JOURNAL OF CREATIVE INDUSTRY AND SUSTAINABLE CULTURE

https://e-journal.uum.edu.my/index.php/jcisc

How to cite this article:
Aselawati Che Ab Adziz, Lena Farida Hussain Chin, & Siti Salwa Bahari. (2026). Representasi ideologi Kelantan dalam telefilem 'Pok Ya Cong Codei' karya Sabri Yunus: Satu analisis mise-en-scène dan pascakolonial. *Journal of Creative Industry and Sustainable Culture*, 5, 286-315. https://doi.org/10.32890/jcisc2026.5.17

REPRESENTASI IDEOLOGI KELANTAN DALAM TELEFILEM 'POK YA CONG CODEI' KARYA SABRI YUNUS: SATU ANALISIS MISE-EN-SCENE DAN PASCAKOLONIAL

(THE REPRESENTATION OF KELANTANESE IDEOLOGY IN SABRI YUNUS'S TELEFILM 'POK YA CONG CODEI': A MISE-EN-SCÈNE AND POSTCOLONIAL ANALYSIS)

[1]Aselawati Che Ab Adziz,[2] Lena Farida Hussain Chin, [3]Siti Salwa Bahari

[1]School of Media Technology and Communication,
Universiti Utara Malaysia, 06010 Sintok Kedah

[2]Department of Performing Arts,
Faculty of Music and Performing Arts,
Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI), Malaysia

[3]Department Department of Higher Education,
Ministry of Higher Education, Putrajaya, Malaysia

[1]Corresponding author: aselawati@uum.edu.my

Received: 19/5/2026 Revised: 29/10/2026 Accepted: 30/10/2026 Published: 31/10/2026

ABSTRACT

This study analyses the relationship between ideology and mise-en-scène in Sabri Yunus's telefilm Pok Ya Cong Codei (2017), examining it as a form of social and cultural discourse in contemporary Malay cinema. The study is grounded in the theory of ideology (Althusser, Gramsci, and Hall), mise-en-scène theory (Bordwell and Thompson), and postcolonial theory (Said, Bhabha, and Spivak). Methodologically, this study adopts a qualitative approach through textual content analysis of the selected telefilm, which was chosen using purposive sampling. The findings reveal that the telefilm foregrounds regional ideology, particularly Kelantanese regionalism, as an assertion of local identity that challenges the cultural hegemony of the centre. Through realistic aesthetics and the use of local dialect, Sabri Yunus constructs a narrative that elevates morality, honesty, and the dignity of marginalised communities as alternative values to the materialistic culture of urban society. The study further emphasises that mise-en-scène functions not merely as a technical device but as an ideological visual

language through which social, religious, and political messages are implicitly conveyed. In terms of practical implications, the findings contribute significantly to the development of discourse on regional cinema and dialect, as well as to the preservation of local cultural heritage within Malaysia's creative industry. In conclusion, Pok Ya Cong Codei demonstrates that regional cinema can serve as an intellectual and reflective medium in shaping national identity and the moral values of modern Malay society.

Keywords: Sabri Yunus's Drama, Ideology, Mise-en-scène, Postcolonialism, Social Discourse.

ABSTRAK

Kajian ini menganalisis hubungan antara ideologi dan *mise-en-scène* dalam telefilem karya Sabri Yunus iaitu *Pok Ya Cong Codei* (2017) sebagai satu bentuk wacana sosial dan budaya dalam sinema Melayu kontemporari. Pendekatan ini berasaskan teori ideologi (Althusser, Gramsci, Hall) dan teori *mise-en-scène* (Bordwell & Thompson), serta teori pascakolonial (Said, Bhabha, Spivak). Secara metodologinya, kajian ini menggunakan kaedah kualitatif menerusi analisis kandungan tekstual ke atas telefilem sampel yang dipilih secara persampelan purposif. Analisis mendapati bahawa filem ini menampilkan ideologi wilayah (regionalisme Kelantan) sebagai bentuk penegasan identiti tempatan yang menentang hegemoni budaya pusat. Melalui estetika realistik dan penggunaan dialek tempatan, Sabri Yunus membina naratif yang mengangkat moraliti, kejujuran, dan maruah rakyat pinggiran sebagai nilai alternatif terhadap budaya materialistik kota. Kajian ini juga menegaskan bahawa *mise-en-scène* berfungsi bukan sekadar alat teknikal, tetapi sebagai bahasa visual ideologikal yang menyampaikan mesej sosial, agama, dan politik secara tersirat. Dari sudut implikasi praktikal, dapatan kajian ini memberi sumbangan signifikan kepada pembinaan wacana sinema wilayah dan dialek serta pelestarian warisan budaya tempatan dalam industri kreatif Malaysia. Kesimpulannya, *Pok Ya Cong Codei* memperlihatkan bahawa sinema wilayah mampu berperanan sebagai wadah intelektual dan reflektif dalam pembentukan identiti nasional dan moral masyarakat Melayu moden.

Kata Kunci: Drama Sabri Yunus, ideologi, mise-en-scène, pascakolonial, wacana sosial.

PENGENALAN

Ideologi dalam konteks kritikan filem, merujuk kepada sistem kepercayaan, nilai atau pandangan, identiti, agama, etnik tempatan dan kebangsaan yang membentuk dan mempengaruhi cara penghasilan filem dihasilkan dan bagaimana ia ditafsirkan oleh penonton (Sulam. M, 2024). Menurut Louis Althusser (1971), ideologi merujuk kepada satu sistem idea yang berfungsi mengatur hubungan antara individu dan realiti sosial. Ia mentafsirkan cara manusia mamahami dunia sekeliling melalui aspek agama, pendidikan, budaya, dan media.

Dalam sinema, ideologi tidak semestinya disampaikan secara langsung, akan tetapi ia Adalah hasil ekspresi secara senyap dan tersembunyi dalam bentuk naratif, simbol, gaya visual, watak, dan estetik. Filem sebagai medium budaya massa, yang berperanan membentuk dan menormalisasikan nilai-nilai seperti kelas, agama, nasionalisme, gender, adat, budaya dan gender (Sokowati, M. E., & Nurnisya, F. Y.; 2022). Malah, filem juga mempunyai kuasa estetik yang kuat dalam menyampaikan mesej dari aspek ancaman dan keselamatan negara (Noor Aziah Abdullah et. All., 2022).

Namun, dalam konteks makalah ini ia merujuk kepada ideologi Kelantan iaitu himpunan gagasan nilai yang membezakan jati diri Kelantan dalam lanskap negara Malaysia dengan aspek keagamaan berpandukan agama Islam sebagai asas moral dan tadbir urus, budaya warisan seni Timur Laut dan

kebanggaan dialek, social atau solidariti komuniti atau lebih dekat digelar ‘orghe Kelate’ dan diaspora, serta politik dan keinginan yang memperlihatkan model pentadbiran berteraskan syariah. Di peringkat idea pembentukan system politik di Kelantan mengambil pendekatan negara atau masyarakat Islam, menjadi tonggak imaginasi politik sejak 1990-an (Aziawati Zakarian, & Jamaie Hj Hamil, 2025). Namun, dalam aspek pentadbiran ia sentiasa berunding dengan kerangka perlembagaan persekutuan. Dari aspek sosio-politik di Kelantan ia menjurus kepada aspek keagamaan yang mana diaspirasikan terhadap Islamisasi dalam perlaksanaan polisi negeri dari aspek perundangan syariah dan kesenian yang patuh syariah (Junaidi Awang Besar, 2025). Walau bagaimanapun ia tertakluk kepada sempadan kuasa Persekutuan.

Manakala, dalam aspek budaya pula, negeri Kelantan masih mengekalkan warisan seni seperti Mak Yong dan Wayang Kulit. Ia merupakan identiti masyarakat Kelantan selepas larangan puluhan tahun sehinggalah pada tahun 2019. Mak Yong dibenarkan semula dipersembahkan di Kelantan dengan syarat mengikut garis panduan syariah (Fan, Y., & Silahudin, S. A., 2024). Manakala, dikir barat tetap tidak luput dan sentiasa dipersembahkan kepada masyarakat Kelantan. Ia salah satu hiburan seni bagi anak-anak Kelantan dan turut dimainkan serta diajar di sekolah. Dari aspek sosial dan linguistik pula, loghat Kelantan adalah simbologi yang kuat dan digunakan meluas di ruang awam dan siber walaupun bukan Masyarakat Kelantan (Aselawati Che Ab Adziz & Halimatus Saadiah Totong Johariii, 2024; Marzuki, Izati Nabila, et al., 2024).

Pernyataan Masalah Kajian

Walaupun kajian mengenai sinema Melayu arus perdana dan filem komersial telah banyak dijalankan, namun, kajian yang meneliti peranan sinema wilayah atau telefilem berteraskan dialek tempatan (*regional cinema*) dalam mengkritik hegemoni budaya pusat masih amat terbatas (Wahab, Rosdi, Shin, 2025). Kebanyakan kajian lepas lebih tertumpu kepada aspek naratif dan plot semata-mata, tanpa mengaitkan bagaimana elemen estetika visual (*mise-en-scène*) digabungkan dengan kerangka pascakolonial untuk menzahirkan ideologi tempatan. Keadaan ini mewujudkan jurang pengetahuan tentang bagaimana pengkarya wilayah atau tempatan menggunakan bahasa visual untuk membina penentangan simbolik terhadap dominasi budaya metropolitan.

Objektif Kajian

Secara khusus, kajian ini dijalankan untuk:

i. Menganalisis bagaimana elemen *mise-en-scène* (warna, pencahayaan, ruang, kostum, prop, dan sudut kamera) digunakan untuk menyampaikan ideologi wilayah dan moraliti dalam telefilem *Pok Ya Cong Codei*.

ii. Meneliti wacana pascakolonial dan ketengahan dinamika kuasa antara pusat (metropolitan) dan pinggiran (wilayah Kelantan) menerusi watak dan perwatakan dalam telefilem tersebut.

Filem Sebagai Alat Ideologi

Filem bukan sekadar hiburan malah ia juga merupakan alat ideologi (ideological apparatus). Melalui penceritaan dan imej, filem menanamkan cara berfikir yang tertentu kepada penonton kadangkala tanpa disedari (Levitskaya, A., 2022). Sebagai contoh, i) filem aksi Hollywood sering memaparkan hero putih, lelaki, dan heteroseksual sebagai penyelamat dunia yang memperkukuh ideologi patriarki dan dominasi Barat, ii) filem Melayu era 1960-an seperti *Hang Tuah* (1956) memperlihatkan ideologi nasionalisme dan kesetiaan kepada raja sebagai nilai tertinggi bangsa, iii) filem *One Two Jaga* (Nam Ron, 2018), pula mencabar ideologi dominan dengan memaparkan sisi gelap sistem sosial dan korupsi kuasa.

Menurut Stuart Hall (1980), penonton tidak semestinya menerima ideologi ini secara pasif, mereka boleh menentang, mentafsir semula, atau menolak mesej dominan mengikut latar sosial dan pengalaman masing-masing. Ideologi ini disusun atur oleh pengarah agar dapat berkomunikasi dengan penonton. Filem sama juga dengan media artistik lainnya, kerana ia memiliki sifat-sifat dasar daripada media terjalin dala susunan yang beragam yang dipanggil naratif (Seger, L., 2025). Filem mengembangkan ideologi menerusi komunikasi verbal menerusi dialog, muzik, dengan gambar bergerak. Filem juga berkomunikasi secara perlambangan abstrak dan diterjemahkan melalui audio dan visual (Balsom, E., 2025; Spottiswoode, R., 2022).

Dalam kritikan filem, terdapat beberapa bentuk ideologi yang sering digunakan sebagai analisis seperti i) ideologi politik, ii) ideologi sosial dan kelas, ii) ideologi agama dan moral, vi) ideologi gender, dan v) ideologi pasca kolonial (Sun, W., Wang, H., Wang, L., Ye, L., & Chen, P., 2022; Wulandari, N. A., Hidayatullah, M., & Putra, M. R. A., 2025).

