

IN/FIDELITY CRITICISM: MENUJU KAJIAN ADAPTASI YANG LEBIH KRITIS DAN TERBUKA

Ni Komang Arie Suwastini
Department of English Education
Ganesha University Singaraja, Bali – Indonesia
ariesuwastini_101004@yahoo.co.uk

Abstrak

Penelitian ini mengkaji masalah hirarki yang terbentuk di dalam hubungan antara kajian susastra dan kajian adaptasi dan di antara kajian film dengan kajian adaptasi. Pada kedua hubungan tersebut, kajian adaptasi selalu dimariginalisasi. Dengan membatasi pembahasan pada adaptasi dari novel ke dalam bentuk film, kajian ini menelusuri kembali hubungan yang saling menguntungkan dalam perkembangan awal kajian film dan kajian adaptasi, memaparkan keunikan dari film adaptasi, menjelaskan perkembangan kajian adaptasi, dan mencermati dominasi kritik kesetiaan dalam enam konsep adaptasi yang diajukan oleh Kamilla Elliott (2004). Dari pembahasan tersebut, ditunjukkan bahwa film adaptasi adalah genre film tersendiri yang berbeda baik dari novel sumbernya maupun dari film yang diproduksi dari naskah orisinal, di mana unsur-unsur dari novel sumbernya selalu terasa dan diperkaya oleh unsur-unsur sinematografis film sebagai mediana. Dengan demikian, kajian adaptasi seharusnya tidak boleh dibahas terbatas pada apa yang hilang dari novel sumbernya, tetapi bagaimana novel ini diadaptasikan ke dalam bentuk baru, perubahan apa yang muncul, bagaimana, dan apa akibatnya. Berdasarkan pertimbangan tersebut, penelitian ini kemudian merumuskan sebuah model hubungan sinergis antara kajian susastra, kajian film, dan kajian adaptasi yang membuktikan bahwa kajian adaptasi berada pada posisi sejajar dengan kedua kajian lainnya karena kajian adaptasi juga berkontribusi kepada kedua kajian lainnya.

Kata Kunci: kajian adaptasi, kajian film, kajian susastra, kritik kesetiaan, model sinergis.

Abstract

The essay advocates for the undermining of the Literary Studies/Adaptation Studies and Film Studies/Adaptation Studies hierarchies which place adaptation studies and film adaptations in subordinate positions, much in the same line with the position of translation and translation studies. Limiting itself to the adaptation of literary works (especially novel) into films, the paper reviews the mutual relationship of Adaptation Studies and Film Studies in their early establishments in USA and UK, elaborates the unique characteristics of film adaptations, explores the development of adaptation criticism, and observes the persistence of fidelity criticism in adaptation studies through the six concepts of adaptation proposed by Kamilla Elliott (2004). It is argued that film adaptation is a distinct genre, different from the novel source and from film from original script, where some elements of the source novel are always traceable in various degrees, enriched by the cinematographic elements of film as its new media. Adaptation Studies, then, should not be confined to see what is amiss from the novel, but how it is adapted into the new form, what changes occur, how, and to what effects, without aiming to judge the quality of the film from its resemblance with the novel source. Taking these matters into account, the paper then develops a synergic model of the relationship between Literary Studies, Film Studies and Adaptation Studies, since Adaptation studies, along with film adaptations, also contribute to the development of the other two.

Key words: adaptation studies, film adaptation, fidelity criticism, synergic model.

1. Pendahuluan

Film adaptasi merupakan fenomena yang tak pernah surut dari industri perfilman, hingga Welsh dan Lev (2007: xiii) berani

memperkirakan bahwa sekitar 85% film yang pernah diproduksi merupakan adaptasi dari karya sastra atau dari drama. Sejalan dengan Welsh dan Lev, Kranz dan Mellerski (2008:

1) mengutip bahwa dua per tiga produksi Hollywood sejauh ini merupakan adaptasi sedangkan hampir seluruh film box-office⁵⁸ dari Hollywood merupakan adaptasi. Berbagai alasan melandasi munculnya adaptasi. Pada awalnya, adaptasi dari karya sastra dilakukan untuk meningkatkan popularitas film sebagai seni yang baru muncul, adaptasi menjadi perwujudan kebutuhan akan keabadian karya yang diadaptasi, dan adaptasi tak lepas dari masalah keuntungan finansial yang didatangkan (Kranz dan Mellerski, 2008). Untuk novel-novel klasik yang sudah berada di “*public domain*” (yakni sudah tidak terikat hak cipta), maka adaptasi akan dimudahkan dari dua segi. Pertama, proses adaptasi dapat menekan biaya produksi karena tidak perlu membayar hak cipta kepada penulis novelnya. Kedua, adaptasi dapat melakukan perubahan apa saja yang sesuai dengan tujuan adaptasinya tanpa khawatir untuk menuai protes dari penulisnya (Parill 2002, Barcsay 2008, Donaldson-Evans, 2009).

Seiring dengan bertahannya film adaptasi dalam industri perfilman, isu kesetiaan yang mencermati kesesuaian sebuah adaptasi terhadap novel sumbernya menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari kajian adaptasi. Pada perkembangannya, karena kritik kesetiaan dianggap telah membangun dan mengajegkan hirarki yang menempatkan film adaptasi sebagai subordinat, berbagai alternatif kemudian ditawarkan untuk melakukan kajian yang lebih kritis terhadap film adaptasi, seperti pertukaran dialogis, intertekstualitas, dekonstruksi, kontekstual, kajian historis, dan adopsi teori polisistem dari kajian penerjemahan untuk menjelaskan bagaimana dan untuk tujuan apa perubahan dalam film adaptasi dilakukan. Dari berbagai pendekatan tersebut, ada satu hal dari kritik kesetiaan yang tetap menjadi bahan perdebatan, yakni mengenai persamaan dan perbedaan novel dengan film adaptasinya, seperti yang dicermati oleh Kranz dan Mellerski (2008), meski tujuannya kini bukan lagi untuk “mengutuk” film adaptasi karena telah “mengkhianati” novel sumbernya. Hal ini dapat dipahami karena film adaptasi sebagai

sebuah genre yang khas yang memiliki pijakan pada dua bidang sekaligus: film dan novel (sastra).

Makalah ini akan ditujukan untuk mencermati perkembangan kajian adaptasi dari dominasi kajian kesetiaan (atau *fidelity criticism*) hingga ke arah yang lebih terbuka dan plural yang dapat dipayungi dengan istilah kritik ketidaksetiaan (atau *infidelity criticism*) dengan meminjam istilah dari Kranz dan Mellerski (2008: 5). Pertama, akan ditelusuri sejarah kajian adaptasi yang dikaitkan dengan kemunculan kritik kesetiaan serta hirarkisasi kajian adaptasi sebagai subordinat terhadap kajian sastra dan kajian film. Kemudian dijelaskan secara ringkas

⁵⁸ Film yang mencapai kesuksesan komersial tinggi karena mampu meraup keuntungan tinggi pada enam minggu pertama pemasarannya di bioskop di seluruh dunia (Kerrigan, 2010).

mengenai kekhasan film adaptasi dan kategorisasinya. Langkah berikutnya adalah pembahasan enam model adaptasi dari Kamilla Elliott (2004) sebagai rangkuman pluralitas pendekatan yang digunakan terhadap kajian adaptasi. Pembahasan ini diikuti dengan penjelasan mengenai kontinum kajian kesetiaan-kajian ketidaksetiaan sebagai model kajian adaptasi berpegang pada kekhasan film adaptasi sebagai genre yang berakar pada novel dan film dengan tetap bersikap terbuka terhadap perubahan dan interpretasi dalam film adaptasi. Model adaptasi ini akan digandengkan dengan pembahasan mengenai interaksi timbal balik antara kajian film, kajian sastra dan kajian adaptasi yang dimungkinkan melalui pengakuan terhadap film adaptasi sebagai genre yang khas. Model interaksi ini akan menempatkan kajian

2. Sejarah Kajian Adaptasi, Kritik Kesetiaan, dan Hirarkisasi dalam Kajian Adaptasi

Para kritikus adaptation studies sepakat bahwa film studies dan adaptation studies muncul sebagai bagian dari Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris di berbagai universitas di Amerika Serikat dan Inggris sejak pertengahan abad kedua puluh (Murray, 2008; Aragay, 2005; dan Andrew, 1984). Sebagai kajian yang membahas film-

film, kajian sastra, dan kajian adaptasi pada posisi sinergis yang meruntuhkan oposisi biner dan hirarkisasi yang berujung pada marginalisasi kajian adaptasi.

