

BAB II

ANALISIS SEJARAH ADAPTASI NOVEL KE FILEM DI MALAYSIA DAN DI AMERIKA SYARIKAT

2.1 Konteks Malaysia

2.1.1 Pengenalan

FILEM dikatakan sampai ke Tanah Melayu sejak awal abad ke-20 lagi. Terdapat akhbar tempatan yang mengatakan, filem (ketika itu lebih gemar dipanggil wayang gambar) sudah mula ditayangkan di Kuala Lumpur sejak tahun 1898 lagi. Antara filem yang ditayangkan ialah tentang sambutan Jubli Intan Permaisuri Victoria. 1

Menerusi beberapa akhbar Inggeris ketika itu seperti *The Malay Mail*, seawal Ogos 1902 lagi sudah terdapat iklan tentang masa, tempat dan harga tiket filem yang akan ditayangkan. Biasanya filem ketika itu ditayangkan pada waktu malam, di kawasan terbuka seperti Padang Kelab Selangor dan harga tiketnya pula berbeza mengikut kaum atau hierarki sosial, seperti \$1 untuk orang Eropah dan orang Cina, dan 25 sen untuk orang Melayu dan kanak-kanak. 2

Filem yang ditonton biasanya filem-filem pendek yang hanya menyenangkan kisah-kisah biasa yang berlaku sehari-hari atau kisah perang Jepun, perang Rusia dan perang China. Ketika itu masyarakat Tanah Melayu menonton filem di tempat terbuka atau khemah-khemah sahaja. Sementara filem-filem ‘bisu’ juga sudah mula ditayangkan selepas Perang Dunia Kedua seperti filem-filem lakonan Charlie Chaplin dan John Barrymore.

Di segi penubuhan panggung pula, dipercayai kira-kira pada tahun 1926, Ho Ah Loke, seorang pengusaha filem memulakannya dengan membuka panggung wayang Union dan Oriental di Ipoh, Perak.³ Kemudian sedikit demi sedikit beliau mengembangkan penubuhan panggung wayang ini ke seluruh Tanah Melayu, terutama di bandar-bandar besar. Wayang bergerak juga diadakan, dengan menayangkan wayang yang berpindah-pindah daripada satu negeri ke satu negeri.

Beliau kemudiannya disaingi oleh adik beradik Shaw, Rumme dan Run Run dari Shanghai yang turut membuka panggung wayang di rantau ini. Bermula dengan menayangkan filem-filem Cina, mereka menggiatkan lagi perniagaan di sekitar hiburan hingga kemudiannya menjadi empayar panggung wayang di rantau ini.

Sejarah filem Malaysia seterusnya dapat ditelusuri dengan dua era iaitu sistem studio yang bermula pada tahun 1947 yang menaikkan tiga kuasa besar dan berakhir pada tahun

1977. Denyut nyawa filem Melayu setelah itu disambung oleh kebangkitan produser filem bumiputera yang bebas bermula pada tahun 1974 yang berterusan hingga ke hari ini.

Dalam pada itu, masih belum diketahui secara tepat bilakah sebenarnya filem cereka Melayu pertama diterbitkan. Namun banyak pembikin filem awal yang bersetuju bahawa 1930-an ialah era bermulanya pembikinan filem Melayu. Namun ketika itu, orang tempatan masih belum bersedia untuk menghasilkan filem sendiri. Cara mengatasinya ialah dengan mengimport pengarah asing, seperti dari China, Jepun dan terutamanya India. Orang Melayu pada tahap awal ialah pekerja dalam pembikinan filem, dan hanya daripada situ beransur-ansur diberi kepercayaan berlakon, mengarah dan kemudian menerbitkan filem sendiri.

Filem Melayu pertama ialah *Laila Majnun* (1933), yang didasarkan daripada karya klasik Arab, diterbitkan oleh seorang ahli perniagaan India, S.M. Christy, dan diarahkan juga oleh seorang pengarah asing (India) iaitu B.S. Rajhans. **4** Sejarah perkembangan awal yang memungkinkan masuknya pelbagai jenis idea daripada multi negara-bangsa ini menyebabkan senario filem Melayu sangat berwarna-warni dan serentak agak ‘kacau bilau’. Pengarah asing ini biasanya membawa gaya dan milieu negara-bangsa mereka walaupun filem yang mereka arahkan berbahasa Melayu, dilakukan oleh pelakon Melayu dan akhirnya akan ditonton pula oleh sebahagian besarnya masyarakat Melayu.

Malah perkembangan awal filem Melayu sebenarnya banyak dijanakan oleh filem yang dipadan, disadur, disesuaikan, didasarkan, malah diplagiat daripada filem Hindi, filem Tamil, filem Hong Kong dan filem Inggeris.⁵ Kemudian bangsawan yang menjadi harta dan hiburan orang Melayu ketika itu menjadi sumber cerita bagi filem, sesuai dengan era kejatuhan bangsawan kerana kedatangan filem sebagai wahana hiburan bentuk baru yang dirasakan lebih menarik ketika itu. *Selendang Delima* (1959) menjadi bangsawan pertama diadaptasi ke filem. Sementara *Dandan Setia* (1959) menjadi filem adaptasi dari bangsawan yang paling digemari.⁶

Selain bangsawan, cerita rakyat dan kisah sejarah masyarakat Melayu sering dihantar ke filem seperti *Batu Belah Batu Bertangkup* (1958) arahan Jamil Sulong, *Pak Pandir Moden* (1960) arahan Kabin Yeo, *Bawang Putih Bawang Merah* (1960-an) arahan S. Roomai Noor, *Singapura DiLanggar Todak* (1962) oleh Omar Rojik, *Si Tanggang* (1961) oleh Jamil Sulong, *Tun Tijah* (1960) arahan L. Krishnan, dan *Tun Fatimah* (1962) arahan Salleh Ghani.⁷ Antara faktor yang menyebabkan kisah-kisah begini gemar diaplikasi ke filem ialah sifat ‘hampir’nya pada masyarakat Melayu memandangkan cerita-cerita tersebut diwarisi turun temurun.

Era 50-an menjadi era gemilang filem Melayu berbahasa Melayu. Studio penerbitan filem saling bersaing mengeluarkan filem-filem yang baik, selain berlumba mendapatkan kontrak pelakon yang sedang laku, terutamanya antara Cathay-Keris dan Shaw Brothers.

Ketika inilah juga lahir ramai bintang filem seperti P. Ramlee, Saloma, Zaiton, Nordin Ahmad, Kasma Booty, Jins Shamsudin, Sarimah, Ahmad Mahmud dan Mustafa Maarof.

Namun bermula pada era 60-an (dan dibawa 30 tahun setelah itu), filem Melayu mula gerhana. Faktor awal ialah kerana kedatangan televisyen yang merampas banyak masa penontonan bagi audiens filem yang sememangnya kecil. Cerita dan penggerjaan filem Melayu yang masih bertatih dan banyak kelemahan pula sentiasa membuatnya ketinggalan dan tidak digemari oleh orang Melayu sendiri. Filem Melayu juga kurang berjaya menangkap perubahan sosial masyarakat yang diwakilinya, sebaliknya masih banyak terpengaruh dengan pengarah India dan Cina, selain masih terbuai oleh kegemilangan lama. Kelembapan yang terjadi kian digambarkan oleh keputusan Shaw Brothers menutup studionya di Singapura pada Oktober 1967, diikuti Cathay-Keris pada tahun 1972.

2.1.2 Filem-filem Adaptasi Melayu

Dalam pada itu, filem Melayu yang terhasil daripada proses adaptasi novel Melayu muncul agak lambat. Ternyata di awal sejarah perkembangannya, pembikin filem mencari bangsawan, opera, cerita rakyat dan kisah sejarah yang barangkali lebih kerap didengar dan lebih mudah dicari untuk dijadikan bahan mentah untuk filem. Hanya setelah itu mereka mencari buku pula, dan hal ini barangkali tidak menghairankan kerana kadar celik huruf yang masih rendah, minat membaca yang masih kurang, yang

seterusnya membawa kepada kadar kesedaran tentang impak sastera kepada filem yang masih sangat minima.

Jika *Laila Majnun* (1933) dijadikan ukuran sebagai filem Melayu pertama, bermakna hanya 25 tahun kemudian, barulah sebuah novel Melayu menjadi perhatian pembikin filem untuk diadaptasi ke layar. Jika ditinjau dalam loncatan masa setiap satu dekad, terdapat dua filem adaptasi daripada novel yang diterbitkan pada 1960-an, tiada langsung dalam dekad 1970-an, tiga dalam dekad 1980-an dan dua dalam dekad 1990-an (sehingga kajian ini dibuat - Sila Rujuk Lampiran I).

Dapatan ini menunjukkan, dalam tebaran masa hampir 70 tahun (tempoh yang relatif muda sekiranya dibandingkan dengan sejarah perkembangan filem negara Barat, namun matang jika dibandingkan dengan usia manusia), terdapat hanya lapan filem Melayu sahaja yang pernah diadaptasi daripada novel Melayu (sehingga kajian ini dibuat). Hal ini sangatlah menyedihkan kerana sebagai sebuah negara dan masyarakat yang kaya dengan khazanah sasteranya, yang bertolak daripada era sastera lisannya hinggalah ke era moden kini, terdapat banyak dokumentasi sastera yang baik yang dapat dijadikan sumber filem.

Namun hal yang sebaliknya berlaku. Daripada lapan filem adaptasi itu, sebahagian besarnya mendapat kritikan negatif daripada 3P (Penulis-Pengkritik-Penonton). Dalam

pada itu terdapat semacam ‘perang dingin’ pula antara masyarakat penulis dan masyarakat filem tempatan dalam menanggapi isu ini. Hal ini mungkin disebabkan banyak contoh sebelum ini yang menemui kegagalan yang menyebabkan masyarakat penulis keberatan untuk membenarkan novel mereka diadaptasi, sementara masyarakat filem pula mengambil jalan lebih selamat dengan tidak berurusan dengan novelis lagi memandangkan beberapa masalah baru yang perlu dihadapi berbanding jika mereka membuat filem daripada lakon layar yang tidak diadaptasi daripada novel.

Lapan filem Melayu yang pernah diadaptasi daripada novel Melayu sepanjang 1930-an hingga 1990-an ialah seperti berikut : 8

1. Cinta Gadis Rimba (1958)

Cinta Gadis Rimba (CGR) ialah filem Melayu pertama yang diadaptasi daripada novel Melayu. Filem ini menggunakan judul yang sama, diarahkan oleh L. Krishnan (kini Datuk) dan diterbitkan oleh Studio Cathay-Keris pada tahun 1958.

Novelisnya, Harun Aminurrashid, seorang nasionalis negara terkenal. Antara novelnya ialah *Melur Kuala Lumpur* (1930), *Panglima Awang* (1958) dan *Nur dan Ros* (1962). Identiti kebanyakan novel penulis produk Maktab Perguruan Sultan Idris ini ialah patriotisme dan kisah kembara. Filem ini diadaptasi daripada novel beliau yang sedikit ‘lain’ kerana berkisah tentang cinta, diterbitkan pertama kali dalam tulisan jawi pada

tahun 1948 oleh penerbit Harmy di bawah siri Dewan Pujangga. Seterusnya versi jawinya telah dicetak oleh Geliga Limited pada tahun 1956 di Singapura. Versi ruminya pula diterbitkan pertama kali oleh Pustaka Melayu pada tahun 1969, seterusnya diperbaiki oleh Dewan Bahasa dan Pustaka dengan terbitan tahun 1983. Novel ini pernah dijadikan sandiwara radio sebelum diadaptasi ke filem.

CGR mengisahkan Asun (anak Penghulu Limbang), seorang dayak yang bersahabat dengan seorang Melayu, Abdul Ghani (anak Penghulu Wai), dari Limbang, Sarawak. Mereka diserang sekumpulan Iban di hutan. Ghani tertangkap dan di kampung Iban itu, beliau berkenalan dengan Bintang, anak Penghulu Jalak. Asun dan orang Penghulu Wai berjaya melepaskan Ghani. Namun Ghani tidak mahu sengketa dan berbunuhan berterusan, sebaliknya mencadangkan semua kaum berbaik-baik. Kebijakan dan keberaniannya dikagumi Bintang. Mereka bercinta, dan ketika Ghani perlu pulang ke Limbang, mereka berjanji akan bertemu semula.

Namun di Limbang, Ghani yang kemudiannya menggantikan bapanya sebagai Penghulu dikahwinkan dengan Dayang Maimun. Bintang yang tidak pernah keluar hutan mencari jalan untuk menemui Ghani. Gimbar dipergunakannya untuk membunuh Jerah, tunangannya, dan dalam perjalanan, Gimbar diserang beruang dan kemudiannya dibaham buaya. Bintang akhirnya sampai ke kampung Asun dan tidak lama kemudian bertemu Ghani. Ditakdirkan, Dayang Maimun sakit hingga meninggal dunia. Lalu Ghani pun

dikahwinkan dengan Bintang yang diislamkan dengan nama Dayang Maimunah. Novel ini ditamatkan dengan pengkahiran bahagia.

Novel ini ditulis ketika Harun Aminurrashid menjadi pegawai pelajaran di Sarawak. Beliau menganggap unsur cinta ialah suatu kemestian bagi novel Melayu ketika itu. Cuma latar dan wataknya sedikit lain iaitu di hutan Sarawak, dengan menjalankan cinta antara seorang pemuda Melayu dengan seorang gadis Iban. Ciri-ciri ‘eksotik’ Sarawak cuba dikekalkan dalam novel ini seperti beberapa adat orang Iban yang unik, keindahan hutan hujan semulajadi Khatulistiwa di negeri terbesar Malaysia dan kebiasaan wanita Iban yang tidak menutup dada. Novel ini juga mempunyai beberapa babak dramatik seperti pertempuran sesama kaum Iban, bertarung dengan beruang dan kembara di sungai.

Ho Ah Loke, orang kuat Cathay-Keris ketika itu mahu mencari novel yang sesuai diadaptasi ke filem setelah kejayaan beberapa filem terbitannya yang banyak dipadan, disadur, disesuaikan, didasarkan atau diplagiat daripada filem-filem Hindi, Cina dan Inggeris. Beliau mahukan sebuah karya asli, berkisar tentang masyarakat tempatan dan tidak sahaja sesuai ditontonkan untuk masyarakat tempatan, tetapi juga untuk masyarakat antarabangsa.

Beliau menemui ciri ‘eksotik’ tersebut dalam novel *CGR*, iaitu setelah skrip kasar

dalam terjemahan Bahasa Inggeris dibuat memandangkan versi asal novel ini dalam tulisan jawi (Ho Ah Loke dan kebanyakan pengusaha filem Melayu awal yang datang dari negara lain ini biasanya tidak fasih berbahasa Melayu). Sebahagian besar penggambaran telah dibuat di Sarawak, dan filem ini telah dibuat dalam warna, dan kemudiannya cuba dipasarkan ke luar negara dengan judul *The Virgin of Borneo*. Namun filem ini gagal sama sekali di luar negara. ⁹ Tidak banyak yang diketahui tentang filem ini. Lakon layarnya dan filemnya tidak didokumentasikan di mana-mana.

Masalah besar dalam perkembangan awal filem Melayu ialah tidak memikirkan kegunaan akan datang seperti mendokumentasikannya. Filem ketika itu dilihat semata-mata sebagai agen hiburan, dan kemudian dilupai. Inilah antara kesilapan masyarakat filem dahulu, dan apabila usaha ini cuba dibuat, ia agak sudah terlambat apabila banyak khazanah berharga hilang, musnah atau terbiar. Dipercayai hanya L. Krishnan (kini Datuk) sahaja yang mempunyai salinan filem ini dalam bentuk 16 mm. Namun novel *CGR* masih boleh didapati apabila sudah diterbitkan semula oleh Dewan Bahasa dan Pustaka.

2. Rumah Itu Dunia Aku (1964)

Filem kedua yang diadaptasi dari novel ialah *Rumah Itu Dunia Aku (RIDA)* arahan M. Amin dan diterbitkan oleh Studio Cathay-Keris pada tahun 1964. Filem ini diadaptasi dari novel Hamzah Hussin (atau nama sebenarnya Hamzah Abdul Majid bin Hussin).

Novel ini pertama kali diterbitkan oleh Melayu Raya Press dalam tulisan jawi pada tahun 1951. Pada tahun 1958, cetakan keduanya diberi judul baru, *Anak Gundik* oleh penerbit Geliga Press. Novel ini kemudiannya diperbaiki dan dicetak kali ketiga oleh Penerbitan Angkatan Baru pada tahun 1964 dengan judulnya kini. **10**

Cetakan terbaru pula dilakukan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1989 dalam bentuk kompilasi bersama empat novel Hamzah Hussin yang lain. Penyelenggaranya ialah S. Othman Kelantan. Penyelenggara berpendapat *RIDA* merupakan novel Melayu pertama yang memperlihatkan perubahan pada struktur dalaman, serentak sebuah novel yang beraliran realisme-romantisme-naturalisme yang mengembangkan perwatakan dalam teknik plot ‘orang terpenjara’, iaitu sejenis plot yang wujud dari pemikiran, tingkah laku dan aksi yang melampiaskan rasa terkongkong dan menderita.

Sementara pengarangnya, Hamzah Hussin ialah antara tokoh sastera yang telah mengasaskan ASAS 50 pada 6 Ogos 1950. Beliau juga menggagaskan slogan ‘Seni Untuk Seni’ yang berlawanan dengan slogan ‘Seni Untuk Masyarakat’ yang diperjuangkan oleh beberapa pengarang terkenal ketika itu seperti Asraf. Pertentangan prinsip dan slogan dalam perjuangan penulisan ini membuatkan Hamzah Hussin keluar daripada ASAS 50. Pembacaan yang luas, juga latar pendidikan agama, Melayu dan Inggeris membuatnya memilih Seni Untuk Seni kerana menurutnya, “Dengan fahaman

itu saya tidak terikat, yakni saya ‘bebas’ menulis berbagai-bagai corak tulisan termasuk kisah-kisah masyarakat.” Tambahnya, “Kalau saya melaung-laungkan ‘Seni Untuk Masyarakat’ tetapi tulisan saya pula membawa masyarakat meleset kepada jalan yang buruk, umpama fahaman yang tidak mempercayai wujudnya Tuhan, dapatkah dikatakan saya ini sasterawan yang memperjuangkan nasib masyarakat?” **11**

Novel 71 halaman ini mengisahkan penderitaan bertimpap-timpa yang ditanggung oleh “Aku” atau Lin yang tinggal menumpang di rumah Syed Ahmad dan Mak Pah. Seawal ayat pertama, pengarang memberitahu bahawa Lin tidak tahu “apakah aku seorang Cina atau berbangsa lain.” (halaman 1). Namun kemudiannya dia tahu bahawa ibunya adalah seorang Cina, bekerja sebagai orang gaji di rumah itu selama 20 tahun dan pernah membuat hubungan sulit pula dengan tuannya, Syed Ahmad, seorang hartawan.

