

## BAB IV

### ANALISIS ADAPTASI NOVEL KE FILEM : *JUARA/JOGHO (MALAYSIA)* DAN *THE ENGLISH PATIENT (AMERIKA SYARIKAT)*

#### 4.1 *Juara/Jogho* (Konteks Malaysia)

##### 4.1.1 Pengenalan

*Juara* (dan *Jogho* dalam judul filemnya) ialah contoh terkini bagi fenomena adaptasi novel ke filem dalam konteks Malaysia (sehingga kajian ini dibuat). *Juara* ialah novel kelima Syed Othman Syed Omar (Al-Yahya) atau lebih dikenali sebagai S. Othman Kelantan setelah *Pengertian* (1966), *Pertentangan* (1967), *Angin Timur Laut* (1969) dan *Perjudian* (1973). *Juara* mengambil latar masyarakat Melayu (Selatan Siam dan Kelantan) yang jelas, dianggap sebuah novel politik oleh novelisnya, selain turut berciri sedikit sejarah, khususnya sejarah politik Tanah Melayu. Novel ini terbit pertama kali pada tahun 1976, tetapi filemnya hanya muncul 21 tahun kemudian (1997) apabila U-Wei Hj. Shaari mengambil keputusan untuk mengadaptasinya ke filem. Kajian ini akan merujuk kepada novel *Juara* edisi baru iaitu cetakan tahun 1989.

#### **4.1.2 Profil**

Sebelum difilemkan, novel *Juara* yang diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1976 ini tidak begitu mendapat perhatian, apatah lagi di luar daerah sastera. Namun kemudiannya, *Juara* pernah diadaptasi menjadi enam siri drama televisyen terbitan MV Production untuk disiarkan di RTM, tetapi tidak disiarkan kerana RTM beranggapan filem ini ‘kurang sesuai’ kerana mempunyai adegan-adegan membunuh orang dan melaga lembu. Seterusnya Allahyarham Aziz HM pernah memindahkannya juga ke pentas teater di Dewan Bandaraya Kuala Lumpur pada awal 1990-an dengan menggunakan teknik wayang kulit sewaktu lembu dilagakan.

Ketika U-Wei Hj. Shaari memohon kebenaran S. Othman Kelantan (ketika itu beliau bertugas sebagai Prof. Madya di Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia), U-Wei sudah diberitahu bahawa novel ini pernah diadaptasi ke drama televisyen. Namun U-Wei tetap mahu mengadaptasikannya ke filem, dan menegaskan bahawa filem itu nanti akan lebih menekankan pasaran dan festival antarabangsa.

Secara keseluruhannya, S. Othman Kelantan berpuas hati dengan persembahan adaptasi yang dilakukan oleh U-Wei Shaari yang bertindak sebagai penulis lakon layar dan sutradara. Cuma beliau sedikit terkilan kerana motif utama novel tentang politik seakan hilang dalam perlagaan lembu di bon, hingga menjadikan seolah adegan inilah

motif utama filem tersebut. Sedangkan ini hanya metafora apabila laga lembu hanya dijadikan lapisan sekunder kepada motif politik realiti yang menjadi lapisan primer. Novel ini dijalin dengan dua plot yang selari iaitu perjuangan politik Mamat sebagai perintis kemerdekaan dan pertandingan laga lembu di bon sebagai kegiatan masa lapang Mamat sebagai bekas ahli politik yang kalah. U-Wei kelihatannya lebih berminat dengan plot kedua atau lapisan sekunder padahal ini cuma lambang saja kepada perjuangan politik yang menjadi terasnya. Hal ini terjadi mungkin atas faktor bahagian ini lebih dramatik yang difikirkan lebih sesuai untuk keperluan filem, atau mungkin juga untuk mengelak daripada sebarang masalah kerana memperkatakan tentang politik. Namun mujurlah ada sedikit adegan perbualan antara Mamat dan isterinya di dapur tentang perjuangan dan kegagalan Mamat sebagai ahli politik yang memberi latar bahawa situasi itu berpasakkan politik juga. Tanpa adegan ini, tentulah motif politik itu akan ditenggelamkan terus oleh keseronokan memaparkan adegan dan motif laga lembu.

Proses adaptasi ini juga tidak melalui proses yang sepatutnya. Novelisnya kurang berpuas hati dengan bayaran. Paling jelas ialah novelis tidak diajak berbincang ketika proses penulisan lakon layar. Sebagaimana pandangan kesal-sinis S. Othman Kelantan :

Sejak awalnya pun, sama ada waktu *Juara* didramakan sampai ia difilemkan seperti sekarang, saya tidak berhak campurtangan. tetapi, alangkah baiknya, secara adat dan adab orang Melayu, meminta penulisnya mencadangkan sesuatu yang positif dan konstruktif untuk kebaikan bersama. Dan cadangan itu tidak

semestinya diterima oleh pengarahnya kalau difikirkan tidak relevan. 1

Malah beliau turut berpendapat bahawa konsepsi perkataan “jogho” itu juga telah berubah apabila diadaptasi ke filem. Makna “jogho” dalam dialek Kelantan ialah seseorang yang mempunyai minat yang amat mendalam dan melibatkan diri secara langsung dalam sesuatu permainan atau perlawanan yang diminatinya itu. Contohnya “jogho lembu” (sekiranya seseorang berminat dengan laga lembu), “jogho wau” (sekiranya seseorang berminat dengan permainan wau) dan “jogho gasing” (sekiranya seseorang berminat dengan pertandingan gasing). “Jogho” tidak lagi bermaksud “juara” atau “johan” dalam kefahaman orang Kelantan. Lalu demikianlah yang berlaku setelah novel ini diadaptasi ke filem apabila maknanya bertukar seiring dengan motif utama novel yang telah diubah. Semua yang terlibat dalam laga lembu kelihatannya boleh disebut sebagai “jogho”.

Walaupun sebagai pengkaji kesusasteraan, S. Othman Kelantan berpendapat adaptasi novel ke filem banyak membawa kecacatan terutama dalam tujuan asalnya (dengan merujuk beberapa contoh seperti *Di Bawah Lindungan Kaabah*), namun secara peribadi pula, beliau berasa gembira, amat dihargai dan bangga kerana novelnya ini terpilih daripada sekian banyak novel Melayu yang terdapat dalam pasaran. Baginya, walaupun terdapat beberapa sudut yang hambar terutama di segi mesej politik, di segi

lain, U-Wei Shaari berjaya menyampaikan mesej budaya Melayu terutama hakikat kehidupan orang Melayu dalam tradisi mereka dengan cukup berjaya sekali.

#### **4.1.3 Sinopsis**

*Juara* bermula dengan kenyataan bahawa Abang Lazim telah mati. Abang Lazim mati ditembak curi bersama lembu laga bernama Calet oleh Pak Isa, lawannya dalam pertandingan laga lembu. Ketika itu Mamat sudah pulang membawa wang hadiah hampir 10 ribu baht untuk memberitahu keluarganya berita kemenangan itu iaitu pada isterinya Minah, dan anak-anaknya Melah, Selamah, Faisah dan Jusuh. Sejak itu Mamat dan orang-orangnya termasuk Jali, Sani dan Mat San memburu Isa dan orang-orangnya termasuk Dolah Munduk yang tidak diketahui menghilang dari Bangnara, kampung kecil mereka itu.

Sebagai warga Kelantan jati, persoalan maruah dan dendam bagi Mamat cukup penting, apatah lagi dalam menuntut bela kematian Abang Lazim. Hal ini dikuatkan oleh latar belakangnya sendiri, seorang bekas ahli politik dari Kelantan yang memperjuangkan kemerdekaan dan kemudian seolah dilupakan apabila negara mencapai kemerdekaan itu. Dia meningkat tua dan kalah dalam pilihanraya pada ahli politik yang lebih muda dan lebih berpelajaran. Ke Bangnara di selatan Siam dia merajuk dan memulakan hidup baru bersama keluarganya.

Di Bangnara, kegiatan masa lapang orang lelakinya ialah melaga lembu. Mamat antaranya hingga digelar Pahlawan Lembu dan Juara. Di gelanggang laga lembu atau bon inilah secara psikologi Mamat merasa menjadi juara semula, seolah menebus kekalahan politiknya di tanah asalnya dulu, selain memastikan keluarganya tidak kelaparan kerana banyak wang telah dihabiskan untuk perjudian itu. Malah setelah tragedi kematian Abang Lazim dan Calet, Mamat tidak serik. Dia memelihara Aral pula, lembu muda yang pernah membuatnya terkedang ditanduk, tetapi kemudian melatihnya menjadi lebih gagah dari Calet, dan nyata Aral mula membawa kemenangan demi kemenangan. Pada lembu ini juga banyak tenaga, masa dan wangnya dihabiskan, malah kerap juga dilebihkan daripada keluarganya sendiri.

Dalam pada itu Dolah Munduk telah berjaya dijejak dan dibunuh. Perbuatan mengatasi undang-undang begini suatu perkara biasa di kampung itu. Pihak berkuasa Siam bertindak dengan menangkap Mamat. 15 hari kemudian, Mamat dibebaskan semula. Mamat terus melatih Aral untuk bertanding dengan lembu dari Pulau Lonel. Tanpa disangka-sangka rupa-rupanya wakil lembu dari Pulau Lonel itu ialah Pak Isa sendiri yang memunculkan dirinya semula setelah hampir setahun membunuh Abang Lazim dan melarikan diri dari selatan Siam itu. Dalam bon yang penuh dengan orang bertaruh itu, disaksikan dua jaguh laga lembu alias musuh lama bertemu semula. Mereka saling mengancam untuk membunuh satu sama lain. Pertarungan itu akhirnya menyaksikan Mamat cedera ditembak di bahunya. Pak Isa pula menemui ajalnya.

#### **4.1.4 Juara Sebagai Novel**

*Juara* dikembangkan daripada cerpen S. Othman Kelantan, *Pahlawan Lembu* yang telah disiarkan dalam *Dewan Bahasa* pada Mei 1969. **2** *Juara* menyorot kisah lelaki Kelantan, rakaman sebenar watak lelaki Kelantan, sebagaimana novel *Perwira* yang turut bertolak daripada cerpen *Awang Teleng* yang turut menyorot tentang fokus yang lebih kurang serupa. **3** Dalam novel *Juara*, perkataan ‘Pahlawan Lembu’ telah diulangi beberapa kali seperti, “Dialah Pahlawan Lembu yang terbilang dalam bon itu” (halaman 2). Novelisnya telah menggunakan teknik imbas kembali yang berleluasa, namun plotnya meluncur lancar tanpa rasa ‘tersedak’. Penceritaannya seolah disatukan oleh keselarian gagasan antara bahagian permulaan dan pengakhiran :

Ayat pertama : “Abang Lazim sudah mati!”

Ayat terakhir : “Pak Isa mati,” bisik Jali ke telinga Mamat.  
Mamat tersenyum puas.

Novelis membangunkan novel ini dalam lima bab sahaja yang terkumpul dalam 155 halaman. Bab-bab itu dipecah-pecahan kepada beberapa ‘bahagian’ kecil atau beberapa ‘bab kecil’ lagi, seperti 11 ‘bahagian’ atau ‘bab kecil’ dalam Bab 1, dan 2 ‘bahagian’ atau ‘bab kecil’ dalam Bab 2. Sudut pandangan orang ketiga serba tahu diaplikasi dengan menumpukan kepada satu watak pentingnya iaitu Mamat. Sebab itulah Shahnon Ahmad menganggap *Juara* ialah ‘novel satu watak’ kerana sifat penumpuan ini. **4** Malah judul

novel ini juga sebenarnya merujuk kepada Mamat. Dialah juara dalam novel ini.

*Juara* nampaknya turut meneruskan lagi kegemaran dan kecenderungan S. Othman Kelantan menghasilkan karya yang membincangkan tentang politik Melayu, sosio budaya Melayu, sejarah tempatan dan Islam. Ciri yang paling menonjol tentulah politik Melayu. Hal ini disebutkan beberapa kali dalam dialog watak-watak utama, dalam deskripsi langsung, dan selebihnya disampaikan secara metafora (laga lembu). Ceritanya berpusat pada Mamat, seorang bekas ahli politik yang kalah :

Dia jatuh terjelepuk di atas kerusinya di dalam dewan pem-bukaan undi di Maktab Ismail. Beberapa orang kawan memegang-nya. Dia dipapah kembali ke rumahnya. Semalam-malaman itu dia tidak tidur sepicing pun!

Lawannya yang dianggap mentah dan tolol dalam perjuangan itu menjadi pahlawan di atas kekalahannya. Dan dengan ingatan yang kukuh dan azam yang kuat, dia mengingati akan sumpahnya : dia akan bersara dari politik.

Dengan perasaan yang sangat terharu dan dukacita yang tidak terperikan, dia pun bersara dari politik! (Hlm. 59)

Namun setelah berada di perantauan, semangat berpolitik itu rupa-rupanya tidak luntur. Mamat terus dengan idealismenya, yang kadang kala kedengaran sangat molek dan terlalu sempurna sebagaimana yang diperkatakan oleh Mamat kepada isterinya atau kawan-kawannya :

“Harga manusia ialah kemerdekaan. Kemerdekaan itu bererti kita sendiri memerintah negeri kita. Dan apabila kita sendiri yang menentukan haluan, maka kita berhak berbuat apa saja. Mengapa kita membiarkan diri kita dijajah dan dihisap oleh orang lain?”

(Hlm. 50)

“Setiap kemerdekaan akan mengalami sesuatu yang pahit. Dan kepahitan itu ialah caranya untuk mengisi kemerdekaan itu!”

(Hlm. 50)

“Sekarang perjuangan untuk kemerdekaan yang kau bimbangkan itu sudah selesai,” ... “Tinggal hanya untuk mengisi kemerdekaan.”

(Hlm. 54)

“Sebuah rumah tangga yang baik sama seperti kemerdekaan yang baik, ialah kesanggupan kita memenuhkannya dengan tanggung jawab dan kerja keras.”

(Hlm. 55)

Bertolak daripada fahaman itu, S. Othman Kelantan seterusnya menyelak sisi hodoh politik itu pula. Beliau cuba menilai senario politik dan sikap sesetengah pemimpin pasca merdeka yang baginya berjuang tidak lagi atas landasan suci dan kukuh untuk kepentingan bangsa, agama dan negara, tetapi lebih untuk kepentingan diri. Menerusi watak Mamat, banyak aspek politik yang boleh didebatkan. Kegagalannya sebagai bekas orang politik di Kelantan, dan kemudian merajuk ke Bangnara (walaupun tidak diakui merajuk oleh Mamat), di selatan Siam, menunjukkan gejolak rasa yang dahsyat untuk menjadi yang teratas. Rasa mahu berkuasa itu sangat kuat hingga

menjadikan beliau seakan kabur akan tanggungjawab sebenarnya sebagai suami, sebagai bapa dan sebagai seorang Islam. Mamat misalnya meminta isterinya memastikan Aral mendapat makanan yang baik-baik tetapi keluarganya sendiri terpaksa dicatu makan minumnya. Minah, isteri Mamat juga sering menjadi sumber Mamat mendapatkan wang taruhan, terutama dengan menjual barang kemas. Mamat juga digambarkan warak, selalu mengimamkan jemaah di rumahnya, memegang tasbih ketika mahu diiring ke penjara, tetapi dalam masa yang sama tidak dapat membasmi perangai ketagih berjudi laga lembunya. Dia baik dan dia buruk serentak. Perwatakan yang kontradik ini tentulah menarik direnungkan.

Bagaimakah politik terserlah di sebalik sifatnya yang tersirat dalam *Juara*? Tindakan Mamat yang masih berlaga lembu untuk kembali berasa menjadi juara itu barangkali suatu manifestasi protesnya kepada nostalgia politiknya di tanah tumpah darahnya. Barangkali ada sesuatu yang tidak disetujuinya di sana. Berjudi laga lembu di suatu desa kecil dengan penguatkuasaan undang-undang yang longgar dengan Melayu menjadi minoriti pula, dengan itu menyediakan suatu atmosfera yang sangat sesuai kepada seorang ‘pemberontak’ seperti Mamat. Dia seolah menyediakan suatu mekanisme melawan kembali dalam perjuangan bentuk barunya, yang mungkin dapat disamakan dengan perjuangan politiknya dahulu.

