

## BAB III

### ANALISIS PRINSIP ADAPTASI NOVEL KE FILEM

#### 3.1 Pengenalan

SEKIRANYA ditanyakan kepada 10 novelis dan 10 sutradara bagaimana mereka menulis novel atau mengarah filem, barangkali mereka akan memberi 10 petua berbeza. Hal ini menunjukkan seolah-olah tiada satu rumus primer yang sah yang dapat digunakan untuk menghasilkan novel yang disukai pembaca, atau filem yang digemari penonton. Bagaimana manusia mentafsir atau menikmati hasil seni sentiasa subjektif. Konsep estetika sentiasa relatif sifatnya, sesuai dengan pandangan ahli falsafah John Curt Ducasse (1881-1969) bahawa citarasa manusia tidak boleh dipertikaikan.<sup>1</sup> Malah mungkin ada novelis dan sutradara yang mungkin berasakan soalan tadi kurang perlu, kerana bertanya bagaimana mereka menulis atau mengarah sama seperti bertanya bagaimana ikan berenang atau bagaimana burung terbang.

Dengan perkataan lain, kerja-kerja seni itu mungkin terlahir secara sangat semulajadi, menjadi semacam fitrah diri pula, yang tidak perlu terlalu dikonstruksi terperinci untuk merealisasikannya. Kerangka hanya akan membunuh unsur spontan

produk akhir, begitu kebanyakan penulis baru sering menghujah. Namun dalam banyak keadaan, menulis tanpa kerangka biasanya menyesatkan. Samalah seperti cubaan mencari jarum dalam bilik gelap.

Dalam menanggapi isu ini, Walter Bernstein pernah mengatakan :

*"I usually work from an outline. I will know first in a general sense where I'm going. What is it I want to say? Who do I want to say it through? What is the story about? What's the conflict of the story? What is the resolution? 2*

William Goldman turut menyokong kepentingan kerangka ini dalam penulisan lakon layar apabila mendakwa :

*I'll write down a list of scenes - thirty, forty, eighty scenes. They won't be scenes really, but key words - like fifty words, and each word is supposed to remind me of a scene that promotes the story. Since we are dealing with structure, that is crucial. 3*

Kerja-kerja penulisan kreatif yang bermutu, walau apapun genrenya, lazimnya digalur oleh sesuatu panduan, gaya, kebiasaan atau peraturan. Begitu juga dalam usaha menulis lakon layar yang baik. Sebuah manuskrip lakon layar tidak lahir sendiri sebaik sahaja penulisnya duduk mengadap meja atau sebaik sahaja menekan papan kekunci

komputer. Sebagaimana menulis karya kreatif lain, penulisan lakon layar turut memerlukan persiapan dan pertimbangan tersendiri.

Mengadaptasi novel ke filem sebenarnya memerlukan perancangan sistematik dan teliti daripada seorang pengadaptasi. Prosesnya bermula sejak fasa penggeraman lagi. Bersedia lebih baik daripada melakukannya secara eksperimen atau secara *trial and error*, dan kemudian terpaksa menghadapi banyak masalah. Ben Brady dalam bukunya yang bersifat *How-To, Principles of Adaptation for Film and Television* (1994) menurunkan lima tahap umum dalam usaha praktikal mengadaptasi iaitu : 4

1. mencatatkan premis cerita tersebut dalam tiga perenggan yang dapat menjelaskan bahagian pengenalan, pertengahan dan pengahiran.
2. menentukan di mana cerita asal akan dimulakan atau di mana titik bertolak, dan kemudian ciptakan latar belakang utama watak-watak.
3. membayangkan pendekatan lakon layar dengan latar masa kini (*present tense*), dan seboleh-bolehnya pendekatan itu tidak secara memberitahu (*to tell*), tetapi menunjukkan (*to show*).
4. menulis lakon layar itu.
5. menyemak lakon layar itu dengan bertanya diri sendiri beberapa aspek yang difikirkan kritikal dan penting.

Menyemak lakon layar bermakna perlu menyunting dan menulis semula. Proses menulis semula ini dikatakan sangat penting hingga sesetengah novelis menganggapnya

sebagai proses penulisan sebenar. Ayat hanya akan gagah, cantik dan betul hukum hakamnya andainya didatangi beberapa kali dan terus diperbaiki. A. Samad Said misalnya mengakui hakikat ini dalam menerangkan proses kreatifnya dalam menghasilkan novel *Hujan Pagi* (1987). <sup>5</sup> Membaca novelnya ini terasa padat (kerana ketelitian suntingannya) tetapi tidak pula kering sisi estetikanya. Halaman novel ini relatif tebal, merefleksikan jerih payah, ketelitian dan sikap *perfectionist* beliau dalam berkarya. Tom Rickman pula mengatakan, “*I really believe in rewriting, but it isn't just rewriting, it's rethinking, reconceptualizing, approaching things anew.*” Sementara Walter Bernstein pula berpendapat, “*Writing is rewriting. Sometimes even when a picture is done, you say, “I wish I could get my hands on it again.”*” <sup>6</sup> Daripada pandangan-pandangan ini, dapat dirasakan betapa pentingnya suntingan dalam proses menjadikan hasil tulisan itu benar-benar berwibawa.

Sesetengah penulis barangkali kurang senang jika karyanya disunting dengan sewenang-wenangnya oleh editor. Sesetengah mereka melihat karya seperti ‘anak kandung’. Tindakan editor memotong karya mereka samalah seperti memangkas tangan dan kaki anak mereka. Tentulah mereka melenting marah dan beriya-iya mempertahankan karya asal. Namun, suntingan sebenarnya sangat penting, bersifat sebagai penguat karya asal, bukan memusnahkannya. Editor yang baik lazimnya akan memotong secara wajar, bukannya berleluasa tanpa sebab yang jelas. Analogi yang lebih lunak dalam melihat fenomena suntingan ialah melihat karya seperti pohon. Ranting dan

dahan yang tidak perlu, lapuk dan berselirat perlu dipangkas agar pohon menjadi rendang dan berbuah lebih cepat.

Antara langkah terawal seorang penulis lakon atau pengadaptasi ini ialah memilih dan menentukan bahan untuk diadaptasi. Inilah fasa yang cukup kritikal. Perlu disedari pula, sesetengah novel sudah cukup berjaya dan cantik dalam bentuk asalnya. Percubaan mengubahnya menjadi medium lain mungkin boleh menghamparkan penonton andainya gagal dicerna dengan sebaik-baiknya. Pertimbangan komersil juga kadang kala dilihat sama penting atau lebih penting daripada pertimbangan lain seperti aspek artistik dan sudut etikanya. Hal ini suatu hakikat dalam dunia filem apabila disedari bahawa pembikin filem juga seorang ahli perniagaan, serentak filem juga sejenis komoditi dagang. Novel *best-seller* dan novel yang berciri sinematik lebih menjadi pilihan daripada novel yang tidak dikenali atau kurang dikenali, juga novel yang berciri terlalu ‘sastera’. Selain itu faktor populariti novel dan novelis turut diambil kira. Tidak hairanlah jika penulis tersohor sering menjadi pilihan. Filem yang berjaya dihasilkan daripada novel-novel ini pula mendatangkan faedah berganda apabila menguntungkan novelisnya semula. Jamil Sulong misalnya mengakui bahawa antara faktor yang mendorongnya memilih *Ranjau Sepanjang Jalan* (1966) ialah kerana novel ini pernah menjadi kajian pelajar di sekolah-sekolah. Selain itu ialah nama Shahnon Ahmad yang terkenal, selain taraf Sasterawan Negara. Sementara itu, sesetengah novel yang diadaptasi ke filem terbantu oleh hanya salah satu faktor novel atau novelis tadi.

Contohnya *Black Widow* (1992) oleh Raja Azmi. Novel ini dalam kategori popular dan sederhana sahaja pengeraannya, tetapi difilemkan kerana populariti novelisnya dilakukan dengan cukup baik. Filem *Black Widow : Wajah Ayu* diterbitkan tiga tahun setelah novel ini diterbitkan oleh Creative Enterprise Sdn. Bhd.

Dalam konteks Amerika Syarikat pula, tiga novelis dalam kategori popular yang sering menjadi pilihan pembikin filem ialah Michael Crichton yang membentuk identiti novelnya yang berteknologi tinggi, John Grisham dengan dunia guaman dan Stephen King dengan kisah-kisah misteri dan seram. Semuanya novelis yang banyak peminatnya, dianggap raja dalam bidang masing-masing dan sentiasa menerima bayaran tinggi. Malah ada novel mereka yang dibeli hak cipta walaupun novel terbaru mereka itu belum dimulakan atau baru bermula satu dua bab. Novelis lain seperti Tom Clancy yang mengkhusus dengan identiti novel perang seperti *The Hunt for Red October* (1990), *Patriot Games* (1992) dan *Clear and Present Danger* (1994), dan ketiga-tiganya turut pernah difilemkan.