Pembahasan ini diharapkan dapat mengembangkan model kajian adaptasi yang lebih relevan untuk membaca adaptasi yang diproduksi pada masa yang menjunjung proses dialog antara teks dan pembaca dan menolak konsep makna tunggal dari sebuah teks. Lebih jauh, pengembangan model kritik ketidaksetiaan yang menuju pada sinergi antara kajian film, kajian susastra, dan kajian adaptasi ini diharapkan dapat menjadi sumbangan bagi pengembangan kajian adaptasi sebagai bidang kajian yang khas dan terlepas dari hirarkisasi yang memarginalkannya terhadap kajian susastra dan kajian film.

film yang mengalihwahanakan novel atau karya sastra lainnya ke media film, Aragay melihat bahwa kajian adaptasi merupakan kajian yang membidangi interseksi yang dibentuk oleh kajian sastra dan kajian film dalam pembahasan terhadap film adaptasi (2005: 18). Jika diilustrasikan, Diagram 1 berikut tampaknya menunjukkan wilayah interseksi yang menjadi bidang kajian adaptasi ini.

Diagram 1: Model Posisi Kajian Susastra, Kajian Film, dan Kajian Adaptasi

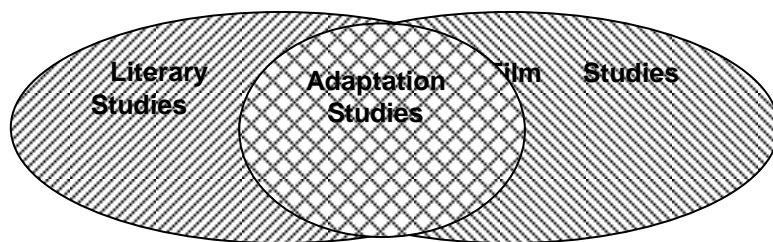


Diagram di atas mengilustrasikan hubungan antara kajian susastra, kajian film, dan kajian adaptasi. Sebagai kajian yang

berpijak pada dua bidang yang berbeda, yakni kajian susastra dan kajian film. Dengan demikian, kajian adaptasi seharusnya memperlakukan film adaptasi sesuai dengan kekhasannya, yakni memperhitungkan kedua bidang yang

membahas film-film yang dialihmediakan dari karya sastra ke dalam media film, maka kajian adaptasi memiliki dua kaki yang

menjadi titik tumpuannya. Dalam hal ini, pemahaman terhadap novel dan film sebagai dua media representasi yang berlainan (dengan persamaan dan perbedaan tertentu) sangat diperlukan untuk dapat memperlakukan sebuah film adaptasi secara

adil sesuai dengan kekhasannya: tetap melihat film tersebut terkait novel sumbernya dan kekhasan media film, serta berbagai masalah khas dalam proses produksi adaptasi itu sendiri.

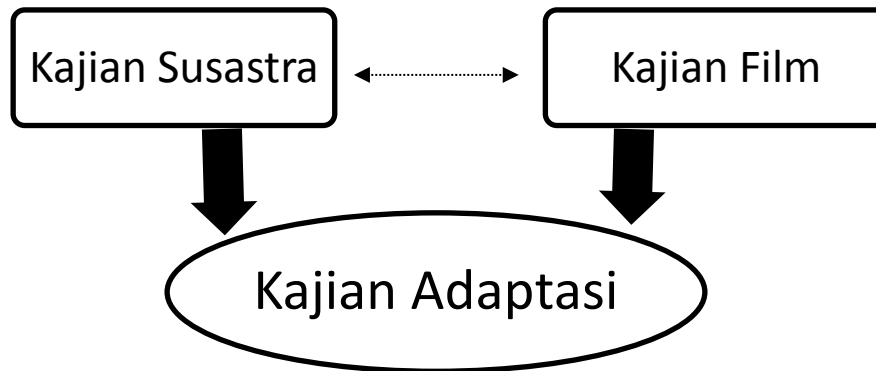
Hal lain yang harus dicatat mengenai perkembangan kajian adaptasi di bawah Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris adalah dominasi pendekatan sastra “*New Criticism*” dalam kajian susastra pada tahun 1950an dan 1960an. Pendekatan *New Criticism* menempatkan teks sastra sebagai kesatuan yang lengkap dengan makna tunggal yang akan dipahami oleh pembaca yang pasif (Aragay 2005: 11). Dalam paradigms seperti ini, film adaptasi dibahas sebagai tiruan karya sastra yang harus selalu dicurigai kesetiannya terhadap novel sumbernya. Robert Stam dalam *Beyond Fidelity* (2000, dikutip dalam Donaldson-Evans, 2009: 26) menyebutkan senioritas, ikonofobia, dan logofilia sebagai tiga praduga yang mendasari kritik kesetiaan untuk memarginalkan film adaptasi karena posisinya sebagai bentuk seni yang paling muda, medianya yang mengandalkan seni visual bersifat inferior dibandingkan seni sastra, dan bahwa kata-kata dan novel selalu lebih baik dari filmnya.

Sementara itu, kenyataan bahwa film studies menggunakan film adaptasi dari novel-novel klasik untuk meningkatkan status akademiknya mau tidak mau mengajegkan

posisi subordinat kajian adaptasi dan film adaptasi terhadap kajian susastra dan karya sastra kanon. Dari sudut pandang kajian film itu sendiri, film adaptasi dianggap memiliki kualitas yang lebih rendah karena tidak kreatif dan hanya bisa mencuri dari karya sastra. Menurut McFarlan, anggapan inimerupakan refleksi dari lemahnya pemahaman kritikus film mengenai sastra (2007: 5). Pernyataan Cartmell dan Whelehan (2007, dalam Barcsay, 2008: 13), bahwa “*literature on screen was too literary for film studies and too film-based for literary studies*” rupanya cukup untuk merangkul “kecanggungan” posisi kajian adaptasi di antara kajian film dan kajian susastra.

Jadi, dapat dikatakan bahwa dalam perkembangannya, kedua pijakan film adaptasi dan adaptation studies telah menempatkan bidang kajian ini dalam posisi subordinat sehingga Murray (2008: 4) menyebutkan bahwa kajian adaptasi sering dianggap sebagai “*bastard offspring of literary studies and film studies*” atau anak haram dari perselingkuhan antara kajian susastra dengan kajian film. Dengan demikian, diagram 1 yang menunjukkan interseksi kajian film dan kajian sastra sebagai wilayah kajian film adaptasi telah berubah ke dalam bentuk hirarki, yang kurang lebih dapat diilustrasikan sebagai berikut.