Dia juga mungkin menjadikan laga lembu atas dasar pelarian sahaja, bagi

melupakan kenangan lamanya di kampung. Lagipun, apalah bezanya antara melaga lembu dan mengumpul pengikut untuk membanyakkan taruhan, dengan sibuk berpilihanraya, menabur janji dan kemudian senyap setelah menang? Kedua-duanya mencari kemenangan, kepuasan sementara yang palsu, yang sering pula diatasi oleh serakahnya nafsu. Kalah menang, tawa sendu dalam ‘mencari diri’ di gelanggang laga lembu juga tidak banyak berbeza dengan kalah menang dan tawa sendu mereka yang berjuang di atas platform politik moden dengan lesen demokrasi. Dalam *Juara*, laga lembu ialah politik, politik ialah lembu, sebagaimana ditegaskan novelisnya :

“Gelanggang politik dengan gelanggang lembu itu tidak jauh bezanya dalam praktik. Lembu itu pun sama dengan politik. Sama-sama diperjudikan. Kalau lembu kalah, orangnya pun kalah. Kalau politik kalah, orangnya pun kalah. Politik itu lembu. Dan lembu itu pun politik!” (Hlm. 71)

Elemen ini menyebabkan *Juara* seolah mempunyai dua plot yang selari iaitu kisah Mamat sebagai pejuang politik yang tewas dan kisah laga lembu yang menjadi budaya masa lapang masyarakat sekatan Siam. Walaupun terlihat usaha novelis untuk menyiratkan makna sebenar *Juara*, iaitu tentang hakikat politik Melayu yang hodoh di sebalik metafora laga lembu tersebut, namun dalam masa yang sama novelis turut ghairah menghantar tema utama ini secara langsung menerusi contoh petikan-petikan di atas. Sekiranya ayat-ayat seperti “politik itu lembu dan lembu itu pun politik” itu tidak

diberitahu atau diulang, pembaca dan pengkritik sastera yang kritis masih dapat menyaring sari fikir beliau. Fenomena laga lembu dan latar belakang Mamat sebagai ahli politik yang pernah kalah dan merajuk ke tempat orang dan menemui dirinya kembali di gelanggang yang lain adalah analogi yang sedia jelas dan tidak perlu diberitahu secara langsung lagi. **5** Sekadar perbandingan, Ernest Hemingway tidak pernah menyatakan dalam novelnya, *The Old Man and The Sea* (1952) bahawa hidup itu suatu perjuangan. Namun usaha Santiago, si nelayan tua dari Cuba, dalam mempertahankan ikannya di tengah laut daripada habuan jerung hingga ikan itu tidak sempurna lagi apabila beliau tiba ke pantai adalah metafora yang cantik bahawa hidup itu adalah suatu perjuangan.

Seterusnya, dengan mengambil lembu itu pula sebagai suatu metafora, novelisnya mendakwa bahawa setiap bahagian tubuh seekor lembu seperti kepala, perut dan ekor dapat mewakili pihak tertentu dalam masyarakat. **6** Menurutnya, kepala mewakili golongan perintis dalam politik yang tidak menikmati kedudukan. Pejuang kemerdekaan yang awal umpama tanduk (pada bahagian kepala) yang menikam dan mengalahkan lawan tetapi tidak beroleh apa-apa, sebaliknya menemui penderitaan, tewas berjuang atau mati tanpa banyak dikenang. Perut mewakili kelompok yang berjuang sedikit atau tidak berjuang langsung tetapi menikmati hasil terbanyak. Mereka ini lazimnya penonton atau berjuang sebagai penyokong sahaja, dan golongan inilah yang paling ramai. Sedangkan kaki dan ekor mewakili rakyat biasa yang menyokong kenaikan seorang tokoh, kelompok pengundi, yang menaikkan perut menjadi kaya raya, tetapi kaki dan ekor ini bergelumang

dengan tahi dan air kencing, sesuai dengan sifat semulajadi kaki dan ekor pula yang sentiasa ‘dikudakan’ dan ‘mengipas’. Ringkasnya, beliau cuba mengatakan bahawa pejuang politik sebenar sering tidak tertonjol, malah dilupakan. Sebaliknya mereka yang munafik dan tidak begitu berkebolehan yang selalu mendapat faedah dan terus disanjung orang.

Mamat juga adalah contoh baik untuk menerangkan konsep psikologi *id*, *ego* dan *superego* Sigmund Freud. *Egonya*, peringkat sedarnya, ialah mempercayai bahawa laga lembu dapat mengembalikan gengsi hidupnya, seorang tokoh yang pernah disanjung, dan kini berusaha untuk mendapatkan semula. Dia juga tidak melihat nasihat isterinya, Minah perlu diambil berat. Baginya, tugas orang perempuan, selain menjalankan tanggungjawab tradisi, ialah menyokong apa sahaja tindakan suami. Keinginan dalamannya untuk menjadi juara semula mengatasi segalanya, waima dengan cara yang salah sekalipun. Keinginan membuat ini tergumpal dalam rasa bawah sedarnya, *id*. Mamat sedar pilihannya salah, namun dia meneruskannya juga demi mengotakan runtunan hatinya. *Id* itu kemudiannya cuba dijinakkan oleh masyarakat keliling, undang-undang dan pengikutnya yang seakan bertindak sebagai pengawal kepada tindak tanduk Mamat. Semua ‘halangan’ ini menjadi ‘kawalan’ kepada *super egonya*, seterusnya menyedarkan rasa *super egonya* itu. Gambaran sikap pelik-unik Mamat itu digambarkan novelisnya seperti berikut :

Dia tiba-tiba teringat kepada kisahnya sendiri. Dia mengenangkan kejuaraannya yang sangat dikagumi orang, tentang kelicinannya dalam bon lembu. Walaupun telah banyak kali dia kalah, tetapi kemenangannya sangat menjadi kebanggaan orang. Kejayaannya menenangkan Calet Abang Lazim telah meletakkan dia ke tempat yang tersangat tinggi di Selatan Siam ini.

Dengan ingatan yang mendadak, dia mengenangkan zaman mudanya dan zaman tuanya dalam perjuangan. Dia berjuang terus-terusan sejak zaman mudanya. Dua puluh tahun dalam politik. Berakhir dalam Parti Persuratan Melayu. Dan kerana kegalangannya untuk memenangi pilihan raya sebanyak dua kali, maka dia bersumpah tidak akan meneruskan perjuangan dalam politik. Dia menyambung perjuangannya dalam bon lembu.

(Hlm. 48)

Kawan-kawan Mamat turut terjebak dalam perangkap yang sama. Sani, Salim, Jali, Mat San dan Semail turut sekepala gemar berjudi laga lembu. Mamat dan kawan-kawannya adalah contoh produk masyarakat Melayu yang terabai, kurang kesedaran untuk maju dan menghabiskan masa dengan sia-sia. Pelajaran bukanlah perjuangan utama hidup mereka, malah dapat dikatakan mereka mangsa daripada situasi kurang atau tidak mementingkan pelajaran, yang antara lain membuatkan mereka tidak dapat bersikap dan berfikir selari dengan cabaran yang dibawa oleh era ilmu yang bergolak di luar lingkungan mereka. Akhirnya mereka menjadi masyarakat pinggiran yang terpaksa hidup jauh daripada kota - tempat bergolaknya banyak peristiwa manusia, dan hanya memenuhi masa dengan kegiatan kurang berfaedah seperti laga lembu. Apabila manusia tidak mampu memanfaatkan akal sebagai anugerah tertinggi Allah,

yang mampu membezakannya dengan haiwan, manusia juga turun darjatnya dengan ‘meniru’ sikap haiwan seperti selalu bergaduh, bermusuh, berbunuhan dan melampiaskan hawa nafsu tanpa batasan. Dalam *Juara*, manusia seolah menjadi ‘haiwan’ kerana haiwan. Kekurangan ini bukan tidak disedari oleh Mamat :

Dia gagal. Kegagalannya ialah kegagalan pelajarannya. Kegagalan perjuangannya adalah kegagalan pelajarannya. Kegagalannya dalam pilihan raya dua kali adalah kegagalan dalam pelajarannya juga. Semuanya berpunca dari kegagalan pelajaran. Inilah puncanya. Inilah. Orang-orang yang setia seperti Jali, Mat San, Semail, malah Sani dan Salim adalah orang-orang yang gagal dalam pelajaran. Mereka sudah menjadi korban dalam persediaan menyediakan sebuah negara yang merdeka. Sebab itu mereka tidak mungkin hidup dalam negaranya sendiri kerana tidak sanggup memenuhi kekosongan kemerdekaan itu. (Hlm. 38)

Ketiadaan ilmu ini menjadikan masyarakat Bangnara manusia terpinggir dan kecil. Inilah juga masalah klasik dan mitos masyarakat Melayu. Apabila pemimpin pun tidak dapat menjadikan dirinya model (seperti Mamat yang sepatutnya menjadi ketua keluarga yang boleh dicontohi peribadi dan akhlaknya, di segi agama dan budaya), bagaimana pula pengikutnya (seperti kawan-kawan Mamat) dapat berubah menjadi manusia lebih merasa dan berfikir? Namun Mamat bukanlah buta total terhadap situasi yang membilit kejap dirinya itu. Dia meletakkan masa hadapannya pada Jusuh. Anak lelaki bongsunya ini dihantar belajar ke sekolah agama di Kelantan. Secara sedar atau tidak, tindakan menghantar anaknya belajar di tempat yang membuang dirinya dahulu ini, barangkali

refleksi bahawa jauh di lubuk hati, Kelantan masih segar dalam diri Mamat. Tanah asal masih jadi pilihan walaupun hujan batu di situ. Hal ini ditegaskan menerusi prinsip Mamat :

Jusuh adalah diri dia sendiri. Kegagalan dia memberi pelajaran, ertinya kegagalan Jusuh untuk menjadi manusia. Kegagalan dia menanam otak ke dalam anak laki-lakinya yang seorang ini, akan hilang semua keturunannya yang selamanya dikenal sebagai pejuang. Sekalipun perjuangannya tidak pernah dikenang walau seurat benang pun.” (Hlm. 38)

S. Othman Kelantan juga sering menjadikan novelnya sebagai jambatan kritikan sosial, sama ada secara halus atau secara nyata. Sosio budaya Melayu yang kurang disenanginya dikritik terbuka atau tersirat. Masyarakat kampung Bangnara misalnya contoh terbaik bagaimana novelis telah memilih subjeknya daripada latar yang sangat ‘istimewa’ sebagai landas kritik sosialnya. Mereka ialah masyarakat yang berbangga dengan kegiatan berjudi, hubungan peribadi sesama keluarga dan kawan sahaja, dan perangai hasad dengki (yang banyak dibawa oleh aktiviti berjudi itu). Orang mudanya misalnya berbincang untuk menjek si anu atau si polan di masa lapang di warung kopi untuk membala dendam. Parang, pistol dan senapang dibawa hampir ke mana-mana seperti membawa pen dan cermin mata, serentak menunjukkan keganasan ialah pilihan pertama, bukannya perundingan.

Sifat serba mudah ini tentulah tidak mampu membawa mereka melihat sesuatu permasalahan (seperti Mamat yang tidak dapat menilai rasional nasihat isterinya agar berhenti berjudi, sebaliknya menggesa isterinya memahami perjuangannya sebagai orang berjuang, hatta di gelanggang laga lembu) secara kontekstual, teliti dan terperinci. Warga desa dalam *Juara* adalah warga yang mentafsir persekitarannya setakat apa yang dapat dilihat secara fizikal. Mereka konservatif, kurang rasional dan selesa dengan persekitaran yang tidak banyak berubah.

*Juara* juga meneruskan adat rimba iaitu perjuangan *survival of the fittest*. Pihak yang bijak dan kuat akan mengeksplorasi pihak yang bebal dan yang lemah. Perjuangan kawan-kawan Mamat dalam *Juara* juga perjuangan yang sia-sia apabila terpengaruh dengan dogma perjuangan yang tidak sepatutnya menjadi matlamat perjuangan. Apabila gagal dianalisis diri, sama ada kekurangan dan kelebihan masing-masing, jadilah sebahagian besar masyarakat dalam *Juara* masyarakat yang tidak tahu kemampuan diri sendiri. Mereka juga mungkin mudah terjebak menjadi puak bodoh sompong, menjadi ego kerana terasa benar, dan mudah melenting apabila ditegur walaupun sebenarnya memang salah. Kerana itulah pembunuhan sering berlaku di sini.

Segegak gempita sorak penyodor taruhan di bon lembu dalam *Juara*, begitulah juga gawatnya masyarakat dalam mencari mentor atau *role model* untuk disanjung. Bayangkanlah sekiranya orang yang salah dinaikkan. Samalah seperti lembu yang

tanduknya tidak cakah, pasak kakinya kurang mencengkam dan tubuhnya tidak pagan, namun berimpian untuk menjadi yang terbaik. Lebih buruk lagi, penyokong pula sedar akan keadaan ini, namun masih menyokong dengan harapan keuntungan teragih sama.

*Juara* adalah sebuah karya yang cuba melihat lebih jauh, lebih dalam daripada paparan keseronokan melaga lembu. Novel ini berusaha merangsang masyarakatnya berfikir tentang hakikat politik dan kepimpinan, dan mengajak mereka mengkaji diri, melakukan hijrah seandainya perlu dalam mentafsir seribu satu pergolakan politik yang berlaku di sekeliling kita. Novel ini serentak mengajak agar masyarakat (dibaca pengikut politik) menjadi pemerhati dan pengundi yang lebih waras dan bijak berfikir, kerana politik yang sihat menjanjikan negara yang makmur, seterusnya bangsa yang kuat dan dihormati. Seandainya pilihan itu salah, politik akan goyah, pemimpin kelak rebah, dan akhirnya rakyat juga menerima padahnya dengan berpecah belah. Novelis juga menyindir secara senyap menerusi lembu laga yang ditanjul hidungnya, samalah seperti Tanah Melayu yang menghampiri kemerdekaan tetapi masih terpenjara oleh British. Akhirnya, walaupun S. Othman Kelantan kelihatan seperti bertindak menghentam politik Melayu dalam novelnya ini, namun secara tersirat juga beliau mengutus kecintaan senyapnya terhadap orang Melayu dan kesinambungan politik Melayu.

Secara peribadi, S. Othman Kelantan mengakui masih kurang puas menuang pengalaman dan pemerhatiannya ke dalam *Juara*. Oleh itu beliau terus berura-ura untuk

menggambarkan lagi suasana era itu secara lebih terperinci dalam karya terbarunya, *Sungai Kelantan Mengalir Tenang* yang masih dalam proses perancangan. 7

#### **4.1.3 Juara Sebagai Lakon Layar**

Pada S. Othman Kelantan, adaptasi novel ke filem hanya akan membawa kerosakan pada novel, namun dalam tarikan nafas yang sama beliau tidak menafikan ada adaptasi novel (dan genre sastera lain) yang diadaptasi ke filem yang hasilnya sangat membanggakan. Oleh itu persetujuannya memberi kebenaran *Juara* diadaptasi boleh dilihat sebagai proses eksperimen juga dalam melihat karyanya sebagai bahan mentah ditransformasi kepada bentuk seluloid pula.

Pada U-Wei Hj. Shaari pula yang mengarah *Jogho*, beliau mempunyai beberapa sebab untuk memilih *Juara* daripada sekian banyak novel Melayu yang terdapat dalam khazanah kesusastraan tempatan. Beliau melihat *Juara* sebagai sebuah novel yang sinematik, banyak digerakkan oleh aksi dramatik dan dialog, oleh itu lebih mudah untuk dipindahkan ke filem. Selain itu ialah kisah Melayu yang ‘merajuk’ ini sangat jarang disodor dalam filem Melayu dan boleh dijadikan subjek yang kuat. Dan sebab yang lebih menarik yang menjadikan beliau mula tertarik pada *Juara* ialah alam atau milieunya atau perletakan latarnya ceritanya yang bertempat di sempadan. Bagi beliau, cerita di dalam filem secara keseluruhannya ‘terhad’ kerana semuanya akhirnya akan berputar pada tema yang sejagat. Dengan perkataan lain, tema cerita itu akan menyamai antara satu

masyarakat dengan masyarakat lain di dunia ini. Oleh kerana itulah faktor ‘peletakan’ itu sangat penting bagi U-Wei, kerana inilah yang akan membezakan filem seorang pengarah dengan seorang pengarah lain. Dengan mengenali ‘perletakan tempat’ tersebut akan membuatkan watak-watak dalam filem itu hidup sambil diwarnai oleh budaya, agama, status sosial, bangsa dan bahasanya. Apatah lagi jika perletakan tempat itu merujuk kepada golongan minoriti seperti orang Melayu yang tinggal di selatan Siam, yang pada hakikatnya seakan ‘terbuang’ kerana seperti dilupakan oleh pihak berwewenang di tanah leluhurnya, dan dalam masa yang sama tidak dihiraukan oleh pihak berkuasa di tempatnya menetap. Ini serentak menepati konsep pencarian diri dan identiti yang menjadi *signature* filem-filem beliau.

