

TRANSFORMASI LINTAS GENRE: DARI NOVEL KE FILM, DARI FILM KE NOVEL

*Heru S.P. Saputra**

ABSTRACT

This article is aimed at scrutinizing the ecranisation in the transformation across genre, that is from novels to films, and vice versa. It was found that the ecranisation process from novels to films is a process involving the reactualisation from the written language to the audio visual language. The implication of that process is that there are some efforts to shrink, add, or alter parts of the story for various goals. Seen from the perspective of the sociology of literature, this effort could initiate the low reading motivation to the high watching motivation. In the context of aesthetic idealism, ecranisation actually exposes an author's depression due to his lack of ability to articulate his audio visual language in representing the written language. In contrast, films has been de-ecranised into novels. An across genre transformation process is thus made, that is from the audio visual tradition, wrapped by advanced technology, to the reading-writing tradition. The latter tradition phenomena is different from the former, specifically in its perspective of the social function of literature. Unfortunately, both cannot avoid the hegemony of industrialisation. Literature and films are no more concerned with easthetic values. Rather they mingle in industrialisation, in particular the entertainment industry.

Key words: transformasi lintas genre, ekranisasi, novel, film, industri hiburan

PENGANTAR

Karya seni merupakan sebetuk ekspresi yang didasarkan atas persepsi, sikap, pandangan, dan tanggapan seniman terhadap fenomena kultural. Ia bermuara pada kristalisasi dalam sebuah teks; dapat teks dalam format verbal, musikal, *performance*, maupun visual. Ia merefleksikan pengumpulan pengalaman batin penciptanya. Meskipun bersifat individual dan mempribadi, terciptanya karya seni tidak dapat dilepas-kan dari interaksi sosial-kultural yang dialami penciptanya dalam membentuk repertoir. Dengan demikian, karya seni apa pun sebenarnya tidak sepenuhnya sebagai karya yang benar-benar individual, tetapi juga sekaligus merupakan residu konstruksi sosial. Bahkan, karya seni yang kanonik—dalam batas tertentu—mampu

merepresentasikan sebagian dari pandangan dunia masyarakat yang menjadi objek seni yang bersangkutan.

Bertolak dari fakta yang demikian, teks seni—apa pun jenisnya—tidak sepenuhnya orisinal sebagai karya yang mempribadi. Interaksi pencipta teks seni dengan lingkungan pergaulan sosial, secara disadari ataupun tidak, akan berpengaruh terhadap persepsi dan sikap sosial yang mewataki atmosfer totalitas seni yang bersangkutan. Dalam konteks ini, seruan Kristeva (Culler, 1977:139) menjadi cukup relevan, bahwa setiap teks merupakan mozaik kutipan-kutipan, sekaligus penyerapan dan transformasi atas teks-teks yang lain.

Seruan Kristeva memang menekankan terutama pada relasi antarteks sastra. Meskipun

*Staf Pengajar Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra, Universitas Jember

demikian, hal tersebut tetap relevan untuk teks seni yang lain, bahkan bukan hanya untuk relasi dalam genre yang sama, melainkan juga antar-genre. Artinya, mozaik kutipan-kutipan dapat ditelusuri korelasinya meskipun jenis teks seninya berbeda, atau merupakan aktualisasi proses transformasi lintas genre. Implikasi dari substansi semacam itu, banyak dijumpai pelatihan olah seni yang mengajarkan kepada anak didik untuk terampil mereaktualisasi atau menggubah dari jenis karya seni yang satu ke jenis karya seni yang lain, misalnya dari puisi ke cerpen, dari puisi ke lukisan, dari lukisan ke cerpen, dari cerpen ke naskah drama (lakon), dan sederet contoh lainnya (Roekhan, 1991).

Selain fenomena "mozaik kutipan-kutipan", marak juga fenomena penciptaan karya seni *atas dasar* karya seni yang lain. Jika fenomena yang pertama merupakan mekanisme kerja yang murni karena keterpengaruhan tanpa disadari, tidak demikian dengan mekanisme kedua. Mekanisme yang kedua tersebut dengan sengaja dan penuh kesadaran diciptakan dengan acuan yang konkret, yakni karya seni dengan identitas yang konkret pula. Dengan demikian, dapat dieksplicitkan bahwa karya X diciptakan atas dasar karya Y, misalnya. Kerangka pemahaman semacam itu dapat dimanfaatkan untuk menilik fenomena industri hiburan yang belakangan marak.

