reminding the viewers (subconsciously) of corresponding conditions, and the kinds of experiences that go with them - whether by natural or by stylized convention.

Darkness can be concealing, mysterious, dangerous, treacherous, shielding..... Lighting can remind the viewer of these emotions, and effect his feelings about the picture he is seeing.

By suitable lighting we can change the character of a setting completely.³¹

Manifestasi falsafah dalam pengarahannya menunjukkan bahawa perlakuan salah manusia adalah atas perlakuan manusia sendiri. P. Ramlee ingin menyatakan bahawa kebijaksanaan manusia dalam tindak-balasnya dengan alam atau menjalani kehidupan seharusnya berdasarkan fikirannya dan keimanannya, tetapi manusia ada kalanya tergelincir juga walaupun keimanan ada dalam diri. Anuar Nor Arai³² menghuraikan perlakuan zina dan gurauan alam, sehingga manusia tergelincir, adalah gerak (kudrat) Dia kehendak (iradat) Dia. Apa yang berlaku adalah gerak Allah - kehendak Allah dan manusia melakonkan sahaja.

Manusia menerima takdir dengan tiga cara.

1. Fahaman Mu'tazilah - Qadariyah

Menurut fahaman Mu'tazilah :-

Manusia dihukum oleh Tuhan kerana ia mengerjakan dosa dan diberi pahala oleh-Nya kalau ia membuat amal ibadat yang baik.

Oleh kerana itu - kata kaum Mu'tazilah, sekalian perbuatan manusia d atas dunia ini dibuat dan diciptakan oleh manusia sendiri, biar perbuatan baik atau buruk. Semua pekerjaan manusia tak ada sangkut pautnya dengan Tuhan dan bahkan Tuhan tidak tahu apa yang akan dikerjakan oleh manusia.³³

³¹ Gerald Millerson, *The Technique of Television Production*, fifth edition, Hastings House, New York, 1967, hal. 78-79

³² Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 3 Jan. 1997.

³³ K.H Sirajuddin Abbas, *I'tiqad Ahlusunnah wal-jama'ah*, Pustaka Aman Press, Sdn. Bhd. Kota Bharu, 1991, hal 181.

Usaha manusia untuk melakukan pekerjaan semata-mata berdasarkan akal semata-mata. Bagi mereka:-

....bagi kaum Mu'tazilah banyak mempergunakan akal dan lebih mengutamakan akal, bukan menggunakan Quran dan Hadis.³⁴

Menerusi evolusi masa, sebahagian imam Mu'tazilah seperti Al Jazilah, memberi tafsiran yang agak berbeza: *yang dijadikan manusia adalah perbuatannya yang buruk dan yang dosa, sedangkan perbuatannya yang baik dijadikan Tuhan juga.*³⁵ Fahaman Qadariyah berasal dari fahaman Mu'tazilah. Erti perkataan "*Qadariyah*" ialah *kuasa*.³⁶ Walaupun pokok rujukan asal adalah Mu'tazilah tetapi terdapat sedikit perbezaan tentang kuasa pekerjaan manusia.

Kepercayaan kaum Qadariyah ini sama dengan Mu'tazilah, hanya perlainannya dengan sebahagian kaum Mu'tazilah mengatakan bahawa pekerjaan manusia yang baik dijadikan Tuhan, dan yang buruk tidak dijadikan oleh Tuhan, sedangkan bagi kaum Qadariyah buruk dan baik *tidak dijadikan oleh Tuhan*.³⁷

2. Fahaman Jabariyah.

Mazhabnya dinamai Jabariyah, iaitu madzhab orang-orang yang berfahaman tidak ada ikhtiar bagi manusia.

³⁴ *Ibid.* hal. 210

³⁵ *Ibid.* hal. 207

³⁶ *Ibid.* hal. 227

³⁷ *Ibid.* hal. 232

I'tiqadnya pada mulanya hampir sama dengan i'tiqad kaum Ahlisunnah wal-Jamaah, yakni berpendapat bahawa sekalian yang terjadi dalam alam ini pada hakikatnya semuanya dijadikan Tuhan, tetapi kaum Jabariyah yang dikepalai oleh Jaham bin Safwan ini sangat radikal, sangat keterlaluan sehingga sampai kepada i'tiqad bahawa kalau meninggalkan sembahyang atau berbuat kejahatan maka semuanya tidak apa-apa, kerana hal itu dijadikan oleh Tuhan. Fatwa ini biasanya ditariknya jauh-jauh, umpamanya dikatakan bahawa manusia tidak apa-apa kalau mencuri, kalau berzina, kalau membunuh orang kerana yang menjalankan semuanya itu adalah Allah, kata mereka.³⁸

3. Ahlisunnah wal-Jamaah

Erti *Ahlisunnah* ialah *penganut sunnah nabi*. Erti *wal-Jamaah* ialah *penganut i'tiqad* sebagai *i'tiqad jamaah sahabat-sahabat nabi*.³⁹ Salah satu ajaran golongan ini tentang qadha dan qadar.

Qadha menurut faham Ahlussunnah wal-Jama'ah ialah ketetapan tuhan pada azal tentang sesuatu. Barang sesuatu yang akan terjadi semuanya sudah ditentukan oleh Tuhan. manusia wajib yakin seyakinyakinnya, bahawa yang terjadi di atas dunia ini semuanya sudah qadha Tuhan dan sudah takdir Tuhan, tidak boleh berubah lagi dan tidak boleh seorang pun yang sanggup merubahnya.⁴⁰

Kaum Ahlussunnah mempercayai qadha dan qadar (takdir Ilahi) sebagai berikut : -

- a. Sekalian yang terjadi di dunia ini sudah ada qadha Tuhan, ya'ni hukum Tuhan dalam azal, bahawa hal itu akan terjadi.

³⁸ *Ibid.* hal. 243-244

³⁹ *Ibid.* hal. 16

⁴⁰ *Ibid.* hal. 77

- b. Sekalian yang terjadi di dunia ini - buruk dan baiknya semuanya dijadikan Tuhan. Pendeknya nasib baik dan buruk semuanya dari tuhan dan kita umat manusia hanya menjalani takdir sahaja.
- c. Yang ada bagi manusia hanya kasab, ikhtiar dan usaha. Kita wajib berusaha dan berikhtiar.
- d. Pahala yang diberikan Tuhan kepada manusia adalah kerana kurnia-Nya dan hukuman yang diberikan kepada manusia adalah kerana keadilan-Nya.⁴¹

Bahawa mereka telah ditakdirkan melakukan zina dan telah dikonstruksikan di bahagian awal, alam pula sebagai elemen yang digerak oleh kudrat dan iradat Allah, sudah menyatakan gurauannya. Pengarahan P. Ramlee memperlihatkan bahawa alam hanya bergurau dan manusia tidak dapat mengelak perlakuan zina walaupun dengan keimanan dan akal nya. Melalui pengarahannya, P. Ramlee menyatakan bahawa yang buruk datang dari usaha manusia, yang melalaikan adalah sifat semulajadi manusia yang tidak menjaga keimanannya.

Gurauan alam adalah sebagai ujian dari Allah s.w.t. Gambaran alam, sentuhan kulit dengan kulit, pakaian Dara yang basah dan Dara yang pengsan, adalah peluang seksual yang amat besar dan merupakan ujian keimanan. Aduka melalui pengarahan lakon P. Ramlee, berteduh daripada hujan di bawah sebatang pokok. Pokok adalah *icon* teduhan keimanan Aduka yang kukuh iaitu sebagai usaha menjaga keimanannya yang terasak oleh tagihan kasih daripada Dara. Dara pula meninggalkan pondok teduhan keimanannya (yang sememangnya rapuh dan terbuka). Aduka pula

⁴¹ *Ibid.* hal 83

meninggalkan tuduhan keimanannya, menarik Dara secara paksa agar berteduh di pondok.

Kuasa apakah yang menggerakkan Dara untuk keluar dari pondok tuduhan keimanannya? Kuasa apakah yang mendedahkan Dara kepada perangkap nafsu (dengan cara berhujan)? Kuasa apakah yang menggerakkan Aduka agar berteduh di ruangan iman yang kukuh? Kuasa apakah yang menggerakkan Aduka untuk berpaling melihat Dara yang sedang mendedahkan dirinya pada perangkap nafsu? Kuasa apakah yang menggerakkan Aduka memaksa Dara berteduh di pondok? Kuasa apa pula yang mengubah pondok iman menjadi pondok nafsu? Kuasa apa pula yang menggerakkan sentuhan kulit dengan isi? Kuasa apa pula mewujudkan keadaan *voluntary*? Kuasa apa pula yang mengubah keadaan itu sehingga mereka berzina?

Di dalam *scene* ini Aduka menerusi pengarah lakon P. Ramlee sudah berusaha untuk tidak menghampiri zina, tetapi akhirnya mereka berzina. Sudah tentu ada kuasa yang mengaturnya; takdir. Dalam kedudukan inilah sebenarnya manifestasi diri P. Ramlee tentang takdir. Yang tersirat (di lohmahfuz) menjadi yang tersurat (berzina). Manusia hanya melakonkan.