Tahap seterusnya ialah mendapatkan kebenaran novelis dan merundingkan hak cipta yang mungkin perlu melibatkan penerbit novel itu juga. Sesetengah novelis memang berhati-hati, cerewet dan tidak suka novel mereka diganggu. Sesetengah novelis pula lebih terbuka dan faham akan bantuan promosi yang dapat dilakukan sekiranya novel itu dipindah bentuk. Apatah lagi di negara yang industri penerbitannya masih

lempap berbanding industri filemnya. Kebenaran penulis biasanya tidak sukar.

Namun banyak pengadaptasi yang masih kabur dengan isu hak cipta. Tujuan hak cipta ialah untuk mengawal pengeluaran semula iaitu apabila buku dicetak semula, diterjemah atau diubahsuai (diadaptasi). Malaysia mempunyai Akta Hak Cipta 1987 yang mula berkuatkuasa bermula 1 Disember 1987 (dipinda pada tahun 1990). Di bawah seksyen 6, 7 dan 9, dinyatakan lapan bentuk karya yang layak mendapat perlindungan hak cipta, termasuklah karya sastera dan filem. Pengadaptasi juga perlu tahu siapakah yang memiliki novel tersebut, terutama sekiranya novelis itu sudah meninggal dunia. Seksyen 17-23 menyatakan, bagi karya sastera, seni dan muzik, hak cipta berkuatkuasa semasa hayat penulis atau pencipta dan 50 tahun selepas kematiannya. Jika sabit kesalahan, mereka yang mencuri karya orang lain ini boleh didenda minima sebanyak RM10,000 mengikut Seksyen 41.

Sementara di Amerika Syarikat pula, informasi terbaru tentang undang-undang hak cipta boleh didapati atau dirujuk kepada Pejabat Hak Cipta, *Library of Congress* yang beribu pejabat di Washington D.C. Hal ini dirasakan penting kerana undang-undang hak cipta di sana kadang kala diubah daripada semasa ke semasa.

Sekiranya isu hak cipta ini tidak diambil berat, pengadaptasi mungkin akan menerima saman, seterusnya disimbah reputasi buruk, tidak sahaja di mata penulis

terbabit, tetapi kepada penulis lain juga. Di Malaysia, umumnya isu hak cipta masih tidak dirasakan penting. Tiada siapa yang takutkannya. Penguatkuasaannya juga boleh diragui. Akibatnya, situasi ini menyebabkan sesetengah pembikin filem tidak menghormati harta intelek penulis. Malah ada yang mengetahuinya tetapi sengaja bersikap kurang bertanggungjawab. Prioriti sesetengah masyarakat filem yang hanya mengejar untung ini tentulah kurang sihat dalam meraih kepercayaan novelis, seterusnya menggalakkan fenomena adaptasi. Kes novel *Hartini* (1994) oleh Aziz Afkar misalnya pernah mendatangkan kekecohan beberapa tahun lepas apabila diadaptasi ke drama televisyen oleh Erma Fatima tanpa pengetahuan penulisnya. Erma Fatima mengulangi perkara serupa dengan mengkonstruk semula skrip teater *Mencari Juita* (1997) yang asalnya ditulis oleh Siti Rohayah Atan (yang diinspirasikan daripada novel *Salina* oleh A. Samad Said) dan mendakwa karya itu haknya, hingga berlaku semacam perebutan cerita, judul dan premis pementasan hingga pementasan terpaksa dibuat berselang seli di tempat yang sama di sepanjang minggu persembahan. Kes begini mungkin juga ‘terilham’ daripada fenomena cetak rompak yang sejak dahulu melanda industri filem dan industri muzik, dan sikap ‘menyalin semula’ ini barangkali sudah dianggap perkara biasa yang berterusan walaupun terdapat undang-undang. Namun situasi begini boleh dikatakan masih ‘terkawal’ dalam sastera, dan apabila berlaku satu dua kes, ia lekas menjaring perhatian massa, terutama terhadap masyarakat sastera.

Selain meminta persetujuan penulis dan memahami kehendak akta, pengadaptasi

juga perlu merundingkan tentang bayaran kepada novelis. Nama, pengalaman, pengikut dan anugerah yang pernah dimenangi novelis antara penentunya. Shahnon Ahmad misalnya dikatakan menerima bayaran sehingga RM30,000, A. Samad Said kira-kira RM15,000 sementara Khadijah Hashim RM9,000.

Tahap seterusnya ialah membaca, menelaah dan mendalami novel tersebut. Dengan itu, dapat dikenalpasti setiap watak dan perwatakan novel tersebut, memahami plot dan sub plotnya, selain mempunyai konsepsi yang jelas tentang tema novel terbabit. Tema novel lazimnya menjadi jiwa novel itu, dan jika disalah tafsir akan membawa pada pengertian yang melencong pada produk kedua. Sesetengah novel pula memerlukan pembacaan ulangan. Pemahaman kadang kala tidak dicapai pada pembacaan pertama. Latih tubi tentulah membantu pengadaptasi mendekati novel itu secara lebih terperinci.

Berikutnya pengadaptasi perlu merancang dan seterusnya menulis adaptasi tersebut. Melihat kepada definisi adaptasi, pengadaptasi hendaklah seboleh-bolehnya setia kepada nafas novel itu, tetapi boleh mengubahnya sekiranya perlu dan wajar. Oleh itu, pengadaptasi perlu mengenalpasti bahagian manakah yang perlu dimasukkan dalam naskah baru itu. Dengan perkataan lain, mencicirkan bahagian yang dirasakan kurang penting. Pemilihan bijak akan menentukan keampuhan adaptasi tersebut.

Pengadaptasi juga perlu menentukan adegan apa yang perlu ditambah bagi

mengisi lompong yang ada apabila dikurangkan versi asal. Apabila pemilihan, penentuan dan keputusan dicapai, barulah semuanya dibungkus dalam perancangan rapi. Namun penambahan dalam konteks Malaysia sering kurang disenangi novelis. Penambahan kisah cinta antara anak Lahuma dan Jeha dengan seorang pemuda kampungnya dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* (1983) misalnya tidak mencacatkan filemnya jika ditiadakan, walaupun pembikin filemnya menganggap, unsur cinta ini penting bagi menarik remaja memandangkan mereka dikatakan penonton majoriti filem Melayu. Hal begini menunjukkan kewajaran dan hukum sebab akibat sentiasa kritikal dalam usaha mengadaptasi.

Di segi penukangan pula, sebagaimana yang dicadangkan oleh Syd Field dalam bukunya yang terkenal itu walaupun barangkali sudah dianggap ‘klasik’, *Lakon Layar* : *Asas Penulisan Skrip* (1990), lakon layar terbangun dalam tiga bahagian iaitu eksposisi, pertengahan dan resolusi. Eksposisi seboleh-bolehnya perlu dilakukan dalam 30 halaman pertama. Konflik pula berada di bahagian pertengahan, antara halaman 30-90. Sementara resolusi seboleh-bolehnya berada antara halaman 90-120. Sebuah filem dengan durasi satu setengah jam lazimnya mempunyai ketebalan 120 halaman dalam bentuk lakon layarnya. Oleh itu seorang pengadaptasi perlu arif dengan tuntutan ini agar lakon layar itu mampu diisi dengan betul dan padat dalam setiap bahagian.

Berikut peringkat-peringkat yang perlu dilalui seorang pengadaptasi :

## PERINGKAT-PERINGKAT ADAPTASI NOVEL KE FILEM

Memilih dan menentukan novel yang ingin diadaptasi ke filem

Mendapatkan kebenaran dan merundingkan hakcipta dengan novelis dan penerbit

Merundingkan bayaran dengan novelis

Membaca (dan membaca semula jika perlu), memahami dan menghayati semangat asal novel

Proses perancangan penulisan terutama memikirkan improvisasi novel ke filem

Penulisan lakon layar oleh penulis lakon layar/pengadaptasi

Penyemakan oleh novelis (dan pengarah filem)

Perbincangan semula antara novelis, penulis lakon layar/pengadaptasi dan pengarah filem

Pembetulan dan penulisan semula oleh penulis lakon layar/pengadaptasi

Lakon layar adaptasi novel ke filem yang lengkap hasil persetujuan tiga pihak iaitu novelis, penulis lakon layar/pengadaptasi dan pengarah filem.

### **3.2. Prinsip-prinsip Adaptasi**

Berikut ialah prinsip atau keterangan lanjut yang perlu dipertimbangkan dan diwarasi oleh seorang penulis lakon layar atau pengadaptasi :

#### **1. Kesesuaian Diadaptasi**

Kesesuaian sesebuah novel untuk diadaptasi ke filem antara lain ditentukan oleh gaya penulisan novelis tersebut. Sesetengah novel cenderung menyelidiki dan memasuki psikik watak, juga menelusuri konflik dalaman watak-wataknya dalam upaya membuat pembaca memahami pemikiran dan perasaan watak-watak tersebut. Ada juga novelis yang menggemari pendekatan yang absurd, eksperimental dan *avant-garde* dalam usaha mencari kelainan dan menguji kebolehan diri.