Ideologi dan Kuasa Representasi

Menurut Michel Foucault (1977), kuasa dan pengetahuan saling berkait iaitu siapa yang memiliki kuasa untuk mewakili (represent) realiti, dialah yang membentuk kebenaran sosial. Dalam filem, kamera dan naratif menjadi alat representasi memutuskan siapa yang layak dilihat atau tidak. Oleh itu, kritikan ideologi dalam filem bukan sekadar mencari mesej tersembunyi, tetapi menganalisis siapa yang menghasilkan makna, untuk siapa, dan dalam konteks apa.

Ini menjadikan analisis ideologi penting dalam memahami bagaimana filem menyumbang kepada pembentukan atau penentangan terhadap kuasa hegemonik (Gramsci, 1971). Pengaturcaraan kawalan dan ideologi, hari ini, bergantung kepada pekerjaan industri media audiovisual. Filem, juga merupakan madah kuasa yang mempunyai kapasiti untuk memikat hati orang ramai, mengukuhkan dan mengenakan sistem nilai yang berbeza. Oleh itu, ia dianggap sebagai alat yang berkuasa untuk menyebarkan ideologi (Dix Andrew, 2020; Wulandari, N. A., et. All., 2025).

Ramai pengkritik filem bersetuju bahawa setiap filem adalah produk ideologi, tidak kira betapa artistiknya filem itu, ia mempunyai implikasi kepada politik. Tujuan utama ia dibuat untuk menyebarkan ideologi (Comolli, 2015, p.143; Adelakun, A. A., 2023; Kamei, M., 2024). Sebuah filem, Althusser dalam Rizaldi, A. R. (2022), menyatakan,

"memberi kepada kita dalam bentuk 'melihat,' 'merasa' dan 'merasakan' ideologi dari mana ia dilahirkan, yang mana ia menggambarkan dirinya sebagai seni".

Filem mempunyai pengaruh penonton yang sangat kuat terutamanya terhadap golongan muda yang menggunakan norma ideologi yang kerap disebarkan bukan dalam mesej terbuka tetapi dalam amalan dan peristiwa yang berulang kali digambarkan sebagai normal dan biasa (Lapsley, R., 2024). Seperti yang dinyatakan oleh Mark Fisher, dalam Shehab A., (2023) ideologi yang disampaikan tidak akan benar-benar berjaya sehingga ia dinaturalisasikan (hlm.21). Filem mempunyai kuasa untuk menaturalisasikan nilai-nilai tertentu kerana ia adalah medium audio visual yang menarik yang menjangkau sejumlah besar penonton (Sbriglia, R., 2025). Filem juga, mudah difahami yang mana penonton memanipulasi deria dan emosi yang berbeza boleh menilai filem dengan cara yang tersendiri. Oleh itu, ia mampu menembusi minda penonton yang menerima mesej tanpa rintangan dan kesenangan kerana ia menghiburkan dan menggembirakan penonton (Kellner, 1996, p.39; Thompson, J. M., Teasdale, B., Duncan, S., van Emde Boas, E., Budelmann, F., Maguire, L., & Dunbar, R. I., 2021).

Mise-en-Scene dalam Filem

Mise-en-scene merujuk kepada sebarang aspek yang dipersembahkan secara visual oleh teater di dalam bilik yang dipersembahkan di atas pentas itu sendiri (Moura, 2014). Pembuat filem telah mengambil frasa tersebut dan memperluaskan kepentingannya dengan mengatakan bahawa pengarah mengawal elemen visual dalam penggambaran (Setyawan et. al., 2020). Elemen persekitaran, kostum, pencahayaan, dan aksi figura merupakan empat elemen latar yang selari dengan seni fizikal teater. Elemen-elemen ini juga diadaptasi untuk filem dan mise-en-scene mewakili bagaimana latar dan elemen-elemen berbeza digabungkan untuk mencipta bingkai bagi setiap babak (Bordwell & Thompson, 2003). Sama seperti filem, drama, telefilem juga menggunapakai konsep ini.

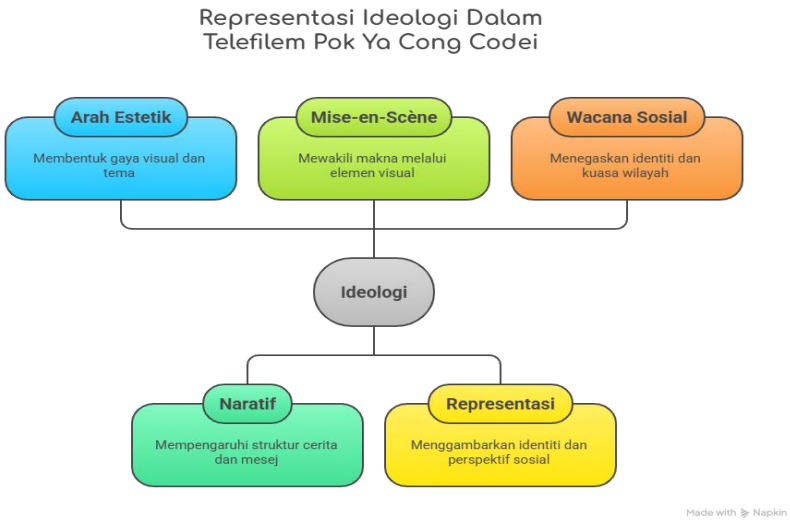
Pengarah filem menggunakan elemen-elemen ini untuk mencipta ingatan yang jelas dan tajam untuk penontonnya. Mise-en-scene secara eksplisit dan tersirat mengarah tafsiran kita tentang peristiwa naratif. Elemen mise-en-scene ialah set, prop, pencahayaan, kostum, kedudukan pelakon, syot, komposisi, dan sebagainya (Lathrop, 2014). Mise-en-scene melibatkan komposisi visual, pergerakan dan kedudukan pelakon di skrin, dan set prop sebagai sebahagian daripada reka bentuk pentas (Barsam & Monahan, 2010). Ia berfungsi menyampaikan emosi cerita dan makna yang betul kepada visual (Sreekumar & Vidhyapeetham, 2015). Elemen penting mise-en-scene, yang perlu dipertimbangkan ialah kaedah penceritaan pembikin filem dalam menggubah bingkai. Apabila setiap bingkai dan syot digabungkan, penceritaan cerita akan menterjemahkan maksud cerita berdasarkan aliran pengarah. Penceritaan dalam filem akan menentukan bahawa penonton didedahkan kepada watak, persekitaran, dan latar untuk mendalami dan merasai gaya naratif filem (Shrum et. al., 2010). Ini membuktikan bahawa pemahaman penonton dan membina persepsi mereka terhadap filem dibentuk berdasarkan sentuhan pengarahan dalam elemen latar dalam bingkai. Oleh itu, mise-en-scene dianggap sebagai salah satu pendekatan analisis filem penting yang membantu memahami impak visual dan kedalaman elemen yang terdapat pada skrin (Dandekar, 2021).

Dalam aspek mise-en-scene, sinematografi merupakan aspek penting dalam pembikinan filem. Ia merupakan proses merakam elemen-elemen yang terdapat di hadapan kanta kamera untuk menghasilkan imej bergerak. Imej bergerak ini dipersembahkan secara estetik berdasarkan latar dan elemen yang dibingkaikan di hadapan kamera (Mena & Prabha, 2021). Elemen sinematografi seperti syot, sudut, pembingkaian, perspektif dan kedalaman adalah penting dalam memahami skop visual dalam analisis filem penyelidikan (Benini et. al., 2010).

Bahasa sinematografi lebih subjektif merangkumi sudut, pergerakan, skala dan pembingkaian yang berbeza yang ditetapkan dalam kamera. Apabila aspek berubah, tafsiran perspektif seseorang juga menjadi berbeza (Goncalves et. al., 2013). Visual membantu meningkatkan imej realistik agar lebih berwarna-warni dan meriah untuk pemahaman yang lebih baik oleh penonton (Kodak & Felicia, 2015).

Justeru, terdapat elemen penting dalam sinematografi berkaitan pemahaman mise-en-scen iaitu cahaya, warna, latar, dan kostum. Penggunaan cahaya akan membantu persekitaran meningkatkan kewujudannya dan membantu mengembangkan *mood* dan kedalaman filem (Mochama, 2020). Warna dianggap sebagai elemen penting yang membantu menetapkan nada dalam babak. Latar nada ini membantu menetapkan makna yang tersurat dan tersirat di samping mempamerkan emosi berdasarkan tema (Redmond, 2014). Manakala, latar merangkumi ruang dan masa. Ia adalah masa atau tempoh yang ditunjukkan dalam filem, serta sifat-sifat yang terdapat dalam bingkai. Latar juga membantu penempatan watak, sifat, hiasan, dan sebagainya (Moura, 2014). Akhir sekali, kostum berperanan membantu meningkatkan perwakilan fizikal watak dalam sesebuah cerita. Rupa watak akan menyampaikan kepentingan watak dan perwatakan mengikut kehendak cerita. Oleh itu, kostum dibuat berdasarkan sifat watak dan kepentingannya (Mena & Prabha, 2021).

Untuk mengilustrasikan bagaimana ideologi, mise-en-scène, dan representasi sosial saling mempunyai kaitan antara satu sama lain. Ini dapat dirujuk menerusi Rajah 1 konseptual kajian yang terdiri daripada, i) ideologi iaitu agen pasca kolonial masyarakat bandar dan kampung, ii) mise-en-Scène untuk menggambarkan perbedaan kelas menerusi syot dalam babak-babak terpilih dan iii) representasi dan wacana sosial merepresentasikan watak dan perwatakan, pergaulan soasial masyarakat bandar dan luar bandar.



Rajah 1: Konseptual Kajian

Teori Pascakolonial

Justeru, kajian ini mengetengahkan Teori Pascakolonial (Postcolonial Theory) bagi menyokong konseptual kajian yang dicadangkan. Secara dasarnya, teori ini membincangkan kesan dan warisan penjajahan terhadap budaya, identiti, dan kuasa sosial dalam masyarakat yang pernah dijajah seperti Malaysia. Antara sarjana utama teori ini ialah i) Edward Said (1978) yang mengenengahkan konsep *Orientalism* yang menggambarkan bagaimana Barat membentuk stereotaip terhadap Timur (yang dianggap lemah, mundur, mistik), ii) Homi K. Bhabha (1994) popular dengan *The Location of Culture* yang memperkenalkan konsep hibriditi (gabungan identiti penjajah dan terjajah), dan iii) Gayatri Spivak (1988) –dalam *Can the Subaltern Speak?*, mengangkat suara pinggiran (subaltern) yang terpinggir daripada wacana arus perdana.

Perbincangan terhadap kemunculan teori ini menjadi pendebatan para sarjana. Istilah ini dirujuk kepada tempoh berakhirnya era penjajahan iaitu pada tahun 1950-an hingga tahun 1970-an. Oleh itu, selepeas era tersebut maka wujudnya istilah pascakolonial ini. Falsafahnya merujuk kepada ilmu kemanusiaan yang bercirikan kehidupan manusia. Dalam era ini manusia mula berpegang kepada ilmu, pemikiran dan falsafah berbanding sebelum era ini manusia berpegang kepada prinsip ketenteraan. Melalui era ini juga manusia sedar bahawa ilmu dan pemikiran Adalah amat penting dalam kehidupan. Ia terbukti apabila lahirnya tamadun yang membentuk dan mempengaruhi kehidupan sosio ekonomi manusia (Abd Jalal et al., 2022).

Walau bagaimanapun, Teori Pasca kolonial di tanah Melayu mempunyai pelbagai dan perbezaan pendapat terhadap asal usulnya. Pertamanya, ia lahir daripada pengaruh ideologi Sosiologi Marxism.

Ideologi ini sangat menentang terhadap kolonialisme. Selain itu, ia juga bertitik tolak dengan pemikiran yang dibawa oleh Edward Said serta Syed Hussin Al-Attas yang telah berjaya menyelidik kepincangan kolonialisme Barat dalam ilmu sains sosial digunakan untuk tujuan penjajahan (Ali Mustofa, 2024).

