

Satira dan Kritik Sosial dalam Labu dan Labi: Sebuah Analisis Pasca-Kolonial

Siti Raihani Mohamed Saaid
Universiti Malaya, Malaysia
s2121504@siswa.um.edu.my

Marlenny Deenerwan
Universiti Malaya, Malaysia
marlenny@um.edu.my

Article received: May 16, 2025

Article accepted: September 4, 2025

Article published: December 29, 2025

Cite this article (APA): Saaid, S.R.M., & Deenerwan, M. (2025). Satira dan kritik sosial dalam Labu dan Labi: sebuah analisis pasca-kolonial. *Jurai Sembah*, 6(2), 91-102. <https://doi.org/10.37134/juraisembah.vol6.2.3.2025>

Abstrak

Kolonialisme telah meninggalkan kesan yang mendalam terhadap cara hidup dan pemikiran masyarakat tempatan, dan hal ini mendapat perhatian pengarah filem Melayu, termasuk P. Ramlee. Filem-filem beliau pada era kegemilangan studio Melayu (1950-an hingga 1970-an) sering menampilkan kritikan sosial yang disampaikan melalui satira. Kajian ini meneliti filem *Labu & Labi* (1962) dengan menggunakan teori pasca-kolonial Homi K. Bhabha (1994), khususnya konsep ambivalensi, mimicry dan hibriditi, bagi memahami bagaimana komedi dan satira berfungsi sebagai wacana dekolonisasi budaya. Pendekatan kualitatif melalui analisis isi kandungan terhadap kata bual dan pembungkahan digunakan untuk mengenal pasti lima elemen satira mengikut model S. Othman Kelantan, iaitu humor, wit, ironi, sarkasme dan berlebihan. Dapatan kajian menunjukkan P. Ramlee menggunakan satira bukan sahaja untuk mengkritik masalah sosial, tetapi juga untuk mentertawakan peniruan gaya hidup kolonial dan membuka ruang perundingan identiti Melayu dalam ruang ketiga budaya. Hal ini memperlihatkan bagaimana sinema P. Ramlee menjadi medium penting dalam membentuk wacana kebangsaan dan identiti pasca-kolonial Malaysia.

Keywords: kolonialisme, Labu dan Labi, P. Ramlee, satira, sosiobudaya

Abstract

Colonialism has left a profound imprint on the ways of life and modes of thought of local societies, a condition that attracted the critical attention of Malay filmmakers, most notably P. Ramlee. His films during the golden era of the Malay studio system from the 1950s to the 1970s frequently articulated social critique through satire. This study examines the film Labu dan Labi (1962) using Homi K. Bhabha's (1994) postcolonial theory, with particular emphasis on the concepts of ambivalence, mimicry, and hybridity, to explore how comedy and satire function as a discourse of cultural decolonisation. A qualitative approach employing content analysis of dialogue and framing is used to identify five satirical elements based on the model proposed by S. Othman Kelantan, namely humour, wit, irony, sarcasm, and exaggeration. The findings reveal that P. Ramlee employs satire not only to criticise social issues but also to ridicule the imitation of colonial lifestyles, thereby opening a space for negotiating Malay identity within the cultural "third space." This study demonstrates how P. Ramlee's cinema serves as a significant medium in shaping national discourse and articulating postcolonial Malaysian identity.

Keywords: colonialism, Labu dan Labi, P. Ramlee, satire, sociocultural studies

Pengenalan

P. Ramlee menduduki tempat yang penting bukan sahaja dalam sejarah perkembangan filem dan muzik Melayu tetapi juga dalam pembinaan identiti budaya Malaysia dan Singapura. Sehingga ke hari ini, karya-karya beliau terus dapat diapresiasi seiring dengan kemajuan teknologi digital yang pesat. P. Ramlee dikatakan sangat ikonik dan signifikan sehinggakan filem-filem yang dihasilkan sebelum dekad 1970-an disebut sebagai 'era filem P. Ramlee', walaupun tidak semestinya P. Ramlee terlibat dalam filem tersebut. Anuar Nor Arai menyatakan bahawa P. Ramlee berupaya membawa penonton 'keluar dari bendungan air mata melalui filem-filem komedinya' (2007: 19). Kenyataan ini berkait dengan faktor sejarah filem-filem Melayu yang diterbitkan sebelum P. Ramlee menjadi pengarah filem pada tahun 1955.

Sejarah perkembangan filem Melayu tidak boleh dipisahkan daripada pengaruh kolonialisme, yang membentuk struktur industri, norma sosial, dan imaginasi budaya masyarakat tempatan. Filem-filem Melayu awal yang diterbitkan oleh Shaw Brothers antara tahun 1938 hingga 1941, seperti Mutiara, Bermadu, Topeng Syaitan, dan Terang Bulan di Malaya, menggunakan pelakon-pelakon dari dunia bangsawan tetapi diarahkan oleh pengarah berbangsa Cina, termasuk Run Run Shaw sendiri. Meskipun filem-filem ini dihasilkan untuk penonton Melayu, inspirasi daripada filem Hong Kong menyebabkan masyarakat tempatan sukar menerima kandungannya.

Shaw Brothers merupakan pengedar filem-filem dari China untuk penonton berbangsa Cina di Singapura, namun seiring dengan perkembangan semasa, mereka berusaha untuk menghasilkan filem-filem Melayu khusus untuk pasaran masyarakat Melayu (Millet, 2006: 24). Ironinya, masyarakat Melayu yang menjadi sasaran Shaw Brothers sendiri tidak dapat menerima filem-filem berkenaan kerana ia diinspirasi sepenuhnya daripada filem-filem Hong Kong dan bukan berdasarkan kisah tempatan. Ketidakslasan budaya yang wujud dalam filem-filem berkenaan menyebabkan penolakan daripada masyarakat tempatan sendiri.

Selepas tahun 1947, Shaw Brothers menjadi sebuah studio perfileman Melayu yang prolifik melalui penubuhan Malay Film Productions (MFP). Pada masa itu, pengarah-pengarah filem di studio MFP terdiri daripada pengarah-pengarah berbangsa India yang didatangkan dari India. Di antara mereka termasuklah Phani Majumdar, KM Basker, BN Rao dan Dhires Ghosh. Sebilangan besar pengarah India ini tidak memahami budaya, adat resam dan pemikiran tempatan. Ini menyebabkan hasil kerja mereka mendapat kritikan para pengkaji filem tempatan. Antara kritikan yang diterima adalah filem-filem ini tidak menaikkan semangat positif, sedangkan filem sewajarnya dihasilkan tanpa dibuai emosi berlebihan supaya dapat membentuk bangsa menjadi lebih maju serta berdaya saing (Hatta Azad Khan, 2003: 180). Dalam konteks pasca-kolonial, kegagalan ini mencerminkan dominasi budaya asing dalam industri hiburan tempatan, yang mengekang masyarakat Melayu daripada melihat cerminan diri mereka sendiri.

Kolonialisme merupakan pertapakan kuasa asing, pemerintahan sebuah kuasa luar ke atas golongan bawahan, dan pemisahan golongan bawahan daripada pemerintah. Kolonialisme bukan sahaja menindas secara fizikal tetapi juga mempengaruhi pemikiran, gaya hidup, dan pandangan masyarakat tempatan (Ngugi wa Thiong'o, 1986; Wan Abdul Rahman Latif, 2001: 289). Kehadiran panggung wayang, kelab malam, dan urbanisasi, sebahagian besarnya hasil pengaruh kolonial, membentuk cara hidup masyarakat di Singapura dan Tanah Melayu sejak 1874 (Tan Sooi Beng, 1993: 320). Perubahan ini jelas mempengaruhi perkembangan budaya popular, termasuk industri filem tempatan, dari segi infrastruktur, pemasaran, dan pemikiran kreatif.