Novel-novel begini dikatakan lebih sukar diadaptasi ke filem kerana kurang mempunyai aura sinematik dan bentuk objektif kehidupan sebenar yang dikehendaki oleh aspek sinematografi. Antara lainnya kerana kerana kurangnya aksi, babak dramatik dan dialog. Galur plot yang hanya berkonflik di dalam hati atau memori watak sukar divisualisasi di layar tanpa pemberitahuan dalam bentuk aksi sinematik. Novel begini walau betapa berjaya dan indah estetikanya atau betapa mashyur novelisnya, mungkin akan menghampa dan membosankan pembaca dan kemudiannya penonton, jika novel itu diadaptasi ke filem. ‘Kegagalan’ *Langit Petang* (1982) di filem dikatakan berpunca daripada masalah ini kerana novelnya banyak memperkatakan tentang konflik batin

Hafiz tetapi filem mengambil jalan pintas dengan menonjolkan hubungan cinta Hafiz dengan Zakiah.

Sementara satu lagi bentuk novel cenderung memuatkan babak-babak dramatik, aksi fizikal, dengan latar yang jelas, dan dengan perkembangan watak yang banyak didominasi oleh dialog dan tindakan. Novel begini dikatakan lebih mudah diadaptasi kerana secara tidak langsung ia seakan menyalin semula sifat klasik sebuah lakon layar. Novel begini barangkali tidak begitu berjaya menelusuri konflik dalaman watak-wataknya (yang selalu dituntut oleh sastera bagi memahami manusia dan aspek kemanusiannya), namun ia tetap menjadi pilihan pembikin filem dengan anggapan, ‘novel yang mudah akan memberi lebih keuntungan.’

Contohnya bandingkan sahaja sebuah novel yang nipis seperti *The Old Man and The Sea* (1952) oleh Ernest Hemingway. Sifat deskriptifnya yang lurus dalam menerangkan watak orang tua alias nelayan itu (Santiago), tentang perjuangannya mempertahankan ikannya daripada dibaham jerung, dan naratifnya yang dijalin oleh dialog yang berleluasa, telah berjaya membuatkan novel ini cukup lancar penceritaannya, selain menarik. Apabila diadaptasi ke filem, *The Old Man and The Sea* tetap digemari seperti novelnya. Malah nama Hemingway sering dikaitkan dengan novel ini walaupun mempunyai novel lain yang penting seperti *For Whom The Bell Tolls* (1940) yang berkali-kali lebih tebal dan menyingkap sejarah panjang, yang juga telah diadaptasi ke

filem pada 1943. Hemingway juga pernah membuat satu kenyataan pahit apabila menonton filem yang diadaptasi daripada satu lagi novelnya yang lebih tebal dan dikatakan ‘sukar’, *A Farewell to Arms* (1957) dengan mengatakan, “*You write a book like that you're fond of over the years, then you see that happen to it, it's like pissing in your father's beer!*”. <sup>8</sup> Nyata dalam kes Hemingway, beliau mempunyai pengalaman dalam melihat novelnya di filem berdiri dalam dua bentuk ini - ‘mudah’ dan ‘berat’ - dan setiap satu dengan kisah jaya dan gagalnya sendiri.

Sebaliknya jika dikaji novel Henry James misalnya, beliau dikenali dengan gaya yang ‘kusut’ dan mendalam. James gemar ayat yang panjang-panjang seperti gaya penulisan novel Barat di awal sejarah perkembangannya. Tanpa menafikan aspek estetikanya, novel ini menjadi sukar dipindahkan ke filem. Novelnya, *The Portrait of A Lady* (1996) yang diadaptasi ke filem oleh Jane Champion misalnya turut terpengaruh dengan kaedah pengeraan novelnya yang bergerak sangat lebam, juga lambat pembinaan perwatakan watak-wataknya. ‘Sekatan’ begini tentulah merangsang rasa kurang sabar sesetengah penonton yang cuba mendapatkan gagasan utama filem itu dengan segera, atau sekadar mahu menikmati filem tersebut di sisi hiburannya sahaja.

Randall Stewart dan Dorothy Berthrum melanjutkan isu gaya menulis sesuatu novel ini (dengan merujuk kepada gaya Hemingway dan gaya James), dan bagaimana aspek ini mempengaruhi keputusan pembikin filem :

*It is interesting to observe that two influential prose writers as Hemingway and Henry James should be at the opposite poles of style : one (Hemingway) giving us the rhythms of speech, the other (James) literary convolutions found only on the printed page, one (Hemingway) elemental and sensuous, the other (James) complex and qualifying. Each style is admirably fitted for the purpose for which it is intended. James is concerned primarily with the intellectual analysis of experience. Hemingway's aim is the sensuous and emotional rendering of experience. 9*

Dalam menanggapi isu ini, Renata Alder pernah berpendapat, “Tidak semua bahan bertulis sesuai dijadikan filem.” Jadi perlu ditanyakan, adakah novel itu boleh dimetamorfosis secara visual dengan mudah atau tidak. Walaupun dikatakan hampir semua novel boleh diadaptasi, namun sesetengah pembikin filem lebih mempercayai bahawa tentulah lebih bijak untuk memilih novel yang berciri sinematik daripada sebaliknya. Dalam hal ini, gaya novel itu ditulis menjadi sangat kritikal dalam menentukan sama ada ia akan dipilih atau tidak oleh warga filem.

## **2. Pemadatan**

Sebuah filem adaptasi daripada novel biasanya tidak dapat mengelak untuk membuang beberapa sudut bahan asalnya. Apatah lagi jika novel tersebut mengambil latar masa yang cukup rencam, yang mengambil tempoh bertahun-tahun, bertukar abad ke abad dengan mudah, dan perjalanan ceritanya bergerak antara pertukaran masa lepas (*past*), yang sedang terjadi (*present*) dan yang bakal terjadi (*future*). Transformasi latar masa

dan latar tempat ini kadang kala berlaku dalam satu perenggan, malah dalam satu ayat. Misalnya novelis menuliskan, “Sebulan kemudian, atau 10 tahun kemudian, apabila musim tengkujuh tiba atau setelah lima kali dia bertukar isteri ...”

Adakah perubahan yang drastik dan panjang ini dapat dikotakan juga oleh filem dalam beberapa saat jujukan shotnya? Filem juga pada dasarnya boleh meniru novel dengan menyertakan *caption*, seperti “10 tahun kemudian ...”, tetapi teknik ini dirasakan ketinggalan zaman, kerana ia kegemaran pembikin filem terdahulu, selain seolah-olah menunjukkan filem moden tidak mampu menjalin plot dengan baik hingga terpaksa menyelitkan teknik ‘pemberitahuan’ tersebut.

Filem juga dapat berkisah tentang apa yang telah berlaku pada masa lepas menerusi teknik imbas kembali, atau apa yang bakal berlaku di masa hadapan menerusi halusinasi watak-wataknya. Namun imbas kembali dan imbas muka yang terlalu kerap dan tidak dikerjakan dengan lancar boleh mengganggu keseluruhan perjalanan filem tersebut. Sementelah lagi, sebuah filem biasanya bergerak dengan latar masa ketika itu (*present*). Andai sebaliknya, kontinuiti mudah digugat, seterusnya akan melarikan penumpuan penonton.

Novel yang tebal sering mendatangkan masalah kepada pengadaptasi. Novel *Gone With The Wind* (1939) misalnya sering dipuji kerana kesetiaannya kepada novelnya

walaupun medium asalnya itu sangat tebal. Namun perlu disedari, filem ini terpaksa dibuat selama lebih tiga jam semata-mata untuk bersikap setia. Mampukah kualiti asal dan gelaran Filem Terbaik Anugerah *Academy* 1939 yang pernah dimenanginya itu dikekalkan jika dibuat dalam masa satu setengah jam sebagaimana durasi lazim sebuah filem cereka?

William Goldman pernah menyuarakan rasa jengkelnya terhadap pandangan dangkal yang menyentuh novel ini :

*When people say, "Is it like the book?" the answer is, "There has never in history of the world been a movie that's really been like the book." Everybody says how faithful *Gone With The Wind* was. Well, *Gone With The Wind* was a three-and-a-half-hour movie, which means you are talking about may be a two-hundred-page screenplay of a nine-hundred-page novel in which the novel has, say, five hundred words per page; and the screenplay has may be forty, may be sixty, depending on what's on the screen, may be one hundred and fifty words per page. But you're taking a little, teeny slice; you're just extracting little, teeny 'essence' of scenes. All you can ever be in an adaptation is faithful in spirit.*      10

Begitu juga dengan novel *The Silence of The Lamb* karya Thomas Harris yang setebal 350 halaman, yang hanya menjadi 120 halaman dalam lakon layar apabila diadaptasi ke filem oleh pengarahnya, Jonathan Lamb. Jika novel *Warisan* (1989) oleh A. Talib Hassan yang setebal 802 halaman, *Imam* (1995) karya Abdullah Hussain yang

setebal 705 halaman dan *Anugerah* (1995) oleh Zaharah Nawawi yang setebal 1,351 halaman (novel Melayu tertebal setakat ini) itu hendak diadaptasi ke filem selama satu setengah jam sahaja, mampukah semua wataknya ditampilkan, semua konfliknya dikekalkan dan semua subplotnya dimasukkan? Namun hal ini tidak akan mendatangkan masalah jika memang produser tempatan tidak keberatan berbelanja lebih untuk menerbitkan filem berdurasi dua hingga tiga jam yang kini kian menjadi kegemaran sesetengah pembikin filem Hollywood.