Sejak di sekolah menengah, U-Wei memang berminat menonton filem yang diadaptasi daripada novel, serentak menyedari ada adaptasi itu yang berjaya dan sebaliknya. Berjaya atau gagal itu turut disedarinya kerana perbezaan ‘cara’ mempersempahkan dalam kedua-dua medium. Beliau berpendapat, sukar untuk mendapatkan sebuah filem yang hebat yang benar-benar bertenggek pada novel. Oleh itu, akhirnya, beliau berasakan :

Secara peribadi ‘kecurangan kreatif’ yang sihat amat berguna dalam pengeraian proses adaptasi. Saya rasa dalam mengadaptasi novel ke filem kita harus mempunyai pertembungan. Ini disebabkan saya melihat naskah asal adalah suatu naskah yang tidak akan hendak berganjak lagi. Ia telah wujud dan boleh wujud secara bersendiri. Jadi dengan itu, untuk bekerja, saya akan hanya dapat merakam satu perlagaan dari pihak saya dengan

naskah itu, kerana saya dengan latar, set mental dan alat teknologi yang lain datang memasuki suatu kewujudan yang telah ada disebabkan latar, set mental dan alat teknologi yang lain pula.<sup>8</sup>

Beliau juga mengakui mengadaptasi lebih sukar, tetapi inilah yang lebih seronok kerana lebih mencabar. Seterusnya, bagi U-Wei, bersikap setia kepada novel hanya akan membebankan beliau dalam menanggapi kerja sinemanya. Menjamin novel itu akan seratus peratus sama dengan filemnya adalah sesuatu yang mustahil kerana teks minda novelis dan layar akal pengarah filem sentiasa berbeza. Bermakna juga, novel yang dikatakan serius dan berat sekalipun boleh diadaptasi ke filem, dengan improvisasi tentunya. Dalam menanggapi kerja adaptasi ini, U-Wei selanjutnya berpendapat, "Tiada novel yang tidak boleh difilemkan."<sup>9</sup> *Juara* sendiri bukanlah sebuah novel yang terlalu serius atau berat walaupun membawakan isu besar. Filemnya juga kelihatan *simple*, tetapi membawa gagasan besar.

U-Wei menggunakan istilah 'disador' dalam lakon layar terhadap kerja adaptasinya (dan menggunakan istilah 'didasarkan' pada poster filem *Jogho*). Lakon layar asal filem ini menggunakan judul *Si Juara*. Novel S. Othman Kelantan setebal 155 halaman itu ditransformasi dalam 103 halaman lakon layar sahaja. Secara keseluruhan pula, U-Wei kelihatan memahami kehendak novel ini. Dalam menanggapi peranan lakon layar, U-Wei pernah berpendapat :

“Skrip memang bahan rujukan pertama sebelum pembikinan sesebuah filem, tetapi tugas penulis skrip selesai sebaik beliau habis menulis dan menyerahkannya kepada penerbit untuk diterbitkan. Sebaik saja pita kamera mula berputar merakam drama atau filem, karya itu menjadi hak milik pengarah untuk mencorakkannya.” **10**

Daripada pandangannya itu, tidak menghairankan sekiranya U-Wei terus berpendapat bahawa, lakon layar adalah sebuah lakon layar, sedangkan filem adalah sebuah filem. **11** Lakon layar bukan filem, dan begitulah sebaliknya. Kedua-duanya ialah entiti berbeza mengikut mata-hati kreatif U-Wei. Apa yang ada di dalam lakon layar tidak semestinya menjamin akan terkota juga di dalam filem sebagai produk akhir. Hal ini biasa berlaku, tidak kira dalam konteks tempatan mahupun konteks asing. Lakon layar boleh menjadi lebih baik daripada filemnya, dan tidak kurang juga adanya kes filem dapat membaiki banyak keburukan yang wujud dalam sesuatu lakon layar itu. Hal ini diakuinya dalam Dialog Karyawan anjuran PENA pada April 1998 lalu yang membincangkan Masalah Penulisan Skrip, Pembikinan dan Pemasaran Filem Nasional.**12**

Malah kurangnya lakon layar bermutu ini sebenarnya masalah klasik filem Melayu sejak di awal sejarahnya lagi. Penulis skrip yang berwibawa masih dicari walaupun Akademi Filem Malaysia (AFM) sudah melatih generasi baru dalam bidang ini, dan pelbagai seminar dan kursus penulisan lakon layar telah dijalankan oleh FINAS, PENA

dan DBP. Bukti terbaru tentang masalah ini dapat dilihat misalnya menerusi keputusan Pertandingan Menulis Skrip Untuk Cerea Pawagam dan Cerea Televisyen yang julung-julung kalinya dianjurkan oleh FINAS dan hadiahnya disampaikan pada Jun 1998 lepas. Tiada pemenang pertama dan kedua untuk pemenang Menulis Skrip Untuk Cerea Pawagam, dan mengikut laporan panel hakim, mutu lakon layar yang diterima masih jauh dari tahap yang boleh dibanggakan.

Pandangan U-Wei dalam diskusi terbabit barangkali dapat menerangkan beberapa penambahan, pengurangan dan penyimpangan yang dilakukannya terhadap naskah asal. Namun semangat *Juara* masih terasa di mana-mana. S. Othman Kelantan sendiri secara peribadi menggemari kerja U-Wei ini dalam menanggapi karyanya. Adegan awal misalnya, menurut novelis selari dengan pemikirannya ketika dalam bentuk novel :

*EXT. DI PERKARANGAN KUBUR PAGI/SIANG*

Langit cerah biru dengan beberapa awan berarak perlahan. Kamera menunjukkan sebahagian kubur Melayu di sempadan Siam dan Malaysia.

Di *frame* tertulis : “Terdapat orang-orang Melayu di sebahagian selatan Siam sejak kurun ke- 16 yang disebut sebagai Patani...

Kemudian kamera *pan* ke kanan menunjukkan orang-orang sedang berada di sebuah pengkebumian. MAMAT (54 tahun) yang berparut di dahi kanannya sedang bertafakur di depan kubur untuk diangkat ke dalam lubang kubur.

Dia melihatnya untuk kali terakhir. Air matanya satu persatu menitik ke atas kain kapan.

#### SHOT AIR MATA *SLO-MO*

#### *MONTAGES :*

Abang Lazim ditembak mati di gelanggang lembu.  
Letupan dari dua pucuk senapang patah.  
Peluru menembusi perut dan kepala Abang Lazim.  
Peluru mengena juga Calet, si lembu - kepala tembus dan  
kaki. Jali menyorok di belakang lembu yang rebah.  
Orang ramai bertempiaran lari.  
Pisau sedang menyembelih seekor lembu yang sedang  
terbaring di bon lembu. (Hlm. 1)

Begitu juga paparan perwatakan Mamat yang sangat obses terhadap kebijakan

lembu laganya, Aral :

**MAMAT**  
Jangan tak beri makanan. Beri dio tu tapai si Mek Su. Suruh  
budak-budak tu beli dan tempahkan untuk dua, tiga hari. Maknanya  
mesti terbaik. Berjago betul. Mu beritahu Sani tu. (Hlm. 29)

**MINAH**  
Yalah. Kito ni yang makan tak berjago. Yang molek semuo  
untuk lembu. (Hlm. 29)

Falsafah hidup Mamat yang sangat kontradik, antara baik dan jahat, antara bertanggungjawab dan lupa diri, tidak kira semasa sihat atau sakit, ketika bebas atau dipenjara, turut kelihatan dalam dialog-dialog berikut :

#### MAMAT

Kalau Calet kalah, aku berhenti dari gelanggang lembu. Berhenti dari kerjo lago lembu ni. Jangan sebut namo aku lagi seumur hidup dalam gelanggang. (Hlm. 31)

#### MAMAT

Ha, sekarang sini ado lago lembu, sano tak ado dah. Aku tau kau tuduh aku tak serik-serik. Dulu berpolitik dan lago lembu. Si Faisal tu lahir zaman politik aku. Bukan serik tak serik. Inilah hidup aku. Mu tahu. Sekarang aku doh tak berpolitik, lago lembu tingge yang aku tau. (Hlm. 34)

#### MAMAT

Aku doh bersara dari politik. Tapi jangan suruh aku bersara dari gelanggang lembu pulok. Kito berusaho, kito serohkan pada Tuhan. Menentu tu kerjo dio. Calet insyaallah mesti menang. Dan hari ini aku tak nak kau dan budak-budak datang ke bon. Semua tunggu kat rumah. Aku bertaruh besar hari ini. (Hlm. 55)

#### MAMAT

Minah! Dengar, ini penting! Aku ni apa? Juara! Kerja aku, naluri aku, congak aku, bijaksana aku, semua aku letak atas melaga lembu. Itu aku laga lembu. Juara. Tanggung jawab aku! Lagi lama aku di sini, lagi aku rugi. Kita rugi! (Hlm. 57)

Masalah dan derita masyarakat tersisih yang tinggal pula di kawasan terpencil

dengan autoriti dipegang oleh bangsa lain misalnya, diluahkan oleh keluhan Minah :

#### MINAH

Buat syarat saja. Demo peduli apa. Kita membunuh sama sendiri. Lagi demo suka. Mano ada undang-undang betul di sini. Demo tahu tempat, tempat Melayu, demo hanya nak pegang ajo. Tuan punya. Kalau boleh semua kito demo nak rosakkan. Kito ni macam orang tak berjago. Orang tak ambek hal. (Hlm. 84)

Ciri yang paling jelas dalam lakon layarnya ialah loghat Kelantan yang digunakan sepenuhnya berbanding dalam novel. Hal ini sengaja dilakukan seperti *so, pitih, mu, tok sih*, dan *demo*. Begitu juga beberapa perkataan daerah seperti *bon* (gelanggang lembu), *surat dapur* (surat pengenalan diri), *orang bujang* (pelacur), *siting* (bunyi petanda bersedia di bon), *kamkan* (pengadil laga lembu) dan *semuntal* (kain yang dililit di kepala). Bukan sahaja loghat Kelantan dan bahasa daerah, tetapi dialog Siam juga digunakan beberapa kali seperti dalam adegan polis Siam datang ke kawasan perkuburan dan ketika menangkap Mamat yang disyakki membunuh di Kelantan. Begitu juga beberapa adat yang diperkenalkan seperti orang perempuan tidak dibenarkan masuk ke bon lembu dan tradisi mengubat dalam main puteri. Impaknya ialah warna setempat yang lebih jelas kelihatan. Pertalian sembiosis dengan latar turut terasa, sama ada latar masyarakat, latar tempat atau latar geografinya. Tidak akan begitu terserlah jatidiri masyarakatnya yang pekat budaya desa dan budaya laga lembunya itu andai tidak diucap dalam bahasa asal mereka. Bangnara pula tidak akan dikesan sebagai kawasan yang

boleh dikatakan kering sepanjang tahun kalau tidak ditunjukkan sebuah tempayan yang sangat besar, tingginya hampir mencecah juring atap rumah Mamat yang diletakkan pula di halaman, bukannya di belakang rumah (menunjukkan kepentingan air di kawasan kering seperti selatan Siam).

Lakon layar ini juga mengupas istilah juara dengan lebih mendalam. *Jogho* ialah loghat Kelantan untuk *Juara*. *Juara* dalam konteks yang luas pula tidak setakat menjadikan Mamat *jogho* di bon lembu. *Juara* tidak setakat nostalgia Mamat ketika menjadi ahli politik. Mamat juga juara ketika era terunanya apabila berjaya merebut Minah yang ketika itu sudah menjadi tunangan Hassan, pemuda yang selalu mengkritiknya sebagai pemimpin yang tidak bermoral dahulu. Bagi Hassan, laga lembu yang dianggap adat oleh Mamat itu tidak membantunya menjadi pemimpin yang baik. Mamat juga pernah dipukul oleh orang-orang Hassan apabila telah berkahwin dengan Minah. Menjadi penjudi dan kemudian menjadi pencuri tunang orang tentulah kian membengkakkan hati Hassan. Minah dahulu ‘dicuri’ Mamat dengan menggunakan pakcik Mamat yang berpengaruh dalam politik. Tindakan ini dianggap Hassan sebagai satu lagi taktik kotor pemimpin apabila tidak sahaja undi dapat dibeli, tetapi perempuan juga dapat ‘dibeli’.

S. Othman Kelantan menyuarakan sedikit rasa kurang puas hatinya kerana adegan-adegan Mamat berpolitik tiada dalam filem. **13** Baginya walaupun sedikit, tetapi

adegan berpolitik ini sangat bermakna, terutama dalam usaha menerangkan motif utama novel ini, selain mampu menerangkan perwatakan dan latar belakang peribadi Mamat. Sementelahan lagi, beliau menganggap novel ini sebuah novel yang politikal.

Sebenarnya U-Wei menyedari kepentingan adegan-adegan berpolitik ini. Dalam lakon layar, hampir semuanya dibuat dalam imbas kembali Mamat terhadap era ‘gemilang’ hari mudanya ketika di Kelantan (halaman 9,13, 21) :

TAHUN 1950-AN

*FLASHBACK*

*INT / EXT      KERETA BERKEMPEN MALAM*

Mamat dengan pengikut-pengikutnya sampai ke tempat mereka berkempen. Jaafar Beruang salah seorang darinya. Mereka disambut dengan beberapa sorakan. Tempat itu telah sedia dengan bendera-bendera parti, sepanduk dan pelantar, siap dengan pembesar suara dan mikrofon untuk dia berkempen. Kedengaran jeritan “Merdeka” dari orang ramai.

Dua kereta berhenti dan beberapa orang kuat parti pembangkang keluar.

Mamat naik pentas untuk memberi ucapan. Orang-orangnya ber-tepuk tangan menyokong.

#### **MAMAT**

Assalamualaikum, tuan-tuan dan puan-puan. Saya berdiri di sini malam ini depan tuan-tuan dan puan-puan hadirin semua adalah untuk mengatakan, yang diperjuangkan oleh kita semua adalah kebenaran, iaitu kesedaran mahukan kemerdekaan, kebenaran

semua, kebenaran untuk negara, negara kita, kebenaran untuk bangsa dan agama ...

Tiba-tiba mukanya dibaling dengan telur busuk. Kucar kacir sekejap. Sekumpulan pembangkang telah berlonggok di tepi pentas.

#### SUARA BANGKANG

Perjuangkan apa? Judi? Lawan lembu tu haram, berdosa. Depo orang lago lembu. Kami tak nok ado di negara kami. Agama melarangnya! Haram!

Begitu juga dengan adegan menyeludup di sempadan, juga ada dalam lakon layar (halaman 9), juga dengan teknik imbas kembali tetapi tiada dalam filem. Adegan ini menunjukkan keakraban Abang Lazim dengan Mamat apabila Abang Lazim menyelamatkan berjaya Mamat daripada disoal jawab oleh polis di sempadan ketika mereka sedang menyeludup barang.

Sebagaimana pandangan U-Wei bagi menerangkan ketiadaan adegan-adegan ini, “Tidak semua yang kita mahukan kita dapat.” 14 Begitu juga, apa yang dimahukannya dalam lakon layar belum tentu dapat dilaksanakan di filem. Kekangan tertentu menyebabkan apa yang wujud di dalam lakon layar kadang kala tidak dapat direalisasikan di filem. Tentulah ada pertimbangan-pertimbangan yang telah difikirkan oleh beliau sebelum mengambil keputusan ini. Antaranya ialah masalah kewangan, dan

masalah keselamatan di negara asing, hingga memberi kesan kepada penggambaran apabila masa dan tempat penggambaran terpaksa dihadkan.

#### **4.1.4 Juara/Jogho Sebagai Filem**

Filem ini diwartakan di media massa dengan judul *Juara* terlebih dahulu. Namun, jika ditinjau kronologi filem Melayu, terdapat sebuah filem dengan judul *Juara* (1991) juga, arahan Yusof Kelana, sebuah filem aksi dengan pertarungan di gelanggang sebagai subjek. Tidak lama kemudian, media massa melaporkan bahawa filem *Juara* versi U-Wei ditukar kepada *Jogho*, dan ternyata judul ini lebih menarik kerana mengundang tanda tanya tentang definisinya.

Walaupun *Juara/Jogho* dimulakan di filem dengan *caption*, “Terdapat orang-orang Melayu di sebahagian selatan Siam sejak kurun ke-16 yang disebut sebagai Patani ...,” tidak terus kepada kenyataan novelis pada ayat pertama bahawa, “Abang Lazim sudah mati!”, namun secara keseluruhan, novel dan filemnya mempunyai keselarian, malah hampir seluruhnya ditransformasi U-Wei di dalam filem tanpa banyak perubahan.

*Juara* dalam novel diceritakan dengan beberapa imbas kembali. Begitu juga *Jogho* dalam filem, yang dijalin secara imbas kembali yang dilakukan dengan licin (lebih licin daripada *Black Widow : Wajah Ayu* yang turut mengaplikasi banyak imbas kembali), tanpa mengganggu kontinuiti filem dan konsentrasi penonton.