Dalam konteks ini, kemunculan P. Ramlee sebagai pengarah filem membawa anjakan penting. Beliau menggunakan komedi dan satira untuk mengkritik kemunduran dan sikap kolot masyarakat Melayu, menjadikan kritik sosial lebih mudah diterima. Filem-filem beliau, yang muncul semasa kebangkitan Angkatan Sasterawan 50 (ASAS 50) dan slogan 'Seni Untuk Masyarakat', menunjukkan komitmen terhadap pergolakan dan aspirasi masyarakat (Keris Mas, 1979: 131; A. Wahab Hamzah, 2003: 76). Tema kebanyakan skrip filem Melayu ketika perkembangannya pada tahun-tahun 1940-an dan 1950-an ialah cinta tidak berbalas, perkahwinan paksa serta anak yang menderita. Kehadiran P. Ramlee sebagai pengarah filem membawa anjakan dan perubahan apabila beliau mengkritik kemunduran dan sikap kolot masyarakat Melayu. Kritikan sosial merupakan tema dominan dalam filem P. Ramlee yang diangkat menerusi filem bergenre komedi (Wan Hashim Wan Teh, 2003: 320). P. Ramlee mula berkarya semasa era kebangkitan Angkatan Sasterawan 50 (ASAS 50) yang menggerakkan slogan 'Seni Untuk Masyarakat'. Slogan ini menunjukkan komitmen mereka terhadap masyarakat. Menurut Keris Mas, sastera patut lahir daripada pergolakan dan perjuangan masyarakat (1979:

131). Pegangan dan pengaruh Gerakan ASAS 50 ini turut mempengaruhi dunia filem Melayu yang ketika itu berpusat di Singapura. Filem adalah sebuah karya seni yang dibuat untuk orang ramai. Oleh yang demikian, skrip filem yang ditulis tidak mungkin terpisah jauh dari masyarakatnya (A. Wahab Hamzah, 2003: 76).

Dalam satu laporan di Berita Harian (27 April 1963) yang bertajuk 'Nasib Labu Labi-Filem Yang Banyak Pengajaran', P. Ramlee menyatakan bahawa filem tersebut tidak menceritakan kisah-kisah khayal semata-mata tetapi "adalah kisah kenyataan yang sering terjadi dalam lingkungan orang-orang Melayu sendiri. Kiranya masyarakat mengingini cerita-cerita yang bercorak komedi maka baiklah kita buat filem itu tetapi haruslah disadurkan dengan berbagai tunjuk ajar yang boleh mendatangkan keinsafan kepada mereka. Saya berkali-kali hendak mencuba membuat filem yang lebih berat, tetapi melihat keadaan masyarakat yang tidak begitu senang menerima cerita-cerita berat, maka saya pula cuba mengalihkan pandangan saya ke jurusan lain yang tujuannya serupa juga-memberi tunjuk ajar kepada masyarakat Melayu." Akhbar yang sama dalam artikel 'Filem Laksemana Do Re Mi Usaha Akhir P. Ramlee', memetik P. Ramlee sebagai berkata "Tiap-tiap satu adegan untuk filem ini saya gambarkan tidak semata-mata bikin penonton ketawa, tapi bikin penonton insaf terhadap tipu daya manusia terhadap manusia sejak zaman bermula. Ketawa yang membawa kepada kesedaran dan kenyataan hidup yang dihadapi oleh manusia" (Rendra Othman, 25 Februari 1973).

P. Ramlee sendiri menegaskan bahawa filem seperti Labu & Labi bukan sekadar hiburan tetapi menceritakan kenyataan hidup masyarakat Melayu dengan tujuan mendidik dan memberi keinsafan. Strategi jenaka dan satira ini sejajar dengan tradisi kesusasteraan Melayu, yang menggunakan humor untuk menyampaikan kritik sosial secara halus, membuka mata khalayak terhadap realiti sosial dan moral. Dalam perspektif pasca-kolonial, penggunaan komedi dan satira oleh P. Ramlee boleh dibaca sebagai usaha untuk memulihkan suara tempatan dalam naratif budaya popular, menyoal norma yang dibentuk oleh pengalaman kolonial, dan membentuk identiti Melayu yang lebih kritis dan berdaya tahan.

Penggunaan jenaka dalam menyampaikan nasihat dan kritik sosial telah lama berlaku dalam tradisi kesusasteraan Melayu tradisional termasuk dalam cerita legenda, cerita rakyat, lagu rakyat dan puisi Melayu tradisional. Unsur-unsur jenaka digunakan bukan sekadar sebagai hiburan tetapi media untuk mengkritik dan menyampaikan nasihat serta pengajaran kepada masyarakat. Masyarakat lebih mudah menerima kritikan atau teguran yang disampaikan dalam medium komedi berbanding dengan medium biasa yang berterus-terang. Filem-filem komedi mendapat sambutan kerana memberikan hiburan yang merupakan pelarian daripada realiti kemiskinan. Melalui filem komedi mereka tidak lagi menangisi kesempitan hidup tetapi turut mentertawakannya. Shahrudin Maaruf dalam Awang Azman Awang Pawi & Khor, C.L. (2005: 141) menegaskan keberkesanan genre komedi ini disebabkan oleh penolakan masyarakat Melayu kepada elemen tangisan, rintihan dan wajah penderitaan. Komedi menjadikan elemen-elemen ini tidak lagi bersifat sedih tetapi dipandang daripada perspektif lucu.

Selain komedi, satira juga merupakan salah satu medium untuk menyampaikan kritikan dengan cara yang tidak berterus-terang (Nillson, 2011). Satira itu adalah sebahagian daripada karya seni yang berasaskan ironi dan parodi. Tujuannya adalah untuk menimbulkan kesan lucu dan menghiburkan dan juga sebagai satu kritikan terhadap subjek (S. Othman Kelantan, 1997) Fungsi satira adalah untuk menunjukkan bahawa wujudnya permasalahan dalam subjek satira, terutamanya pada institusi ataupun autoriti. Prinsip penting satira adalah untuk mewujudkan kritik. Kritik sebenarnya muncul daripada perubahan sesuatu masyarakat kerana adanya perubahan sejarah (Fatimah Busu, 1992). Pergolakan dan perubahan sejarah dalam sesebuah negara boleh menimbulkan satira yang tajam dan lazimnya berlandaskan fakta daripada pergolakan itu. Pergolakan masyarakat yang menimbulkan kepincangan dan pelbagai masalah menyebabkan wujudnya kritik, dan kritik itulah yang melahirkan satira.

Kajian ini meneliti filem Labu & Labi sebagai wacana pasca-kolonial melalui penggunaan komedi dan satira. Dengan berlandaskan teori Homi K. Bhabha, analisis menumpukan pada konsep ambivalensi, mimicry dan hibriditi untuk memahami bagaimana jenaka dalam filem ini berfungsi sebagai kritikan sosial terhadap warisan kolonial. Pendekatan ini membolehkan kajian menyingkap peranan komedi bukan sekadar hiburan, tetapi sebagai strategi budaya yang membuka ruang perundingan identiti Melayu dalam era pasca-kolonial.

