

Konflik Semiotik dan Simbolik dalam Hubungan Ibu dan Anak Perempuan dalam Filem Seram Kontemporari Melayu: Kajian Kes Filem *Senjakala*

Azlina Asaari

lynasari@gmail.com

Universiti Kebangsaan Malaysia

Jamaluddin Aziz

jaywalk@ukm.edu.my

Universiti Kebangsaan Malaysia

ABSTRAK

Filem seram kontemporari Melayu secara tidak langsung sering memaparkan konflik di antara hubungan ibu dan anak perempuan sebagai (representasi) konflik semiotik dan simbolik. Konflik ini sering terjadi dalam hubungan ibu dan anak perempuan dalam naratif filem seram. Pelbagai kajian telah dibuat berkenaan watak wanita dalam filem seram di Malaysia, namun masih kurang yang menekankan kepada konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan. Justeru, artikel ini akan meneliti konflik semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan dalam filem seram kontemporari Melayu, *Senjakala* (2011) arahan Ahmad Idham. Dengan menggunakan teori feminis psikoanalisis terutamanya konsep *Abjection* yang diketengahkan oleh Julia Kristeva (1982), kaedah analisis tekstual diguna pakai untuk merungkai konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan. Analisis mendapati filem ini cuba membawa lari tanggapan tradisional ideologi patriarki bahawa semua perkara di dalam dunia ini adalah stabil dan boleh diuruskan. Maka dengan adanya konflik semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini, ia memberi ruang kepada wanita untuk berkuasa dan mengganggu-gugat ideologi dominan ini. Konflik semiotik dan simbolik ini membuktikan bahawa ideologi dominan patriarki tidak sestabil seperti yang dikatakan.

Kata kunci: semiotik; simbolik; hubungan ibu dan anak perempuan; psikoanalisis; *abjection*

The Conflicts Between the Semiotic and the Symbolic in the Mother-Daughter Relationship in Malay Contemporary Horror Films: A Case Study film *Senjakala*

ABSTRACT

Contemporary Malay horror films indirectly illustrate the conflict between mothers and daughters as a representation of the conflict between the semiotic and symbolic. This conflict often occurs in the relationship between mother and daughter in a horror movie narrative. Various studies have been done on women characters in horror films in Malaysia. However, a few emphasize the conflict of these linguistic realms in mother-daughter relationships. Thus, this article will examine the conflicts between the semiotic and symbolic in a mother and daughter relationship within contemporary Malay horror films using *Senjakala* (2011) directed by Ahmad Idham as a case study. Adopting the Feminist Psychoanalysis Theory, especially the concept of *Abjection* highlighted by Julia Kristeva (1982), textual analysis method is used to unravel the conflicts between the semiotic and symbolic in mother-daughter relationship. The analysis found that the film was trying to escape from the

traditional notion of patriarchal ideology that everything in the world is stable and manageable. The conflict in the realms of semiotic and symbolic is able to empower the women characters and challenge patriarchal ideology. The conflicts of the semiotic and symbolic in this film prove that patriarchal ideology is not as stable as it seemed.

Keywords: semiotic; symbolic; mother-daughter relationship; psychoanalysis; *abjection*

PENGENALAN

Filem seram kontemporari sering menggunakan hubungan ibu dan anak perempuan sebagai salah satu subjek penceritaan dalam filem. Sebagai subjek penceritaan dalam filem seram, watak ibu sering dihubungkan dengan anak perempuan kerana hubungan ini dikatakan sebagai istimewa dan mendasari hubungan dengan manusia yang lain. Filem-filem seram dari Hollywood, Jepun, Korea Selatan dan Thailand sebagai contoh, melibatkan hubungan ibu dan anak perempuan sebagai satu subjek penceritaan. Bagi filem Hollywood seperti *Mama* (2012), Jepun seperti *Dark Water* (2002), Korea Selatan seperti *A Tale of Two Sisters* (2003) dan Thailand seperti *Ghost Mother* (2007), biasanya subjek seperti dendam dan pembalasan diutarakan melalui hubungan ini. Kajian lepas seperti yang dijalankan oleh Kristeva (1980) dan Molloy (2014) mengenai hubungan ibu dan anak perempuan memfokuskan kepada filem Hollywood sahaja. Walaupun hubungan ibu dan anak perempuan juga menjadi fokus dalam filem seram Melayu di Malaysia, sebagai contoh, filem *Pontianak* (1957) dan *Damping Malam* (2010), hubungan subjek ibu dan anak perempuan ini masih tidak dijadikan tumpuan kajian sarjana di Malaysia. Justeru, makalah ini akan menganalisis hubungan ibu dan anak perempuan dalam konteks filem seram kontemporari Malaysia.

Kajian lepas seperti yang dijalankan oleh Kristeva (1980) dan Molloy (2014) melihat bagaimana hubungan ibu dan anak ini menjadi subjek naratif filem seram kerana jalinan hubungan ini biasanya dibentuk oleh kekuatan perasaan atau emosi ibu terhadap anak yang dikenali sebagai naluri. Kajian mereka cuba memberi bacaan alternatif yang meliberalisasikan watak wanita dalam filem seram yang selama ini dianggap objek penceritaan seperti kajian oleh Blakeley (2010) dan Storman (2015). Bagi mereka, naluri keibuan adalah salah satu hubungan yang amat rumit untuk diperjelaskan, namun ianya merupakan satu hubungan yang tidak dapat dinafikan. Para sarjana seperti Kristeva (1980), Shenaar-Golan dan Walter (2015) serta Mukherjee (2016) mengatakan bahawa hubungan ibu dan anak ini adalah istimewa dan ianya bermula sejak dalam rahim ibu lagi. Bagi mereka, rahim merupakan tempat anak mula mengenal bahasa dan tanda. Shenaar-Golan dan Walter (2015) juga mengatakan bahawa hubungan ibu dan anak perempuan adalah refleksi kepada keadaan emosi wanita dan kanak-kanak perempuan dalam kehidupan. Pergantungan seorang anak untuk hidup terhadap ibu semasa dalam kandungan membentuk satu hubungan yang unik iaitu sebagai naluri yang dibentuk oleh hubungan biologi dan emosi.

Walaupun hubungan ibu dan anak adalah subjek naratif yang popular dalam filem, filem bergenre seram selalunya menggunakan hubungan ibu dengan anak perempuan sebagai sumber konflik utama penceritaan. Hal ini boleh difahami dari perspektif teori psikoanalisis yang melihat kepada hubungan psikoseksual dalam keluarga sebagai hubungan fundamental sesama manusia dan ini boleh membentuk pola perhubungan kanak-kanak apabila mereka dewasa nanti (de Beauvoir, 1949, 1953, 1972, 2011; Christina Siwi Handayani, 2010; Freud, 1956, 1973; Kristeva, 1987; Lacan, 1973; Lacan, 1975; Medved, 2016). Hubungan ibu dengan anak perempuan, mengikut teori psikoanalisis Freud (1956), hanya terurai setelah anak perempuan menjadi heteroseksual atau normal seperti yang diinginkan oleh patriarki. Hal ini bermaksud, proses pembentukan identiti anak perempuan atau perempuan secara amnya hanya berlaku apabila beliau menolak figura ibu dan menerima figura bapa. Jika

Freud dan Lacan mempelopori teori psikoanalisis yang dibentuk oleh sistem patriarki, Kristeva (1982) pula menggunakan psikoanalisis feminisme untuk memberikan ruang menganalisis hubungan ini sebagai satu bentuk pembebasan dari kekangan sistem patriarki iaitu melalui pertembungan semiotik (atau bahasa ibu) dan simbolik (atau bahasa bapa) yang direpresentasi oleh figura ibu dan bapa.

Pemahaman tentang pembebasan dari penindasan sistem patriarki ini boleh diperolehi dengan memahami konflik alam linguistik, semiotik dan simbolik. Dalam konteks pengajian filem, simbol analisis asas adalah sistem genre itu sendiri yang dizahirkan dalam bentuk sinematik, dramatik, semiotik dan simbolik. Contoh bahasa sinematik adalah latar tempat, *mise-en-scene* dan syot (Ryan & Lenos, 2012). Contoh bahasa dramatik adalah elemen-elemen *abjection* yang diperkenalkan oleh Kristeva (1982) seperti watak *the other*, amalan ritual dan budaya yang lainnya (Ryan & Lenos, 2012). Menurut Kristeva (1980), semiotik pula adalah alam linguistik anak ketika beliau berada dalam rahim ibu lagi yang mana pada ketika ini anak bergantung sepenuhnya kepada tubuh ibu. Pada ketika ini juga anak hanya mampu mendengar bunyi-bunyian sahaja dan tidak mempunyai struktur bahasa. Manakala simbolik pula, menurut Kristeva (1980) dan Creed (1986) adalah bahasa yang sudah sedia ada di sekeliling anak sewaktu beliau dilahirkan. Simbolik pula ialah budaya, adat, serta kepercayaan di sekeliling anak terbabit. Justeru, boleh dikatakan bahawa untuk merungkai konflik alam semiotik dan simbolik, semua elemen ini perlu dikupas bagi mencipta makna dan seterusnya mendedahkan ideologi genre filem seram itu sendiri.

Apa yang ingin kami bahaskan di sini ialah konflik hubungan ibu dan anak perempuan dalam filem seram kontemporari Melayu boleh difahami melalui konflik antara alam linguistik, semiotik dan simbolik. Pemahaman ini penting bagi mengeluarkan bacaan teks secara alternatif yang memberi peluang kepada watak wanita untuk mencabar ideologi patriarki yang dikatakan seimbang dan mengimbangi genre seram itu sendiri (Creed, 1986 & 1993; de Beauvoir, 1953; Butler, 1990 & 1986). Kajian filem seram di Malaysia seperti yang dibuat oleh Norman Yusoff (2005) masih lagi terikat dengan bacaan dari perspektif patriarki.