Sejarah filem Malaysia yang berlatarkan zaman pra-kolonial, sering menumpukan pada legenda dan cerita rakyat yang terkenal, genre ini merangkumi beberapa filem paling terkenal dalam era tersebut, seperti Hang Tuah (Phani Majumdar, 1956), Hang Jebat (1961) dan Raja Bersiong (Jamil Sulong, 1968). Para sarjana telah menunjukkan bagaimana perspektif yang berbeza tentang kisah Tuah-Jebat memberi wawasan tentang aspek masyarakat dan politik Malaysia, termasuk langkah ke arah kemerdekaan (Barnard dan van der Putten 2004), perubahan sikap terhadap nasionalisme (Khoo 2005) dan nilai serta cita-cita golongan elit Melayu (Maaruf 2014). Walaupun versi konvensional naratif menekankan kepentingan kesetiaan kepada pihak berkuasa, ini mula dipersoalkan pada tahun 1950-an sebagai tindak balas kepada peningkatan sentimen antikolonial. Barnard dan van der Putten memerhatikan 'dorongan ke arah baharu' (2004, hlm. 263) pada penghujung versi filem 1956 bagi kisah bertajuk Hang Tuah apabila Tuah lakonan P. Ramlee, meluahkan ketidakpastian sama ada dia atau Jebat betul (Khong, K. W., 2023).

Justeru, dalam konsep kajian yang menggabungkan pemboleh ubah arah estetik, mise-en-scene, wacana sosial, ideologi , naratif dan representasi, teori ini sesuai digunakan bukan hanya terhadap penjajahan asing, tetapi juga terhadap “penjajahan dalaman” (internal colonialism) iaitu dominasi budaya, bahasa, dan kuasa bagi menganalisis drama kajian.

Maka, teori ini bertujuan untuk menyokong bagaimana ideologi menerusi watak dan perwatakan dan mise-en-scène berperanan dalam menyampaikan nilai moral, identiti wilayah, dan wacana pascakolonial dalam telefilem *Pok Ya Cong Codei* (2017) arahan Sabri Yunus.

Berdasarkan sorotan kajian-kajian lepas, jelas menunjukkan bahawa pemanfaatan teori pascakolonial kerap diaplikasikan ke atas karya sastera dan filem era penjajahan Barat. Walau bagaimanapun, wujud jurang pengetahuan (*knowledge gap*) dari segi aplikasi teori pascakolonial dalam konteks ‘penjajahan dalaman’ (*internal colonialism*) atau hegemoni sosio-budaya antara wilayah bandar atau pusat dan pinggiran di Malaysia menerusi analisis visual *mise-en-scène*. Kajian ini mengisi jurang tersebut dengan menawarkan kerangka analisis teradun antara *mise-en-scène* dan pascakolonial terhadap karya sinema wilayah kontemporari.

Artikel ini menggunakan teori sedia ada namun, ia menjelaskan anjakan Baharu hasil daripada Analisis Naratif-Sosiologi kepada Estetika Visual *Mise-en-Scène*, yang mana kajian ini menawarkan kebaharuan dengan menganalisis bagaimana identiti wilayah diwujudkan menerusi bahasa visual filem, termasuk rona warna hangat, dingin, pencahayaan *low-key*, sudut kamera *low-angle*, serta prop ikonik seperti kain pelikat dan telefon bimbit lama. Selain itu, kajian ini membuktikan bahawa *mise-en-scène* dalam sinema wilayah bukan sekadar elemen hiasan latar artistik, sebaliknya bertindak secara aktif sebagai bahasa ideologi tersirat (*ideological visual language*) yang mengkritik kepalsuan nilai metropolitan. Di samping, kajian wacana pascakolonial merupakan konteks penjajahan Barat-Timur kepada dan pertembungan ruang pusat (Kuala Lumpur) dan pinggiran (Kelantan) dalam negara, sekali gus memperkayakan wacana kritikan sinema serantau Malaysia.

METODOLOGI KAJIAN

Kajian ini menggunakan kaedah kajian kualitatif dengan menganalisa isi kandungan melalui kajian teks ke atas telefilem Pok Ya Cong Codei sebagai sampel kajian. Neuman (1991), menerangkan analisis kandungan sebagai menilai dan menganalisis kewujudan makna dan juga kandungan, perkataan atau konsep-konsep tertentu. Kemudian, membuat jangkauan terhadap mesej dalam teks, mahupun budaya

serta waktu yang merupakan sebahagian daripada faktor yang dinilai dan dianalisis (Kumar, 2011; Normaliza Abd. Rahim, 2019).

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif berasaskan kaedah analisis kandungan tekstual (*textual content analysis*) ke atas bahasa filem dan visual telefilem *Pok Ya Cong Codei* (2017) arahan Sabri Yunus. Analisis kandungan kualitatif membolehkan penyelidik meneroka dan memahami makna tersembunyi, nilai ideologi, serta lambang sosio-budaya yang terjalin dalam sesebuah teks media. Sebagaimana yang ditegaskan oleh McKee (2003), analisis tekstual melihat teks, termasuk program televisyen dan filem sebagai wahana yang membawa terjemahan makna tentang realiti sosial dan budaya masyarakat.

Melaluinya, terdapat pendekatan analisis kandungan terhadap sesebuah teks, bertujuan untuk memahami tulisan yang tertera secara fizikal (Nik Murshidah Nik Din et al., 2018). Bagi tujuan kajian ini, bahasa filem dijadikan teks untuk memahami fenomena sosial yang berlaku melalui filem *Pok Ya Cong Codei* (2017) termasuklah aspek naratif, sinematografi dan mise-en-scène serta perwatakan. Hal ini selaras dengan pandangan Alan McKee yang lebih komprehensif iaitu teks adalah apabila kita cuba menghasilkan terjemahan makna sesuatu seperti buku, program televisyen, filem, majalah, t-shirt, skirt, perabot atau perhiasan (McKee, 2003). Seterusnya, untuk memahami kebudayaan sesuatu masyarakat, analisis kandungan akan memberikan panduan dari sudut berbeza. Malah, analisis terhadap teks boleh dilakukan dari tiga perspektif iaitu realiti, struktural dan pascastruktural (McKee, 2003). Perspektif realiti melihat makna teks secara individu untuk mewakili realiti yang dianggap tepat, struktural meneliti struktur tersembunyi yang tidak kelihatan secara zahir pada teks, manakala pascastruktural membandingkan perbezaan antara teks tanpa menyatakan mana-mana teks sebagai paling benar.

Persampelan purposif yang merupakan sampel bertujuan terhadapa telefilem Pok Ya Cong Codei (2017) yang ditonton melalui YouTube dipilih dalam kajian ini. Persampelan purposifyang digunakan oleh pengkaji Adalah dengan menonton telefilem Pok Ya Cong Codei. Pengkaji membuat penyelidikan dengan meneliti, memerhati, mengamati, mencatat fakta-fakta, syot-syot menerusi babak ke babak tentang ideologi watak dan perwatakan serta mise-en-scene untuk mendapatkan dan menganalisis dapatan kajian.

Bagi pemilihan babak (*scenes*) dan syot (*shots*) untuk dianalisis, kajian ini tidak menganalisis keseluruhan babak secara rawak, sebaliknya menggunakan **persampelan babak bertujuan** (*purposive scene sampling*). Babak dan syot dipilih berasaskan kriteria inklusi berikut:

i. Babak yang memperlihatkan pertembungan atau konfrontasi nilai antara watak dari ruang wilayah (Kelantan) dan ruang metropolitan (Kuala Lumpur).

ii. Syot yang menampilkan elemen *mise-en-scène* yang signifikan secara visual (seperti perubahan pencahayaan, skema warna, penggunaan prop khas, kostum, dan sudut kamera tertentu).

iii. Babak yang membawa wacana moral, agama, dan kod etika tempatan (*gedebe*).

Hasil proses saringan ini telah menghasilkan **13 syot/babak utama** yang dianalisis secara terperinci dalam bahagian dapatan kajian.

Kerangka dan Rubrik Analisis *Mise-en-Scène*

Bagi mengenal pasti dan menganalisis unsur visual secara sistematis, kajian ini menggunapakai kerangka analisis *mise-en-scène* oleh Bordwell dan Thompson (2003, 2017). Unsur-unsur visual diperiksa dan dikategorikan mengikut rubrik analitis seperti yang diperincikan dalam Jadual 1:

Jadual 1: Rubrik Analisis *Mise-en-Scène* dan Maksud Ideologikal

Elemen Mise-en-Scène	Komponen Visual yang Diperiksa	Fokus Tafsiran Makna / Ideologi
Pencahayaan (*Lighting*)	Pencahayaan semula jadi (*natural light*), kekunci rendah (*low-key*), dan kontras terang/gelap (*chiaroscuro*).	Menentukan emosi, mood adegan, serta simbolisme kebenaran moral lawan kepalsuan.
Warna (*Color Palette*)	Rona hangat (kuning, coklat, earth-tone) lawan rona dingin (biru, kelabu, neon).	Melambangkan perbandingan antara kejujuran, kehangatan desa dengan kebekuan, kekeliruan nilai kota.
Ruang & Latar (*Setting & Space*)	Ruang terbuka (desa ataukampung) lawan ruang sempit atau terkurung (pejabat, hotel di bandar).	Menunjukkan wacana pascakolonial pusat (*center*) lawan pinggiran (*periphery*).
Kostum & Prop (*Costume & Props*)	Kain pelikat, kemeja lusuh, rokok daun, telefon bimbit lama, pakaian batikdan korporat.	Menunjukkan representasi kelas sosial, penolakan kapitalisme moden, dan identiti tradisi.
Sinematografi & Kamera (*Cinematography*)	Syot rendah (*low-angle*), syot luas (*wide shot*), syot dekat (*medium close-up*), dan *Rules of Thirds*.	Menentukan kedudukan kuasa (*power relation*), maruah watak, dan ekspresi emosi.

Perspektif dan Kedudukan Pengkaji (*Researcher's Positionality*)

Dalam penyelidikan kualitatif tekstual, kedudukan pengkaji amat mempengaruhi proses tafsiran data. Pengkaji dalam kajian ini bertindak sebagai pemerhati bebas bertaraf akademik (*academic observer*) yang mempunyai kefahaman mendalam mengenai lanskap filem Melayu serta konteks sosio-budaya dan linguistik tempatan (termasuk nuansa dialek dan nilai budaya Kelantan). Bagi mengelakkan bias kebudayaan (*cultural bias*), pengkaji mengekalkan keperihalan kritis dengan tidak sekadar mengangkat watak wilayah secara romantik, sebaliknya menganalisisnya secara objektif menerusi kerangka Teori Ideologi (Althusser, Gramsci, Hall) dan Pascakolonial (Said, Bhabha, Spivak).

Ketepercayaan Dapatan (*Trustworthiness*) dan Triangulasi

Untuk memastikan ketepercayaan (*trustworthiness*), kebolehpercayaan, serta kebolehulangan (*replicability*) kajian ini oleh penyelidik lain, beberapa langkah kawalan metodologi telah dilaksanakan:

i. Dapatan kajian tidak hanya ditafsir berdasarkan satu sudut pandang, tetapi disemak menerusi gabungan tiga kerangka teoritikal yang saling melengkap iaitu Teori Ideologi (Althusser & Gramsci), Teori *Mise-en-Scène* (Bordwell & Thompson).

ii. Kualiti Protokol

Bagi memastikan kebolehulangan (*replicability*) kajian, pengkaji membina Protokol Analisis Visual yang sistematik. Proses ini melibatkan (i) penontonan berulang dan pemetaan timestamp bagi 13 babak terpilih, (ii) pengkodan dan (iii) pemetaan makna visual terhadap kerangka pascakolonial. Semua tangkapan skrin (*still frames*) disertakan dalam bab dapatan bersama bukti tekstual.

DAPATAN KAJIAN

Ideologi dalam Telefilem Pok Ya Cong Codei (2017)

Filem telefilem "Pok Ya Cong Codei" yang diarahkan oleh Sabri Yunus (2017) merupakan satu fenomena dalam landskap sinema Melayu moden. Walaupun dihasilkan sebagai drama televisyen, ia berjaya mencetuskan wacana sosial dan budaya yang mendalam melalui penggambaran identiti lelaki Kelantan, konflik moral, dan pertembungan antara nilai tradisional desa dengan dunia moden kotametropilitan. Karya ini memperkenalkan watak utama Pok Ya, seorang lelaki Kelantan yang kasar, tegas, dan berprinsip, dihantar ke Kuala Lumpur untuk mencari anak Datuk yang diculik. Namun, naratif mudah itu sebenarnya sarat dengan kritikan ideologi terhadap struktur sosial, moral, dan budaya Malaysia moden.