Walaupun adegan Mamat berpolitik yang sepatutnya wujud dalam imbas kembali ini tiada dalam filem, namun tidak terlalu mencacatkan cerita. Gambaran Mamat sebagai bekas ahli politik ada dinyatakan dalam beberapa adegan seperti dalam perbualan atau pertengkaran Mamat dan Minah.

Teknik yang menggunakan imbas kembali sebagai rumus menggerak plot cerita ini juga pernah digunakan oleh Richard Attenborough dalam filem yang diarahkannya, *Gandhi* (1982). Tokoh pemimpin India, Mohandas K. Gandhi ditunjukkan ditembak mati dahulu di bahagian awal filem, dan kemudian baru sedikit demi sedikit bagaimana peristiwa sebelumnya terjadi ditunjukkan. *Gandhi* digerakkan naratifnya oleh rentetan imbas kembali, bermakna plotnya tidak kronologi seperti biasa. *Gandhi* pernah memenangi lapan Anugerah *Academy* iaitu Filem Terbaik, Pengarah Terbaik, Pelakon Lelaki Terbaik, Lakon Layar Asli Terbaik, Penataan Seni Terbaik, Sinematografi Terbaik, Suntingan Terbaik dan Kostum Terbaik.

Selain tiadanya adegan berkempen, berpolitik, menyeludup, pergaduhan Mamat-Hassan kerana berebutkan Minah ketika hari-hari muda mereka, satu lagi kesan yang ditemui dalam *Jogho* ialah pengurangan adegan Aral bertarung di bon. Aral, sebagai lembu laga pengganti Calet yang mati ditembak, lebih muda dan lebih tangkas walaupun barangkali kurang pengalaman berbanding Calet. Aral diadu kali kedua ketika Mamat sakit (halaman 104), tetapi tiada dalam filem. Hanya terdapat satu adegan laga

lembu iaitu di pertengahan filem apabila ditunjukkan bagaimana puncanya Calet dan Abang Lazim ditembak mati. Namun satu-satunya adegan laga lembu ini menjadikan *Jogho* diingati kerana telah dilakukan dengan meyakinkan.

Namun sedikit cacatnya ialah adegan perkumpulan manusia penjudi di bon lembu itu kurang dapat divisualisasi dengan meyakinkan, berbanding lembu-lembu itu yang telah menjadi subjek yang cukup bagus. Mood dan atmosfera tegang, riuh, gembira, sakit hati bertukar-tukar antara dua penyokong di bon ini, tetapi yang lebih kelihatan dalam filem ialah mood dan atmosfera orang gembira sahaja. Penonton juga kelihatan kekok, seperti ‘disuruh’ untuk menjerit dan bersorak, sedangkan penghayatan terasa tidak menyeluruh apabila terdapat satu dua orang daripada mereka yang tidak mengikuti mood dan atmosfera keseluruhan yang cuba dibina. Hal ini diburukkan lagi oleh sistem bunyi yang tenggelam di adegan penting ini, sedangkan peruntukan yang diberi oleh NHK mampu untuk menghasilkan kualiti bunyi yang lebih baik.

Satu aspek yang ketara dalam adegan-adegan akhir di bon laga lembu ini ialah aspek membala dendam yang kelihatan sangat penting bagi masyarakat ini. Sebagaimana dalam filem-filem Hindi, dalam *Juara* juga, dinyatakan prinsip bahawa tiada maaf bagi dendam yang belum tertunai. Membalas dendam adalah wajib. Novelisnya mengatakan, “... anak Kelantan jati akan mengingati sampai mati perbuatan orang ke atasnya. Kalau tidak pun dibalas, perbuatan itu akan diingatkan kepada anak

cucunya." (Halaman 109-110). Dan sebab itulah akhirnya Pak Isa mati juga, cuma penyimpangannya dalam filem, Pak Isa tidak dibunuh oleh Mamat yang sejak awal beriya-iya mahu membala dendam. Sebaliknya Sani yang melakukannya, dan Mamat menanggung akibatnya. Tindakan Mamat ini suatu tindakan tersirat bagi memberi peluang generasi muda meneruskan keturunan Melayu di selatan Siam, sesuai dengan amanatnya, bahawa masyarakat mereka perlu terus wujud di Bangnara.

Dalam novel, dinyatakan juga bahawa Abang Lazim dan Mamat sebenarnya kawan, malah sahabat akrab yang tinggal berjiran sebelah rumah pula. Pada orang Kelantan, sebagaimana diakui novelisnya sendiri, jika berkawan baik, kawan itu kadang kala dianggap seperti keluarga sendiri. Sebab itulah konsep dendam Mamat sangat dahsyat memandangkan ikatannya yang sangat akrab dengan Abang Lazim. Namun dalam filem, mereka digambarkan memang mempunyai pertalian keluarga.

Secara keseluruhan, S. Othman Kelantan berpendapat U-Wei berjaya mengadaptasi 70 peratus daripada gagasan besar dan kisah utama novel ini ke layar. Beliau juga akur dengan hakikat filem yang memerlukan perubahan, malah mengakui definisi adaptasi baginya ialah ‘ubahsuai’. Perubahan sifat medium kedua tidak dapat dielakkan, namun menurutnya, asas dan isi novel hendaklah dikekalkan. Cuma sedikit rasa terkilan novelis, adegan-adegan berpolitik, adegan laga lembu yang kedua dan adegan Mamat bertempik di bon bagi mempertahankan lembunya walaupun sedang sakit, tiada

dalam filem. <sup>15</sup> Sangat baik andainya semua ini dapat dikekalkan. Beliau juga agak kesal kerana pengarah telah menjanjikan akan memberinya membaca lakon layar filem ini sebelum penggambaran dilakukan, tetapi hal ini tidak berlaku. Tokoknya apabila ditanya pandangannya tentang fenomena adaptasi yang sering mendatangkan rasa tidak puas hati dalam konteks tempatan, dalam jenaka tetapi berisi, beliau mengatakan, “Jika orang filem pandai ‘mengambil’, novelis tidak akan buruk sangka!” <sup>16</sup>

Walau bagaimanapun, penghasilan *Jogho* kian membuktikan lagi iltizam dan perjuangan U-Wei untuk menghasilkan filem-filem nasional. Dalam filem-filemnya, termasuk *Jogho*, U-Wei masih meneruskan motif pencarian identiti yang menjadi idiosinkrasi semua filemnya sebelum ini, serentak bertanya, apakah maksudnya dan bagaimanakah rasanya menjadi Melayu. Melayu selalu meninggalkan rumahnya, meninggalkan tanah airnya, tetapi akhirnya Melayu akan pulang juga, atau intim juga nostalgia dengan tempat asalnya. <sup>17</sup> Sebagaimana *Kaki Bakar* (1994), *Jogho* adalah kisah komuniti minoriti Melayu yang ‘terbuang’, yang barangkali dapat membantu pengarahnnya sendiri memahami akarnya sebagai Melayu. Serentak dapat ditangkap denyut perjuangan U-Wei sebagai pengarah apabila secara konsisten dalam filmografinya memilih untuk menonjolkan watak-watak yang bergelut dengan persoalan identiti dalam usaha untuk terus hidup dalam suatu komuniti. *Jogho* adalah konflik antara agama dan nilai-nilai tradisi dengan mencuplik secubit kisah masyarakat Malaysia yang tinggal di luar sempadan Malaysia yang kian terasa diputuskan hubungan simbiosisnya dengan

tanah tumpah darahnya.

*Jogho* buah tangan keempat U-Wei yang kelihatan semakin matang, kemas dan berjatidiri. Hal ini tentulah membanggakan, sekaligus menggalakkan fenomena adaptasi, juga mendatangkan kebaikan dan faedah kepada kedua-dua pihak. Sekurang-kurangnya dalam kes *Jogho*, tiada kedengaran ketidakpuasan hati novelis yang terlalu melampau, atau kritikan hebat daripada pengkritik, penonton filem atau pembaca novel ini. Malah diberitakan filem ini mendapat sambutan baik dan kritikal ketika penayangannya, seperti di Festival Filem Antarabangsa Singapura pada April 1998 lalu.

Sebagaimana yang diakui U-Wei sendiri dalam diskusi “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/*Jogho*” anjuran Kelab ALUMNI MPR pada 5 Disember 1998 di Sudut Penulis, DBP, beliau memang mempunyai beberapa sifat ‘benci’ terhadap bangsanya sendiri (sebab itulah filem-filemnya kelihatan seperti mengkritik dan merendahkan orang Melayu, seperti dalam *Perempuan, Isteri dan ...*). Namun ‘benci’ itu kemudiannya disaring oleh rasa kasih terhadap bangsanya, dan kerana bersikap mengambil berat, mahu melihat bangsanya berubah, dan kerana rasa sayang itu jugalah beliau mengkritik orang Melayu dalam kerja seninya.

Kejayaan ini serentak membuka lembaran baru dalam memberi persepsi yang lebih segar terhadap fenomena adaptasi novel ke filem dalam konteks tempatan. *Jogho*

membuktikan pemahaman yang jelas terhadap semangat sesuatu novel, dilengkapi pula dengan pakej penggerjaan yang baik walaupun tanpa modal yang terlalu besar, tetapi masih mampu menghasilkan sebuah filem adaptasi yang bermutu. Seterusnya situasi ini tentulah akan menjana rasa puas hati kedua-dua pihak iaitu novelis dan pengarah filem sendiri.

Filem dengan kos RM1.2 juta ini (dengan dana sebanyak RM1 juta dari NHK Jepun) membariskan Khalid Salleh sebagai Mamat, Normah Damanhuri sebagai Minah dan Baharudin Hj. Omar sebagai Abang Lazim. Pelakon-pelakon lain termasuklah Sabri Yunus, Aliza Rafar, Juhara Ayob, Norseha, Ijoy Azhari dan Wan Hanafi Su. Sebahagian besar pelakon ini berasal dari Kelantan, dan memang antara strategi filem ini ialah memilih pelakon yang berasal dari Kelantan untuk mendapatkan ‘hubungan’ yang lebih dekat dalam usaha menghayati watak.

Suatu lagi kesan tentang barisan pelakon dalam filem ketiga U-Wei ini ialah tiadanya pelakon yang cantik dan kacak seperti kegemaran lazim filem-filem Melayu. Dua watak utama dipegang oleh Khalid Salleh dan Normah Damanhuri. Kedua-duanya pelakon berkarakter yang sebelum ini pernah bekerjasama dengan U-Wei seperti Khalid Salleh (watak lelaki utama dalam *Kaki Bakar*) dan Normah Damanhuri (watak wanita utama dalam teater *Bakai*). Pembawaan dan penghayatan karakter terasa lebih dipentingkan. Malah citra wanita diberi lebih positif dalam *Juara* berbanding dalam

*Perempuan, Isteri dan ...* apabila digambarkan wanita Kelantan ini berani bersaing dengan orang lelaki, terutama keputusan Minah untuk mengganti Mamat bertaruh ketika suaminya itu berada di penjara.

Filem ini juga dibuat dalam loghat Kelantan sepenuhnya. Belum pernah dalam sejarah filem Melayu, loghat digunakan dari mula hingga akhir, dan loghat Kelantan pula, sesuatu yang barangkali agak payah difahami oleh penonton yang biasa menggunakan Bahasa Melayu standard. Namun penggunaan loghat ini telah memberi atmosfera yang lebih pekat yang membantu menerangkan lagi latar selatan Siam dan Kelantan itu sendiri. Malah identiti sekelompok masyarakat terpinggir itu terasa lebih hampir dan mesra apabila mereka dipapar berkomunikasi dalam bahasa yang sangat mereka ketahui. Penggunaan loghat Kelantan juga suatu improvisasi sepenuhnya daripada novel, memandangkan S. Othman Kelantan masih menggunakan bahasa Melayu standard dalam dialog dan deskripsinya, walaupun beliau juga menyelitkan beberapa bahasa daerah Kelantan.

Satu lagi perubahan yang dilakukan dalam filem dan tiada dalam novel ialah peristiwa akhir iaitu di bahagian klimaks apabila Mamat digambarkan menembak Pak Isa hingga mati. Namun di dalam filem, Pak Isa ditembak mati oleh Sani, anak muda yang panas baran. Mamat, yang sebelumnya cedera di bahu kerana ditembak terlebih dahulu oleh Pak Isa, berjaya merampas pistol Pak Isa dan bersedia untuk membala. Namun

kesedarannya di saat kritikal itu membuatnya insaf bahawa masyarakatnya sudah terlalu banyak bunuh membunuh. Dia tidak jadi menembak balas. Namun tindakan Sani tidak dapat ditahannya. Dia seterusnya berkorban dengan mengaku kepada polis Siam yang datang bahawa dia adalah yang bertanggungjawab membunuh Pak Isa. Dia sebaliknya sempat berpesan, "Melayu Patani tidak akan hilang," yang tidak jauh berbeza dengan pesan Hang Tuah.

Perubahan ini sebenarnya telah dimaklumkan dan dibincangkan oleh U-Wei dengan S. Othman Kelantan dan penulis bersetuju dengan rasional, seorang ahli politik Melayu barangkali pandai memutar belit, merasua dan mengamalkan nepotisme, tetapi tidak akan sampai membunuh. Namun novelis menganggap pesanan terakhir Mamat itu terlalu langsung dan berpendapat filem ini tidak akan cacat, sebaliknya semakin kuat sekiranya ditamatkan tanpa dialog itu. Penonton sebaliknya diberi kesempatan untuk merenungkan implikasi dan sebab musabab tindakan Mamat yang sebegitu rupa. **18**

*Jogho* telah dipotong 11 adegan oleh Lembaga Penapisan Filem (LPP) termasuk satu babak perbualan keluarga yang bercakap mengenai nasib dan masa depan mereka. Filem ini juga tanpa adegan politik atau dialog yang dianggap sensitif. Anehnya, antara yang terlepas pula ialah adegan-adegan main puteri dan di rumah pelacuran yang tiada dalam novel tetapi sengaja ditambah dalam filem, ialah antara adengan yang boleh dikaitkan dengan unsur khurafat dan unsur seks yang menjadi 'kegemaran' mata gunting

LPF ini. Komen lanjut U-Wei tentang pemotongan adegan-adegan tersebut :

“Saya rasa filem harus dinilai dalam konteks naskah secara total. Ia tak boleh tengok mengikut ayat tertentu saja. Dalam *Jogho*, apa yang dipotong itu penting sebagai luahan perasaan watak masyarakat yang lebih kepada emosi, bukan intelektual. 19

Tambah beliau, LPF seharusnya mempunyai rasa kasih yang lebih terhadap filem tempatan. Malah dalam Dialog Karyawan anjuran PENA pada April 1998 lalu, U-Wei juga beranggapan halangan terbesar dalam perkembangan industri filem Melayu yang nazak dan bertambah koma ketika kegawatan ekonomi ini ialah masalah penulisan lakon layar yang terpaksa dibayangi ketakutan kepada LPF. Ketakutan terhadap apa yang bakal menjadi mangsa guntingan LPF baginya tidak akan memungkinkan kelahiran sebuah lakon layar yang berkesan. Seorang penulis lakon layar atau pengadaptasi terpaksa lebih memikirkan tentang guntingan dan pengharaman daripada memikirkan bagaimana pembikin filem dapat menyumbang gagasan tertentu terhadap masyarakatnya sendiri. 20

*End credit* *Jogho* ditamatkan dengan ‘Hilang Kisah’. Namun tidaklah selekas itu impak visualnya hilang daripada ingatan mereka yang telah menontonnya. *Jogho* sudah lebih dahulu dipertontonkan di negara luar seperti di Festival Filem Asia ke-2 1997 di Tokyo, Jepun pada 13-21 Disember 1997 lalu, Festival Filem Antarabangsa Singapura pada April 1998, Festival Filem Antarabangsa Pusan, Korea Selatan pada Oktober 1998

dan Festival Filem Asia Pasifik di Taipei Taiwan pada Disember 1998. Di Taipei, *Jogho* telah berjaya memenangi anugerah Pelakon Lelaki Terbaik menerusi Khalid Salleh yang membawakan watak utama, Mamat. Di negara sendiri, *Jogho* telah ditayangkan dalam satu pratontan khas di FINAS dengan sambutan luar biasa. *Jogho* juga menjadi filem pilihan Nusa Mahsuri dalam satu tayangan amal perdana di Pusat Dagangan Dunia Putra dalam usaha mengisi tabung Kelab Badminton Nusa Mahsuri peringkat Selangor dan Wilayah Persekutuan pada 25 April 1998 lalu. Tayangan umum hanya menemui penonton pada Mac 1999 di 12 pawagam terpilih sahaja, terutama di Lembah Kelang. Seterusnya dalam Anugerah Skrin TV3 98/99, *Jogho* memonopoli empat anugerah utama iaitu Filem Terbaik, Sutradara Terbaik, Pelakon Lelaki Terbaik dan Pelakon Wanita Terbaik. Sementara dalam Festival Filem Malaysia ke-14, sekali lagi *Jogho* meraih empat anugerah iaitu Filem Terbaik, Sutradara Terbaik, Pelakon Lelaki Terbaik dan Lakon Layar Terbaik. Kemenangan ini membuatkan filem *Jogho* telah ditayang semula di pawagam terpilih terutama di sekitar Lembah Klang.