SEMIOTIK DAN SIMBOLIK DALAM HUBUNGAN IBU DAN ANAK PEREMPUAN

Subjektiviti wanita dari pandangan Kristeva (1980 & 1982) berasal dari teori psikoanalisis Freud dan Lacan. Walaupun Freud tidak melihat subjek wanita, ibu dan keibuan secara langsung, namun, teori psikoanalisis beliau penting dalam membuka pemahaman terhadap subjektiviti wanita dan ibu (Goodnow, 2010). Lacan (dalam Bowie, 1991, hlm. 15) kemudiannya mengambil asas teori Freud untuk menerangkan perbezaan gender dengan menekankan peranan bahasa dalam budaya dengan memperkenalkan elemen imej cermin atau *mirror image* dalam pembentukan subjektiviti manusia. Freud dan Lacan sebenarnya lebih memfokus kepada pembentukan subjektiviti seorang lelaki dan secara automatiknya mengeneralisasikan subjektiviti wanita sebagai sama dengan lelaki. Teori Lacan yang mengatakan manusia lahir dalam bahasa yang sedia ada (Kristeva, 1980 & 1982; Creed, 1986 & 1993; Butler, 1990) adalah penting dalam memahami struktur masyarakat patriarki dan bagaimana subjektiviti dibentuk dan ditetapkan oleh budaya sebelum mereka dilahirkan lagi. Namun, manusia yang dikatakan oleh Freud dan Lacan ini merujuk kepada lelaki.

Pembentukan subjektiviti yang diketengahkan oleh Freud dan Lacan ini dicabar oleh Kristeva kerana sifat patriarkinya dan kesannya terhadap kedudukan wanita dalam masyarakat. Bagi Kristeva (1980), generalisasi yang dibuat oleh Lacan dan Freud hanya menerangkan tentang kenapa kedudukan wanita dalam masyarakat diletakkan pada darjat yang lebih rendah berbanding lelaki. Walaupun Kristeva berada dalam tradisi ilmu psikoanalisis yang terkenal dengan sifat patriarkinya, beliau cuba mencari ruang untuk membebaskan wanita dari cengkaman kuasa patriarki. Kristeva meneroka sisi gelap konsep

bawah sedar (*subconscious*) Freud dengan memperkenalkan konsep *abjection* bagi tujuan membuktikan bahawa subjektiviti lelaki dan sistem patriarki adalah tidak stabil. Hubungan subjektiviti lelaki dan kestabilan sistem patriarki adalah ideologi yang lahir dari teori Freud dan Lacan yang menurut Kristeva hanya boleh diganggu-gugat oleh kehadiran *abjection*. Beliau mengambil konsep simbolik yang diperkenalkan oleh Freud dan Lacan dan semiotik yang dibawa oleh Simon de Bouvoir (1949; 1953; 1972; 2011) bagi tujuan menganalisis sistem patriarki dan kaitannya dengan subjektiviti wanita. Kristeva (1982, hlm. 3) menggunakan metafora kelahiran sebagai cara untuk menerangkan bagaimana konsep *abjection* ini mampu menganggu-gugat premis utama teori subjektiviti Freud dan Lacan yang mengatakan bahawa subjektiviti ialah hasil keupayaan patriarki menstabilkan masyarakat; “*I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which "I" claim to establish myself. [...] During that course in which "I" become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit*”.

Untuk memahami kaitan antara alam linguistik simbolik dan semiotik dengan *abjection*, asas pembentukan subjektiviti dalam psikoanalisis perlu diperjelaskan. Menurut Lacan, manusia akan melalui tiga fasa perkembangan psikoseksual atau “*three stages of psychosexual*” (Grosz, 1989, hlm. 18-25). Pertama, Fasa Pra-Oedipal, di mana anak akan terlalu menyayangi ibunya. Fasa ini melibatkan anak berusia dari 0 ke 6 bulan. Dalam fasa ini, anak sama sekali belum mengenal batasan ego atau dirinya sendiri atau batasan antara tubuh ibunya dengan tubuhnya sendiri. Anak dan ibu masih merupakan satu kesatuan iaitu “satu” kerana identifikasi identiti diri anak belum terjadi pada fasa ini. Menurut Lacan, anak pada fasa ini hanya memiliki satu keinginan yang ingin dipuaskan iaitu perasaan lapar yang boleh dipenuhi dengan susu ibu. Anak pada fasa ini masih belum dapat dikatakan sebagai feminin atau maskulin, kerana menurut Kristeva pada ketika ini anak hanya menggunakan bahasa “ibu” atau semiotik yang bergantung kepada imej dan bunyi (McAfee, 2004, hlm. 17). Secara ringkasnya, apa yang dikenali sebagai pra-Oedipal dalam teori Freud adalah peringkat alam semiotik bagi Kristeva.

Semiotik dikaitkan pula dengan konsep *chora* oleh Kristeva (1982, hlm. 13) yang menjelaskan bagaimana lingkungan psikologi bayi bergantung kepada tubuh ibunya. Menurut Kristeva (1982, hlm. 14), *chora* merujuk kepada tempat anak dibentuk atau dalam konteks wanita iaitu rahim. Rahim merupakan tempat linguistik semiotik bermula kerana ia menjadi sumber perlindungan, cinta dan makanan bergizi untuk bayi (McAfee, 2004, hlm. 18). Melalui fasa kehamilan, ibu dan anak wujud sebagai satu entiti dalam *chora* semiotik “*exist as one entity within the semiotic chora, where divisions are essentially fluid and the child is still not a fully constituted subject*” (Seet, 2009, hlm. 146). Di alam *chora*, anak masih tidak memahami subjektiviti dirinya kerana masih bersatu dan bergantung kepada tubuh ibu. Melalui *chora*, simbol serta makna diekspresikan tanpa tatabahasa kemudian disandarkan kepada anak di titik awal jalan kehidupannya (Kristeva, 1987). Interaksi ibu dan anak bergerak dalam proses tanpa paksaan dan konflik kuasa. Segalanya berjalan tanpa aturan, ia berlangsung secara semulajadi. Inilah dunia yang dibangunkan di atas “pemaknaan tanpa melalui tatabahasa”, iaitu dunia di mana ekspresi yang dipakai oleh seorang ibu yang disebut sebagai bahasa ibu (Kristeva, 1987, hlm. 40).

Fasa kedua dinamakan sebagai Fasa Cermin atau *Mirror Stage* yang melibatkan anak berusia enam (6) bulan ke lapan belas (18) bulan. Fasa ini berbentuk pra-verbal yang bersifat visual. Ia merupakan fasa paling kritikal untuk identifikasi perkembangan “ego” anak (Grosz, 1989, hlm. 21). Sebagai contoh, jika anak memperhatikan dirinya sendiri dalam sebuah cermin, pantulan imej di dalam cermin tersebut adalah bersifat imaginasi atau khayalan kerana apa yang ada di dalam cermin tersebut hanyalah merupakan sebuah imej. Saat itulah anak mula belajar untuk mencipta konstruksi subjektivitinya sendiri. Konstruksi diri anak ini berlaku apabila anak terbabit membandingkan diri mereka dan imej di dalam cermin tersebut.

Kemudian ketika dewasa, anak terbabit akan terus membuat identifikasi imaginasi diri beliau berdasarkan imej dari cermin itu. Menurut Lacan ini merupakan fasa normal dalam perkembangan diri manusia “ideal” (lelaki) (Lechte, 1990). Menurut Kristeva (1980; 1984; 1987), fasa ini merupakan fasa peralihan dari alam linguistik semiotik ke simbolik. Apabila anak mula membesar dan mula belajar mengenai tanda dan makna, anak akan pergi ke bahasa bapa (simbolik) atau peraturan bapa atau lebih dikenali sebagai patriarki. Namun, si ibu akan cuba mengekalkan hubungannya dengan anak daripada memasuki bahasa bapa kerana naluri keibuan yang ada pada ibu. Kehidupan seorang anak dimulai dengan bahasa ibu (semiotik) mengakibatkan ibu merasa berat untuk melepaskan anak ke bahasa bapa.

Kristeva (1982) memformulasi konsep *abjection* dengan mengambil kira bagaimana Freud dan Lacan mengkonstruksi subjektiviti manusia terutamanya peranan ibu di fasa pertama (pra-Oedipal) dan kedua (*mirror stage*). Freud mengkategorikan konstruksi ibu kepada dua. Pertama, ibu yang baik iaitu ibu pada fasa pra-Oedipal. Ibu di fasa ini bersifat melindungi, memberi makanan bergizi kepada anak dan anak juga bergantung penuh kepada tubuh ibu untuk terus hidup. Kedua, ibu yang jahat atau yang menolak patriarki di fasa Oedipal iaitu saat anak mula memasuki bahasa bapa (Stone, 2012). Justeru, ibu di peringkat ini merasa berat untuk melepaskan anak perempuan ke bahasa bapa kerana ibu sendiri terperangkap dalam fasa pra-Oedipal. Kristeva (1982) memperkenalkan konsep *abjection* pada peringkat ini untuk menerangkan keadaan ibu yang tidak mahu melepaskan anak ke bahasa bapa dan melahirkan konflik antara ibu dan anak. Kristeva (1982) mendefinisikan *abjection* sebagai sebarang perkara yang melanggar atau menolak kestabilan sistem, undang-undang, budaya dan adat iaitu sistem patriarki. Konsep *abjection* didefinisikan sebagai “*What disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite*” (Kristeva, 1982, hlm. 4). Justeru, dapat disimpulkan bahawa *abjection* ialah sebarang perkara yang menolak, mengancam dan mengganggu-gugat sistem dan ideologi patriarki. Kristeva mengembangkan konsep ini dengan mengaitkan konflik hubungan ibu dan anak perempuan dengan fasa Oedipal sebagai cara untuk memahami pembentukan subjektiviti wanita.