Keturunan Syed ketika itu dipandang mulia berbanding orang biasa. Namun Lin dianggap anak gundik, anak haram, walaupun hakikatnya ibu bapanya bernikah secara sah walaupun sulit, bermakna dia berdarah campuran Arab-Cina. Apabila Syed Jamal meninggal dunia kerana sakit paru-paru kembang, Lin mula dianiaya mental (difitnah, dituduh, diejek, tidak diberi harta pusaka) dan dianiaya fizikal (didera, dipaksa bekerja teruk) oleh Mak Pah dan anak-anaknya, terutama Mahmud. Satu malam, penganiayaan itu tiba pada puncaknya apabila Lin hampir dirogol oleh Mahmud, namun Lin masih juga tidak mampu memberitahu hal sebenar.

Sikap begini dikaitkan dengan konsep rumah bagi seorang perempuan biasa seperti Lin yang menganggap rumah adalah segala-galanya. Lin tidak tahu apa yang patut dibuatnya jika dia melarikan diri ke dunia luar. Bagi seorang yatim piatu, manusia di dalam rumah itu adalah keluarganya walaupun dilayan seperti hamba. Unsur psikologi inilah yang membawa pembaca kepada judul novel ini.

Di segi penukangan, ternyata Hamzah Hussin begitu mahir dengan plot yang terasa cukup lancar, tanpa terasa adanya lompang-lompang yang menjadi masalah besar penulis lain di era itu. Malah novel ini sebenarnya ditukangi dalam bentuk imbas kembali hingga ia menjadi seperti cerita di dalam cerita apabila di perenggan akhir pada halaman terakhir, beliau menuliskan, “Doktor itulah yang menceritakan kepada saya (seorang wartawan) kisah Lin, kisah yang saya jadikan buku ini.” (halaman 69).

Sebagaimana pengakuan penggarangnya sendiri, novel ini juga banyak menggunakan teknik filem, kesan pengaruh satu lagi minatnya iaitu perfilman. Beliau antara pengkritik filem paling awal, pernah menjadi pegawai promosi Cathay-Keris selama tujuh tahun, pernah mengasaskan majalah filem, pernah mempunyai syarikat menerbitkan filem, malah hingga kini menjadi ketua panel perunding skrip filem FINAS dan sering menjadi juri festival filem tempatan dan antarabangsa. Dalam *RIDA*, pemindahan adegan dalam novelnya ini dilakukan seperti perubahan *scene* dan *cut* dalam filem. Hal ini sangat berbeza daripada novel sebelumnya dan ketika itu yang naratifnya

cenderung lurus sahaja, dan inilah yang dikatakan antara pembaharuan yang dibawa oleh Hamzah Hussin kepada eranya dan stail berkisah ketika itu. Novel ini juga antara karya beliau yang dijadikan contoh untuk slogan “Seni Untuk Seni” itu.

Namun di segi pemilihan tema, pengarang masih mengulangi kisah yang agak klise, tentang wanita desa 50-an yang masih kecil dunianya, sering menyerah dan terus menerima takdir hidupnya yang malang itu hingga dianggap ‘aneh’ dan ‘luar biasa’ bagi fahaman orang normal, apatah lagi dalam konteks hari ini. Watak-watak dalam novel ini juga diberi perwatakan yang jelas antara hitam dan putih, suatu kegemaran atau stail novel-novel Melayu pada awal perkembangannya.

Cuma Hamzah Hussin tidak memberikan *poetic justice* sebagaimana amalan novel-novel tahun 30-an dan 40-an. Lin diceritakan mati akhirnya di hospital setelah ditemui terdampar dengan leher terjerut di sisi seorang lelaki muda di Singapura. Unsur kejutan ini sama sekali lari dari tipa kegemaran novelis ketika itu. Dalam masa yang sama stail berkisah dan gaya bahasa Hamzah Hussin yang masih terikut-ikut dengan gaya dahulu seperti melankolik dan sentimental yang mungkin dianggap suatu kelemahan, telah dapat diatasi apabila sengaja diberi pengakhiran begini.

Ketika ura-ura untuk menjadikan novel ini filem, Hamzah Hussin mengambil keputusan untuk mengadaptasinya sendiri bagi mengelakkan sebarang masalah

Keinginan untuk mengadaptasi novel pula didorong kerana kesedaran sudah terlalu banyak filem yang meniru cerita asing, mengambil bangsawan, cerita rakyat dan kisah sejarah, tetapi novel masih sangat kurang.

Beliau mengambil sikap ‘jujur’ untuk memindahkan novel ini ke filem. Cuma sedikit kebimbangannya, adakah pengarah dapat mempertahankan *statement* yang cuba dilakukannya terutama menerusi watak Mak Pah dan perkataannya yang sering keluar seperti “Sial!”. Beliau juga membuat perubahan di akhir filem apabila memberi pengakhiran positif terhadap nasib Lin. Jika Lin mati dalam novel, Lin hidup bahagia akhirnya dalam filem. Hal ini difikirkan wajar untuk memenuhi *conscience* masyarakat Melayu agar mereka dapat melihat kehidupan pada sisi positifnya, selain menunaikan antara ‘tanggungjawab’ sastera dan filem seperti memenuhi fantasi dan menghibur, daripada hanya mengemukakan kisah duka sepanjang jalan.

Filem arahan M. Amin ini dibintangi beberapa bintang handalan ketika itu seperti Latifah Omar, Tony Kassim, Malik Selamat, Roseyatimah dan M. Amin sendiri. M. Amin mengakui *RIDA* ialah antara filem arahannya yang disenanginya kerana dapat memenuhi semua kehendak penonton Melayu ketika itu apabila menggabungkan unsur-unsur suka duka, ngeri, perjuangan dan adegan menyayat hati. Selaku pengarah, M. Amin turut percaya bahawa novel boleh dijadikan lakon layar filem yang baik.¹² Beliau yang kebetulan suka dan banyak membaca turut menggalakkan para penulis untuk

turut menghasilkan lakon layar.

Filem ini dirancangkan untuk ditayangkan ketika Hari Raya Puasa dengan kepercayaan, filem Melayu akan disambut lebih hebat ketika hari perayaan. Namun Hamzah Hussin mengaku kecewa apabila filem ini tidak dapat ditayangkan sebagaimana dirancangkan. Sebab utamanya kerana dipotong dan mendapat bantahan dari Jabatan Agama Johor terhadap beberapa adegan filem ini. Antaranya ialah adegan keluarga Syed Jamal meratap di hari kematiannya.

Hamzah berpendapat di segi logik realiti, penonton akan ‘gelisah’ apabila melihat keluarga membisu apabila ketua keluarga mereka meninggal. Selain itu ialah penggunaan dialog “Sial!” yang digunakan secara berleluasa, dianggap kasar bagi orang Melayu Islam. Adalah menghairankan apabila Jabatan Agama Johor tidak membantah ketika kisah ini dalam bentuk novel sedangkan perkataan “Sial!” itu turut digunakan. Hamzah menggunakan bagi menerangkan kedudukan Lin yang dianggap sangat rendah dan hina berbanding orang keturunan Syed ketika itu. 13

Hamzah Hussin dibayar RMS,000 untuk hakcipta novel tersebut dan RM1,500 lagi untuk menulis lakon layarnya. Beliau juga mendapat royalti apabila filem ini ditayangkan. 14 Pembayaran ini antara perkara yang diperjuangkannya bagi menggalakkan orang sastera menulis lakon layar untuk difilemkan. Tindakannya

mengadaptasi novelnya sendiri turut dapat menyingkatkan dan memudahkan banyak masalah ketika dalam fasa pra produksi.

Bermula daripada sebuah novel yang kurang dianggap penting oleh pengkaji sastera, ditokok oleh perjuangan seorang diri Hamzah Hussin dengan ‘Seni Untuk Seni’nya itu, beliau dikatakan tokoh sastera yang dipinggirkan dan tidak diberi perhatian adil. Sekurang-kurangnya adaptasi novel ke filemnya, dengan mengangkat salah satu slogannya itu telah membantu membuka mata banyak pihak dalam menanggapi gagasan seni sebenar Hamzah Hussin.

3. *Bukan Salah Ibu Mengandung* (1969)

Filem ketiga yang diadaptasi dari novel ialah *Bukan Salah Ibu Mengandung* (BSIM) arahan Jins Shamsudin (kini Datuk), terbitan Studio Merdeka pada tahun 1969. Filem ini diadaptasi daripada novel Harun Muhammad Hassan (tetapi lebih dikenali sebagai Harun Hassan). Judul asalnya, diterbitkan oleh Penerbitan Belia Malaya dengan judul *Celaka Badan* pada tahun 1964, tetapi cetakan kedua (1970) yang diterbitkan oleh Pustaka Nasional hanya menggunakan judul *BSIM. 15*. Harun Hassan juga ada menulis beberapa novel masyarakat seperti *Kisah Dari Lumpur* (1956), *Mencari Syurga Tempat Bernaung* (1962) dan *Tempat Jatuh Lagi Dikenang* (1966).

Novel 100 halaman ini mengisahkan Aini, seorang gadis desa yang bercinta dengan

Murad yang mahu ke England bagi melanjutkan pelajarannya dalam bidang kewartawanan. Walaupun sangat mencintai Murad, Aini akhirnya menyedari jarak taraf sosial dan beza pendidikan mereka. Dia juga sedar keluarga Murad tentu mahu menantu yang setaraf dengan anak lelaki tunggal mereka. Lalu dia mengambil keputusan memutuskan hubungan tersebut, lalu berkahwin dengan Agus, seorang pelukis. Dua tahun mereka hidup bersama tanpa anak. Namun apabila Murad pulang dan masih mencintainya, Aini mula berubah hati. Dia tidak dapat menipu dirinya sendiri. Agus pula sebagai seniman budiman dan berprinsip cinta itu pengorbanan, rela melepaskan isterinya. Namun setelah lima tahun Aini hidup bersama Murad, tidak juga mereka dikurniai anak. Sementara itu, Murad berkahwin senyap dengan Rukiah atas dasar mahukan anak. Aini kesal dengan perbuatan Murad, lalu mencari Agus semula. Didapatnya Agus yang sudah berpindah ke rumah kawannya Kamal sudah tidak terurus dan separuh gila. Saat pertemuan mereka diakhiri dengan tragedi apabila Agus meninggal dunia. Aini akhirnya menghabiskan hidupnya di rumah sakit Tampoi. Kamal dan Murad (yang masih tidak mendapat anak dengan Rukiah) sering melawatinya. Novel ini ditutup dengan ayat terakhir, “Manusia merangkakan bentuk hidup dan Tuhan yang menentukannya.”

Lakon layar filem ini dihasilkan sendiri oleh Jins Shamsudin dengan kerjasama daripada novelisnya, Harun Hassan sendiri dan Osman Abadi, seorang wartawan ketika itu, yang ditugaskan membuat dialog untuk filem ini. Jins mengakui sukaan kerja

adaptasi kerana lebih mencabar. Namun akuinya lagi, adaptasi juga mempunyai beberapa daya tolak seperti kerja yang renyah dan lambat kerana perlu diolah semula dan mahal apabila terpaksa memikirkan bayaran untuk novelis juga.¹⁶ Sementara antara faktor yang membuatkan beliau memilih novel ini ialah kerana konflik masyarakat yang diutarakan. Novel ini juga sebuah novel yang melodrama dan sentimental, dan jika ditinjau filmografi Jins Shamsudin, beliau memang gemar mengarah filem-filem begini.

Selain itu novel yang mengisahkan pelukis yang berkonflik dengan isterinya kerana berlainan taraf hidup ini baginya masih relevan dan dekat dengan psikik masyarakat Melayu ketika itu. Setelah kejayaan filem-filem P. Ramlee seperti *Antara Dua Darjah* (1960) dan *Ibu Mertuaku* (1962) yang memperkatakan subjek yang lebih kurang sama, Jins Shamsudin berasakan, penghujung tahun 60-an itu memerlukan suatu sentuhan baru terhadap isu yang barangkali klise itu. Sementelahan lagi, filem Melayu ketika itu mula memasuki era malapnya, apabila mula berpusat di Kuala Lumpur.

BSIM ialah filem arahan pertama Jins Shamsudin. Beliau dan Sarimah memegang watak utama. Pelakon lain ialah ‘abang’ dan ‘gurunya’ sendiri iaitu P. Ramlee, dan pelakon lain ialah S. Roomai Noor, Umi Kalthum, Norizan dan Zeera Agus. Jins dikatakan penuh sedar apabila mengambil keputusan untuk menyelitkan beberapa hal kontroversi seperti adegan cium. Pihak majikannya mempunyai dogma bahawa, “... perlunya filem Melayu dimasukkan unsur seks agar ceritanya lebih sesuai dengan selera

ionton, tetapi tidaklah keterlaluan.”¹⁷ Studio Merdeka juga menyerahkan kepada s urusan pembayaran royalti kepada novelis dan penulis lakon layar bersekutunya. em ini awalnya mahu dibuat dalam warna tetapi tidak dipersetujui oleh Studio erdeka kerana beranggapan filem Melayu masih tidak menguntungkan kerana sarannya terhad.

Walaupun mengakui filemnya ini mempunyai beberapa kelemahan, namun Jins masih gembira kerana *BSIM* dianggap beberapa pengkritik filem sebagai mempunyai itu dan dianggap mutakhir di segi persembahannya (mengikut acuan era itu).

Filem ini juga dikatakan antara titik mula kematangan Jins Shamsudin sebagai pengarah filem, setelah begitu luas pengalamannya sebagai pelakon sebelum itu. Dari hilah kemudiannya lahir siri ‘Esok’nya yang popular itu iaitu *Menanti Hari Esok* (1977), *Tiada Esok Bagimu* (1980), *Esok Masih Ada* (1980) dan *Esok Untuk Siapa* (1982). Seterusnya ialah *Ali Setan* (1985) yang membawanya keluar daripada indekatan melodrama siri ‘Esok’ tersebut. Namun menerusi *Balada* (1992), Jins agak engecewakan. Seterusnya, walaupun tidak sepenuhnya sempurna, *Bukit Kepong* (1982) masih dianggap pengkritik filem sebagai kerja terbaik beliau sebagai pengarah dan pelakon. Setelah berpuluhan tahun melibatkan diri dalam industri filem, Jins Shamsudin masih merancang untuk menghasilkan filem sejarah, *Pasir Salak* yang masih dalam fasa pra produksi (sehingga kajian ini dibuat).

4. Langit Petang (1982)

Filem ketiga yang diadaptasi daripada novel ialah *Langit Petang* (*LP*) arahan Shahrom Mohd. Dom dan diterbitkan oleh Syed Kechik Production pada tahun 1982. *LP* (1980) ialah novel kelima A. Samad Said (kini Datuk) selepas *Salina* (1961), *Bulan Tak Bermadu Di Fatehpur Sikri* (1966), *Sungai Mengalir Lesu* (1967) dan *Di Hadapan Pulau* (1978). Dalam sejarah adaptasi novel ke filem di negara ini, rasanya inilah pengalaman paling ‘mendukacitakan’ dan mendatangkan banyak kontroversi.

LP adalah sebuah novel yang sangat filosofikal, dikatakan sebuah novel idea, yang tidak lagi mementingkan peristiwa yang bersifat fizikal. Novel ini dilihat pengkaji sastera sebagai suatu daya tolak baru bagi perkembangan penulisan A. Samad Said apabila dikatakan beliau sudah tiba kepada kesedaran bahawa karya kesusasteraan (novel) bukanlah sebagai alat menghibur sahaja, tetapi sewajarnya dapat juga menjadi bahan pengaya batin, penajam fikiran dan pengluas pengalaman hidup kepada pembaca. **18**

Othman Puteh menanggap novel *LP* sebagai agak unik dibandingkan dengan novel-novel A. Samad Said sendiri mahupun dengan kebanyakan novel Melayu lainnya ketika itu. Keunikannya terletak pada pemikiran yang diungkapkan dan inilah yang dipentingkan untuk dihayati. Beliau juga berpendapat, persoalan yang digarap bersifat sejagat, diolah dengan kematangan idea dan dengan teknik yang kukuh. **19**

Novel 23 bab setbal 143 halaman ini keseluruhannya menyorot pergolakan dalaman dan luaran tiga watak utamanya yang mempunyai perjuangan dan idealisme masing-masing. Pakcik Ariff, seorang bekas pejuang kemerdekaan yang kini tinggal di kampung setinggan; Hafiz, seorang wartawan sambilan yang tiba-tiba berhenti kerja kerana hendak menulis, mengembara dan membaca sebanyak-banyaknya; dan Zakiah, seorang wanita yang pernah dinodai oleh lelaki dan kemudiannya bersifat pendendam terhadap lelaki dengan menjadikan lelaki koleksi dan kemudian meninggalkan mereka.

Sebagaimana novel-novel sebelum dan selepas *LP*, A. Samad Said cenderung menyoal dan memberi provokasi berbau falsafah kepada pembacanya. Dalam novel ini, beliau menyodorkan tiga perkara iaitu apakah yang dicari dalam hidup, perlukah manusia bersikap menerima sahaja segala kezaliman atau ketidakadilan yang ditimpakan ke atas dirinya, dan baginya, sikap tidak berusaha untuk menilai hidup samalah seperti hidup yang sia-sia.

Apabila novel ini diadaptasi ke filem oleh pengarahnya, Shahrom Mohd. Dom, A. Samad Said nyata tidak berpuas hati, malah beliau menganggap filem ini hanya ‘imbasan’ novelnya sahaja, bukan adaptasi. **20** Versi filem ini kurang disenanginya kerana dikatakan telah ‘menghancurkan’ semangat asal novelnya. *LP* dalam teks sarat dengan falsafah, dengan tiga watak utama yang bertembung prinsip masing-masing dengan sesuatu yang tidak dipersetujui mereka.

Namun *LP* di layar lebih berminat dengan masalah sosial dan aspek peristiwa seperti u perebutan tanah (yang kebetulan cukup popular dalam drama televisyen era itu) terutama yang ditunjukkan oleh watak Pakcik Ariff (Mahmud Jun) yang mempertahankan haknya. Filem ini dikucar-kacirkan lagi dengan beberapa bumbu emosional ketika itu seperti selitan kisah cinta Hafiz (Dharma Harun Alrashid) dan Zakiah Azean Irdawati). Inilah antara kesilapan filem ini yang kurang memahami hubungan latonik antara Zakiah-Hafiz, sedangkan perkara yang sama telah dilakukan oleh Ahmad Said dengan hubungan Salina-Hilmi-Nahidah dalam *Salina* (1961). Hafiz dan Zakiah adalah sahabat baik, malah sudah sampai ke tahap mencarut antara satu sama lain, tetapi dapat diterima sebagai suatu tanda kemesraan dalam bersahabat. Mereka juga telas pada garis persahabatan itu tanpa mencampuradukkannya dengan rasa cinta lelaki-perempuan, dan inilah yang dimaksudkan dengan hubungan platonik tadi. Sebaliknya di dalam filem, Zakiah ditunjukkan tidak memahami mengapa cintanya sekali lagi dipermainkan lelaki, sedangkan Hafiz menolak cinta Zakiah agar Zakiah tidak kecewa nanti. Hafiz berpenyakit dan diberitahu doktor akan mati, dan kerana itu tersikap berkelana untuk memanfaatkan hari-hari terakhirnya dengan sebaik-baiknya. Bahagian akhir filem ini pula didominasi begitu lama dengan adegan kejar mengejar dengan *scrambler* (kebetulan *scrambler* sedang digemari remaja dan orang muda ketika itu). Sementara latar ditukar dari Terengganu ke Kedah.