Anuar Nor Arai menyatakan bahawa P. Ramlee beraliran Naqshabandiah yang dipelajari di Singapura. Menurutnya lagi: ⁴²

⁴² Anuar Nor Arai temubual bertarikh 3 Jan. 1997

Orang yang sempurna dalam aliran kesufian seharusnya merangkum empat perkara, sekali gus dalam perbuatan, pemikiran, tindakbalas dan apa sahaja pemikiran, tindakbalas dan apa sahaja di dalam kalbu, aksi dan naqli.

1. Syariat - pengangan yang kuat oleh Ahli Sunnah Wal Jamaah.
2. Tarikat - Jalan mengenal Allah S.W.T dan jalan yang halus untuk menjadi lebih baik daripada manusia.
3. Hakikat - Bahawa apa sahaja yang dilihat bertindak balas dengan hakikat (hati) dan sifat yang paling besar ialah keredhaan.
4. Makrifat - Maqam yang paling tinggi ⁴³

Seterusnya Anuar Nor Arai menghuraikan dalam *scene* ini terdapat rangkaian yang keempat - apa sahaja sekiranya bertindakbalas dengan konsep gerak dan kehendak; gerak Dia kehendak Dia - manusia hanya sebagai pelakon. Sekiranya dikaitkan dengan maqam hati dan maqam kalbu, di sinilah terujinya keimanan manusia serta dua belah akalanya iaitu akli dan naqli. Akli milik manusia, naqli milik Allah S.W.T. ⁴⁴

Berdasarkan *scene* ini dapatlah ditinjau manifestasi pengarahannya iaitu aliran Naqsabandiah yang dipelajarinya.

⁴³ Maqam yang tertinggi bagi manusia adalah maqam insan : (haiwan - manusia - seniman - insan)

⁴⁴ *Opcit.*

1.3 HUBUNGAN ADUKA-DARA, DAN TARUNA : TINJAUAN PADA HUBUNGAN RASA

Untuk mewujudkan kesan dramatik dalam struktur naratif, biasanya seorang pengarah meletakkan pola perilaku manusia pada kutub yang bertentangan iaitu kutub hitam dan putih. Pertentangan kutub menghasilkan krisis dan secara langsung memberi alur kepada naratif.

P. Ramlee dalam filem Semerah Padi tidak menggunakan *the extreme pole* untuk menghasilkan kesan dramatik. Konsep yang dibawa adalah persahabatan murni. P. Ramlee meletakkan manusianya di antara kutub hitam dan kutub putih iaitu daerah kelabu. Pertentangan pola daerah hanya berlaku pada konsep perwatakan. Aduka watak yang berkonsepkan *bebas lepas, panas di luar dan panas di dalam* manakala Taruna pula *emosinya terkawal, sejuk di luar dan sejuk di dalam*.⁴⁵ Aduka dan Taruna berada di daerah yang sama iaitu kelabu. Oleh itu tidak ada pertentangan kutub untuk mendasari krisis di dalam naratifnya. Sekiranya Aduka berada di kutub hitam kerana tindakannya berzina, perbuatannya itu bukan untuk merampas Dara daripada Taruna, tetapi merujuk kepada cinta sejati. Taruna pula tidak berada di kutub putih kerana kesanggupannya menyerahkan tunangannya dengan begitu sahaja tanpa berkrisis. Menyerahkan Dara dilihat sebagai kelakuan murni, tetapi dia juga bersalah kerana meminang Dara iaitu kekasih Aduka.

⁴⁵ Anuar Nor Arai, *Rancangan Terkenang Semasa Dulu*, Nordin Ahmad : *Seniman Filem Melayu*, RTM Radio 1, ep. 58 (8 Jun 1991), ep. 59 (15 Jun 1991) dan ep. 60 (22 Jun 1991).

Filem Melayu arahan pengarah Tamil seperti Pawang (K.M. Basker, 1954), Panggilan Pulau (S. Ramanathan, 1956), Iman (K.R.S Sastry, 1954) dan Antara Senyum dan Tangis (B.S. Rajhans, 1952) meletakkan kutub putih untuk mewakili atau mendokong falsafah masyarakat yang menganjurkan kebaikan. Watak hitam diwujudkan untuk memberi kemenangan kepada watak putih dan menyokong keputihan watak putih.

P. Ramlee dari segi pengarahannya mencipta manusia di daerah kelabu. Beliau keluar dari konvensi pengarahannya Tamil kerana kelainan yang dibawanya. P. Ramlee meneroka satu dimensi yang cukup menarik iaitu sudi dan tidak sudi. Dimensi ini adalah dimensi manusia dalam keadaan kontras yang diukur daripada *character colouring*. Watak Dara didapati sudi iaitu secara fizikal menyatakan penerimaan pertunangannya dengan Taruna secara pernyataan *verbal*, tetapi di dalam hatinya tetap menyatakan tidak sudi (tidak secara *verbal*).

P. Ramlee dapat memperlihatkan kontras melalui lakonan yang *stereotype*, konvensional dan *cliche* (merujuk kepada filem Melayu sezaman) iaitu dengan pernyataan air mata. Walaupun begitu, air mata, melalui pengarahannya, bukan air mata fizikal, tetapi air mata batin daripada Dara yang dikenali sebagai “air mata perempuan”. Keadaan inilah yang cukup menarik kerana filem Melayu cukup banyak memberi air mata tetapi air mata Semerah Padi adalah air mata yang cukup murni dari segi perwatakan yang dikemukakan oleh P. Ramlee.⁴⁶

⁴⁶ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 28 Dis. 1996

Dalam *scene* penyerahan Aduka, didapati bahawa Nordin Ahmad amat tertekan jiwanya hingga skil yang amat tinggi. Skil emosinya hampir-hampir tidak terkawal dan dapat ditunjukkan oleh skematik *cue-volley* di bawah :-

SATU ANALISIS SKEMATIK CUE-VOLLEY DI ANTARA NORDIN AHMAD DAN P. RAMLEE DALAM SCENE PENYERAHAN DIRI P. RAMLEE

A1 Enter Nordin Ahmad berserta bapa dan ibunya dengan perasaan riang, dia melangkah tangga terakhir dengan kaki kiri, masuk dengan perasaan yang masih gembira, memandang bapanya yang hairan kemudian memandang dengan hairan ke arah P. Ramlee.

A2 P. Ramlee menatang parang secara letak sentuh di hujung jari, tunduk dan merenung redup pada parang, bersedia menanti kedatangan Nordin Ahmad dengan tenang dan menyerah.

A3 Nordin Ahmad tidak mengetahui maksud kedatangan P. Ramlee ke rumahnya dan dalam keadaan aneh pula; P. Ramlee pula menanti Nordin Ahmad pulang dan bersedia menyatakan perasaannya serta menyerah.

A4 Nordin Ahmad memandang tepat ke arah P. Ramlee, kepalanya sedikit senget ke kanan, bertanya mengapa P. Ramlee berkeadaan begitu, masih hairan dan mengangkat tangannya paras dada, menutup sedikit kelopak mata.

A5 P. Ramlee masih menatang parang tetapi tangan kirinya sudah menggenggam hujung mata parang, mata parang masih menghala ke arahnya, matanya sekadar memandang longgar pada parang, perasaannya masih tenang dan menyerah.

A6 Nordin Ahmad semakin hairan dengan perilaku P. Ramlee; P. Ramlee pula tetap tenang dan menyerah.

A7 Nordin Ahmad enter frame melangkah menghampiri P. Ramlee, bertanya untuk apakah parang yang dipegang oleh P. Ramlee, bertanya apakah kampungnya masih belum aman, dengan nada suara perlahan.

A8 P. Ramlee masih belum mencipta big gesture, kemudian memandang Nordin Ahmad pada paras pinggang, mengangkat muka pada paras dada Nordin Ahmad, tangan kanannya masih meletak parang pada hujung jari kiri dan tangan kirinya memegang hujung mata parang, memandang ke muka Nordin Ahmad lantas menyatakan "jiwanya masih berperang".

X

A9 Nordin Ahmad makin ingin mengetahui makna perilaku P. Ramlee dan mula merasa simpati, P. Ramlee sudah mula menyatakan makna perilakunya secara kias tetapi masih ragu untuk bertentang mata dengan Nordin Ahmad, dia melanjutkan lagi penyerahan.

A10 Nordin Ahmad memandang tepat ke muka P. Ramlee, perasaan hairan dan simpatinya semakin intense dengan kenyataan "berperang" oleh P. Ramlee.

A11 P. Ramlee menundukkan kepala dan kembali memandang pada parang, mula menyatakan maksud "berperang" iaitu antara kesucian dan dosa.

X

A12 Simpati Nordin Ahmad semakin bertambah dengan nasib sahabatnya tetapi masih kabur dengan kias P. Ramlee; P. Ramlee masih ragu dan malu bertentang mata dengan Nordin Ahmad dan terus berkias dan makna kiasnya sudah agak jelas iaitu dia telah melakukan maksiat.