Berdasarkan teori *abjection* ini, peranan wanita sebagai ibu adalah lebih *abject* dan lebih provokatif seram dan lebih tertindas daripada wanita secara umumnya. Menurut Kristeva (1982, hlm. 101), untuk wanita menjadi ibu, proses kehamilan dan bersalin sering dikaitkan dengan bahan buangan yang dikeluarkan daripada tubuh badan ibu seperti “muntah, najis, darah dan sebagainya”. Menurut beliau lagi, proses ini membuatkan ibu menjadi *abject* kerana pengeluaran bahan buangan daripada tubuh ibu itu dikatakan mencabar kestabilan tubuh dan menjadikan ia *abject*. Selain itu, konstruksi ibu ini juga tidak sama dengan subjektiviti lainnya kerana ibu dikatakan mempunyai kuasa yang didapati dari dua sumber. Pertama, kuasa ibu yang boleh melahirkan anak kerana mempunyai rahim. Kedua, kuasa yang ibu ada yang mana anak bergantung sepenuhnya kepada tubuh ibu untuk terus hidup sebelum diambil alih oleh simbolik. Menurut Goodnow (2010), kuasa ibu ini merupakan satu cabaran buat patriarki dan juga merupakan ketakutan buat mereka. Ibu dikatakan lebih *abject* dari wanita biasa juga kerana imej ibu menjadi peringatan (trauma) kepada anak saat anak berpisah dari ibu untuk pergi ke bahasa bapa atau sistem patriarki.

Oleh yang demikian, perkara pertama dan utama sebagai *abject* serta menjadi konflik dalam hubungan ibu dan anak perempuan adalah tubuh ibu itu sendiri. McAfee (2004, hlm. 48) mengatakan bahawa “*the first ‘thing’ to be abjected is the mother’s body, the child’s own origin.*” Terdapat dua sebab utama tubuh ibu menjadi perkara pertama dikatakan sebagai *abject*. Pertama, kerana kewujudan rahim atau *chora* dalam tubuh ibu. Rahim ini yang menjadikan tubuh ibu dikategorikan sebaris dengan *the other, monster* dan *alien* oleh sistem binari patriarki. Menurut patriarki tubuh badan yang normal adalah tubuh badan seperti lelaki yang tidak mempunyai rahim. Kedua, seorang ibu sentiasa menginginkan anak perempuan

berada dalam bahasa ibu atau dalam alam semiotik. Dua sebab ini menjadikan tubuh ibu perkara *object* yang pertama dan utama dan menjadi konflik dalam hubungan ibu dan anak perempuan.

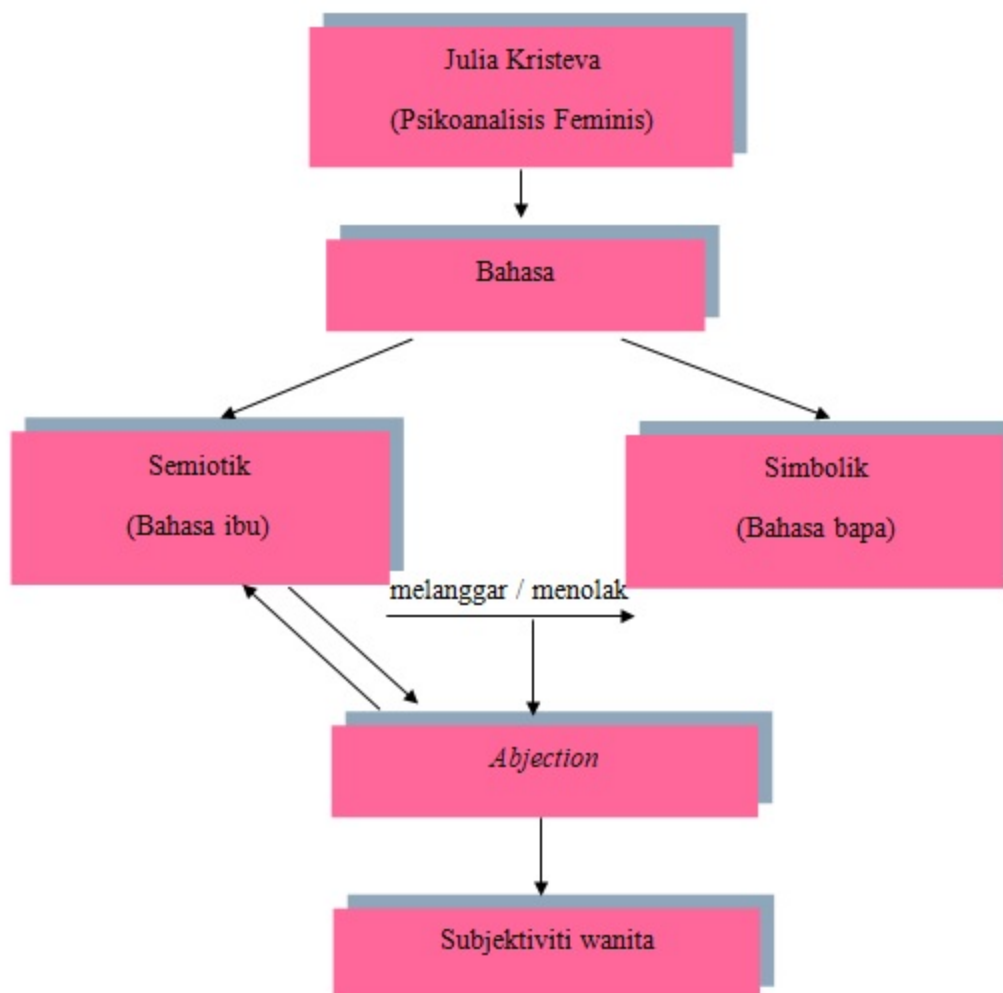
Fasa ketiga pula ialah fasa Oedipal yang melibatkan anak berusia lapan belas (18) bulan ke empat (4) tahun. Fasa ini terjadi ketika si “anak harus berpisah dengan ibunya atau harus terpaksa mengalami proses pengasian (*castration*)” (Moi, 1986, hlm. 13). Di fasa ini, anak tidak lagi melihat dirinya sebagai satu kesatuan dengan ibunya. Cinta anak adalah eksklusif untuk ibunya sehingga berusia empat atau lima tahun dan kemudian beralih dan tertahan (*repressed*) kerana beliau mula memasuki bahasa bapa atau budaya. Freud mengatakan bahawa pada ketika ini anak akan belajar menggunakan simbol bagi menggantikan bahasa ibu (semiotik). Pada ketika ini, anak harus kehilangan objek hasratnya (*object of desire*), iaitu, ibu kerana dia harus menerima kehadiran “ayah” atau “simbol ayah” atau “sistem simbolik” (Moi, 1986, hlm.151). Anak harus mengikuti apa yang dikehendaki oleh “simbol ayah” dan harus menerima mekanisme imaginasi diri yang lain seperti peraturan, aturan, adat, tabu dan lain-lain untuk diterima masyarakat (Moi, 1986, hlm. 239). Identifikasi inilah yang dipanggil sebagai “simbol ayah” atau simbol patriarki. Secara analoginya, proses ini berlaku seperti melahirkan anak ke dalam bapa (Lechte, 1990). Oleh itu, fasa ini bersifat simbolik.

Konteks masyarakat patriarki yang membentuk teori Freud dan Lacan menjadikan proses memahami subjektiviti wanita lebih kompleks berbanding dengan lelaki. Sebagai contoh, menurut Freud, pada peringkat fasa Oedipal ini anak perempuan melepaskan ikatan terhadap ibunya dalam dua gelombang. Pertama, ketika anak perempuan berusia sekitar lima tahun. Pada ketika ini, anak perempuan akan memasuki "tempoh pendaman" (*latency period*) (Grosz, 1989, hlm. 80) dari usia enam tahun dan seterusnya. Isu-isu identiti seksual tidak aktif ketika ini. Tetapi setelah akil baligh dan meningkat remaja isu-isu ini akan timbul kembali. Pada ketika ini anak perempuan akan menganggap ibunya sebagai musuh kerana keutamaan dan perhatian ibu hanya untuk “bapa”. Pada ketika ini, ibu dianggap musuh oleh anak perempuan kerana beliau merasakan bahawa ibu merupakan penghalang untuk beliau mendapatkan cinta bapa. Proses inilah yang dipanggil Freud sebagai Kompleks Oedipal, bila mana anak mempunyai daya tarikan terhadap ibu bapa yang berlainan jantina. Namun, cinta anak perempuan kepada ibunya masih aktif secara tidak sedar (*unconscious*) untuk membentuk kedekatan dengan ayahnya dan lelaki lain (Stone, 2012). Tekanan dalam proses hubungan ibu dan anak perempuan ini merupakan proses terpenting bagi perkembangan mental kehidupan anak perempuan. Bagi pembentukan subjektiviti anak lelaki pula, anak hanya perlu meninggalkan ibu dan mengidentifikasikan dengan bapa hanya dengan mengaitkan alat kelamin sebagai simbol patriarki atau kuasa patriarki beliau dan bapa beliau. Persamaan anatomi ini menjadi simbolik perkongsiaan kuasa lelaki yang tidak mengelirukan dan memudahkan transisi dari bahasa ibu ke bahasa bapa (De Beauvoir, 1953; Creed, 1993). Jelas di sini bahawa memahami pembentukan subjektiviti wanita adalah lebih sukar dari lelaki mengikut perspektif teori Freud dan Lacan ini.

Kaitan fasa-fasa ini dengan semiotik dan simbolik ialah apabila Lacan memperkenalkan idea yang subjektiviti dilahirkan ke dalam struktur bahasa yang sedia ada. Hal ini bermaksud, tahap kesedaran seseorang wujud dalam bahasa yang mereka dilahirkan. Bahasa ini adalah sistem yang menstruktur patriarki sebagai berkuasa dan dominan dan meletakkan wanita di kelas kedua (Cowie, 1997; Stone, 2012; Azlina Asaari, Jamaluddin Aziz & Sabariah Mohamed Salleh, 2017; Nur Syuhada Mohd Radzi & Mahfuza Musa, 2017). Kristeva mengkritik Lacan dengan menyimpulkan bahawa wanita berasa tertekan kerana sistem simbolik yang tidak diinginkannya. Menurut Kristeva (dalam Moi, 1986, hlm. 152) juga, sistem simbolik ialah unsur pemerintahan patriarki yang diperkenalkan oleh Lacan untuk memberi makna terhadap peraturan atau ketetapan yang telah diatur seperti “tanda,

peranan, aturan, ritual dan lain-lain lagi oleh patriarki.” Bagi patriarki, jika sistem ini dilanggar, masyarakat akan terancam dan menjadi tidak stabil.