Antara lain, filem ini dikatakan menjadi begini kerana campur tangan penerbit

diri yang kebetulan datang dari dunia perniagaan. Malah A. Samad Said mengakui, Shahrom Mohd. Dom lebih banyak berbincang dengan produser, bukan dengan beliau. Ia tanah lebih menarik minat pengarah dan produser ini daripada persoalan mikirannya yang dianggap patut lebih ditonjolkan oleh novelisnya. Sementara Shahrom Mohd. Dom mengakui menulis lakon layar filem ini sebanyak tiga kali. Beliau kakan subjek dan tema *LP*, cuma tidak dapat sepenuhnya patuh pada novel A. Samad Said. Misalnya banjir yang diceritakan novelis di akhir novel baginya agak mustahil untuk direalisasikan ketika itu. Sedangkan adaptasi ialah proses pengadaptasi mentafsir cara bijak. Banjir barangkali hanya imageri dan simbol. Malangnya ia diganti dengan legan kurang matang dan sensasi iaitu dengan adegan kejar mengejar dengan *scrambler* di.

Selain itu, novel ini banyak dibangunkan oleh arus bawah sedar, monolog dalaman dan imbas kembali yang menyebabkannya sukar dialih ke bahasa sinematik. Shahrom Mohd. Dom juga mengakui tersepit ketika pengeraian filem ini kerana perlu mempertimbangkan keputusan ramai, namun berasa telah meletakkan *trade mark* bersendiri dan memperbaiki kelemahannya, berbanding filem pertamanya, *Bintang Ujaan* (1981). Dalam produk akhir, filem ini menggunakan istilah ‘dipadankan dari’, ukannya diadaptasi.

Kekecewaan A. Samad Said terhadap adaptasi novelnya ini hinggakan membuat

diau tidak menganggap filem tersebut sebagai diadaptasi dari novelnya, tetapi hanya eminjam judul dan nama-nama wataknya sahaja. Kritikan banyak pihak terhadap *LP* ga nampaknya telah membuatkan Shahrom Mohd. Dom menyepikan diri dan tidak engarah filem lagi.

Namun Dr. Anuar Nor Arai menganggap Shahrom Mohd. Dom sebenarnya menemui kesejajaran fahaman tentang metode adaptasi bahan mentah daripada karya kreatif untuk dijadikan karya filem. Baginya, Shahrom mempercayai adaptasi bahan mentah daripada karya kreatif kepada karya filem adalah berlandaskan kepada perluan *filmic* yang harus mengabaikan beberapa unsur *novelistic* dalam proses adaptasi itu. Maksudnya adaptasi harus menitikberatkan kesan sinematik untuk mewujudkan pengucapan sinematik. Dalam novel misalnya, tidak mengapa untuk itu tunjukkan bagaimana Hafiz mereung laut begitu lama, berfikir dan menulis. Novelis mempunyai ruang yang luas untuk memperincikan setiap gerak dan latar. Sebaliknya filem yang mempunyai durasi tayangan yang terhad perlu bersikap selektif, memilih yang wajar sahaja, dan yang wajar itu biasanya aspek dramatik yang wujud dalam sesuatu novel. Perbuatan Hafiz merenung laut mungkin dipendekkan. Sebaliknya adegan berbalahan di sawah hingga bergelumang di dalam selut pula yang mungkin akan dilekarkan. Dr. Anuar Nor Arai yang menganggap visual sebagai satu ciptaan puisi yang baik ini melihat adaptasi yang terlalu jujur kepada bahan rujuk yang tidak sinematik sifat misalnya akan menghasilkan jiwa filem yang terganggu. **21**

12 tahun setelah novel ini diterbitkan, Johan Jaafar pernah ‘mensesuaikannya’ alam bentuk drama dengan judul *Langit Petang* (1991) juga, dan diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka. Johan Jaafar melakukan pengkisahan lanjut tentang apa yang seterusnya terjadi kepada Pak Arif, Zakiah, Hanafi, Zawiyah, Rasul dan Musta lakim. Pemerhati dan pengikut sastera rata-rata berpendapat naskah ini lebih baik dari adaptasi filemnya.

Walaupun kerja adaptasi ini pernah melukakan A. Samad Said, namun karyanya erus menarik perhatian pengadaptasi. Novel *Salina* (1961) misalnya pernah dijadikan drama pada 1986 oleh Badan Budaya Dewan Bahasa dan Pustaka. Drama-dramanya seperti *Lantai T. Pinkie* (1996) telah dipentaskan dalam dua versi di Singapura dan di Kuala Lumpur pada tahun 1997, dan ternyata mendapat sambutan hebat walaupun iketnya setinggi RM40 (dikatakan termahal setakat ini untuk teater Melayu). Sementara A. Wahab Hamzah telah mengarah *Sungai Mengalir Lesu* (1997) yang diadaptasi oleh Zakaria Ariffin. Tiada ‘kekecohahan’ yang ketara berlaku pada ketiga-tiga pementasan itu. Namun *Mencari Juita* (1998), dua teater berbeza arahan Siti Rohayah Attan dan Erma Fatima yang dikatakan ‘berdasarkan’ novel *Salina* mendatangkan kontroversi baru-baru ni hingga judul asal *Mencari Salina* terpaksa ditukar kepada *Mencari Juita*.

5. Ranjau Sepanjang Jalan (1983)

Filem keempat yang diadaptasi daripada novel ialah *Ranjau Sepanjang Jalan (RSJ)*

han Jamil Sulong dan diterbitkan oleh *Kay-Sarimah Film Production* pada tahun 83. Berbanding novel-novel lain yang pernah diadaptasi ke filem, novel ini dikatakan ing popular, atau dikatakan antara novel Melayu yang penting dalam perkembangan sastera Melayu moden.

Novel Shahnon Ahmad (kini Prof. Emeritus Datuk) ini pertama kali diterbitkan pada 1966 oleh Utusan Melayu (dan diterbitkan semula oleh penerbit yang sama, Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd. pada 1997). Novel yang disiapkan dalam masa tiga bulan ini pernah dijadikan teks kajian sastera di sekolah, sering dan masih dikaji di institusi pengajian tinggi, dan telah mendapat perhatian luas di kalangan pengkaji sastera seperti Kasim Ahmad, Edwin Thumbo, Mohd. Yusof Hasan dan Umar Junus. **22**

Novel 264 halaman ini menumpukan juzuk temanya kepada ayat pertama di laman pertamanya iaitu “Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan. Dipegang oleh Allah Azzawajalla.” Shahnon mengambil latar yang sangat diketahuinya : tempat lahirannya, Kampung Banggul Derdap di Kedah. Survival penduduk kampungnya itu lahir dengan menanam padi.

Dalam 16 bab, pembaca dibawa menelusuri cabaran, penderitaan dan keruwetan hidup Lahuma dan Jeha bersama tujuh anak perempuan mereka iaitu Sanah, Milah, Nab, Semek, Liah, Lebar dan Kiah. Dugaan datang satu persatu, seolah tanpa henti

seperti Jeha yang diserang fobia terhadap ular tedung, Lahuma yang kakinya dicucuk duri nibung, selain bala tentera alam seperti serangan burung tiak, banjir dan ketam. Begitu juga sub persoalan mengenai tanah yang sangat penting dalam masyarakat Melayu. Bendang misalnya menjadi kian sempit apabila terpaksa dibahagi-bahagi di kalangan keluarga, selain kemiskinan yang menyebabkan banyak petani terpaksa mengalah pada pemodenan.

RSJ sebuah novel yang sangat pesimis. Tiada *poetic justice*, tiada pengakhiran bahagia. Daripada awal hingga akhir ialah tentang penderitaan. Shahnon menjalinnya dengan cukup licin, dengan gaya bahasa yang memikat, yang menjadi senjata paling ampuhnya selama bertahun-tahun berkarya. Penggunaan kata daerah boleh dikatakan sebatи dengan stilistik dan idiosinkrasi Shahnon, dan dalam novel ini, kata daerah yang khas Banggul Derdap, dalam kehidupan petani di Kedah terasa sangat ketara. Selain itu ialah unsur pengulangan yang sangat digemari Shahnon yang berjaya memberi penekanan terhadap sesuatu gagasan yang cuba diutarakanya.

Niat untuk mengadaptasi novel ini ke filem diutarakan ketika Shahnon menerima Anugerah Sasterawan Negara pada tahun 1982. Ketika itu, Jamil Sulong dan Yusof Majid menyatakan minat untuk mengadaptasi novel ini ke filem. Shahnon memberikan kebenaran meminda hakcipta ini tetapi secara berterus terang, Shahnon mengatakan beliau tidak begitu arif dengan pembikinan lakon layar, namun Jamil Sulong

menyatakan kesediaannya untuk menukanginya. Shahnon dibayar RM30,000 ketika itu untuk hakcipta novel ini. **23**

Proses pemindahan itu dilakukan antara kedua-dua pihak. Di segi teknik penggambaran, tidak banyak yang diketahui oleh Shahnon dan kerana itu tidak banyak yang dibetulkannya dalam lakon layar. Cuma beberapa cadangan dan pindaan tentang istilah dan ejaan yang diperbetulkannya. Penyelidikan turut dibuat seperti Shahnon membawa sendiri Jamil Sulong ke kampungnya untuk melihat dan ‘merasa’ sendiri atmosfera kampung tersebut.

Memang terdapat beberapa pindaan dalam filem ini seperti percintaan antara salah seorang anak perempuan Lahuma dan Jeha dengan seorang teruna kampung itu. Elemen ini sengaja dimasukkan bagi menarik penonton muda atau remaja yang merupakan penonton majoriti filem Melayu, juga bagi mengimbangi tema filem ini yang agak berat. Namun Shahnon mengakui pindaan ini dalam pengetahuannya dan tidak diprotes. Baginya pindaan boleh dilakukan tetapi di segi falsafah novel itu dan pegangan pengarang tidak boleh diubah. Apa yang boleh dilakukan ialah penyesuaian seperti latar tempat dan latar budaya.

Sementara kepada Jamil Sulong, pengarah filem ini, keputusan untuk memilih novel *RSJ* ialah kerana beberapa faktor. Sebagai seorang pengarah, beliau melihat

potensi sesuatu novel itu untuk diadaptasi ke layar, dan beliau melihat ciri dramatik itu ada dalam *RSJ*.²⁴ Kepada penerbit pula, disedari bahawa Shahnon Ahmad merupakan satu nama besar dalam kesusastraan negara, malah antara Sasterawan Negara yang popular, lalu dengan sendiri iltizam membawa novelnya ke layar sudah menyediakan sekumpulan pengikut. Novel ini juga diketahui pernah menjadi teks kajian sastera di sekolah-sekolah dan penerbit melihatnya sebagai, “Pelajar perlu menonton filem ini untuk memahami teksnya.”

Jamil Sulong mula mengerjakan lakon layar filem ini setelah dua tahun mengikat contrak sebagai Ahli Cipta (seperti Karyawan Tamu) di Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia pada tahun-tahun 80-an itu. Beliau ditawarkan oleh suami Sarimah ketika itu, Yusof Majod untuk mengadaptasi novel tersebut ke filem. Perbincangan dan kerjasama dengan novelis menjadi lebih mudah memandangkan Shahnon Ahmad turut menjadi pensyarah di universiti yang sama. Seterusnya lakon layar tersebut dibedahsiasat oleh Panel Penyemak Skrip Kay-Sarimah Film Sdn. Bhd. Di fasa inilah beberapa babak yang difikirkan panjang dan tidak perlu, dipendekkan, dipinda atau ditiadakan. Babak menghalau ular tedung misalnya dibuang terus.

Secara keseluruhannya, Jamil Sulong cuba bersikap sesetia mungkin pada novel ini, seperti mengikut susunan plot sebagaimana bab-bab yang diatur secara kronologi oleh Shahnon Ahmad. Bagi Jamil Sulong, adaptasi bermakna proses mentafsir semula dan

serentak cuba bersikap sepatuh mungkin pada sumber asal.²⁵ Jiwa novel itu cuba dikekalkan, dan penyesuaian dilakukan dengan persetujuan Shahnon dan penerbit bersekutu iaitu Sarimah Film dan Tan Sri Kamarul Ariffin.

Namun ada juga pengkritik filem ketika itu seperti Johan Jaaffar yang menganggap ‘dosa’ terbesar Jamil Sulong ialah “memilih untuk memindahkan hampir sejurus-jujurnya novel *RSJ* ke filem, dua media yang bezanya amat menonjol.” Beliau mengatakan filem ini menjadi episodik, hukum sebab akibatnya terabai, logik kejadiannya disisihkan, dan yang tertonjol lebih banyak yang remeh, bukan yang inti atau dasar.²⁶

Sementara Mansor Puteh menganggap *RSJ* lebih berupa sebuah filem yang feminis dari sebuah filem tentang ‘manusia menentang alam’ sebagaimana yang tertonjol dalam novel. Dalam filem, penderitaan Jeha menghadapi hidup sebagai janda yang perlu mengerjakan sawah dan menyara tujuh anak perempuannya lebih terasa, sedangkan ancaman tiak, ketam dan banjir misalnya tidak sampai mendatangkan tekanan sebagaimana dalam novel.²⁷

Dalam filem, hanya dua perubahan yang dilakukan iaitu elemen cinta yang sengaja dimasukkan bagi menarik penonton. Unsur ini ditimbulkan menerusi watak Mat Diah yang dilakonkan oleh anak Sarimah, M. Jamil yang menaruh hati kepada anak perempuan sulung Lahuma dan Jeha iaitu Sanah, yang dilakonkan oleh Raja Salbiah.

Watak Mat Diah sebenarnya wujud dalam novel tetapi disebut sahaja tanpa pengembangan.

Satu lagi perubahan ialah pengakhiran yang lebih positif apabila Jeha divisual tidak gila apabila pulang ke rumahnya semula. Malah dia sudah mampu mencapai buluh apabila ternampak ular, menampakkan geruhnya sudah bertukar menjadi manusia lebih berani. Ini berbeza di dalam novel apabila Shahnon tetap dengan pesimisme dengan paradigma penderitaan petani itu tidak habis-habis dan masih tidak terbela apabila digambarkan dalam ayat terakhir dalam bab terakhir, “Dan Jeha menjerit juga sepanjang malam itu.” (hlm. 264).

Perubahan kedua ini dilakukan atas tiga alasan iaitu untuk membayangkan masa hadapan yang cerah sebagai satu simbol pemulihan, sebagai satu saranan halus agar masyarakat Melayu menaruh lebih keyakinan pada perubatan moden (kerana sebelumnya Lahuma menemui maut kerana tidak mahu ke hospital), selain memberi petanda bahawa Jeha sudah benar-benar pulih dari penyakit tidak siumannya kerana tekanan mental dan jiwa.

Filem ini menjalani penggambaran lebih kurang dua bulan dengan kos RM500,000 ketika itu. Antara pelakonnya ialah Ahmad Mahmud, Sarimah, Raja Salbiah, M. Jamil dan Marlia Musa. Ketika penayangannya, filem ini melalui tempoh sukar kerana era itu

bukan masanya untuk filem drama berat seperti *RSJ*. Sebaliknya filem bercorak remaja dengan motif hiburan dengan sisipan humor di sana sini lebih menjadi kegemaran. Sementelahan lagi, 80-an ialah antara fasa gerhana bagi perkembangan filem Melayu apabila dilihat di segi kuantiti filem yang diterbitkan sepanjang sesuatu tahun itu, apatah lagi di segi kualitinya yang tidak banyak berubah dari tema filem Melayu ketika era gemilangnya.

Namun *RSJ* telah memenangi lima anugerah dalam Festival Filem Malaysia Ke-4 pada tahun 1983 iaitu bagi kategori Filem Terbaik (Kay-Sarimah Film Production), Lakon Layar Terbaik (Jamil Sulong), Jurukamera Terbaik (Johari Ibrahim), Penataan Seni Terbaik (Esa Ahmad/Noraldin) dan Muzik Tema Yang Berkesan (Ooi Eow Jin). ²⁸ Filem ini juga pernah ditayangkan di Festival Filem di Eropah, Amerika Syarikat, Kanada dan China, malah telah dibeli dan ditayangkan oleh televisyen Australia.

Namun kepada Shahnon, kepuasannya lebih terasa apabila menonton *RSJ* versi Kemboja, dengan judul *Neak Sre* (1995) atau *The Rice People* arahan Rity-Panh, pengarah Kemboja tetapi dilatih di Perancis. ²⁹ Rity-Panh memang sudah lama mahu membuat filem tentang masyarakat tani, dan akhirnya beliau terpesona apabila membaca konflik manusia tani dengan alam dan dengan dirinya sendiri dalam terjemahan novel besar Shahnon ini, *No Harvest But A Thorn* (1991) oleh Adibah Amin. Filemnya yang dibiayai sepenuhnya oleh Perancis ini telah dipertontonkan di Festival Filem Cannes

1995, Festival Filem Antarabangsa Singapura 1995 dan telah dipertandingkan di *Phnom Penh 1st. South East Asia Biennial Film Festival* 1997. **30**

Bagi Shahnon, filem ini hanya mengambil cerita sebagai rangka, dan lebih banyak menumpukan pada soal dalaman manusia-manusia yang terlibat dalam novelnya. Usaha ini menurutnya turut menutup kelemahan biasa dalam filem Melayu iaitu hanya memberi peluang kepada penonton untuk memahami cerita, tetapi tidak memberi peluang kepada penonton untuk sama-sama terlibat dan berkreatif. Baginya *The Rice People* lebih berjaya memahami roh dalam teks asal dan lebih berusaha menangkap falsafah humanis novel tersebut.

Hal ini dipanjangkannya dalam sebuah rencana, “Jamil Sulong dengan *Ranjau Sepanjang Jalannya*”. **31** Antara lain beliau mengatakan kebanyakan filem Melayu masih memaparkan cerita dan peristiwa, bukan meneroka kemanusiaannya; hanya memberi penonton bahan kering hingga penonton menjadi penerima yang pasif sahaja, bukannya peneliti yang kreatif. Kebanyakan filem Melayu baginya hanya bersifat budaya popular sahaja, bukan budaya tinggi yang mampu membijaksanakan manusia. Beliau melanjutkan :

Terus terang saya katakan bahawa sebagai sebuah filem, *RSJ* gagal; sama gagalnya dengan kegagalan kebanyakan filem Melayu kita, berpunca dari titik tolak arahan yang berpusatkan pada cerita; bukan pada manusia dan kemanusiaannya. **32**

Filem yang besar bukan sekadar hiburan murahan, tetapi adalah ilmu, adalah falsafah, adalah kemanusiaan dalam kesegalaan kerahsiaannya yang terukir dalam seni filem yang halus dan berupaya mematang, menambah dan mencabar pengalaman-pengalaman kita dan sekaligus pula mengintelek dan membijaksanakan kita, bukan hanya untuk mencuit rasa dan akal secara sederhana sahaja. 33

Apapun, *RSJ* masih dianggap kebanyakan pengkritik sebagai kerja terbaik Jamil Sulong. Walaupun muncul dengan filem arahan terbarunya, *Raja Melewar* (1998) yang diterbitkan oleh Film Master Sdn. Bhd. (sehingga kajian ini dibuat), masih nyata bahawa *RSJ* adalah sentuhan terbaik Jamil Sulong. *Raja Melewar* yang cuba menelusuri sejarah Negeri Sembilan itu hanya memungut RM30,000 sahaja, dan menunjukkan *treatment* yang lemah.