A13 Nordin Ahmad memandang layu pada lantai, tiada pergerakan fizikal, Perasaannya begitu sayu.

A14 P. Ramlee memandang pada paras lutut Nordin Ahmad dan menyatakan "mahligai bahagiamu telahku runtuhkan."

X

15 Nordin Ahmad sudah dapat merasai bahawa maksiat yang dilakukan oleh Aduka (P. Ramlee) ada hubungan dengan dirinya; P. Ramlee tetap berserah nasibnya pada Nordin Ahmad dan sudah semakin jelas akan kiasnya iaitu "merampas" Dara - tunangan Taruna (Nordin Ahmad).

A16 Tiada perubahan aksi fizikal dan psikologikal.

A17 (a) P. Ramlee mengangkat muka dan memandang dan memandang Nordin Ahmad pada paras dada, membuat kenyataan berzina dengan Dara. Perasaannya sedikit intense dengan kenyataan itu.

A17 (i) reaksi ibu bapa Taruna.

A17 (b) P. Ramlee menarik nafas perlahan dengan hela panjang, memandang sayu pada wajah Nordin Ahmad.

X

18 Nordin Ahmad mula melayani fikirannya sendiri tanpa tumpuan pada perilaku P. Ramlee, memikirkan nasib dirinya serta hubungan pertunangannya dengan Dara (Saadiyah), perasaan menyerah P. Ramlee sudah memuncak dan berusaha melepaskan beban rasa berdosa kemudian perasaan pasrahnya menjadi tepu berserta rasa sayu dan simpati pada nasib Taruna (Nordin Ahmad) kerana perbuatan 'khianatnya'.

A19 Nordin Ahmad *freeze* dengan kenyataan "berzina dengan Dara" oleh P. Ramlee, tiada gerak fizikal dan psikologikal, renungannya tidak berkelip.

A20 P. Ramlee memandang parang, mengangkat muka memandang muka Nordin Ahmad, menuntut hukuman dan rela mati di tengah Nordin Ahmad dan meminta dibunuh, menarik nafas perlahan, menghulur parang pada Nordin Ahmad dengan meluruskan tangannya, tangan kirinya menggenggam erat mata parang, meletakkan hulu parang di hujung tapak tangan kanan, Will-nya sangat rendah, menarik nafas dalam sebanyak sekali.

A21 Nordin Ahmad sangat terkejut dengan makna dosa yang dilakukan oleh Aduka (P. Ramlee) iaitu berzina, internal time dirinya terhenti; perasaan pasrah P. Ramlee sudah benar-benar bulat, menuntut hukuman dari Nordin Ahmad secara terbuka dan jujur, beban menyatakan kesalahan maksiatnya juga sudah dilepaskan sepenuhnya.

A22 Nordin Ahmad menarik nafas dan menghembuskannya sebanyak dua kali dengan pantas, perasaan kecewa dan simpati semakin *intense*, pandangannya tajam pada P. Ramlee.

A23 P. Ramlee *freeze*, tanpa gerak fizikal dan sedikit gerak psikologikal, matanya masih memandang sayu pada Nordin Ahmad dengan perasaan mengharap.

A24 Perasaan marah Nordin Ahmad mula tercetus tetapi perasaan simpatinya juga bertambah, dia berusaha mengawal kemarahannya; ketenangan perasaan P. Ramlee dan kesayumannya berserta mengharap hukuman yang semakin meningkat.

A25 (i) reaksi ibu bapa Taruna.

A25 (a) Nordin Ahmad memejam mata, menunduk, berpaling ke arah kanan dan menjauh pantas ke sisi sebelah kiri P. Ramlee, bergerak ke kisi-kisi pembahagi

A26 P. Ramlee menurunkan tangan dan meletakkan parang di lantai, menurunkan berat bahu dan mengendurkan otot pinggangnya.

antara ruang tamu dengan bilik, tangannya berpegang pada kisi-kisi, kepadanya ditekan ke kisi-kisi, menunduk, memejam matanya rapat sambil berdialog, mengangkat muka dan menundukkan-nya berserta mata yang masih dipejam, berpaling muka dan memusingkan badan ke arah bertentangan, bergerak berpegang pada dinding, tangan kanannya pada paras yang rendah dan tangan kirinya pada paras tinggi, membelakangi kamera, memandang keluar dengan renungan jauh, menurunkan kedua-dua tangannya, memandang ke arah P. Ramlee, perasaannya berbaur marah, kecewa dan simpati, mengangkat kedua-dua tapak tangan dengan tapak tangan dilebarkan dan menghala ke atas pada paras pinggang dan menyatakan dia lebih sayang pada Aduka (P. Ramlee) daripada menyanyangi Dara. Perasaan sayang dan saimpatinya semakin jelas.

A27 Nordin Ahmad terlalu kecewa dan sedih, mengawal marah yang bercampur simpati, kemudian kecewanya makin kelihatan mendalam, dia berusaha mencari kekuatan dalaman untuk berhadapan dengan keimanan dan marah serta kecewanya, mencapai kekuatan dalamannya dengan memandang jauh ke luar, mula mahu memandang P. Ramlee menandakan sudah mula mahu memaafkannya, masih menghormati tali persahabatannya dengan P. Ramlee, sikap sayangnya pada P. Ramlee (Aduka) makin jelas, P. Ramlee merasai bahawa dia gagal menagih hukuman daripada Taruna dan sedikit habis daya mengharapnya.

A28 Tangan kiri Nordin Ahmad memegang kisi-kisi, memandang secara profil ke arah P. Ramlee, mengangkat dan menurunkan tangan, beberapa kali menggenggam dan melepaskan genggam tangan kanan, menurunkan tangan kiri, memaling seluruh tubuh ke arah P. Ramlee dan menghampirinya, mengampunkan dosa Aduka dan menyuruhnya lari. Menggenggam erat jari-jari kanan dan kiri, mendongak, berpaling pantas 45 darjah, bergerak pantas keluar rumah tanpa menunduk hormat pada ibu dan bapanya ketika melintasi mereka.

29 P. Ramlee mengurangkan ketegangan pada leher dan bahunya, menunduk (maksima).

A30 Nordin Ahmad terus mengawal kemarahannya, mengampun kesalahan Aduka (P. Ramlee) menasihatinya agar lari dengan kasih yang sangat dalam pada sahabatnya, merancang sesuatu. P. Ramlee kehilangan seluruh daya mengharap hukuman dari Nordin Ahmad

Pengarahan lakon P. Ramlee melalui watak yang dibawa oleh Nordin Ahmad, dapat dilihat skil emosi, pola, warna dan penerokaan perwatakan dan pengarahan yang cukup menarik oleh P. Ramlee. Di sinilah terletaklah keluarbiasaan pengarahan dan keistimewaan P. Ramlee sebagai pengarah mampu mencipta daerah kelabu iaitu satu hal yang amat sukar ditemui dalam filem-filem Melayu sezaman.

Wujud konsep noda suci dalam *scene* zina iaitu melalui pengarahan, sinematografi dan unsur-unsur yang membantu sinematografi. Dapat dirasakan bahawa P. Ramlee meletakkan penonton dalam satu kedudukan yang sukar untuk samada memihak perlakuan zina Aduka-Dara atau hukum Islam.

Hubungan rasa antara Aduka-Dara tidak pernah putus. Ini diperlihatkan oleh P. Ramlee dengan permainan kilat. Apabila kelihatan kilat, Aduka seolah-olah tidak menghiraukan kehadiran fizikal Dara tetapi di dalam mentalnya sentiasa memikirkan kehadiran Dara. Apabila guruh berdentum dan kilat menyambar, lantas apa yang difikirkannya menjadi nyata dengan aksi Aduka menoleh kepada Dara, sedangkan secara fizikal, dia tidak memandang atau melihat Dara. Oleh itu dapat dikatakan bahawa hubungan rasa adalah saling bertindak balas seperti paut memaut antara kedua-duanya. Kemudian Aduka (pada fizikalnya) merasa marah dengan tindakan

Dara berhujan. Melalui pengarah lakon, P. Ramlee ingin menyatakan bahawa Aduka bermain dengan emosi yang *reverse* iaitu dalamannya menyatakan hubungan paut-memaut rasa tetapi secara fizikal dia bertindak kasar. Berlakon dengan kaedah *reverse* adalah sukar tetapi P. Ramlee mampu melakukannya.

Aduka merasa puas dengan cara mendenda dirinya.

Aduka : “Kau sudah bahagia sekarang.
Apa lagi yang kau mahu?
Biarkan. Biarkan aku *menderita* sepanjang hayatku.”

(Dalam *scene* zina.)

Imej kata *menderita* adalah imej mendenda diri. Aduka puas dengan melihat Dara menjadi tunangan orang. Yang mendendanya adalah Dara yang sentiasa menagih kasih secara bersungguh-sungguh dan ingin membuka kepompong diri Aduka.