Oleh itu, penyelesaiannya, pengadaptasi akan memilih adegan-adegan tertentu sahaja, mengekalkan watak-watak penting sahaja, seterusnya mengambil konflik-konflik utama sahaja. Dalam hal ini, pengadaptasi harus cukup selektif dalam menentukan yang mana ciri primer dan yang mana pula ciri sekunder. Jika beliau tidak berhati-hati, keseluruhan pakej pembinaan semulanya itu hanya akan menjadi prototaip yang tidak melepassi kawalan kualiti yang sepatutnya.

### **3. Penyemakan Semula Kontinuiti**

Kesejarahan cerita sangat penting dalam novel maupun filem. Cerita yang dikisahkan secara melompat-lompat atau terasa ada lompong yang mendatangkan tanda tanya maya pada akal pembaca dan penonton, adalah petanda awal bahawa novel atau filem itu mempunyai kontinuiti yang kurang baik.

Oleh itu adalah sangat penting bagi seorang pengadaptasi untuk mengkaji semula galur kontinuiti sebuah novel itu, sama ada secara kronologi atau sebaliknya. Biasanya pula, sebuah novel yang baik dan mencabar tidak diceritakan secara lurus, sebaliknya diselang selikan dengan imbas kembali, imbas muka dan aliran kesedaran. Hal ini pula tidak mendatangkan masalah besar pada novel kerana dilakukan dengan ayat yang sifatnya sangat fleksibel dan efektif dalam memindahkan waktu atau menggambarkan sesuatu dalam latar yang berbeza.

Sebaliknya filem mempunyai peraturan lazim bahawa seboleh-bolehnya cerita perlu dikisahkan secara kronologi. Imbas kembali, adegan dengan teknik suntingan silang baur, atau penggunaan montaj dengan aliran kesedaran, hanya digunakan apabila difikirkan cukup penting dalam filem, dan diaplikasi pula secara cukup terkawal.

Dalam memastikan kontinuiti filem ini tidak terganggu, mungkin beberapa adegan dan watak dalam novel perlu dilambatkan atau dicepatkan kehadirannya. Subkonflik yang membawa pada subpersoalan yang dirasakan kurang penting tentulah tempatnya bukan pada 15 minit pertama gulungan seluloidnya ketika tayangan di pawagam. Andainya cerita itu tidak terlalu terjejas jika dapat diceritakan dengan pilihan waktu itu (*present*), mengapa pula pengadaptasi perlu menjadikannya suatu imbas kembali (*past*)? Semua ini menuntut pengadaptasi menimbang dengan waras dalam memastikan kontinuiti filem masih terjaga walaupun beberapa perubahan dilakukan.

Contohnya filem *The Color Purple* (1985) dimulakan dengan adegan Celie melahirkan anak hasil hubungan sulit yang tidak direlakan dengan bapanya, tidak lama selepas adegan dia dan Nettie berlari-lari di kawasan penuh dengan bunga berwarna ungu. Sebaliknya dalam novel diceritakan adegan pencabulan itu terlebih dahulu. Sementara filem *Stand By Me* (1986) tamat sebelas halaman sebelum novelnya ditamatkan. Dalam *Gone With The Wind* (1939) sendiri, apa yang terjadi sepanjang 127 halaman dalam novelnya dipindahkan hanya selama 30 minit dalam filem.<sup>11</sup> Namun boleh dikatakan ketiga-tiga filem ini bergerak lancar. Apa yang mahu didahulukan, dikemudiankan dan ditiadakan nyata sangat kritikal dalam memastikan kontinuitinya tidak tergugat.

#### **4. Unsur Keselarian**

Walaupun novel biasanya diubah atau dipadatkan, namun banyak juga pengadaptasi yang cuba bersikap setia kepada bentuk asalnya. Sebahagian besar filem adaptasi cuba mengekalkan watak-watak asal, jalan cerita dan aksi-aksi dramatik daripada novelnya. Malah judul novel juga seboleh-bolehnya dikekalkan, memandangkan judul novel ini telah lebih dahulu menetap dalam ingatan pembaca. Dengan tarikan yang sama, judul yang sama tentulah akan membangkitkan semula ingatan ketika membacanya, lalu mampu atau mungkin menarik pembaca tersebut ke pawagam pula.

Unsur persamaan dan keselarian ini juga dilakukan dengan andaian bahawa kebolehan atau kefahaman penonton seolah-olah lebih rendah daripada pembaca. Hal ini tentulah ada benar tidaknya. Adaptasi menyaksikan dialog-dialog dalam novel terpaksa dipendekpadatkan, malah diimprovisasi agar selari dengan zamannya, selain diberi sentuhan baru agar lebih kedengaran seperti dialog yang hidup. Dialog itu pula sering disasarkan kepada penonton majoriti yang dijangka akan datang menonton. Jika kumpulan sasaran lebih banyak kanak-kanak, perlulah disesuaikan dengan akal pelajar sekolah misalnya. Begitulah sebaliknya. Bayangkan misalnya dialog dalam filem *The Borrowers* (1998) arahan Peter Hewitt yang diadaptasi daripada novel kanak-kanak oleh Mary Norton dengan judul yang sama itu tidak dikisahkan dalam rangka fikir kanak-kanak? Dapatkah misalnya filem tentang manusia kerdil ini dinikmati sepenuhnya oleh kanak-kanak yang dijangka menjadi penonton majoritinya?

Begitu juga dengan nama watak, yang turut perlu diubah, andainya terlalu sukar untuk disebut, atau kurang sesuai dengan era pembikinannya, boleh mendatangkan kekeliruan dengan nama watak lain, atau mendatangkan konotasi yang bercanggah pada akal penonton kontemporari.

Idea dan teknik pembikinan dalam novel yang dirasakan agak kompleks juga biasanya cuba dipermudahkan apabila adaptasi dilakukan. Malah jika perlu, dilakukan penambahan seperti dengan mengaitkannya dengan perkara-perkara semasa yang

kebetulan sedang berlaku. Seterusnya sifat filem yang implisit (tidak secara terang-terangan tetapi tersirat), yang menghantar cerita menerusi imej grafik yang perceptual membantumudahkan lagi proses keselarian itu.

## **5. Watak Utama**

Pemaparan watak utama dan bagaimana pembawaan perwatakannya di dalam filem lazimnya menyamai sebagaimana yang digambarkan terlebih dahulu oleh novelisnya. Mungkin beberapa babak dramatik dalam novel perlu digunakan, namun pengadaptasi perlu memastikan bahawa babak itu kurang penting dan tidak menjelaskan cerita. Bagaimana watak utama itu dipotret di layar seboleh-bolehnya hendaklah sama dengan apa yang diciptakan novelisnya. Hal ini satu cabaran besar kepada pemilihan pelakon. Watak guru dalam filem *Mira Edora* (1990) misalnya kelihatan janggal terutama di segi usia, pembawaan dan caranya berfikir.

Dalam filem yang baik, watak utama, sama ada lelaki atau perempuan akan melalui *casting* yang ketat sebelum penggambaran dimulakan. Pemilihan tahap awal ini sangat penting dalam melihat sama ada mereka memenuhi kriteria yang diberikan oleh novelis dalam novelnya. Seterusnya bagaimana pula pelakon lelaki dan wanita itu memikirkan peranannya agar dapat ditokok kekuatan perwatakannya. Ini mungkin memerlukan penambahan atau interpretasi berbeza. Apatah lagi dalam dunia filem yang sentiasa menagih nilai ‘bintang’, populariti dan glamor, dan sering pula ciri-ciri ini

didahulukan daripada kemampuan lakonan sebenar. Sesetengah adegan pula barangkali sengaja diadakan hanya untuk menampilkan kebolehan pelakon utama ini, sedangkan adegan itu tiada dalam novel. Hal ini perlu difahami oleh novelis kerana industri filem sama sekali berbeza daripada industri sastera. Sementara pembikin filem pula jangan pula mengambil peluang ini untuk mengeksplotasi para pelakon mereka, atau pelakon sendiri berasa gembira untuk mempamerkan bakat yang kurang kena mengena dengan kehendak cerita.

Satu aspek lagi yang kritikal apabila isu watak ditimbulkan ialah mengenalpasti watak-watak utama tadi. Lazimnya novel akan menggalurkan dengan jelas siapakah protagonis dan antagonis dalam cerita. Rentetan cabarannya barangkali ialah untuk menentukan watak-watak sekunder yang difikirkan perlu hadir di sekeliling watak-watak protagonis dan antagonis tadi. Hal ini lebih sulit sekiranya novel itu mempunyai begitu banyak watak seperti novel *War and Peace* karya Leo Tolstoy yang mempunyai kira-kira 500 watak.

## 6. Urutan Aksi

Bahagian yang jarang sekali digugurkan dalam novel ialah adegan dramatiknya. Bagi mengeksplotasi tuntutan filem yang sering mahukan gerak dan aksi, pengadaptasi biasanya menekankan sisi ini. Namun jika dibuat secara berlebihan, kadang kala sisi yang lebih penting seperti cerita yang menarik, juga pembinaan dan pengembangan

watak boleh terabai tanpa disedari.