Sebagaimana diketahui, banyak produk industri hiburan yang diciptakan atas dasar karya seni lain yang telah beredar di pasaran, terutama karya yang mendapat sambutan hangat dari masyarakat. Banyak sinetron yang diciptakan atas dasar lagu, puisi, atau cerpen. Demikian juga dengan film, banyak yang diciptakan atas dasar puisi, novel, kartun, atau komik. Karya-karya yang demikian pada umumnya menyebutkan sumber karya yang menjadi acuan.

Bertolak dari fenomena semacam itu, tulisan berikut mengulas persoalan seputar novel yang difilmkan dan film yang dinovelkan. Ulasan terhadap fenomena tersebut dikaitkan dengan kreativitas tafsir visual, determinasi media, dan strategi industri hiburan. Meskipun demikian, disinggung pula secara sekilas tentang gejala intertekstual yang berupa mozaik kutipan-kutipan.

RELASI INTERTEKSTUALITAS: MOZAIK KUTIPAN-KUTIPAN

Wacana relasi intertekstualitas tidak dapat dipisahkan secara konkret dari berbagai pola keterpengaruhan yang terjadi dalam dunia kreativitas dan dalam teks seni. Wacana tersebut mengindikasikan gejala umum bahwa suatu karya merupakan mozaik yang tidak dapat dipastikan untuk menafikan resapan dari karya sebelumnya. Pengarang atau seniman sebagai makhluk sosial mengimplikasikan adanya keterpengaruhan sosial pada persepsi dan sikap kulturalnya. Meskipun demikian, gejala semacam itu bukanlah hasil kerja yang oleh pengarang (seniman) dengan sengaja ditujukan untuk mencomot pola dan unsur yang terdapat pada karya yang telah terpublikasi sebelumnya. Hubungan tersebut lebih sebagai hubungan tak langsung yang berada di luar wilayah kesadaran si pencipta. Keterpengaruhan semacam itu paralel dengan perilaku budaya seseorang yang—lantaran hidup dalam komunitas tertentu dalam jangka waktu yang lama—tanpa disadarinya, mirip dengan pola perilaku budaya masyarakat di lingkungan tempat tinggalnya. Jadi, ia berperilaku budaya sesuai dengan konvensi di lingkungan tempat tinggalnya, meskipun hal tersebut tidak diniatkan sebelumnya.

Fenomena yang memiliki nuansa hampir sama dengan pola intertekstual tetapi memiliki tujuan yang berbeda adalah fenomena reaktualisasi (istilah yang belum tentu tepat) atau pengubahan dari satu karya ke karya lain. Perbedaan antara hubungan intertekstual dan proses reaktualisasi terletak pada mekanisme kerjanya, yakni yang satu dilakukan tanpa sengaja sedangkan yang lain dilakukan dengan sengaja. Reaktualisasi dari satu genre karya ke genre karya lain atau dari satu bahasa ke bahasa lain dilakukan dengan mekanisme disengaja. Dalam konteks fenomena reaktualisasi karya, tampaknya dapat dijabar beberapa istilah yang memiliki nuansa yang nyaris sama, tetapi memiliki bobot atau tingkat peniruan yang berbeda. Beberapa istilah yang dapat disebutkan antara lain: terinspirasi, diadaptasi, disadur, digubah, dimodifi-

kasi, dikreasi, direproduksi, dan dire-make. Sebagai contoh, sinetron B diadaptasi dari puisi A. Sementara itu, istilah semacam tetapi memiliki bobot peniruan yang tidak dapat ditoleransi adalah "jiplakan".

Sebagaimana telah disebutkan, istilah-istilah tersebut sebenarnya memiliki tingkat peniruan yang berbeda, tetapi kriteria objektif yang benar-benar terbebas dari subjektivitas individu agaknya sulit untuk diimplementasikan. Bertumpu pada istilah-istilah yang *debatable* itu, kini menjadi suatu aksioma bahwa eksistensi sinetron-sinetron Indonesia memiliki tingkat kemiripan yang cukup tinggi dengan sinetron-sinetron yang ditayangkan TV-TV di Meksiko, Taiwan, Hongkong, Amerika Latin, dan sederet nama wilayah lainnya. Tingkat kemiripan yang cukup tinggi itu merupakan strategi dunia industri hiburan yang hanya diklasifikasikan sebagai terinspirasi, diadaptasi, disadur, digubah, dimodifikasi, dikreasi, direproduksi, dire-make ataukah sebagai bentuk jiplakan, sangat bergantung pada perspektif yang digunakan dan kuasa simbolik yang memandang. Perspektif mana dan kuasa simbolik siapa menjadi penting karena dua hal itulah penentu atas hasil justifikasi (Wardhana, 2002).