Dara : “Kau silap Aduka, kau silap.
Tubuhku kepunyaan Taruna,
tetapi seluruh batinku kepunyaan kau, Aduka.
Tahukah kau, hatiku retak menanti belah?”

(Dalam *scene* zina.)

Pada peringkat ini Aduka masih subur dengan kepompong dirinya, walaupun Aduka juga merasa tertagih. Dara semakin melanjutkan gerak fizikal dan pernyataan verbal secara terus terang daripada hati wanitanya; dalam keadaan tiada siapa lagi yang akan menghalang aksi fizikal dan aksi mentalnya. Di sinilah P. Ramlee memberi kenyataan

bahawa seorang lelaki yang gagah seperti yang diperlihatkan oleh kerja tubuhnya; iaitu apabila kepompong diri yang dibina oleh Aduka pecah diterjah oleh tagihan kasih daripada Dara, maka dia keluar dari kepompong dirinya.

Aduka keluar dari kepompong dirinya dan menjadi bukan Aduka lagi iaitu *the other side of* Aduka. Aduka adalah manusia yang mempertahankan keimananya, manakala *the other side of* Aduka adalah manusia lemah iaitu yang sudah terkoyak kepompong dirinya. Aduka kelihatan begitu lemah dan diperlihatkan oleh kerja tubuhnya iaitu berlutut. Dara pula secara bersungguh-sungguh berpaut pada tubuh Aduka dan menggelongsorkan tubuhnya pada tubuh Aduka dalam keadaan kedua-duanya sudah basah yang merujuk konsep sentuhan kulit dengan isi. Aksi Dara membangkitkan seksualiti Aduka yang sudah menjadi *a man of the other side*. Nyata bahawa P. Ramlee, melalui pengarahannya mahu memperkatakan premis : *segagah manapun keimanan seseorang lelaki pasti akan terperangkap dalam dosa zina dalam situasi yang sebegini*.

P. Ramlee menggali lapisan-lapisan dan kehalusan diri (*nuances*) manusia. P. Ramlee bukan sekadar mencipta watak tetapi memberikan perwatakan dengan *nuances* yang menarik. Aduka dengan perwatakan sudi-tak sudi, kepompong diri, mendenda diri, rasa tertagih, melengah-lengahkan rasa sudi, marah di luar kasih di dalam, diri menderita dan puas dengan kebahagiaan orang lain, adalah *nuances* perilaku Aduka yang berjaya divisualkan secara konkrit.

Apakah halangan, dalam keadaan tidak ada halangan fizikal sehingga Aduka mampu menangguh-nangguhkan keinginan seksualitinya terhadap seorang wanita? Keinginan mempertahankan cinta suci adalah kuasa yang menegah perlakuan seksualiti sehingga keinginan itu kelihatan dilengah-lengahkan. Asakan Dara untuk menjengah kepompong keimanan Aduka, sangat hebat dengan kerja tubuhnya berserta kenyataan batinnya. P. Ramlee melalui pengarahannya, menyatakan bahawa lelaki mempunyai ego yang perlu dipertahankan.

Keadaan tidak sudi dan sudi yang tertangguh-tangguh dapat dianalisis dengan aplikasi teori asas Freud tentang seksualiti:

Freud membuat pembahagian untuk membezakan antara ego, superego dan id. Id menuntut kepuasan yang serta-merta, tidak mengendahkan petanda sebagai amaran tidak sedar, dikuasai oleh prinsip keseronokan, tidak mengenali logik...Apabila ego seseorang itu sedar, superego (secara kasarnya bersamaan dengan suara hati) hanya separuh sedar Ego akan menghalang tuntutan daripada id .⁴⁷

Aduka sebagai manusia mempunyai ego, *superego* dan *id*. Ego Aduka mempertahankan atau mengepung kepompong keimanan, superego tidak sudi dan sudi dengan keinginan seksualiti, manakala idnya keinginan melakukan zina. *Ego akan menghalang tuntutan daripada id dan perjuangan-perjuangan superego.*⁴⁸

⁴⁷ Richard Countney, *Lakon Drama dan Pemikiran, Latar Belakang Intelektual Drama dan Pendidikan*, terj. Rahmah Bujang, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1991, hal. 82-83

⁴⁸ *Ibid.* hal. 83.

Salah satu kesan pertembungan ego, superego dan id adalah introjeksi iaitu apabila ego bergabung dengan objek yang disukainya dan sama-sama membuat pengenalpastian.⁴⁹ Ketika Aduka berlutut di sisi Dara, menunjukkan bahawa id dan superego telah menguasai egonya. Egonya telah ditewaskan oleh id dan superego lantas yang tidak sudi menjadi yang sudi. Watak Taruna adalah watak Melayu yang paling indah. Dalam hal ini, Anuar Nor Arai menghuraikan bahawa Dara adalah watak yang berada di tengah-tengah antara Taruna dan Aduka dan bagi Taruna, Dara adalah *a women in the door way*.⁵⁰ Dengan kedudukannya yang demikian tentulah Dara mendapat tempat di hati Taruna. Maka apabila bapanya mengusulkan agar Taruna bertunang dengan Dara, Taruna bersetuju dengan usul bapanya. Pertunangan tersebut kelihatan lahir daripada kehendak orang tua tetapi sebenarnya Dara sudah mendapat tempat di hati Taruna. Sekiranya dilihat dari landas Islam dan adat masyarakat Melayu, tindakan Tarunalah yang lebih tepat dan beradat berbanding dengan tindakan Aduka iaitu sudah terlalu intim tanpa ada ikatan yang sah. Bagi Aduka pula, Dara terlalu jelas di hati dan matanya. Aksi usik-mengusik, bergurau senda dan saling ingat-mengingati iaitu dengan Dara sering menghantar kuih kepada Aduka, terlalu nyata bahawa mereka sedang berada di dalam alam percintaan yang mendalam. Antara Aduka dan Taruna yang mengikatnya adalah persahabatan. Nilai persahabatan mereka begitu tinggi, sejuk di luar dan sejuk di dalam (Taruna) dan

⁴⁹ *Ibid.* hal. 83.

⁵⁰ Anuar Nor Arai, *Terkenang Semasa Dulu.*, Nordin Ahmad: *Seniman Filem Melayu*, Rancangan terbitan RTM (Radio 1), episod 58 (8 Jun 1991).

*memerangkap behas panas di luar dan panas di dalam (Aduka). Maka di situlah berlaku persahabatan yang kental.*⁵¹

Aduka kemudiannya kandas di persimpangan jalan. Tidak menyatakan perasaan cintanya secara kata-kata kepada Dara dan keluarganya adalah kegagalannya melakukan pemilihan yang betul dan akhirnya dia kandas.

Persimpangan berlaku apabila Taruna memilih Dara. Kenapa kandas kerana Aduka-Taruna-Dara mempunyai hubungan. Taruna kecewa di hujung jalan kerana pada peringkat awal Taruna tidak merasa apa-apa, tetapi berlaku satu pilihan yang sukar. Taruna paling kecewa apabila Aduka-Dara berzina. Taruna merasakan sudah berada di hujung jalan.⁵²

Dara jelas dalam mimpi Taruna tetapi kabur dalam hatinya kerana tidak merasai kasih-sayang Dara. Contoh, apabila Taruna membayangkan impiannya, Dara menjawab sejuk sahaja, kerana kabur di matanya, maka semakin kukuh di hatinya. Maka dalam igauannya, lahir igauan kehilangan Dara. Dara jelas dalam mimpinya tetapi kabur di mata hatinya.⁵³

Scene Taruna meninggalkan majlis pertunangannya kerana menyertai Aduka menangkap penzina dan *scene* di lorong dan Taruna bertanya bilakah Aduka akan berkhawin, dan Aduka pula menyembunyikan perasaannya kerana menjaga persahabatan serta pengalaman-pengalaman manis dalam persahabatan mereka. Namun apabila Aduka tergelincir dari landas agama, barulah hadir pengalaman pahit

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

dalam persahabatan mereka. Sangat menarik P. Ramlee melakukan *scene-scene* tersebut.

Dalam *scene* penyerahan diri, ada permainan kerja kamera dan manipulasi unsur bunyi. Apabila Aduka menyatakan bahawa dia telah berzina dengan Dara, saiz *shot*nya *full shot*⁵⁴ memperlihatkan wajah Taruna. Ketika itu tidak ada bunyi (*total silent*) seperti begitu terkejut Taruna walaupun secara batinnya sudah merasai perkara yang berlaku iaitu melalui *scene* Taruna terkejut dari tidurnya. *Shot* berikutnya adalah *full shot* duduk Aduka, kamera *top angle* dan dapat dilihat betapa tertekannya perasaan Aduka kerana rasa bersalah. *Shot* seterusnya *medium shot* pada wajah Taruna. Inilah peristiwa pahit dalam persahabatan mereka. Persahabatan yang murni menjadi keruh atau maung. Taruna mengimbangi perasaannya dengan pengalaman pahit dan manis, lantas menyerahkan Dara secara rela, tetapi masih berbekas pada rasanya. Taruna kecewa kerana perlakuan Aduka.