Sebagai tokoh filem yang pernah menjadi pelakon, penulis lakon layar, pengarah dan penerbit, penglibatan Jamil Sulong yang panjang dalam industri filem Melayu memang wajar diingati. Namanya barangkali sedikit tenggelam di belakang P. Ramlee dan Hussein Hanif, tetapi sumbangannya tetap signifikan, seperti dalam usaha memahami tipa dan milieu masyarakat Melayu yang diwakilinya dalam sesuatu era itu.

Lebih jauh lagi, sebagaimana pandangannya yang lebih baru, beliau turut mempunyai kesedaran bahawa filem yang baik boleh terhasil dari kerja-kerja adaptasi daripada novel yang baik. Masalah begitu kurangnya filem yang diadaptasi daripada

novel di negara ini baginya kerana masalah kos, selain pembikin filem tempatan sendiri tidak begitu arif atau begitu mengikuti perkembangan sastera Melayu. **34** Seterusnya beliau menegaskan kepentingan wujudnya sebuah bank skrip dalam kegiatan perfileman kita :

Melalui bank skrip ini juga kemungkinan cerita-cerita yang dapat dipertanggungjawabkan saja yang terkumpul dan dipilih. Seterusnya dengan adanya bank ini, novel-novel yang berpotensi boleh dijadikan skrip dan ditawarkan kepada penerbit-penerbit di mana saja. **35**

Namun, beberapa novel Shahnnon Ahmad masih mendapat perhatian seperti *Srengenge* (1973), *Rentung* (1983) dan *Tunggul-tunggul Gerigis* (1998) yang telah diadaptasi menjadi drama televisyen, terutamnya oleh Othman Hj. Zainuddin. **36** *Srengenge* dan *Tunggul-tunggul Gerigis* mengekalkan judul yang sama sementara *Rentung* telah diadaptasi dengan judul *Harimau Harimau*.

6. Mira Edora (1988)

Filem keenam yang diadaptasi daripada novel ialah *Mira Edora (ME)* arahan Zulkifli M. Osman dan diterbitkan oleh *Take One Production* pada tahun 1990. Novel karya Khadijah Hashim ini telah diterbitkan pada 1988 oleh syarikat penerbitan milik Khadijah Hashim sendiri iaitu '*K*' Publishing & Distributors Sdn. Bhd.

Berbanding dengan empat novel sebelum ini yang pernah diadaptasi ke filem, *ME* bukan sebuah novel umum atau novel dewasa, tetapi novel remaja. Malah nama Khadijah Hashim memang sudah sinonim dengan sastera remaja.

ME yang setebal 133 halaman yang ditekuni dalam 21 bab ini mengisahkan gadis berdarah campuran, Mira Edora, yang beribu tunggal. Mira jatuh hati pada seorang guru di sekolahnya, tanpa diketahuinya bahawa lelaki itu ialah bekas kekasih ibunya dahulu. Apabila dua kekasih lama ini bertemu semula tanpa diduga, cinta mereka bermula kembali. Pertembungan dan perebutan dua kasih daripada seorang lelaki inilah yang menimbulkan konflik. Mira berkonflik dengan ibunya kerana cemburu, marah kerana kekasihnya dirampas dan keliru. Sementara si ibu berkonflik antara kasih terhadap anak tunggalnya atau kasih terhadap lelaki idamannya dahulu. Sementara guru itu sendiri terperangkap dan tidak menduga telah menyapa kasih dua wanita sedarah di bawah satu bumbung secara serentak.

Khadijah Hashim tidak bermasalah apabila *Take One Production* meminta kebenaran untuk mengadaptasi novel remajanya ini. Mengikut *title sequence*, lakon layarnya telah ditulis oleh Dharmala NS dan ditulis semula oleh pengarah filem ini, Zulkifli M. Osman (adik Aziz M. Osman) yang sebelumnya telah mengarah beberapa filem popular yang sebahagian besarnya menonjolkan remaja. Khadijah Hashim dibayar sebanyak RM9,000 untuk hakcipta novel ini. Beliau memberi syarat, lakon layar yang

telah siap hendaklah ditunjukkan kepadanya dahulu sekiranya perlu dibuat pembetulan dan diberi cadangan.

Zulkifli M. Osman mengarah filem ini dengan kesetiaan yang dapat dikatakan selari dengan novel. Namun terdapat juga beberapa perubahan yang dapat dikesan oleh mereka yang telah membaca novel ini. Novelisnya sendiri mengatakan antara perubahan kecil itu ialah tindakan membuang bunga diganti dengan gelas pecah, menampakkan pengaruh filem-filem Tamil dan Hindi.

Antara pelakon yang membintangi filem ini ialah Julia Rais (Mira Edora) , Noor Kumalasari (Hapipah/ibu), Mustafa Kamal (Cikgu Nordin), Azhar Sulaiman (Fauzi/Jee), Rahim Maarof (Gary), Rosminah Sidek (Hawa atau Mak Wa/orang gaji) dan Acappan (Acappan/pemandu). Filem ini digalur secara tidak kronologi dengan beberapa adegan imbas kembali seperti antara Hapipah dan Cikgu Nordin ketika mereka bercinta di hari-hari muda. Pemilihan latar barangkali boleh dipuji, namun aspek lakonan kelihatan sedikit terabai. Contohnya adegan-adegan di tanah tinggi nampak cantik (walaupun tidak semestinya membantu aspek sinematografi) seperti imbas kembali Hapipah ketika Mira Edora masih kecil di luar negara, dan ketika Hapipah, Mira Edora dan Cikgu Nordin berkelah. Namun latar yang cantik ini sekadar latar tanpa jiwa, tidak membantu menokok aspek sinematik filem ini. Hal ini ditambahcacakatkan pula oleh kostum yang kurang sesuai bagi Hapipah, seolah mahu membuat pertunjukan fesyen, bukannya bersantai. Selain itu

dialog antara mereka juga banyak kelihatan ‘membuang masa’, klise dan kurang isi. Akibatnya aspek naratif filem ini terasa hanya memberitahu dan menceritakan, tidak berusaha membawa penonton hanyut bersamanya. Aspek naratif yang terabai ini juga membuatkan seluruh persembahan menjadi lemah dan hambar (dan ini memang masalah klasik filem Melayu moden). Berbanding filem *The Rainmaker* (1998) arahan Francis Ford Coppola misalnya (yang diadaptasi daripada novel John Grisham), ketika peguam muda itu berbincang dengan seorang ketua di syarikat peguam yang kecil, sebuah akuarium berisi jerung-jerung kecil diletakkan di belakang ketua itu. Pemilihan latar begini menambah aspek sinematik filem, dengan cubaan memberitahu bahawa profesion guaman ialah profesi yang kotor, licik dan kejam, seperti jerung-jerung itu yang sentiasa mencari kesempatan terluang dan siap untuk membaham mangsanya.

Berbanding dengan novel, kebolehan Khadijah Hashim ialah mencangkuk penglibatan pembaca, menggenggamnya daripada awal hingga akhir tanpa lepas. Beliau kelihatan faham akan psikologi remaja dan pembaca remaja yang menjadi sebahagian besar pengikutnya. Kemudian ialah faktor gaya bahasanya yang mudah tetapi memikat. Plotnya pula terasa meluncur seperti dengan penggunaan dialog yang berleluasa dan mengatasi deskripsi, sementara paparan watak dan perwatakannya jelas. Novel ini juga banyak berurusan dengan monolog dalaman, terutama pada watak Mira Edora dan Hapipah. Apabila dipindahkan ke filem, adegan ini cuba ‘digantikan’ dengan aksi bermenung seorang, kemudiannya dibantu oleh faktor luaran seperti hujan (buatan).

Sementara pengembangan watak agak terkongkong dan ‘terkawal’. Watak Hapipah misalnya kelihatan agak *artificial*, sedikit tua dan kurang dapat menggambarkan konflik dalamannya. Mustafa Kamal pula kelihatan kekok sebagai guru, malah profesion guru dan cara guru berkelakuan agak ‘mengelirukan’ apabila diberikan kaca mata untuk memberi imej guru itu, hanya bercakap perkara baik-baik dan memberi pesan moral secara langsung, selain mengajar dengan hanya menyuruh “Berdiri..., dan buka halaman berikut...”. Watak orang gaji pula hanya memberitahu bahawa makanan sudah siap (dan diulang berkali-kali dalam dialog daripada awal hingga akhir filem). Wujud keinginan untuk menyisip humor pada watak ini (kebetulan Rosminah Sidek terkenal sebagai pelakon komedi), ditambah lagi dengan watak Acappan sebagai pemandu yang memang kelihatan sengaja diadakan untuk menyuntik humor. Mengikut Khadijah Hashim, hanya Julia Rais, kebetulan watak utamanya, yang memaparkan lakonan yang boleh dibanggakan, walaupun masih terdapat beberapa kelemahan.

Apabila ditayangkan kepada umum, kenyataan Khadijah Hashim di media tentang filem ini bersifat umum dan sesekali memuji. Beliau mengakui berbuat begitu kerana ‘tidak sampai hati’ untuk membela filem ini memandangkan krewnya sudah bertungkus lumus menyiapkannya, sementara penerbitnya sudah berhabis di segi kewangan. ³⁷

Namun sebenarnya beliau masih kurang berpuas hati dengan persembahan filem ini

di layar. Beliau berpendapat *ME* dalam bentuk asal lebih ‘cantik’ dari bentuk keduanya. Beliau juga melahirkan rasa tidak puas hati kerana penulis lakon layar, pengarah atau penerbit tidak menunjukkan kepadanya lakon layar sebagaimana yang dijanjikan sebelum penggambaran dibuat. Beliau hanya diundang untuk menghadiri pratonton filem ini, setelah segala-galanya selesai. Maka peranan novelis dalam kes *ME* hanya memberikan kebenaran, setelah itu dipinggirkan begitu sahaja.

Secara berterus terang, Khadijah Hashim mengakui beliau memang mengalu-alukan jika ada pembikin filem yang ingin mengadaptasi novel (termasuk novelnya) ke filem. Baginya, setiap idea novelnya perlu sampai kepada sebanyak-banyak audiens. Bagaimanapun beliau menyedari perbezaan novel dan filem, seperti ‘komunikasi’ antara penulis dengan komputernya ketika proses produksi yang bersifat sehala, berbanding hubungan yang wujud antara pembikin filem ketika dalam produksi yang perlu berurusan dengan banyak pihak. Hal ini sedikit sebanyak tentulah akan mengubah teks asal sesuatu karya memandangkan begitu banyak buah fikiran yang perlu dipertimbangkan.

Dalam hal ini beliau menganggap novelis agak beruntung kerana mampu berfikir dan berimajinasi sebebas dan seluas mungkin, berbanding pembikin filem yang perlu memikirkan banyak perkara seperti kehendak penerbit sebagai pembayar gajinya, juga kekangan kos yang barangkali tidak memungkinkan beberapa perkara yang diinginkan oleh pengarah.

Namun satu perkara yang agak kurang digemarinya ialah tindakan mengubah dialog dalam novel. Baginya mengapa perlu membuat kerja dua kali. Segala perkataan, termasuk dialog dalam mana-mana karya sekalipun lazimnya telah dipilih sebaik mungkin oleh penulis, dan beliau tidak faham mengapa perubahan masih perlu dilakukan. Jika perlu pun ialah memendekkan atau memadatkan, bukan mengubahnya terus. Apatah lagi jika perbincangan tidak diadakan langsung antara penulis lakon layar dan novelis, seperti dalam kesnya. Beliau melihat perbincangan ini sangat penting seperti dalam usaha memahami keseluruhan cerita dan peranan setiap watak.

Dengan mengambil contoh Hollywood, beliau menyatakan pelakon di sana mengambil inisiatif untuk bertemu dan berbincang dengan novelis sekiranya mereka terlibat dalam filem yang diadaptasi dari novel. Malangnya di negara ini, kadang kala pelakon hanya diberikan segmen-segmen mereka sahaja untuk difahami dan dihayati. Kaedah begini tentulah kurang membantu mereka memahami kehendak dan roh teks dan gagasan atau falsafah penulisnya. Lebih buruk lagi, ada pelakon yang hanya mula meneliti lakon layar apabila tiba di lokasi, dan tidak menganggap penelitian secara sendiri sebelum itu penting untuk persediaan mereka di lokasi kelak.

Beliau mengatakan, “Saya rasa novel saya lebih menarik berbanding filem itu.”³⁸ Beliau juga dikatakan sudah serik dan tawar hati untuk membenarkan lagi pembikin filem dan drama mengadaptasi mana-mana novel dan cerpennya. Pengalamannya

sebelum ini menunjukkan bahawa pembikin filem hanya faham aspek fizikal karya tersebut, kurang arif tentang pengolahan lakon layar yang teliti, malah ada juga yang sanggup menipu dan tidak membayar royalti yang dijanjikan. Fenomena begini tentulah menjelaskan hubungan baik antara masyarakat penulis dan masyarakat filem.

Khadijah Hashim mempunyai alasan untuk berpendapat demikian apabila beberapa novel dan cerpennya sebelum ini dirasakannya turut ‘tidak sampai’ kepada sasarannya, berbanding novelnya. Antaranya ialah cerpen *Di Tepi Pagar*, *Sekapur Sirih Segeluk Air* dan *Mawar Merah Di Jambangan* yang pernah diadaptasi menjadi drama televisyen. Sementara novel *Badai Semalam* (1974) yang popular itu dan *Jauh Dikenang Dekat Disayang* (1984) juga telah dijadikan drama televisyen.

Namun baginya, produk akhirnya terasa hambar dan belum ada yang benar-benar memuaskan hatinya. Dengan mengambil contoh akan kekurangan kos atau strategi penerbit untuk menjimatkan kos, beliau mendakwa beberapa adegan penting dalam *Badai Semalam* (yang dibuat dalam tiga siri) seperti di Selat Tebrau, tempat pertemuan Mazni dan Zaki tidak diwujudkan langsung dalam drama, padahal baginya adegan ini sangat penting dan membantu pemahaman penonton. Sikap tangkap muat, kurang teliti dan kurang berhati-hati ini menurutnya membuatkan penulis kurang berminat atau tawar hati untuk memberi kebenaran agar karya mereka diadaptasi ke filem atau drama televisyen lagi.

7. *Black Widow : Wajah Ayu* (1995)

Filem ketujuh yang diadaptasi daripada novel ialah *Black Widow : Wajah Ayu* (*BW : WA*) arahan U-Wei Hj. Shaari dan diterbitkan oleh *HW Design & Production* pada tahun 1995. Novel ini karya YM Raja Azmi Raja Sulaiman yang diterbitkan oleh *Creative Enterprise* pada tahun 1992.

Judul asal novel ini ialah *Black Widow* sahaja, setebal 301 halaman dengan 37 bab, tidak termasuk bahagian prolog dan epilognya. Novel ini mengisahkan seorang pramugari yang seakan ditakdirkan hidupnya untuk terjebak ke kancang maksiat, seakan mengulangi kisah hitam ibunya dahulu. Ayu, watak utamanya, sejak itu mendendami lelaki. Dia juga mempunyai sejenis kelebihan dan hobi yang aneh sejak kecil iaitu tidak takut, sebaliknya suka berdampingan dengan labah-labah, malah mendapat kepuasan seks dengan labah-labah. Apabila dewasa, dia membunuh setiap lelaki sebaik menidurinya. Tindakannya bagai spesies labah-labah *Black Widow* yang kebetulan turut disertakan dalam *frontispiece* novel ini : *A bite from a female Black Widow could kill you. Luckily, she hides from people most of the time. She bites only if her web is disturbed.*³⁹ Ayu bagaikan lelabah yang misteri dan merbahaya itu.

Ayu akhirnya bercinta dengan Jalil, tetapi kemudian membuat hubungan sulit dengan abang Jalil, Imran. Sekali lagi, seperti ibunya, Ayu mengandungkan anak yang bukan daripada benih suaminya. Ayu mati bersalin, dan novel ini ditamatkan dengan

pengakhiran terbuka dengan menunjukkan anak Ayu dan Imran, Mirawati/Mira juga mula menunjukkan hobi istimewa itu sejak kecil iaitu suka bermain dengan labah-labah.

Raja Azmi mengakui beliau menulis novel ini kerana dia suka menulis dan cuba membuktikan bahawa beliau boleh menulis. Apabila *Black Widow* mendapat publisiti meluas, timbul pula keinginan untuk difilemkan. Beliau percaya, andainya difilemkan, impaknya akan lebih besar. Pengikut akan menjadi lebih ramai. Mereka yang tidak membaca novel tersebut mungkin terangsang membelinya apabila sudah menonton filemnya. Mereka yang sudah membaca novelnya pula mungkin mahu melihat bagaimana pula bentuknya di dalam filem.

Selain itu, dia mengakui sukakan glamor. Dia tidak melihat perkataan glamor sebagai kotor tetapi mempunyai faedahnya sendiri. Menjadi isteri bintang badminton negara, Jalani Sidek membuatkannya biasa dan seronok hidup dikenali ramai. Inilah antara faktor yang merangsangnya membuat banyak perkara seperti berniaga, menulis, sesekali muncul dalam iklan televisyen dan kemudian menjadi penerbit filem. Menurutnya lagi, “Kalau boleh, saya mahu menjadi Raja Azmi yang ‘banyak’!” 40

Dalam pada itu beliau mengakui tidak tahu banyak tentang filem, baik mengenai perkembangan semasa tentangnya, atau tentang pembikinannya. Dia juga menyedari menerbitkan filem daripada novel sesuatu yang agak berisiko memandangkan beberapa

contoh sebelum ini yang diketahuinya tidak begitu mendapat sambutan, atau mendatangkan rasa tidak puas hati di kalangan penulisnya.

Seorang kenalan memperkenalkannya kepada U-Wei Hj. Shaari dan daripada situ Raja Azmi menyodor permintaan berjenaka kalau-kalau U-Wei berminat membuat filem dengannya. U-Wei membaca novelnya, disusul dengan perbincangan serius dengan novelisnya, dan barulah U-Wei menulis lakon layarnya.

U-Wei sedaya upaya untuk tidak lari daripada cerita asal. Namun beliau mengakui hanya mengambil 10 peratus ciri novel ini ke dalam filem. Beberapa perubahan telah dilakukan seperti fantasi Ayu yang dilihat agak keterlaluan mengikut ukurtara masyarakat Malaysia. Sementara Lembaga Penapis Filem (LPF) juga perlu diambil kira, agar tidak membuang masa membuat adegan yang kemudian hanya akan menjadi mangsa guntingan.