Filem seperti *Jogho* antara contoh usaha manusia filem mencapai motif selain daripada mendapat kutipan selesa atau pungutan selamat. Di tengah fahaman melayan selera massa dan membuat untung sahaja yang menjadi mazhab sebahagian besar pembikin filem di Malaysia, ternyata ada juga wakil filem (walaupun minoriti) yang cuba bergerak lebih jauh daripada itu. Di sinilah fungsi dana untuk kerja kreatif dan letaknya tanggungjawab sosial seorang pembikin filem. Di sinilah juga letaknya

pemahaman tertinggi dalam mentafsir terminologi filem.

Dalam konteks Malaysia, dalam kronologi filem Melayu moden, nampaknya hanya beberapa pengarah filem sahaja, termasuk U-Wei yang berminat untuk meninjau dan menyelongkar khazanah sastera, sama ada karya tempatan maupun karya luar. Antara adaptasi karya tempatan U-Wei ialah *Jogho* (1997) sendiri dan *Black Widow : Wajah Ayu* (1995). Karya luar pula ialah dengan *Kaki Bakar* (1994) atau *The Adornist* yang diadaptasi daripada cerpen *Barn Burning* oleh penulis besar Amerika Syarikat, William Faulkner, pemenang Hadiah Nobel Kesusasteraan 1949. U-Wei juga pernah mengarah teater *Bakai* (1997) yang diadaptasi daripada karya Euripedes, naskah Yunani yang terkenal dan sudah berusia kira-kira 400 tahun, dianggap *masterpiece* dan sering menjadi rujukan peminat dan pelajar teater di seluruh dunia. Malah akan datang, U-Wei sedang merancang untuk mengarahkan satu lagi filem yang diadaptasi daripada novel (sehingga kajian ini dibuat). Beliau sedang menulis lakon layar filem yang diadaptasi daripada novel pertama Joseph Conrad, *Almayer's Folly* (1895) yang berlatar Borneo, terutama di Sarawak. **21** Iltizam U-Wei untuk sering mengangkat karya sastera yang baik ke filem juga menunjukkan bahawa beliau tidak sahaja *cinema literate*, tetapi juga *literature literate*. Kombinasi kualiti ‘dua dalam satu’ ini masih tidak banyak dalam industri filem Melayu, dan sangat digalakkan agar warga filem tidak sahaja mengetahui dunia mereka, tetapi juga dunia lain, termasuklah sastera.

Sehingga kajian ini dibuat, *Jogho* ialah contoh terbaik bagi fenomena adaptasi novel ke filem dalam konteks Malaysia, berdasarkan kaedah pengerjaannya yang telah dilakukan, kerjasama dan pertimbangan baik kedua-dua pihak novelis dan sutradara dalam memungkinkannya dipindahkan daripada kertas (novel) ke dalam bentuk seluloid (filem), selain penyertaan filem ini di festival filem antarabangsa di seluruh dunia, dan anugerah yang telah dimenanginya.

Berikut ialah warga kerja utama produksi filem *Jogho* :

---

#### **TENAGA UTAMA PRODUKSI JOGHO**

---

Penerbit : NHK Jepun dan Tanah Licin Sdn. Bhd.

Pengarah : U-Wei Hj. Shaari

Penulis Lakon Layar : U-Wei Hj. Shaari

Pelakon Utama : Khalid Salleh, Normah Damanhuri, Baharudin Hj. Omar, Normala Omar, Sabri Yunus, Adelin Ahmad Ramli, Juhara Ayub, Aliza Rafar

Pengarah Fotografi : Khalid Zakaria

Editor : Kamarudin Abu

Pengarah Seni : Fadzil Idris

Pengarah Muzik : Emilie C. Noer

---

## **4.2 *The English Patient* (Konteks Amerika Syarikat)**

### **4.2.1 Pengenalan**

*THE English Patient (TEP)* adalah contoh terkini bagi fenomena adaptasi novel ke filem dalam konteks Amerika Syarikat (sehingga kajian ini dibuat). Sebagai karya sastera, *TEP* diiktiraf sebagai pemenang *Booker Prize* 1992. Sebagai filem pula, *TEP* ialah pemenang Filem Terbaik terbaru (yang diadaptasi daripada novel di era 90-an) yang meraih Oscar dalam Anugerah *Academy*, anugerah filem tertinggi di Amerika Syarikat, selepas filem-filem *Forrest Gump* (1994), *Schindler's List* (1993), *The Silence of The Lambs* (1991) dan *Dances With Wolves* (1990) yang turut diadaptasi daripada novel. *TEP* serentak membuktikan, bahawa sepanjang sejarah filem di Amerika Syarikat, sastera dan filem sangat intim walaupun berbeza medium. Sastera, terutamanya novel terus menjadi pilihan untuk dijadikan filem, hingga membawa banyak kejayaan, sama ada di segi pengiktirafan anugerah maupun kutipan keuntungan.

### **4.2.2 Profil**

Michael Ondaatje, penulis *TEP* adalah warganegara Kanada tetapi berasal dari Sri Lanka. Sebelum *TEP*, beliau menulis beberapa novel seperti *In The Skin of a Lion* (1987), *Coming Through Slaughter* (1976) dan *The Collected Works of Billy the Kid* (1970). Beliau juga ada menulis sebuah memoir, *Running in the Family* (1982). Ondaatje lebih terkenal sebagai penyajak. Antara kumpulan puisinya ialah *The Cinnamon Peeler : Selected Poems* (1991), *Secular Love* (1984) dan *There's a Trick with a Knife I'm*

*Leaving to Do : Poems 1963-1978* (1979). Novel *TEP* (1992) ini meraih *Booker Prize* pada tahun 1992, anugerah penulisan paling prestij di Britain. Ondaatje mencatat sejarah sebagai penulis Kanada pertama yang memenangi hadiah sastera terpenting Britain ini.

Salah seorang penerbit filem *TEP*, Saul Zaentz, mengakui *TEP* ialah novel pertama Michael Ondaatje yang dibacanya hasil saranan pengarah filem ini, Anthony Minghella (yang kebetulan peminat setia Ondaatje dan telah membaca hampir setiap karya Ondaatje). Zaentz terpesona. Dua minggu kemudian, Minghella menghubunginya dari London dan mereka berbincang bagaimana patut memindahkannya ke filem. Setahun kemudian, Minghella menyerahkan draf lakon layar yang ditulisnya sendiri yang setebal 185 halaman (cukup tebal memandangkan lakon layar filem biasanya sekitar 100-120 halaman sahaja). Latarnya terlalu banyak negara, terlalu banyak wataknya.

Mereka berbincang lagi dan bekerjasama erat. Jika tidak di London, di rumah Zaentz, di California. Draf itu diubah menjadi beberapa draf lagi, dan secara beransur-ansur halamannya dinipiskan, wataknya dikurangkan dan sesetengah adegannya dicircikan. Minghella bukan penulis lakon layar yang terlalu sayangkan perkataannya. Dia melihat penyuntingan sebagai penokok kekuatan, bukannya pencabar kewibawaan. Dia mempunyai ciri penulis lakon layar sebenar - bermula menulis dengan apa yang difikirkannya sesuai, dan berakhir dengan menghasilkan apa yang difikirkannya wajar. Proses perubahan yang berlaku sepanjang setahun lagi itu juga (proses keseluruhan

mengerjakan lakon layar ialah empat tahun) membuktikan bahawa sentiasa ada cara untuk mengadaptasi sebuah novel (walaupun novel yang rumit) kepada filem.

Kumpulan kreatif *TEP* bertuah kerana memperolehi *dream team* yang dimahukan, iaitu kombinasi orang-orang kuatnya - pengarah, penulis lakon layar dan produser - yang cinta-celik sastera dan filem. Zaentz misalnya barangkali veteran dalam menerbitkan filem tetapi dia meminati sastera, malah pernah menerbitkan beberapa filem yang diadaptasi daripada novel dan teater termasuklah *One Flew Over The Chukoo's Nest* (1975) yang pernah meraih Filem Terbaik Anugerah *Academy*, *Amadeus* (1984) yang juga pernah merangkul Filem Terbaik Anugerah *Academy*, dan *The Unbearable Lightness of Being* (1988), yang diadaptasi daripada novel terkenal Milan Kundera. Jika tidak filem, masanya banyak dihabiskan di kedai buku. Malah menurut Minghella, Zaentz antara sedikit produser filem di Amerika Syarikat yang masih sukaan buku dan gemar membaca (tidak memikirkan untung sahaja) dan cukup ‘gila’ untuk menerbitkan filem begini (memandangkan filem adaptasi daripada ‘novel serius’ bukan sesuatu yang digemari oleh majoriti masyarakat filem Hollywood, dan pulangannya juga sering tidak setinggi filem-filem berumus komersil atau filem-filem yang diadaptasi daripada ‘novel-novel popular’).

Minghella pula, beribu bapa imigran Itali, dan rumahnya memang berdekatan dengan pawagam di Itali itu. Sosialisasinya sejak kecil memang rapat dengan filem,

malah dia selalu bertuah kerana sering dapat menonton filem secara percuma apabila berbaik-baik dengan orang yang menguruskan projektor filem di pawagam tersebut, benar-benar serupa sebagaimana yang dikisahkan tentang seorang budak dalam filem terbitan Itali-Perancis, *Cinema Paradiso* (1988). Selain menjadi pengarah *TEP* (yang dibaca novelnya pada 1992), beliau juga mempunyai latar belakang dalam disiplin penulisan dan turut meminati sastera. Menanggapi tugas dwifungsi yang dipikulnya sebagai penulis dan pengarah filem, Minghella berasakan :

*The critical thing is that you can be a director on the first day of writing the screenplay and you can be a writer on the last of directing the film. You don't suddenly stop being a writer and become a director at a certain point. From the very first moment I started writing the screenplay I was thinking about making a film. At the other end it means that you can carry on writing in the cutting room. As a writer you understand that film cutting is another form of syntax. You're writing the film in the cutting room. In much more prosaic sense, I was able to do another part of the screenplay right at the very end of cutting. I was able to do postproduction recording of all kinds of lines and pull certain threads of the film together by re-recording dialogue, and to make the transitions stronger and smooth out those transitions as best I could, which is a privilege only afforded to the writer when he's also the director.* 22

Minghella pengarah yang rajin dan gemarkan ilmu, malah mengakui era dewasanya bermula dengan cinta terhadap dunia akademik. Dia menganggap penyelidikan sangat penting ketika mahu membuat lakon layar. Baginya juga, pembacaan ialah aktiviti serius. Untuk *TEP*, antara persiapan awalnya ialah ‘mencerdikkan dirinya’

terlebih dahulu. Dia melakukan penyelidikan rapi termasuklah merujuk *Royal Geographical Society*, London untuk mendapatkan fakta-fakta sejarah, selain membaca tidak kurang 15 buku tentang Perang Dunia Kedua, gurun, Kanada, Itali dan India. Sudah tentu juga dia menelaah *TEP*. Di fasa awal dia menganggap *TEP* sama sekali ‘kabur’ dan ‘mengelirukan’ daripada aspek sinematik. Kemudian dia mendapati, memindahkannya ke medium lain tidak mustahil, malah sebaliknya menokok jati diri novel tersebut.

Sementara Ondaatje, selain memberi kebenaran awal bagi memindahkan novelnya ke filem, turut bekerjasama erat terutama ketika membedahsiasat draf lakon layar pada fasa pra produksi. Sejak kecilnya, menyebut filem bermakna berita gembira, dan menonton filem bermakna menelusuri suatu kesan emotif yang seolah dibawa daripada planet lain. “Saya terpaksa diheret dari panggung wayang di Colombo walaupun filemnya sudah tamat!” Akuinya jujur ketika mengenang era kecilnya di Sri Lanka. 23 Apabila dia sudah menjadi penulis, penulis tersohor, dia kekal mencintai filem, kerana menurutnya, “Filem sama sekali berbeza dari buku.” Dia juga serentak berpendapat, walaupun bentuk dan nilai novel dan filem itu berbeza, namun setiap versi mampu memperdalam satu sama lain.

*TEP* melalui proses penggambaran yang panjang dan rumit. Kosnya lebih US\$20 juta (RM\$50 juta), dan untuk mendapatkannya, Zaentz terpaksa ‘menyembah’ banyak

orang bagi meyakinkan mereka untuk melaburkan wang dalam projek yang ‘kurang popular’ ini. Miramax Films hanya memberi US\$26 juta sedangkan filem ini menelan kos produksi sebanyak \$US31 juta. Awalnya, produksi ini direncanakan untuk 20th Century Fox, tetapi mereka menarik diri lima bulan sebelum penggambaran kerana seperti studio-studio besar Hollywood lain, mereka berprinsipkan, ‘laris nombor satu, dan mutu nombor dua’. Keperitan itu berterusan hingga filem ini tiba pada Bob dan Harvey Weinstein dari Miramax Films yang terkenal sebagai Raja Filem Independen (produksi bebas di Hollywood biasanya lebih mementingkan kelainan dan kualiti).

#### **4.2.3 Sinopsis**

*TEP* mengisahkan hidup beberapa watak yang cukup istimewa. Fokusnya pada kisah hidup Count Laszlo de Almasy atau Almasy (diperankan oleh Ralph Fiennes), pesakit Inggeris (tetapi sebenarnya bukan berbangsa Inggeris, sebaliknya Hungary yang kemudiannya menjadi agen perisik Jerman) yang mengharungi sisa hidupnya di sebuah villa lama di Itali. Almasy dijaga oleh seorang jururawat sementara dari hospital tentera bernama Hana (diperankan oleh Juliette Binoche). Menerusi penceritaan Hanalah, banyak kisah silam Almasy disingkap semula terutama tentang kisah cinta terlarangnya dengan Katharine Clifton (diperankan oleh Kristin Scott Thomas), seorang isteri sahabat Almasy sendiri yang kemudian menjadi kekasih sulitnya. Suami Katharine, Geoffrey akhirnya mengetahui hubungan gelap mereka dan cuba membunuh Almasy dalam suatu penerbangan berani mati. Sebaliknya Geoffrey yang terkorban. Katharine cedera parah,

cuba diselamatkan oleh Almasy tetapi Katharine juga menemui ajalnya. Ketika membawa Katharine merentasi padang pasir, kapal terbang yang dipandu Almasy ditembak jatuh dan terbakar. Seluruh tubuh Almasy melecur dan setelah sembah, dia menjadi hodoh dan uzur.

Sementara Hana pula mempunyai trauma tersendiri yang gusar bahawa orang-orang yang dekat dengannya akan menemui kematian sebagaimana kekasih dan bapanya. Dia bercinta dengan Kip (diperankan oleh Naveen Andrews), tetapi tidak memberi seluruh hatinya, sebaliknya hubungan mereka lebih secara fizikal. Kip pula seorang Sikh yang kesetiaan spiritualnya tercurah kepada England dan bekerja sebagai pemati bom dalam pasukan tentera. Namun latar Inggerisnya itu mula terhakis apabila Kip mula menyedari betapa tamadun Barat telah memadam kegemilangan tamadun Timur yang dibina dengan susah payah akibat bom atom.

Satu lagi watak ialah Caravaggio (diperankan oleh William Dafoe), seorang pelarian perang Kanada yang kini membawa dirinya ke Eropah. Identiti sebenarnya sebagai pencuri akhirnya dimusnahkan oleh kecacatan tangannya. Caravaggio turut melihat hidup masa lalunya telah ‘hilang’, dan menilai hidup masa kini seperti sudah tiada erti lagi.

Kelima-lima watak ini ditinjau dengan sudut pandangan *omniscient* apabila

penulisnya bertindak maha tahu terhadap setiap pemikiran, perasaan dan tindakan semua wataknya. Menerusi perspektif lima kisah (Almasy-Katharine-Hana-Kip-Caravaggio) yang bertukar-pindah ini, identiti tersendiri dibentuk bagi setiap watak. Setiap satunya dengan latar sejarah lalu dan persekitaran masa kini yang kemudiannya dijukstaposisi baik membentuk suatu naratif beraliran romantisme. Pendekatan yang lembut ini kian terasa apabila banyak sekali latar tertentu dijadikan metafora seperti gurun pasir, angin, kilat dan petir, bulan, api, juga perubahan musim digunakan oleh novelisnya.