Dapatan kajian ini dibincangkan secara analitikal berdasarkan dua objektif utama kajian, (i) menganalisis pemanfaatan elemen mise-en-scène dalam menyampaikan ideologi wilayah dan moraliti, serta (ii) meneliti wacana pascakolonial dan dinamika kuasa antara pusat (metropolitan) dan pinggiran (wilayah Kelantan) menerusi watak dan perwatakan.

Mengetengahkan Ideologi Kelantan Dalam Naratif Nasional

Dalam drama ini, pelakon utama serta pelakon sokongan bertutur dalam dialek Kelantan. Dialek Kelantan pekat yang digunakan oleh Pok Ya walaupun beliau berada di kota metropolitan, namun beliau tidak segan menggunakan dialek tersebut. Begitu juga dengan watak Aina yang merupakan anak Tunggal Dato Sahak, beliau menggunakan dialek Kelantan apabila berbicara dengan Pok Ya. Justeru, dalam mengetengahkan ideologi Kelantan dalam naratif nasional, pertama, ia dapat memperkayakan representasi Malaysia yang mempunyai pelbagi keunikan dialek yang digunakan mengikut dareah dan etnik pelbagai kaum di Malaysia.

Begitu juga, dengan adat dan warisan juga mengikut kaum, daerah, serta etnik tertentu di negara ini. Malah, di Kelantan ia mempunyai ideologi yang tersendiri dari aspek adat, warisan, budaya, bahasa, sosio-polotik dan ekonomi (Fuzirah Hashim, & Ahmad Aminuddin Soopar, 2022). Faktor kedua, ia membuka ruang dialog antara budaya dan agama yang lebih bernuansa dalam pemeliharaan warisan tradisi seperti mak yong, wayang kulit, dikir barat dapat dipersembahkan secara terbuka (Yan, E. L., 2021). Manakala, faktor ketiga, ideologi ini dapat menonjolkan suara Kelantan dalam membina litearsi budaya seterusnya mengeratkan perpaduan kaum. Ia amat penting dalam permaufakatan di antara generasi muda untuk mengeratkan silaturahim serta mengukuhkan perpaduan. Ini dapat dilihat di Kelantan walaupun mempunyai ideologi sosio-politik yang berbeza dalam masyarakat Melayu Kelantan dengan Masyarakat kaum minoriti seperti India dan Cina, namun ideologi Kelantan dan kenegerian yang kukuh dapat mengeratkan silaturahim pelbagai kaum di negeri tersebut (Salleh, Nurul Afifah Adila Mohd, & Maslida Yusof, 2021). Secara tidak langsung ia akan meningkatkan serta mengukuhkan empati nasional. Akhirnya, penerimaan dialek Kelantan dapat diterima oleh semua kaum di Malaysia dan ia menjadi warisan Kelantan dalam media sosial arus perdana dan memperlihatkan dasar Bahasa dan industri kreatif yang lebih inklusif di Malaysia. Sebagai contoh perkataan dialek Kelantan seperti "comey dooh" seringkali digunakan oleh peniaga-peniaga dan pempengaruh di media sosial.

Secara tidak langsung 'Idealisme Kelantan' dapat difahami sebagai orientasi nilai berasaskan Islam, komuniti, dan warisan seni bahasa yang dibentuk oleh sejarah serta politik negeri. Dalam karya Sabri Yunus, ideologi itu dimanifestasikan melalui bahasa, watak, dan konflik yang merundingkan agama, adat dan modeniti. Secara tidak langsung, ia dapat menyalurkan suara atau loghat daerah ke dalam arus naratif kebangsaan secara bermaruah dan bermakna.

Ideologi Wilayah dan Budaya Kelantan Dalam Watak dan Perwatakan

Sabri Yunus membawa ideologi regionalisme, iaitu usaha menonjolkan identiti wilayah (Kelantan) sebagai bentuk keaslian moral dan budaya yang sering dipinggirkan dalam wacana nasional. Watak Pok Ya yang berloghat tebal, berpakaian ringkas, dan bersikap jujur menentang stereotaip negatif tentang orang Kelantan sebagai "kasar" atau "ganas". Sebaliknya, Sabri menampilkan mereka sebagai simbol keberanian dan kejujuran moral, lawan kepada budaya kota yang penuh kepalsuan.

"Orang Kelate ni, kalau dia marah, dia marah betul. Tapi kalau dia baik, baik sungguh." *(Dialog Pok Ya kepada geng Kuala Lumpur)*

Dialog ini bukan sekadar watak bercakap, tetapi menjadi pernyataan ideologi bahawa nilai moral luar bandar lebih tulen berbanding budaya materialistik bandar. Menurut Hassan Muthalib (2013), sinema wilayah seperti ini memperlihatkan "usaha menegaskan semula nilai budaya tempatan yang telah lama terpinggir dalam wacana nasionalisme filem". Ideologi Sabri Yunus berpaksikan autentisiti budaya rakyat merupakan satu bentuk penentangan halus terhadap homogenisasi budaya media arus perdana.

Ideologi Pascakolonial dan Kuasa Pusat Pinggiran

Pendekatan pascakolonial dapat dilihat dalam cara Sabri Yunus menggambarkan Kuala Lumpur sebagai pusat kuasa dan korupsi, manakala Kelantan sebagai ruang pinggiran yang jujur tetapi dipandang rendah watak Pok Ya sebagai orang luar yang baharu tiba di bandar mencerminkan ketegangan antara pinggiran (subaltern) dan pusat (hegemoni) konsep yang dibincangkan oleh Spivak (1988) dalam teori *Can the Subaltern Speak?* (Kamei, M., 2024).

Dalam penelitian yang dapat ditelaah berdasarkan beberapa penelitian berikut. Adika (2021) mengungkapkan hasil penelitiannya menggali karya generasi pertama penulis Ghana pascakolonial seperti Armah, Awoonor, dan Aidoo, dan membaca Oeuvre debut Egblewogbe. Karya ini menempatkannya dalam pertukaran dialog dua generasi yang sedang berlangsung tentang bagaimana untuk menegosiasikan wadah yang rapuh yang merupakan pengalaman Ghana pascakolonial. Menurut Tickell (2020) menjelaskan pada tahun 1970-an penulis pascakolonial sudah meninjau kembali dan menginterogasi dalam karya seperti Ruth Prawer Jhabvala's Heat and Dust (1975), yang mengeksplorasi hasrat lintas budaya dan realisasi diri feminis (Euro-Amerika) lebih berhasil. Adegan Pok Ya disindir kerana bahasanya yang menggelarkan Hotel Concorde sebagai "Cong Codei", malah, pakaian tradisionalnya, dan kelakuannya memperlihatkan bagaimana wacana metropolitan mendominasi citra "kemodenan". Namun, dalam perkembangan naratif, Pok Ya menjadi wira yang menyelesaikan konflik simbolik bahawa pinggiran juga memiliki kebenaran moral dan kekuatan sendiri. Ini dapat dilihata menerusi Foto 1, Pok Ya buat kali pertama datang ke Kuala Lumpur dan menginap di hotel yang besar.

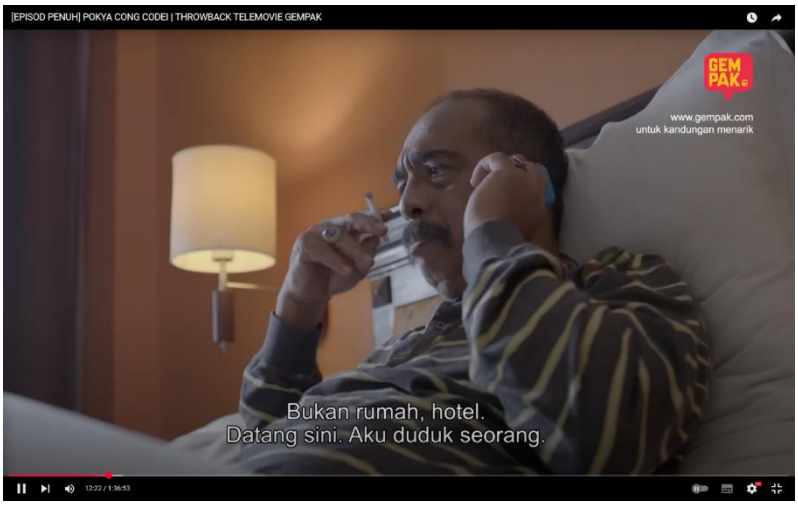


Foto 1: Pak Ya kali pertama datang ke Kuala Lumpur dan tinggal di hotel.

Dapat disimpulkan ia memberi makna ideologi bahawa kota bukan lambang kemajuan moral, ia hanyalah topeng kapitalisme dan korupsi sosial. Desa pula menjadi tapak identiti bangsa yang tulen.

Ideologi Maskuliniti dan "Gedebe"

Filem ini turut menonjolkan budaya gedebe, iaitu sistem etika tidak bertulis dalam masyarakat Kelantan yang menilai keberanian, setia kawan, dan kehormatan sebagai nilai tertinggi. Pok Ya bukan "gangster" dalam erti Barat, dia mewakili maskuliniti moral yang keras tapi berprinsip (Nurbani, T., & Adim, A. K., 2024). Kod etikanya berasaskan nilai Islam dan adat setempat, jangan khianat, jangan aniaya orang lemah, dan hormat orang tua. Istilah maskuliniti merujuk kepada peranan, tingkah laku dan sifat yang dikaitkan dengan kelakian dan dianggap sesuai untuk lelaki (Adams, Rachel & Savran David, 2022).



Foto 2: Syot Pok Ya mempunyai watak ketua yang disegani oleh pengikut muda.

Watak ini menentang ideologi maskuliniti toksik yang sering digambarkan dalam filem arus perdana (misalnya, gangsterisme atau hiper-maskuliniti kota). Sebaliknya, Sabri Yunus membina citra maskulin yang bersifat moral dan empatik, simbol lelaki Melayu tradisional yang mempertahankan maruah tanpa kehilangan (Nurani Sherma, A. B., 2025). Ini dapat dilihat menerusi Foto 2, Pak Ya seorang ketua yang digelar "gedebe", namun, mempunyai hati yang baik. Beliau bertindak di atas keperluan. Walaupun tegas dengan prinsipnya, dia masih dapat membezakan perkara yang baik dan buruk.

Ideologi Moral dan Agama

Di sebalik humor dan aksi, filem ini sebenarnya mengangkat ideologi moral Islamik yang berpaksikan nilai *amar makruf nahi mungkar* dan menyeru kebaikan dan menentang kejahatan. Pok Ya bukan ustaz atau pendakwah, tetapi tindakannya berlandaskan nilai moral agama untuk menegakkan keadilan, melindungi mereka yang lemah, iaitu Rashdan dan menentang penipuan yang dilakukan oleh Dato Sahak. Walaupun dalam naratif cerita ini Datuk Sahak mengupah Pok Ya sebanyak RM40,000.00 untuk mencari anaknya Aina yang hilang diculik oleh Rashdan namun, kebenaran yang tersimpan telah memaksa Pok Ya bertindak secara adil. Beliau telah membantu Rashdan dengan memberi wang tersebut untuk pembedahan penyakit jantung ibu Rashdan yang sangat memerlukan kos pembedahan jantung sebanyak RM40,000.00.

Dalam konteks sinema Melayu, ini sejajar dengan 'wacana Islam progresif' (Norazmi, 2020) pendekatan yang menggunakan karakter untuk membawa nilai moral bertidak berlandaskan panduan syariat agama dengan menentang kejahatan bukannya dogmatik. Selain itu, Pok Ya juga simbol perpaduan golongan tua dan mudah dalam drama ini. Perbezaan pendapat Halim anak muda yang tidak sependapat dengan Nasir Badak diselesaikan oleh Pok Ya dengan baik. Pok Ya memberi nasihat kepada Halim supaya menghormati Nasir sebagai orang yang lebih tua dan Pok Ya juga menasihati Nasir supaya tidak panjangkan pertelingkahan dengan Halim. Ini menunjukkan moral ketua yang baik akan dicontohi dan dipatuhi oleh anak buah dan pengikutnya.