Diagram 2: Hirarkisasi Kajian Susastra, Kajian Film dan Kajian Adaptasi



Hirarkisasi seperti yang ditunjukkan oleh Diagram 2 di atas jelas bukan kondisi yang menguntungkan bagi bidang kajian adaptasi. Penilaian sepihak terhadap kajian adaptasi dan film adaptasi ini terjadi karena pemahaman yang tidak lengkap mengenai

karakteristik film adaptasi yang menjadi wilayah persinggungan antara kajian film dan kajian susastra sehingga untuk memahami sebuah film adaptasi dan melakukan kajian terhadap adaptasi diperlukan pengalaman yang cukup mengenai film dan pengalaman

yang memadai dalam hal sastra (McFarlan,

2007: 3).

3. Film Adaptasi: Kekhasan dan Kategorisasinya

Andrew (1984:97) mendefinisikan adaptasi sebagai apropriasi suatu makna dari sebuah novel sumber. Menurut Andrew (1984), kekhasan film adaptasi terletak pada penyelarasan sistem tanda sinematik dari film sebagai media barunya untuk menyampaikan makna dari novel sumbernya sehingga. Jadi, tak jauh dari sejarah kemunculan dan

waktu, meski kedua media menyampaikannya dengan cara-cara yang berbeda. Persamaan ini akan menjadi lebih menyolok dalam film adaptasi, di mana novel dan film adaptasinya akan berbagi unsur-unsur yang kurang lebih sama: alur pokok yang kurang lebih sama, tokoh utama yang sama, dan "milieu" atau nuansa yang sama jika latar tempat dan waktunya diubah. Dari sinilah muncul salah satu kekhasan film adaptasi, di mana pengalaman menonton film adaptasi memerlukan "*some degree of familiarity with the source material*" atau semacam informasi awal mengenai novel sumbernya (Barcsay, 2008: 12). Karena itu, film adaptasi memiliki resiko tinggi untuk mendapat cercaan dari kritik kesetiaan yang mencari-cari apa yang hilang dari sebuah novel dalam adaptasinya oleh penonton. Sementara seorang penonton yang tidak mengetahui bahwa film yang ditontonnya adalah sebuah adaptasi tersebut mungkin dapat menjadi "penonton sempurna" yang tidak akan pernah merendahkan film tersebut, namun pengalaman yang didapatkan penonton ini tidak akan menjadi pengalaman menonton film adaptasi.

Sebagai dua medium yang berbeda, perbedaaan novel dan film sering dihadirkan dalam oposisi biner *literary/visual*, *linguistic/visual*, *verbal/visual*, *linear/spatial*, konseptual/perseptual, dan seterusnya ((Donaldson-Evans, 2009: 28; Elliott, 2004: 2). Linda Hutcheon (dikutip dalam Donaldson-Evans, 2009: 29) menegaskan bahwa "*each genre has its own means of expression, its own plusses and minuses.*" Dikotomi-dikotomi ini jelas merupakan sebuah penyederhanaan yang mengkotak-kotakkan novel dan film adaptasi dalam dua kardus terpisah seolah-olah tidak ada hubungan atau persamaan sama sekali di

perkembangannya, film adaptasi memiliki kekhasan yang dapat ditarik dari kedua wilayah yang menaunginya, yakni novel sumbernya dan aspek sinematik yang menjadi media ekspresinya.

Persamaan pertama yang ditarik dari novel dan film, terutama film naratif, dari sudut pandang ilmu susastra adalah adanya unsur tokoh, alur, latar tempat dan latar

antara novel dan film. Menurut Elliott (2004), dikotomi-dikotomi ini telah mengabaikan kenyataan bahwa novel juga memiliki ilustrasi visual dan film juga melibatkan banyak dialog dan komentar verbal. Bahkan Elliott menyebut film sebagai "*hybrid verbal-visual art*" (2004: 3), sehingga sebagian karakteristik novel juga ada pada film.

Dari segi proses pembuatannya, film adaptasi menghadirkan kekhasan lain yang dipicu oleh perbedaan media representasi yang dimiliki novel dan film. Donaldson-Evans (2009: 29-32) menyebutkan ada setidaknya tujuh hal yang menjadi masalah dalam proses adaptasi. Pertama adalah untuk menyesuaikan persepsi pembaca mengenai citraan tokoh dalam novel dengan konsepsi terhadap pemeran yang akan melakonkan tokoh tersebut. Masalah kedua adalah masalah konkretisasi yang berkaitan dengan merealisasikan detail-detail citraan yang tidak lengkap dalam novelnya terutama untuk karakter-karakter datar dan insiden-insiden minor yang hanya disebutkan sekilas dalam novelnya. Konkretisasi ini penting sebab dalam film penonton melihat langsung citraan tersebut, sehingga ketika seorang pelayan hanya disebutkan dalam novel *Persuasion* karya Jane Austen, misalnya, sutradara harus memutuskan bahwa pelayan itu akan tampil dengan pakaian yang seperti apa, bersikap dan berbicara dengan cara tertentu, yang sesuai dengan setting waktu dan tempat yang telah diputuskan sebelumnya.

Masalah yang ketiga berkaitan dengan kekhasan media film, yakni penyuntingan yang dilakukan semaksimal mungkin untuk mendukung pembangunan alur utama dan tokoh-tokoh yang dipilih untuk menjadi fokus film. Penyuntingan sangat berkaitan dengan keterbatasan waktu tayang

yang dimiliki film, terutama theatre release atau film yang dibuat untuk ditayangkan di bioskop yang umumnya hanya berlangsung sekitar dua jam. Berikutnya adalah masalah eksternalisasi pikiran para tokohnya, yang tentunya memiliki ruang dan media verbal yang tak terbatas dalam novelnya. Terkait dengan hal ini adalah masalah adaptasi "*side-shadowing*" yang berkaitan dengan kemampuan novel untuk membuat pembaca membayangkan terjadinya kejadian-kejadian yang tidak pernah disebutkan dalam novelnya (Donaldson-Evans, 2009: 32). Dalam hal ini, sebuah film adaptasi harus memutuskan apakah hal tersebut akan dicakup secara diagesis atau akan disebutkan saja, misalnya. Masih terkait dengan masalah ini adalah representasi masa lalu di dalam film dan masalah representasi irony yang merupakan "*by product of the narrative itself*" (hlm. 33). Ketujuh masalah di atas belum mencakup masalah-masalah khusus yang dihadapi dalam proses adaptasi dari novel yang memiliki kekhasan tersendiri. Namun dari semua masalah yang dicatat di atas, Donaldson-Evans menegaskan bahwasannya tidak ada aturan khusus mengenai bagaimana mengadaptasi novel menjadi film, karena banyaknya mode adaptasi yang mungkin dilakukan sehingga karakteristik hubungan antara novel dan film adaptasinya "*is anything but stable*" (2009: 23).