#### **4.2.4 TEP Sebagai Novel**

Dalam bentuk asalnya, *TEP* terbitan Vintage International ini memang sebuah novel yang agak sukar dan kompleks, terutama oleh binaan plotnya yang penuh imbas kembali, selain latar masanya yang merentang tujuh tahun dan latar tempatnya yang menganjur dua benua. *TEP* juga serentak novel yang lembut dan indah kerana permainan simbol dan imagerinya yang berleluasa. Imejnya tersebar dalam naratif yang seakan terpecah pada fragmen-fragmen. Hal ini tidak menghairankan kerana Ondaatje juga seorang penyajak, dan seorang penyajak yang menjadi novelis sedikit sebanyak akan terpengaruh untuk berkisah secara cukup rapsodi. Ondaatje membahagikan novel 302 halaman ini kepada 10 bahagian iaitu :

- |     |                              |
|-----|------------------------------|
| I   | <i>The Villa</i>             |
| II  | <i>In Near Ruins</i>         |
| III | <i>Sometime A Fire</i>       |
| IV  | <i>South Cairo 1930-1938</i> |
| V   | <i>Katharine</i>             |

- |      |                             |
|------|-----------------------------|
| VI   | <i>A Buried Plane</i>       |
| VII  | <i>In Situ</i>              |
| VIII | <i>The Holy Forest</i>      |
| IX   | <i>The Cave Of Swimmers</i> |
| X    | <i>August</i>               |

Dalam pecahan 10 bab ini, pembaca dihanyutkan ke alam *TEP* - sebuah epik tentang cinta, pengkhianatannya, misteri, malah *adventure*. **24** Dibuka dengan *title sequence* yang menunjukkan lakaran aneh pada kanvas warna tanah, disusul adegan kapal terbang ditembak jatuh di gurun pasir yang luas. Filem ini memfokus tentang Almasy, yang terbakar seluruh tubuhnya dan sedang tenat menunggu hari matinya. Ralph Fiennes memegang dua watak, iaitu ketika Almasy muda dan bercinta dengan Katharine di era 30-an di Cairo (ketika imbas kembali), dan ketika sedang uzur dalam keadaan yang hodoh dan dijaga oleh Hana di villa runtuh di Itali dalam era 40-an (latar masa kini). Sedikit demi sedikit latar belakang Almasy yang misteri itu dipanggil semula termasuklah ketika dia berkhidmat dengan *Royal Geographical Society* di Afrika Utara, tentang hubungan gelapnya dengan Katharine yang bermula dari sebuah parti Krismas pada 1938 yang kemudiannya disulitkan oleh situasi Perang Dunia II, dan seterusnya berakhir dengan tragedi yang tidak disangka.

Hana pula jururawat muda berbangsa Perancis-Kanada yang memilih untuk merawat Almasy menghadapi hari-hari akhirnya. Malah antara faktor keputusan Hana

untuk meninggalkan konvoi dan membawa pesakitnya, Almasy ke runtuhan villa untuk merawatnya adalah usahanya untuk mengelakkan satu lagi kematian. Sebelum itu, seorang askar wanita yang baru sahaja meminjam wangnya mati apabila jipnya meledak kerana terlanggar periuk api. Sebelumnya lagi, teman lelaki Hana mati di medan perang. "*I must be a curse. Anybody who loves me - who gets close to me - is killed.*" Begitu bisiknya pada diri sendiri. Namun di bahagian akhir, Hana sudah mampu meninggalkan villa itu, menunjukkan hidupnya serentak sudah mendapat prinsip dan kekuatan baru.

Kemudian muncul pula secara tiba-tiba seorang lelaki di villa itu - David Caravaggio atau Caravaggio sahaja - si pencuri alias penyeluk saku dengan salah satu jarinya kudung, yang masih diburu trauma perang. Sebabnya kuat untuk dia tinggal sementara waktu di villa itu, iaitu kerana dia menagih morfin dan Hana mempunyai bekalan morfin yang banyak untuk merawat Almasy. Dia cuba menggugat persahabatan istimewa Hana-Almasy tetapi gagal, dan dengan bual santai dengan Alamsy, dia yang awalnya cuba berkonfrontasi dengan Almasy yang dianggap musuhnya kemudiannya mengkaji dan berusaha berdamai dirinya sendiri, terutama dalam mengenang era perangnya yang hitam.

Satu lagi watak ialah Kirpal Singh atau Kip sahaja - leftenant Sikh dalam tentera British yang tugasnya sentiasa menyabung nyawa mematikan bom. Kip seorang yang

lembut, sopan, pendiam dan baik hati. Kualiti ini membuatnya lekas menjadi cinta baru Hana. Namun Hana juga mempunyai ketakutannya sendiri, gusar Kip juga akan mati sebagaimana orang-orang yang pernah intim dengannya sebelum ini. Sebab itulah Hana mencintai Kip lebih atas dasar hubungan fizikal kerana bimbang ‘sumpah’ ke atas dirinya akan melanda Kip pula.

Watak yang terpenting selepas Almasy tentulah Katharine, kekasih sulit Almasy yang berbangsa Inggeris, yang juga isteri kawannya, seorang aristokrat British. Dalam imbas kembali Almasy, Katharine juga divisual keliru awalnya terhadap hubungan terlarangnya itu. Namun akhirnya dia tidak dapat menipu naluri hatinya yang paling halus untuk mencintai Almasy. Harga cinta itu pula terpaksa dibayar dengan banyak nyawa, termasuklah nyawa suaminya, diikuti nyawanya sendiri. Katharine, bersama tiga watak tadi seakan berubah hidup mereka, seolah menemui katarsis apabila mengenali Almasy.

*TEP* sebuah novel periode berlatar Afrika Utara dan Itali sebelum dan ketika Perang Dunia II. Dasarnya pada kisah cinta terlarang antara Almasy-Katharine, dibumbui pula dengan kisah cinta sampingan antara Hana-Kip. Walaupun unsur cinta lebih ditonjolkan untuk menjual filem ini, namun serentak Ondaatje juga sebenarnya menyuar tentang perang dan nasionalisme. Lebih penting lagi ditunjukkan, di masa-masa tertekan, manusia terdorong berbuat apa sahaja. Ketika detik kritikal dan menekan seperti di era

perang, kadang kala manusia tidak mampu lagi berfikir dan bertindak berlandas akal, tetapi berpandukan naluri dan nafsu.

Watak utama novel ini iaitu Almasy kemudiannya didedahkan oleh *The Washington Post* bahawa sebenarnya diinspirasikan dari watak sebenar - seorang agen Nazi yang kemudiannya membuat kerjasama dengan tentera Jerman. **25** Ondaatje kemudiannya membawa aura romantisme dengan mengubah peranan agen yang komited ini menjadi romantik dengan menggambarkannya sanggup bekerjasama dengan tentera Jerman hanya untuk menyelamatkan wanita yang dicintainya yang ketika itu sedang parah di Afrika Utara.

#### **4.2.5 TEP Sebagai Lakon Layar**

Anthony Minghella menyedari bahawa *TEP* sebuah novel yang sukar diadaptasi ke filem. *TEP* bukan novel ala sebelum perang yang bertarung mudah dengan hukum putih-hitam. *TEP* tidak sekadar apa yang terjadi apabila *boy-meets-girl* walaupun berkisah tentang cinta, tetapi menyarankan sebuah gaya berkisah modenis dengan transisi masa dan tempat yang drastik dan berleluasa. Seorang penonton rasanya hanya dapat menikmati *TEP* dengan maksima seandainya biasa membaca novel-novel tidak konvensional.

Menurut Minghella, karya Ondaatje ini, selain bersifat sebuah novel, juga seperti

sebuah buku catatan yang menceritakan banyak perkara. Ondaatje seorang penyelidik yang baik. Dia gemar memasukkan pengetahuan atau ilmu bantu dalam bidang tertentu ke dalam filemnya ini. Dia menyebut Herodotus sebagai buku segala buku tentang sejarah dan karya Kipling (untuk menguatkan dialog Almasy-Hana), muzik Bach (untuk merapatkan Hana-Kip yang mula berkenalan apabila Kip mematikan bom yang dipasang pada piano yang sedang dimainkan Hana), malah cara mematikan bom (untuk memberi lebih autoriti pada gambaran profesion Kip sebagai pemati bom). Akui Minghella, *TEP* tidak setakat menghiburkannya sebagai sebuah karya sastera, tetapi membijaksanakannya sebagai pembaca yang dahagakan ilmu pengetahuan. Ondaatje misalnya turut memasukkan jenis-jenis ribut pasir dalam dialog Almasy kepada Katharine ketika mereka terperangkap dalam jip (saat mereka mula jatuh cinta) : 26

### ALMASY

*... let me tell you about winds. There is a whirlwind from Southern Morocco, the Aajej, against which the fellahin defend themselves with knives. And there is the Ghibli from Tunis which rolls and rolls and rolls and produces a rather strange nervous condition ...*  
(Hlm. 68)

Tidak sahaja sisipan pelbagai bentuk ilmu, tetapi idea, pemikiran dan imej-imej yang disarankannya juga ‘cantik’ daripada mata hati seorang penyajak-novelis serentak. Beban atau cabaran terbesar dalam usaha memindahkannya ke filem ialah mencari *story*

*line* yang dapat memungut semua idea, pemikiran dan imej-imej tersebut. Lalu apa yang dilakukan oleh Minghella pada struktur naratif Ondaatje yang dianggapnya anti naratif ini ialah mengambil bahagian-bahagian penting, mengkonstruknya semula dan menjadikan perjalanan hayat pengalaman watak-wataknya yang berwarna-warni itu suatu pengalaman yang dapat menyentuh banyak orang. Jika dia cuba bersikap setia kepada novel ini, filemnya nanti akan berputar selama lapan jam.<sup>27</sup> Draf akhir lakon layar yang diterbitkan, yang dikerjakan oleh Minghella ini akhirnya menjadi setebal 161 halaman, dan *TEP* hanya berputar selama satu setengah jam, durasi lazim sebuah filem cereka dari Hollywood. Daripada sebuah novel yang dikatakan sulit, filemnya menterjemah semua itu dengan licin dan romantik.

*TEP* juga contoh baik tentang bagaimana beberapa perubahan besar telah dilakukan dalam proses adaptasi. Bagi mereka yang telah membaca novelnya dan kemudian menonton filemnya, mereka akan melihat perubahan yang dilakukan oleh proses adaptasi seawal adegan pertama. Bahagian pertama dalam novel ialah *The Villa*. Watak pertama ditonjolkan novelisnya bukan Almasy atau Katherine (seperti dalam filem) tetapi Hana. Latarnya di villa separuh musnah di Itali. Seluruh bahagian ini menghuraikan rutin Hana merawat pesakitnya, Almasy. Berikut ialah petikan halaman pertama dan sebahagian halaman kedua novel tersebut :

*SHE stands up in the garden where she has been working and looks into the distance. She has sensed a shift in the weather.*

*There is another gust of wind, a buckle of noise in the air, and the tall cypresses sway. She turns and moves uphill towards the house, climbing over a low wall, feeling the first drops of rain on her bare arms. She crosses the loggia and quickly enters the house.*

*In the kitchen she doesn't pause but goes through it and climbs the stairs which are in darkness and then continues along the long hall, at the end of which is a wedge of light from an open door.*

*She turns into the room which is another garden - this one made up tress and bowers painted over its walls and ceiling. The man lies on the bed, his body exposed to the breeze, and he turns his head slowly towards her as she enters.*

*Every four days she washes his black body, beginning at the destroyed feet. She wets a washcloth and holding it above his ankles squeezes the water onto him, looking up as he murmurs, seeing his smile. Above the shins the burns are worst. Beyond purple. Bone.*

*She has nursed him for months and she knows the body well, the penis sleeping like a sea horse, the thin tight hips. Hipbones of Christ, she thinks. He is her despairing saint. He lies flat on his back, no pillow, looking up at the foliage painted onto the ceiling, its canopy of branches, and above that, blue sky.*

*She pours calamine in stripes across his chest where he is less burned, where she can touch him. She loves the hollow below the lowest rib, its cliff of skin. Reaching his shoulders she blows cool air onto his neck, and he mutters.*

*What? She ask, coming out of her concentration.*

*He turns his dark face with its grey eyes towards her. She puts her hand into her pocket. She unskins the plum with the teeth, withdraws the stone and passes the flesh of the fruit into his mouth. He whispers again, dragging the listening heart of the young nurse beside him to wherever his mind is, into that well of memory he kept plunging into during those months before he died.*

28

Sebaliknya di dalam lakon layar, Minghella membuka adegannya begini :

***Ext. The Sahara Desert. Late 1942.***

*Silence. The desert seen from the air. An ocean of dunes for mile after mile. The late sun turns the sand every colours from crimson to black and makes the dunes look like bodies pressed against each other.*

*An old aeroplane is flying over the Sahara. Its shadow swims over the contours of sand.*

*A woman's voice begins to sing - Szerelem, szerelem, she cries, in a hanting lament for her loved one.*

*Inside the aeroplane are two figures. One, a woman, seems to be asleep. Her pale head rests against the side of the cockpit. Behind her the pilot, a man, wear goggles and a leather helmet. He is singing, too, but we can't hear him or the plane or anything save the singer's plaintive voice.*

*The plane shudders over a ridge. Beneath it a sudden cluster of men and machines, camouflage nets draped over the sprawl of gasoline tanks and armoured vehicles. An officer, German, focuses his field glasses. The lasses pick out the*

*markings on the plane. They are in English. An anti-aircraft gun swivels furiously.*

*Shocking bursts of gunfire. Explosions rock the plane, which lurches violently. The fuel tank is punctured. It sprays out gasoline, then erupts in flame engulfing both figures in a fireball. 29*

Daripada contoh tersebut, jelaslah bahawa perubahan boleh dan perlu dibuat dengan drastik tetapi tidak bermakna terpaksa mengorbankan estetika atau roh sumber asalnya. Perubahan pada adegan pertama menerusi contoh tadi dilakukan kerana dirasakan adegan pertama dalam novel terlalu lembam untuk menjadi ‘pengenalan’ kepada filem. Sebaliknya adegan kapal terbang cuba mengelak tembakan dari padang pasir di bawahnya lebih dramatik dan difikirkan lebih sesuai untuk ‘membuka’ filem ini. Dalam contoh bagaimana *TEP* dimulakan dalam novel dan dalam filem, ternyata dalam filem babak kapal terbang ditembak jatuh di padang pasir didahului kerana adegan ini akan lebih membantu aspek dramatiknya (namun tidak pula adegan awal ini membunuh mood filem ini yang romantik yang dicipta sejak awal). Adegan tembak menembak ini masih terasa ‘lembut’, berbanding adegan tembak menembak daripada imaginasi Steven Spielberg dalam *Saving Private Ryan* (1998) misalnya yang sengaja dibuat secara ngeri, kasar dan pantas bagi menggambarkan kekejaman perang. Sedangkan dalam novel *TEP*, halaman pertama cuma menceritakan bagaimana Hana melihat dan merawat Almasy yang tenat, dan dilakukan dengan

terperinci dan perlahan pula. Sekiranya *TEP* dalam filem cuba bersikap setia seperti novelnya, tidak mustahil filem ini akan lekas membosankan penonton. Dalam kes *TEP* juga, dibuktikan bahawa novel itu tidak ‘suci’ hingga langsung tidak boleh diubah, dan filemnya pula mengambil sikap bertanggungjawab untuk berusaha sedaya upaya untuk mengekalkan gagasan dan sentuhan peribadi novelisnya walaupun banyak perubahan telah dilakukan sejak awal lagi.

Beberapa penambahan lain (yang tiada dalam novel) turut diwujudkan dalam lakon layar. Antaranya ialah adegan erotik di bilik mandi antara Almasy-Katharine. Ketika itu mereka sudah sampai ke Cairo (dengan ingatan manis ketika di padang pasir) dan ucapan selamat tinggal mereka hanya diakhiri dengan “Terima Kasih” Katharine di pintu hotelnya. Almasy yang menyangkakan cinta terpendamnya akan berakhir di situ sahaja kemudiannya mendapati Katharine tercegat datang di pintu hotelnya pula (dalam lakon layar, Katharine mengetuk pintu berkali-kali, tetapi dalam filem, dia terus terpacul secara tiba-tiba). Daripada situlah bermulanya hubungan fizikal yang terlarang dalam konteks Timur dan Islam, tetapi menjadi ‘indah’ dan ‘istimewa’ dalam konteks Barat. Pertembungan perasaan dan gejolak konflik mereka terluah melalui dialog setelah itu :

itu : 30

ALMASY  
*When were you most happy?*

KATHARINE

*Now.*

ALMASY

*When were you least happy?*

KATHARINE

*(a beat)*

*Now.*

ALMASY

*What do you hate most?*

KATHARINE

*A lie. What do you hate most?*

ALMASY

*Ownership. Being owned. When you leave, you should forget me.*

*She freezes, pushes him away pulls herself out of the bath.  
She picks up her dress, the thread and needle dangling from it, and walks, dripping, out of the room.*

Ternyata juga apa yang terkandung dalam lakon layar tidak semestinya menjanjikan akan lahir begitu juga dalam filem, malah kadang kala terpaksa digugurkan. Hal ini turut berlaku dalam *TEP*. Halaman 19-36 misalnya antara lain menunjukkan adegan Hana membacakan Almasy buku Herodotus, adegan memperkenalkan Katharine Clifton dan suaminya, Geoffrey, dan adegan pengenalan kemunculan Caravaggio telah ditiadakan.