Taruna: "Biar busuk daging kumamah,
asal kau terhindar cemar"

(Dalam *scene* penyerahan diri Aduka.)

Imej *daging busuk* begitu kotor, jijik dan memualkan untuk ditelan oleh Taruna, tetapi dia sanggup menerimanya; satu pengorbanan korban yang terlalu besar dilakukan oleh Taruna, "*asalkan kau terhindar cemar*."⁵⁵

⁵⁴ Lihat lampiran 2(a) dan 2(b)

⁵⁵ Anuar Nor Arai. *Terkenang Semasa Dulu*, Nordin Ahmad: *Sentimen Filem Melayu*, Rancangan radio terbitan RTM (Radio 1), episod 60 (22 Jun 1991)

Dari segi pengarahannya, P. Ramlee mengisi pengalaman Taruna-Aduka seperti rajah di bawah:-

Pengalaman manis	Pengalaman pahit	Pengalaman maung
1. <i>Scene</i> Aduka-Taruna menangkap penzina. Rasa: A. Taruna Taruna tidak tergamak Membiarkan Aduka bertugas seorang diri. Beliau sanggup Meninggalkan majlis pertunangannya kerana persahabatan yang murni terhadap Aduka.	1. <i>Scene</i> Taruna menghadap Tok Penghulu dan mahu Perkahwinannya dengan Dara dilangsungkan pada malam itu juga. Rasa: A. Taruna Taruna terlalu pahit Menerima kenyataan bahawa dia akan menikahi Dara yang sudah tidak suci demi menyelamatkan Aduka dari hukuman.	1. <i>Scene</i> Taruna melawat Aduka selepas Aduka menjalani hukuman sebat. Rasa: A. Taruna Taruna masih merasai kemurniaan persahabatannya tetapi tentulah berbekas di hatinya pengalaman pahit. Mereka tidak semesra sebelumnya walaupun Taruna dapat menerima kenyataan ini.
B. Aduka Aduka tentulah merasai manisnya persahabatan dengan tindakan Taruna meninggalkan majlis itu. Taruna sanggup bersama dalam susah kerana persahabatan walaupun Taruna boleh tidak turut sama bertugas ketika itu. 2. <i>Scene</i> mengucapkan selamat tinggal kepada Taruna yang pergi berperang.	B. Aduka Aduka begitu pahit Menerima kenyataan bahawa dia telah mengkhianati sahabatnya. 2. <i>Scene</i> igauan Taruna.	B. Aduka Aduka sebagai orang bersalah tentulah dia merasai malu dan hormatnya pada Taruna. Persahabatan yang keruh tentulah sukar dijernihkan serta - merta. 2. <i>Scene</i> Taruna merayu Penghulu menghentikan hukuman kepada Aduka dan Dara.

Rasa: A. Taruna Taruna menerima ucapan selamat jalan daripada Aduka. Cara P. Ramlee meletak - dudukkan Aduka yang terasing daripada kumpulan orang kampung, memberikan penghormatan yang istimewa daripada Aduka. B. Aduka Sengaja berada terasing daripada orang lain kerana dengan cara begitu lebih istimewa memberi selamat jalan kepada seorang sahabat.	Rasa: A. Taruna Taruna dapat merasai kehinaan yang dilakukan oleh Aduka kerana persahabatan-nya dan ikatan pertunangannya dengan Dara. Perasaan Taruna begitu pahit dan amat terganggu. B. Aduka Dalam diamnya di bawah pokok dengan <i>gesture</i> melihat ke dalam diri, sudah tentu memikirkan kedudukan Taruna sebagai tunang Dara. Aduka merasai kehadiran Taruna dalam Imaginasinya tetapi Pengalaman persahabatan menjadi pahit apabila Taruna hilang dari ingatannya dan Aduka berzina.	Rasa: A. Taruna Merasai maungnya melihat sahabatnya terdera B. Aduka Betapa maungnya menerima pengorbanan dan simpati yang jujur dari seorang sahabat yang pernah dikhianati
	3. <i>Scene</i> penyerahan diri Aduka kepada Taruna. Rasa: A. Taruna Begitu pahit menerima Kenyataan bahawa Sahabatnya telah Berdosa tetapi "<i>jagankan menghukum kau, menjatuhkan hukuman pun tak sanggup rasanya</i>". B. Aduka Walaupun kenyataannya pahit tetapi dia sanggup menyerah diri dan tidak	

	mahu meninggalkan Semerah Padi kerana Persahabatan mereka.	
--	--	--

Rajah 3: Rajah menunjukkan pengalaman manis, pahit dan maung antara Aduka dan Taruna

Berdasarkan pengalaman manis, pahit dan maung, P. Ramlee seterusnya mengisi konsep cacat pada yang murni.

Apabila sesuatu itu murni, semurni-murninya, yang tidak ada satu tanda cacat, dikatakan murni dalam murni tetapi dalam Semerah Padi terdapat sedikit cacat pada yang murni. Di situlah cantiknya. Sekiranya dilihat, Aduka lelaki murni, Taruna lelaki murni dan Dara gadis murni, maka ketiga-tiganya bertindak-balas dalam hubungan tiga segi yang murni tetapi yang cacat itu begitu indah dan cacat itu berlaku tidak disedari oleh ketiga-tiganya. Bermula dengan Taruna apabila meminang Dara. Dia tidak menyedari bahawa Dara sudah lama berkenalan dengan Aduka. Aduka pula tidak sedar untuk memberi tahu bahawa Dara adalah miliknya. Dara juga dalam tidak sedar menerima pinangan Taruna (sudi dalam tidak sudi). Dan dengan tindakan mereka bertiga akan mencatitkan persahabatan. Di sinilah terletaknya kehebatan mengarah tiga pelakon besar di Show Brothers sehingga kita mengatakan bahawa percintaan tiga segi yang paling menarik berada di dalam filem Semerah Padi.⁵⁶

Cacat yang sebenar-benarnya sangat kotor dan terkutuk dalam Islam ialah zina. Walaupun begitu cara pengarah P. Ramlee membawa ke satu situasi bahawa zina adalah kecacatan yang sangat kecil. Apabila menonton filem ini, kelihatan penduduk Semerah Padi tidak sanggup menyaksikan sebatan sehingga 100 kali tetapi memada

⁵⁶ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 29 Dis. 1996.

setakat sebatan yang telah dikenakan oleh Tok Penghulu; padahal dosa zina adalah besar. Walaupun begitu, pengarah P. Ramlee menganggap bahawa "*zina tetap zina*" yang diperlihatkan oleh lakon Penghulu yang meneruskan hukuman sehingga 100 sebatan tanpa berkompromi terhadap hukum Islam tersebut. Kefahaman P. Ramlee tentang hukum zina dapat diperhatikan daripada petikan di bawah -

Perempuan yang berzina dan lelaki yang berzina, hendaklah kamu sebat tiap-tiap seorang dari keduanya seratus kali sebat, dan janganlah kamu dipengaruhi oleh perasaan belas kasihan terhadap keduanya dalam menjalankan hukum agama Allah, jika kamu benar beriman kepada Allah dan hari akhirat, dan hendaklah disaksikan hukuman seksa yang dikenakan kepada mereka itu oleh sekumpulan dari orang yang beriman.⁵⁷

Surah An Nur ayat 2

Konsep cacat yang ditampilkan oleh pengarah P. Ramlee bertujuan lebih memurnikan yang murni. Menurut Anuar Nor Arai sekiranya murni semata-mata murni, akan bersifat *superlative*. Murni dalam keadaan cacat-di situlah milik kita. Yang cacat itulah yang cantik.⁵⁸

Di dalam tradisi kesusasteraan Melayu, apabila ada dua orang lelaki yang hendak meminang anak dara kampung atau puteri raja, dan puteri itu pula dicolek oleh elemen lain (jin umpamanya), Sultan akan mengistiharkan sesiapa yang menemuinya akan dikahwinkan dengan puterinya. Tradisi naratif seperti ini berakar umbi dalam tradisi

⁵⁶ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 29 Dis. 1996.

⁵⁷ _____, *Tafsir Pimpinan al Rahman Kepada Pengertian al Quraan*, terj. dan diberi penjelasan oleh Sheikh Abdullah Basmeih. Jabatan Perdana Menteri, Kuala Lumpur, 1980.

⁵⁸ Anuar Nor Arai, temubual bertarikh 30 Dis 1996.

tradisi kesusasteraan.⁵⁹ Cara pengarah P. Ramlee telah menyimpang daripada alur tradisi ini iaitu cara Aduka memperolehi Dara. P. Ramlee menggunakan elemen lain iaitu perbuatan Borek mencolek Dara. Aduka mencari Dara dan berjaya menemuinya. Yang jelas, dalam alur dramatikanya tidak ada pertandingan mencari atau menyelamatkan Dara. Alur sebegini memperlihatkan penyimpangan yang kreatif dari amalan kesusasteraan.