Dalam konteks ini, moral ialah sesuatu yang selaras dengan adat resam dan idea yang dipersetujui dan dianuti oleh masyarakat. Moral ialah perbezaan antara perkara yang baik dan buruk, bermakna dengan kewujudan moral dalam masyarakat, manusia dapat membezakan antara kebenaran dan kejahatan (Yusriyah, S., 2022; Gehman, R., Guglielmo, S., & Schwebel, D. C., 2021). Moral juga sinonim dengan tindakan atau tindakan yang mempunyai nilai positif dan selaras dengan nilai-nilai yang wujud dalam masyarakat. Moral telah menjadi sesuatu yang mutlak yang mesti dimiliki oleh setiap manusia, manusia yang tidak mempunyai moral tidak akan dapat menyesuaikan diri dan berinteraksi dengan baik dalam Masyarakat (Zidan, M., & Simanjuntak, M. B., 2022).

Ideologi Visual

Analisis Mise-en-Scène dan Ideologi Visual : Objektif 1

Bahasa visual dalam Pok Ya Cong Codei tidak sekadar berfungsi sebagai pelengkap latar, sebaliknya bertindak sebagai wacana ideologikal yang tersirat. Sabri Yunus memanfaatkan elemen mise-en-scène untuk membina kontras nilai antara keaslian wilayah dengan kepalsuan metropolitan.

A. Palet Warna dan Pencahayaan, Simbolisme Kebenaran Moral vs Kepalsuan Urban

i. Rona Hangat (Warm Tones)

Penggunaan warna bumi (earth-tone) seperti kuning, coklat, dan tanah dalam adegan Pok Ya di Kelantan (Foto 4 dan Foto 7) secara visual membina rasa kehangatan, kesederhanaan, dan kejujuran.

ii. Rona Dingin (Cool Tones)

Sebaliknya, ruang metropolitan (pejabat Datuk Sahak dan bilik hotel di Kuala Lumpur dalam Foto 5) mendominasikan rona dingin (biru, kelabu, dan pencahayaan neon). Dari sudut kritikan visual, pencahayaan dingin ini mencerminkan kebekuan hubungan emosi, kekeliruan moral, serta keterasingan nilai manusia dalam persekitaran kapitalisme.

iii. Pencahayaan Kekunci Rendah (Low-Key Lighting)

Pencahayaan semula jadi (natural light) dan kontras terang-gelap (chiaroscuro) pada adegan kediaman sederhana (Foto 3 dan Foto 6) mewujudkan kesan realisme. Ia menegaskan bahawa keaslian jati diri tidak memerlukan latar hiasan yang mewah atau tiruan.

Pencahayaan Pok Ya sering hangat dan semula jadi (natural light) berbanding watak kota yang Berhampur neon dingin sebagai simbol keseimbangan moral lawan kepalsuan urban. Bunyi latar (ambient sound) kampung seperti azan dan angin sawah menjadi kod nostalgia moral dan spiritual. Ia dapat dilihat menerusi Foto 3, di bawah ini, yang mana pengarah menvisualkan syot penuh gambaran daripada Masyarakat kampung yang berpegang teguh kepada ajaran agama walaupun Pok Ya dan anak buahnya dikenali sebagai samseng dan "gedebe", namun beliau meletakkan solat sebagai tiang agama yang perlu dipatuhi. Kepimpinan rohani adalah penting bagi mengekalkan budaya seorang pemimpin yang berkarismatik (Muhammad Aslam Zammud, Norfaezah Yusof, & Mohd Kahirie Ahmad; 2023).



Foto 3: *Wide shot* Pak Ya menegur anak buahnya yang mahu solat asar.

Di samping itu, dalam babak ini juga menggunakan teknik pencahayaan kekunci rendah (low key). Teknik ini direka untuk mewujudkan sempadan nipis antara kawasan gelap dan terang, dengan memberi tumpuan kepada warna, bentuk, dan garisan tebal dalam elemen mise-en-scene. Pencahayaan kekunci rendah membantu menekankan butiran visual supaya setiap elemen dalam bingkai kelihatan lebih gelap, suram dan seimbang, tanpa kehilangan rasa semula jadi yang menjadi ciri filem ini (Radinger Field, L., 2024).

Ideologi Bahasa dan Representasi Budaya

B. Kostum dan Prop: Penolakan Simbolik Terhadap Kapitalisme Moden

i. Kain Pelikat & Kemeja Lusuh

Walaupun Pok Ya tiba di bandar raya Kuala Lumpur dan memakai seluar jeans, beliau tetap mengenakan kain pelikat (Foto 7). Pemilihan kostum ini bukan sekadar refleksi watak realistik tempatan, tetapi simbol penegasan identiti tradisi yang enggan dileburkan oleh arus homogenisasi budaya metropolitan.

ii. Telefon Bimbit Lama vs Telefon Pintar

Penggunaan telefon bimbit asas tanpa fungsi aplikasi moden oleh Pok Ya (Foto 8) secara kritikal melambangkan jurang teknologi serta penolakan terhadap kepenggunaan (consumerism) moden. Sebaliknya, ruang pejabat Datuk Sahak yang dipenuhi rak buku undang-undang dan pakaian batik moden

(Foto 9) menstrukturkan citra elit kuasa yang menggunakan simbol kemodenan untuk melindungi helah peribadi.

Bahasa loghat atau dielek Kelantan berperanan besar sebagai alat ideologi. Ia bukan sekadar medium komunikasi, tetapi tanda penentangan simbolik terhadap hegemoni bahasa baku dan media arus perdana. Sabri Yunus secara sengaja menolak standardisasi bahasa media. Beliau menjadikan loghat Kelantan sebagai identiti dan sumber humor, tetapi juga sebagai bahasa kuasa budaya.

Dalam teori semiotik Barthes (1972), bahasa dan imej bukan neutral ia membawa makna politik. Di sini, loghat Kelantan menjadi tanda penentangan (sign of resistance) terhadap kuasa pusat yang mengangkat dialek sebagai suara yang sah dalam sinema nasional. Sebelum merdeka dan selepasnya, bahasa standard sentiasa dianggap "bahasa betul", manakala loghat sering dipinggirkan (Asmah Omar, 2009; Asmah Omar, 1993). Namun, dalam drama ini, teori pasca kolonial merubah gaya Bahasa tempatan menjadi pilihan pengarah menerusi watak Pok Ya tidak meniru standard nasional. Malah beliau mempertahankan loghat Kelantan walaupun berada dalam ruang metropolitan (KL). Ini menandakan *resistance* terhadap hegemoni bahasa pusat.

Analisis Visual dan Mise-en-Scène dalam Filem *Pok Ya Cong Codei*

Gaya Visual sebagai Wacana Ideologi

C. Sinematografi dan Sudut Kamera: Mengkonstruksi Maruah dan Kuasa

i. Syot Sudut Rendah (Low-Angle Shot)

Apabila kamera diletakkan pada paras rendah menghadap Pok Ya (Foto 11), visual tersebut mengkonstruksikan watak Pok Ya bukan sebagai samseng jalanan yang kerdil, tetapi sebagai figuran wira rakyat yang berasas dan bermaruah.

ii. Rules of Thirds & Medium Close-Up

Komposisi kamera dalam Foto 12 dan Foto 13 menumpukan fokus kepada ekspresi emosi watak pinggiran seperti Rashdan. Syot medium close-up membolehkan penonton mendalami konflik batin dan kejujuran watak luar bandar yang terhimpit oleh kesempitan hidup.

Dalam kritikan filem, konsep *mise-en-scène* merangkumi segala yang berada di dalam bingkai termasuk pencahayaan, warna, kostum, prop, ruang, dan pergerakan kamera (Bordwell, 1985). Sabri Yunus menggunakan estetika visual bukan sekadar untuk memperindah adegan, tetapi untuk menyampaikan ideologi moral dan wilayah, bahawa kebenaran dan keaslian sering datang dari ruang yang sederhana, bukan glamor.

Dengan memilih gaya sinematografi realistik, sudut kamera statik, dan warna bumi (*earth-tone*), filem ini mengakar kuat pada realiti tempatan, menjauhkan diri daripada gaya sinema komersial yang cenderung berkilauan dan artifisial (Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2004). Mise-en-scène selalu mengacu pada segala sesuatu yang muncul sebelum dan sesudah kamera dimana menyusun komposisi, alat perga, set, aktor, pencahayaan dan kostum. Mise-en-scène bersama dengan sinematografi dan penyuntingan filem, mempengaruhi kebenaran atau kepercayaan filem di mata penonton. Berbagai elemen desain membantu dalam pengekspresikan visi filem dengan menghasilkan kesan ruang dan waktu, serta menetapkan suasana hati, dan terkadang menyarankan keadaan pikiran karakter. Mise-en-scène juga mencakup komposisi, yang terdiri dari posisi dan pergerakan aktor, serta objek, dalam bidikan (Sya'Dian, T., Oktiana, E., & Suryanto, S.; 2021). Ini semua adalah area yang diawasi oleh sutradara. Salah satu orang terpenting yang berkolaborasi dengan sutradara adalah desainer produksi. Kedua hal ini bekerja sangat dekat untuk menyempurnakan semua aspek "miseen-scène" dalam waktu yang cukup lama

sebelum fotografi sebenarnya dimulai. Perancang produksi umumnya bertanggung jawab di atas paparan filem, memimpin berbagai team yang bertanggungjawab atas set, lokasi, properti, dan kostum individu, antara lain (Usman, K. P. M., & Harini, Y. N. A.; 2023). Kajian Radinger Field, L. (2024), menyelingkap ideologi imej wanita yang terjebak secara spatial dan imaginatif dan terpesona dengan rumah mereka.

Warna dan Cahaya, Simbolisme Moral dan Budaya

Warna memainkan peranan ideologikal penting dalam representasi ideologi sesebuah cerita. Dalam teori warna sinema, rona tertentu membawa makna emosi dan simbolik (Bordwell & Thompson, 2017).

Unsur Visual	Simbolisme	Tafsiran Ideologikal
 **Nada hangat (kuning, coklat, jingga)** Foto 4	Warna utama dalam adegan Pok Ya di Kelantan atau saat dia berbuat baik.	Melambangkan kejujuran, kesederhanaan, dan kehangatan nilai desa. Foto 4 menunjukkan Pok Ya bersama Halim sedang melihat telefon yang canggih.
 **Nada dingin (biru, kelabu, hijau neon)** Foto 5	Digunakan dalam adegan kota, pejabat, dan bilik hotel.	Melambangkan kepalsuan, kekeliruan moral, dan kebekuan nilai manusia

 **Kontras cahaya terang/gelap (chiaroscuro)** Foto 6	Muncul dalam adegan konfrontasi, Foto 6 menunjukkan babab perundingan di antara Pok Ya, Rashdan dan Aina.	Mewakili pertarungan batin antara kebenaran dan kejahatan.

Cahaya semula jadi (natural lighting) memberi kesan dokumentari dan realistik, menjadikan penonton seolah-olah menyaksikan dunia sebenar, bukan rekaan. Ini sejajar dengan ideologi realiti rakyat yang Sabri ingin tonjolkan bahawa keindahan tidak perlu berpura-pura.

Identiti Wilayah dan Moraliti Menerusi Kostum dan Prop

Pok Ya memakai kemeja lusuh, kain pelikat, menghisap rokok daun, gaya yang kelihatan remeh tetapi sarat makna simbolik. Kain pelikat yang dipakai menandakan akar tradisi dan kesederhanaan hidup.



Foto 7: Pok Ya tetap menggnakan kain pelikat walaupun telah mengenakan seluar jeans.

Manakala, telefon bimbit lama merupakan simbol penolakan terhadap kapitalisme moden, bukan sekadar alat, tetapi identiti kelas rakyat biasa sepertimana yang ditunjukkan menerusi Foto 8 yang mana Pok Ya

masih menggunakan telefon bimbit biasa.