Adapun faktor-faktor yang mempengaruhi proses adaptasi sebuah novel menurut Donaldson-Evans (2009: 35-37) adalah masalah teknologi yang tersedia, faktor ekonomi, dan faktor sensor. Menurut Donaldson-Evans, teknologi yang tersedia mempengaruhi pilihan-pilihan teknik sinematik yang tersedia dalam melakukan adaptasi. Konsekuensinya, adaptasi yang dibuat pada jaman film bisu, hitam putih, masuknya warna dan suara, dan jaman animasi komputer seperti saat ini memberikan rentangan pilihan yang berbeda bagi suatu proses adaptasi. Faktor ekonomi berkaitan erat dengan masalah keuntungan finansial yang tak pernah lepas dari institusi industri perfilman. Faktor ini memengaruhi film adaptasi dari dua segi. Pertama, anggaran yang tersedia menentukan adegan atau setting dan kejadian apa saja yang dapat ditampilkan (Donaldson-Evans, 2009: 35). Misalnya saja, *staging* atau pengambilan

gambar peristiwa besar seperti perang atau kebakaran mungkin mendukung adaptasi, tapi dapat menelan biaya besar. Sebaliknya, jika peristiwa tersebut vital bagi perkembangan plot, menghilangkannya (dengan hanya menyebutkannya, misalnya) produser dapat menghemat biaya namun akan terasa ada yang "hilang" dalam filmnya. Kedua, target untuk mencapai profit membuat film adaptasi cenderung menyesuaikan naratifnya agar berterima dengan penonton yang ditujunya. Bluestone, misalnya, melihat bahwa dari 24 film yang dicermatinya, 40% diantaranya mengubah akhir ceritanya menjadi "*happy ending*" untuk menarik simpati penonton (dikutip dalam Barcsay, 2008: 11).

Penyesuaian naratif film dengan selera pasar ini sering menyebabkan dilibatkannya anakronisme dalam film adaptasi. Misalnya saja, film *Sense and Sensibility* 1995 yang dipasarkan untuk perempuan postfeminis pada tahun 1990an ini harus menyesuaikan muatan feminis dari film adaptasinya dengan trend postfeminis penonton perempuannya. Untuk itu, Emma Thompson selaku penulis skenario film ini membuat tokoh Elinor Dashwood menyebutkan "*we can't even earn our own*" terkait lemahnya posisi perempuan dalam masyarakatnya yang belum memungkinkan perempuan dengan status sosial menengah seperti Elinor untuk bekerja dan menghasilkan pendapatan sendiri (Thompson, 1995). Pernyataan Elinor di atas merupakan sebuah anakronisme karena pada peralihan abad ke-19 yang menjadi latar waktu film adaptasi ini, perempuan kelas menengah belum memperjuangkan masalah kesetaraan finansial (Jenainati dan Groves, 2007). Isu feminis ini baru mencuat pada tahun 1970an pada feminisme gelombang kedua (Fenton, 2006).

Faktor sensor mempengaruhi apa yang boleh dan tidak ditampilkan dalam film (Donaldson-Evans, 2009: 36). Sensor ini berkaitan dengan kekuasaan pemerintah yang membatasi ideologi-ideologi yang boleh dimasukkan ke dalam film dan dengan cara apa. Begitu pula dengan standar moral yang berlaku saat itu turut membatasi apa yang boleh ditampilkan dan yang tidak. Sensor, menurut Donaldson-Evans mencerminkan ideologi-ideologi dominan yang berlaku saat sebuah adaptasi dilakukan (2009: 37). Pada tataran ini pertanyaan mengenai ideologi yang

memengaruhi sebuah adaptasi di suatu tempat pada waktu tertentu menjadi pertanyaan penting dalam melakukan kajian adaptasi.

Dalam hubungannya dengan novel yang diappropriasi, berbagai kategorisasi diajukan oleh ahli kajian adaptasi. Geoffrey Wagner (1975) membedakan tiga kategori adaptasi, yakni *transposition*, *commentary*, dan *analogy*. Dalam sebuah transposisi dalam kategori Wagner, "a novel is directly given on the screen with minimum apparent interference." Sementara sebuah *commentary* mengambil dan mengubah beberapa aspek dari novel sumbernya, dan sebuah *analogy* menjadikan sebuah novel sebagai "point of departure." Menurut Aragay (2005), ketiga kategori dari Wagner (1975) ini juga masih terjebak dalam kritik kesetiaan terkait dengan seberapa jauh film adaptasinya "melenceng" dari novel sumbernya.

Andrew (1984: 98) mengajukan tiga kategori adaptasi, yakni "borrowing, intersecting, and transforming the source." Borrowing terjadi jika seorang pembuat film menggunakan materi, ide, atau bentuk dari novel yang umumnya sudah sukses. Tindakan ini mengharuskan kesuksesan dari pinjaman judul atau tema novel sumbernya dan berusaha mengubah atau menambahkan beberapa hal untuk menjadikan filmnya berbeda dari sumbernya. Menurut Andrew, kesuksesan jenis adaptasi ini terletak pada "fertility" atau kesuburan, dan bukan pada "fidelity" atau kesetiannya (1984: 99). *Intersecting* merupakan mode adaptasi yang secara sadar mempertahankan keunikan novel sumbernya di dalam film adaptasinya. Dalam proses *intersecting* terjadi tarik ulur dialektis antara bentuk-bentuk estetika dari satu jaman di novel sumbernya dengan bentuk-bentuk sinematik pada jaman film adaptasinya diproduksi (Andrew, 1984: 100). Sementara itu, *transformation* merupakan mode adaptasi yang mengasumsikan reproduksi esensi dari novel sumbernya. Menurut Andrew, kritik kesetiaan umumnya muncul dari jenis adaptasi yang seperti ini, dimana kualitas film adaptasinya dinilai dari kemampuannya mempertahankan "spirit" novelnya.

Baik Wagner (1975) maupun Andrew (1984) dalam kedua kategorisasi di atas berusaha menjauhkan film adaptasi dari kritik kesetiaan, namun secara konstan keduanya

memberikan kategorisasi yang menuntut perbandingan antara novel sumbernya dengan film adaptasinya. Hal ini menunjukkan bahwa kritik kesetiaan merupakan bagian yang tidak dapat dipisahkan dari kajian adaptasi mengingat film adaptasi *memang* menggunakan novel sastra sebagai sumbernya, terlepas dari seberapa ekstensif novel tersebut digunakan. Seperti yang telah disebutkan dalam pendahuluan, berbagai pendekatan telah dilakukan untuk menafikkan kritik kesetiaan dari kajian adaptasi, namun tampaknya kritik kesetiaan ini tetap menjadi bagian dalam pembahasan mengenai pendekatan terhadap film adaptasi.

4. Enam Konsep Adaptasi menurut Kamilla Elliott (2004): Bukan Anti-fidelity Criticism

Menanggapi perkembangan berbagai pendekatan terhadap kajian adaptasi, Kamilla Elliott mengelompokkan berbagai pendekatan tersebut menjadi enam konsep adaptasi: *psychic*, *ventriloquist*, *genetic*, *de(re)composing*, *incarnational*, dan *trumping*. Menurut Elliott, keenam konsep ini awalnya diarahkan sebagai "anti-fidelity" criticism (kritik anti-kesetiaan) di mana keenam pendekatan ini mendukung argumen bahwa ada semacam "isi" yang dapat dipindahkan ke dalam "bentuk" yang lain, atau dengan kata lugasnya, semua novel dapat diadaptasikan ke dalam bentuk film. Konsep ini melawan argumen "kemustahilan adaptasi" dari George Bluestone⁵⁹ yang tampaknya tidak pernah terbukti secara mutlak dalam kajian adaptasi.

Konsep adaptasi *psychic* (atau cenayang) Elliott berpedoman pada adanya "spirit" atau "roh" dari sebuah teks yang harus dipertahankan dalam proses adaptasi. Sebuah adaptasi yang bagus dalam konsep ini akan mempertahankan roh ini dan secara kreatif menciptakan bentuk baru untuk menampung roh ini (hlm, 222). Dalam konsep ini, kreativitas pembuat filmnya tampaknya

⁵⁹ George Bluestone merupakan salah satu pionir kritik adaptasi yang melihat hubungan antara novel dan film sebagai antitesis dan adaptasi sebagai kemustahilan dalam bukunya *Novels into Film* (1957) yang sangat berpengaruh (Aragay, 2005: 13). Argumen Bluestone menjadi salah satu argument inti yang mendasari hirarkisasi novel/film dalam kritik kesetiaan.

mendapat persetujuan sepanjang roh novelnya dapat dipertahankan. Namun konsep ini masih menyisakan masalah mengingat penentuan roh sebuah teks selalu melibatkan interpretasi, yang tentunya akan selalu berbeda dari orang ke orang dan dari waktu ke waktu.