Filem Melayu adalah “tempayan air mata” kerana sentimentalisme melodramatikanya. Filem Melayu pada keseluruhannya memang membekalkan tempayan air mata, tetapi dalam *scene* zina Aduka-Dara, didapati P. Ramlee tidak melihat kehidupan sebagai tempayan air mata tetapi hidup sebagai *a beautiful bowl of sentiment*.⁶⁰

P. Ramlee mengemukakan beberapa sentimen dalam *scene* zina Aduka-Dara. Beliau mengemukakan konsep-konsep berikut :-

1. Rasa kasih seorang lelaki pada seorang perempuan.
2. Merasa sedih kerana merasai sudah dapat tetapi tidak dapat.

⁵⁹ Lihat Hashim Awang, *Novel Hikayat : Satu Penelitian Struktur Penceritaan Melayu*, kajian ilmiah untuk Ph. D, Universiti Malaya, 1986, hal. 154. Beliau menulis: “Salah satu pola cerita Melayu sebelum perang ialah yang mengesahkan hubungan watak utama lelaki dengan watak utama perempuan. Hubungan Awang dengan Dara ini dipisahkan oleh hutan belukar yang tebal, gunung-ganang yang tinggi dan jurang-jurang yang dalam. Oleh itu cerita berpusat kepada ‘*advanture*’ yang harus dialami oleh sepasang manusia ini untuk bertemu kembali. Dan tidak jarang pula, pengembaraan menjadi sebahagian besar daripada ‘*advanture*’ si Awang tadi. Pola hubungan Awang-Dara dan pengembaraan ini dapat dianggap sebagai pola induk dalam kesusteraan Melayu.”

⁶⁰ *Ibid.*

3. cuba meninjau ke dalam diri dengan persekitaran rasa kecewa dan sangsi terhadap diri sendiri.⁶¹
4. menggunakan dirinya (Aduka) sebagai sumber, unsur, imej yang dibawa keluar untuk sementara-menjengah-untuk menjengah lebih dalam ke dalam dirinya (*bracket mine*)⁶²
5. Apabila ia (Aduka) melakukan kehancuran⁶³ yang dirempuh oleh rasa, ia lari dalam diri: diri adalah selaput suci yang melindungi kepompong diri batinnya. Bahawa hati dan diri adalah pelindung kepada kecewa dan deritanya.⁶⁴

Gaya pengarah P. Ramlee dalam *scene* zina Aduka-Dara menerusi kerja lakon P. Ramlee, berdasarkan fikir-emosi, mengatakan bahawa *life is a beautiful bowl of sentiment*. Apabila Aduka membaringkan Dara di dalam pondok, P. Ramlee meninjau atau melakukan *exploration* pada topografi fizikal Dara. Ketika itu yang dalaman kelihatan pada luarannya. Terasa bahawa Aduka mempunyai keinginan untuk mengulangi saat-saat manis bersama Dara sebelum Dara dipinang oleh Taruna. Namun Aduka sedar bahawa Dara milik orang lain. Di sinilah adanya rasa yang tertekan iaitu mengulangi saat manis dan menyedari bahawa Dara milik orang. Lantas

⁶¹ Anuar Nor Arai, *Penyair Ahmad Razali: Himpunan Timbalbalas Rasa-Kata-Diri dalam Kumpulan Kota Cakar*, kertas kerja seminar Penelitian Puisi anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka, bertarikh 13 Disember 1995, hal. 2.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Terlupa mengatakan bahawa Dara adalah miliknya, sebelum Dara dipinang oleh Taruna adalah sebagai menghancurkan dirinya.

⁶⁴ *Opcit.* hal. 4.

lahir sentimen-sentiman di atas kerana tidak dapat memiliki Dara. Satu cara bagi Aduka adalah mendenda dirinya sendiri.

1.4 *MONTAGE LAGU DALAM FILEM SEMERAH PADI*

Lingkungan utama dalam Alam Melayu dalam filem Semerah Padi adalah lingkungan persawahan. P. Ramlee memilih lanskap kaki bukit untuk meletak-dudukkan Aduka dalam ruang dan waktunya. Lirik dan melodi lagu *Makan Sirih di Semerah Padi* dapat menyatakan rasa sedih, hiba dan sayu seorang insan Melayu dengan situasi keterasingan dan keterpencilan Aduka. Yang paling penting adalah suasana keterasingan dan keterpencilan yang dapat diwujudkan melalui pengarahannya seni pada lanskap. Secara lateral, lanskap kaki bukit adalah terpencil dari lingkungan alam persawahan; sawah adalah kawasan masyarakat bermuafakat iaitu bekerja secara kolektif (gotong royong). Maka itu, pemilihan kaki bukit sebagai habitat kepada Aduka dengan situasi mental dan emosinya yang demikian, dirasakan sesuai dan bijak. Rasanya sangat *integratif* pengarahannya seni dan rekaan set serta selari dengan lirik lagu *Makan Sirih di Semerah Padi*.

P. Ramlee mencari imej-imej yang memperlihatkan *the flow of images* yang lembut dan cuba mengisi suasana dan *mood* sayu-sedih-hiba dan hubungan persekitaran wilayah Melayu Nusantara. Melalui kerja kemerannya, P. Ramlee mampu menjengah kedudukan batiniah atau dalaman Aduka ketika itu. Oleh itu, *the flow of images*

melalui kerja kamera dan selari dengan kedudukan batiniah Aduka adalah selektif dan *functional*. Kehadiran *the attitude of shape and form* dalam hubungan objek-objek dalam ruang dan waktu menghasilkan *rhythm*.

The space between forms and the attitude of one shape toward another creates a rhythm in the composition. Rhythm is a type of movement that repeats or recurs at intervals, or completes a cycle. The proportional relationship between forms established a rhythm, as does the subdivision of a single form.⁶⁵

Di dalam *montage*⁶⁶ lagu *Makan Sirih di Semerah Padi*, *flow of images* dihasilkan melalui perulangan *side track* dari kiri ke kanan secara perlahan dalam tiga perubahan sudut yang tidak memperlihatkan perubahan perspektif secara drastik. Perubahan jarak kerana perubahan sudut dan *tracking* amat sedikit. Oleh itu tidak ada perubahan pada hubungan subjek-kamera yang menyumbang kepada subjektiviti kamera.

Perubahan jarak subjek-kamera yang amat sedikit menghasilkan perubahan saiz *shot* yang amat sedikit. Ini bermakna melalui kerja kamera dan pengarahannya, P. Ramlee tidak cuba untuk menjengah (dengan tidak ada *camera penetration*) fikir-emosi Aduka.

Montage has a realistic significance when the separate pieces produce, in juxtaposition, the generality, the

⁶⁵ W. Oren Parker and Harvey K. Smith, *Scene Design And Stage Lighting*, second edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1968, hal. 63.

⁶⁶ P. Ramlee bertindakbalas dengan teori *montage* V.I. Pudovkin yang bertentangan dengan teori *montage* Eisenstein yang menghasilkan *the collision of images*.

synthesis of one's theme. This is the image, incorporating the theme.⁶⁷

P. Ramlee juga tidak cuba menjengah imej mental Aduka dengan memberikan imej-imej objek konkrit. Memberikan imej konkrit pada imej mental secara juktaposisi akan menghasilkan *collude images*, yang tidak dikehendaki oleh P. Ramlee. Dalam Semerah Padi tidak ada yang *collide*; yang berlaku adalah untuk mencantumkan dua hati.

P. Ramlee tahu dan mengawal peranan *the smooth camera, long take, track-retrack* dan tidak banyak berlaku perubahan saiz *shot*. Sekiranya banyak berlaku *shot* yang agresif dan *collide images*, maka akan berlaku kejutan pada hubungan fizikal dan batiniah atau dalaman. Lazimnya, sekiranya seorang pengarah mahu menyatakan yang batiniah, mereka akan meminta *shot* dekat supaya *shot*nya yang dekat dapat *penetrate* reaksi wajah yang dapat menyatakan yang dalaman, tetapi dalam *scene* ini kelonggaran itu sendiri memberi hubungan yang sayu, hiba-sendu antara yang fizikal dan mental.

Dalam saiz *shot* yang longgar P. Ramlee berada di *foreground* dalam keadaan *full shot* duduk. Walaupun di *foreground*, Aduka berada dalam ruang yang longgar berdasarkan hubungan *midground* dan *background*. Dari saiz *shot* ini dapat dikesan jarak *foreground-background* adalah dekat. Daripada pemilihan saiz *shot* dan letak-

⁶⁷ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, terj. dan suntingan oleh Jay Leyda, Harcourt, Brace and Company, New York, 1947, hal. 30.

duduk Aduka dalam ruang dan waktu (*subject-camera relationship*) memperlihatkan bahawa Aduka tidak menguasai ruang *frame*. Kesan yang mahu dihasilkan oleh P. Ramlee melalui gerak kerja kamera adalah ruang menguasai kehadiran fizikal dan psikologi Aduka; bukan kehadiran Aduka menguasai ruang. Melalui pengarah lakon, tidak ada *prime movement*; yang ada hanya kerja bibir dan kerja mata P. Ramlee. Imej mental Aduka yang dapat ditinjau dari imej kata (lirik) hanya berlaku di dalam kotak mentalnya yang statik. Imej-imej kata yang berhimpun dalam pegun mentalnya sekali gus menyatakan tidak ada perubahan emosi-rindu, sedu, sayu. Dalam dua keadaan ini (tiada *prime movement* dan statisiti mental), sekiranya P. Ramlee menggunakan kaedah *crazy camera* tentulah tidak fungsional dan tidak dapat melahirkan kesan yang dikehendaki.