Tulisan-tulisan yang membincangkan pemikiran P. Ramlee serta satira termasuklah buku P. Ramlee di Cakera Nusantara oleh Barnard terbitan Universiti Malaysia Sarawak (2005). Buku ini menghimpunkan 22 kertas kerja tokoh-tokoh terkemuka termasuk penganalisis luar negara tentang kajian ke atas hasil karya P. Ramlee. Terdapat sejumlah perbincangan dalam buku ini yang menyentuh aspek-aspek kritik sosial dalam karya

P. Ramlee, isu-isu sosioekonomi dan perbincangan skrip filem P. Ramlee dalam konteks sejarah. Syed Muhd Khairudin Aljunied (2005) yang menulis tentang filem arahan P. Ramlee berjudul *Seniman Bujang Lapok* menyebut bahawa filem adalah sumber sejarah yang berwewenang untuk dijadikan rujukan mengenai pemaparan masyarakat Melayu dalam era pembangunan pada dekad-dekad 1950-an dan 1960-an. Khairudin dalam tulisannya turut menyentuh kesan kolonialisme terhadap pemikiran masyarakat Melayu, khasnya mengenai trauma pendudukan Jepun terhadap watak-watak serta pengaruh kolonialisme terhadap tahap pendidikan watak-watak dalam filem tersebut.

Timothy P. Barnard (2009) menganalisis filem-filem yang dihasilkan di Singapura pada tahun 1955 hingga 1965 untuk melihat sikap serta pendekatan aktivis filem Melayu terhadap kemerdekaan. Tulisan beliau membincangkan bagaimana proses nyahkolonisasi (decolonization) berlangsung dalam filem-filem Melayu ketika itu melalui konteks tempatan dan salah sebuah filem yang dibincangkan ialah *Labu & Labi* arahan P. Ramlee. Beliau berpendapat bahawa filem-filem ini menggunakan teks tradisional tempatan untuk mempromosikan sikap Melayu terhadap moderniti, individualisme, dan kebanggaan etnik, menunjukkan proses nyahkolonisasi melalui medium filem. Mahyuddin dan Lee (2015) meneliti bagaimana filem P. Ramlee membentuk identiti Melayu moden dan wacana nasionalis dalam konteks pascakolonial. Konsep 'Malaynisation' dikemukakan untuk menerangkan bagaimana filem-filem tersebut membina naratif nasional yang menekankan dominasi Melayu dalam masyarakat berbilang kaum.

Arkib Negara Malaysia menerbitkan P. Ramlee *Seniman Agung Dunia Melayu* (2003), iaitu himpunan 31 kertas kerja yang telah dibentangkan dalam Simposium Karya Seni *Seniman Agung Tan Sri P. Ramlee* pada tahun 2002. Tulisan-tulisan tentang aspek pemikiran dalam filem P. Ramlee terpilih dihimpunkan dalam buku *Suara Nusa Dalam Filem-Filem Seniman Agung* oleh Raihani Mohd. Saa'id. Terdapat sepuluh bab dalam buku ini, antaranya mengenai P. Ramlee dan integrasi nasional, P. Ramlee dan Gerakan ASAS50, satira pascakolonial, isu-isu kemiskinan, isu feminisme melawan patriarki serta perbincangan mengenai unsur firasat (2022). Fatimah Busu menghasilkan disertasi sarjana pada tahun 1978 di Universiti Sains Malaysia berjudul 'Ciri-ciri satira dalam novel Melayu dan Afrika Moden: Satu kajian perbandingan' yang telah diterbitkan sebagai buku dengan tajuk yang sama oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1992. Fatimah Busu mengkaji ciri-ciri satira seperti parodi, ironi, wit, humor dan sarkasme secara analisis isi kandungan, iaitu aspek cerita, tema, watak dan perwatakan serta gaya bahasa.

Sebuah tesis Doktor Falsafah yang mengkaji satira telah dihasilkan oleh Syed Othman Syed Omar (S. Othman Kelantan) pada tahun 1994 di Universiti Kebangsaan Malaysia bertajuk 'Pemikiran satira dalam novel-novel Melayu' yang juga telah diterbitkan sebagai buku dengan tajuk yang sama oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1997. Kajian ini amat bersandar kepada aspek sosiobudaya Melayu yang membentuk corak satira dalam novel-novel Melayu yang dihasilkan sebelum zaman Perang Dunia Kedua sehingga novel-novel dekad 1990-an. Kajian inilah yang menjadi sandaran utama dalam mengkaji aspek satira sebagai kritik sosial dalam filem P. Ramlee untuk tulisan ini. S. Othman Kelantan telah mengemukakan semula ciri-ciri satira seperti humor, wit, sarkasme, ironi, exaggeration dan kritikan yang disampaikan dengan pelbagai cara. Unsur-unsur satira ini berfungsi sebagai mekanisme pasca-kolonial yang membolehkan kritik sosial disampaikan secara halus, menyorot kesan kolonialisme terhadap masyarakat Melayu, dan memulihkan naratif tempatan melalui medium seni.

Kajian tentang P. Ramlee sudah meluas dalam aspek sejarah, nasionalisme, identiti dan kritik sosial, manakala satira sudah diteliti dalam konteks novel Melayu. Namun, belum ada kajian yang mengaplikasikan teori pascakolonial Homi K. Bhabha untuk menganalisis satira sebagai strategi ambivalen, mimicry dan hibriditi dalam filem P. Ramlee. Ini membuka ruang baharu untuk memahami filem P. Ramlee bukan sekadar sebagai hiburan atau dokumen sejarah, tetapi sebagai wacana budaya yang membuka ruang perundingan di antara kolonialisme, moderniti, dan identiti Melayu.

Metodologi

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif, iaitu analisis isi kandungan. Unit analisis isi kandungan dalam kajian ini ialah kata bual dan pembungkahan. Data untuk kajian diperolehi daripada tontonan filem dan juga skrip filem *Labu & Labi*. Kajian ini menggunakan penerapan prinsip-prinsip satira S. Othman Kelantan, iaitu humor, wit, ironi, sarkasme, kritikan dalam pelbagai cara dan unsur berlebih-lebihan ke atas filem ini.

Metodologi yang digunakan ialah analisis isi kandungan dan analisis pemingkaian. Miles (1994) menyatakan bahawa analisis kandungan ini merangkumi aktiviti seperti membaca, meneliti, memilih dan menyaring teks atau visual yang digunakan sebagai bahan dan data penyelidikan. Analisis ini merupakan satu huraian objektif terhadap bahan yang dicetak, disiarkan atau digambarkan. Walizer dan Wiener (1978) menegaskan kaedah ini sebagai satu prosedur sistematik bagi menganalisis kandungan bahan-bahan yang dirakam. Kerlinger (1986) pula mentakrifkan analisis isi kandungan sebagai kaedah mengkaji dan menganalisis bentuk-bentuk komunikasi secara objektif dan tersusun. Berdasarkan takrifan-takrifan ini, analisis kandungan yang diaplikasi melibatkan prosedur meneliti teks sebagai bahan penyelidikan, termasuk juga karya filem, yang seterusnya dianalisis sebagai bentuk komunikasi.

Analisis bingkai (juga dipanggil analisis pemingkaian) digunakan untuk menganalisis bagaimana orang memahami situasi dan aktiviti. Analisis bingkai melihat gambar, stereotaip, metafora, pelakon, mesej dan sebagainya (Matthes, 2009: 349-367.) Analisis bingkai banyak digunakan dalam kajian komunikasi, termasuk berita dan filem (Johnson-Cartee, 2005). Nelson, Oxley & Clawson menyatakan bahawa pemingkaian mempengaruhi cara seseorang mentafsirkan atau memproses maklumat (1997: 221). Seseorang individu itu perlu mentafsir mesej atau maklumat yang diterima untuk meneruskan proses komunikasi dan interaksi. Sebarang mesej yang sama tetapi dibingkaikan dengan cara yang berbeza akan memberi makna dan tafsiran yang berbeza (D'Angelo, 2018).