Konsep *ventriloquist* menggunakan konsep *metalinguage* atau metabahasa dari Barthes yang melihat novel sebagai sistem tanda pertama yang kemudian menjadi “bentuk” kosong yang akan diisi oleh “isi” dari sistem tanda kedua (Elliott, 2004: 226). Dalam konsep ini, sebuah adaptasi tidak hanya menghilangkan bagian-bagian dalam novelnya, tapi juga melengkapinya dengan menambahkan gambar, music, latar belakang, arsitektur, kostum, dialog yang terdengar, dan sebagainya, yang sangat kaya akan tanda yang sarat dengan cerminan budaya dan simbolik. Konsep adaptasi ini memberikan lampu hijau paling terang bagi perbedaan dalam proses adaptasi. Konsekuensinya, kritik kesetiaan umumnya akan berusaha mencari apa yang hilang dari novelnya, atau apa yang disebut sebagai “*articulation of loss*” oleh Erica Sheen (2000, dikutip dalam Aragay 2005: 20).

Konsep adaptasi *genetic* menerapkan naratologi dalam adaptasi yang melihat adanya “*deep structure*” yang dapat bermanifestasi di dalam film adaptasinya (Elliott, 2004: 230). Dalam hal ini, novel menjadi “*raw material*” bagi filmnya. Dalam pendekatan naratologi terhadap kajian adaptasi, McFarlan (2007) membedakan hal-hal yang dapat ditransfer langsung dari novelnya dari aspek-aspek yang harus mengalami “*adaptation proper*”. Aspek yang “*transferrable*” ini merupakan “*narrative kernels*” atau “*cardinal functions*”, atau “*hinge pints of narratives*” yang merupakan “inti cerita” atau “kejadian-kejadian penentu” dalam plot sebuah novel. Sementara itu, “*adaptation proper*” berkaitan dengan cara film menggunakan tiga aspek narasinya (*mise-en-scène*, penyuntingan, dan *soundtrack*) untuk menyajikan “*narrative events*” yang telah “ditransfer” dari novelnya. Menurut McFarlan, pembahasan mengenai cara kerja “*adaptation proper*” dalam sebuah adaptasi jauh lebih penting daripada pembahasan apa yang sudah ditransfer dari novelnya (2007: 7). Hanya saja, kritik kesetiaan tentunya akan tetap menyinggung hilangnya atau ditambakkannya kejadian

tertentu dalam alur yang kemungkinan akan membawa perubahan bagi struktur dasar alurnya.

Konsep *de(re)composing* menerapkan dekonstruksi dalam proses adaptasinya. Konsep ini membuat adaptasi dan novel sumbernya menjadi campuran yang sulit dibedakan yang mana berasal dari novelnya dan yang mana ditambahkan oleh adaptasinya, dimana unsur dari keduanya akan menjadi “unsur hara” yang bergabung dalam kesadaran penonton (hlm. 233). Dalam konsep ini, “*adaptation must subvert its original, perform a double and paradoxical job of masking and unveiling its source, redistribute the formative materials of the original and set them askew*” (Keith Cohen 1977, dikutip oleh Elliott, 2004: 233). Menurut Elliott, adaptasi dengan konsep ini akan berada pada titik tidak setia dalam kritik kesetiaan karena kritik kesetiaan hanya membaca satu arah, dari novel ke film dan melihat bahwa film adaptasinya telah banyak membuat perubahan (2004: 234). Tapi, tambah Elliott, jika film dan novelnya dibaca dari dua arah, Elliott yakin bahwa pembaca/kritikus akan melihat bahwa novelnya pun banyak melibatkan “*infidelity*” atau penyimpangan-penyimpangan dari kekhasan novel konvensional – sebuah argument yang harus dibarengi oleh pemahaman bahwa konsep ini berusaha mengaburkan novel atau film sebagai sumber adaptasinya.

Konsep *incarnational* menganggap bahwa adaptasi merupakan proses inkarnasi dari tanda yang lebih abstrak menjadi tanda yang tidak begitu abstrak (Elliott, 2004: 235). Konsep adaptasi ini berkaitan dengan kebutuhan akan konkretisasi dari imajinasi pembaca agar dapat menonton bagaimana perwujudan imajinasi mereka. Menurut Elliot, retorika inkarnasi, materialisasi, dan realisasi mendominasi praktik adaptasi di abad keduapuluh ini (2004: 235). Yang menjadi kritik dari kubu kesetiaan biasanya adalah jika materialisasi yang dilakukan sutradara dan para pemeran ternyata tidak sesuai dengan harapan pembaca, baik dari segi karakterisasi ataupun pemilihan/konstruksi latar dan kostum, terutama untuk film-film “*heritage*” (atau film yang secara total mempertahankan keseusian detail film dengan latar waktu dan tempat yang dipilih film), seperti adaptasi dari novel-novel Jane Austen.

Konsep adaptasi terakhir dari Elliott adalah *trumping* yang berfokus pada pencarian media yang lebih baik untuk menyampaikan “isi” yang diadaptasi (2004: 237). Menurut Elliott, kritik dalam konsep ini akan berusaha mencari “apa yang salah dengan novel sumbernya” dan bukannya mencari “apa yang salah dengan adaptasinya”. Dalam konsep adaptasi ini, film adaptasi harus menunjukkan apa yang seharusnya dicakup dalam novelnya (tapi karena suatu dan lain hal, tidak dicakup). Elliott mengambil adaptasi Patricia Rozema terhadap *Mansfield Park* pada 1999 sebagai contoh konsep adaptasi *trumping* ini, di mana Rozema melihat bahwa isu perbudakan seharusnya menjadi bagian dari argumen dalam novel *Mansfield Park*. Sementara itu, kritik Windschuttle terhadap Rozema yang melihat Rozema telah mengkhianati “*quintessence*” dari novel Jane Austen yang menjunjung ketenangan dalam kehidupan domestik melalui pencetusan isu perbudakan oleh Rozema dalam *Mansfield Park* 1999 (Aragay, 2003) dapat dilihat sebagai contoh kritik dari kubu kesetiaan.

Sejauh ini, dengan menggunakan rangkuman Kamilla Elliott (2004) mengenai berbagai pendekatan yang sudah pernah dikembangkan untuk melakukan kajian terhadap film adaptasi, bagian ini sudah memaparkan berbagai perkembangan kritik adaptasi dan bagaimana kritik kesetiaan selalu menjadi bagian dari perkembangan itu. Dari keenam konsep yang diajukan Elliott di atas, konsep *de(re)composing* merupakan konsep adaptasi yang paling liberal, yang bahkan berusaha mengacaukan oposisi biner sumber/turunan, model/tiruan yang biasanya memarginalkan film adaptasi sebagai tiruan dan turunan. Namun konsep ini pun masih memperhitungkan keberadaan novel sumbernya.

Satu tendensi utama yang harus didukung dari bertahannya kritik kesetiaan dari perkembangan teori adaptasi ini adalah bahwa kritik kesetiaan ini tidak lagi difokuskan untuk menghakimi suatu adaptasi, tapi lebih pada usaha untuk membahas dan membandingkan adaptasi dengan novel sumbernya. Yang mana, perbandingan ini merupakan hal yang tidak mungkin dipisahkan dari studi adaptasi mengingat objek studinya sendiri memang mengharuskan pemahaman terhadap kedua bentuk karyanya: film dan novel sumbernya.