Adegan sebelumnya barangkali tidak begitu menggugat perjalanan cerita, namun Caravaggio yang muncul tiba-tiba pada satu malam dan cuba memujuk Hana yang menangis, agak mengganggu galur plotnya, walaupun tidak begitu ketara. Siapakah dia? Dari mana dia muncul? Hal ini kurang jelas tanpa adegan pengenalan watak tersebut, tetapi tidaklah sampai terlalu mencacatkannya.

Begitu juga dengan adegan akhir. Dalam lakon layar (dan seterusnya dalam filem), ditunjukkan semula seperti suatu ulangan atau seperti bahagian epilog, kapal terbang yang dinaiki Almasy dan Katharine melintasi lautan padang pasir yang luas (sebelum ditembak jatuh). Dalam novel, Ondaatje menutup ceritanya dengan kenangan kembali Kip terhadap manusia-manusia yang pernah dikenalinya ketika era perang tersebut - Almasy, Hana dan Caravaggio.

Apapun, *TEP* dan gaya naratifnya ini turut mengingatkan pada filem pertama arahan Anthony Minghella iaitu *Trueely, Madly, Deeply* (1991) yang kebetulan bercakap tentang isu cinta dan kematian, selain memberi penekanan kepada imej dan bunyi daripada satu adegan ke satu adegan. Sebagai pengarah filem British yang lebih dahulu bertolak daripada latar belakang sastera (beliau banyak menulis skrip drama pentas), tentulah hantaran imejnya berbeza daripada filem-filem aliran perdana berjenama Hollywood.

Adegan sebelumnya barangkali tidak begitu menggugat perjalanan cerita, namun Caravaggio yang muncul tiba-tiba pada satu malam dan cuba memujuk Hana yang menangis, agak mengganggu galur plotnya, walaupun tidak begitu ketara. Siapakah dia? Dari mana dia muncul? Hal ini kurang jelas tanpa adegan pengenalan watak tersebut, tetapi tidaklah sampai terlalu mencacatkannya.

Begitu juga dengan adegan akhir. Dalam lakon layar (dan seterusnya dalam filem), ditunjukkan semula seperti suatu ulangan atau seperti bahagian epilog, kapal terbang yang dinaiki Almasy dan Katharine melintasi lautan padang pasir yang luas (sebelum ditembak jatuh). Dalam novel, Ondaatje menutup ceritanya dengan kenangan kembali Kip terhadap manusia-manusia yang pernah dikenalinya ketika era perang tersebut - Almasy, Hana dan Caravaggio.

Apapun, *TEP* dan gaya naratifnya ini turut mengingatkan pada filem pertama arahan Anthony Minghella iaitu *Truly, Madly, Deeply* (1991) yang kebetulan bercakap tentang isu cinta dan kematian, selain memberi penekanan kepada imej dan bunyi daripada satu adegan ke satu adegan. Sebagai pengarah filem British yang lebih dahulu bertolak daripada latar belakang sastera (beliau banyak menulis skrip drama pentas), tentulah hantaran imejnya berbeza daripada filem-filem aliran perdana berjenama Hollywood.

#### **4.2.4 TEP Sebagai Filem**

Setelah menonton versi filemnya, kita akan dapati begitu banyak sekali perubahan yang dilakukan. Hal ini sebenarnya dipersetujui oleh tiga pihak penting dalam produksi *TEP* ini (Zaentz-Ondaatje-Minghella). Mereka tidak bercadang untuk menjadikan filem *TEP* sebagai perakam setia novelnya. Ketika perbincangan pertama lagi misalnya, Zaentz sudah menukar perkataan pertama daripada draf pertama lakon layar Minghella kerana baginya, bahagian itu lebih sesuai di atas kertas tetapi kurang sesuai di dalam seluloid. Ketiga-tiga mereka sepakat bahawa adalah suatu pengalaman dan pengetahuan yang berharga untuk melihat betapa hampir setiap adegan dan paparan emosi di layar itu terlahir secara cukup lain daripada novelnya. Walaupun perubahan berleluasa dibuat, namun ketiga-tiga mereka sedar dan arif dalam membentengi kuat semangat novel ini. Selagi aspek itu dijaga, individualiti dan roh novel ini akan terus aman walaupun sudah dikonstruk berbeza di layar.

Pembaca yang sudah membaca novel ini dan kemudian menonton filem ini barangkali akan kecewa apabila mendapat kisah cinta Hana-Kip yang setara pentingnya dengan cinta Almasy-Katharine dalam novel mendapat cinta Hana-Kip hanya tempelan dalam filem. Namun, suatu adegan paling berkesan ketika mereka bercinta dalam filem ialah apabila Kip membawa Hana melihat lukisan di siling gereja yang kebetulan tidak musnah oleh perang. Selebihnya, nostalgia dan kehebatan cinta itu lebih banyak disorot dalam konflik peribadi Almasy-Katharine. Jika cinta Hana-Kip turut ditekankan, tentulah

menarik disaksikan cinta yang tidak mengenal bangsa, antara seorang jururawat Kanada-Perancis dan seorang Sikh British. Hal ini disengajakan dalam filem, malah inilah strateginya iaitu menterbalikkan prioriti novel ini dengan menonjolkan kebolehan akting Ralp Fiennes sebagai Almasy dan Kristin Scott Thomas sebagai Katharine.

Plot *TEP* di layar juga tidak kronologi, penuh dengan imbas kembali, tetapi lancar. Adegan pertama bagaikan prolog dan adegan akhir bagaikan epilog. Adegan-adegan di pertengahan ialah adegan-adegan yang berusaha menerangkan mengapa prolog dan epilog itu berlaku. Galur plotnya dibentangkan dengan sederetan imbas kembali yang episodik, tidak sekaligus diberi, tetapi beransur-ansur, berselang seli antara realiti dan imaginasi. Imbas kembali itu tidak sahaja dalam bentuk penceritaan langsung apabila penonton dibawa kepada peristiwa lalu, tetapi juga menerusi pembacaan buku, nota, peta yang keroyok dan foto yang kusam, terutama yang ditunjukkan oleh Almasy kepada Hana.

*Shot* luas di gurun pasir yang lembut berbayang dan lakaran purba di *Cave of Swimmers* (tempat Katharine yang cedera parah menunggu Alamasy hingga menemui ajal) membancuh pengertian sinematik tersendiri. Sentimentalismenya juga tertonjol, misalnya ketika Almasy (yang sering memberitahu kekasihnya itu, "*I promise I'll never leave you*") tetapi terpaksa meninggalkan Katharine yang parah di gua itu untuk mencari bantuan, kini kembali hanya untuk mendapati Katharine (yang selalu berjanji

pada lelaki yang dicintainya itu, "I've always loved you") sudah mati. Ketika menunggu itulah Katharine mencatat segala rasa cintanya, juga ketakutannya, dan kemudiannya dibacakan semula oleh Hana ketika merawat Almasy. Adegan Almasy mencempung Katharine dengan tubuh berbalut kain putih meleret terbuai ditiup angin dan membawanya ke *Cave of Swimmers*, dan mencempung mayat Katharine sekali lagi selepas itu ke luar dari gua, kali ini dengan sendu dianggap adegan utama dan papling mengesankan dalam filem ini. Adegan begini barangkali melodrama tetapi melodrama yang masih memikat dan menyentuh. Ternyata juga penemuan Almasy terhadap gua ini seolah menjadi suatu teknik imbas muka, bahawa sesuatu akan terjadi di sini, dan ternyata kemudiannya menjadi kenyataan.

*TEP* juga sebuah filem yang sarat dengan metafora. Tugas Almasy ketika di Cairo misalnya ialah mengetuai sekumpulan ahli *Royal Geographical Society* dari England membuat peta Afrika Utara, sesuatu yang sangat sukar dan misterius (berpandukan pada kemudahan pada tahun 30-an itu), sesukar dan semisterius mengenali beberapa watak manusia sepanjang dia menjalankan tugasnya itu, seperti Katharine dan suaminya yang mengikuti misi tersebut. Lebih jauh lagi ialah sesukar dan semisterius memahami gejolak dirinya sendiri - mencintai seorang wanita dengan sepenuh hati dan dalam masa yang sama terpaksa melukakan hati suami Katharine, seorang sahabat yang begitu mempercayainya.

Mengapa pula ribut pasir dipilih untuk memerangkap Almasy dan Katharine dalam trak mereka? Tentulah ini satu lagi metafora. Mereka terperangkap beberapa lama dalam trak itu dan dari situ jugalah mereka mula menyukai satu sama lain. Ribut pasir membawa konotasi merbahaya, dan begitulah juga hubungan cinta yang cuba mereka mulakan. Katharine berada di persimpangan, antara menyedari statusnya sebagai isteri kepada lelaki yang dikenalinya sejak kecil (suaminya kini), dan cinta sebenarnya yang tiba-tiba menyelinap pada seorang lelaki yang baru dikenalinya (Almasy). Konflik yang sama turut membادai Almasy. Adakah dia sanggup menjadi orang ketiga kepada suami Katharine yang mempercayainya, juga kawan baiknya, atau menipu diri sendiri dengan mengatakan kepada hatinya bahawa dia tidak mencintai Katharine?

Keputusan pembikin filem ini memilih padang pasir sebagai suatu topografi bumi yang jarang ditemui di mana-mana bahagian dunia juga barangkali satu lagi metafora yang dapat menerangkan sudut-sudut kelam dalam hidup manusia. Di era hiper moden ketika manusia semakin mencari-cari definisi cinta yang barangkali akan senasib dengan dinosaurus, *TEP* muncul untuk memberi sarana dan harapann. Namun perlu pula diingati bahawa versi cinta ‘suci’ dalam *TEP* berdasarkan neraca moral Barat yang herot, sedangkan dalam ukurtara Melayu-Islam, hubungan cinta Almasy-Katharine sebenarnya terlarang sama sekali.

Minghella dikatakan mengadaptasi novel *TEP* ke filem secara kurang mendalam

berbanding novelnya yang terasa lebih terperinci, tetapi tidak bermakna meninggalkan impak kurang mendalam juga terhadap kerja kreatifnya. Minghella hanya memilih adegan penting, watak penting dan kemudiannya perlu pula memikirkan durasi filem, iaitu sebanyak mana kerja kreatifnya itu dapat dituang dalam satu setengah jam, apatah lagi kerana produksi filem ini perlu berjimat kerana bermodal sederhana sahaja.

*TEP* tetap kuat dalam bentuknya yang baru. Minghella memfokuskan cerita lebih kepada apa yang berlaku pada lelaki itu, watak utamanya iaitu Almasy, sebagaimana judul filem dan judul novel tersebut - pesakit Inggeris tersebut. Ketika ditanya apakah gagasan terbesar filemnya ini, beliau mengatakan bahawa terdapat dua aspek yang sentiasa menjadi pertimbangannya ketika menulis lakon layar filem ini, seterusnya ke filem. Segalanya tertumpu kepada pandangan hidup Almasy bahawa, “*The heart is an organ of fire.*” Lanjut Minghella :

*“The heart is an organ of fire” was on a card I kept over my desk when I was writing. I wanted to identify the lava in the film, as it were. Often when you talk about films being romantic or a love story, there’s a certain sense of chocolate-box sweetness. What I found intriguing about *The English Patient* was that there was a central love which was absolutely catastrophic and boiling and full of rage. The characters are unwilling hostages to their feelings rather than it being a blessing and having any saccharine elements. That really intrigued me. One of the things the film is about is that it looks at all the different loves there are.*

31

Pada lapisan sekunder, filem ini juga berusaha berkongsi pengalaman tentang fasa ‘pemulihan’ yang barangkali akan melanda fasa hidup seseorang manusia. Apa yang terjadi pada Hana dan bagaimana dia mengatasi traumanya itu adalah contohnya. Daripada seorang yang berasa dirinya adalah ‘sumpahan’ perang atau membawa nasib buruk terhadap orang lain, dia berusaha melawan dan mengatasinya, terutama atas ‘terapi’ (dalam bentuk semangat) yang diberikan oleh pesakitnya Almasy yang mampu mendorongnya mencipta hidup baru semula di akhir filem.

Sementara di segi penggambaran pula, *TEP* banyak mengambil latar padang pasir, sesuatu yang cukup rumit kerana terpaksa mengikuti tabii matahari, angin kencang, taufan pusar dan bukit pasirnya yang berubah, yang sering mengganggu kontinuiti filem. Dihasilkan dengan ratusan krew, penggambaran di padang pasir sahaja mengambil masa 10 minggu.<sup>32</sup> Namun inilah antara set tercantik dalam filem ini, terutama di awal dan di akhir filem yang menjadi bahagian prolog dan epilognya. Cerun dan bayang padang pasir berbukit yang luas daripada *shot* panorama terasa begitu lembut dan berkarakter. Pengarah fotografinya diberi cabaran besar untuk menggambarkan padang pasir itu seperti tubuh wanita yang sedang tidur. Walaupun barangkali kecantikan fotografi ini kurang disedari (sebagaimana kritikan yang telah diberi kepada filem ini), namun inilah antara cabaran dan keunikannya apabila sama-sama mengundang partisipasi penonton agar turut mentafsir kelainan fotografi topografi gurun yang menyerupai tubuh wanita yang sedang tidur ini. Dalam hal ini, pengurus produksi *TEP*

Stuart Craig dan sinematografer *TEP*, John Seale telah berjaya memberi kerja terbaik mereka - Craig dalam memilih padang pasir sebagai lokasi utama filem ini, sementara Seale pula mempunyai mata terperinci untuk menokok estetika terhadap lokasi tersebut.

*TEP* juga boleh dikatakan telah memecah tabu atau konvensi filem-filem Hollywood. *Castingnya* di luar kebiasaan Hollywood apabila banyak memilih pelakon manca negara, bukan pelakon kelas satu Hollywood sahaja. Heronya pula digambarkan seorang yang lemah, hodoh, dan berbangsa Hungary pula (tidak seorang Amerika yang gagah, kacak dan bersifat penyelamat seperti biasa). Filem ini juga bercakap tentang cinta merentas segala bangsa dan profesi. *TEP* bagaikan sehamparan cerita manusia, seluas padang pasir, tanpa antagonis untuk dimusuhi. Pada sesetengah penonton, *TEP* mungkin kelihatan mahu berkongsi pengalaman semata-mata. Filem ini juga dikatakan mempunyai unsur-unsur tidak komersil dalam ukurara studio besar Hollywood, dan sebab itulah mengalami penolakan demi penolakan.

Mengenang kembali penggeraan *TEP*, Minghella mengakui, antara perkara terbaik yang berlaku ke atas dirinya sepanjang pembikinan filem tersebut ialah hubungan baik yang terjalin antaranya dengan Ondaatje, penulis novel tersebut. Hal ini tentulah sesuatu yang ‘baru’ atau ‘asing’ kepada pembikin filem memandangkan paradigma konvensi dan sering pula berlaku dalam fenomena adaptasi ialah novelis ‘ditendang keluar’ setelah memberi kebenaran dan dibayar sejumlah wang untuk memindah hak cipta novelnya.

Sebahagian besar pembikin filem cenderung berasakan kuasa penuh berada di tangan mereka setelah novel dipindah hak cipta (sebagaimana rungutan novelis yang sering didengar bahawa mereka tidak dibawa berunding ketika lakon layar dikerjakan). Majoriti pengarah filem lazimnya berpendapat novelis tidak perlu campur tangan lagi. Semakan lakon layar oleh novelis, atau pandangan novelis ketika penggambaran sudah tidak signifikan. Minghella dan Ondaatje sebaliknya membuktikan keikhlasan persahabatan mengatasi segalanya, dan mendatangkan hasil membanggakan pula. Malah Ondaatje sebagai novelis tidak sahaja terlibat sejak draf awal lakon layar *TEP*, tetapi juga mengikuti penggambaran dan berada di bilik suntingan sepanjang bekerja dengan Minghella.