Dalam sinematografi, pemingkaian merujuk kepada kesatuan elemen yang disusun dalam satu bingkai. Secara asasnya, pemingkaian ialah apa yang dilihat oleh kamera termasuk kedudukan pelakon, arah pergerakan mereka dan susun atur. Pemingkaian penting bagi memberi makna dalam beberapa cara. Motivasi watak-watak dianalisis menerusi dialog, bahasa tubuh, cara mereka berkomunikasi dengan watak lain dan motivasi mereka untuk plot seterusnya. Pemerhatian turut diberikan kepada perlambangan yang berulang, sama ada melalui dialog, props atau audio.

Prinsip-prinsip satira menurut Model Satira Syed Othman Kelantan (1997) yang akan diterapkan dalam tulisan ini adalah seperti berikut:

1. Humor merupakan unsur yang boleh menimbulkan kejenakaan dan kesenangan, melihat dan memahami untuk mengutarakan sesuatu yang boleh menimbulkan ketawa. Keganjilan pembawaan seseorang yang boleh menimbulkan unsur-unsur jenaka. Prinsip ini ditemui dalam dialog, perwatakan, pakaian dan objek serta rujukan budaya popular.
2. Wit merupakan unsur yang memberi kesan kecerdasan dan kebijaksanaan. Wit bukan sahaja lucu, tetapi juga menonjolkan sifat cerdas dan bijaksana, banyak membawa idea. Wit menggambarkan pemikiran yang pintar, bijaksana, tajam dan melucukan. Wit menyindir pembawaan hidup atau fikiran-fikiran seseorang yang berpelajaran atau sekurang-kurangnya seseorang yang boleh digolongkan ke dalam golongan intelektual. Nilai ucapan atau tulisan wit membayangkan kecekapan fikiran seseorang untuk diluahkan yang dianggap akan memeranjatkan pendengar atau pembaca oleh kebijaksanaan penulisnya (Swift 1958: 277-365). Hal ini sesuai dengan makna wit yang asal, iaitu pengetahuan. Dalam zaman pertengahan di Eropah pada kurun ke-15, pengetahuan ini digunakan untuk mengukur daya intelek. Prinsip ini banyak terdapat dalam dialog yang diucapkan serta perlakuan watak.
3. Sarkasme merupakan bentuk ironi yang mengandungi kepahitan dan kekasaran, yang bersifat mencemuh dan menyakitkan hati. Sarkasme bertujuan untuk mencemuh dan mengejek secara peribadi serta berterus terang sama ada melalui tulisan atau percakapan. Sarkasme juga menekankan kepada aksi manusia. Pengertian sarkasme berasal daripada perkataan Latin, iaitu *sarkazein* yang bermaksud merobek atau mengoyak-ngoyakkan daging. Oleh itu, dapat difahami bahawa sarkasme merupakan satu bentuk pengucapan yang mengandungi kepahitan dan mengoyakkan hati serta menyebut keburukan pihak yang menjadi sasarannya dengan terus terang.
4. Ironi merupakan sesuatu yang diucapkan secara bertentangan dengan makna yang sebenar dan diucapkan dengan lebih halus tetapi tajam. Ironi juga boleh dilihat pada watak dan perwatakan yang melibatkan perlakuan, latar cerita serta objek.
5. Berlebih-lebihan (*exaggeration*) ialah membesar-besarkan suatu masalah yang kecil atau sengaja mengada-adakan sesuatu yang belum tentu ada atau menggambarkan sesuatu tingkah laku

seburuk-buruknya walaupun makna sebenarnya bukan demikian; dan diucapkan dalam bahasa yang halus dan tajam. Elemen ini boleh dilihat dalam dialog atau objek dalam filem.

Kerangka teoritikal kajian ini berasaskan teori pasca-kolonial Homi K. Bhabha (1994) yang menekankan bagaimana kuasa kolonial melahirkan keadaan ambivalen dalam hubungan penjajah dan yang dijajah. Melalui konsep mimicry, penjajahan memunculkan subjek yang meniru gaya hidup dan wacana kolonial, namun peniruan itu tidak pernah sempurna dan akhirnya menimbulkan parodi yang subversif. Konsep hibriditi pula menjelaskan pertembungan budaya yang menghasilkan bentuk identiti baharu yang bersifat antara (in-between), manakala idea ruang ketiga membuka ruang alternatif untuk merundingkan makna, kuasa dan identiti di luar dikotomi penjajah–dijajah. Dalam konteks filem *Labu & Labi*, kerangka ini membantu memahami bagaimana unsur humor dan satira digunakan untuk menyingkap ambivalensi kolonial, menertawakan peniruan gaya hidup penjajah, dan sekali gus membentuk wacana budaya Melayu pasca-kolonial.

Dapatan

Labu dan Labi bekerja sebagai orang gaji dan pemandu di rumah Haji Bakhil, iaitu orang kaya yang kedekut. Haji Bakhil mempunyai seorang anak gadis yang cantik bernama Manisah. Labu dan Labi sering dilayan dengan buruk dan dimaki hamun oleh Haji Bakhil, namun mereka berdua terus bekerja di rumah itu kerana keduanya menyimpan perasaan terhadap Manisah.

Labu & Labi digerakkan oleh empat segmen angan-angan atau mimpi. Pada suatu malam, Labu dan Labi telah berangan-angan untuk menghiburkan diri masing-masing sebelum tidur. Mereka berbual tentang apa yang mereka akan lakukan sekiranya mereka menjadi orang kaya, menjadi tarzan ataupun koboi. Mereka menonton pertunjukan fesyen, bercakap dengan pelat orang putih, memesan minuman keras dan bergaduh untuk merebut Peragawati Sarimah. Dalam mimpi mereka, Labu kini menjadi orang kaya yang bergelar Haji Labu. Haji Labu menghantar rombongan untuk meminang Manisah tetapi ditolak oleh Haji Bakhil. Akibat marah, Haji Labu menggunakan khidmat bomoh untuk merampas Manisah. Setiap segmen mimpi mereka akan berakhir dengan pergaduhan, sehinggalah Haji Bakhil menyiram mereka dengan air untuk ‘menyedarkan’ mereka kembali.

Imej pertama filem ini ialah jam yang berdenting menunjukkan pukul 4.30 petang. Kota Singapura disorot melalui jalan yang sibuk dengan kenderaan, suasana bandar dan kedai, Masjid Sultan dan kawasan peniaga Melayu di Singapura. Gambaran ini penting sebagai satu dokumentasi sejarah dan perbandaran di Singapura, seperti yang turut ditunjukkan dalam filem P. Ramlee yang lain, iaitu *Penarek Beca* dan *Seniman Bujang Lapok*. Kemudian ditunjukkan sebuah papan tanda bertulis ‘Haji Bakhil and Co’, iaitu syarikat tekstil kepunyaan Haji Bakhil. Imej Haji Bakhil dalam filem ini ialah beliau sedang mengira duit, dan kemudian meminta baki daripada pekerjaanya, walaupun cuma satu sen.

Filem *Labu & Labi* berdurasi selama 96 minit dan lebih kurang 65 minit digerakkan oleh adegan angan-angan melibatkan watak Labu dan Labi. Sebelum tidur, Labu dan Labi berbual-bual di serambi rumah. Mereka berdua memakai baju tidur serta kain sarung. Labi menyatakan angan-angannya untuk menjadi orang kaya dan imej ideal orang kaya bagi Labi jauh berbeza daripada Haji Bakhil yang dilihatnya setiap hari. Dalam angan-angannya, Labi menjadi seorang majistret yang menaiki kereta yang jauh lebih besar dan cantik. Lingkungan sosial beliau ialah bergaul dengan seorang doktor, iaitu Labu dan mereka menyaksikan pertunjukan fesyen antarabangsa sambil minum minuman keras. Haji Bakhil dalam angan-angan Labi dijadikan pelayan dan dimaki-maki.