Hal semacam itu mengingatkan kita pada gugatan Yudhistira ANM Massardi kepada Ahmad Dhani atas nama novel *Arjuna Mencari Cinta* yang dituduh dijiplak dalam syair lagu *Arjuna Mencari Cinta* yang diproduksi grup Dewa. Hal senada juga dianggap melumuri noda pada film Ekskul yang menjadi pemenang FFI belum lama ini. Persoalan tersebut menjadi heboh hingga dikembalikannya piala-piala FFI yang diperoleh tahun-tahun sebelumnya oleh para insan film, lantaran musik ilustrasi yang digunakan film Ekskul dituduh sebagai karya jiplakan, meskipun juri tidak menilai demikian.

Kembali ke wacana relasi intertekstualitas, bahwa sebagai mozaik kutipan-kutipan, antara teks satu dan teks lainnya memungkinkan untuk ditelusuri keterkaitan atau kemiripan, di antaranya dalam hal pola, tematik, atau unsur struktural. Teks yang beredar atau dipublikasikan lebih awal dapat mempengaruhi atau memberi

inspirasi pada teks-teks sesudahnya. Dalam studi intertekstualitas, teks awal tersebut dikenal sebagai teks hipogram, sedangkan teks sesudahnya disebut sebagai teks transformasi. Teks hipogram dapat berupa hipogram potensial dan dapat pula berupa hipogram aktual (lihat Worton & Still, 1990). Pada umumnya teks transformasi tidak ditujukan dengan sengaja untuk mereaktualisasikan pola teks hipogram, tetapi relasi kemiripan yang muncul di antara keduanya didasarkan atas persepsi, sikap, pandangan, atau tanggapan yang kebetulan paralel di antara kedua teks.

Dalam karya sastra Indonesia terdapat fenomena teks hipogram dan teks transformasi, di antaranya pada genre prosa dan puisi. Pada genre prosa terdapat beberapa novel (dalam tulisan ini diidentikkan dengan roman) yang dapat ditelusuri teks hipogramnya dengan novel lain. Novel Indonesia modern yang paling awal, *Azab dan Sengsara* (1921), tidak dapat dilepaskan begitu saja dalam relasinya dengan novel-novel sebelumnya, yakni novel-novel Hindia Belanda. Novel-novel Hindia Belanda yang menjadi hipogram novel karya Merari Siregar tersebut antara lain *Nyai Sarikem* dan *Cerita Siti Aisah* karya H. Komer, dan *Max Havelaar* karya Multatuli (lihat Pradopo, 1995). Sebaliknya, sebagai pionir novel berbahasa Indonesia, *Azab dan Sengsara* memiliki atmosfer yang berpengaruh kuat pada novel-novel sesudahnya. Novel yang diindikasikan sebagai teks transformasi antara lain *Sitti Nurbaya*, *Kalau Tak Untung*, dan *Di Bawah Lindungan Ka'bah*. Relasi teks hipogram dan teks transformasi tersebut antara lain menyangkut persoalan tematik dan pengaluran. Persoalan tematik tampak dalam keterkaitan antara *Azab dan Sengsara* dan *Kalau Tak Untung*, sedangkan persoalan pengaluran terkait antara *Azab dan Sengsara* dan ketiga novel yang telah disebutkan. Hubungan tematik yang terfokus pada persoalan emansipasi wanita tampak pada *Sitti Nurbaya* sebagai teks hipogram dan *Layar Terkembang* dan *Belunggu* sebagai teks transformasi. Contoh lain, novel *Di Bawah Lindungan Ka'bah* karya Hamka merupakan teks hipogram novel *Atheis* dan *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*.

Keterkaitan tersebut terutama tampak pada unsur intrinsik yang berupa alur dan pusat pengisahan. Hubungan *Atheis* dan *Burung-burung Manyar* terletak pada persamaan penggunaan pola pusat pengisahan.