Kerangka teoritikal yang diaplikasi untuk kajian ini merujuk kepada Azlina Asaari (2017, hlm. 131) seperti ditunjukkan di bawah:-



RAJAH 1. Kerangka Teoritikal

Rajah 1 di atas menunjukkan kerangka teori yang digunakan iaitu teori psikoanalisis feminis dan seterusnya *abjection* yang diketengahkan oleh Julia Kristeva. Secara ringkasnya Kristeva melihat bahasa terbahagi kepada dua iaitu semiotik dan simbolik. Sebarang perkara yang melanggar peraturan, sistem, undang-undang dan perintah dalam masyarakat patriarki dikategorikan sebagai *abjection*. *Abjection* juga menurut beliau merupakan aspek semiotik.

Justeru itu, teori ini mampu membantu dalam menganalisis filem seram Melayu dalam konteks hubungan ibu dan anak perempuan. Menurut Stam (2000, hlm. 112), “*cinema is a language, an artistic language, a discourse or signifying practice characterized by specific codifications and ordering procedures*”. Oleh yang demikian, dengan menggunakan konsep *abjection* dari teori psikoanalisis feminis, kami akan membuktikan bagaimana konflik hubungan antara watak ibu dan anak perempuan ini mampu mengganggu-gugat ideologi patriarki. Kami juga membahaskan bahawa walaupun genre seram itu berstruktur patriarki, analisis terhadap watak dan perwatakan serta struktur tiga babak mampu memberi momen tertentu kepada wanita untuk mencabar ideologi dominan ini.

Oleh yang demikian, konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini diterjemahkan sebagai ancaman serta ketakutan patriarki terhadap wanita dalam filem seram. Patriarki menganggap wanita perlu dikawal agar tidak mencabarnya dan biasanya ianya dizahirkan dengan kewujudan wanita sebagai *monster* (Creed, 1986 & 1993; Cowie, 1997; Grosz, 1989; Stone, 2012). Hubungan ibu dan anak perempuan adalah satu bentuk konflik dalam naratif yang sering digunakan dalam genre filem seram sebagai cara mengingatkan wanita tentang kuasa patriarki. Justeru, makalah ini menganalisis filem seram kontemporari Melayu iaitu *Senjakala* (2011) sebagai satu kajian kes bagi merungkai konflik di antara alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini untuk membuktikan bahawa watak wanita boleh melalui momen liberalisasi dari cengkaman ideologi patriarki.

METODOLOGI

Makalah ini adalah satu kajian kes terhadap sebuah filem seram kontemporari Melayu iaitu, filem *Senjakala* (2011) arahan Ahmad Idham. Bagi tujuan ini, pendekatan kualitatif menggunakan analisis tekstual digunakan. Kekuatan analisis tekstual menurut Barthes (2004) mampu membentuk makna dari teks yang dikaji. Filem ini dipilih secara persampelan bertujuan iaitu kewujudan hubungan ibu dan anak perempuan sebagai satu struktur penting penceritaan. Kajian kes digunakan kerana ia berbentuk deskriptif dan tertakluk kepada unsur-unsur kesahan (*validity*) dan kebolehpercayaan (*reliability*) (Denzin & Lincoln, 1994).

Analisis filem ini dibahagi kepada dua bahagian. Pertama, analisis menghuraikan watak dan perwatakan bagi mengenalpasti ibu semiotik, ibu simbolik dan anak perempuan. Kedua, analisis menghuraikan konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan berdasarkan naratif melalui struktur tiga babak yang dipadankan dengan fasa pra-Oedipal, fasa cermin dan fasa Oedipal. Struktur tiga babak ini kami kaitkan dengan ketiga-tiga fasa melalui teori psikoanalisis Lacan. Menurut teori psikoanalisis Lacan, fasa ini merupakan fasa yang dilalui oleh manusia bagi proses pembentukan identiti yang normal (Lacan, 1973; Lacan, 1975; Moi, 1985). Struktur fasa ini juga merupakan struktur yang dibentuk oleh patriarki bagi memastikan kesinambungan pengaruhnya. Tujuan struktur fasa pra-Oedipal, fasa cermin dan fasa Oedipal ini digunakan untuk memperjelaskan bagaimana konvensi genre seram yang dibina oleh patriarki boleh digunakan untuk memahami konstruk konflik antara ibu dan anak perempuan, dan bagaimana konflik ini boleh dibaca secara bertentangan dari bacaan perspektif patriarki yang menindas wanita.

ANALISIS SENJAKALA

WATAK DAN PERWATAKAN

Watak dan perwatakan adalah penting dalam sebuah cerita fiksi. Menurut N. M. A. Quraishi (2003) mendefinisikan watak sebagai satu representasi individu mempamerkan sesuatu perlakuan bagi mewujudkan babak yang dramatik. Ryan dan Lenos (2012) pula mengatakan bahawa watak adalah ciptaan penulis skrip dan diberikan kehidupan oleh pelakon. Sementara perwatakan pula menurut Muhammad Hatta Muhammad Tabut (2003, hlm. 33) adalah “aksi”. Menurut beliau lagi, melalui perwatakan, penonton boleh merasai tekanan emosi dan perasaan yang disampaikan oleh sesebuah watak. Analisis watak dan perwatakan ini bertujuan untuk merungkai konflik alam semiotik dan simbolik watak-watak utama wanita dan menentukan siapa ibu semiotik dan ibu simbolik dalam filem *Senjakala* (2011) arahan Ahmad Idham. Bagi memahami konflik semiotik dan simbolik ini, watak dan perwatakan Karlisa, Opah Maimon dan Mazidah perlu dirungkai. Dapatan analisis ini membantu

memahami konflik hubungan ibu dan anak perempuan dalam analisis struktur tiga babak yang dibuat kemudian.

Watak Karlisa diperkenalkan di permulaan filem ini dalam babak di mana Karlisa baru kehilangan tunang beliau akibat kemalangan jalan raya. Sejak kematian tunang beliau, beliau menjadi murung dan sering mendapat mimpi aneh dengan suara perempuan yang menyeru nama beliau untuk pulang ke kampung ibunya iaitu Senja Lama. Karlisa pernah membesar di kampung tersebut sewaktu kecil, tetapi dilarikan ke Kuala Lumpur dan sejak itu tidak dibenarkan pulang semula ke sana. Mimpi aneh dalam babak pembukaan cerita semasa penghargaan pembukaan (*opening credit*) filem ini adalah pengenalan kepada watak Karlisa. Dalam babak mimpi ini, beliau berlari dengan memakai baju kurung berwarna putih di dalam hutan seperti dikejar sesuatu di waktu malam hari. Beliau berlari sehingga sampai ke rumah neneknya di Kampung Senja Lama. Babak mimpi ini menjadi indikasi bahawa cerita ini membawa ke alam bawah sadar dan kembalinya memori yang tertahan (*the return of the repressed*). Hal ini membuktikan bahawa Karlisa adalah anak perempuan yang ditarik semula ke alam semiotik.

Watak ibu kandung Karlisa, Mazidah, dibentuk sebagai seorang wanita yang mementingkan keluarga beliau. Justeru, Mazidah sebagai ibu telah membawa Karlisa lari dari Opah Maimon kerana tidak mahu mewarisi saka Opah Maimon. Mazidah melarikan diri dengan mengambil Karlisa iaitu waris tunggal wanita kerana tidak mahu menurut perjanjian saka. Dalam perjanjian ini, apabila waris wanita menerima saka, pasangan lelaki beliau akan mati seperti apa yang berlaku kepada datuk Karlisa. Perbuatan Mazidah ini disahkan lagi dengan dialog antara Karlisa dan Intan di kawasan perkuburan Kampung Senja Lama:-

Karlisa : Jadi keluarga Arman dan Intan menderita sebab mama tak nak terima saka tu? Ayah Arman jadi pak sanggup sebab Mama nak selamatkan Papa.

Perbuatan Mazidah ini memberi makna bahawa untuk mempertahankan struktur keluarga patriarki, beliau perlu memutuskan hubungan dengan ibu beliau dan saka keluarganya. Justeru, atas usaha beliau untuk mempertahankan sistem patriarki, Mazidah ialah seorang ibu simbolik.

Bagi watak Opah Maimon, beliau wujud dalam filem ini dalam dua bentuk iaitu melalui jelmaan saka dan menerusi teknik *flashback* atau imbas kembali. Bentuk pertama pemaparan Opah Maimon sebagai jelmaan saka adalah penting dalam naratif ini kerana jelmaan ini adalah *the other* yang bersifat *abjection*. Bentuk kedua pemaparan Opah Maimon menerusi teknik imbas kembali (*flashback*) adalah penting kerana ia menjadikan beliau objek penyiasatan naratif. Hal ini menjadikan beliau ibu semiotik kerana bersifat *abject*. Hubungan watak Opah Maimon sebagai jelmaan saka (*the other*) dan bersifat *abjection* juga dibuktikan dengan kewujudan beliau di sempadan antara duniawi dan dunia tidak nyata. Seperti menurut Kristeva (1982, hlm. 4) *abjection* adalah “*what disturbs identity, system, order. What does not respect border, positions, rules*”.