BW:WA ialah filem ketiga U-Wei setelah *Perempuan, Isteri dan ...* (1992) dan *Kaki Bakar* (1994). Beliau menggarapnya tidak secara kronologi, sebaliknya dengan imbas kembali yang cukup berleluasa. Terdapat kira-kira 11 imbas kembali dalam filem ini, dan ini dikatakan antara sebab penonton kurang dapat menangkap perjalanan naratif filem ini hingga mendakwanya kabur. Walaupun ada imbas kembali ini yang dilakukan cukup cantik seperti perpindahan kenangan atau imaginasi antara ibu dan anak seperti dalam

adegan Ayu berkahwin, namun mood dan naratif yang lembam telah membuatkan penonton seakan menolak filem ini sejak awal-awal lagi.

Dalam *BW:WA*, penggambaran turut dibuat di Maldives tetapi rasionalnya tidak begitu jelas, malah kelihatan seperti adegan melancang yang ditempelkan sahaja. Sebaliknya sinematografi yang baik telah ditunjukkan terutama dalam adegan-adegan di kampung. Malah inilah antara kelebihan mata visual U-Wei yang nampaknya lebih ‘gagah’ di kampung jika dibandingkan dengan adegan di kota atau dalam suasana urban dan mewah yang turut hadir dalam filem ini. Hal ini telah dibuktikan juga dalam dua filemnya sebelum ini yang turut mengambil latar kampung. Namun di segi olahan, U-Wei berasaskan filem ini lebih kemas dari *Perempuan, Isteri & ...* Sementara di segi judul, beliau mahu mengubahnya menjadi *Wanita Yang Dianggap Sial* tetapi tidak dipersetujui oleh Raja Azmi. Sementelahan lagi, menggunakan judul asal yang sedia dikenali pada novel akan mengintimkan lagi jarak psikologi penonton terhadap filem tersebut.

BW:WA bermasalah besar kerana tidak mempunyai pakej pengeraian yang cukup bagi memenuhi kriteria filem bermutu. *BW : WA* sebuah drama berat. Aspek lakonan misalnya sangat daif, malah diakui Raja Azmi sebagai kesilapan utama filem ini. Watak utamanya Ayu dibawakan oleh seorang pendatang baru yang barangkali agak mirip dengan Raja Azmi tetapi kebolehan aktingnya masih sangat permukaan. Begitu

juga dengan kehadiran adik-beradik Sidek seperti Misbun Sidek (sebagai pelakon lelaki utama) dan Rashid Sidek yang kelihatan kekok. Sementara Foo Kok Keong dan Raja Azmi sendiri sempat muncul dalam satu adegan.

Kelemahan akting ini kemudiannya membuatkan Raja Azmi mengeluarkan satu kenyataan keras bahawa Malaysia tidak mempunyai pelakon. Ini mendatangkan kemarahan sesetengah masyarakat filem tempatan, dan ini tidaklah menghairankan kerana kenyataan itu sangat umum dan tidak diperdalamkan, lalu tentu sahaja lekas mengundang provokasi. Raja Azmi cuba melihat peranan pelakon secara luas dan serius, seperti mampu hidup mewah hanya dengan berlakon, mampu berlakon dalam apa sahaja genre filem, dan tahu tentang kaedah lakon.

Kegagalan filem yang diterbitkannya ini juga membuatkan beliau dikritik teruk. Namun beliau tidak menganggap dirinya telah gagal, malah akan terus menerbitkan filem. Beliau pernah berura-ura untuk membuat *Black Widow* kali kedua, masih dengan U-Wei sebagai pengarahnya, kerana baginya U-Wei sudah faham dengan novel tersebut dan faham diri dan kehendak Raja Azmi sendiri. Walaupun kini (sehingga kajian dibuat) beliau terpaksa berurusan dengan mahkamah kerana rakan kongsinya dikatakan tidak amanah dalam menguruskan wang produksi filem ini, Raja Azmi mengakui belum serik, sebaliknya semakin faham dengan kekurangan filem tersebut dan mahu membaikinya dalam filem kedua, sekiranya impiannya itu tercapai.

BW:WA versi asal berada dalam seluloid selama tiga jam tetapi dipendekkan menjadi satu setengah jam. Setelah dipotong beberapa adegan oleh LPF, ia menjadi satu jam 10 minit sahaja, dan 10 minit itu dikatakan antara adegan pentingnya. *BW:WA* diingati kerana filem yang menelan kos yang cukup besar ketika itu iaitu RM3.5 juta dan mendapat kutipan antara yang terkecil ketika tahun tayangannya, iaitu kira-kira RM150,000 sahaja.

Namun Raja Azmi mempunyai definisi tersendiri tentang perkataan ‘berjaya’. 41 Baginya berjaya tidak wajar diukur dengan jumlah kutipan sahaja. Dia cuba menekankan kepentingan kualiti. Sekurang-kurangnya juga dia mendakwa sudah membuktikan kegigihan seorang produser wanita dalam memeriahkan industri filem di negara ini. Dia akan terus menerbitkan filem dan menganggapnya sebagai satu tanggungjawab seni. Andai produser lain menerbitkan filem untuk mencari duit, beliau mengakui membuat filem kerana mempunyai wang lebih! Maka kegagalan atau kerugian baginya adalah asam garam dan adat orang bermiaga.

Begitu juga dengan U-Wei yang menganggap setiap satu kerja seninya mempunyai merit, kelebihan tersendiri dan mengajarnya tentang sesuatu. Walaupun filem ini dilihat sesetengah wartawan seakan sedikit ‘menjatuhkan namanya’ sebagai pengarah filem yang disebut-sebut sangat beridentiti dengan *Perempuan, Isteri dan ...*, beliau tetap bersikap mahu terus mara dengan filem, kerana baginya, tugas pembikin filem ialah terus

membuat filem (yang bermutu).

BW:WA pernah menyertai Festival Filem Antarabangsa Singapura Ke-8 pada 13-29 April 1994. Dari 130 filem dari seluruh dunia, *BW : WA* telah tersenarai antara 16 filem terbaik, seterusnya lima filem terbaik dan kemudiannya ke peringkat akhir. Antara filem lain yang turut layak ke peringkat akhir ini ialah *The Rice People*, filem Kemboja yang diadaptasi daripada novel Shahnun Ahmad. Walaupun kalah, Raja Azmi menganggap penyertaannya dalam festival tersebut cukup besar ertiinya. Filemnya ini juga pernah menyertai Festival Filem Asia Pasifik ke-40 di Jakarta pada tahun 1995.

Beliau juga tidak bersifat selektif dalam mengadili *Black Widow* dalam novel dan filem. Beliau berada dalam kes yang tersendiri iaitu beliau menulis novel ini, beliau juga yang berniat untuk menjadikannya filem dan terlibat secara berterusan. Berbanding kes-kes sebelum ini, novelis dan pengarah atau penerbit adalah dua kelompok berbeza. Bagi Raja Azmi, *Black Widow* ‘gagah’ dalam bentuk masing-masing. Payah untuk memilih mana yang lebih baik kerana analoginya seperti seorang anak yang diminta membezakan antara cinta ibu dan kasih bapa.

Black Widow asalnya sebuah novel popular sahaja, tetapi disutradarai oleh pengarah yang dikatakan pernah menghasilkan filem kelas perdana. Barangkali memang agak sukar mengangkat novel yang sederhana menjadi filem bertaraf nasional. Namun

filem-filem luar seperti *Forrest Gump* (1994) yang diadaptasi daripada sebuah novel popular yang sederhana dari Winston Groom pernah membuktikan sebaliknya. Novel ini dibangunkan dari awal hingga akhir dengan imbas kembali, berkali-kali lebih banyak dari *BW:WA* tetapi aspek naratifnya sangat terjaga dan licin. Filem ini memenangi Filem Terbaik dalam Anugerah *Academy* 1994 selain memenagi anugerah Pengarah Terbaik (Robert Zemeckis), Pelakon Lelaki Terbaik (Tom Hanks) dan Lakon Layar Adaptasi Terbaik (Eric Roth).

Walaupun Raja Azmi pernah mengeluarkan satu lagi kenyataan kontroversi iaitu, “Filem saya, selera saya!”, dalam masa yang sama, beliau juga nampaknya menunjukkan bahawa beliau juga mempunyai rasa tanggungjawab dan kesedaran dengan kenyataan tersirat terhadap kenyataan asal bahawa, “Filem saya, visi saya!”⁴²

8. *Jogho* (1997)

Filem kelapan yang diadaptasi daripada novel di Malaysia ialah *Jogho*, juga arahan U-Wei Hj. Shaari yang diterbitkan secara bersekutu oleh Tanah Licin Sdn. Bhd. dan Yayasan Kebudayaan Jepun/*NHK* pada tahun 1997. *NHK* Jepun telah membiayai sebahagian kos filem ini dengan memberi geran kepada U-Wei sebanyak RM1 juta. U-Wei adalah antara pengarah filem yang dipilih dari negara-negara Asia Tenggara untuk menghasilkan sebuah filem yang dapat berkisah tentang ciri negara-bangsa masing-masing.

Filem ini diadaptasi daripada novel *Juara* karya S. Othman Kelantan yang diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) pertama kali pada 1976, dan dicetak untuk edisi kedua pada tahun 1989. Sebelum diadaptasi ke filem, novel ini juga telah diterjemah ke Bahasa Inggeris oleh Normah Mohd. Noor dengan judul *Champion* (1994), juga diterbitkan oleh DBP. *Juara* turut diterjemah ke bahasa Jepun oleh Mikio Hirato pada tahun 1988.

Juara ialah novel kelima S. Othman Kelantan (atau Syed Othman Syed Omar) selepas *Pengertian* (1966), *Pertentangan* (1967), *Angin Timur Laut* (1969) dan *Perjudian* (1973). *Juara* diilhamkan daripada sebuah cerpen S. Othman Kelantan sendiri, iaitu *Pahlawan Lembu*. Sebagaimana *Perwira* (1980), novel keenam S. Othman Kelantan, *Juara* turut berkisah tentang watak lelaki Kelantan. *Juara* mengisahkan kegemaran unik segolongan masyarakat minoriti di Bangnara, suatu kawasan Melayu di selatan Thailand yang gemar berjudi laga lembu sebagai aktiviti masa lapang, hingga membudaya dalam hidup mereka. Salah seorang daripadanya ialah Abang Lazim. Namun Abang Lazim telah mati ditembak di bon (gelanggang laga lembu) apabila tandingannya yang kalah, Pak Isa, menembaknya kerana sakit hati. Mamat, kawan rapatnya berasa bertanggungjawab untuk membala dendam.

Lebih jauh lagi, laga lembu adalah darah daging Mamat. Dengan laga lembu, Mamat seakan menemui semula dirinya, seorang bekas ahli politik dari Kelantan yang kalah dan

kemudiannya lari membawa diri ke Bangnara. Laga lembu seakan dapat mengembalikan keyakinannya, membuatkan dirinya berasa penting, berguna dan menjadi juara atau *jogho* semula. Personalitinya memang sangat kontradik, seorang yang warak dan seorang penjudi serentak.

S. Othman Kelantan, dalam halaman epigrafinya, menujukan novel ini “untuk pahlawan-pahlawan kemerdekaan yang dilupakan.” Penulis mengakui bahawa bumbu politik ini penting sebenarnya, walaupun bersifat ‘sisipan kedua’. Sebaliknya laga lembu dijadikan metafora untuk situasi politik yang ingin diperkatakan. *Juara* memang tidak begitu kelihatan sebagai sebuah novel politik, tetapi lebih sebagai sebuah novel yang menceritakan secebis kisah sosio-budaya masyarakat tersisih yang unik. Kaum lelakinya gemar berjudi, jarang kelihatan bekerja dan sering membawa senjata seperti parang dan pistol. Kaum wanitanya pula walaupun masih memainkan peranan tradisi mereka, namun kelihatan lebih berdikari, berani, dan tidak kekok menyuarakan hak dan rasa tidak senang mereka pada sikap orang lelaki. Sejarah memang membuktikan bahawa wanita Kelantan memang sedikit ‘berbeza’ daripada wanita Melayu biasa, terutama dalam hal-hal perniagaan.

Novel ini dimulakan dengan kisah benar yang menimpa kaum kerabat penulis sendiri di kampungnya ketika era 60-an dahulu. Khabar angin bertiu mengatakan ada seseorang yang akan membunuh seorang yang lain. Jadi salah seorang sepupu penulis

pergi untuk meninjau keadaan sebenar. Ternyata S. Othman Kelantan mengambil latar yang sangat intim ketika kecilnya iaitu kampungnya sendiri yang berdekatan dengan Pantai Sabak, sebuah kampung nelayan di Kelantan. Ketika itu S. Othman Kelantan menjadi guru dan mengajar di Tumpat, dan kebetulan beberapa kaum kerabatnya memang ‘bekerja’ sebagai kaki pukul. Di kampung itu, parang dan pistol sering dibawa ke mana-mana, dan tidak hairan jika sering berlaku pergaduhan, malah pembunuhan. Dan di kalangan orang Kelantan pula, diakui persahabatan itu sangat erat, sebagaimana yang ditunjukkan dalam hubungan Abang Lazim dan Mamat, yang walaupun bukan dari darah daging yang sama, namun sikap Mamat memperjuangkan nasib Abang Lazim seperti mereka adik beradik.

U-Wei telah meminta kebenaran S. Othman Kelantan untuk mengadaptasi novel ini ke filem ketika penulis bertugas sebagai pensyarah di Universiti Kebangsaan Malaysia. Ketika itu, *Perempuan, Isteri dan ...* (1992) sedang hebat diperkatakan, sementara *Juara* sendiri sudah cuba ‘diterjemah’ dalam bentuk teater oleh Allahyarham Abdul Aziz HM di Dewan Bandaraya Kuala Lumpur pada awal tahun 90-an dengan menggunakan teknik wayang kulit dengan imej lembu dilakukan. Kemudiannya, *Juara* diadaptasi ke dalam bentuk drama enam siri oleh Allahyarham Abdul Aziz HM juga, diterbitkan oleh *MV Production* untuk siaran RTM. Namun drama ini tidak jadi ditayangkan oleh RTM kerana didapati ‘kurang sesuai’ kerana adanya adegan lagu lembu dan adegan membunuh orang.

U-Wei telah menggarap *Jogho* secara lebih kemas berbanding dua filemnya yang ditayangkan kepada umum iaitu *Perempuan, Isteri & ...* (1992) dan *Black Widow : Wajah Ayu* (1995). Beliau juga memantapkan aspek visual dan bahasa filemnya, dan meneruskan kecenderungan filmiknya iaitu dengan menumpukan kisah-kisah masyarakat tersisih di kampung-kampung. Antara pelakon yang menjayakan filemnya ini ialah Khalid Salleh, Normah Damanhuri, Baharudin Hj. Omar, Normala Omar, Wan Hanafi Su, Juhara Ayob dan Aliza Rafar.

2.2 Konteks Amerika Syarikat

2.2.1 Pengenalan

Penerimaan masyarakat terhadap filem sebagai suatu seni agak lambat prosesnya di Amerika Syarikat. Ketika itu, seperti tiada sesiapa yang menyangkakan seni bercerita ini berpotensi ditransformasi dalam bentuk gambar bergerak. Perkembangan awal filem dapat dikatakan dibawakan oleh dua aliran daripada dua pihak berlainan di dua negara berbeza iaitu Edison dan Lumiere.

Pembikin filem awal Amerika Syarikat seperti Thomas Alva Edison (1847-1931) misalnya menganggap eksperimen awalnya terhadap filem hanya lebih berupa sejenis ‘permainan’, hinggalah dia memahami bahawa filem juga mempunyai potensi artistik dan komersil, selain salah satu bentuk hiburan massa yang mula penting. **43**

Sikap begini tidaklah menghairankan. Filem ialah salah satu daripada dua cabang seni terlewat serentak termuda jika dibandingkan dengan kemunculan seni lain. Satu lagi ialah seni fotografi *still* yang kemudiannya menjadi asas kepada perkembangan kemajuan filem. Tidak keterlaluan jika dikatakan bahawa filem adalah seni yang terhasil daripada benih tanda tanya saintifik dan keajaiban teknologi yang tumbuh ketika abad ke-19 yang kemudiannya membesar segar di abad 20.

Pembuatan dan penayangan filem adalah dua perkara berbeza, yang sering mendatangkan kekeliruan apabila cuba ditelusuri sejarah filem. Pembuatannya seperti gulungan seluloid filem telah dikeluarkan sejak tahun 1880-an lagi oleh George Eastman, seorang warga Amerika Syarikat. **44** Sepanjang 1826-1834, alat-alat untuk wayang gambar mula dicipta seperti stroboskop, zoetrop dan taumatrop, bermakna pembuatan peralatan filem atau kronologi sejarah filem dunia ini telah bermula lebih kurang 70 tahun lebih awal. **45** Pada 1872, Edweard Muybridge menunjukkan gerakan kaki kuda dengan menggunakan 24 kamera. Pada 1879, praksinodkop dicipta dan digunakan sebagai projektor untuk imej berurutan di atas layar.

Pada 1889, Edison mencipta filem 35mm dan mula bereksperimen dengan Kinetograph (kamera) dan Kinetoscope (mesin tayangan *peep-show* untuk tontonan satu orang sahaja) yang dikomersilkan di New York, Paris dan London. Filemnya masih dalam hitam putih, ‘bisu’, statik dan sangat pendek (seminit atau kurang). Filem ketika itu juga seakan tanpa cerita kerana sekadar merakam kejadian sehari-hari. Bermakna filem-filem awal dunia dikeluarkan pada tahun-tahun 1890-an, diasaskan oleh syarikat penerbitan filem Edison sendiri. **46**

Kemudian barulah usaha ini disambung dan cuba diperbaiki di Perancis pada tahun 1895, bermakna bermulanya sejarah penayangan filem bergerak dan penayangan filem untuk ditunjukkan kepada orang ramai bermula. Peristiwa ini juga menunjukkan bahawa

sejarah filem bergerak tidak bermula di Amerika Syarikat, tetapi di Perancis. Pasangan adik beradik Louis Lumiere (1864-1948) dan Auguste Lumiere (1862-1954) merakam pelbagai aktiviti manusia dan membuat filem bergerak yang menjadi titik tolak penting bagi masa hadapan filem moden. Pada 28 Disember tahun yang sama, mereka mula mengenakan kemasukan berbayar kepada persembahan filem mereka di *Grand Cafe*, Paris, bermakna mereka tidak lagi membuat filem untuk tontonan individu seperti Edison, tetapi untuk sekumpulan penonton. Filem sepanjang 17 meter (dengan durasi lebih kurang seminit) itu ditonton seramai 20 orang. Antara lain, filem yang menunjukkan pekerja meninggalkan kilang setelah sehari bekerja dan keretapi sampai di stesen ini (dengan judul *The Arrival of a Train at La Ciotat Station*) cukup ‘mengejutkan’ sekaligus mengagumkan mengikut ukur tara era tersebut.⁴⁷

Hanya pada tahun 1896, alat projeksi filem pertama ditempatkan di New York dan digunakan untuk menayangkan filem.⁴⁸ Jelaslah bahawa kota filem awal di Amerika Syarikat ialah New York, bukannya Los Angeles seperti hari ini. Dan rata-rata pembikin filem awal ini ialah di kalangan jurukamera yang rata-ratanya juga lebih arif tentang keperluan teknikal filem daripada kemampuan imaginasi dan artistik yang mampu dibawakan oleh filem itu sendiri.