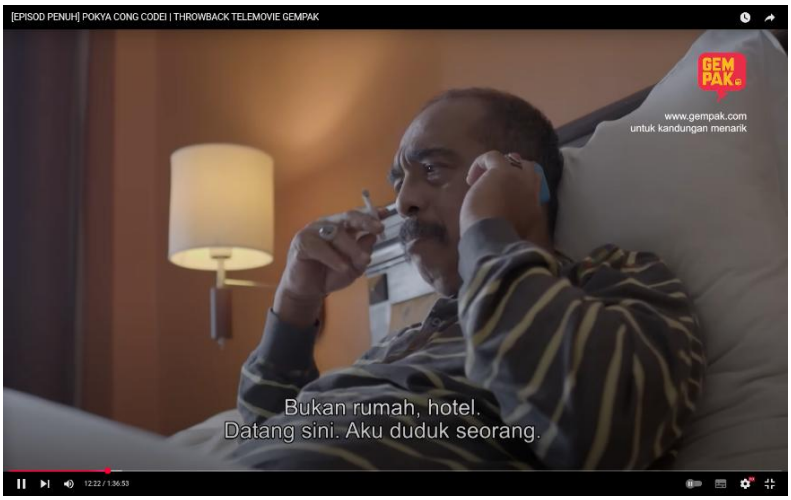


Foto 8: Pok Ya masih menggunakan telefon bimbit yang tidak mempunyai aplikasi perkongsian gambar.

Watak-watak bandar pula berpakaian kemas, berkereta mewah tetapi sering digambarkan sebagai sombong atau korupsi. Kontras visual ini mencerminkan kritikan ideologi terhadap materialisme dan status sosial, seperti Foto 9, watak Datuk Sahak yang menggambarkan watak moden dengan pakaian berbaju batik tampak moden dan bergaya, menggambarkan tahap kehidupan moden dan bandar. Ia dipadankan pula dengan latar ruang pejabat yang dipenuhi rak buku guaman selari dengan perwatakan Datuk Sahak merupakan seorang peguam.



Foto 9: Kredibiliti Datuk Sahak

Ruang dan Lokasi antara Pusat vs Pinggiran

Sabri menggunakan ruang sebagai medan wacana antara pusat (Kuala Lumpur) dan pinggiran (Kelantan). Ruang kota difilemkan dengan syot sempit, bangunan tinggi, dan pencahayaan kelam melambangkan tekanan, kekacauan, serta hilangnya nilai kemanusiaan. Manakala, ruang desa pula lapang, bercahaya lembut, penuh bunyi alam simbol kebebasan dan harmoni. Ini menzahirkan ideologi pascakolonial pusat bukan lambang kemajuan mutlak, sementara pinggiran tidak semestinya mundur sebaliknya ia menyimpan nilai spiritual dan moral yang lebih murni. Ini dapat dilihat menerusi Foto 10.

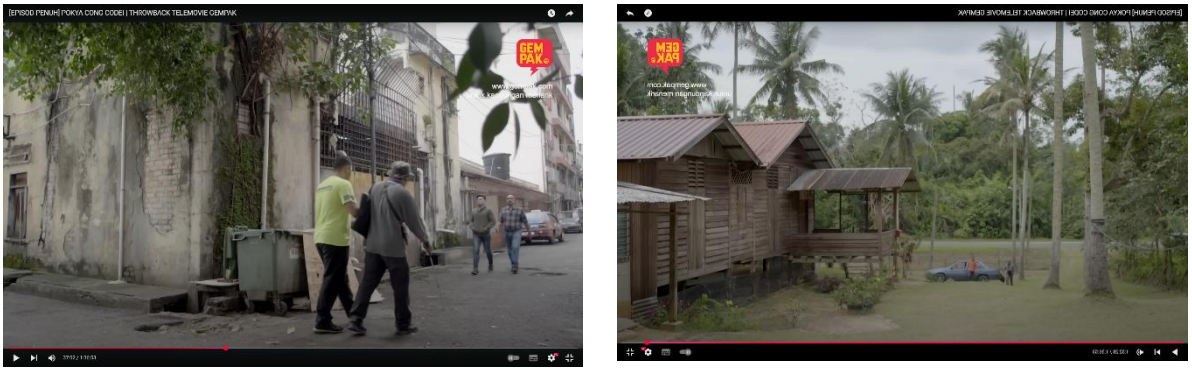


Foto 10: Ruang bandar dan desa.

Kamera dan Sudut Pandang: Kuasa dan Maruah

Sudut kamera juga digunakan secara ideologikal untuk menegaskan kuasa moral.

Kedudukan kamera *Low-angle shot* (kamera rendah) menghadap Pok Ya memberi kesan kekuatan dan maruah, penonton melihatnya sebagai wira rakyat.



Foto 11: *Low angle shot*

Manakala, *Wide shot* pada watak Datok Sahak di halaman rumahnya yang menunjukkan komposisi

sinematik *Rules of Third* yang digunakan dalam babak ini mewujudkan komposisi yang seimbang yang mana subjek tidak berada di Tengah sepenuhnya. Ia juga menarik perhatian penonton kerana letakkan subjek di persilangan garisan fokus mata penontonan secara semulajadi.

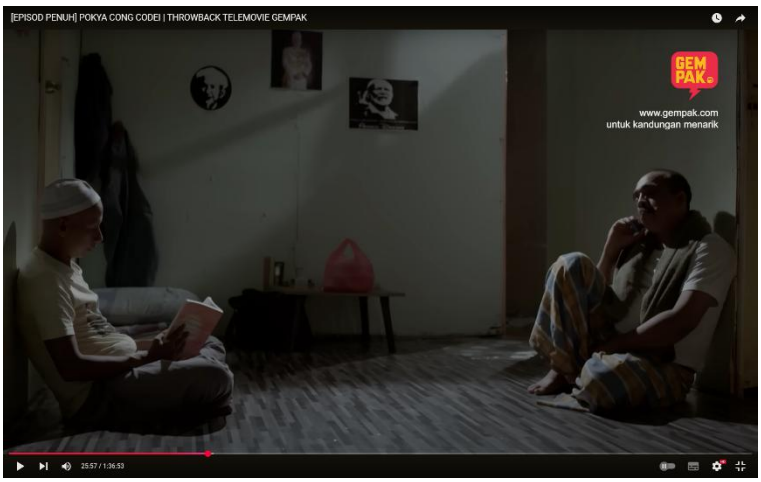


Foto 12: *Rules of Thirds*

Penggunaan *Medium close-up shot* pada ekspresi wajah Rashdan memperlihatkan nilai kejujuran, pemuda biasa yang penyayang kepada keluarganya, mempunyai tanggungjawab yang besar menjaga keluarga dan menanggung masalah ibu yang sedang tenat menghidap penyakit jantung seperti Foto 13.



Foto 13: *Medium close up* watak Rashdan yang sedang memangku adiknya.

Wacana Pascakolonial dan Dinamika Kuasa Pusat-Pinggiran : Objektif 2

Kerangka pascakolonial memberikan lensa analitikal untuk memahami bagaimana telefilem ini menstrukturkan ketegangan antara pusat (metropolitan center) dan pinggiran (regional periphery).

A. Penjajahan Dalaman (Internal Colonialism) dan Stereotaip Budaya

Dalam naratif Pok Ya Cong Codei, Kuala Lumpur diwakili sebagai pusat hegemonik yang sering menstrukturkan stereotaip terhadap masyarakat pinggiran. Konsep Orientalism (Said, 1978) dan Subaltern (Spivak, 1988) terjelma apabila watak dari bandar memperlekehkan kebiasaan bahasa dan gaya

hidup Pok Ya, seperti salah sebutan Hotel Concorde kepada ‘Cong Codei’. Walau bagaimanapun, Sabri Yunus membalikkan struktur hierarki ini (dismantling the center) dengan memperlihatkan bahawa pusat metropolitan sebenarnya mengalami kekosongan nilai moral dan korupsi sosial, manakala ruang pinggiran menyimpan kebenaran moral dan keadilan sosial yang lebih tulen.

B. Ideologi Gedebe dan Reintegrasi Maskuliniti Moral

Watak Pok Ya mencabar gagasan toxic masculinity atau gangsterisme hiper-komersial. Budaya gedebe, iaitu kod etika tempatan masyarakat Kelantan diangkat sebagai bentuk maskuliniti bertindak yang berprinsip. Walaupun Pok Ya digambarkan sebagai figuran yang ditakuti, tindakannya dipandu oleh pertimbangan agama dan moral: menyerahkan duit RM40,000 untuk pembedahan ibu Rashdan dan menyelesaikan perbalahan sesama pengikut secara adil. Ini membuktikan bahawa kekerasan fizikal gedebe adalah tertakluk kepada prinsip penegakan keadilan sosial (amar makruf nahi mungkar).

C. Dialek Kelantan sebagai Alat Penentangan Simbolik (Resistance Through Language)

Penggunaan dialek Kelantan secara konsisten di ruang awam metropolitan (seperti di hotel dan pejabat guaman) bukan sekadar wahana komedi, sebaliknya berfungsi sebagai resistance through representation. Dalam kerangka pascakolonial Bhabha (1994), pengekalan dialek tempatan di tengah-tengah ruang kuasa pusat merupakan tindakan re-artikulasi identiti budaya. Ia menolak standardisasi bahasa media arus perdana yang kerap meletakkan dialek wilayah di kedudukan sekunder.

Beberapa imej berulang (*visual motifs*) menguatkan makna ideologikal filem:

Simbol	Makna Literal	Makna Ideologikal
 **Rokok Pok Ya**	Tabiat rutin	Simbol kontemplasi refleksi terhadap tekanan sosial. Ia menggambarkan relisme kehidupan seseorang yang mempunyai tabiat merokok. Penerapan realisme juga memperlihatkan latar tempat di rumah sederhana dan diperlihatkan melalui dialog logat Kelantan serta lakonan yang menerapkan realiti kehidupan menambah penguatan karakter.

 **Cermin kereta**	Alat pandang	Simbol introspeksi diri dan dualiti moral. Namun begitu, sesebuah naskhah yang dihasilkan perlu mengalami perubahan kerana berlakunya proses ekranisasi yang melibatkan proses penciutan, penambahan dan perubahan bervariasi (Putri Nadia, Nurizzati & M. Ismail, 2014). Heru (2009) pula berpandangan bahawa karya seni merupakan sebentuk ekspresi berdasarkan kepada persepsi, sikap, pandangan dan tanggapan seseorang. Maka, cermin kereta merupakan paparan realiti kehidupan watak Datok Sahak menunjukkan sikapnya yang berpura-pura. Apapun cermin tidak mampu melindungi kepuraan.
 **Langit senja**	Latar warna kelabu kehijauan lembut	Simbol peralihan suasana antara tradisi dan modeniti. Kemahiran teknikal Sabri Yunus yang dijelmakan dalam bentuk visual ialah ciri khas yang menjadikan telefilem ini karya utama beliau yang hampir sempurna. Pengkaji melihat bahawa usaha ini merupakan simbol bahawa Sabri ialah seorang pengarah yang bersifat konvensional serta praktikal dalam usaha mengurangkan kebergantungan terhadap imej janaan komputer (CGI). Melaluinya, unsur alam secara tidak langsung menjadi sebahagian daripada watak bukan hidup

	yang cuba diolah secara semula jadi oleh Sabri sebagai sebahagian daripada watak-watak penting bagi naratif filem ini.

David M. Berenstein (2005) dalam bukunya Lighting for Film and Television berpendapat bahaw teknik cahaya yang ada memberikan kelebihan yang besar dari segi keaslian dan penciptaan suasana. Menurutnya, penggunaan cahaya yang sedia ada di lokasi bukan Sahaja memberikan rasa semula jadi tetapi juga mempercepatkan proses produksi kerana tidak perlu persediaan pencahayaan yang rumit. Walau bagaimanapun, teknik ini memerlukan kemahiran sinematografer untuk menggunakan cahaya semula jadi secara berkesan dan untuk mengatasi halangan seperti cuaca atau perubahan masa.