Sebagai *the other* dan *abjection*, Opah Maimon menduduki dua ruang yang berbeza iaitu ruang duniawi (simbolik) dan ruang dunia tidak nyata (semiotik). Salah satu contoh di mana Opah Maimon menduduki ruang duniawi dipaparkan dalam bentuk *flashback* dalam adegan di mana beliau sedang nazak dan berada di samping Pak Salleh. Ketika itu, beliau sukar untuk menghembuskan nafas terakhir kerana saka belaan beliau masih tidak dapat diturunkan kepada keturunan wanita beliau. Hal ini bermaksud, dalam duniawi, Opah Maimon adalah manusia yang hanya wujud pada masa lampau. Sementara itu, Opah Maimon menduduki ruang dunia tidak nyata apabila beliau wujud sebagai jelmaan saka. Sebagai contoh, ketika Karlisa dan Isabella baru sahaja tiba di rumah Opah Maimon, Opah Maimon yang menyambut mereka merupakan jelmaan saka. Contoh kedua yang mengaitkan beliau

sebagai penghuni ruang dunia tidak nyata dan seterusnya menjadikan beliau satu *abjection* ialah apabila saka sebagai Opah Maimon menjelma dengan memakai kain kapan putih di belakang Karlisa sewaktu di bawah rumah. Menurut Kristeva (1982, hlm. 4), “*The corpse seen without God and outside of science, is the utmost of abjection.*” Kedudukan Opah Maimon di duniawi dan dunia tidak nyata ini membuktikan beliau bukan sahaja ibu semiotik malah merupakan satu *abjection*.

Dalam konteks filem ini, konflik hubungan ibu dan anak perempuan ini boleh dilihat dari aspek identifikasi semula anak dan ibu. Idea mengenai identifikasi semula anak dan “ibu” dibentuk dalam pertemuan pertama anak perempuan dengan “ibu”. Pertemuan pertama Karlisa dengan Opah Maimon berlaku setelah Karlisa tersedar dari mimpi ketika di dalam kereta beliau. Kami berpendapat identifikasi semula ini merupakan cara bagaimana filem ini membentuk konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan anak perempuan dan ibu. Hal ini menunjukkan keinginan seorang ibu untuk bersatu kembali dengan anak perempuan beliau. Walaupun Opah Maimon bukan ibu Karlisa, namun beliau merupakan nenek Karlisa dan ini menjadikan hubungan ini bersifat *maternal* atau keibuaan. Berdasarkan watak dan perwatakan ini boleh dikatakan bahawa Opah Maimon adalah ibu semiotik dan Mazidah pula adalah ibu simbolik bagi Karlisa. Opah Maimon dikatakan sebagai ibu semiotik kerana beliau menarik kembali Karlisa yang sudah berada dalam bahasa simbolik ke bahasa beliau iaitu semiotik. Manakala Mazidah pula adalah ibu simbolik kerana beliau berusaha untuk mengembalikan Karlisa ke dalam bahasa simbolik atau sistem patriarki semula.

Konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan antara Karlisa, Mazidah dan Opah Maimon dalam filem *Senjakala* ini digerakkan oleh motif Opah Maimon sebagai ibu semiotik yang inginkan agar anak perempuan meninggalkan sistem dan kuasa patriarki serta pulang ke kuasa ibu atau semiotik. Penemuan kajian ini yang mana saka dalam bentuk Opah Maimon adalah intipati feminin (*feminine essence*) dan merupakan kuasa kewanitaan (*feminine force*) berlawanan dengan tanggapan bahawa saka adalah simbol patriarki. Menurut Jamaluddin dan Azlina (2014) dan Azlina dan Jamaluddin (2013) dalam kajian mereka ke atas filem *Damping Malam* (2010) dan *Waris Jari Hantu* (2007), saka adalah simbol kekuasaan patriarki kerana ia memperkukuhkan lagi sistem tersebut. Namun, bagi filem ini, saka dalam bentuk jelmaan Opah Maimon bertindak bagi memastikan wanita berkuasa dalam keluarga mereka. Justeru, Opah Maimon perlu mendapatkan Karlisa sebagai cara memastikan kelestarian semiotik sebagai sistem keluarga mereka. Malah, hubungan ini boleh dikatakan asas pembentukan konflik cerita filem ini.

Maka naratif filem ini seterusnya bertujuan untuk mencapai penyelesaian konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini. Seperti yang dikatakan sebelum ini, pertemuan pertama Karlisa yang terkejut dengan kemunculan makhluk berupa wanita tua melintas di hadapan kereta beliau merupakan tanda yang memisahkan beliau dari alam patriarki dan memasukkan beliau semula ke alam semiotik ibu. Adegan di mana Karlisa buat kali pertamanya ternampak jelmaan Opah Maimon ini menjadi tanda bermulanya identifikasi semula ibu dan anak perempuan, dan bermulanya konflik alam semiotik dan simbolik. Berdasarkan analisis ini, dapat disimpulkan bahawa konflik hubungan ibu dan anak perempuan dalam *Senjakala* bermula apabila ibu semiotik iaitu Opah Maimon menarik semula anak perempuan tersebut dari alam simbolik ke semiotik atau perebutan kuasa antara ibu semiotik (Opah Maimon) dan ibu simbolik (Mazidah).

STRUKTUR TIGA BABAK

Analisis struktur tiga babak ini bertujuan untuk menerangkan konflik alam semiotik dan simbolik oleh watak-watak utama wanita dalam filem *Senjakala* (2011). Pada asasnya, filem *Senjakala* dipilih kerana mempunyai tiga babak yang secara analoginya berkait dengan

hubungan ibu dan anak perempuan dalam fasa pra-Oedipal, fasa cermin dan fasa Oedipal. Fasa pertama iaitu fasa pra-Oedipal (semiotik) filem ini adalah babak khas semasa penghargaan awal atau *opening credit*. Fasa cermin pula bermula dari babak Karlisa, iaitu watak protagonis, tersedar dari mimpi ketika di dalam kereta dan beliau ternampak seorang wanita tua melintas di hadapan kereta yang menyerupai nenek beliau, Opah Maimon. Manakala fasa Oedipal (simbolik) pula bermula dalam babak yang menunjukkan resolusi konflik semiotik dan simbolik yang terdapat proses pemisahan saka Opah Maimon dari tubuh Karlisa. Struktur tiga babak fasa ini boleh dikaitkan dengan apa yang Peck dan Coyle (1984, hlm. 94) katakan sebagai “*the same basic structure of exposition, complication and resolution*” yang digunakan sebagai struktur tiga babak. Struktur ini, kami bahaskan sebagai struktur patriarki juga.

Justeru, struktur tiga babak ini secara psikoanalisisnya adalah struktur pembentukan subjektiviti individu beracuan patriarki dan merupakan simbol yang menindas wanita (Cowie, 1997). Hal ini kerana hanya anak yang berjaya melalui ketiga-tiga fasa ini dianggap sebagai “normal”. Anak perempuan yang menghadapi konflik yang menghalang beliau mencapai subjektiviti, iaitu kesedaran tentang diri, dianggap “tidak normal” kerana secara ideologinya beliau tidak mengikut ketentuan patriarki yang mahukan wanita menjadi lemah, pasif dan tunduk kepada patriarki. Kedudukan ibu yang boleh bersifat semiotik dan simbolik menjadikan beliau figura asal berlakunya konflik dalam pembentukan subjektiviti anak perempuan. Justeru, filem ini akan dianalisis mengikut fasa-fasa ini bagi merungkai bagaimana *abjection* mencabar ideologi patriarki.

FASA PRA-OEDIPAL

Fasa pra-Oedipal ini adalah fasa di mana konflik semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan dalam filem ini bermula. Fasa pra-Oedipal filem *Senjakala* berlaku dalam babak mimpi Karlisa semasa penghargaan awal (*opening credit*) di permulaan cerita. Babak ini dimulakan dengan adegan Karlisa berlari seperti dikejar sesuatu di dalam hutan sewaktu malam dan terjatuh di akar pokok akibat tersadung. Beliau berlari sehingga ke rumah nenek beliau di kampung yang dikelilingi hutan. Perbuatan watak wanita ini berlari kembali ke kampung ini menjadi tanda bahawa beliau kembali semula ke fasa pra-Oedipal (semiotik). Kawasan kampung yang dilitupi hutan merupakan metafora kepada alam semiotik dan membangkitkan semula suasana dalam *chora*.

Dunia *chora* ini merupakan simbol ketidakstabilan dunia Karlisa. Sebagai contoh di dalam mimpi tersebut, sewaktu tiba di rumah Opah beliau, kedengaran suara sayup orang ramai membaca surah Yassin yang membuatkan Karlisa ingin melihat apa yang terjadi di dalam rumah itu. Karlisa terus berjalan di dalam rumah tersebut sehingga di suatu sudut di mana beliau ternampak diri beliau sendiri yang sedang terbaring ditemani oleh ibu dan bapa beliau di sisi. Sewaktu itu, bayangan diri beliau yang terbaring itu sedang menjalani ritual dan seolah-olah sedang bertarung nyawa. Teknik *zoom in* yang digunakan dalam adegan ini menunjukkan yang wanita yang terbaring itu adalah diri beliau sendiri. Representasi ini menjadi titik tanda bahawa Karlisa kembali ke bahasa ibu atau alam semiotik iaitu dalam konteks minda bawah sedar. Representasi ini boleh dikatakan sebagai simbol cermin yang mana beliau melihat imej beliau sendiri. Babak ini juga membuktikan bahawa Karlisa berada dalam dua fasa secara serentak iaitu fasa pra-Oedipal dan fasa cermin yang menunjukkan yang fasa-fasa ini sendiri, yakni struktur patriarki tidak stabil.

Konflik alam semiotik dan simbolik filem *Senjakala* ini bermula dengan adegan ketika Karlisa pulang ke kampung halamannya iaitu Kampung Senja Lama bersama teman rapatnya, Isabella. Beliau pulang tanpa pengetahuan ibu beliau, Mazidah. Karlisa bertindak sedemikian apabila sering mendapat mimpi mengenai kampung tersebut dan opah beliau.