Relasi intertekstual juga muncul dalam puisi Indonesia modern. Salah satu relasi yang menonjol tampak pada puisi Amir Hamzah dan Chairil Anwar. Puisi-puisi yang diciptakan kedua penyair besar Indonesia itu memiliki hubungan yang bersifat pertentangan. Hal tersebut berbeda dari relasi intertekstual antara Chairil Anwar dan penyair-penyair sesudahnya, yang secara umum memiliki hubungan yang bersifat persamaan. Sajak-sajak Amir Hamzah yang relatif menonjol memiliki hubungan intertekstual dengan Chairil Anwar adalah antara "Berdiri Aku" (Amir Hamzah) dan "Senja di Pelabuhan Kecil" (Chairil Anwar), "Padamu Jua" (Amir Hamzah) dan "Doa" (Chairil Anwar), "Dalam Matamu" dan "Harum Rambutmu" (Amir Hamzah) dan "Sajak Putih" (Chairil Anwar), "Kusangka" (Amir Hamzah) dan "Penerimaan" (Chairil Anwar).

Fenomena intertekstualitas dalam novel dan puisi Indonesia tersebut merefleksikan adanya paralelisme atmosfer sekaligus semangat zaman yang merasuki konstruksi proses kreatif para pengarang dan penyair. Dalam konteks itu, teks transformasi tidak ditujukan dengan sengaja untuk mereaktualisasi-sasikan teks hipogram. Relasi kemiripan yang muncul di antara keduanya didasarkan atas persepsi, sikap, pandangan, atau tanggapan yang kebetulan paralel.

EKRANISASI: KREATIVITAS TAFSIR VISUAL

Berbeda dari konsep intertekstualitas, proses kreatif yang berupa penciptaan karya seni atas dasar karya seni yang lain, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, sering menggunakan beragam terminologi berikut: terinspirasi, diadaptasi, disadur, digubah, dimodifikasi, dikreasi, direproduksi, dire-make, direartikulasi, atau direaktualisasi. Sederet terminologi tersebut menyiratkan nuansa pengertian yang berorientasi pada wilayah yang mirip, yakni acuan karya yang

satu atas dasar karya yang lain yang dilakukan dengan kesadaran dan kesengajaan. Meskipun memiliki persamaan, beragam terminologi tersebut juga menyiratkan perbedaan, khususnya pada tataran tingkat keterpengaruhan atau tingkat acuan, yang nantinya akan berimplikasi pada perbandingan antara karya yang diacu dan karya hasil acuan.

Di antara deretan terminologi yang telah disebutkan, khusus dalam konteks novel yang difilmkan dan film yang dinovelkan, terdapat terminologi yang –menurut saya– paling representatif dalam mengejawantahkan karya yang satu atas dasar karya yang lain, yakni ekranisasi. Sebagaimana dinyatakan Eneste (1991:60), ekranisasi adalah pelayarputihan atau pemindahan/pengangkatan sebuah novel kedalam film. Pengertian tersebut didasarkan atas etimologi dari kata dalam bahasa Perancis, *ecran*, yang berarti layar. Jadi, ekranisasi diartikan sebagai perihal pemfilman novel. Meskipun demikian, dalam batas tertentu, sesuai dengan konteks semangat zaman, tidak menutup kemungkinan terminologi ekranisasi digunakan juga dalam pengertian penyinetronan novel (dalam konteks tulisan ini tidak dipersoalkan perbedaan format/substansi film dan sinetron). Bahkan, jika diperluas cakupannya, dalam makalah ini, istilah tersebut dapat digunakan dalam pengertian mengubah karya dalam bentuk non-audio visual kedalam karya audio visual, dari karya dalam bentuk cetakan/buku, misalnya, kedalam film atau sinetron. Sementara itu, jika terjadi sebaliknya, misalnya dari film diciptakan menjadi novel, dalam makalah ini digunakan istilah de-ekranisasi.