Penggunaan cahaya yang ada selalunya membawa rasa asli ke tempat kejadian, merakam suasana semula jadi lokasi dan mengurangkan keperluan untuk persediaan pencahayaan buatan. Walau bagaimanapun, ia memerlukan sinematografer yang mahir untuk menyesuaikan diri dengan keadaan cahaya yang berubah-ubah dan untuk mengawal tahap pendedahan. (Berenstein, 2005).

Filem yang diangkat dari kearifan lokal yang ada pada suatu masyarakat tentunya akan memberikan dampak yang sangat positif dalam melestarikan identiti budaya lokal suatu daerah. Dengan adanya filem yang bertemakan identity budaya lokal, tentunya Masyarakat luasakan semakin mengenal kekayaan budaya Masyarakat Kelantan (Alfathoni & Manesah, 2020). Di dalam teori realisme Andre Bazin "Realisme hadir untuk memberikan penekanan dalam menghadirkan pengalaman hidup yang mendasar. Realisme adalah gaya pembuatan film yang dapat membuat orang memiliki rasa kemanusiaan terhadap orang lain". Tidak dipungkiri lagi teori realisme memang untuk membangun filem yang mengangkat realita agar pesan dapat tersampaikan.

Dalam konteks sinema Melayu, *Pok Ya Cong Codei* mengisi ruang yang jarang diterokai iaitu dekolonisasi budaya secara visual. Filem ini mengalihkan pusat kuasa daripada naratif urban kepada pengalaman masyarakat pinggiran. Dengan mengangkat dialek, gaya hidup, dan nilai tempatan, Sabri Yunus melakukan apa yang disebut oleh Homi Bhabha (1994) sebagai *re-articulation of identity* iaitu penulisan semula identiti budaya dalam ruang baharu. Selain itu, filem ini turut mempraktikkan strategi "resistance through representation" (Shohat & Stam, 1994) dalam menentang kuasa dominan bukan dengan konfrontasi fizikal, tetapi melalui cara imej, suara, dan simbol diatur dalam layer (Elqattan, R. A. S. A.; 2024).

Melalui analisis mendalam terhadap *Pok Ya Cong Codei*, kajian ini menemui tafsiran baharu terhadap filem wilayah, bukan sekadar sebagai hiburan tempatan, tetapi sebagai manifesto budaya rakyat yang memiliki nilai ilmiah dan sosiologikal. Malah *dalam Pok Ya Cong Codei* mengiktiraf watak wanita sebagai ratu, sepertimana Pok Ya melayan isterinya.

Selain itu, dalam konteks teoritikal, kajian ini memperkayakan bidang kritikan filem Melayu dengan menggabungkan teori pascakolonial dan analisis mise-en-scène. Ia membuktikan bahawa teori Barat boleh disesuaikan dalam konteks tempatan bagi menilai kuasa, identiti, dan moral dalam sinema Malaysia. Sumbangan terhadap praktikal pula, kepada pengarah filem agar berani mengetengahkan dan menggunakan dialek, estetika, dan simbol tanpa rasa rendah diri. Manakala, kajian ini juga dapat membantu pelajar dan pengkaji filem memahami nilai ilmiah dan sosiologikal. Bagi institusi pendidikan, ia menjadikan sinema wilayah sebagai bahan pengajaran nilai dan identiti.

Sebagai pengarah Sabri Yunus, sebagai pengkarya menggunakan aplikasi aspek mise-en-scene untuk merealisasikan gaya realisme. Mise-en-scene, yang merujuk kepada semua elemen visual yang disusun dalam sesuatu babak, memainkan peranan penting dalam mewujudkan suasana yang menyerupai realiti. Dalam konteks Pok Ya Cang Codei, aplikasi mise-en-scene yang berorientasikan realisme bertujuan untuk menghasilkan filem yang terasa semula jadi dan mencerminkan realiti kehidupan sebenar.

Realisme dalam filem sering mengutamakan gambaran kehidupan seharian yang tepat dan tidak berlebihan. Ini tercermin dalam penggunaan elemen visual yang realistik, seperti pemilihan lokasi, pencahayaan, kostum, dan pergerakan kamera yang cenderung ringkas dan tidak mengganggu. Semua elemen ini bekerjasama untuk mencipta ilusi dunia sebenar bagi penonton, seolah-olah mereka sedang menyaksikan kehidupan sebenar.

Lebih lanjut dalam teori pascakolonial, Gandhi (2019) menjelaskan teori feminis dan pascakolonial dimulai dengan upaya untuk hanya membalikkan hierarki gender atau budaya atau ras yang berlaku, dan mereka masing-masing semakin menyambut ajakan poststrukturalis untuk menolak oposisi di mana otoriti patriarki atau kolonial membangun dirinya sendiri. Dapat dijelaskan dalam pascakolonial, watak Pok Ya menjadi subjek pertembungan identiti serta membawa kepada representasi ideologi lama dan baharu. Gandhi juga menjelaskan bahawa dalam pascakolonial terjadi politik rasial yang berupa berada di bawah kekaisaran. Sebuah istilah juga dikatakan oleh Gandhi bahwa seolah-olah di mana-mana kita pergi, kita menjadi tumpuan kepada orang. Teori ini menjelaskan keberadaan watak samseng "gedebe" walaupun disegani dan ditakuti namun, watak pasca moden tetap mendominasi dengan adanya sumber kewangan yang banyak.

Penjajaran Subtema Dapatan dengan Objektif Kajian

Secara kesimpulan bagi dapatan objektif kajian kedua dapat dirangkumkan menerusi Jadual 3, merumuskan bagaimana setiap subtema dapatan kajian dijajarkan secara spesifik dengan objektif kajian:

Objektif Kajian	Subtema Dapatan	Kerangka Teori	Huraian Analitikal & Impak Ideologi
Objektif 1: Menganalisis elemen mise-en-scène dalam menyampaikan ideologi wilayah dan moraliti.	1. Palet Warna & Pencahayaan 2. Kostum & Prop 3. Sinematografi & Sudut Kamera	Bordwell & Thompson (2017); Semiotic Visual	Rona hangat desa melambangkan keaslian moral; rona dingin kota menandakan kepalsuan. Kain pelikat & telefon bimbit lama menolak kepenggunaan moden. Low-angle shot menegaskan maruah wira rakyat.
Objektif 2: Meneliti wacana pascakolonial dan dinamika kuasa pusat-pinggiran.	1. Pusat vs Pinggiran 2. Maskuliniti & Etika Gedebe 3. Dialek Kelantan sebagai Penentangan	Teori Pascakolonial (Said, 1978; Spivak, 1988; Bhabha, 1994)	Mengkritik internal colonialism dan membalikkan hegemoni pusat. Menggantikan maskuliniti toksik dengan etika gedebe Islamik. Dialek Kelantan bertindak sebagai re-artikulasi identiti budaya.

Jadual 3: Ringkasan Penjajaran Subtema Dapatan dengan Objektif Kajian

KESIMPULAN

Sebagai kesimpulannya, analisis mise-en-scène menunjukkan bahawa Sabri Yunus menggunakan bahasa visual secara sedar untuk membentuk wacana ideologi tentang keaslian, moral, dan identiti wilayah yang menunjuukan kepada estetika sebagai ideologi.

Estetikanya bukan neutral, dan ia merupakan bentuk penentangan terhadap gaya arus perdana yang cenderung meniru Barat. Melalui pilihan warna, ruang, dan bunyi, Sabri mengisytiharkan bahawa nilai Melayu-Kelantan bukanlah ketinggalan zaman, tetapi alternatif moral kepada dunia moden yang kehilangan arah. Dengan itu, *Pok Ya Cong Codei* menjadi bukan sahaja teks hiburan ideologi Kelantan malah, sebagai manifesto sinema rakyat Malaysia yang meraikan keberanian, maruah, dan kejujuran.

Dalam proses pembikinan drama Pok Ya Cang Codei, penerapan mise-en-scene yang berkesan sangat menyokong pencapaian gaya realisme. Pelbagai elemen visual seperti latar (lokasi), kostum, solekan, pencahayaan, dan pergerakan pelakon telah disusun dengan teliti untuk mewujudkan suasana yang autentik dan realistik. Pemilihan lokasi yang sesuai dengan tema kehidupan seharian seperti pasar, rumah sewa, dan lorong-lorong menunjukkan keadaan sosioekonomi golongan pertengahan bawah (pascakolonial). Di samping itu, penggunaan kostum ringkas dan solekan semula jadi mengukuhkan lagi kesan sebenar yang disampaikan dalam drama ini.

Dapat disimpulkan juga, teori pascakolonial Sabri Yunus melalui watak Pok Ya sebenarnya memperlihatkan konflik pascakolonial dalam bentuk budaya dan identiti bukan antara Barat dan Timur, tetapi antara pusat (metropolitan) dan pinggiran (wilayah Kelantan). Walau apapun, komunikasi yang baik antara watak pascakolonial ini, berakhir dengan peleraian cerita yang baik.

Bagi memperkayakan lagi wacana sinema wilayah dan kajian media tempatan, beberapa cadangan penyelidikan lanjutan dikemukakan dengan kejian terhadap analisis perbandingan sinema Wilayah Serantau (*Comparative Study*) sebagai contoh membuat analisis perbandingan antara telefilem atau filem berteraskan dialek tempatan dari wilayah lain di Malaysia (contohnya sinema berdialek Utara, Sabah, atau Sarawak) mahupun filem serantau Nusantara bagi membandingkan kepelbagaian strategi visual serta wacana pascakolonial yang diguna pakai. Selain itu, boleh juga melanjutkan kajian terhadap penerimaan penonton menguji sejauh mana khalayak daripada pelbagai latar belakang sosio-budaya mentafsir, menerima, atau mencabar mesej ideologi dan representasi dialek atau wilayah yang disampaikan menerusi bahasa visual filem.

ACKNOWLEDGMENT

The authors thank the researchers, photographers and marine-conservation practitioners whose published work informed this discussion. They also thank the reviewers and the editorial team of the Journal of Creative Industry and Sustainable Culture for their constructive feedback. This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

AUTHOR CONTRIBUTIONS

All authors contributed to the study conception and design. Material preparation, data collection, and analysis were performed by all authors.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare that they have no known competing financial interests or personal relationships that could have appeared to influence the work reported in this paper.

DATA AVAILABILITY

The data that support the findings of this study are available from the corresponding author upon reasonable request.

ETHICS STATEMENT

This study did not involve human participants or animals, and ethics approval was not required.

RUJUKAN

Abd Jalal, A. F., Hilmi, R. A. A. R. M., Said, M., & Pawi, A. A. A. (2022). The impact of post-colonialism philosophy on museums: a critical analysis.

Adams, Rachel., & Savran David (2022). The Masculinity Studies Reader. Blackwell.

Adelakun, A. A. (2023). *Performing power in Nigeria: Identity, politics, and Pentecostalism*. Cambridge University Press.

Adika, P. (2021). Deconstructing the terrible gift of postcolonial African lives: An intertextual reading of Martin Egblewogbe's Mr. Happy and the Hammer of God & Other Stories. Legon Journal of the Humanities, 32(1), 27-48. http://dx.doi.org/10.4314/ljh.v32i1.2

Alfathoni, M. A. M., & Manesah, D. (2020). Identitas Budaya Batak Toba Dalam Struktur Mise En Scene Pada Film Lamaran. Jurnal Desain, Multimedia dan Industri Kreatif,5(2), 123-137

Ali Mustofa, (2024). A Cross-Disciplinary Exploration of Identity, Power, and Resistance in Pramoedya Ananta Toer's This Earth of Mankind: Reimagining Colonial Narratives. In *Apebskid international conference on multidisciplinary studies* (pp. 14-26).

Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. Monthly Review Press.

Aselawati Che Ab Adziz & Halimatus Saadiah Totong Johariii (2024). Analisis Dialek Kelantan dan Simbol Budaya Masyarakat dalam Telefilem Ikan Singgang Cicah Budu (Analysis F Kelantan Dialect and Community Culture Symbol in the Telefilm Ikan Singgang Cicah Budu). *Journal of Creative Industry & Sustainable Culture (JCISC)*, *3*, 114-135.