Apabila sampai di kampung, Karlisa terkejut kerana Opah Maimon yang selama ini dikatakan telah meninggal dunia oleh ibu beliau, masih hidup dan tinggal di rumah tersebut. Di kampung itu juga, Karlisa bertemu dengan seorang lelaki yang penuh misteri bernama Armand. Melalui Armand, Karlisa mula mengetahui tentang sejarah keluarga beliau yang mempuyai saka.

Saka dalam filem *Senjakala* digunakan untuk menjaga keluarga dan keturunan serta waris wanita kerana wanita ditugaskan menjaga keluarga dan keturunan mereka. Saka membuatkan hubungan ibu dan anak perempuan antara Mazidah dan Karlisa serta antara Opah Maimon dan Mazidah sebagai satu konflik dan bersifat *abject*. Hubungan ini menjadi konflik kerana wujudnya *the other* iaitu saka tersebut antara hubungan mereka. Konflik ini dapat dibuktikan dengan adegan di mana Mazidah lari meninggalkan kampung kerana tidak mahu mewarisi saka ibunya iaitu Opah Maimon. Manakala, Karlisa pula menuduh ibu beliau, Mazidah sebagai seorang yang tidak bertanggungjawab. Mazidah bertindak sedemikian kerana sesiapa yang mewarisi saka tersebut tidak boleh ada pasangan hidup. Saka ini akan mengasi (*castrate*) dengan membunuh pasangan lelaki keluarga Karlisa sebagai tanda mencabar dan mengganggu-gugat sistem patriarki. Dalam alam simbolik, bapa adalah ketua keluarga sekaligus mewakili patriarki (De Beauvoir, 1953; Cowie, 1997; Kaplan, 1990; Stone, 2012). Perbuatan Mazidah ini adalah kerana beliau tidak mahu kembali ke alam semiotik dan tetap ingin terus berada dalam alam simbolik iaitu dunia patriarki. Hal ini bermaksud, Mazidah tidak mahu dikuasai oleh kuasa saka ibu beliau yang merupakan *abjection* dan tetap ingin menjaga struktur keluarga patriarki. Oleh itu, elemen saka membuatkan hubungan ibu dan anak perempuan dalam filem ini menjadi konflik dan *abject*.

Karlisa pula ditarik semula ke dalam alam semiotik secara bawah sedar. Minda bawah sedar ini direpresentasi dengan babak Karlisa berlari dalam mimpi beliau yang tertidur di dalam kereta yang dipandu oleh tunang beliau. Mimpi ini menjadi indikasi bahawa Karlisa sudah berada dalam alam semiotik. Selepas terjaga dari mimpi terbabit, beliau terkejut kerana ternampak seorang wanita tua sedang melintas di hadapan kereta secara perlahan. Kami melihat babak tertidur ini sebagai indikator kembalinya figura “ibu” ke dalam pemikiran bawah sedar Karlisa. Figura “ibu” dalam filem ini adalah Opah Maimon. Kembalinya Karlisa ke kampung adalah bukti beliau mengidentifikasi-semula dengan semiotik, yang dikaitkan dengan susur galur *maternal*. Dalam erti kata lainnya, kembalinya Opah Maimon dan pertemuan antara Karlisa dan Opah Maimon di hadapan kereta Karlisa itu ialah penanda kehadiran semula alam semiotik dalam kehidupan Karlisa.

Mimpi yang dialami oleh Karlisa ini merupakan teknik dramatik yang digunakan oleh filem ini sebagai tanda permulaan hubungan dan konflik antara Opah Maimon dan Karlisa. Apa yang penting ialah, tanda ini meletakkan Karlisa sebagai satu objek *abjection*. Hal ini kerana beliau tiba-tiba menjadi seorang yang pemarah dan agresif walaupun, dalam teknik flashback ditunjukkan yang beliau pada awalnya adalah seorang anak yang lemah lembut. Perubahan dari subjek kepada objek *abjection* dengan secara langsung menjadikan beliau “setaraf” dengan Opah Maimon yang memiliki saka atau *the other*. Persamaan taraf ini ditunjukkan secara sinematik dengan sering meletakkan mereka berada dalam ruang yang sama.

Konflik semiotik dan simbolik filem *Senjakala* ini dizahirkan dengan konflik hubungan ibu dan anak perempuan. Hubungan antara Opah Maimon dan Mazidah pada mulanya baik sebagai anak dan ibu. Namun setelah Mazidah berkahwin, segalanya berubah. Mazidah meninggalkan Opah Maimon kerana mengikut suami beliau. Ini merupakan caturan patriarki terhadap wanita yang bersuami. Opah Maimon tidak dapat menerima keadaan ini kerana beliau inginkan anak perempuan beliau meneruskan hidup bersama-sama beliau. Hal ini menunjukkan beliau masih mahukan agar Mazidah berada dalam semiotik. Perkara ini dijelaskan dalam dialog antara Opah Maimon dan Karlisa sewaktu di rumah kampung:-

Opah Maimon : Opah bukannya benci papa kamu, tapi Opah benci sebab papa kamu bawa lari mama kamu tinggalkan Opah. Opah sedih.

Sikap Opah Maimon ini mengesahkan lagi sifat *abjection* pada seorang wanita yang menekankan bahawa ibu akan berat melepaskan anak ke bahasa bapa (simbolik) kerana persaingan mendapatkan kasih sayang anak tersebut. Sewaktu fasa pra-Oedipal, anak dan ibu masih merupakan objek yang sama kerana identifikasi subjektiviti anak belum terjadi pada fasa ini. Keengganan Mazidah untuk terus berada dalam alam semiotik dengan mengikut suami (patriarki) dan meninggalkan ibu menjadikan ibu beliau satu *abjection*, iaitu bersifat mencabar ideologi patriarki. Hal ini diterangkan melalui watak Opah Maimon yang diwujudkan sebagai jelmaan saka beliau sendiri.

Secara kesimpulannya, anak perempuan (Karlisa) telah berada dalam alam simbolik iaitu patriarki. Namun, ibu semiotik iaitu Opah Maimon menarik kembali anak perempuan ke fasa pra-Oedipal (semiotik). Kehadiran ibu semiotik (Opah Maimon) dalam hubungan Mazidah dan Karlisa menjadikan hubungan antara ibu dan anak perempuan ini *abjection* kerana ianya mencabar struktur dan sistem patriarki. Justeru itu, fasa pra-Oedipal ini adalah titik permulaan konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan filem ini.

FASA CERMIN

Fasa cermin, menurut Lacan merupakan bentuk pra-verbal bayi di mana logik akal nya bersifat visual. Konsep ini diketengahkan oleh Lacan (1949) dengan mengatakan bahawa fasa ini merupakan penentu pembentukan identiti manusia. Sebagai contoh, jika kanak-kanak melihat dirinya sendiri dalam cermin, pantulan imej yang ada di dalam cermin tersebut adalah bersifat imaginasi. Hal ini kerana yang ada di dalam cermin tersebut hanyalah merupakan sebuah imej. Menurut Lacan (1977) lagi, pada saat itulah kanak-kanak mula belajar untuk mencipta konstruksi diri mereka. Kemudian ketika dewasa kanak-kanak terbabit akan terus membuat identifikasi imaginasi diri sepertimana di cermin terbabit. Menurut Lechte (1990) pula, fasa ini merupakan fasa paling kritikal untuk identifikasi perkembangan identiti kanak-kanak. Lacan (dalam Lechte, 1990) pula mengatakan bahawa proses ini merupakan fasa normal dalam perkembangan diri manusia.

Fasa cermin filem ini bermula ketika babak Karlisa bermimpi melihat diri beliau sendiri di dalam sebuah bilik di sebuah rumah kampung yang mana ibu dan bapa beliau berada di sisi imej beliau. Imej diri Karlisa yang beliau nampak dalam mimpi ini adalah duplikasi yang dikaitkan dengan cermin. Fasa ini diteruskan lagi dengan babak Karlisa ternampak seorang wanita tua melintas di hadapan kereta. Ketika babak ini, beliau baru tersedar dari mimpi akibat tertidur sewaktu kereta yang dipandu oleh tunangnya itu berhenti di lampu isyarat. Kemudian, kereta mereka menyelusuri jalan raya dan secara tiba-tiba terlanggar wanita tua tadi. Ketika tunang Karlisa keluar dari kereta untuk memastikan apa yang dilanggar dan keadaan kereta, beliau telah dilanggar oleh lori dan menyebabkan kematian beliau. Pemaparan Karlisa yang telah bertunang ini menjadi simbol bahawa Karlisa sudah berada dalam bahasa simbolik (sudah bertunang dan mengikut tetapan patriarki), tetapi kematian tunang beliau menunjukkan beliau dipaksa kembali ke bahasa semiotik oleh figura ibu. Dalam konteks ini, wanita tua tersebut yang membuatkan beliau kembali semula ke bahasa semiotik. Kedua-dua babak ini merupakan tanda bahawa Karlisa yang telah berada dalam bahasa simbolik telah ditarik kembali ke bahasa semiotik oleh ibu semiotik. Kembalinya Karlisa ke bahasa semiotik adalah tanda yang ianya mengganggu-gugat sistem patriarki.

Seterusnya, fasa cermin filem ini dikembangkan lagi dengan babak Karlisa menerima saka Opah Maimon dari Armand. Dalam babak ini, Armand membaca mantera menyeru saka

tersebut yang dibantu dengan alat-alat ritual seperti keris, limau nipis, kain kuning, ayam hitam, kemenyan dan lilin. Keris dan lilin merupakan simbol falik (*phallic symbols*) yang membawa makna kekuasaan patriarki (Campbell, 1955; Rahner, 1971; Mohamad Rashidi Pakri, 2008; Douglas, 2012; Cao, 2013). Ilmu hitam dan ritual ini merupakan perkara *abjection* kerana ianya menyeru unsur dari luar iaitu jin untuk bersatu dengan tubuh badan manusia yang menjadikan Karlisa berada di garis sempadan antara manusia dan bukan manusia (Kristeva, 1982; Creed, 1993). Proses ini mencabar ideologi patriarki yang mengatakan segala perkara adalah stabil. Ilmu hitam dan ritual ini membuktikan bahawa tidak semua perkara adalah sestabil seperti yang dikatakan oleh patriarki kerana terdapatnya alam selain dari alam patriarki itu sendiri. Babak penyatuan Karlisa dengan saka ini menjadi kemuncak beliau berada dalam bahasa semiotik. Selepas upacara penerimaan saka ini, Karlisa telah bersatu dan menjadi satu dengan ibu semiotik iaitu Opah Maimon.