Oleh itu tidak hairanlah jika sebuah novel, terutama yang dibangunkan oleh penceritaan yang panjang-panjang, diringkaskan dan diubah dengan siri dialog atau rentetan aksi. Sudut-sudut yang memerlukan tafsiran dalaman seperti pemikiran watak (yang sering juga menjadi lampias pemikiran novelisnya), sisipan komen dan falsafah barangkali, terpaksa ditiadakan atau dikurangkan.

Aksi juga sering ditambah atau diperhebatkan kerana medium filem memungkinkan dan memerlukan ciri ini. Di satu sudut, tindakan ini berjaya memperkayakan kualiti dramatik dan persoalan besar novel tersebut. Namun di suatu sudut lain, aksi dramatik ini ditambah tanpa sebab yang jelas, tetapi lebih untuk memenuhi permintaan khalayak yang biasanya gemarkan adegan ganas dan seks. Andainya hal ini berlaku dan dibuat tanpa pertimbangan rapi, mudah sahaja nilai novel sebagai sumber asal menurun apabila didramatikkan sebegitu rupa di layar.

Contohnya apabila ditanya mengapa Jamil Sulong memilih novel *Ranjau Sepanjang Jalan* (1966), beliau mengakui novel itu melalui konflik-konflik yang tidak berhenti-henti seperti serangan tiak, ketam dan banjir, hingga menjadikan filem ini tidak setakat memaparkan permasalahan manusia tani tetapi juga difokuskan musuh-musuh semulajadi ini yang menjadi antagonisnya, serentak soldadu urutan dramatiknya.

## **7. Latar**

Latar memainkan peranan penting dalam novel dan filem. Latar membentangkan konteks fizikal dan emosi terhadap cerita dan membantu pembentukan latar belakang atau pembentukan ruang dan masa watak-watak dalam sesuatu filem. Latar pilihan yang tepat dapat menguatkan lagi *mise-en-scene*, seterusnya membantu aspek sinematografi sesebuah filem. Pemilihan latar yang tepat juga dapat mengheret makna yang lebih jelas dan dalam, tanpa apa-apa bantuan akting daripada pelakon, mahupun bantuan dialog. Seterusnya latar akan mencipta atmosfera dan mood yang bakal bertindak sebagai agen kognitif persuasif terhadap penonton.

Sedikit kelebihan filem, ia dapat memaparkan pilihan *shot* latar ini dalam beberapa saat, dan mampu menjadi seindah atau sekuat gambaran latar dalam novel yang barangkali perlu divisualisasi di otak pembaca dalam beberapa halaman. Filem *The Piano* (1997) arahan dan tulisan Jane Champion misalnya menjadi kuat dan diingati kerana sumbangan pilihan latarnya - tekstur laut dan topografi New Zealand yang khusus. Misalnya lautnya yang ganas membantu menerangkan perwatakan watak utamanya yang bisu tetapi ‘memberontak’ kerana pianonya terpaksa ditinggalkan di pantai dan dia terpaksa menyerahkan tubuhnya kepada seorang Maori semata-mata untuk terus dapat bermain pianonya itu. Sementara keburukan profesion peguam barangkali tidak begitu terasa andainya tidak dipilih New York, kota berkumpulnya bakat terbaik, juga tumpuan peguam terhebat. Taylor Hackford berjaya memaparkannya dalam filem

arahannya, *The Devil's Advocate* (1997) yang diadaptasi daripada novel Andrew Neiderman.

Adalah tidak menghairankan juga apabila latar berubah dalam novel dan filem. Filem *Apocalypse Now* (1979) arahan Francis Ford Coppola misalnya berlatar Sungai Nung di Vietnam, tetapi berlatar Congo di Afrika dalam novelnya, *Heart of Darkness* (1902) oleh Joseph Conrad. Malah cerita dalam novel yang lebih berkisar tentang konflik seorang pengurus gading di hutan Afrika ini dikonstruk selari pula menjadi kisah trauma seorang bekas tentera Perang Vietnam. **12** Tenyata pula, perpindahan ini tidak merosakkan cerita asalnya, tetapi setara gagahnya sebagaimana sumber asal, malah kadang kala lebih menarik pula kerana disesuaikan dengan citarasa dan latar kontemporari.

## **8. Dialog**

Dialog yang ditutur di atas kertas sentiasa berbeza daripada dialog yang ditutur secara verbal. Dialog yang ditulis untuk halwa telinga sentiasa berbeza daripada dialog yang diucap oleh lidah dalam realiti. Oleh itu pengadaptasi harus dapat membezakan bahasa diucap atau *conversational voice* dengan bahasa ditulis atau *literary voice*.

Bagi mencipta dialog yang realistik, pengadaptasi boleh mencipta *voice* yang berbeza bagi memberi pengenalan atau identifikasi pada setiap watak yang hadir dalam

novel tersebut. Seorang watak mungkin menggunakan banyak “Err...” ketika berkomunikasi, sedangkan seorang watak lain sering menggunakan ungkapan, “Saya fikir, saya agak, atau saya ingat ...”

Selain itu seorang pengadaptasi perlu memastikan bahawa dialog novel yang diadaptasi ke filem, apalagi jika filem itu bergenre aksi, perlu dipermudah dan dipendekkan agar mudah diucap oleh pelakon. Filem biasanya menggunakan dialog yang pendek tetapi padat kerana sifatnya yang ekonomis dalam setiap *shot*. Dialog itu mungkin perlu disebut dalam satu nafas. Perkataan rumit dalam dialog novel mungkin pula perlu diubah agar menjadi lebih mudah kepada pelakon, seterusnya kepada pemahaman penonton.

Filem-filem Yusof Haslam seperti *Sembilu* (1994), *Sembilu II* (1995), *Maria Mariana* (1997) dan *Maria Mariana II* (1998) mempunyai gaya dialog bahasa ditulis atau *literary voice*. Kerana itulah stail pengucapan watak-watak dalam filem-filem ini terasa agak janggal (kedengarannya lebih sesuai di dalam buku) hingga mempengaruhi aspek lakonan menjadi terkawal. Namun hal ini dalam beberapa adegan sahaja. Walaupun tidak realistik, malah sesekali terasa lucu, sekurang-kurangnya cara begini menunjukkan bahawa teknik begini sengaja digunakan dengan pertimbangan tersendiri pengarahnya, seperti untuk mewujudkan *signature* tersendiri terhadap filem-filem tersebut, seterusnya gaya pengarahan beliau.

## **9. Unsur-unsur Ganas, Seram dan Seks (VHS)**

Sepanjang sejarah filem, ketiga-tiga unsur ini membuktikan telah membantu menaikkan populariti filem (dengan cara mudah), terutama filem-filem jenama Amerika Syarikat. Ketiga-tiga unsur ini disisipkan dengan kepercayaan bahawa penonton (terutama yang berakal sederhana) biasanya sukakan kombinasi itu atau salah satu daripada kombinasi itu. Sisipan tiga dalam satu ini juga menjadi senjata pembikin filem dalam memastikan filem terus signifikan, terutama kerana perlu bersaing dengan televisyen.

Keganasan misalnya sentiasa menjadi kegemaran pembikin filem genre aksi dan *thriller*. Filem aksi moden dan filem *thriller* moden tidak lagi berpuas hati dengan klimaks yang mudah dijangka, atau hanya mempunyai satu klimaks sahaja. Malah fahaman yang lebih jauh dan menggusarkan ialah, semakin ganas filem itu, semakin baiklah filem itu, dan semakin seronoklah penonton. Keganasan tidak sahaja dipaparkan dengan aksi-aksi ‘hitam’ dan liar manusia tetapi juga dengan bantuan senjata, letupan dan kesan khas.

Sesetengah genre filem seperti fiksyen sains dan fantasi pula menuntut sisipan mana-mana satu tiga unsur tadi atau kombinasi semuanya sekali dalam memastikan tarikannya ‘unggul’ terhadap penonton. Filem fiksyen sains *Starship Troopers* (1997) arahan Paul Verhoeven yang diadaptasi daripada novel Robert Heinlein misalnya menunjukkan pertempuran manusia dan serangga separuh jentera yang cukup

meyakinkan, tetapi unsur-unsur ganasnya terasa mengerikan.

Oleh kerana rumus keganasan-seram-seks digunakan, seringkali filem-filem begini dilabelkan dengan klasifikasi tertentu dan dikatakan sejenis hiburan untuk penonton dewasa sahaja. Sisipan unsur-unsur ini yang tidak terkawal atau berlebihan, belum tentu menjadi rumus kejayaan sesebuah filem. Sikap yang terlalu ghairah dan taksub kepada unsur-unsur ini boleh mendatangkan keburukan, seperti mendatangkan persepsi herot kepada penonton, apatah lagi bagi mereka yang baru hendak berkenalan dengan filem, atau bagi mereka yang masih percayakan bahawa filem juga suatu seni, pancaran budaya dan agen pemikiran masyarakatnya juga. Sementelahan lagi, banyak filem yang baik dan berkualiti dapat dihasilkan tanpa ketiga-tiga unsur tadi.