Asmah Haji Omar. (1993). Bahasa dan alam pemikiran Melayu (edisi kedua). Dewan Bahasa dan Pustaka.

Asmah Haji Omar. (2009). Nahu Melayu mutakhir. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Aziawati Zakarian, & Jamaie Hj Hamil, (2025) "Politik Pilihan Raya: Dinamika UMNO Kelantan 1974-2013." *Jebat: Malaysian Journal of History, Politics & Strategy* 52.1.

Balsom, E. (2025). *Exhibiting cinema in contemporary art* (p. 260). Taylor & Francis.

Barsam, R. M., & Monahan, D. (2010). Looking at movies: An introduction to film (3. Baskı). Londra: WW Norton & Company.

Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Hill & Wang.

Benini, S., Canini, L., & Leonardi, R. (2010, July). Estimating cinematographic scene depth in movie shots. In 2010 IEEE International Conference on Multimedia and Expo (pp. 855-860). IEEE

Bordwell, D. (1985). Widescreen aesthetics and mise en scene criticism. *Velvet Light Trap*, *21*, 18-25.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2004). *Film art: An introduction* (Vol. 7, pp. 477-479). New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2008). Film art: An introduction (Vol. 8). New York: McGraw-Hill

Dandekar, D. N. V. (2021). The semiotics of the visuals, songs, dances, and music: analyzing aesthetics of Indian cinema with reference to 3 idiots, an adaptation of Chetan Bhagat's fiction five point someone. Psychology and Education Journal, 58(2), 5579-5590.

Dix, A. (2020). Film and ideology. In *Beginning film studies (second edition)* (pp. 229-268). Manchester University Press.

Elqattan, R. A. S. A. (2024). The Interrelationship between mise-en-scene camera movement in the visual image with cinematic decoration as an element of scenography-Case study of "Kira and the Jinn" movie. *International Design Journal*, *14*(5), 109-115.

Fan, Y., & Silahudin, S. A. (2024). Sorotan Kajian Antropologi Budaya Masyarakat Melayu Di Kelantan: A Review Of Cultural Anthropology Studies On The Malay Community In Kelantan. *Jurnal Melayu Sedunia*, *7*(1), 37-50.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage.

Fuzirah Hashim, & Ahmad Aminuddin Soopar, (2022). Bahasa Komunikasi atas Talian dalam Suasana Akademik. *GEMA Online Journal of Language Studies* 22.4.

Gehman, R., Guglielmo, S., & Schwebel, D. C. (2021). Moral foundations theory, political identity, and the depiction of morality in children's movies. *PloS one*, *16*(3), e0248928.

Gonçalves, V. A. M. (2013). Mise-en-scène em Gotham: Batman Begins de Christopher Nolan.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers.

Hassan Muthalib. (2013). *Malaysian Cinema in a Bottle*. PNM.

Junaidi Awang Besar, (2025). "Kebangkitan Barisan Nasional Melalui Pendekatan Politik Pembangunan Dalam Pilihan Raya Kecil Kawasan Dewan Undangan Negeri (DUN) Nenggiri, Kelantan, Malaysia." *e-BANGI* 22.1, 371-381.

Kamei, M. (2024). Subaltern Identity And Film Code In Cinema From The South Of India. *Journal of Visual and Performing Arts*, *5*(6), 2251-2267.

Khong, K. W. (2023). *The contemporary Malaysian fantastic film: Imagining an alternative modernity* (Doctoral dissertation, University of Westminster).

Kodak, B., & Yieke, F. (2015). The role of visual semiotics in shaping HIV and AIDS discourses in Kenyan print media. *Komunikasi Malaysia*, 38(1), 67–83.

Kumar, R. (2011). Research Methodology: A Step-by-Step Guide for Beginners (3rd ed.). Sage Publications Ltd.

Lapsley, R., & Westlake, M. (2006). *Film theory: An introduction* (2nd ed.). Manchester University Press.

Lathrop, G., & Sutton, D. O. (2014). Elements of mise-en-scene. Retrieved on January, 3.

Laugier, S. (2021). Film as moral education. *Journal of Philosophy of Education*, *55*(1), 263-281.

Levitskaya, A. (2022). Theoretical concepts of film studies in Cinema Art journal: 1956-1968. *Медиаобразование*, (3), 390-438.

Li, Y. (2023). The silent Tibetan women and their visual exclusions in Pema Tseden's 'Tibetan Trilogy'. *Visual Studies*, *38*(3-4), 473-486.

Marzuki, Izati Nabila, et al. (2024). Eksplorasi Gastronomi Kelantan Melalui Rekaan Tipografi Digital:(Exploration Of Kelantan Gastronomy Through Digital Typography Design). *Asian Journal Of Environment, History And Heritage* 8. Special Issues.

McFarlane, B. (1996). Novel to film: An introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press.

McKee, A. (2003). Textual Analysis: A Beginner's Guide. SAGE Publications.

Mena, M. (2021). A Study on Visual Story Telling Techniques of Maniratnam Movies: Cinematography and Mise en scene Analysis of Selected Movies. Annals of the Romanian Society for Cell Biology, 25(6), 9599-9606.

Mochama, A. (2020). Interpretations of television aesthetics: a mise-en-scene analysis in audio-visual Coca-Cola commercials. International Journal of Research and Scholarly Communication, 3(1), 14-30.

Moura, G. (2014). Mise-en-Scene: Elements of Cinema.com. A student's guide to the fundamentals of filmmaking.

Muhammad Aslam Zammud, Norfaezah Yusof, & Mohd Kahirie Ahmad; 2023. Elements of Spiritual Leadership and its Relations to Leadership Communication in Imran Khan's Speeches at International Forums. *Journal of Intercultural Communication*, *23*(3), 56-67.

Nik Murshidah Nik Din, Najihah Abd. Wahid, Rahimah Embong, Khazri Osman, & Nik Muniyati Nik Din. (2018). Analisis Tekstual Sebagai Method Dalam Memahami Ungkapan Puisi Imam Al-Shafie R.H.M. Jurnal Islam Dan Masyarakat Kontemporari, 19, 126–134.

Noor Aziah Abdullah, Wan Mahmud, W. A., Sharipudin, M. N., & Yusuf, Y. (2022). Filem dan khalayak: Ancaman keselamatan negara. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*.

Norazmi, A. (2020). "Wacana Islam Progresif dalam Filem Melayu Kontemporari." *Jurnal*

Normaliza Abd. Rahim. (2019). Jom Tulis Tesis. Penerbit Universiti Putra Malaysia.

Nurbani, T., & Adim, A. K. (2024). Representasi Toxic Masculinity Dalam Film the Croods Melalui Analisis Semiotika John Fiske. *Jurnal Ilmu Komunikasi UHO: Jurnal Penelitian Kajian Ilmu Komunikasi dan Informasi*, *9*(3), 730-746.

Putri Nadia Afri, Nurizzati & M. Ismail. (2014). Transformasi novel ke film bidadari-bidadari surga: Kajian ekranisasi. Jurnal Bahasa dan Sastra, 2(3). Diakses dari https://media.neliti.com/media/publications/75548-ID-transformasi-novel-ke-filmbidadari-bida.pdf.

Radinger Field, L. (2024). Mise-en-scène: Creating Rooms. In *Women and Home in Cinema: Form, Feeling, Practice* (pp. 63-110). Cham: Springer International Publishing.

Redmond, S. (2014). Explainer: mise-en-scene. The Conversation: Academic rigor, journalistic flair.

Rizaldi, A. R. (2022). Simbol-Simbol Kultural Dalam Film Theeb, Karya Naji Abu Nowar: Analisis Ideologi Althusser. *Jurnal Impresi Indonesia*, *1*(8), 818-825.

Rokhmah, A. I. N., & Wardani, N. E. (2023). Post-kolonialisme perempuan dalam novel "Gadis Pantai" dan film "The Last Princess"(kajian intertekstualitas). *KEMBARA: Jurnal Keilmuan Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya*, *9*(1), 163-175.

Salleh, Nur Syafieda Mohamed & Badrul Redzan Abu Hassan, (2019). Representasi 'Kekelantanan'dalam Sorok Bau Budu. *Jurnal Wacana Sarjana*, *3*(1), 1-13.

Sbriglia, R. (2025). Louis Althusser. In *Žižek-Handbuch* (pp. 455-458). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.

Seger, L. (2025). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. Macmillan+ ORM.

Setyawan, D., Prasetyowati, R. R. A., & Kurniasih, S. L. (2020). Analysis of the Main Character Changes through Mise-En-Scene in the Movie" Maleficent. In Proceedings of the 1st International Conference on Interdisciplinary Arts and Humanities (ICONARTIES 2019).

Sherma, A. B. (2025). The subtlety of hegemonic masculinity in Nepali films through digital platforms: A critique of the film Saino. *Scholars: Journal of Arts & Humanities*, *7*, 94-110.

Shrum, L. J., Lee, J., Burroughs, J. E., & Rindfleisch, A. (2011). An online process model of second-order cultivation effects: How television cultivates materialism and its consequences for life satisfaction. Human Communication Research, 37(1), 34-57.

Sokowati, M. E., & Nurnisya, F. Y. (2022). Melihat Islam vs Barat dalam film Indonesia: Sebuah kajian poskolonial. *Bricolage: Jurnal Magister Ilmu Komunikasi*, *8*(1), 095-108.

Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan.

Spottiswoode, R. (2022). *Film and its techniques*. Univ of California Press.

Sreekumar, J., & Vidyapeetham, A. V. (2015). Creating Meaning through Interpretations: A Mise-En-Scene Analysis of the Film 'The Song of Sparrows.'. Online Journal of Communication and Media Technologies, 5(September), 26-35.

Stuart Hall. (1980). *Encoding/Decoding*. In *Culture, Media, Language*. Hutchinson.

Sulam, M. (2024). *Mat Indera: Antara Identiti dan Ideologi*. Strategic Information and Research Development Centre.

Sun, W., Wang, H., Wang, L., Ye, L., & Chen, P. (2022). The cultural art aesthetic behavior of entrepreneurship education for college students in the characteristics of film and television media. *Frontiers in Psychology*, *13*, 880649.

Sya'Dian, Triadi, Evi Oktiana, and Suryanto Suryanto. "Analisis mise en scene Pada film parasite." *Jurnal Proporsi* 6, no. 2 (2021).

Thompson, J. M., Teasdale, B., Duncan, S., van Emde Boas, E., Budelmann, F., Maguire, L., & Dunbar, R. I. (2021). Differential effects of film genre on viewers' absorption, identification, and enjoyment. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, *15*(4), 697.

Tickell, A. (2020). Postcolonial fiction and the question of influence: arundhati roy, the god of small things and rumer godden. Postcolonial Text, 15(1), 2-20.

Usman, K. P. M., & Harini, Y. N. A. (2023). Analisis mise en scène dalam film pendek Tilik 2018. *TONIL: Jurnal Kajian Sastra, Teater dan Sinema*, *20*(1), 48-58.

Wahab, M. K. A., Rosdi, N. H. C., & Shin, C. (2025). Vitaliti Dialek Kelantan di Jajahan Tumpat dalam Domain Terpilih. *Akademika*, *95*(2), 1-21.

Wulandari, N. A., Hidayatullah, M., & Putra, M. R. A. (2025). Representasi dan Dampak Kolonialisme dalam Film The East. *Innovative: Journal Of Social Science Research*, *5*(4), 6175-6189.

Yan, E. L. (2021). *Hubungan Antara Budaya: Kajian Etnografi Ke Atas Kumpulan Wayang Kulit Sri Campuran Di Kelantan* (Doctoral dissertation, University of Malaya (Malaysia)).

Yusriyah, S. (2022). Moral Values of The Main Character in The Film Enola Holmes and its Contribution to Character Building. *Dharmas Education Journal (DE_Journal)*, *3*(2), 180-189.

Zidan, M., & Simanjuntak, M. B. (2022). Moral Value Of Film "Ketika Cinta Bertasbih" Written by Habiburrahman El Shirazy. *PUSTAKA: Jurnal Bahasa dan Pendidikan*, *2*(2), 33-43.