Jadi, kritik anti-kesetiaan yang berusaha untuk membahas film adaptasi sebagai karya tersendiri yang terlepas dari novel sumbernya (Kranz dan Mellerski 2008: 5) sama sekali tampaknya belum diperlukan dalam kajian adaptasi.

5. Infidelity Criticism: Berpedoman pada Karakteristik Film Adaptasi

Dari pembahasan yang telah dilakukan sejauh ini, dapat dilihat bahwa kajian adaptasi telah didekati dengan berbagai konsep yang membuat dominasi kritik kesetiaan dipinggirkan meski tidak pernah hilang sama sekali. Yang terbentuk justru sebuah kontinum pendekatan terhadap film adaptasi yang terentang dari titik kritik kesetiaan menuju titik kritik *ketidaksetiaan*. Perkembangan ini dimungkinkan, diantaranya, oleh adanya pemahaman yang lebih menyeluruh mengenai kekhasan yang dimiliki oleh film adaptasi. Sementara itu, Kranz dan Mellerski (2008: 2) melihat perkembangan sikap ini utamanya disebabkan oleh meningkatnya status kajian sinema secara akademik dan adanya perubahan filosofis di kalangan akademisi karena masuknya teori sastra post-struktural.

Model kontinum kesetiaan-ketidaksetiaan berkembang karena dorongan dan tarikan dari kedua ujung kontinum itu sendiri. Seperti yang telah dibahas sebelumnya, dominasi kritik kesetiaan yang dilakukan dengan sudut pandang yang memarginalkan film adaptasi telah mendorong munculnya kritik adaptasi yang membahas bukan persamaan-persamaan yang dimiliki novel dan film adaptasinya, tapi perbedaan-perbedaan yang dimunculkan adaptasinya. Trend “*sociological turn*” seperti yang disebutkan Andrew (1984) turut mendorong perkembangan kajian adaptasi ke arah yang meminimalkan perbandingan langsung antara film adaptasi dengan novel sumbernya. Namun dari enam konsep adaptasi yang dirangkum Elliott dari perkembangan kajian adaptasi ini (lihat kembali bagian 4 sebelumnya), perpisahan total antara film adaptasi dengan novel sumbernya tidak pernah berhasil dilakukan. Yang terjadi adalah negosiasi antara kubu kesetiaan dan kubu anti-kesetiaan yang menghasilkan model-model adaptasi yang menghargai perbedaan antara novel dan film adaptasinya namun tetap membahas filmnya

sebagai sebuah adaptasi yang tak pernah sepenuhnya lepas dari novel sumbernya. Berikut adalah karakteristik-karakteristik yang mendasari model kajian adaptasi dalam kontinum kesetiaan-ketidaksetiaan tersebut.

Seperti yang telah disinggung sebelumnya, novel dan film memiliki perbedaan media ekspresi. Perbedaan ini akan menimbulkan perubahan pada cara membangun pencitraan tokoh, latar tempat dan waktu, serta perkembangan alur (Donaldson- Evans, 2009: 24). Seiring dengan pilihan isu yang ingin ditonjolkan, latar yang dipilih dan cara “*staging*”nya akan dipengaruhi pula. Begitu pula tokoh yang diikuti/dihilangkan dan sisi mana dari karakter tokoh-tokoh tersebut yang ditonjolkan. Sebuah film adaptasi akan memiliki keunggulan dalam hal visualisasi dan komposisi *mise-en-scène* serta aspek sinematografis yang dapat dipilih/dirancang sedemikian rupa untuk menonjolkan pencitraan tersebut (Donaldson-Evans, 2009: 25). Apa yang disebut sebagai “*articulation of loss*” tidak akan dapat dihindari secara total dalam film adaptasi, terutama dengan ruang yang tersedia dalam film *feature* untuk ditayangkan di bioskop. Namun pilihan-pilihan (baca: pemotongan dan penghilangan) yang dilakukan dalam proses adaptasi akan ditutupi oleh alur yang lebih padat, suspensi yang lebih tegang, dan klimaks yang lebih menentukan, terutama untuk novel-novel panjang dan beralur datar seperti novel-novel Jane Austen.

Perbedaan ketersediaan ruang antara novel dan film akan memaksa sebuah film adaptasi untuk memilih isu yang ingin ditonjolkan. Pilihan ini akan berakibat pada melemahnya isu-isu lain dan mencuatnya sebuah isu yang menjadi benang merah dalam film adaptasi. Pemilihan isu ini selalu dibarengi interpretasi yang dilakukan oleh penulis skenario dan/atau sutradara dalam membaca novel sumbernya untuk menentukan isu apa saja yang ada dalam novel tersebut dan yang mana yang dinilai paling menonjol, atau dalam istilah Elliott (2004), isu yang menjadi “roh” novel tersebut. Proses interpretasi ini dapat dilihat sebagai sebuah dialog antara novel dan film dalam konsep *dialogic exchange* dengan meminjam istilah Bhaktin (dalam Donaldson-Evans, 2009: 37). Berbagai alasan dapat menjadi latar dan tujuan pemilihan isu ini. Faktor finansial adalah salah satu alasan

yang paling kuat, di mana isu yang “menarik” bagi penonton dapat membawa kesuksesan/keuntungan finansial bagi produser filmnya. Namun trend isu yang berkembang di masyarakat dan dunia akademik juga tak kurang mempengaruhi pemilihan isu ini. *Sense and Sensibility* 1995, misalnya, memilih untuk menonjolkan isu postfeminis (Samuelian, 2001) sekaligus menambahkan kesan romantis pada alurnya untuk menarik minat penonton tahun 1990an (Kaplan, 2001).

Adaptasi sebagai proses pembacaan dan interpretasi (Neill Sinyard dalam Donaldson-Evans, 2009: 24) akan melibatkan pembuat film untuk memahami setiap detail dari novelnya, termasuk konteks waktu, tempat dan peristiwa yang disinggung di dalam novel tersebut. Konteks waktu, tempat dan peristiwa yang disinggung secara sepintas ini adalah kumpulan gunung es dalam samudra novel yang luas. Dan ibarat sebuah perahu yang berlayar di samudra ini, kelemahan dalam pemahaman terhadap bagian tersembunyi gunung es ini dapat menenggelamkan wahana ini: kegagalan mencermati sebuah isu besar yang tersembunyi di dalam sebuah novel akan membuat sebuah adaptasi menjadi sumir. Irvine (2005: 166), misalnya, melihat bahwa Jane Austen sebagai penulis yang tidak mau secara terang-terangan mendukung suatu gerakan feminis awal sedang gencar-gencarnya pada masanya menulis. Sebagai solusi, Jane Austen memilih untuk menyamarkan isu tersebut melalui potensi yang muncul dalam pencitraan tokoh perempuannya. Salah satu usaha untuk menghindari kesumiran ini adalah mencermati intertekstualitas yang menjadi jejaring tempat novel tersebut tersangkut. Argumen ini tampaknya menjadi dasar bagi Patricia Rozema untuk menonjolkan isu ablolisionisme dalam adaptasi *Mansfield Park* 1999.