Unsur *Humor* sebagai Tempelakan kepada Orang yang Berlagak Kaya

Labu cuba untuk memesan minuman keras tetapi tidak mengenal jenis-jenis minuman tersebut kerana menyangka *gin* ialah *jîn*, seperti dialog berikut antara Labi, Labu, dan pelayan bar:

Pelayan Bar : Mahu minum apa tuan?
Labi : *Gin and tonic!*
Pelayan Bar : Baik. Tuan?

Labu : Err... *iblis tonic!*
Pelayan Bar : Iblis tonic mana ada, tuan!
Labu : Err... *give me Setan and Tonic!*
Pelayan Bar : Setan lagi tak ada, tuan!

Adegan berunsur *humor* ini merupakan satu tempelakan terhadap individu yang cuba berlagak kaya, mempunyai persepsi tertentu tentang kehidupan golongan berada tetapi tidak pernah mengalaminya sendiri. Labu dan Labi berbual menggunakan pelat Inggeris atau orang putih berkaitan kerjaya masing-masing kerana pada tanggapan mereka, itulah cara hidup orang kaya. Hal ini selari dengan pandangan Ngũgĩ wa Thiong'o sebelum ini yang menyatakan bahawa kolonialisme merupakan satu bentuk penjajahan mental. Kolonialisme telah membentuk persepsi masyarakat peribumi yang dijajah terhadap konsep-konsep tertentu, termasuklah gaya hidup golongan yang dianggap berjaya dan moden.

Labu memperkenalkan dirinya kepada Peragawati Sarimah dengan gelaran *Doktor* di hadapan namanya dan kelulusan *degree* di hujung namanya, seperti dialog berikut: "*My name Labu. No no no! DOCTOR Labu. My degree K.A.M.L.R, full stop! S.E.T.A.N, that's all!*". Labi turut memperkenalkan dirinya seperti dalam dialog berikut: "*Saya Labi, majistret. Degree L.E.M.B.U!*". Adegan ini mengandungi elemen *berlebih-lebihan* dalam memperkenalkan diri. P. Ramlee bukan sekadar bersatira tentang keghairahan golongan yang gemar menyebut-nyebut gelaran pangkat dan kelulusan akademik mereka, malah turut menyindir golongan ini yang gagal mempamerkan sikap dan nilai yang seiring dengan kelulusan yang dimiliki.

Walaupun Labu dan Labi menggunakan angan-angan sebagai bentuk eskapisme untuk merasai kehidupan yang berbeza daripada kehidupan harian mereka, lingkaran imaginasi mereka tetap berpusing pada titik yang sama. Sebelum segmen angan-angan pertama bermula, Labu telah berdialog dengan Labi seperti berikut:

Labu : Eh, Labi. Kalaulah kau kaya, kau ikut macam dia jugak?
Labi : Kalau aku kaya, aku tak macam Pak Haji tu. Aku pakai lawa, pakai *tie*. Aku naik kereta besar, bukan macam kereta tu!

Labi memberikan gambaran bahawa dirinya akan menjadi orang kaya dengan model kehidupan yang jauh berbeza daripada majikan mereka. Namun, imaginasi tersebut tidak bergerak jauh daripada arketip yang sudah mereka kenali. Dialog Labu, "*Jadi orang kaya pun tak gunalah, sebab tak ada kebebasan*", menunjukkan bahawa semua perlakuan tertakluk kepada peraturan tertentu seperti gaya hidup, pakaian dan pergaulan, serta akan dikenakan hukuman jika peraturan tersebut dilanggar.

Labu seterusnya berangan-angan untuk ke hutan dan menjadi seorang Tarzan. Gambaran ideal tentang kehidupan Tarzan turut diceritakan kepada Labi, seperti bebas bergerak, memakan buah-buahan, dan memanggil binatang melalui satu pekikan (*Tarzan call*), seperti dialog berikut:

Labu : Jadi orang kaya pun tak gunalah, sebab tak ada kebebasan. Di hutan bebas! Nak ke sana, nak ke mari, boleh makan macam-macam buah.
Labi : Eh, eh... buah Melaka boleh makan tak?
Labu : Jangan katakan buah Melaka! Buah Johor, buah Negeri Sembilan, buah Pahang boleh makan! Boleh kawan dengan binatang-binatang. Boleh kawan dengan monyet!
Lab i: Monyet? Nak jadi apa?
Labu : Jadi Tarzan. Bila Tarzan panggil, semua binatang-binatang tu datang, kecuali satu binatang tak mahu datang...
Lab i: Eh, siapa itu?
Lab u: Babi hutan!
Lab i: Agaknya kalau Tarzan tu panggil binatang... eh, binatang mari! Eh, binatang mari! Bukan gitu ya?
Labu : Eh, bukan gitu! Dia pekik!

Walaupun watak Tarzan berasal daripada sosiobudaya Barat, iaitu daripada novel tulisan Edgar Rice Burroughs, Labu menyamakan pekikannya dengan *bang* atau panggilan azan, seperti dalam dialog berikut:

“*Hai, macam orang bang aih!*”. Bang atau azan merupakan sesuatu yang dekat dan dikenali dalam masyarakat tempatan. *Humor* tercetus apabila watak dalam filem ini memparodi tokoh Barat yang terkenal itu melalui lensa sosiobudaya tempatan, termasuk menyamakan *animal call* Tarzan dengan azan.

Walaupun sudah tinggal di dalam hutan, Labu masih menulis surat kepada majikannya, Haji Bakhil, untuk memohon kenaikan gaji. Labu tetap tidak dapat melarikan diri daripada watak-watak yang ditemuinya dalam kehidupan harian. Majikannya, Haji Bakhil, dijelmakan sebagai seekor monyet bernama Cheetah, seperti gambaran dalam karya asal Tarzan, manakala Labi pula dijelmakan sebagai seekor harimau. Labu memakai keris dan mengakui dirinya sebagai *Tarzan Malaya*. Cheetah membawakan buah-buahan kepada Labu kerana itulah gambaran ideal kehidupan Tarzan yang telah diceritakannya kepada Labi. Namun akhirnya, Labu menginginkan makanan yang biasa dimakannya, iaitu nasi bersama sambal belacan, seperti dialog berikut: “*Hari-hari makan buah. Sampai aku dah naik fed up! Hari ni aku tak nak makan buah. Aku nak makan nasi!*”. Ironinya, Labu mahu bebas dan melarikan diri daripada kehidupan harian, tetapi akhirnya kembali kepada corak kehidupan tersebut.

Orang Melayu yang miskin dan tertindas pada waktu itu masih menganggap gaya hidup tinggalan kolonial sebagai ideal dan utopia. Setelah segmen Tarzan, Labi pula berangan-angan menjadi koboi dalam dunia *western*. Nama Jesse James dan Frank James yang diparodi dalam adegan ini merujuk kepada dua beradik yang terkenal pada zaman Perang Saudara Amerika sebagai penjenayah, perompak dan anggota gerila. Labu berangan-angan menjadi gangster terkenal dengan nama Jesse Labu, yang dikatakan adik kepada Jesse James. Walaupun telah menjadi koboi, Labu memasuki bar dan memesan air susu, yang jauh berbeza daripada minuman keras yang lazim diminum oleh koboi. Labi muncul sebagai sheriff dan memperkenalkan dirinya sebagai “*adik Nat King Cole*”. *Humor* tercetus kerana Nat King Cole yang disebut oleh Labi bukanlah tokoh dalam genre koboi, sebaliknya seorang penyanyi terkenal Amerika. Rujukan budaya popular dalam filem ini dibawa oleh kolonialisme dan kemudiannya menyerap masuk ke dalam imaginasi serta kesedaran masyarakat tempatan.