Oleh yang demikian, babak-babak di atas ini adalah gambaran struktur peringkat cermin (*mirror stage*). Gambaran struktur *mirror stage* diartikulasikan melalui watak Karlisa dan Opah Maimon. Manakala duplikasi atau cermin di dalam filem ini digunakan sebagai metafora atau simbol kepada peringkat cermin (*mirror stage*) oleh Lacan (1949). Oleh kerana fasa ini merupakan fasa peralihan dari fasa pra-Oedipal (alam semiotik) ke fasa Oedipal (alam simbolik), jadi fasa ini menjadi persinggahan anak perempuan yang sudah memasuki bahasa simbolik untuk kembali semula ke fasa pra-Oedipal setelah ditarik oleh ibu semiotik.

FASA OEDIPAL

Filem seram kontemporari Melayu biasanya diakhiri dengan kembalinya ke dunia yang stabil dengan pengakhiran cerita yang bahagia. Dalam konteks filem yang dikaji, kembalinya ke dunia yang stabil ini boleh dikatakan sebagai fasa Oedipal. Fasa Oedipal berlaku ketika resolusi konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini. Fasa Oedipal ini bermula dalam babak ibu Karlisa, Mazidah berjumpa Ustaz Zailan dan Ketua Kampung bagi membantu mengeluarkan saka dari tubuh Karlisa. Dalam keadaan hujan lebat sewaktu malam hari di sebuah pondok kayu usang, Ustaz Zailan, Ketua Kampung dan Armand membaca ayat-ayat Al-Quran ke atas tubuh Karlisa dalam usaha mengeluarkan saka Opah Maimon yang berada dalam tubuh Karlisa. Ustaz Zailan, Armand dan Ketua Kampung mewakili kuasa dan struktur patriarki dalam filem ini. Fasa ini dikatakan sebagai Oedipal kerana pada ketika ini, Karlisa “dipulihkan” oleh patriarki agar beliau dapat berada kembali ke dalam bahasa simbolik atau sistem patriarki. Ketika fasa ini, Karlisa perlu “kembali” ke alam simbolik untuk beliau menjadi “normal” seperti yang diinginkan oleh patriarki.

Setelah saka Opah Maimon telah keluar dari tubuh Karlisa, Karlisa kembali menjadi “normal”. Penyataan ini dibuktikan dengan babak Karlisa berpelukan mesra sehingga mengalir air mata kegembiraan dengan ibu beliau, Mazidah sambil memohon maaf di atas apa yang terjadi. Perleraian konflik bahasa semiotik dan bahasa simbolik ini juga boleh dilihat dalam babak akhir filem ini yang menggunakan teknik syot jauh. Syot ini digunakan ketika Opah Maimon tiba-tiba muncul di belakang Karlisa dengan memakai telekung putih selepas saka tersebut dibuang dan jasad Opah Maimon disemadikan mengikut syariat Islam oleh Ustaz Zailan. Justeru, representasi babak Opah Maimon memakai telekung putih ini memberi makna bahawa roh Opah Maimon sudah stabil mengikut ketetapan agama Islam dan patriarki serta Karlisa juga sudah kembali ke bahasa simbolik. Pemaparan sebegini bermaksud Opah Maimon (ibu semiotik) adalah objek yang ingin dikawal oleh patriarki agar tidak terus menerus mencabar ideologi dominan ini. Objek yang ingin dikawal oleh patriarki ini selari dengan dapatan kajian Jamaluddin & Azlina (2014, hlm. 81) yang mengatakan bahawa saka adalah elemen seram yang dicipta sebagai simbol “dominasi patriarki” terhadap wanita.

Oleh yang demikian, kewujudan ibu semiotik dalam fasa ini membuka ruang untuk wanita mencabar ideologi patriarki. Menurut Azlina, Jamaluddin dan Sabariah (2017, hlm. 76), walaupun “ruang” ini bersifat sementara, namun ianya mampu “untuk mendedahkan kelemahan sistem patriarki ini.” Dunia yang perlu stabil telah ditidakstabilkan oleh ibu semiotik dengan konflik antara hubungan ibu dan anak perempuan yang diindikasikan oleh pertembungan bahasa ibu dan bahasa bapa. Sekurang-kurangnya konflik ini memberi makna yang hubungan ibu dan anak perempuan ini, terutamanya dalam semiotik membenarkan ibu mempengaruhi konstruk subjektiviti anak perempuan.

PERBINCANGAN DAN KESIMPULAN

Secara kesimpulannya, terdapat dua kategori ibu dalam filem ini iaitu ibu semiotik dan ibu simbolik. Ibu semiotik adalah ibu yang tidak membenarkan anak ke fasa Oedipal atau menarik kembali anak ke alam semiotik. Ibu simbolik pula adalah ibu yang berusaha untuk menarik kembali anak ke kehidupan “normal” seperti yang diinginkan oleh patriarki. Watak ibu semiotik ini mencabar ideologi patriarki kerana konstruk ibu ini mengganggu-gugat kestabilan sistem patriarki. Kehadiran ibu semiotik ini juga menjadi konflik utama dalam hubungan ibu dan anak perempuan yang membuatkan ibu simbolik berjuang untuk membawa anak perempuan kembali kepada kehidupan cara patriarki. Konflik alam semiotik dan simbolik dalam hubungan ibu dan anak perempuan ini menjadi konflik penceritaan di mana ia dileraikan mengikut acuan patriarki. Jadi, yang menjadi konflik filem ini bukanlah ibu atau anak perempuan tetapi hubungan itu sendiri iaitu antara alam semiotik dan simbolik. Hubungan ini yang menjadi ancaman kepada patriarki kerana ia mencabar kestabilan sistemnya. Pengakhiran cerita yang meleraikan konflik antara anak perempuan dan ibu semiotik adalah apa yang diinginkan oleh patriarki iaitu kestabilan dalam struktur masyarakatnya.

Secara teorinya, analisis ini membuktikan bahawa filem ini melalui hubungan ibu dan anak perempuan berada dalam alam semiotik. Hubungan ibu dan anak perempuan dalam filem ini menjadi *abject* kerana anak perempuan telah berada di alam simbolik tetapi kehadiran konstruk tubuh ibu semiotik dalam hidup anak perempuan telah membawa dan menarik kembali anak perempuan ke alam semiotik beliau. Filem ini memerangkap watak ibu dalam sistem yang telah ditetapkan oleh patriarki. Namun, terdapat beberapa momen yang memberi kuasa kepada ibu dan wanita untuk mengganggu-gugat sistem patriarki dengan kewujudan ibu semiotik (*abjection*). Genre seram ini adalah kerangka kerja patriarki, yang mana kebanyakan tenaga kerja seperti jurukamera, penulis skrip, editor dan lain-lain adalah lelaki yang mewakili patriarki. Justeru, patriarki inilah yang memerangkap wanita dalam struktur mereka. Namun, secara tidak langsung melalui teori psikoanalisis feminis terutamanya konsep *abjection* ini, watak wanita boleh dibaca sebagai mempunyai kuasa untuk mengganggu-gugat ideologi dominan patriarki ini. Oleh yang demikian, wanita dalam filem ini berpeluang mendapat kuasa sebagai *the other* dan *abjection* untuk mencabar sistem dominan ini.

Dapatan analisis ini diharap dapat memberi gambaran yang lebih jelas lagi tentang wanita dan konstruksi mereka dalam masyarakat mahupun keluarga serta membawa lari tanggapan ortodoks bahawa wanita adalah lemah, wanita tempatnya adalah di dapur dan lain-lain lagi selari dengan salah satu matlamat dalam Dasar Wanita Negara 2009 yang mana ingin membudayakan kesaksamaan gender di kalangan semua lapisan masyarakat dalam semua sektor. Oleh yang demikian, memahami makna, simbol dan ideologi dari pemaparan imej wanita dalam filem seram adalah penting bagi mengubah struktur pemikiran masyarakat. Tambahan pula, analisis ini amat penting dalam mendukung matlamat Dasar Wanita Negara 2009 kerana filem merupakan salah satu medium penyampaian mesej yang mudah difahami

dan diadili oleh masyarakat. Hal ini kerana filem mempunyai kuasa yang mana ia mampu memupuk pandangan, pemikiran serta pengetahuan dalam membawa lari konsep wanita yang disemai oleh budaya patriarki. Dengan memahami bahawa filem boleh mencipta makna, dan agen pengaliran ideologi, khalayak dan penggiat filem boleh menggunakan analisis kajian ini sebagai cara mengubah konstruksi wanita agar terus kekal relevan.

Seterusnya, dapatan analisis ini juga diharap dapat menyumbang dalam bidang ilmu kajian filem terutamanya bergenre seram di Malaysia khususnya dan di peringkat global amnya. Selain itu, kajian ini juga diharap dapat menyumbang kepada pemahaman terhadap penggunaan teori psikoanalisis feminis terutamanya konsep *abjection* dalam konteks filem seram Melayu. Analisis ini diharap dapat mengembangkan pemikiran terhadap kualiti filem tempatan itu sendiri kerana filem seram bukanlah sebagai hiburan kosong semata-mata kerana ianya membawa makna dan mendukung ideologinya yang tersendiri.