Intertekstualitas yang mengiringi pembacaan sebuah novel akan menjadi salah satu tombak kreativitas sebuah adaptasi dan memberi warna baru bagi setiap adaptasi dari satu novel yang sama, seperti yang terjadi dalam adaptasi novel-novel Jane Austen, yang masing-masing sudah pernah diadaptasi minimal sebanyak dua kali hingga tahun 2009 ini. Intertekstualitas memungkinkan para pembuat film untuk menginterpretasikan sebuah novel yang menjadi ikon budaya dan

membuat film adaptasinya sesuai dengan tujuan dan ideologi para pembuat filmnya sendiri (Donaldson-Evans, 2009: 17). Lebih jauh, Casetti (2004: 82) melihat adaptasi sebagai “*reappearance*” atau kemunculan kembali suatu wacana sehingga analisis terhadap suatu adaptasi tidak hanya membandingkan satu film dengan novel sumbernya, tapi juga melihat konteks waktu dan tempat munculnya film adaptasi tersebut. Dalam konsep Casetti, sebuah adaptasi merupakan sebuah “*recontextualization*” dari sebuah teks sehingga seluruh kon-tekst yang menyertai kemunculan sebuah adaptasi juga harus diperhitungkan dalam pembahasannya.

Dari elaborasi di atas, dapat dilihat bahwa ada dinamika dalam hubungan antara novel dan film adaptasinya. Sebuah adaptasi dapat menghilangkan beberapa bagian novelnya dan menggantikannya “kehilangan” ini dengan berbagai cara yang unik: penonjolan tokoh, insiden, atau isu tertentu yang jika dikombinasikan dengan penggunaan aspek *mise-en-scène*, penyuntingan, dan *soundtrack* yang tepat akan menghasilkan film yang menjanjikan untuk ditonton. Sebuah adaptasi juga dapat memunculkan isu yang disamarkan oleh novelnya sehingga apa yang enggan disampaikan penulisnya secara terang-terangan dapat terdengar jelas dalam film adaptasinya. Dinamika ini merupakan proses yang khas bagi film adaptasi sehingga “originalitas” seharusnya tidak lagi dijadikan alasan oleh kajian film untuk memarginalkan film adaptasi sebagai tiruan novel. Dari segi kreativitas, film adaptasi juga memiliki kualitas tersendiri. Media yang digunakan dalam film adaptasi mungkin sama dengan media dengan film yang tidak adaptasi (hingga dinilai lebih original dan lebih kreatif) tapi film adaptasi memiliki metodologi yang khas dalam membangun narasinya: dialog antara novelis dan penulis, dialog antara penulis, tokoh, dan aktor, serta dialog antara novelis dengan sutradara, perancang latar, kostum, dan tata rias. Titik kreativitas ada pada dialog antara intensi novelis dan kekhasan media film yang harus dijembatani oleh ide kreatif dari para pembuat filmnya.

6. Model Sinergi antara Kajian Susastra, Kajian Film, dan Kajian Adaptasi

Sejauh ini, pembahasan mengenai kekhasan film adaptasi dan perkembangan sikap para akademisi mengenai film adaptasi

menunjukkan bahwa film adaptasi sudah mulai diterima sebagai bentuk film yang khas yang selalu mengaitkan dua bidang kepakaran sekaligus – novel dan film- dalam kajiannya. Jadi, kenyataan bahwa film adaptasi berakar dari dua bidang seni dan kajian adaptasi berakar dari dua bidang kajian tidak serta merta menunjukkan bahwa film adaptasi dan kajian adaptasi layak ditempatkan sebagai subordinat bagi kajian film ataupun kajian susastra. Bagian ini akan membahas interaksi yang timbal balik antara kajian film, kajian adaptasi dan kajian susastra untuk mendukung argumen tersebut.

Sebagai sebuah pembacaan kembali sebuah novel, film adaptasi memberikan sumbangan yang amat besar bagi “keabadian” sebuah karya sastra (Kranz dan Mellerski: 2008: 2). Sudah menjadi argument umum jika sebuah karya sastra akan selalu hidup bila karya tersebut terus dibaca dan dibahas. Dalam hal ini, film adaptasi memberikan sumbangan setidaknya dengan tiga cara. Pertama, adaptasi sebagai sebuah interpretasi secara langsung membuat novel sumbernya “dihidupkan” kembali. Dalam proses adaptasi ini, mulai dari munculnya ide untuk membuat adaptasi dari novel tertentu, pemilihan penulis skenario dan penulisan skenario, tahap produksi, penyuntingan, hingga pemasaran dan keikutsertaannya di dalam festival film, akan selalu menjadikan novel sumbernya jantung dari semua aktivitas tersebut. Tanpa novelnya, rangkaian aktivitas ini tidak akan terjadi.

Kedua, pada tahap pasca produksi, penonton dan akademisi akan memberikan respon kepada hasil adaptasi tersebut, yang akan hampir selalu mengaitkan film dengan novel sumbernya. Tanggapan positif dan negatif dan perdebatan mengenai kualitas dan berbagai isu dalam film adaptasinya akan menjadikan novel sumbernya bagian yang tak terpisahkan. Hal ini akan berkaitan langsung dengan point ketiga dan keempat, dimana pembahasan mengenai film adaptasi, apalagi yang mengarah pada kubu kesetiaan, akan mengangkat novelnya dan membuka pembacaan kembali kepada novel itu, dan konsekuensinya peningkatan minat terhadap bidang sastra itu sendiri. Contoh nyata dari argumen ini adalah meningkatnya penjualan novel-novel Jane Austen pasca produksi film adaptasinya, terutama setelah *Pride and Prejudice* 1995, *Sense and Sensibility* 1995,

dan *Pride and Prejudice* 2005 yang diproduksi dengan kesadaran "*heritage film*" yang tinggi (Parill, 2002).

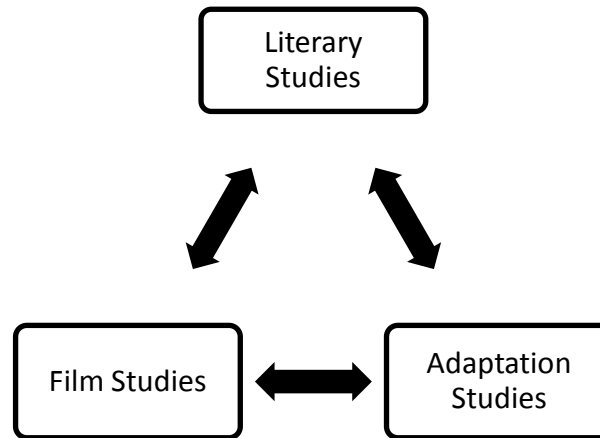
Di luar keempat sumbangan di atas, konsep "*camera-stylo*" yang berkembang di Perancis pada tahun 1960 merupakan contoh dinamika timbal balik yang nyata dalam hubungan antara film dan sastra, terutama film adaptasi dan novel. Seperti yang dicatat oleh Artanti (2002: 4) di Perancis awalnya film-film dibuat berdasarkan novel-novel yang sudah ada, kemudian novel-novel ditulis agar dapat difilmkan, di samping bahwa penyajian naratif dalam film mencontoh penyajian dan unsur-unsur naratif novel. Di Perancis, penulis novel kemudian banyak terjun langsung ke dunia film baik sebagai penulis novel sumber, penulis skenario, pemain, kritikus, teroretikus maupun kombinasi dari hal-hal tersebut. Konsep *camera/stylo* ini menegaskan bahwa pada hakekatnya apa yang diceritakan dalam novel sebenarnya dapat diceritakan kembali dalam film dengan bantuan kamera dan sebaliknya, apa yang disampaikan dalam film dapat diceritakan kembali ke dalam novel. Dalam konsep *camera/stylo* ini, kamera (dalam produksi film) dan pena (dalam produksi karya sastra) tak hanya dianggap setara, tapi juga dianggap saling meniru sekaligus saling mendukung dalam proses yang berkesinambungan.