Unsur *Wit* sebagai Manipulasi Perkataan yang Menimbulkan Kelucuan

Dalam filem *Labu dan Labi*, *wit* terhasil daripada manipulasi perkataan. Misalnya, watak Manager yang diutus untuk meminang Manisah telah menyebut nama Haji Bakhil sebagai “*Tuan Haji Kedekut*” seperti dialog berikut:

<i>Manager</i>	: Kedatangan saya ke mari ialah untuk meminang anak Tuan Haji Kedekut.
<i>Haji Bakhil</i>	: Kedekut? Aku ni nama Haji Bakhillah, bukannya Haji Kedekut!
<i>Isteri</i>	: Ah, kan sama je tu bang?

Wit dan humor timbul kerana dialog ini diucapkan sendiri oleh isteri Haji Bakhil yang sudah bertahun-tahun berkahwin dengan pemilik nama tersebut. Dialog ini juga berfungsi mengawal kemarahan suaminya agar tidak meleret-leret terhadap tetamu yang hadir.

Hal yang berkaitan juga didapati daripada watak Tok Dukun dalam *Labu dan Labi*. Tok Dukun menjual perkhidmatan ilmu hitam kepada Labu dalam bentuk serbuk pukau dengan tujuan membantu Labu merampas Manisah di rumah Haji Bakhil, seperti dialog berikut: “*Malam ini di rumah Tuan Haji Bakhil banyak orang jaga. Tuan Haji Labu ambil serbuk ini, tiup... dan semua orang mesti pengsan!*”. Labu yang teruja kerana memperoleh serbuk pukau yang boleh membantu niat jahatnya telah menguji keberkesanan serbuk tersebut di hadapan rumah Tok Dukun.

Namun, Tok Dukun sendiri telah pengsan sehingga timbul reaksi “*Eh, Tok Dukun pun pengsan?*”. Reaksi ini mengandungi elemen humor serta ironi kerana serbuk tersebut ternyata berkesan, tetapi individu yang *menjual* khidmat ilmu hitam itu sendiri turut kalah dengan ilmu yang dijualnya. Hal ini merupakan satu sindiran bahawa tidak semua dukun itu kebal. Golongan ini lebih banyak yang menipu dalam usaha meyakinkan orang yang terdesak memerlukan khidmat mereka.

Unsur *Ironi* menunjukkan Kontras antara Kata dan Makna

Dalam filem *Labu dan Labi*, unsur *ironi* dapat dikenal pasti melalui dialog pengenalan oleh isteri Haji Bakhil seperti berikut: “*Saya ni isteri Haji Bakhil. Selama saya menikah dengan Haji Bakhil, hidup saya cukup mewah. Makan cukup, pakaian cukup. Tapi duit yang belum pernah saya tengok.*”. Melalui dialog ini, isteri Haji Bakhil menyindir suatu keadaan yang bertentangan. Haji Bakhil menjalankan tanggungjawabnya sebagai suami dengan memberi nafkah, namun isterinya tidak pernah melihat wang yang dimilikinya. Dialog *ironi* ini menimbulkan persoalan sama ada Haji Bakhil mengawal sepenuhnya urusan kewangan rumah tangga, sehingga hanya beliau sahaja yang boleh *melihat* duit dan menentukan semua perbelanjaan.

Elemen *ironi* juga timbul apabila Labi memberi reaksi terhadap perwatakan serta kereta Haji Bakhil seperti dalam dialog berikut: “*Sekarang mari kita cerita pasal Haji Bakhil. Haji Bakhil ni memang orang kaya. Rumah dia besar. Keretanya pun cukup cantik. Nak tengok keretanya? Tu, di hujung sana. Cantik bukan? Macam setan!*”. Perkataan “*cantik*” dan “*setan*” atau syaitan merupakan dua sifat yang bertentangan, namun diucapkan oleh Labi dengan tujuan mencemuh. Labi bukan sahaja mencemuh keadaan kereta Haji Bakhil yang kelihatan buruk, malah menyindir majikannya yang terlalu kedekut untuk membeli kereta baharu. Kereta yang uzur itu tidak selari dengan imej seorang yang dikatakan kaya dan berkedudukan.

Unsur *Sarkasme* dalam Mencemuh dan Mengejek

Watak-watak dalam *Labu dan Labi* menggunakan *sarkasme* untuk mengungkit jasa masing-masing dalam usaha melepaskan diri daripada situasi getir. Dalam segmen angan-angan, Labi sebagai majistret menjatuhkan hukuman penjara kepada Labu atas alasan menceroboh bilik Perawati Sarimah. Labu yang berperanan sebagai doktor mengungkit bahawa beliau yang telah membedah Labi ketika Labi pernah sakit sebelum ini, seperti dialog berikut:

Labu : Oh, majistret. Kau manusia yang tidak mengenang orang punya jasa.

Labi : Apa jasa ada?

Labu : Waktu kau sakit mahu mampus, siapa operate kau? Aku, Dr. Labu! Kalau ku tahu ini macam kau punya perangai, ada lebih baik aku bagi kau satu injection. Kau *goal end* di bawah!

Labu menggunakan ungkapan sarkastik “*sakit mahu mampus*” untuk menggambarkan keadaan Labi yang hampir kehilangan nyawa, dan menegaskan bahawa nyawa Labi terselamat hasil jasanya. Selain itu, ketika Manisah pengsan akibat sihir, Haji Bakhil masih sempat merungut serta berkira-kira tentang jumlah wang yang telah dibelanjakan untuk merawat anaknya, seperti dalam dialog berikut: “*Dukun dah berpuluh-puluh. Doktor dah berbelas-belas. Anak kita Manisah masih juga belum sembuh. Duit dah banyak habis!*”. Sikap kedekut Haji Bakhil tetap terserlah walaupun anaknya berada dalam keadaan kritikal, dan hal ini membentuk satu unsur *sarkasme* yang jelas terhadap watak tersebut.

Unsur *Berlebih-Lebihan* dalam Membesarkan Perkara-Perkara Kecil

Unsur *berlebih-lebihan* dari segi perlakuan mahupun dialog memainkan peranan penting dalam menyerlahkan sifat kedekut dan panas baran watak Haji Bakhil, yang seterusnya menggerakkan motif dan tindakan watak-watak lain dalam filem *Labu dan Labi*. Misalnya, Haji Bakhil tetap berkira dengan baki satu sen daripada pekerjaannya, seperti yang ditunjukkan dalam dialog berikut: “*Duit satu sen ni kalau dikumpul, boleh buat rumah batu tau!*”. Manisah pula secara *berlebih-lebihan* menggambarkan nilai satu sen bagi ayahnya melalui dialog: “*Bapak saya tu memang orang kaya. Duit satu sen bagi dia sebesar roda kereta lembu!*”. Sifat kedekut Haji Bakhil dipertegas lagi melalui dialog Labi, pemandu peribadinya, seperti berikut: “*Haji Bakhil ni punya bakhil sampai baju drebar ni pun kena pakai duit saya sendiri!*”.