## 10. Citarasa

Hasil seni sesuatu masyarakat turut dipengaruhi oleh sosio budaya dan sejarah bangsanya. Dalam sebuah novel ‘serius’ misalnya, sering disodorkan kisah-kisah yang menekan, misalnya tentang kekecewaan, kekeliruan dan konflik dalam diri, dan kesulitan membuat keputusan dalam mencapai apa yang diingini. Hal ini sangat berbeza daripada novel ‘popular’ (yang kurang berilmu berbanding novel ‘popular’ yang berilmu) yang biasanya menyisipkan konflik secara sangat minima, dan sering pula ditamatkan dengan pengakhiran bahagia.

Penonton Amerika yang berakal sederhana, majoritinya tidak dapat menerima kisah-kisah seperti versi novel serius tadi. Mereka selesa dengan filem berumus komersil sebagaimana yang banyak dikeluarkan oleh kilang filem Hollywood. Sebagai masyarakat demokrasi yang dikatakan paling bebas di dunia, mereka terlatih untuk ‘merayakan hidup’ dan seakan enggan bersedih atau berfikir terlalu banyak ketika sepatutnya mereka berhibur, walaupun hakikat hidup sebenarnya bukanlah ‘ketawa sepanjang masa’.

Hal ini sebaliknya pada filem-filem asing seperti filem Asia dan filem Eropah. Kedua-dua benua ini mempunyai sejarah ruwet yang panjang seperti Perang Dunia, Revolusi Perusahaan, juga masalah kemiskinan dan kebuluran. Isu-isu humanis yang secara tidak langsung menceritakan tentang bangsa mereka, yang sedikit sebanyak perlu memasukkan sedikit dokumentasi sejarah masyarakat mereka telah menjadikan filem-filem dari Asia dan Eropah cukup berbeza daripada filem-filem Amerika. Jika filem-filem Amerika selalu ditamatkan dengan pengakhiran bahagia misalnya, filem-filem Asia dan Eropah memilih tragedi dan kesedihan. Sebagai bangsa yang biasa menderita dan terlatih bekerja keras, filem-filem begini dapat diterima dengan lebih ‘kuat’ dan ‘tabah’ oleh penonton Asia dan Eropah.

Namun hakikat ini tidaklah benar total. Sudah wujud kesedaran baru di kalangan masyarakat filem Amerika Syarikat untuk mempelajari serentak menyelidiki psikik masyarakat di luar lingkungan mereka. Kisah Jepun seperti filem Akira Kurosawa,

*Rhapsody in August* (1991) yang diadaptasi daripada novel *Nabe-no-Naka* oleh Kiyoko Murata misalnya masih menceritakan trauma nuklear di Hiroshima dan Nagasaki walaupun sudah berpuluhan tahun tragedi ini berlaku. Kisah China yang dikritik halus mereka telusuri dengan menonton-mengkaji kerja-kerja Zhang Yimou seperti *Raise The Red Lantern* (1991) yang diadaptasi daripada novel Su Tong, *Wives and Concubine*. Malah kisah bangsa Cina seberang laut yang menetap di Amerika sendiri pernah mendapat sambutan seperti filem *The Joy Luck Club* (1993) arahan Wayne Wang yang diadaptasi daripada novel Amy Tan dengan judul yang sama.

## **11. Isu Sejagat**

Isu-isu menjelaskan yang dinyatakan dalam novel cenderung diubah dalam usaha mendapatkan penyelesaian yang bersifat peribadi apabila diadaptasi ke filem. Novel yang berkisah tentang isu agama tertentu misalnya akan diubah beberapa sudut agama tersebut agar dapat menyentuh naluri dan persamaan seluruh umat manusia, atau diubah dengan motif sebaiknya iaitu untuk tidak menyentuh sensitiviti mana-mana agama.

Begitu juga dengan tafsiran baik dan jahat. Dalam novel, biasanya dinyatakan kewujudan fenomena baik-jahat ini secara terang-terangan. Novel di Amerika misalnya cenderung menggambarkan bahawa kejahatan itu berinstitusi, bergerak dalam nafas sosial, dan sering dipindahkan oleh mereka yang juga jahat. Setelah itu kebaikan akan sentiasa mengatasi kejahatan. Namun apabila diadaptasi ke filem, hal ini sering

diterbalikkan. Segala bentuk kejahatan biasanya dituang pada mana-mana pihak atau watak tertentu. Dalam filem-filem moden pula, peraturan yang tidak diinstitusi ini kian gemar dirobohkan. Keadilan puitik nampaknya bukan lagi kegemaran pembikin filem kelompok generasi baru. Dogma ini agak merisaukan, apatah lagi filem sudah sekian lama dilihat sebagai agen yang rendah moral, terutama bagi mereka yang mengenali filem secara ‘popular’ atau ikut-ikutan sahaja.

Sesebuah novel yang baik juga biasanya mengambil kesempatan untuk mengkritik masyarakatnya, atau mengkritik kerajaannya. Namun kadang kala kritikan itu berlebihan dan terlalu emosi. Pengadaptasi yang bijak akan memilih kritikan itu, kerana filem yang lurus tanpa sentakan akan menjadi filem yang tumpul dan kurang bermakna. Namun untuk bersifat menyentak dan tajam pula, pengadaptasi perlu memastikan sentakannya tidak terlalu mengejutkan atau ketajamannya tidak sampai melukakan untuk memastikan filemnya nanti tidak bermasalah seperti digam atau diharamkan.

Apabila pembikin filem mempunyai kesedaran dan iltizam melakukan hal ini, bermakna filem serentak sama-sama berusaha dan bersikap bertanggungjawab terhadap fungsinya terhadap masyarakatnya. Namun jika tidak berhati-hati dan terlalu mencubit sensitiviti pihak yang dikritik, hantaran filem itu boleh jadi tidak sampai langsung kepada penonton kerana diharamkan atau ditahan daripada ditayangkan.

Namun dalam masyarakat moden seperti Amerika Syarikat, lesen demokrasi mereka lebih besar, malah mereka memang sangat mementingkan kebebasan bersuara ini. Liberalisasi dan kebebasan dalam mengekspresi seni membolehkan pembikin filem mereka menjolok autoriti seperti Rumah Putih dan Pentagon. Ahli politik dan pihak yang mengawal keselamatan negara kerap digambarkan korup, terlibat dengan skandal wang dan skandal seks. Filem *Absolute Power* (1997) arahan Clint Eastwood yang diadaptasi daripada novel David Baldacci misalnya mengisahkan suatu penguraian kes pembunuhan bermotif seksual oleh Presiden Amerika yang disaksikan sendiri oleh seorang pencuri. Malah sesetengah filem seperti *Wag The Dog* (1997) yang diadaptasi daripada novel *American Hero* oleh Larry Beinhart kelihatan seperti memukul secara terang-terangan apabila menceritakan bagaimana Presiden Amerika mengarahkan serangan bom ke atas negara Islam untuk meredakan atau mengalih perhatian masyarakat umum daripada skandal seksnya.

### **3.3 Kualiti Pengadaptasi**

Empat perkara yang sering ditekankan dalam aspek pemasaran filem apabila menghakimi sesebuah lakon layar ialah nilai artistiknya, nilai hiburannya, nilai didikannya dan nilai etikanya.<sup>13</sup> Kepentingannya sering mengikut hierarki tersebut, dan sering pula ditentukan oleh studio-studio besar di Amerika Syarikat. Hakikatnya pula, ciri-ciri ini tidak seratus peratus benar, atau perlu mengikuti hierarki tersebut. Ada kalanya, empat kepentingan itu bersilang atau bertindih, digugurkan mana-mana satu, atau tidak

dipertimbangkan walau satu. Selebihnya, bagaimana menilai sebuah lakon layar masih terpulang kepada sosialisasi, latar pendidikan dan pandangan dunia penulis lakon layarnya. Menyedari hakikat itu, ternyata tugas penulis lakon layar atau pengadaptasi itu tidak kecil.

Sebagaimana ‘penterjemah’, pengadaptasi juga selalunya digesa atau diletak jangkaan tinggi untuk berusaha sebaik mungkin untuk menyamai semangat karya yang hendak diadaptasi. Untuk menerangkan hal ini, George Wells, penulis yang telah menghasilkan lebih daripada 400 adaptasi mengatakan :

*If the original is by James Hilton, the adaptor must strive to write in the style of Mr. Hilton. If it is a work of Conrad, he may have to dress in sea boots and doileskins. His quilt must laugh with Mark Twain and chuckle with Sir James Barie; it must be dipped in bitterness for Eugene O'Neill and in sentiment for Dickens.* <sup>14</sup>

Namun tidak pula bermakna kesetiaan itu harus tepu total. Perubahan yang difikirkan wajar boleh dilakukan. Oleh itu, tugas atau tanggungjawab pengadaptasi ialah mengekalkan impak dan kualiti karya asal, dan dalam masa yang sama harus berani untuk mengubahnya bagi memenuhi keperluan medium baru.

Produk akhir yang terhasil daripada proses adaptasi tersebut dikatakan perlu mempunyai integriti sendiri, tanpa perlu dilihat secara perbandingan dengan novelnya.