Dari sudut kajian film, Andrew (1984: 17) melihat bahwa film adaptasi juga turut memberikan sumbangan bagi kajian film. Menurut Andrew, dalam setiap proses adaptasi, perdebatan mengenai hakikat sinema turut muncul kembali. Andrew melihat bahwa film adaptasi turut berperan dalam perkembangan teori film karena film adaptasi

terlibat langsung dalam rekonstruksi yang dilakukan kajian film dimana kajian film juga memahami dirinya sebagai praktik sosial yang berurusan dengan penggambaran dan penggambaran kembali film, masyarakat, dan seni. Lebih jauh, Andrew memaparkan bahwa pilihan-pilihan yang dibuat saat melakukan adaptasi turut merefleksikan peran sinema dari waktu ke waktu. Dengan analogi yang sama, strategi-strategi sinematografis yang khas yang diambil dalam mengadaptasi sebuah novel menjadi film dapat mempengaruhi trend "*film style*" pada suatu periode (Andrew, 1984: 105).

Dari pemaparan di atas, dapat dilihat bahwa hirarki yang dibebankan pada film adaptasi dan kajian adaptasi sudah menafikkan sumbangan yang diberikan film adaptasi dan kajian adaptasi kepada kedua bidang tersebut. Hirarki ini menafikkan dinamika yang sebenarnya telah terbangun antara kajian film, kajian adaptasi, dan kajian sastra sejak awal kemunculan kajian film di dunia akademik pada tahun 1960an. Seharusnya tidak dilupakan bahwa kemunculan kajian film menyelamatkan Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris yang sepi peminat pada masa itu (Andrew, 1984: 5). Begitu pula dengan kenyataan bahwa film adaptasi telah menyumbang bagi peningkatan prestise sinema sebagai bentuk seni terakhir melalui adaptasi berbagai karya sastra kanon (Kanz dan Mellerski, 2008: 1). Karena itu, model hirarkisasi pada diagram dua di atas seharusnya sudah tidak berlaku lagi. Hubungan antara kajian film, kajian adaptasi, dan kajian sastra lebih tepat jika digambarkan melalui model sinergis seperti yang ditunjukkan oleh Diagram 3 berikut.

Diagram 3: Sinergi Perkembangan Kajian sastra, Kajian film dan Kajian adaptasi



Harus diingat bahwa diagram di atas harus dilihat sebagai suatu hubungan yang sejajar, di mana posisi atas dan bawah tidak berlaku. Karenanya, baik kajian film maupun kajian adaptasi tidak bertindak sebagai subordinat bagi kajian susastra. Sementara itu, panah dua arah yang menghubungkan ketiga bidang kajian ini diharapkan dapat menunjukkan “*dynamic exchange*” atau pertukaran dinamis yang secara simultan dan terus menerus terjadi di antara ketiganya.

7. Kesimpulan

Berdasarkan pembahasan di atas, dapat dilihat bahwa pendekatan terhadap kajian adaptasi telah berkembang dalam rentangan kesetiaan-letidaksetiaan yang sudah lebih terbuka bagi masuknya pembahasan konteks, interteks, dan Mengingat model rentangan kesetiaan-ketidaksetiaan serta model sinergi antara kajian film, kajian adaptasi dan kajian susastra ini masih berada pada fase dini, keduanya perlu dielaborasi lebih jauh terutama dengan penekanan yang lebih berat dari sudut pandang kajian film untuk menyeimbangkan penekanan yang lebih pada kajian susastra dalam makalah ini. Kedua model ini diharapkan dapat menjadi cikal bakal model pendekatan terhadap film adaptasi yang akan digunakan dalam penelitian mengenai perbandingan muatan ideologis dalam film-film adaptasi Jane Austen pada dekade 1990an dan kurun waktu tahun 2000an.

ideologidalam kajian mengenai adaptasi yang secara bersamaan memperbaharui kritik kesetiaan untuk tidak lagi terpaku pada dikotomi verbal/visual, novel/film yang memarginalkan film adaptasi. Efek langsung dari perkembangan yang menggembirakan ini adalah terpupuknya interaksi timbal balik yang dinamis antara bidang kajian adaptasi dengan dua bidang kajian yang menjadi akarnya: kajian sastra dan kajian film. Pemahaman terhadap dinamika timbal balik ini akan semakin menguatkan posisi film adaptasi sebagai genre yang khas yang bukan sekedar tiruan atau turunan yang tidak kreatif. Kondisi ini akan berpengaruh langsung bagi posisi kajian adaptasi sebagai satu bidang kajian yang khas yang membidangi wilayah dan genre yang khas pula.

Daftar Pustaka

- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press
- Aragay, Mireia. 2003. “Processing Jane Austen: Fidelity, Authorship, and Patricia Rozema’s *Mansfield Park* (1999) dalam *Literary/Film Quarterly*; 2003; 31, 3; Academic Research Library, hlm. 177 – 185.
- . 2005. “Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies then and Now” dalam *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Editor: Meireia Aragay. Amsterdam dan New York: Rodopi.
- Barcsay, Katherine Eva. “Profit and Production: Jane Austen’s *Pride and Prejudice* on Film. Tesis Magister, the Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver. Diunduh dari https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/5152/ubc_2008_fall_barcsay_katherine_ev_a.pdf?sequence=1, 19 April 2010.

- Donaldson-Evans, Mary. 2009. *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*. Amsterdam dan New York: Rodopi
- Elliott, Kamilla. 2004. "Novels, Films, and the Word/Image Wars" dalam *A Companion to Literature and Film*. Editor Robert Stam dan Alessandro Raengo. Victoria: Blackwell Publishing. Hlm. 1-22
- _____. 2004. "Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma" dalam *Narratives Across Media: The Languages of Storytelling*. Editor Marie-Laure Ryan. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Irvine, Robert P. 2005. *Jane Austen*. London dan New York: Routledge.
- Jenainati, Cathia dan Judy Groves. *Introducing Feminism*. Cambridge: Icon Books, Ltd.
- Kaplan, Deborah. 2001. "Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Films" dalam *Jane Austen in Hollywood*, editor Linda Troost dan Sayre Greenfield, Lexington: UP of Kentucky, 2001.
- Kerrigan, Finnola. 2010. *Film Marketing*. Oxford: Elsevier.
- Kranz, David L. dan Nancy C. Mellerski (ed). 2008. *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing
- McFarlan, Brian. 2007. "It Wasn't Like That in the Book..." dalam *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Editor: James M. Welsh dan Peter Lev. Maryland: Scarecrow Press, Inc. Hlm. 3 – 14. Ekstrak, diunduh dari <http://www.c-s-p.org/Flyers/9781847184023-sample.pdf>, 19 April 2010
- Murray, Simone. 2008. "Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry", dalam *Literary/Film Quarterly*; 2008; 36, 1; Academic Research Library. Hlm. 4 – 19.
- Parill, Sue. 2002. *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptation*. North Carolina: McFarlan
- Samuelian, Kristin L. 2001. "Piracy is Our Only Option: Postfeminist Intervention in *Sense and Sensibility*" dalam *Jane Austen in Hollywood*, editor Linda Troost dan Sayre Greenfield, Lexington: UP of Kentucky, 2001.
- Thompson, Emma. 1995. *The Sense and Sensibility Screenplay and Diaries*. New York: Newmarket Press
- Welsh, James M. dan Peter Lev. "Introduction" dalam *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Editor: James M. Welsh dan Peter Lev. Maryland: Scarecrow Press, Inc.