*TEP* dianggap berjaya di segi adaptasinya kerana mampu memperseimbangkan tuntutan artistik kedua-dua medium seni novel dan filem, bukannya sejauh mana setianya filem terhadap novel. *TEP* malah dianggap contoh kes adaptasi novel ke filem paling berjaya sepanjang 1996 di Amerika Syarikat. *TEP* ditayangkan di Malaysia pada Mac 1996 lalu, hampir serentak dengan pengumuman Anugerah *Academy* 1996 yang memasuki tahun ke-69 pada 24 Mac 1996. Segala jerih payah dalam merealisasikan teks Ondaatje ke layar Minghella akhirnya terbayar apabila filem ini meraih banyak anugerah. Kemenangan *TEP* juga membuktikan penguasaan studio-studio besar sebenarnya boleh digugat, apabila sebuah studio bebas yang kecil tetapi berjiwa besar seperti Miramax yang menerbitkan *TEP* muncul terhormat pada tahun itu. Kejayaan terbesar *TEP* ialah di

Anugerah *Academy* apabila membolot sembilan *Oscar* daripada 12 pencalonan. Berikut ialah senarai pencalonan dan anugerah *TEP* :

---

**PENCALONAN DAN KEJAYAAN *THE ENGLISH PATIENT*  
DALAM ANUGERAH ACADEMY 1996**

---

1. Filem Terbaik \*
2. Pengarah Terbaik \*
3. Pelakon Lelaki Terbaik
4. Pelakon Wanita Terbaik
5. Pelakon Wanita Pembantu Terbaik \*
6. Lakon Layar Adaptasi Terbaik
7. Sinematografi Terbaik \*
8. Penataan Seni Terbaik \*
9. Muzik Asal Terbaik (Drama) \*
10. Suntingan Filem Terbaik \*
11. Bunyi Terbaik \*
12. Kostum Terbaik \*

\* Memenangi *Oscar* Dalam Anugerah *Academy* 1996

---

*TEP* turut memenangi enam anugerah dalam *British Academy of Film and Televisyen Arts Award* iaitu Filem Terbaik, Lakon Layar Adaptasi Terbaik (Anthony Minghella), Pelakon Pembantu Wanita Terbaik (Juliette Binoche), Pencapaian Dalam Muzik Filem (Anthony Asquith), Sinematografi Terbaik (John Seale) dan Suntingan Terbaik (Walter Murch). *TEP* turut memenangi banyak anugerah lain termasuklah : 33

1. Suntingan Filem Cereka Terbaik daripada *American Cinema Editors Award*
2. Penerbit Terbaik Tahunan (untuk Saul Zaentz) daripada *Producers Guild of America* dan *Producers Guild of America Eastman Award Winner*
3. *Outstanding Directorial Achievement in Motion Pictures* daripada *Directors Guild of America* untuk Anthony Minghella
4. *Outstanding Achievement for Sound Mixing* daripada *Cinema Audio Society Award Winners*
5. Pelakon Wanita Terbaik (untuk Juliette Binoche) daripada Festival Filem Berlin 1997 (*Silver Bear Award*)
6. Filem Terbaik dan Bunyi Asal Terbaik daripada Anugerah *Golden Globe* 1996
7. Suntingan Terbaik daripada Anugerah *Eddie* 1996
8. Pelakon Pembantu Wanita Terbaik untuk Kristin Scott Thomas dan Juliette Binoche (pemenang bersama) daripada *National Board of Review of Motion Pictures*

Berikut pula ialah senarai warga kerja utama produksi *TEP* :

---

#### TENAGA UTAMA PRODUKSI *TEP*

---

Penerbit	: Saul Zaentz & Steve Andrews
Pengarah	: Anthony Minghella
Pelakon Utama	: Ralph Fiennes, Kristin Scott Thomas, Juliette Binoche, William Dafoe, Naveen Andrews, Colin Firth, Lothaire Bluteau, Jurgen Prochnow
Penulis Lakon Layar	: Anthony Minghella
Pengarah Fotografi/Sinematografer	: John Seale
Penyunting	: Walter Murch
Pemilihan Pelakon	: Michelle Guish & David Rubin
Kostum	: Ann Roth
Muzik Asal	: Gabriel Yared
Pengurus Produksi	: Stuart Craig
Penerbit Eksekutif	: Bob Weinstein, Harvey Weinstein & Scott Greenstein

---

### **4.3 Kesimpulan**

Kembali kepada perbincangan tentang definisi dan konsep adaptasi, dengan merujuk khusus kepada teknik adaptasi, berdasarkan pandangan tiga tokoh yang dipilih sebelum ini, ternyata *Juara/Jogho* dan *TEP* mempunyai persamaan. Daripada tiga teknik adaptasi yang dikemukakan oleh Geoffrey Wagner (transposisi, komentari dan analogi), nyata *Juara/Jogho* dan *TEP* lebih menepati teknik analogi. Meninjau pandangan Dudley Andrew pula ('meminjam', 'merujuk secara bersilang' dan transformasi), nyata *Jogho* dan *TEP* lebih menepati teknik 'merujuk secara bersilang'. Sementara V. Swain Dwight yang turut menurunkan tiga teknik, nyata analisis lebih sesuai dengan teknik ketiga iaitu membentuk lakon layar asli atau baru berdasarkan karya asal tersebut, berbanding dua cadangannya lagi iaitu mengikuti seluruhnya karya asal atau hanya memilih adegan-adegan utama.

Walaupun *Juara* dan *TEP* memilih subjek yang berbeza iaitu pergelutan konflik diri dan budaya dalam satu masyarakat minoriti (*Juara*) dengan kisah cinta terhalang yang unik (*TEP*), namun kedua-duanya kebetulan mempunyai persamaan di segi plot cerita. Kedua-duanya dimulakan dengan pengakhiran dan diakhiri dengan permulaan. Kedua-duanya juga menggunakan imbas kembali sebagai nadi cerita. Kedua-duanya turut memanfaatkan sejarah beberapa negara sebagai latar cerita.

Dalam kes *Juara* dan *TEP*, kedua-dua pengarah filemnya menulis sendiri lakon layar filem tersebut. Usaha kedua-dua pihak ini turut menunjukkan bahawa tiada yang mustahil dalam mengadaptasi sebuah novel - sama ada sebuah novel yang kurang aspek komersil dan dikatakan ‘serius’ seperti *Juara*, atau sebuah novel yang kompleks, puitis dan dikatakan tidak mungkin dapat diadaptasi ke filem seperti *TEP*.

Kedua-dua novel juga tidak terlalu menghadapi masalah-masalah yang dikemukakan oleh George Bluestone dalam bukunya *Novels into Films* (1957). Aspek-aspek memori, mimpi, imaginasi, aliran kesedaran dan monolog dalaman yang dikatakannya menghalang pengadaptasian yang mudah dilakukan dengan licin. *Juara* dan *TEP* memang ada memanfaatkan unsur-unsur ini tetapi tidak banyak dan dilakukan secara terkawal. Cubaan memindahkannya ke layar dengan teknik lain pula tidak sampai mencacatkan filemnya.

Dalam kes *TEP*, apabila sebuah filem mengambil padang pasir sebagai latar utamanya, pengikut filem mungkin lekas terimbau dengan filem *Lawrence of Arabia* (1962) arahan David Lean yang kebetulan juga dianggap ‘epik cinta sepanjang zaman’. Penonton juga barangkali lebih mengingati *Titanic* sebagai filem cinta remaja 90-an. Namun *Lawrence of Arabia* tidak ‘selembut’ mood *TEP*, sementara *Titanic* bertolak daripada lakon layar asli, bukannya lakon layar adaptasi. *TEP*, dengan itu tetap beridentiti dalam kelasnya yang tersendiri. Ia masih antara contoh adaptasi novel ke filem

yang terbaik sepanjang era 90-an di Amerika Syarikat.

Meminjam pandangan Toni Morrison, pemenang Hadiah Nobel (Kesusasteraan) 1993 itu tentang *TEP*, katanya novel ini, “*Profound, beautiful and heart-quicken*ing.”<sup>35</sup> Sekiranya *The Unbearable Lightness of Being* (1988) pernah dianggap sebagai filem cinta terbaik (adaptasi daripada novel) bagi era 80-an, tidak keterlaluan andainya dikatakan *TEP* pula antara filem cinta terbaik (adaptasi daripada novel) dan paling banyak disebut pengkritik filem bagi era 90-an.

Meninjau filem Melayu pula yang pernah diterbitkan sejak di Singapura hingga ke Kuala Lumpur pula, tiada filem Melayu yang bercakap tentang survival bangsanya sedemikian serius sebagaimana *Jogho*. Buah tangan keempat U-Wei Hj. Shaari ini contoh filem Melayu moden yang tidak lagi terlalu seronok mencari cerita rakyat, bangsawan, dan legenda, kisah cinta tiga segi atau cinta terhalang kerana berbeza darjah menerusi khazanah sastera sendiri, seterusnya menghidangkan dalam gaya yang khas Melayu.

Penonton filem Melayu mahukan kebanggaan apabila menonton filem Melayu. Mereka sudah terlalu lama disuap dengan filem sekadar hiburan, filem ambil dapat, filem

cengeng dan filem tanpa pemikiran. *Jogho* sebaliknya berada pada takah lain. Dan antara faktor yang membolehkan *Jogho* sampai ke takah itu ialah dengan bantuan bahan mentah daripada dunia sastera.

Daripada kajian tentang fenomena adaptasi yang melibatkan dua negara ini (Malaysia dan Amerika Syarikat), nyatalah bahawa kedua-dua novel, lakon layar dan filem berkaitan memang kebetulan mempunyai beberapa persamaan, yang seterusnya membentuk kekuatan tersendiri. *Jogho* dan *TEP*, jika tidak menjadi contoh-contoh terbaik, adalah antara yang terbaik, jika ditinjau kronologi sejarah filem Melayu yang pernah mengadaptasi novel Melayu di Malaysia, atau novel Inggeris yang pernah diadaptasi dengan cantik ke filem berbanding contoh-contoh sebelumnya di Amerika Syarikat, yang membolehkan kedua-duanya mantap berdiri sebagai kerja-kerja kreatif yang boleh dibanggakan.

## NOTA HUJUNG

- 1 Rujuk kertas kerja S. Othman Kelantan “Daripada Teks Ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab Alumni MPR dan DBP di Sudut Penulis DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 6.
- 2 Cerpen *Pahlawan Lembu* telah diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggeris oleh Barclay M. Newman dengan judul *The Champion Bullfighter* dalam *Modern Malaysian Stories* (KL : DBP, 1977), juga terjemahan Clive S. Kessler dengan judul *The Bullring Champion* dalam *Tenggara 6* (KL : DBP, 1973), diterjemahkan ke dalam Bahasa Perancis oleh de Francois Raillon dengan judul *La Champion des Taureaux* dalam *Babouin* (Paris : Olazane, 1991), juga ke Bahasa Sinhalis pada tahun 1973.
- 3 Rujuk kertas kerja S. Othman Kelantan “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 3. Rujuk juga Ahmad Kamal Abdullah (peny.) 1993. *Jambak I*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 221.
- 4 Hamzah Hamdani (peny.) 1993. *Novel-novel Malaysia Dalam Kritikan*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 285-291.
- 5 Hal ini ada juga dinyatakan oleh Hisyamuddin Rais dalam kertas kerjanya, “Juara ke Jogho : Suatu Pemindahan” dalam diskusi sastera-filem anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 3.
- 6 Wawancara pengkaji dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya. Rujuk juga Salbiah Ani “Novel Juara Ke Layar Perak,” *Berita Harian*, 17 Ogos 1997, hlm. 21, dan kertas kerja S. Othman Kelantan “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 3.
- 7 Wawancara pengkaji dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya.
- 8 Rujuk kertas kerja S. Othman Kelantan “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 3.
- 9 Rujuk kertas kerja U-Wei Hj. Shaari “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 5. Juga wawancara pengkaji dengan U-Wei Hj. Shaari pada 28 Ogos 1998 menerusi telefon.

10 Rujuk kertas kerja U-Wei Hj. Shaari “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm 4. U-Wei atau nama sebenarnya Zuher ini juga meminati filem adaptasi dan banyak menontonnya, selain menggemari *film-noir* dan filem-filem gred B. Ketika di mengambil kelas filem di New York, beliau menonton kira-kira 45 filem sebulan (rujuk “Life Thru A Lens” oleh Amir Muhammad dalam *Men's Review*, April '99).

11 Saodah Ismail 1993, “U-Wei Harap Dapat Pelakon Secocok.” *Harian Metro*, 2 Jun, hlm. 18. Juga wawancara pengkaji dengan U-Wei Hj. Shaari pada 17 Februari 1998 dan 28 Julai 1998 menerusi telefon.

12 Nawal Ismail 1998. “Benarkah Kejayaan Filem Kerana Pengarah, Bukan Skrip?” *Mingguan Malaysia*, 5 April, hlm. 6.

13 Skrip bagi filem lazimnya dibezakan daripada skrip drama pentas, drama televisyen dan skrip teater dengan panggilan lakon layar. Bagi Syd Field yang menulis bukunya, *Lakon Layar : Asas Penulisan Skrip* (1990) yang popular itu, lakon layar ialah cerita bergambar. Takrif struktur lakon layar bagi beliau ialah satu perkembangan linear tentang sesuatu insiden, episod dan kejadian (yang lazimnya mempunyai bahagian permulaan, konfrontasi dan penyelesaian) yang membawa kepada satu resolusi yang dramatik. Sebuah lakon layar filem sentiasa berbeza daripada drama pentas, drama televisyen dan skrip teater kerana aplikasi aspek-aspek teknikal dalam penggambaran yang tidak sahaja memberikan cerita, tetapi juga saranan tentang elemen lain (seperti saranan shot kameranya, adegan interior atau eksterior dan latar masanya) yang membantu sisi sinematik sesebuah filem.

14 Nor Ashikin Hassan 1998. “Dialog Karyawan Selongkar Masalah Skrip.” *Mingguan Malaysia*, 27 April, hlm. 36. Rujuk juga Ku Seman Ku Hussain 1997. “Jogho Sertai Festival di Tokyo,” *Utusan Malaysia*, 29 November, hlm. 18.

15 Wawancara pengkaji dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya. Rujuk juga kerta kerja S. Othman Kelantan 1998. “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember, hlm. 5.

16 Wawancara dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya.

17 Rujuk kertas kerja S. Othman Kelantan “Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho” anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm. 5. Juga wawancara pengkaji dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya.

**18** Wawancara dengan S. Othman Kelantan pada 21 Januari 1998 di Universiti Malaya.

**19** Kertas kerja U-Wei Hj. Shaari "Daripada Teks ke Layar : Pengalaman Mentafsir Juara/Jogho" anjuran Kelab ALUMNI MPR dan DBP di Sudut Penulis, DBP pada 5 Disember 1998, hlm 4.

**20** Berita Harian 1998. "Jogho, Kaki Bakar Akan Temui Penonton." 20 Jun, hlm. 14.

**21** Hashnan Abdullah 1998. "Penerbit Perlu Jadi 'Samseng'". *Mingguan Malaysia*, 3 Mei, hlm. 20.

**22** [http://www.mrshowbiz.com/interview/308\\_1.html](http://www.mrshowbiz.com/interview/308_1.html), hlm. 6.

**23** Minghella, Anthony 1996. *The English Patient (screenplay)*. London : Methuen Drama, hlm. vii-x. Rujuk juga Hizairi Othman 1997. "The English Patient : Bukti Harmoni Sastera dan Filem." *Dewan Sastera*, November, hlm. 62-69.

**24** Hizairi Othman 1997. "The English Patient : Bukti Harmoni Sastera dan Filem." *Dewan Sastera*, November, hlm. 62-69.

**25** C. Tibbetts, John & M. Welsh 1999. *Novels Into Film : The Encyclopedia of Movies Adapted from Books*. New York : Checkmark Books.

**26** Minghella, Anthony 1996. *The English Patient (screenplay)*. London : Methuen Drama, hlm. 68.

**27** Glass, Charles 1996. "Casualties of Amour." *Premiere*, Disember, hlm. 97-103.

**28** Ondaatje, Michael 1992. *The English Patient*. New York : Vintage International, hlm. 3-4.

**29** Minghella, Anthony 1996. *The English Patient (screenplay)*. London : Methuen Drama, hlm. 3-4.

**30** Ibid, hlm. 80-81.

**31** [http://www.mrshowbiz.com/interviews/308\\_1/.html](http://www.mrshowbiz.com/interviews/308_1/.html), hlm. 3.

**32** [http://www.mrshowbiz.com/interviews/308\\_1/.html](http://www.mrshowbiz.com/interviews/308_1/.html), hlm. 7.

**33** Glass, Charles 1996. "Casualties of Amour." *Premiere*, Disember, hlm. 97-103.

**34** <http://ovrdedge.simplenet.com/tep/awards/>

**35** Rujuk *frontispiece* novel *The English Patient*.