RUJUKAN

- Azlina Asaari & Jamaluddin Aziz. (2013). Mencabar ideologi maskulin: Wanita dan saka dalam filem seram di Malaysia. *Jurnal Komunikasi*. Vol. 29(1), 113-126.
- Azlina Asaari, Jamaluddin Aziz & Sabariah Mohamed Salleh. (2017). Susuk, wanita dan *abjection* dalam filem seram kontemporari Melayu. *Jurnal Komunikasi Malaysian (Journal of Communication)*. Vol. 33(3), 70-88.
- Azlina Asaari. (2017). Kajian Bandingan Watak Wanita dalam Filem Seram Kontemporari Melayu dan Hollywood. Unpublished Ph.D thesis, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi, Malaysia.
- Barthes, R. (2004). Textual analysis of a Tale of Poe. Dlm. Bal, M. (pnyt.). *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (hlm. 172-185). New York: Routledge.
- Blakeley, K. (2010). Women in Horror Films. Retrieved from <http://www.forbes.com/2010/08/26/horror-films-actresses-hollywood-forbes-woman-timefemale-audiences.html>
- Bowie, M. (1991). *Lacan*. Cambridge: Harvard University Press
- Butler, J. (1986). Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. *Yale French Studies*. Vol. 72, 35-49.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Campbell, J. (1955). *The Mysteries*. New York: Princeton University Press.
- Cao, S. (2013). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity the Variation Theory of Comparative Literature*. London: Springer.
- Christina Siwi Handayani. (2013). Julia Kristeva Tentang Seksualitas: Kembalinya Eksistensi Perempuan Sebagai Subjek. Dlm. Christina Siwi Handayani, Gadis Arivia, Haryatmoko & Robertus Robet (pnyt.). *Subyek yang Dikekang* (hlm. 1-21). Jakarta: Komunitas Salihara-Hivos.
- Cowie, E. (1997). *Representing the Women: Cinema and Psychoanalysis*. London: MacMillan Press Ltd.
- Creed, B. (1986). Horror and the Monstrous-feminine: an Imaginary Abjection. *Screen*. Vol. 27(1), 44-71.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- De Beauvoir, S. (1953). *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf.
- De Beauvoir, S. (1949). *The Second Sex*. Terj. HM Parshley. London: Picador.
- De Beauvoir, S. (1972). *The Second Sex*. Terj. Parshley, H. M. England: Penguin Books Ltd

- De Beauvoir, S. (1997). Introduction to the Second Sex. Dlm. Nicholson, L. (pnyt.). *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory* (hlm. 11-18). New York: Routledge.
- De Beauvoir, S. (2011). *The Second Sex*. Terj. Borde, C. & Malovany-Chevallier, S. New York: Vintage Books
- Denzin, N. K. (1995). *The Cinematic Society: the Voyeur's Gaze*. London: SAGE Publications.
- Douglas, R. (2012). *Dreams, Evolution and Destiny*. United Kingdom: Dreamstairway Books.
- Freud, S. (1956). *On Sexuality*. United States of Amerika: Penguin Books Ltd.
- Freud, S. (1973). *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. England: Penguin Book.
- Goodnow, K. J. (2010). *Kristeva in Focus: From Theory to Film Analysis*. Oxford: Berghahn Books.
- Grosz, E. (1989). *Sexual Subversions: Three French Feminist*. Australia: Allen & Unwin.
- Jamaluddin Aziz & Azlina Asaari. (2014). *Saka and the Abject: Masculine Dominance, the Mother and Contemporary Malay Horror Films*. *AJWS (Asian Journal of Women's Studies)*. Vol. 20(1), 71-92.
- Kaplan, E. A. (1990). *Psychoanalysis & Cinema*. New York: Routledge.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. transl. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1987). *In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith*. NY: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1987). *Tales of Love*. New York: Columbia University Press
- Lacan, J. (1975). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XX Encore 1972–1973, On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. Terj. Jacques-Alain Miller, J-A. New York: Norton.
- Lacan, J. (1975). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XX Encore 1972–1973, on Feminine Sexuality: the Limits of Love and Knowledge*. New York: Norton.
- Lacan, J. (1949). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. 287-292.
- Lacan, J. (1970). Of Structure as an in mixing of an otherness prerequisite to any subject whatever. Dlm. Macksey, R & Donato, E (pnyt). *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (hlm. 186-200). Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Lacan, J. (1973). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI, the Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton.
- Lacan, J. (1977). *Ecrits: A selection*. New York: Norton.
- Lacan, J. (1977). *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*. New York: W. W. Norton & Company
- Lechte, J. (1990). *Julia Kristeva*. London: Routledge.
- McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. New York: Routledge
- Medved, C. E. (2016). Stay-at-home Fathering as a Feminist Opportunity: Perpetuating, Resisting, and Transforming Gender Relations of Caring and Earning. *Journal of Family Communication*. Vol. 16(1), 16-31.
- Mohamad Rashidi Pakri. (2008). From Alien Into Colonial Space: an Imperialist's Adventure in Clifford's Since the Beginning. In Shakila Abdul Manan & Lalita Sinha (pnyt.).

- Exploring Space: Trends in Literature, Linguistics and Translation* (hlm. 105-109). Newcastle: Cambridge.
- Moi, T. (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. England: Clays Ltd, St Ives Plc.
- Moi, T. (1986). *The Kristeva Reader: Julia Kristeva*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Molloy, M. (2014). Mother-Daughter Ambivalence According to Sigmund Freud and Chantal Akerman. *Psyart: An Online Journal for The Psychological Study of The Arts*. Vol. 2(6), 386-395.
- Muhammad Hatta Muhammad Tabut. (2003). Kandungan Dan Teknik: Unsur-unsur Yang Mempengaruhi Filem Tempatan. Dlm. Ramli Mohamed (pnyt.). *Sinema dan Penontonan Di Malaysia* (hlm. 26-44). Pulau Pinang: Penerbit Universiti Sains Malaysia.
- Mukherjee, R. (2016). Mother Hood - A Social Construction. *Asian Journal of Multidisciplinary Studies Vol. 4(5)*, 138-142.
- N.M.A Qurashi. (2003). Menganalisis sebuah filem. Dlm. Ramli Mohamed (pnyt.). *Sinema dan Penontonan Di Malaysia* (hlm. 1-14). Pulau Pinang: Penerbit Universiti Sains Malaysia.
- Norman Yusoff. (2005). Between Pontianak and “psycho Slasher”: Reading the Paradox of Horror in Contemporary Malaysian Cinema. *Jurnal Skrin Malaysia*. Vol. 2(2), 13-47.
- Nur Syuhada Mohd Radzi & Mahfuza Musa (2017). Beauty Ideals, Myths and Sexisms: A Feminist Stylistic Analysis of Female Representations in Cosmetic Names. *GEMA Online® Journal of Language Studies*. Vol. 17(1), 21-38.
- Peck, J. & Coyle, M. (1984). *Literary Terms and Criticism*. New York: PALGRAVE.
- Rahner, H. (1971). *Greek Myths and Cristian Mystery*. New York: Biblo and Tannen.
- Ryan, M & Lenos, M. (2012). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Seet, K. K. (2009). Mother and Daughters: Abjection and the Monstrous-feminine in Japan’s Dark Water and South Korea’s a Tale of Two Sisters. *Camera Obscura*. Vol. 71 24(2), 139-159.
- Shenaar-Golan, V. & Walter, O. (2015). Mother-daughter Relationship and Daughter’s Body Image. *Health*. Vol. 7, 547-559.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: an Introduction*. Meiden, MA: Blackwell.
- Stone, A. (2012). *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Storman, S. M. (2015). The Role of Women in Horror Films. The Inflectionist: Challenge, Debate and Report on the Expressive World. Retrieved from <http://theinflectionist.com/2015/03/28/the-role-of-women-in-horror-films/>
- Yi-Lin Yu. (2005). *Mother, She Wrote: Matrilinial Narratives in Contemporary Women's Writing*. New York: Peter Lang Publishing.

Daftar Filem

Tajuk Filem	Tahun	Negara	Genre	Pengarah	Penerbit
<i>A Tale of Two Sisters</i>	2003	Korea	Seram, Misteri Thriller	Kim Jee-Woon	B.O.M. Film Productions Co.
<i>Damping Malam</i>	2010	Malaysia	Seram, Thriller	Ahmad Idham	Metrowealth Pictures Sdn. Bhd.
<i>Dark Water</i>	2002	Jepun	Seram, Misteri, Thriller	Hideo Nakata	Toho Company Ltd
<i>Ghost Mother</i>	2007	Thailand	Seram	Theeratorn Siriphunvaraporn	Tai Seng Entertainment
<i>Mama</i>	2013	Amerika Syarikat	Seram, Thriller	Andrés Muschietti	Toma 78 & De Milo productions
<i>Senjakala</i>	2010	Malaysia	Seram, Misteri	Ahmad Idham	Excellent Pictures Sdn. Bhd. & MIG Production Sdn. Bhd.

PENULIS

Azlina Asaari adalah graduan Doktor Falsafah di Pusat Pengajian Impak Media dan Industri Kreatif (IMIK), Fakulti Sains Sosial dan Kemanusiaan, Universiti Kebangsaan Malaysia. Beliau telah menerbitkan dalam jurnal ISI dan SCOPUS. Beliau boleh dihubungi di alamat lynasari@gmail.com

Prof Madya Dr. Jamaluddin Aziz adalah Professor Madya di Pusat Penyelidikan Impak Media dan Industri Kreatif (IMIK), Fakulti Sains Sosial dan Kemanusiaan. Beliau juga merupakan Timbalan Pengarah Pusat Kepimpinan Wanita, Universiti Kebangsaan Malaysia. Bidang kepakaran beliau ialah media, budaya dan gender. Buku beliau bertajuk *Transgressing Women: Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers* (2012) telah diterbitkan oleh Cambridge Scholars Publishing. Beliau telah dipinjamkan ke Kementerian Pembangunan Wanita, Keluarga dan Masyarakat sebagai Pakar Gender pertama menjawat jawatan tersebut di Malaysia. Beliau boleh dihubungi di jaywalk@ukm.edu.my