Tokoh lain yang berjasa pada perkembangan awal filem ialah Georges Melies (1861-1938) dari Perancis yang digelar *the father of narrative cinema*. Beliau melihat

filem dengan mata berbeza kesan latar belakang pengetahuannya dalam seni, dan ini mempengaruhi sumbangannya iaitu antara tokoh terawal yang menanggapi filem sebagai alat luahan peribadi. Beliau mula mempertontonkan filem kepada umum pada tahun 1896. Sumbangan pentingnya yang lain ialah membantu memanjangkan durasi filem, tayangan dari seminit atau kurang kepada 10 hingga 15 minit dalam satu *reel*. Pada tahun 1897, beliau menujuhkan studio filem tetap Perancis yang pertama, *Star Film Company*, yang menjadi pertubuhan produksi pertama Perancis yang menerbitkan filem. Bermula dengan *Cinderella* (1900), beliau menerbitkan ratusan filem, termasuk filem-filem fiksyen sains.

Daripada usahanya inilah, lahirnya filem adaptasi novel ke filem yang pertama di dunia iaitu *Le Voyage Dans La Lune* atau *A Trip To The Moon* (1902), sebuah filem genre fiksyen sains yang diadaptasinya daripada novel Jules Verne, *From The Earth To The Moon* (1865). ⁴⁹ Melies menulis sendiri lakon layarnya, dan beliau yang berasal daripada dunia teater tidak sahaja memberi sifat sofistikated terhadap penceraaan visual ketika itu, tetapi juga mula membuat penonton terhibur memandangkan filem ini berbumbu humor. Beliau yang juga seorang ahli silap mata menunjukkan kebebasan fantasinya yang mengagumkan ketika itu menerusi kerja reatifnya dalam filem. Dalam era yang lebih kurang sama juga, filem-filem komedi terutama komedi slapstik mula mengambil tempat di hati penonton, terutama yang dilakukan oleh Charles/Charlie Chaplin (1889-1977).

Dalam pada itu lahirlah filem tertentu seperti *The Great Train Robbery* (1903) arahan pengarah Amerika Syarikat, Edwin S. Porter yang menjadi satu lagi penanda baru bagi styl bercerita dalam filem. Beliau mula menggunakan lebih daripada satu lokasi, dan dengan kontinuiti aksi yang berterusan. Porter juga mula mengaplikasi suntingan dan potongan yang ketika itu masih kurang disedari sebagai bahasa asas sebuah filem. Setiap *shot* seolah-olah mewakili satu perkataan.

Filem terus berkembang pesat. Pada 1907, terdapat hanya enam syarikat filem di Amerika Syarikat, mengeluarkan kira-kira satu filem pendek seminggu untuk dipertontonkan di teater-teater. Namun pada tahun 1914, industri filem telah menjadi pengepam minat komersil keempat terbesar di Amerika Syarikat. Daripada kenyataan Bela Balaz yang mengatakan, "Filem adalah seni baru yang berdikari (berdiri dengan cirinya yang tersendiri)" hingga disangkal sebaliknya oleh Rudolf Arnheim bahawa, "Filem mengikuti prinsip dan *the same age-old canon* sebagaimana seni-seni lain juga," filem telah menunjukkan bahawa kemajuannya drastik, kesannya mengagumkan dan masa hadapannya menjanjikan. Dalam persepsi kini, hujah Balaz dan Arnheim boleh digabung - bahawa filem adalah seni yang dikahwinkan dengan banyak seni lain (termasuk sastera), dan tidak dapat dinafikan pula bahawa setiap satu seni yang dicakupinya itu turut memerlukan proses pemilihan, pembuangan dan penyusunan semula. **50**

Era 1895-1914 yang menyaksikan seolah wujud dua saingan ini (New York dan Paris) telah menjadi penanda kepada dua pendekatan filem yang awal. Satu pihak mengaplikasi pendekatan formatif yang berusaha untuk menghasilkan kerja-kerja yang artistik (Miles), dengan perkataan lain mengubah aktualiti dengan sisipan fantasi dan nafas (sesuai dengan latar belakangnya sebagai ahli silap mata juga). Sementara satu pihak lagi lebih cenderung dengan pendekatan realistik yang berusaha merakam aktualiti serapatan mungkin, sekaligus bersifat ala dokumentari (adik beradik Lumiere).

2.2.2 Filem-filem Adaptasi Amerika Syarikat

Amerika Syarikat mempunyai tradisi mengadaptasi yang cukup panjang. Ketika era awalnya, banyak novel klasik Amerika Syarikat yang diusahakan agar dipindahkan ke layar seperti *Moby Dick* (1851) karya Herman Melville, *Little Women* (1868-1869) karya Louisa May Alcott, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) karya Mark Twain, *The Great Gatsby* (1925) karya F. Scott Fitzgerald dan *A Farewell To Arms* (1929) karya Ernest Hemingway.⁵¹ Malah dikatakan bahawa pengenalan karya sastera klasik menerusi filem yang tidak sahaja menawarkan inovasi yang juga mampu mendidik audiens ini, adalah salah satu strategi awal filem untuk menjaring perhatian massa :

It is the masterpiece of the ages that especially invites filming, and the reason for it is very plain. An epic that has pleased and charmed many generations is most likely to stand the test of cinematographic reproduction... After all, the word 'classic' has some meaning. It implies the approval of the best people in the most enlightened time.

- “The merits as a classic subject are nonetheless certain because known and appreciated by comparatively few men. It is the business of the moving picture to make them known to all. **52**

Dalam pada itu, seorang lagi warganegara Amerika Syarikat, David Wark Griffith (1875-1948) mula mampu melihat bahawa *shot*lah (bukan *scene*) yang sepatutnya menjadi unit asas kepada bahasa filem. **53** Griffith juga dikatakan paling kerap menggunakan dan memahami konsep psikologi dan estetik *shot* tertentu seperti *long shot*, *medium shot* dan *close-up*. Beliau turut rajin bereksperimen seperti memanfaatkan *iris*, *superimpose* dan *split screen* sebagai kesan khas. Dia kemudiannya meneroka penggunaan tatacahaya dan memecah beberapa taboo ketika itu tentang penggunaannya. Namun kejayaan terbesarnya dikatakan memperkenalkan idea *parallel cutting* atau *cross cutting*.

Griffith juga adalah antara tokoh filem awal yang menentang dogma industri filem Amerika ketika itu yang tidak setuju dengan pembikinan filem yang panjang atau menggunakan lebih daripada satu *reel*. Pertentangan kedua-dua dogma ini membuatkan Amerika Syarikat agak ketinggalan dalam menghasilkan filem panjang ini berbanding Perancis dan Itali yang sudah mula menghasilkan filem selama satu jam atau lebih. Beliau juga tokoh filem pertama yang menemui signifikan suntingan lambat dan pantas, dan kesannya terhadap tempo filem.

Perkembangan filem seterusnya turut dipengaruhi oleh Perang Dunia Pertama (1914-1918). Berbanding Perancis, Jerman, United Kingdom dan Itali (negara-negara pengeluar filem yang besar di Eropah) yang terlibat langsung dalam perang tersebut hingga menjaskan pengeluaran filem mereka, Amerika Syarikat dikira beruntung kerana agak lewat terlibat. Amerika Syarikat dengan itu menggunakan kesempatan ini untuk mengeksplot kelebihannya seperti jumlah penonton yang besar dan gemar menonton filem, ekonomi yang sihat, mempunyai kepakaran perniagaan, semangat menginovasi yang tinggi dan tenaga kreatif yang ramai.

Ketika itu lahirlah filem-filem yang dianggap *masterpiece* seperti *The Birth of A Nation* (1915) arahan Griffith yang diadaptasi daripada novel *The Clansman* oleh Thomas Dixon. Pada tahun 1917, pusat produksi filem mula berpindah dari New York ke California Selatan, terutama di sekitar Los Angeles. Menjelang tamatnya Perang Dunia I pada akhir 1918, Amerika Syarikat sudah mempunyai segala asas untuk menentukan kejayaannya dalam industri hiburan, terutamanya filem. Filem telah dapat diterima sebagai budaya popular mereka.

Era filem ‘bersuara’ atau *talkie* di Amerika Syarikat hanya bermula apabila studio Warner Brothers mengeluarkan *The Jazz Singer* di New York pada 6 Oktober 1927, yang menjadi filem pertama yang menyatukan ucapan, muzik dan bunyi-bunyi lain. 54 Walaupun *The Jazz Singer* masih menampakkan ciri filem bisu sebagaimana era

sebelumnya, namun 309 perkataan dalam dialog yang diucapkan di dalamnya telah menempa sejarah perfileman, serentak menarik lebih banyak penonton, hanya untuk mendengar dan melihat bagaimana suatu revolusi telah berlaku terhadap filem.

Filem *The Informer* (1935) arahan John Ford yang diadaptasi daripada novel Liam O'Flaherty dikatakan antara filem yang efektif dalam membuktikan betapa konsepsi visual dapat dipertingkat dengan kehadiran bunyi ini dalam usaha menjana makna yang lebih dalam terhadap imej dan ritma suntingan. Bunyi dalam filem pertama kali diasaskan di Amerika Syarikat, dan tidak hairanlah apabila setelah itu industri filemnya mampu menjadi negara paling prolifik dengan mengeluarkan antara 400 hingga 500 filem cereka setahun. Banyak perubahan teknologi berlaku setelah itu. Setiap satu perubahan itu mereka pelajari kejayaan dan kekurangannya, termasuklah juga dalam konteks adaptasi memandangkan sepanjang tempoh tersebut, banyak karya sastera yang dipindahkan ke filem. Apatah lagi, apabila ada kerja-kerja adaptasi yang mendapat pujian, dan ada pula yang sebaliknya. Daripada kekuatan dan kesilapan lalu, mereka terus berusaha untuk memastikan semua pihak berpuas hati apabila sesuatu projek adaptasi novel ke filem dijalankan.

Satu lagi sejarah yang berlaku ketika ini ialah bermulanya Anugerah *Academy*, yang mula diberi pada 16 Mei 1929 untuk filem yang diterbitkan pada tahun-tahun 1927 dan 1928. Motif anugerah ini ialah untuk mengiktiraf prestasi luar biasa pihak perseorangan

atau kelompok, seniman dan pakar teknikal perfileman bagi 25 kategori lakonan dan produksi filem. Bertempat di Hotel Hollywood Roosevelt ketika itu, filem *Wings* nemenangi Filem Terbaik pertama dalam sejarah filem Amerika Syarikat. **55**

Anugerah *Academy* ini digagaskan oleh *International Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS) yang kini beribu pejabat di Beverly Hills, California dengan ahli lebih 5,000 orang. Para ahli mewakili 13 ranting filem iaitu pengarah, pelakon, pengarah seni, sinematografi, eksekutif, penyunting, muzik, produser, perhubungan awam, filem pendek dan filem animasi, bunyi, kesan khas dan penulis lakon layar. Salah satu anugerah yang ditawarkan pula ialah Lakon Layar Adaptasi Terbaik, yang secara tidak langsung menjadi motivasi, sekaligus katalis untuk menggalakkan novel (dan sumber lain) diadaptasi sebagai bahan mentah filem (Rujuk Lampiran VI).

Selain mendapat patung Oscar berwarna keemasan, Anugerah *Academy* menjadi majlis pengiktirafan bakat. Pengarah Terbaik dan Pelakon Terbaik misalnya memanfaatkan gelaran Terbaik itu untuk merundingkan bayaran yang lebih tinggi untuk kontrak filem mereka seterusnya. Anugerah *Academy* dianggap antara festival filem paling prestij dan paling dinanti setiap tahun selain Festival Filem Cannes di Perancis.

Anugerah ini turut membuktikan pengiktirafan tertinggi pernah dan banyak kali telah diberikan kepada filem-filem yang diadaptasi daripada novel. Sekiranya Filem

Terbaik pada sesuatu tahun itu dimenangi oleh filem yang diadaptasi daripada novel, biasanya populariti novelisnya akan meningkat, atau mula dikenali padahal sebelumnya tidak begitu dikenali atau tidak dikenali langsung, selain meningkatkan jumlah cetakan novelnya dan meninggikan bayaran royaltinya.

Namun Anugerah *Academy* juga sering dilihat sebagai festival filem kedua prestij selepas Festival Filem Cannes. Perancis sentiasa mendakwa sejarah filem bermula di negara mereka, sementara Amerika Syarikat mendakwa sebaliknya. Kedua-dua festival seolah ‘berperang dingin’, malah dapat dihakimi jelas dengan jenis filem yang menyertainya. Anugerah *Academy* biasanya lebih berminat dengan filem popular yang bermutu dan penyertaannya hanya untuk Amerika Syarikat dan Eropah sahaja, sementara Festival Filem Cannes lebih mementingkan kualiti, ciri intelek dan kelainan, dan penyertaannya daripada seluruh dunia. Pertemuan tahunan bermula sejak tahun 1939 dengan *Palme d’Or (Golden Palm)* sebagai anugerah tertinggi ini sentiasa menjadi saingan kepada Anugerah *Academy*. Namun seperti Anugerah *Academy* juga, Festival Filem Cannes dikatakan mula diwabaki politiking seperti bagaimana pemilihan juri dilakukan, dan bagaimana pula filem-filem dipilih ke peringkat akhir.

Sementara era 30-an ialah era meleset di Amerika Syarikat, era yang turut memberi kesan baru bagi perkembangan filem di sana apabila studio-studio filem besar memonopoli hampir semua kontrak pekerja filem di bawah mereka. Lapan studio

nemonopolinya, dengan lima studio utama iaitu Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Warner Brothers dan Radio-Keith-Orpheum RKO), dan selebihnya tiga studio yang kecil iaitu Universal Pictures, Columbia Pictures lan United Artists. **56**

Era 30-an turut bermulanya pembahagian genre yang jelas dalam filem seperti *western* (yang dianggap kepunyaan dan identiti Amerika Syarikat), gangster, muzikal, seram dan animasi (seperti filem animasi pertama keluaran Walt Disney iaitu *Snow White and The Seven Dwarfs* yang dikeluarkan pada tahun 1937, dan watak Mickey Mouse yang diperkenalkannya mula dikenali sebagai karakter animasi paling dikenali di seluruh dunia). Era ini juga bermulanya pengenalan kepada filem-filem berwarna.

Era tersebut turut mula menampakkan permulaan kegemaran pembikin filem ‘mengkacukkan’ novel dengan filem. Contoh popular dan dianggap klasik hingga kini ialah *Gone With The Wind* (1939) yang diadaptasi daripada novel Margaret Mitchell. Sejak tahun-tahun 30-an juga lagi, lima Filem Terbaik Anugerah *Academy* mula dikuasai filem-filem yang adaptasi daripada novel iaitu *All Quiet On The Western Front* (1930), *Cimarron* (1931), *Grand Hotel* (1932), *Mutiny On The Bounty* (1935) dan *Gone With The Wind* (1939). **57**

Era 40-an dan awal 50-an (1940-1952) pula ialah era Perang Dunia II (1945).

Banyak filem Amerika Syarikat yang dikeluarkan dalam tempoh ini yang sengaja bermotif propaganda perang. Lahir juga subgenre yang lebih banyak dalam tempoh ini seperti *film noir*.⁵⁸ Namun pendekatan realisme lebih digemari memandangkan masyarakat Amerika Syarikat lebih taksub dengan tradisi mendedahkan filem cereka yang hampir dengan aktualiti, seperti menjadikan masalah sosial sebagai subjek. Era 40-an turut menyaksikan kemunculan beberapa pengarah besar mereka seperti Orson Welles (1915-1985) yang mengarahkan *Citizen Kane* (1941). Lahir juga filem-filem yang dianggap *masterpiece* seperti *Pride and Prejudice* (1940) yang diadaptasi daripada novel Jane Austen. Dalam Anugerah *Academy*, tujuh Filem Terbaik dalam dekad ini telah diadaptasi daripada novel iaitu *Rebecca* (1940), *How Green Was My Valley* (1941), *Mrs. Miniver* (1942), *The Lost Weekend* (1945), *The Best Year of Our Lives* (1946), *Gentlemen's Agreement* (1947) dan *All The King's Men* (1949).⁵⁹

Sementara awal 50-an hingga awal 60-an (1952-1962) adalah penanda perubahan terhadap sistem pengeluaran, pengedaran dan promosi filem Amerika Syarikat. Antara filem yang kuat yang lahir dalam era ini ialah *On The Waterfront* (1954) arahan Elia Kazan dengan Marlon Brando sebagai pelakon utamanya.

Antara masalah yang timbul di era ini ialah di segi penapisan, sistem studio yang terlalu berpusat dan juga tekanan daripada pihak berkuasa seperti perintah undang-undang terhadap isi filem. Tahun 1952 juga ialah titik mulanya

televisyen diperkenalkan, yang telah mencuri banyak penonton setia filem sebelum itu, serentak bermulanya era gerhana pada industri filem. Fenomena ini merisaukan, kerana apa yang terjadi kepada filem akan memberi kesan kepada seni lain, sedangkan apa yang berlaku terhadap Amerika Syarikat akan memberi kesan ke seluruh dunia. Situasi ini membayangkan betapa ampuhnya kuasa filem ketika itu.

Era ini juga menjadi pemula kepada jatuhnya kegemilangan studio besar, dan bermulanya kebangkitan pembikin filem bebas. Beberapa perubahan teknologi juga telah mengubah filem seperti pengenalan kepada *wide screen*. Pembikin filem Amerika Syarikat pula kian sedar untuk mengantarabangsakan isi dan pengedaran filem mereka apabila diberi saingan oleh Britain, Itali dan Perancis. Britain misalnya memperkuuhkan beberapa personaliti terkenal yang diadaptasi daripada novel seperti filem-filem James Bond yang sebelumnya diadaptasi dan diilhamkan oleh watak-watak daripada novel Ian Fleming.