Proses ekranisasi karya sastra (novel, cerpen, puisi, atau karya literer lainnya), ke dalam film (atau sinetron) merupakan proses reaktualisasi dari format bahasa tulis ke dalam bahasa audio visual (gambar dan suara). Ekranisasi banyak dilakukan dari novel ke film. Ekranisasi pada umumnya dilakukan terhadap karya-karya yang mendapat sambutan hangat dari khalayak. Dengan begitu, karya hasil ekranisasi cenderung tidak lagi terbebani oleh upaya untuk mem-

bangun popularitas, tetapi justru terbebani oleh popularitas yang telah disandang oleh karya yang menjadi sumber ekranisasi. Mengingat bahwa sejak awal ekranisasi diniatkan sebagai bentuk pengejawantahan, maka idealnya substansi film hasil ekranisasi sama dengan substansi novel.

Sebagai ilustrasi, telah banyak novel (termasuk cerpen, naskah drama, atau karya dari genre lain) yang diekranisasi menjadi film (atau sinetron). Berdasarkan penelusuran di internet (www.vision.net.id, www.rri-online.com, www.balipost.co.id, www.news.antara.co.id, www.mediaindo.co.id, www.republika.co.id, www.program.indosiar.com) dapat disebutkan novel (termasuk cerpen, naskah drama, atau karya dari genre lain) yang diekranisasi menjadi film (atau sinetron), yaitu *Antara Bumi dan Langit* (Armyn Pane) difilmkan Huyung (1951), *Atheis* (Achdiat K. Mihadja) difilmkan Syuman Jaya (1975), *Cintaku di Kampus Biru* (Ashadi Siregar) difilmkan Ami Priyono (1976), *Roro Mendut* (Y.B. Mangunwijaya) difilmkan Ami Priyono (1984), *Di Bawah Matahari Bali* (Gerson Poyk) difilmkan Djun Saptohadi (1993), *Lupus* (Hilman Hariwijaya) difilmkan Achiel Nasrun (1987), *Anak Perawan di Sarang Penyamun* (S. Takdir Alisyahbana) difilmkan Usmar Ismail, *Salah Asuhan* (Abdul Muis) difilmkan Asrul Sani, *Ronggeng Dukuh Paruk* (Ahmad Tohari) difilmkan Ami Priyono (menjadi *Darah dan Mahkota Ronggeng*), "Bulan Tertusuk Lalang" (D. Zawawi Imron) difilmkan Garin Nugroho (menjadi *Bulan Tertusuk Ilalang*), *Kabut Sutra Ungu* (Ike Supomo) difilmkan Wim Umboh, *Taksi* (Edi Suhendro) difilmkan Arifin C. Noor, *Ca Bau Kan* (Remy Silado) difilmkan Nia Dinata, dan *Dealova* (Dyan Nuranindya) difilmkan Dian W. Sasmita.

Ekranisasi karya-karya mancanegara dapat disebutkan antara lain *Sahara* (Clive Cussler) difilmkan Breck Eisner, *Tetto Musashini-Sen* (Minoru Ginbayashi) difilmkan Naoki Nagao, *Doctor Zhivago* (Boris Pasternak) difilmkan David Lean, *English Patient* (Michel Ondaatje) difilmkan Minghella, *French Lieutenant's Women* (John Fowles) difilmkan Karel Reisz, dan *The Night Banquet* (William Shakespeare) difilmkan Feng Xiao Gang.

Untuk sekadar memperpanjang deretan ilustrasi tersebut dapat disebutkan karya lain yang telah diekranisasi menjadi film (sinetron), yakni *Sitti Nurbaya*, *Sengsara Membawa Nikmat*, *Olga*, *Catatan si Boy*, *Eiffel I'm in Love*, *Fairish*, dan *Pelukis Jendela*. Beberapa karya mancanegara dapat disebutkan antara lain *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Romeo and Juliet*, *Memoirs of A Geisha*, *The Lord of the Ring*, *The Firm*, *The Color Purple*, *War of the Worlds*, *Left Behind*, dan *Harry Potter*. Deretan ilustrasi tersebut memberi gambaran betapa suburnya upaya ekranisasi, setidaknya-tidaknya dari aspek kuantitasnya.