Sebagai pengarah dan pencipta lagu yang memberikan kesan sendu-sayu luar dan dalam diri dengan membawa *imej kapal, laut, karang, ranjau yang ganas, embun di hujung rumput dan sinar ganas*, sekali gus dari imej-imej lirik adalah hubungan luar dan dalam diri terpencil Aduka.

- *Kapal* adalah imej penjelajahan diri, pengasingan diri, keterpencilan.
- *Karang* adalah gejala yang menahan penjelajahan diri.
- *Ranjau yang ganas* adalah jangkauan-jangkauan daripada terlalu mengikut rasa rindu, gerak hati, tekanan rasa dalam kalbu.
- *Air embun di rumput* bersifat kesementaraan. Konsep penghijrahan diri yang tidak menentu pada sasaran yang sementara, berhijrah sesama insan

mencari titik pertemuan rindu, dinyatakan dengan lirik *air embun di rumput*.

➤ *Sinar panas* adalah gejala yang mendatangkan kesementaraan.

Yang amat menarik dalam lirik lagu *Mukan Sirih di Semerah Padi* adalah perkataan *sangka* dan *rupa*. *Sangka* adalah intuisi atau ilham yang bersifat bayang-bayang, belum dapat disentuh secara konkrit. *Rupa* pula adalah wajah yang terlalu jelas sifatnya yang dapat disentuh oleh rasa dan deria.

Ku *sangka* kapal.....
rupanya karang ranjau yang ganas

 ku *sangka* kekal air embun di rumput
rupanya hilang di sinar panas.

Dalam keadaan *menyangka* berlakulah *penipuan pada ilham*⁶⁸ apabila yang disangka itu menjelmakan *rupanya*. Maka berlakulah *kecelakaan intuitif*⁶⁹ apabila *rupa* tidak sama seperti yang *disangka*. *Sangka* adalah bayang-bayang indah, bertolak dari imaginasi-emosi Aduka. Kapal sebagai mekanisma penghubung atau melayarkan rasa hati Aduka untuk berlabuh di pelabuhan hati Dara.⁷⁰ Kecelakaan berlaku apabila yang di-*sangka* kapal *rupa*-nya karang ranjau yang ganas. Pelayaran rasa hati Aduka *kandas* dek karang.

⁶⁸ Anuar Nor Arai, *Rancangan Terkenang Semasa Dulu; Nordin Ahmad : Seniman Filem Melayu*, Rancangan Radio 1, terbitan RTM 8 Jun 1991

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Berlabuh di pelabuhan hati Dara untuk mendirikan mahligai bahagia.

Aduka : "Dulu aku bercita-cita untuk mendirikan mahligai bahagia bersamamu Dara, tapi cita-citaku *kandas* ..."
(Dalam *scene* zina Aduka - Dara).

Bayang-bayang ini lebih celaka lagi kerana pelayaran rasa hati terlalu singkat seperti *embun di rumput* - hilang kerana gejala *sinar panas*. Aduka tambah terhimpit rasanya apabila embun yang mengandungi makna kemurniaan dan disayangi, *hilang* terlalu pantas. Yang romantik adalah melayarkan rasa; rasa yang dilepaskan di satu tempat lain iaitu satu tempat yang dituju iaitu Dara. Imej kapal juga ialah imej memendam rasa atau melayan rasa yang sebu - sendu - gelisah; rasa yang terjawab dengan rasa yang tidak terjawab.

Jiwa Aduka terhimpit oleh dua rasa kecilnya (halus); cinta murni pada Dara dan persahabatan murni dengan Teruna. Di dalam keadaan terhimpit itu Aduka memencilkan diri di ruang terasing. Pemencilan dan pengasingan diri adalah pernyataan jauh hati. Dari segi pengarah, di sinilah kehebatan P. Ramlee kerana bijak memberikan kehalusan (*nuances*) perilaku manusia Melayu. Manusia Melayu merasa jauh (jauh hati) dalam keadaan dekat (terhimpit).

Sebuah filem adalah kenyataan minda seorang pengarah. Visual filem bertolak dari visual imaginasi yang berputar di minda seorang pengarah.

I believe that *a picture is a state of mind*. A picture, often when it is good, is the result of some inner belief which is so strong that you have to show what you want

..... Yes, it's a state of mind. (*Italic mine*)
Jean Renoir⁷¹

Montage lagu *Makan Sirih di Semerah Padi* adalah *inner belief* P. Ramlee. Di dalam *montage* ini Aduka menerima takdirnya dengan redha dan pasrah. Sifat redha dan pasrah sebagai kualiti insaniah hanya boleh dicapai oleh hati yang bersih dengan ilmu kenal diri sebagai landasan, dan P. Ramlee mempunyai kualiti tersebut.

Beliau berlajar ilmu mengenal diri⁷² dari seorang kawannya sewaktu berada di Singapura P. Ramlee mempunyai hati yang bersih, ketika beliau melawat Makam Habib Noh, penjaga makam itu berkata bahawa sebulan lagi ada rakan rapat akan menganayainya.

P. Ramlee: "Adakah itu perbuatan manusia atau takdir".

Penjaga Makam: "Itu takdir".

P. Ramlee: "Kalau takdir yang telah ditentukan oleh Allah, saya tidak mahu melawannya. Itu kehendaknya".⁷³

Seorang insan yang mengenal dirinya akan mengenal ruang diri dan aksi diri. Dalam *montage* lagu ini Aduka (P. Ramlee) berada di ruang terasing dan terpencil. Ruang ini adalah ruang untuk menilai diri dan mengawal perasaan manusia.⁷⁴ Di dalam

⁷¹ Eric Sharman, *Directing the Film, Film Directors on their Art*, Acrobat Books, Los Angeles, 1976, hal. xvii.

⁷² Ilmu mengenal diri adalah pendekatan tasawuf untuk mencari keredhaan Allah.

⁷³ Hamsan Mohamed, *Sikap dan Pemikiran P. Ramlee*, Kajian Ilmiah Sarjana Muda Sastera, Universiti Malaya, 1992, hal. 25-26.

⁷⁴ *Ibid.* hal 72-75. Perasaan manusia berbeza dengan rasa kemanusiaan.

montage lagu ini juga, Aduka tidak bertindak agresif terhadap Taruna dan Dara yang menjadi punca keadaan sedih, sayu dan sendu. Walaupun Aduka (P. Ramlee) kenal diri, bersih hati dan redha, namun sebagai insan, masih berbekas juga rasa jauh hati. Maka dalam *montage* lagu ini dapatlah dikatakan bahawa ada *self-realization of P. Ramlee*.

Kefahaman tentang orang rindu sifatnya 'ingin'. Keinginan untuk menyentuh dan memegang sesuatu yang dikehendaki, yang hendak disentuh ialah dari hati Aduka ke hati Dara. Sentuhan hati dengan hati sangat sukar dilakukan. Jalan mudah adalah dengan menggunakan lirik yang mengandung imej kata yang sesuai. Maka dalam *shot* yang sederhana, tidak ada saranan filemik yang cuba meminjam secara memberi imej-imej yang *superfluous* atau imej mental secara *intercut* atau jukstaposisi. P. Ramlee memberi imej langsung situasi Aduka yang bersendirian berlatar alam luar (fizikal), bersentuhan dengan alam dalamnya (emosi dan intelek) dalam tiga *tracking shot* yang sederhana.

Rekaan set dalam *scene* lagu *montage* menggunakan gabungan dua pendekatan iaitu 1) set reka bentuk studio, dan 2) set yang dilukis. Pada bahagian *foreground* dan *midground* diletakkan pokok keladi; pokok senduduk dan pokok yang menjalar di bahagian atas kanan *frame*, manakala di *midground* pula diletakkan ranting kering, batu *artificial* yang terdapat air mengalir pada rekahan kecil. Di bahagian *background*

adalah *back drop* berlukis, kelihatan bulan sedang mengambang penuh. Berdasarkan rekaan setnya, hubungan objek-objek dan objek-subjek tidak memperlihatkan *the scale of relational reality*. Kesan utama yang sangat jelas dengan ketidakhadiran *the scale of relational reality* adalah ketidakhadiran *the illusion of depth of field*. Rujukan utama untuk menghasilkan *the scale of relational reality* dalam hubungan objek-subjek dan objek-objek ialah kehadiran fizikal manusia dalam ruang dan waktunya.