Hal ini dipersetujui oleh George Linden yang melihat fungsi seorang pengadaptasi seperti tugas seorang ‘mubaligh’ bagi novel tersebut :

*A successful adaptation of a novel should not be the book. Nor should it be a substitute for the book. If it is truly successful, it should be a work of art in its own right which excites the reader to go re-experience that work in another medium : the novel.* 15

Morris Beja yang pernah menulis buku *Film and Literature : An Introduction* (1979) pula melihatnya seperti berikut :

*If we may oversimplify for the sake of discussion, there are probably two basic approaches to the whole question of adaptation. The first approach asks the integrity of the original work - the novel, say - be preserved, and therefore that it should not be tampered with and should in fact be uppermost in the adapter's mind. The second approach feels it proper and in fact necessary to adapt the original work freely, in order to create - in different medium that is now being employed - a new, different work of art with its own integrity.* 16

Dalam menanggapi pendekatan yang kedua itu, Morris Beja cuba menyarankan bahawa hasil akhir itu perlu dilihat tidak sebagai suatu peniruan, tidak juga pengkhianatan atau proses ‘mengilustrasi’ semula. Sebaliknya ia suatu kerja seni yang

mempunyai hubungan dengan sesuatu novel itu, serentak dalam masa yang sama hasil seni itu juga ‘berdikari’ - suatu pencapaian artistik yang dalam kaedah yang misterius ‘sama’ dengan sesuatu novel, dengan kemungkinan ia bernilai lebih atau kurang daripada novel tersebut. Hal ini turut cuba diterangkan oleh Andre Bazin dengan berpendapat, “*the novel so to speak multiplied by the cinema.*” <sup>17</sup> Hal ini mungkin kurang disedari kerana kebanyakan kritikan yang terlempar gemar melihat apa yang diambil oleh sesuatu filem terhadap novel itu, bukannya apa yang filem itu telah dilakukan terhadap novelnya.

Akira Kurosawa pula pernah menggalakkan mereka yang bercita-cita menjadi pengarah filem yang baik agar menelaah karya-karya sastera klasik dan mengulang baca karya-karya pengarang besar yang digemari sebagai suatu bentuk latihan. Baginya, pembacaan dan penulisan yang berulang-ulang sepatutnya menjadi tabiat semulajadi bakat-bakat baru ini. Lanjutnya :

*In order to write scripts, you must first study the great novels and dramas of the world. You must consider why they are great. Where does the emotion comes from that you feel as you read them? What agrees of passion did the author have to have, what level of meticulousness did he have to command, in order to portray the characters and events as he did? You must read thoroughly, to the point where you can grasp all these things.* <sup>18</sup>

Malah sepanjang kembara kreatifnya sebagai pengarah filem besar Jepun yang

paling dikenali di dunia, Kurosawa kerap kali mengambil karya sastera, sama ada karya tempatan maupun karya asing. *Rashomon* (1950) yang terkenal itu misalnya diadaptasi daripada dua cerpen karya Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) iaitu *In A Grove* dan *The Rasho Gate*. *Rashomon* telah emnjadi filem Jepun pertama yang emndapat perhatian sejagat, dan kemudiannya mendapat pengiktirafan antarabangsa apabila pernah memenangi Anugerah *Academy* 1951 bagi kategori Filem Asing Terbaik, seterusnya memenangi Filem Terbaik dalam anugerah *Golden Lion* di Festival Filem Venice. Malah filem-filemnya telah dibuat semula oleh Hollywood seperti *The Magnificent Seven* daripada *The Seven Samurai* (1954), dan *The Outrage* daripada *Rashomon* (1950). Itali pula pernah membuat semula *Yojimbo* (1961) menjadi *A Fistful of Dollars*. Sementara *Throne of Blood* atau *Komunosu-jo* (1957) dan *Ran* (1985) diadaptasi daripada Macbeth dan King Lear karya William Shakespeare, *Idiot* atau *Hakuchi* (1951) daripada karya Fyodor Dostoyevsky sementara *The Lower Depths* atau *Donzoko* (1957) diadaptasi daripada karya pentas oleh Maksin Gorky.<sup>19</sup> Kurosawa memang begitu berminat dengan karya sastera besar Eropah. Keterbukaan Kurosawa terhadap karya sastera luar ini hinggakan membuat Steven Spielberg menggelarnya '*the pictorial Shakespeare of our time.*'

Pengkaji filem dunia berpendapat Kurosawa ialah antara pengadaptasi terbaik karya-karya Shakespeare padahal Kurosawa memindahkannya dengan latar dan pelakon Jepun. *Macbeth* misalnya dikatakan terbaik adaptasinya di tangan Kurosawa. Rumus

Kurusawa dikatakan bahawa dia tidak bercadang untuk menandingi Shakespeare, sebaliknya mempercayai bahawa semua bentuk adaptasi sepatutnya sebuah interpretasi semula. Selain itu dia turut mementingkan unsur sastera dan unsur dramatik dalam skrip. Tambahnya, "*With a bad script even a good director cannot possibly make a good film.*"

20

Walaupun Kurosawa pembikin filem Jepun yang paling dikenali di dunia, namun pengarah Jepun yang dianggap ‘terbaik’ ialah Kenji Mizoguchi (1898-1956) yang turut digelar Shakespeare dalam dunia filem. Beliau membuat filem seperti melukis di kanvas, kesan latar belakangnya dalam seni lukis. Beliau juga cintakan teater, pernah membuat filem adaptasi daripada sastera dan terkenal sebagai seorang *perfectionist*. Seorang lagi ialah Yasujiro Ozu (1903-1963) yang dianggap ‘terlalu Jepun’ filem-filemnya bagi pengkaji asing. *Signature* beliau ialah kedudukan kamera yang sering rapat dengan tanah (sesuai dengan budaya Jepun yang ‘melihat sekeliling’ daripada sudut pandangan rendah), juga menerusi kerja dan angle kamera seperti tidak pernah menggunakan zoom dan *pan* dan sesekali sahaja *dissolve* kerana baginya teknik-teknik ini akan mengganggu komposisi frama. Contoh-contoh begini menunjukkan betapa pentingnya latar sastera atau minat terhadap sastera dalam menghasilkan filem, apatah lagi filem yang khusus dimetamorfosis daripada karya sastera.

Sementara di Malaysia, Dr. Anuar Nor Arai pernah berkata : “Sebuah novel itu

berilmu, mesti cukup dengan manusia dan mempunyai rasa. Seorang pengadaptasi iaitu penulis lakon layar dan juga pengarah harus juga mengenal manusia, mengenal rasa. Kalau tahap kemampuannya tidak sejajar dengan novel, jangan sentuh langsung!” <sup>21</sup> Pandangannya ini disuarakan dalam suatu diskusi sastera bertajuk “Novel-Layar : Hubungan Yang Penuh Prasangka?” pada 29 Mei 1993 di Dewan Bahasa dan Pustaka. Tentang isu perlunya pemahaman yang jelas tentang hubungan sastera-filem pula, beliau menokok :

Kemiskinan cerita filem Melayu disebabkan oleh penulis-penulis mengenepikan prinsip-prinsip kesusasteraan dan analisa dramatik. Filem berkongsi prinsip dengan bentuk cereka yang lain, termasuklah drama. Tidak ada jalan mudah untuk memperolehi cerita filem yang baik, meyakinkan, menarik dan bertenaga melainkan daripada ‘orang-orang yang peka kepada prinsip kesusasteraan dan analisa dramatik’ yang melihat manusia dan kemanusiaan dari sudut filem. Selagi hal ini tidak diyakini oleh pengeluar filem, putaran kemiskinan pada cerita filem akan berterusan. <sup>22</sup>

Falasi yang menyangkakan bahawa untuk menulis lakon layar, seorang penulis lakon layar tidak perlu tahu tentang pembikinan filem sudah tidak boleh digunakan lagi. Sesetengah orang pula berpendapat, mengadaptasi ialah kerja kurang kreatif kerana seolah-olah ‘memplagiat’ kerja orang lain. Hakikatnya lakon layar yang baik turut perlu mempunyai ‘mata’ dan ‘rasa’ yang faham akan sifat sebuah filem, baik di segi seni mahupun di segi teknikalnya. Penulis lakon layar tidak sahaja perlu tahu bercerita tetapi

juga dapat membayangkan bagaimana sebuah kerja kumpulan yang baik dapat dihubungkait apabila lakon layarnya itu dipindahkan ke filem. Hubungan penulis lakon layar dengan pengarah sangat penting demi memprojekkan satu-satu imej yang dimahukan. Tidak hairan jika kian ramai pengarah yang menulis lakon layar filemnya sendiri seperti dalam kes Francis Ford Coppola untuk tiga filem *The Godfather* (diadaptasi daripada novel Mario Puzo) atau pengarah menjadi pelakon utama seperti Kevin Costner dalam *Dances With Wolves* (diadaptasi daripada novel Michael Blake). Semua ini dilakukan untuk merapatkan novel dan filem, serentak menjadi usaha mengintimkan pemahaman terhadap kedua-dua media.