Era 50-an dan 60-an turut menyaksikan wujudnya kelompok penonton yang lebih rencam. Era ini era generasi *baby boom*, dengan status konsumen yang aktif yang membawa pada pasaran untuk remaja. Golongan ini mencorak dan mendominasi citarasa dan minat semasa. Oleh itu lahirlah '*teen pics*' dan '*exploitation films*' yang sering pula ditayangkan di kawasan *drive-in viewing*. Satu lagi kelompok ialah mereka yang meminati filem seni, termasuk juga filem-filem dari luar sebagai alternatif kepada filem

aliran perdana yang membanjiri Hollywood. Golongan ini lazimnya lebih celik filem, malah ada di antara mereka yang mempelajari filem secara formal, memandangkan era ini juga bermulanya pengenalan kursus filem di kampus-kampus Amerika Syarikat. **60**

Dalam pada itu, novel terus dimetamorfosis kepada filem dan era 50-an terus membuktikan kekuahan monopoli fenomena ini dalam meraih Filem Terbaik Anugerah *Academy*. Lima filem yang terlibat ialah *From Here To Eternity* (1953), *Around The World In 80 Days* (1956), *The Bridge On The River Kwai* (1957), *Gigi* (1958) dan *Ben-Hur* (1959). **61**

Satu fenomena yang dibawa ke era 60-an (yang bermula sejak Perang Dunia Kedua lagi) ialah pengaruh pembikin filem Eropah yang kian jelas terhadap pembikin generasi baru Amerika Syarikat yang terpelajar, sesuai dengan kebangkitan pembikin filem bebas juga. Pengaruh terkuat datangnya daripada beberapa pengarah Perancis tersohor seperti Godard, Truffaut, Malle dan Chabrol yang memperkenalkan *French New Wave* di negara mereka. Oleh itu pengikut dari Amerika Syarikat tadi seakan memperkenalkan *The New American Cinema* pula kepada negara mereka. **62**

Era ini turut menyaksikan kekalutan dalam kandungan filem apabila tiada garis panduan yang jelas kepada pembikin filem tentang apa yang boleh dan tidak boleh mereka persembahkan. Pada tahun 1968, kod produksi baru diperkenalkan dengan dua

motif utama iaitu bagi menggalakkan ekspresi artistik dengan meluaskan kebebasan kreativiti, dan kedua, memastikan kebebasan itu turut menjana tanggungjawab seniman dengan turut mengambilkira sensitiviti masyarakat secara menyeluruh.

Penonton filem Amerika Syarikat mula diberikan klasifikasi filem seperti M (*mature*), PG (*parental guide*), R (*resticted*) dan X (hanya mereka yang berusia 18 tahun dan ke atas boleh menonton). Klasifikasi ini berpunca daripada kandungan filem yang mula tidak terkawal hingga memaksa pihak berkuasa campur tangan. Jika dibandingkan dengan Malaysia, penonton kita hanya diberikan klasifikasi ini pada era 90-an, 30 tahun setelah Amerika Syarikat melalui pengalaman yang sama.

Satu lagi sejarah yang berlaku dalam era ini ialah pertubuhan *American Film Institute (AFI)* pada tahun 1967. Pertubuhan persendirian yang tidak bermotifkan keuntungan ini bermatlamat untuk menjaga dan mengekalkan khazanah filem Amerika, serentak memajukan seni filem di sana. Pertubuhan yang berpusat di Washington D.C. ini antara lain telah mendokumentasikan ribuan filem klasik, menerbitkan katalog lengkap tentang semua filem yang pernah diterbitkan di Amerika, menyediakan dana untuk pembikin filem yang berkebolehan selain sering memberi bantuan dan panduan kepada pendidik filem.

Era 70-an pula menyaksikan budaya konglomerat kian berakar umbi. Bermula pada

tahun 1975, dominasi studio besar mula berbeza kesan jual beli sesama sendiri. Antara yang berkuasa ketika itu ialah *Warner Brothers*, *Universal Pictures*, *Columbia/TriStar Pictures*, *Paramount Pictures*, *Walt Disney*, *MGM/UA*, *Twentieth Century Fox* dan *Orion*. Satu fenomena yang jelas ketika ini ialah bermulanya imperialisme bentuk baru. *Columbia* misalnya dibeli oleh *Coca Cola* pada tahun 1982, dan kemudian dibeli oleh *Sony* pula dari Jepun pada tahun 1989.

Tahun 1975 juga menjadi kebangkitan awal kepada filem-filem Amerika Syarikat yang mencatat keuntungan tinggi (*box-office*) di dalam dan di luar negara. Tahun inilah bermulanya sindrom *blockbuster* seperti yang mula diledakkan oleh *Jaws* (1975) arahan Steven Spielberg yang diadaptasi daripada novel Peter Benchley. Tahun 70-an juga (yang dibawa ke awal 80-an) menyaksikan kegilaan terhadap filem-filem fiksyen sains seperti yang diprojekkan oleh filem trilogi arahan George Lucas seperti *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) dan *Return of The Jedi* (1983), seterusnya diperhebatkan pula oleh beberapa filem fiksyen sains arahan pengarah lain seperti *Close Encounters of the Third Kind* (1977) dan *ET : The Extra Terrestrial* (1982).

Era 70-an turut menyaksikan terdapat kecenderungan tertentu dalam kandungan filem-filem jenama Amerika Syarikat. Antaranya tentang Perang Vietnam yang terus direpresentasi semula, dan dikatakan antara cara terbaik dalam usaha mempelajari trauma perang masyarakat Amerika Syarikat dalam menanggapi pengalaman yang memalukan

mereka ini. Antara filem terbaik yang memperkatakan isu ini seperti *Taxi Driver* (1975) arahan Martin Sorsese, *The Deer Hunter* (1978) arahan Michael Cimino dan mencapai klimaks dengan *Apocalypse Now* (1979) arahan Francis Ford Coppola (yang diadaptasi dari novel *Heart of Darkness* karya Joseph Conrad). Kecenderungan ini terus dibawa ke era 80-an seperti *First Blood* (1982) arahan Ted Kotcheff, *Platoon* (1986) arahan Oliver Stone dan *Good Morning Vietnam* (1988) arahan Barry Levinson.

Sementara itu, dalam Anugerah *Academy* pada era 70-an, empat filem adaptasi daripada novel berjaya menjadi Filem Terbaik iaitu *The Godfather* (1972), *The Godfather II* (1974), *One Flew Over The Chukoo's Nest* (1975) dan *Kramer vs Kramer* (1979). **63**

Satu lagi perubahan 70-an yang dibawa pada era 80-an ialah industri filem Hollywood tidak lagi terlalu bergantung pada studio-studio besar untuk mencari bakat baru seperti era-era sebelumnya. Hal ini telah mengurangkan kuasa studio-studio besar ini.

Era 80-an pula menjadi satu penanda besar dalam perkembangan filem apabila didatangi satu lagi serangan baru iaitu terciptanya perakam video dan video (awal 80-an). Namun filem-filem Amerika Syarikat pada era itu terus berusaha untuk mengekalkan tarikannya. Filem-filem pada era ini terdorong lebih pelbagai, memberi kecenderungan

tersendiri dalam pemilihan subjek dan *treatment* subjek itu seperti memperkatakan tentang masyarakat kulit hitam (dipanggil *black film*), mengutarakan isu feminis, dan kian berani mengupas filem-filem tentang gay dan lesbian.

Selain itu, filem yang ditayangkan dalam era ini tidak sahaja memaparkan wajah Amerika Syarikat sahaja tetapi juga filem-filem yang turut menggunakan pelakon, latar atau sumber cerita asing. Ini menampakkan minat baru pembikin filem dan penonton filem di Amerika Syarikat yang mahu mempelajari sesuatu di luar lingkungan mereka. Contohnya seperti *A Room With A View* (1987) arahan Merchant Ivory yang diadaptasi daripada novel E.M. Foster yang berlatar Britain, dan *The Last Emperor* (1987) arahan Bernardo Bertolucci yang berlatar sejarah sebenar China.

Walaupun tidak sebanyak tahun-tahun sebelumnya, filem adaptasi daripada novel terus menempatkan dirinya di kalangan Filem Terbaik dalam Anugerah *Academy* bagi dekad 80-an. Dua Filem Terbaik yang terlibat ialah *Ordinary People* (1980) dan *Terms of Endearment* (1983). ⁶⁴

Anugerah *Academy* juga tidak lekang daripada kritikan, seperti dakwaan berlakunya politiking dalam memilih yang ‘Terbaik’, apabila didakwa kian mengutamakan publisiti dan sentimen daripada merit dan kualiti. Pada era 80-an ini, contoh ‘mangsa’ fenomena ini ialah filem *The Color Purple* (1985) arahan Steven Spielberg yang diadaptasi

daripada novel Alice Walker. Filem ini dicalonkan untuk 11 anugerah (tetapi tanpa Pengarah Terbaik). Malangnya *The Color Purple* gagal meraih walau satu anugerah. Serentak filem ini mengejutkan sebagai filem yang terbanyak dicalonkan sepanjang sejarah Anugerah *Academy* (bersama filem *Turning Point*), tetapi gagal sama sekali di saat akhir. Lakonan filem pertama Whoopi Goldberg yang mantap dan arahan Spielberg yang kuat ini terpaksa akur kepada filem *Out of Africa* yang menggondol Filem Terbaik tahun itu.

Lebih awal, filem *For Whom The Bell Tolls* (1942) yang diadaptasi daripada novelnya dengan judul yang sama (1943) karya Ernest Hemingway turut mengalami politiking ini. *Paramount Pictures* yang menerbitkannya dan pengaruhnya, Sam Wood mengubah perjuangan menentang *fascism* yang ditonjolkan oleh Hemingway yang diceritakan di Sepanyol pada tahun 1940. Aspek kebenaran itu sebaliknya diubah dengan memberi kuasa kepada Sepanyol untuk memotong ungkapan anti *fascism* dan saranan novel tersebut. Tragedi cinta pula yang dinaikkan. Perang hanya latar. Bayangkan, segala adegan filem mentaati novel ini, pengakhirannya juga sedih sebagaimana dalam novel, malah filem ini memenangi tiga Anugerah *Academy*. Namun perbuatan subahat dalam politik adaptasi antara penerbit-pengarah ini dalam usaha menegakkan ideologi sistem studio Hollywood telah mengkhinati pesan ideologi sebenar yang menjadi nafas novel Hemingway ini.

Sementara era 90-an terus menyaksikan filem yang diadaptasi daripada novel memastikan kedudukannya sebagai Filem Terbaik dalam Anugerah *Academy* iaitu *Dances With Wolves* (1990), *The Silence of The Lambs* (1991), *Schindler's List* (1993), *Forrest Gump* (1994) dan *The English Patient* (1996).

Malah meninjau perkembangan senario adaptasi novel ke filem di Amerika Syarikat hingga ke hari ini, nyata novel-novel prestij, bermutu tinggi, yang sering memenangi hadiah tertentu tidak dilihat elit, sebaliknya terus menjadi perhatian untuk diadaptasi ke filem. Hadiah Pulitzer yang diperkenalkan oleh Joseph Pulitzer sejak 1917 misalnya mempunyai sejarah yang cukup panjang apabila melihat kebanyakan novel yang meraih hadiah ini telah diadaptasi ke filem. Contohnya *Gone With The Wind* oleh Margaret Mitchell, *The Grapes of Wrath* oleh John Steinbeck, *To Kill A Mocking Bird* oleh Harper Lee, *The Age of Innocence* oleh Edith Wherton, *A Thousand Acres* oleh Jane Smiley, *One True Thing* oleh Carl Franklin, *The Color Purple* oleh Alice Walker dan *Angela Ashes* oleh Frank Mc Court.

Nyatalah, sejak filem bergerak pertama diasaskan pada tahun 1895 oleh adik beradik Lumiere, diinovasilagi oleh Georges Melies (1861-1938) di Perancis, R.W. Paul (1869-1943) di England, dan Thomas Alva Edison (1847-1931) di Amerika Syarikat, populariti dan kemajuan teknologi filem kian berkembang. Di Amerika Syarikat sendiri, pada tahap awalnya, filem hanya menjadi hiburan murah jutaan pekerja imigran yang

tidak fasih bertutur bahasa Inggeris atau tidak memahami bahasa Inggeris. Ketika itu mereka tidak mampu membeli atau mampu memahami hiburan yang disediakan menerusi buku, puisi atau drama. Namun hal ini serba sedikit telah membantu perkembangan filem, malah menjadi bentuk hiburan popular paling digemari sehingga Perang Dunia Kedua.

Walaupun mendapat sambutan hebat di kalangan massa, namun filem ditolak dan tidak dihiraukan oleh dunia sastera atau masyarakat sastera ketika itu. Di segi sejarahnya, sastera lebih dahulu muncul sebagai hiburan kepada masyarakat Amerika. Penggiat dan peminatnya kebanyakannya golongan bangsawan dan para intelektual. Secara tidak langsung sastera dilihat sebagai bidang seni yang prestij, lebih prestij daripada filem.

Sedangkan filem dianggap bentuk seni paling baru, yang muncul paling lewat, bermakna juga menjadi seni termuda berbanding seni lain. Ketika itu filem hanya menjadi alat atau hiburan golongan berpendapatan rendah yang datang berhijrah ke Amerika Syarikat. Begitu juga di segi isi dan aliran yang mempengaruhi kedua-dua bidang. Sastera lebih matang, dan maju berbanding filem ketika itu. Jurangnya sangat besar. Pada tahun-tahun 1930-an misalnya, sastera sudah bereksperimen terhadap stil dan kandungannya ketika fasa modenisme, seperti karya Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (1926). Sedangkan filem genre *Western* ketika itu masih ghairah dengan pertentangan baik dan jahat yang sudah menjadi agak klise jika dilihat daripada alur

perkembangan sastera.

Namun fenomena ini sekurang-kurangnya telah memberi kesedaran kepada dinamika filem, dan potensi-potensi masa hadapan yang mampu dibawakannya. Penerokaan dan peralihan minat kepada filem menjadi suatu lompatan panjang dalam usaha memahami jejak awal dalam memahami bahasa visual. D.W. Griffith dianggap sebagai pengasas yang mengembangkan konsep bahasa filem yang asas ini. Dalam masa yang sama, beliau membantu membuatkan filem-filem ketika itu suatu cabang seni yang dihormati.

Sedikit demi sedikit penghormatan terhadap filem meningkat. Antaranya kerana perubahan teknologinya, seperti bermulanya era filem bersuara pada tahun 1927 yang telah menarik lebih banyak pengikut. Perhatian yang lebih kritikal turut terhantar terhadap usaha mengadaptasi karya sastera kepada filem. Dalam tradisi Hollywood, filem-filem seperti *The Grapes of Wrath* (1939) arahan John Ford dianggap sangat efektif kesannya dalam mentransformasi novelnya yang ditulis oleh John Steinbeck. Malah Steinbeck mendakwa filem ini lebih kuat impaknya daripada novelnya. **65**

Arah dan keprihatinan mereka yang terlibat dalam kedua-dua bidang sastera dan filem seterusnya kian rapat dan seiring. Sebagaimana sastera yang lebih dahulu bereksperimen, filem akhirnya turut berubah menjadi kompleks dan mencabar. Antara

contoh filem ‘moden’ awal ini termasuklah filem penting arahan Orson Welles, *Citizen Kane* (1941). Filem ini bereksperimen dengan menyarankan sudut pandangan yang pelbagai dengan subcerita yang turut rencam bagi mencadangkan hubungan antara kebenaran dan realiti.

Para modenis dalam sastera dan filem sentiasa menggalakkan perubahan dalam isi dan stail. Peraturan ketat Aristotle dalam pembinaan cereka seperti bagaimana plot harus dibina diruntuhkan begitu sahaja. Filem kontemporari, sebagaimana novel kontemporari juga, kemudiannya sama-sama cenderung menjadi lebih subjektif apabila kian ghairah memasuki dunia peribadi ‘diri’. Filem juga mula lebih awas dengan detak sosial dan lekas tersentuh dengan denyut sosial ketika itu, lalu menghubungkan subjektiviti itu dalam daerah sosial penulis. Novel realism magis Gabriel Garcia Marquez, *One Hundred Years of Solitude* (1976) misalnya menggabungkan imaginasi dan fantasi penulis dengan ketidakadilan sosial yang berlaku ketika itu di Amerika Selatan.⁶⁶

2.3 Kesimpulan

Dalam masa kurang satu abad, ternyata filem telah berjaya muncul seiring dengan sastera. Filem-filem cereka kontemporari oleh pelbagai pengarah di seluruh dunia, filem-filem eksperimental atau yang *avant-garde*, malah filem-filem dokumentari telah sama taraf dengan perkembangan dan perubahan yang berlaku dalam bidang sastera.

Namun filem juga memasuki era jatuh bangunnya. Populariti filem agak merosot dengan bermulanya era televisyen yang meragut banyak penonton. Perkembangan-perkembangannya yang menarik seperti sebelum era itu seakan agak terbantut, dan mula dianggap sebagai cabang seni elit sebagaimana sastera eksperimental juga, yang didakwa hanya sampai kepada jumlah khalayak yang kecil.

Satu perkara yang boleh dipelajari daripada pengalaman Amerika Syarikat ialah bagaimana mereka menjaga hubungan baik antara pembikin filem dan masyarakat penulis. Salah satu caranya ialah menghormati Akta Hakcipta mereka. Proses adaptasi di sana biasanya bermula dengan usaha pembikin filem meminta kebenaran daripada *Writers Guild of America* (WGA) yang mengendalikan hak, faedah dan kebijakan penulis yang mendaftar di bawahnya. Persetujuan bersama dicapai sejak peringkat awal oleh kedua-dua pihak, dan sebarang masalah boleh dibawa hingga ke mahkamah. Industri buku dan penerbitan mereka ternyata mencapai taraf tidak kurang hebat dengan industri profileman mereka. Penulis mempunyai kuasa profesional dalam usaha meluaskan lagi hakcipta karyanya.

Sehingga mencapai ulang tahun ke-70 Anugerah *Academy* baru-baru ini, fenomena adaptasi turut telah membuktikan keunggulannya dalam meraih gelaran ‘Terbaik’. Adaptasi dalam industri filem Hollywood ini sangat meriah, tidak sahaja diambil daripada novel, tetapi juga cerpen, pementasan Broadway, malah kisah benar tentang

sesuatu peristiwa atau tentang seseorang tokoh.

Industri filem Hollywood juga kian terbuka apabila menerima lebih banyak bakat, wajah dan tenaga produksi daripada luar. Pelakon Amerika Latin, China dan Hong Kong antara yang sedang laku di sana. Sementara aspek pemasarannya terus kukuh, seakan blok gergasi yang tidak mampu digugat. Industri filem Amerika Syarikat bermakna industri filem dunia apabila tiada negara bertamadun yang tidak menerima tayangan filemnya (kecuali negara itu mempunyai polisi tidak membenarkan filem asing ditayangkan). Apabila sampai ke Hollywood dan mencipta nama di sana, warga filem seolah sudah tiba ke puncak dunia. ⁶⁷

Meninjau tentang fenomena adaptasi di Amerika Syarikat, tidak sahaja 85 peratus Filem Terbaik Anugerah *Academy* dibolot oleh filem-filem yang bertolak daripada novel, tetapi juga Anugerah *Emmy* (anugerah untuk televisyen). Sehingga tahun 1992, 45 peratus daripada filem yang ditayangkan di televisyen adalah daripada adaptasi dan 70 peratus daripada pemenang Anugerah *Emmy* datang daripada adaptasi. Bukan itu sahaja, 83 peratus daripada *miniseries* adalah adaptasi, dan 95 peratus daripada pemenang Anugerah *Emmy* juga datang daripada fenomena ini. ⁶⁸ Hal ini menunjukkan betapa adaptasi adalah darah daging industri filem dan industri televisyen Hollywood.

Pada tahun 1995 lepas, filem bergerak menyambut usia 100 tahun. Dalam usia satu

abad itu, Amerika Syarikat terus membuktikan dirinya sebagai raja filem, diukur terutamanya di segi bagaimana mereka menjadikan filem tidak sahaja sebagai komoditi dagang, tetapi juga sebagai penyebar paradigma versi mereka. Filem menjadi imperialism budaya bentuk baru, dan Amerika Syarikat memegang terajunya. Tidak keterlaluan andai dikatakan Orde Baru Dunia yang dijana dan ditaja terutamanya oleh Amerika Syarikat ini terbantu sedikit sebanyak oleh filem-filem mereka, malah daripada sinilah juga mereka menyaran gaya hidup dan *welstanchauung* ala mereka.