Dalam konteks filem *Labu dan Labi*, unsur *berlebih-lebihan* menonjolkan sifat kedekut Haji Bakhil sehingga kelihatan tidak masuk akal. Kedekut sebagai suatu sifat yang amat negatif dan menyusahkan disampaikan oleh pengarah melalui pendekatan komedi dan sindiran. Oleh itu, unsur *berlebih-lebihan* diterapkan secara humor dan sarkasme. Misalnya, Haji Bakhil digambarkan akan pengsan setiap kali seseorang

meminta wang daripadanya. Malah, anaknya sendiri tidak dibenarkan meminta apa-apa dalam tempoh setahun selepas beliau bersetuju membiayai pembelian sebuah mesin jahit di kedai anaknya itu, seperti dalam dialog berikut: “*Besok, Bapak bagi kau wang lima ratus ringgit. Tetapi ingat, satu tahun kau tak boleh mintak apa-apa dari Bapak tau!*”.

Watak orang gajinya, Labu, turut menggunakan unsur *berlebih-lebihan* apabila mendakwa matanya telah buta, walaupun Haji Bakhil sekadar mengancam untuk mencucuk matanya dengan garpu kerana Labu mengenyit mata kepada Manisah. Dalam dialog tersebut, Labu merintih dengan gaya *stylized* teater bangsawan seperti berikut: “*Aduh, aduh! Gelap gulita! Butanya mata beta, macam Kassim Selamat! Hai Haji Bakhil, sampainya hati kau mencucuk mata beta!*”. Gaya lakonan *stylized* Labu jelas menekankan unsur *berlebih-lebihan* dari segi persembahan tubuh dan vokal. Adegan ancaman mencucuk mata ini merupakan parodi langsung terhadap filem *Ibu Mertuaku* yang sedang popular pada waktu itu.

Unsur *berlebih-lebihan* juga dapat dilihat dalam adegan Labu menjenamakan dirinya sebagai orang kaya, apabila dalam tempoh hanya sebulan selepas meninggalkan majikannya, beliau telah pun bergelar “*Haji*”. Dalam usaha menampilkan dirinya sebagai golongan berada, Labu turut ghairah menggunakan pelat orang putih, yang kemudiannya ditempelak oleh Labi kerana dianggap terlalu *berlebih-lebihan*. Angan-angan Labu yang melampau akhirnya membawa padah kepada dirinya. Walaupun Haji Bakhil telah menyimbah Labu dengan air dan Labi berulang kali menyuruhnya beristighfar, Labu tetap tidak keluar daripada angan-angannya. Segala kemarahan terhadap majikannya yang terpendam selama ini dilepaskan kerana Labu masih berada *in character*.

Di akhir filem Labu & Labi, jam berdenting kembali menandakan pusingan hidup watak-watak yang tertindas ini akan berulang semula. Mereka akan terus ditindas, dimaki, dimarahi, dimanipulasi oleh majikan mereka. Untuk bebas daripada keadaan tersebut, mereka harus meninggalkan nilai-nilai yang tahyul dan menyempitkan serta bersedia mendepani perubahan.

Perbincangan

Humor dalam Labu & Labi berfungsi sebagai strategi pascakolonial yang sejajar dengan konsep mimicry oleh Homi K. Bhabha, yang merujuk kepada tindakan meniru kolonial tetapi peniruan itu sentiasa “cacat”, menghasilkan kelucuan serta melemahkan wibawa kuasa kolonial. Peniruan Labu dan Labi yang tidak sempurna itu menghasilkan kelucuan, tetapi pada masa yang sama memperlihatkan bahawa aspirasi moden kolonial tidak pernah dapat dikuasai sepenuhnya oleh masyarakat tempatan. Melalui humor, P. Ramlee menertawakan imitasi kolonial dan mengungkapkan kelemahan kuasa tersebut.

Konsep ruang ketiga yang diperkenalkan oleh Bhabha merujuk kepada ruang perundingan makna antara kolonial dan tempatan, di mana sesuatu yang baru diciptakan. Unsur wit dalam filem ini berperanan membuka ruang ketiga tersebut melalui permainan bahasa dan jenaka berasaskan logik rakyat. Sebagai contoh, dialog tentang “degree” dimainkan dengan parodi apabila Labu dan Labi mencipta ijazah rekaan seperti degree L.E.M.B.U atau degree S.E.T.A.N. Jenaka ini mengungkapkan wit, iaitu kecerdikan bahasa yang melucukan tetapi penuh makna. Simbol ijazah Barat yang serius dan elit dibengkokkan ke dalam kerangka jenaka rakyat. Inilah strategi ruang ketiga, di mana simbol kuasa kolonial diolah semula untuk membentuk makna tempatan yang lebih dekat dengan pengalaman penonton Melayu.

Ironi dalam Labu & Labi dapat difahami melalui kerangka ambivalen, iaitu perasaan tarik-menarik yang dialami subjek jajahan terhadap kuasa kolonial. Bhabha menegaskan bahawa ambivalen ini menyebabkan kolonialisme tidak stabil kerana masyarakat jajahan tidak pernah sepenuhnya menjadi “kolonial”. Dalam filem ini, ironi jelas ditampilkan melalui perbezaan aspirasi Labu dan Labi. Labi bercita-cita mahu menjadi kaya dan moden, menaiki kereta besar dan berpakaian ala kolonial. Sebaliknya, Labu membayangkan dirinya sebagai Tarzan, simbol kebebasan dan keperkasaan. Namun, kedua-duanya akhirnya kembali merindui nasi dan sambal belacan. Ironi ini menunjukkan bahawa meskipun terpesona dengan gaya hidup kolonial, mereka tetap terikat dengan identiti budaya sendiri. Ambivalen inilah yang mencerminkan keresahan masyarakat Melayu terhadap projek pemodenan kolonial.

Sarkasme dalam filem ini berfungsi sebagai strategi subversi terhadap dua lapisan kuasa: kuasa kolonial dan elit Melayu pascakolonial yang meniru gaya hidup kolonial. Watak Haji Bakhil menjadi lambang majikan Melayu kedekut yang obses dengan wang dan status, tetapi dalam masa yang sama cuba meniru gaya kolonial.

Labu dan Labi menyindirnya dengan sikap malas bekerja tetapi rajin berangan. Melalui sarkasme ini, P. Ramlee melontarkan kritikan tajam terhadap golongan elit yang gagal menjadi pemimpin rakyat, malah menambah jurang sosial. Selaras dengan pandangan Bhabha, mimikri yang disertai dengan sindiran membuka ruang kepada subversi, kerana ia menyingkap kelemahan struktur kuasa yang cuba ditiru.

Konsep hibriditi oleh Bhabha menjelaskan bagaimana budaya kolonial dan tempatan bercampur lalu melahirkan sesuatu yang baru dan subversif. Unsur berlebih-lebihan dalam filem ini jelas dapat dikaitkan dengan strategi hibriditi. Adegan Labu sebagai “Tarzan Malaya” secara berlebih-lebihan, telah melahirkan satu bentuk hibrid yang bukan lagi Tarzan Barat, tetapi bukan juga Melayu asli. Ia adalah “Tarzan Melayu” yang melucukan, dan lebih dekat dengan imaginasi penonton tempatan. Berlebih-lebihan di sini berfungsi melemahkan imej Tarzan kolonial, sambil memperlihatkan keupayaan masyarakat jajahan menyesuaikan simbol kolonial dengan budaya sendiri.