Mencari lakon layar yang bermutu dan mencari penulis lakon layar yang berwibawa di Malaysia memang masih suatu masalah besar. Antara kritikan yang selalu didengar tentang lakon layar ialah cerita yang stereotaip, perkembangan watak yang lemah, dialog yang tidak kejap, plot yang meleret dan sering berlaku perulangan. Kajian Jabatan Komunikasi, Universiti Kebangsaan Malaysia berjudul ‘Keadaan dan Permasalahan Penulis dan Penulisan Skrip’ oleh Dr. Asiah Sarji, Dr. Faridah Ibrahim dan Cik Mazni Buyung untuk FINAS telah menemui dapatan yang agak memeranjatkan. Antaranya, kebanyakan penulis lakon layar tempatan tidak mendapat latihan atau mempunyai latar belakang yang sepatutnya. Sebahagian besar daripada mereka juga kurang membaca, dan menganggap penyelidikan hanya membuang masa. **23** Mereka turut tidak gemar skrip mereka diubahsuai, tidak serius terhadap kerja mereka, malah ada

juga yang menciplak. Oleh itu inisiatif FINAS seperti mewujudkan Panel Perunding Skrip dan Bank Skrip seolah ‘kurang bermakna’ apabila langkah pertama yang sepatutnya diambil oleh penulis lakon layar seperti mempunyai sikap, cara berfikir dan inisiatif yang positif, tidak disahut secara cukup bertanggungjawab.

Sebuah lakon layar sentiasa penting, sangat kritikal dalam menyumbang pada penghasilan sebuah filem yang baik. Pengadaptasi serentak penulis lakon layar ini adalah jurutera pertama atau arkitek pertama yang perlu memikirkan rupa bentuk filem tersebut sebelum pengarah mengambil alih tugasnya. Penulis lakon layar seboleh-bolehnya perlu terpelajar, rajin menyelidik, berpengetahuan luas dan lebih baik jika mempunyai gambaran jelas tentang keperluan teknikal pembikinan filem. Walaupun Ingmar Bergman dalam bukunya *Four Screenplay* (1960) pernah mengatakan, “*The script is a very imperfect technical basis for a film*” dan dalam *Four Stories* (1976) pula mengatakan, “*A filmscript is always a half-finished product, a pale and uncertain reflection*” namun lakon layar masih sebuah karya seni yang perlu dihormati, seolah suatu masterpiece awal sebelum dipindahkan ke layar. Ini sesuai dengan pandangan Bela Balaz dalam *Theory of The Film* bahawa lakon layar “*Not a mere outline of a work, but a complete work of art in itself.*”<sup>24</sup>

Sekali lagi, apabila sebuah lakon layar mampu dilihat sebagai satu karya seni yang

tersendiri, debat yang mempersoalkan sejauh mana novel itu menyamai filemnya (yang banyak dipengaruhi oleh lakon layar sebagai pengantaranya), sudah menjadi kurang signifikan lagi.

### **3.4 Kesimpulan**

Seorang pengadaptasi akan mendapati medium baru itu mungkin telah mendalami medium asalnya, mempergagah atau mengindahkannya lagi, barangkali kerana kekangan atau kekurangan dalam medium asal yang kemudianya dibantu oleh kelebihan medium kedua. Seorang pengadaptasi juga kadang kala terpaksa menghadapi kenyataan bahawa persembahan medium kedua kadang kala sangat jauh berbeza dan banyak kelemahannya, hanya atas dasar ‘perubahan boleh dilakukan.’ Dua situasi tersebut menjadi cabaran besar kepada kualiti kerja seorang pengadaptasi.

Antara penyelesaian terhadap masalah yang mungkin timbul ialah dengan memberikan draf lakon layar tersebut (yang lebih baik diedit beberapa kali sebelum diberikan) kepada novelis untuk disemak dan dinilai semula. Novelis merupakan pihak pertama menghadapi teks itu sebelum pengadaptasi melakukan tugasnya. Kadang kala mata hati novelis lebih berhati-hati. Sensitivitinya dapat menokok keindahan dan kekuatan lakon layar itu, memandangkan beliau ialah orang yang paling faham tentang novel tersebut. Novelis mungkin akan menyarankan sesuatu untuk

memperkasakan lakon layar tersebut. Sama ada pandangan itu akan atau sesuai digunakan kembali bergantung kepada pertimbangan pengadaptasi. Namun adalah suatu usaha yang sangat baik sekiranya pandangan novelis turut diambil kira di fasa awal ini.

Dengan mengetahui susur galur penciptaan sebuah lakon layar, seseorang akan lebih memahami bahawa tugas seorang penulis lakon layar atau pengadaptasi bukanlah mudah. Cabarannya sejerih seorang novelis bersusah payah menyiapkan novelnya, atau sepayah seorang sutradara memastikan filemnya siap dalam masa yang ditetapkan.

Demi mengotakkan kejayaan kedua-dua pihak, pengadaptasi perlu menjalin kerjasama mesra dan profesional dengan novelis dan pembikin filem. Walaupun warga seni lazimnya dikatakan mempunyai ‘kompleks hebat’ atau ‘keanehan’ masing-masing, namun sebaiknya kompromi diletakkan di atas, dan ego di bawah. Warga seni yang bagus lazimnya mempunyai ‘kompleks hebat’ dan sifat ‘aneh’ itu secara semulajadi, kesan proses penimbunan kepercayaan kepada ‘mazhab’ seni yang mereka anuti, selain barangkali obses dengan motif perjuangan seni mereka, apatah lagi jika seniman itu tinggal dalam masyarakat atau negara yang masih rendah tahap apresiasi seninya. Dalam konteks pengadaptasi, kadang kala mengalah dengan alasan wajar kepada golongan seniman ini tidak bermakna kalah, tetapi mungkin membawa kejayaan yang lebih besar lagi pada kedua-dua pihak, yang hasilnya akan terpancar menerusi filem yang

diusahakan. Tindakan dan kesedaran awal begini juga tentulah dapat mengelakkan rasa tidak puas hati dan kritikan banyak pihak apabila filem itu ditayangkan, terutamanya daripada novelis.

## NOTA HUJUNG

- 1 A. Gould, James (ed.) 1992. *Classic Philosophical Questions (7th Ed.)*. New York : Macmillan Publishing Company, hlm. 535.
- 2 Howard, David & Mabley, Edward 1993. *The Tools of Screenwriting : A Writer's Guide To The Craft and Elements of a Screenplay*. New York : St. Martins Griffin, hlm. 76.
- 3 Ibid.
- 4 Ben Brady 1994. *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin : University of Texas Press, hlm. 206.
- 5 Hizairi Othman 1996. *Kreativiti Dalam Penciptaan Karya Sastera*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 63.
- 6 Howard, David & Mabley, Edward 1993. *The Tools of Screenwriting : A Writer's Guide To The Craft and Elements of a Screenplay*. New York : St. Martins Griffin, hlm. 95.
- 7 Rabiger, Michael 1989. *Directing : Film Techniques and Aesthetics*. Boston : Focal Press, hlm. 241.
- 8 <http://rio.atlantic.net/~gagne/hem/quotes.html>.
- 9 M. Boggs, Joseph 1991. *The Art of Watching Films (3rd. Ed.)*. California : Mayfield Publishing Company, hlm. 319.
- 10 Ibid, hlm. 326.
- 11 Seger, Linda 1992. *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction into Film*. New York : An Owl Book, hlm. 2 & 16.
- 12 Novel ini telah diterjemahkan ke Bahasa Malaysia oleh Zulkifli Ahmad dengan judul *Durjana Di Hati* dan diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada 1991.
- 13 Zaza, Tony 1993. *Script Planning : Positioning and Developing Scripts for TV and Film*. Boston : Fozal Press, hlm. 49.

- 14** Rosenthal, Alan 1995. *Writing Docudrama : Dramatizing Reality for Film and TV*. Boston : Focal Press, hlm. 165-167.
- 15** Gidding, Robert, Selby, Keith & Wensley, Chris 1990. *Screening The Novel : The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London : Macmillan, hlm. 10.
- 16** Ibid, hlm. 10-11.
- 17** Ibid, hlm. 13.
- 18** Prince, Stephen 1991. *The Warrior's Camera*. New Jersey : Princeton University Press, hlm. 125.
- 19** Richie, Donald 1996. *The Films of Akira Kurosawa* (3th. Ed.) Los Angeles : University of California Press, hlm. 70, 115, 125.
- 20** Karetnikova, Inga 1990. *How Scripts Are Made*. Illinois : Southern University Press, hlm. 90-94.
- 21** Saodah Ismail 1993. "Tukang Pindah Akan Muncul." *Harian Metro*, 1 Jun, hlm. 15.
- 22** Norshah Thamby 1996. "Laporan Kajian Masalah Skrip Diserah Pada FINAS.: *Suara FINAS*, Jun, hlm. 10-11 dan "Penulis Tiada Latar Belakang Latihan Penulisan." *Suara FINAS*, Julai/Ogos, hlm. 18. Kedua-dua laporan pendek ini kemudiannya diterbitkan oleh FINAS dengan judul *Keadaan dan Permasalahan Penulis dan Penulisan Skrip* pada 1997.
- 23** Beja Morris 1979. *Film and Literature : An Introduction*. New York : Longman, hlm. 29-30.