Menyedari hakikat inilah, apabila dilakukan perbandingan, pembikin filem kita perlu memperbanyakkan lagi jumlah filem adaptasi, kerana filem adaptasi daripada karya sastera biasanya prihatin dengan masukan imej negara-bangsa berbanding filem-filem popular yang bertolak daripada lakon layar asli. Bagi melaksanakan misi itu, para novelis seharusnya tidak keberatan untuk terus memberikan kebenaran dan kerjasama walaupun sebelum ini banyak pengalaman ‘pahit’ berlaku. Sementara pembikin filem seharusnya dapat meningkatkan kepercayaan warga sastera dengan bersikap lebih tulus dan profesional dalam menjaga hubungan baik mereka. Namun, fenomena dikritik hebat apabila sesebuah filem mengadaptasi sebuah novel dalam konteks Malaysia rasanya lazim dalam fasa permulaan dan pengukuhan, sebagaimana yang telah dialami oleh Amerika Syarikat terlebih dahulu.

Apa yang perlu ialah menanam minat membaca (karya sastera yang bermutu),

seterusnya mengenali dan mencintai sastera. Sedangkan mengetahui dan memahami sebanyak mungkin tentang sejarah filem pula akan dapat membantu seseorang untuk lebih menghargai kerja-kerja setiap filem yang pernah dihasilkan, selain memahami tipa atau perubahan yang berlaku dalam sesuatu era itu, apatah lagi dalam sastera.

Menjelang alaf baru, diharapkan filem akan kian mendapat gengsinya semula, mendapat penghormatan kembali, menerima pertimbangan orang dewasa, para birokrat dan korporat dalam menanggapi fungsi dan tangungjawabnya secara lebih positif dan beragenda nasional, tidak setakat ditanggapi media hiburan atau dipandang sempit lagi prejudis, seperti sebagai agen dosa atau peruntuh akhlak remaja sahaja. Filem dalam konteks Malaysia juga seharusnya dilihat lebih positif dan diberi perhatian seimbang, sebagaimana kemajuan ekonomi, ketenangan politik dan ketrampilan sukan dilihat penting. Layanan, keistimewaan dan ganjaran yang dinikmati oleh warga sukan misalnya sangat jauh berbeza dengan warga filem (dan seni lain) sedangkan mereka juga turut pernah menyumbang kepada negara dengan memperkenalkan Malaysia di peringkat antarabangsa.

Meninjau perkembangan filem dalam konteks Malaysia dan konteks Amerika Syarikat pula, dengan fokus terhadap fenomena adaptasi, menunjukkan betapa masih banyak perkara yang perlu dibaiki dan dikerjakan dalam usaha memastikan filem Melayu terus hidup, dan hidup segar. Antara sinerginya ialah dengan menghasilkan filem-filem

adaptasi yang tidak sahaja berwibawa, tetapi lebih baik lagi sekiranya mempunyai daya tarik komersil, tanpa perlu mengorbankan aspek estetika dan kualitinya. Dalam mengotakan hal ini, sastera sudah lama bersedia menyediakan bahan asasnya.

NOTA HUJUNG

- 1 Jamil Sulong 1990. *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 1. Rujuk juga A. Lent, John 1990. *The Asian Film Industry*. Austin : University of Texas Press, hlm. 186.
- 2 Jamil Sulong 1990. *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 1.
- 3 Ibid, hlm. 5.
- 4 Hatta Azad Khan 1997. *The Malay Cinema*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 62. Namun Hamzah Hussein dalam bukunya *Dari Keris Film ke Studio Merdeka* (1997) menyatakan terdapat satu lagi filem dalam tahun yang sama yang boleh dianggap titik mula kepada sejarah perkembangan filem Melayu iaitu *Nelayan*. Namun hanya sedikit yang diketahui tentang filem ini, terutamanya kerana ketiadaan dokumentasi. Hal ini sebaliknya bagi *Laila Majnun* yang ditonton sebahagian besar masyarakat Melayu ketika itu dan mendapat sambutan yang baik pula. Sementara *Daftar Filem Melayu* (1993) menyenaraikan *Malayan Motor Roads*, *Memories of Malacca*, *Malay Nights* dan *Malaysia* sebagai penanda pembuatan filem di Singapura dan Malaya sebelum tahun 1933 lagi, tetapi semuanya bukan filem cereka, tetapi filem dokumentari. Oleh itu *Laila Majnun* sering disebut pengkaji filem dan warga filem sebagai filem Melayu yang pertama.
- 5 Hamzah Hussin 1997. *Memoir Hamzah Hussin : Dari Keris Film ke Studio Merdeka*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 90-95. Juga wawancara pengkaji dengan Hamzah Hussin pada 14 Jun 1997 di FINAS, Selangor. Lihat juga Hizairi Othman, "Filem Adaptasi Merangsang Minda," *Dewan Budaya*, Mei 1998, hlm. 24-25, dan *Cintai Filem Malaysia* 1989. Selangor : FINAS, hlm. 45-48.
- 6 Ibid.
- 7 Jamil Sulong, Hamzah Hussein dan Abdul Malik Mokhtar (ed.) 1993. *Daftar Filem Melayu 1933- 1993*. Selangor : Penerbitan FINAS. Juga Hamzah Hussein 1997. *Memoir Hamzah Hussein : Dari Keris Film ke Studio Merdeka*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 90-95.
- 8 Dapatkan ini berdasarkan bacaan dan penyelidikan pengkaji terhadap beberapa buku seperti *Memoir Hamzah Hussin : Dari Keris Film ke Studio Merdeka* (1997) oleh Hamzah Hussin, *Daftar Filem Melayu 1933-1993* (1993), *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah* (1990) dan *Sejarah Filem Melayu* (1997). Juga menerusi wawancara

pengkaji dengan beberapa tokoh seperti Hamzah Hussin pada 14 Jun 1997, Jamil Sulong pada 13 Julai 1997 dan Jins Shamsudin pada 14 Januari 1998. Rujuk juga Bissme S. "From Print to Silver Screen." *The Sun*, 24 Oktober 1996, hlm. 23. Namun, Mohd. Zamberi A. Malek dalam bukunya, *Suria Kencana : Biografi Jins Shamsudin* (1998) mendakwa terdapat satu lagi filem yang pernah diadaptasi daripada novel iaitu *Kalau Berpaut Di Dahan Rapuh* (1971), arahan Omar Rojik dan diterbitkan oleh Studio Merdeka (hlm. 82). Namun dakwaan ini disangkal oleh Hamzah Hussin yang pernah menjadi pegawai penerangan Cathay-Keris yang mengikuti dan turut berada dalam sejarah perkembangan awal filem Melayu. Sementara itu, buku *Suria Kencana : Biografi Jins Shamsudin* juga didapati mempunyai beberapa kesalahan fakta seperti mengatakan sebelum *Bukan Salah Ibu Mengandung*, hanya *Rumah Itu Duniaku* sahaja filem yang pernah diadaptasi daripada novel (hlm. 81). Dapatkan juga didapati dengan pengkaji mengikuti sendiri perkembangan filem yang diadaptasi daripada novel terutama bagi era 80-an dan 90-an.

9 Hamzah Hussin 1997. *Memoir Hamzah Hussin : Dari Keris Film Ke Studio Merdeka*, hlm. 90-95, dan wawancara pengkaji dengan Hamzah Hussin pada 14 Jun 1997 di FINAS, Selangor.

10 Hamzah Hamdani (peny.) 1993. *Novel-novel Malaysia Dalam Kritikan*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 93-112. Rujuk juga S. Othman Kelantan 1989. *Novel-novel Hamzah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 3-69.

11 S. Othman Kelantan (peny.) 1989. *Novel-novel Hamzah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. ix-x. Rujuk juga A. Rahim Abdullah 1995. *Pemikiran Sasterawan Nusantara*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 125. Rujuk juga Athi Sivan Mariappan 1997. *Hamzah Hussin : Sekitar Pemikiran Seni Untuk Seni*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 30-40.

12 Norma Abdul Aziz 1981. "M. Amin : Pelakon Yang Jadi Pengarah Filem." *Dewan Budaya*, hlm. 44-46.

13 Hamzah Hussin 1997. *Memoir Hamzah Hussin : Dari Keris Film ke Studio Merdeka*, hlm. 57. Ketika pelancaran buku *Hamzah Hussin : Sekitar Pemikiran Seni Untuk Seni* dan *Pagar Bukan Penjara : Kumpulan Cerpen 1947-1968 Hamzah Hussin*, beliau juga mengakui 'membenci' keturunan Syed hingga mendorongnya membuat novel kerana ketika mudanya pernah melalui pengalaman menjual kuih ke rumah orang berketurunan Syed, malah pinangannya pernah ditolak kerana dia tidak berketurunan Syed!

14 Wawancara pengkaji dengan Hamzah Hussin pada 14 Jun 1997 di FINAS, Selangor.

15 Mohd. Zamberi A. Malek 1998. *Suria Kencana : Biografi Jins Shamsudin*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 81.

16 Wawancara pengkaji dengan Jins Shamsudin, 14 Januari 1998 menerusi telefon.

17 Mohd. Zamberi A. Malek 1998. *Suria Kencana : Biografi Jins Shamsudin*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, hlm. 82.

18 Rujuk *blurb* novel *Langit Petang* (1988).

19 Othman Puteh 1995. “*Langit Petang* : Persoalan dan Imej Manusia”. *Pengisian Dunia Sastera*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 331-340.

20 Sebelum mengarah filem, Shahrom Mohd Dom bertugas sebagai Penolong Pensyarah di Jabatan Sejarah, Universiti Malaya, Pegawai Penyelidik di Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP), dan pegawai di Radio Televisyen Malaysia (RTM). Beliau menulis esei, cerpen dan skrip drama. *Kelahiran* (1981) ialah antara antologi skrip dramanya yang diterbitkan oleh DBP. Beliau mengarah filem *Bintang Pujaan* (1981), juga terbitan Syed Kechik Production sebelum mengarah *Langit Petang*. Rujuk juga “Shahrom Mohd. Dom : Saya mencari Identiti...”, *Dewan Budaya*, Jun 1982, hlm. 38-39, Hanafiah Samad, “Ulasan Filem *Langit Petang* : Shahrom Kian Dewasa,” *Penghibur*, Mac 1982, hlm. 22-23, “Dari Lipatan Hati Pengarah Shahrom Mohd. Dom,” *Penghibur*, April 1982, hlm. 26-27, “Kritiklah Dengan Jujur,” *Penghibur*, Julai 1982, hlm. 38-39 dan Shahrom Mohd. Dom, “Konsep Realisme Dalam Sejarah Seni Filem,” *Dewan Budaya*, Mei, hlm. 21-24. Komen A. Samad Said pula hasil wawancara pengkaji dengan beliau pada 7 September 1998 di Hotel Istana.

21 Anuar Nor Arai 1983. “Filem Melayu : Lingkungan Manusia Melayu Cetek, Ringan dan Sempit.” *Dewan Budaya*, hlm. 24-27.

22 Rujuk Safian Hussain, Mohd. Thani Ahmad dan Ahmad Kamal Abdullah (peny.) 1984. *Tanggapan Pembicaraan Karya-karya Shahnon Ahmad*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka.

23 Wawancara pengkaji dengan Shahnon Ahmad pada 20 Februari 1997 di Universiti Sains Malaysia, Pulau Pinang.

24 Wawancara pengkaji dengan Jamil Sulong pada 13 Julai 1997 di Petaling Jaya, Selangor.

25 Jamil Sulong 1990. *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 304-307. Juga wawancara pengkaji dengan Jamil Sulong pada 13 Julai 1997 di Petaling Jaya, Selangor.

26 Johan Jaaffar 1984. "Novel ke Filem : Setia Sepanjang Ruang." *Dewan Budaya*, Januari, hlm. 8-11. Rujuk juga Johan Jaaffar 1979. "Jamil Sulong : Sasterawan Yang Jadi Pengarah Filem." *Dewan Budaya*, November, hlm. 23- 27, dan "Jamil Sulong : Pengarah Muda Yang Berpotensi", *Dewan Budaya*, September, hlm. 56-58.

27 Mansor Puteh 1995. *Kritikan Filem Mansor bin Puteh*. Kuala Lumpur : Zan Corporate Communications Sdn. Bhd., hlm. 224-237.

28 *Panca Delima : Festival Filem Malaysia Ke-12*. 1995. Selangor : Penerbitan FINAS, hlm. 70-75.

29 Wawancara pengkaji dengan Shahnon Ahmad pada 20 Februari 1997 di Universiti Sains Malaysia, Pulau Pinang. Rujuk juga Wong Tuck Cheong 1995, "Strong Showing of Asian Films." *New Straits Times*, 14 April, hlm. 26.

30 Rosidi Daud 1997. "French Adaptation of Novel by Shahnon." *The Malay Mail*. 4 April, hlm. 27.

31 Shahnon Ahmad 1995. *Corat-Coret Berkelongsong*. Shah Alam : Penerbit Fajar Bakti Sdn. Bhd., hlm. 218-221.

32 Ibid, hlm. 218.

33 Ibid, hlm. 221.

34 Bissme S. 1996. "From Print to Silver Screen - Part Two." *The Sun*, 24 Oktober, hlm. 23.

35 Jamil Sulong 1990. *Kaca Permata : Memoir Seorang Pengarah*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 336.

36 Rujuk kertas kerja Othman Hj. Zainudin 1998. "Perbandingan Mengadaptasi Daripada Genre Novel Kepada Gambar Bergerak." Diskusi anjuran Bahagian Kesusastraan Bandingan DBP, 15 Ogos, di DBP.

37 Seri Intan Othman 1993. "Khadijah Serik Sikap Produser," *Berita Harian*, 14 Jun, hlm. 19. Rujuk juga Bissme S. 1997. "Living Legend," *The Sun*, 14 Februari, hlm. 10-11 dan Seri Intan Othman 1993. "Karyawan Tidak Tahu Rahsia Filem." *Berita Harian*, 8 Jun, hlm. 19.

38 Wawancara pengkaji dengan Khadijah Hashim pada 13 Ogos 1997 menerusi telefon. Rujuk juga *Malay Literature* (Vol. 10) 1997, hlm. 11-20.

39 Rujuk *frontispiece* novel *Black Widow* (1992).

40 Wawancara pengkaji dengan Raja Azmi Raja Sulaiman pada 14 Ogos 1997 di JAS Sdn. Bhd.

41 Ibid.

42 Hizairi Othman 1995. "Raja Azmi : Filem Saya, Visi Saya." *Mastika*, Julai, hlm. 28-29.

43 *World Literature 20th Century* 1994. New York : The Continuum Publishing Company, hlm. 94.

44 Wagner, Geoffrey 1975. *The Novel and The Cinema*. London : The Tantivy Press, hlm. 21.

45 *Kurier* 1995. "Seratus Tahun Wayang Gambar." September/Okttober.

46 C. Ellis, Jack 1995. *A History of Film (4th Ed.)*. Boston : Allyn & Bacon, hlm. 2. Rujuk juga L. Becker, Samuel 1983. *Discovering Mass Communication*. Illinois : Scott, Foresman & Company, hlm. 233-250.

47 Ibid, hlm. 3.

48 Ibid, hlm. 8.

49 Ibid, hlm. 4. Rujuk juga Tepa Lupack, Barbara 1994. *Take Two : Adapting The Contemporary American Novel To Film*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, hlm. 1 dan Hizairi Othman 1998. "Unsur Sains dan Fantasi dalam Novel Remaja," *Dewan Sastera*, Mei, hlm. 24-29.

50 Wagner, Geoffrey 1975. *The Novel and The Cinema*. London : The Tantivy Press, hlm. 42, 44, 96.

51 Peary, Gerald & Shatzkin, Roger (ed.) 1977. *The Classic American Novel and the Movies*. New York : Frederick Unger Publishing Co., Inc, hlm. ix-xi.

52 Tepa Lupack, Barbara 1994. *Take Two : Adapting The Contemporary American Novel To Film*. Bowling Green :Bowling Green State University Popular Press, hlm. 4.

53 C. Ellis, Jack 1995. *A History of Film* (4th. Ed.). Boston : Allyn & Bacon, hlm. 2.

54 Ibid, hlm. 119-120.

55 Hizairi Othman 1998. "Menagih Patung Oscar." *Massa*, 21-27 Mac, hlm. 61-61. Rujuk juga *Academy Awards, Microsoft Cinemania '97*.

56 C. Ellis, Jack 1995. *A History of Film* (4th. Ed.). Boston : Allyn & Bacon, hlm. 151.

57 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. 221.

58 *Film-noir* ialah perkataan Perancis yang secara literalnya bermaksud gelap atau hitam. Perkataan ini diberikan oleh para pengkritik filem Perancis untuk menerangkan filem yang banyak dipengaruhi atau didominasi dengan kegelapan, ton yang suram dan mood yang pesimistik. Lebih spesifik lagi, *film-noir* diaplikasi untuk merujuk kepada filem-filem Hollywood pada era 40-an dan 50-an yang sering memaparkan dunia jenayah dan korupsi, juga untuk filem-filem yang digerakkan oleh protagonis yang dikuasai dilusi dan sering bersikap penyendiri. Di segi gaya dan teknik, *film-noir* sering mengambil adegan malam, sama ada untuk adegan eksterior atau interior, dengan set yang menyarankan realisme yang punah, dengan tatacahaya yang menekankan unsur bayang, dan dengan suntikan mood yang menjurus kepada maut. Segala elemen ini pula sering dibungkus dalam ton gelap dan mood tegang, dibantu oleh aksi yang dikoreografi dan sudut kamera tertentu.

59 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. 222.

60 Collins, Jim, Radner, Hilary & Preacher Collins, Ava (ed.) 1993. *Film Theory Goes To The Movies*. New York : Routledge, hlm 13-14.

61 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. 223.

62 Powers, Stephen, J. Rothman, David & Rothman, Stanley 1996. *Hollywood's America : Social and Political Themes in Motion Pictures*. Colorado : Westview Press, hlm. 24.

63 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. 223.

64 Ibid.

65 *World Literature 20th. Century* 1994. New York : The Continuum Publishing Company, hlm. 93.

66 Novel ini telah diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka dengan terjemahan ke Bahasa Malaysia oleh Mokhtar Ahmad dan Zulkifli Ahmad dengan judul *Sumpah Tujuh Keturunan* (1991).

67 Hollywood diberi nama oleh Mrs. Deida Wilcox, isteri seorang hartanah di Kansas. Pada tahun 1886, mereka bersara dan menetap di sebuah ladang ternak yang besar dalam kawasan Los Angeles, California itu. Pada tahun 1891, mereka mula membahagikan tanah mereka. Pada tahun 1903, jumlah penduduk yang mula meningkat di situ menamakan kawasan itu dengan nama asalnya yang diberikan oleh Mrs. Deida Wilcox, iaitu Hollywood.

68 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. xi.