Proportion is the ratio of something to something else. It is natural to relate to the human figure, especially on the stage where the action is a part of the total composition. If human scale is half of the ratio, the size of a form in relation of the human is a matter of proportion. In the theater this is referred to as *scale*. The designer is constantly checking the size of a form in ratio to human scale.⁷⁵

Ranting mati di bahagian *midground* terlalu kecil dan tidak *proportionate*. Kesalahannya adalah perkiraan saiz ranting berhubung dengan skala saiz Aduka yang tidak tepat. Pada hakikat *everydayness reality* memang ada saiz ranting yang kecil tetapi medium filem memerlukan *representational reality* dengan kehadiran pokok mati yang bersaiz lebih besar. Perbezaan saiz kecil-besar dapat dilihat pada *the attitude of shape and form*; saiz besar memperlihatkan kekukuhan.

Rhythm dalam komposisi (ruang) akan memperlihatkan unsur temporal pada hubungan objek-subjek. Keadaan lanskap kaki bukit memperlihatkan adanya

⁷⁵ W. Oren Parker and Harvey K. Smith, *Scene Design And Stage Lighting*, second edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1968, hal. 62.

*horizontal dan diagonal line. Diagonal line and lines parallel to the diagonals gives a greater sense of movement.*⁷⁶ Dalam *scene* ini, aksi fizikal Aduka berkeadaan statik, manakala imej-imej mental melalui pernyataan imej kata yang lahir dari emosinya berkeadaan pegun seperti pergerakan molekul-molekul gas yang bergerak dalam sebuah balang hampir vakum.

Oleh itu *diagonal line* yang memberikan *a greater sense of movement* tidak fungsional kepada keadaan luaran-dalaman Aduka. *Horizontal line* tidak memadai untuk menghentikan *sense of movement*. Di sinilah perlunya *strong vertical line* yang dapat diperolehi dari pokok-pokok besar kerana *a composition based upon strong horizontals and vertical has static feeling*⁷⁷ atau *the use of strong horizontal and vertical lines tend to stop movement.*⁷⁸

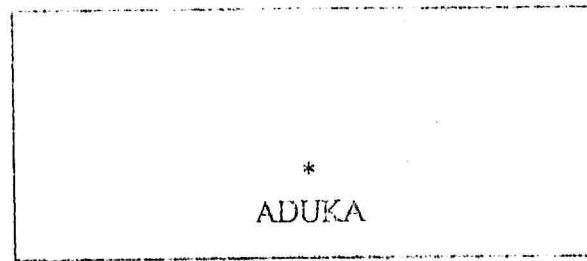
Kehadiran Aduka dalam ruang dan waktunya adalah di ruang set yang tertutup dan spara terbuka. Ruang menjadi tertutup kerana (1) saiz *shot*-nya adalah *full shot* duduk dan (2) gerak kerja kameranya adalah *track* dan *retrack* tanpa perubahan saiz *shot*. Apabila *camera tracking* akan berlakulah *out of field* atau *out of frame* - ruang juga masih dalam keadaan tertutup, apabila *camera retracking*, *out of field* akan menjadi *in field* pergerakan ini memberikan *sense* bahawa ruang kelihatan bertambah luas tetapi masih dianggap tertutup kerana yang berlaku hanyalah perulangan *field*.

⁷⁶ *Ibid.* hal. 64.

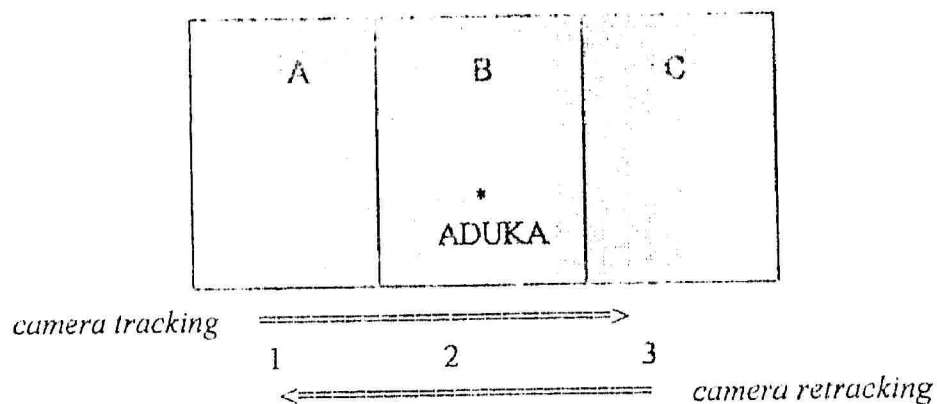
⁷⁷ *Ibid.* hal. 65

⁷⁸ *Ibid.* hal. 64

a. Ruang set sebenar



Rajah 4: Rajah menunjukkan ruang set sebenar dalam *scene montage* lagu "Makan Sirih di Semerah Padi."

b. Ruang set dalam *frame* apabila berlaku pergerakan kamera *track-retrack*

Rajah 5: Rajah menunjukkan ruang selepas berlaku *track* dan *retrack* dalam *scene montage* lagu "Makan Sirih di Semerah Padi."

Apabila kamera berlaku di 1, ruang A adalah *in field*; manakala B dan C adalah *out of field*. Apabila berlaku *tracking* sehingga di 2, B menjadi *in field*, A menjadi *out of field* dan C masih *out of field*. Apabila berlaku di 3, C menjadi *in field* manakala A dan B menjadi *out of field*. Oleh itu *out of frame in frame* juga berlaku.

berlaku apabila *kamera retracking* dari 3 ke 1. Apabila *camera retracking* ruang *out of field* akan menjadi *in field* kerana kamera dalam durasi pergerakannya akan melakukan *reframing* dan *deframing*. Oleh itu pergerakan *track-retrack* (tanpa perubahan sudut) hanya menambah ruang (secara ilusi) kerana berlakunya durasi. Pada hakikatnya, saiz ruang sebenar dan saiz *full shot* duduk ruang, masih dianggap tertutup. Ruang dikatakan spara terbuka kerana *foreground*, *midground* dan *background* berada di dalam jarak yang longgar. Kelonggaran itu bukanlah sesuatu yang dikehendaki tetapi berlaku kerana kelemahan pada rekaan set-sekali gus kelemahan pereka set. Rekaan set adalah:-

...the individual expression of the artistic imagination, theatrical sense;⁷⁹ and technical ingenuity of the designer through the visual control of line, color⁸⁰ and form. The design concept is often exident as a visual theme with variations that weave through a complicated setting or series of setting, bringing unity of thought to the whole.⁸¹

Visual theme dalam *scene* lagu *Makan Sirih di Semerah Padi* harus merujuk kepada keadaan luar-dalam diri Aduka-hiba, sayu, dan sendu. Set di dalam *scene* ini akan menjadi lebih menarik dan fungsional kepada makna kedudukan luar-dalam Aduka sekiranya dibina dalam keadaan *saturated*. Set yang *saturated* adalah set yang mempunyai banyak prop samada di *foreground*, *midground* atau *background*. Sekiranya banyak prop di bahagian *foreground*, prop akan melindungi (*blocking*)

⁷⁹ Dalam kajian ini *theatrical sense* adalah *filmic sense*.

⁸⁰ Fotografi filem *Semerah Padi* adalah hitam-putih dan dalam sinematografi hitam-putih *color* menghasilkan *tone*.

⁸¹ W. Oren Parker and Harvey K. Smith, *Scene Design And Stage Lighting*, second edition, Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1968, hal. 70

fizikal-mental Aduka apabila kamera *track-retrack*. *Blocking* melalui *camera set-up* dan *pergerakan kamera* akan memberi kesan ‘terhimpit’ yang dikehendaki.

Dalam *montage* lagu *Makan Sirih di Semerah Padi*, P. Ramlee mampu menyatukan elemen filemik dalam satu kesatuan yang menyeluruh. P. Ramlee juga secara kukuh dapat menyatakan *inner belief*-nya. Kebolehan inilah yang menempatkan P. Ramlee sebagai pengarah filem yang bijak dan berkemampuan.

Film which shows the influence of a director, is a film which is less than it ought to be. A good director makes sure that all the parts are creatively produced and brought together in a single totality. That totality should reflect his fundamental idea.⁸²

Taruna adalah watak komunal, watak masyarakat dan sekali gus watak peribadinya. Yang baiknya tercantum nilai masyarakat dan nilai individu dalam satu konteks pengertian Islam yang lebih luas juga mengemukakan sifat lemah pada manusia Melayu. Oleh itu ada usaha memisah dan menyatukan dalam pengertian Islam (Melayu). Maka keagungan individu adalah keagungan komunal dan peribadi yang besar tetapi mengendalikan hidupnya secara sederhana.⁸³

⁸² Eric Sherman, *Directing the Film, Film Directors on Their Art*, Acrobat Books, Los Angeles, 1976, hal. xvii.

⁸³ Anuar Nor Arai, *Terkenang Semasa Dulu, Nordin Ahmad: Seniman Filem Melayu*, rancangan radio terbitan RTM (Radio 1), episod 59 (15 Jun 1991).