Berdasarkan kerangka teori Homi K. Bhabha, satira dalam Labu & Labi bukanlah sekadar hiburan ringan, tetapi menjadi strategi pascakolonial yang kompleks. Humor memperlihatkan mimikry yang cacat; wit membuka ruang ketiga untuk tafsiran baru; ironi menampilkan ambivalen masyarakat pascakolonial; sarkasme bertindak sebagai kritikan subversif; manakala unsur berlebih-lebihan memperlihatkan hibriditi budaya. Dengan demikian, P. Ramlee melalui Labu & Labi berjaya menertawakan kuasa kolonial, menyindir kelemahan elit Melayu, serta membentuk satu wacana identiti yang lebih autentik. Satira menjadi mekanisme nyahkolonisasi budaya, sekaligus mengukuhkan peranan filem ini sebagai teks pascakolonial yang signifikan.

Kesimpulan

Melalui kerangka model satira S. Othman Kelantan, setiap ciri dalam model tersebut telah menyingkap elemen satira dalam Labu & Labi yang dapat dianalisis lebih mendalam melalui teori pascakolonial Homi K. Bhabha. Penggunaan humor, ironi, sarkasme, wit dan berlebih-lebihan bukan sekadar membuktikan kepelbagaian strategi komedi P. Ramlee, tetapi juga memperlihatkan bagaimana satira berfungsi sebagai medan mimikry dan ambivalen terhadap kuasa kolonial.

Dalam kelucuan yang diciptakan, P. Ramlee menegur orang Melayu yang menganggap nilai tempatan sebagai tidak setara dengan kemajuan moden. Sikap ini, menurut Bhabha, adalah ciri ambivalen kolonial, iaitu keterikatan dan keinginan untuk meniru kuasa penjajah sambil dalam masa sama tidak pernah benar-benar menjadi sebahagian daripadanya. Peniruan yang cacat itu menghasilkan komedi, sekali gus menyingkap kelemahan mentaliti pascakolonial.

Satira juga membuka ruang ketiga di mana P. Ramlee mengolah simbol kolonial seperti ijazah, pakaian Barat, atau imej Tarzan, lalu membengkokkannya menjadi bentuk-bentuk tempatan yang hibrid, misalnya “Tarzan Melayu” yang tetap makan sambal belacan. Strategi ini bukan sekadar hiburan, tetapi mencipta hibriditi budaya - suatu bentuk identiti baharu yang muncul daripada pertembungan kolonial dan tempatan.

Melalui pelbagai watak pandir, cerdik, penipu, intelektual atau munafik, P. Ramlee menggerakkan satira sebagai subversif, iaitu usaha menyindir kolonialisme dan elit Melayu pascakolonial yang meniru gaya penjajah tanpa menyedari ironi di sebaliknya. Inilah proses nyahkolonisasi budaya yang dibicarakan Bhabha, iaitu penyingkapan terhadap retorik tamadun yang kononnya dibawa penjajah, padahal masyarakat tempatan sudah memiliki falsafah dan nilai yang bernilai.

Akhirnya, satira dalam Labu & Labi memperlihatkan bahawa pembentukan identiti pascakolonial tidak boleh dibaca hanya pada aras politik atau ekonomi semata-mata. Sebaliknya, seperti yang ditegaskan Bhabha, ia adalah soal mentaliti, budaya dan persepsi sosial yang diwarisi, ditertawakan, dan dinegosiasikan melalui humor. Maka, filem ini dapat dilihat sebagai teks pascakolonial yang penting - sebuah wacana tentang pembinaan identiti nasional yang inklusif, berbilang kaum, dan terbentuk daripada proses tawar-menawar budaya antara penjajah dan masyarakat tempatan.

Penghargaan

Penulis dengan ini mengisytiharkan bahawa tiada penghargaan khusus diberikan bagi penulisan ini. Manuskrip ini dihasilkan secara sendiri tanpa sebarang pembiayaan luar, penajaan institusi, atau bantuan kolaboratif yang memerlukan pengiktirafan formal.

Rujukan

- A. Wahab Hamzah. (2003). Audien: Sikap dan harapan audien filem Malaysia dalam sinema dan penontonan di Malaysia. Pulau Pinang: [Penerbit].
- Awang Azman Awang Pawi, & Khor, C. L. (2005). Dua tokoh, dua naratif: Satu ekspresi kemiskinan. In P. Ramlee di Cakera Nusantara (pp. xx–xx). Kota Samarahan: The Sarawak Press Sdn. Bhd.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203820551>
- Barnard, T. P. (2005). Not just a movie: The historical context of P. Ramlee and his films. In P. Ramlee di Cakera Nusantara (pp. xx–xx). Kota Samarahan: The Sarawak Press Sdn. Bhd.
- Barnard, T. P. (2009). Decolonization and the nation in Malay film, 1955–1965. *South East Asia Research*, 17(1), 1–23. <https://doi.org/xxxx>
- D'Angelo, P. (2018). *Doing news framing analysis II: Empirical and theoretical perspectives*. New York: Routledge.
- Fatimah Busu. (1992). Ciri-ciri satira dalam novel Melayu dan Afrika moden. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Goff, J. L. (1989). *Laughter in the Middle Ages*. Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, Archives(3).
- Hassan Abd Muthalib & Azlan Mohd Dahari. (2018). *Cherita sutradara & seniman Mamat Khalid*. Tanjung Malim: Universiti Sultan Idris (UPSI).
- Hatta Azad Khan. (2003). P. Ramlee sebagai pelakon watak dalam filem pelbagai genre. *P. Ramlee Seniman Agung Dunia Melayu*. Batu Caves, 11–13 Jun 2002.
- Johnson-Cartee, K. (2005). *News narrative and news framing: Constructing political reality*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Kerlinger, F. N. (1986). *Foundations of behavioral research* (3rd ed.). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mahyuddin Ahmad & Yuen Beng Lee (2015) Negotiating class, ethnicity and modernity: the 'Malaynisation' of P. Ramlee and his films, *Asian Journal of Communication*, 25:4, 408-421, DOI: 10.1080/01292986.2014.968595
- Matthes, J. (2009). What's in a frame? A content analysis of media framing studies in the world's leading communication journals, 1990–2005. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 86, 349–367.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2nd ed.). Sage Publications.
- Millet, R. (2006). *Singapore cinema*. Singapore: Editions Didier Millet.
- Nelson, T. E., Oxley, Z. M., & Clawson, R. A. (1997). Toward a psychology of framing effects. *Political Behavior*, 19(3), 221–246.
- Ngugi wa Thiong'o. (1986). *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. London: James Currey.
- Nilsson, J. (2011). *American film satire in the 1990s: Hollywood subversion*. New York: Springer.
- P. Ramlee Seniman Agung Dunia Melayu. (2003). Kuala Lumpur: Arkib Negara Malaysia.
- Raihani Mohd. Saaid. (2022). *Suara nusa dalam filem-filem seniman agung*. Petaling Jaya: The Biblio Press.
- Rendra Othman. (1973, Februari 25). Filem Laksemana Do Re Mi usaha akhir P. Ramlee. *Berita Harian*.
- S. Othman Kelantan. (1997). *Pemikiran satira dalam novel Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Swift, J. (1958). *Gulliver's travels and other writings*. New York: Random House.
- Syed Muhd Khairudin Aljunied. (2005). Film as social history—P. Ramlee's "Seniman Bujang Lapok" and Malays in Singapore (1950s–60s). *The Heritage Journal*, 2(1), xx–xx.
- Wan Abdul Rahman Latif. (2001). *Sejarah perkembangan tamadun dunia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Wan Hashim Wan Teh. (2003). Kesenimanan dan jati diri P. Ramlee sebagai reformis sosial. *P. Ramlee Seniman Agung Dunia Melayu*. Batu Caves, 11–13 Jun 2002.
- Walizer, M. H., & Weiner, P. L. (1978). *Research methods and analysis: Searching for relationships*. New York: Harper and Row.