Dalam perspektif sosiologis, ekranisasi dapat menghasilkan karya yang bernilai positif, tetapi dapat pula menghasilkan karya yang bernilai negatif, baik bagi publik, pihak yang menghasilkan novel (pengarang), maupun film (Saputra, 2005). Dalam persepsi umum, film hasil ekranisasi yang bernilai positif adalah film yang dianggap mampu merepresentasikan novel, sedangkan film yang tidak mampu merepresentasikan novel dipersepsikan sebagai film hasil ekranisasi yang bernilai negatif. Publik yang sebelumnya telah membaca novel, secara insting, akan mencocokkan substansi novel dengan film hasil ekranisasi dari novel yang bersangkutan. Hal serupa biasanya juga dilakukan oleh pengarang novel yang bersangkutan, dalam rangka menjawab kepenasarannya tentang cocok tidaknya antara novel yang telah dikarangnya dengan film hasil ekranisasi. Hal tersebut dilakukan karena dalam benak publik dan pengarang—yang sebelumnya telah mengetahui substansi dan alur cerita—secara umum telah tertanam asumsi bahwa film hasil ekranisasi yang baik adalah film yang mampu merepresentasikan novel yang diacu. Akibat dari asumsi semacam itu, banyak penonton, apalagi pengarang novel yang bersangkutan, merasa kecewa jika menemukan perbedaan antara novel dan filmnya.

Meskipun demikian, menurut Simbolon (2004), tidak dapat dipungkiri bahwa novel yang diekranisasi kedalam film berpotensi untuk berkembang, melenceng, atau melebar. Dalam bahasa Eneste (1991:61–66) disebutkan

berpotensi mengalami penyimpangan, baik penyimpangan berupa penciptaan, pelebaran (penambahan), maupun perubahan bervariasi yang merupakan percampuran keduanya. Penyimpangan penciptaan berarti memfokuskan sesuatu yang dianggap memiliki daya tarik dan mengesampingkan hal-hal yang kurang memiliki daya tarik. Penyimpangan pelebaran atau penambahan berarti adanya tambahan-tambahan (dapat bersifat eksploitatif) guna melengkapi atau memberi gambaran kontekstual. Adapun variasi merupakan percampuran keduanya. Hal-hal yang demikian dapat terjadi karena kreator film akan memberi pengaruh atau memiliki sudut pandang terhadap karyanya berdasarkan interpretasi dan imajinasinya terhadap novel yang diekranisasinya.

Selain itu, dengan media ekspresi yang berbeda akan berkonsekuensi logis pada interpretasi dan pencitraan yang berbeda pula. Bahasa verbal dalam novel tentu saja tidak secara linear dan denotatif dapat diubah begitu saja ke dalam bahasa audio visual tanpa mengurangi nuansa dan atmosfer. Pencitraan yang dihasilkan oleh kata-kata berbeda dari pencitraan yang dihasilkan oleh gambar-gambar. Dalam konteks yang demikian, ekranisasi dapat dipahami bukan hanya sebagai upaya untuk memindahkan begitu saja dari bahasa verbal ke bahasa audio visual, melainkan juga sebagai bentuk kreativitas para kreator film dalam upaya untuk menafsirkan novel ke dalam format visual. Artinya, ekranisasi diorientasikan sebagai tafsir visual atas teks verbal. Dengan demikian, wajar saja apabila film hasil ekranisasi tidak merepresentasikan secara holistik nuansa, suasana, dan atmosfer yang dikandung oleh novel.

Untuk melakukan ekranisasi, terdapat beberapa siasat atau strategi yang dapat dijadikan referensi komparatif. Dengan mengutip Dwight V. Swain dan Joye R. Swain, Simbolon (2004) menyebutkan tiga strategi untuk mengekranisasi novel ke film, yaitu mengikuti buku (novel), mengambil konflik-konflik penting, atau membuat cerita baru. Ketiga strategi tersebut dapat diinterpretasikan sebagai berikut. Strategi yang pertama menekankan pada totalitas perubahan dari novel ke

film dengan asumsi dapat menjadi representasi. Strategi kedua memfokuskan pada persoalan-persoalan yang menonjol dengan harapan dapat dikembangkan sesuai konteksnya. Strategi ketiga menekankan pada kreativitas kreator film, sehingga novel tak lebih sebagai bahan dasar yang dapat dikreasi seoptimal mungkin.

Sementara itu, referensi lain menyebutkan bahwa ekranisasi hanya dapat dilakukan melalui mekanisme tafsir visual. Secara sederhana, mekanisme tafsir visual dapat dikelompokkan menjadi dua, yaitu mekanisme yang didasarkan pada konsep "sesetia mungkin" dan mekanisme yang didasarkan pada konsep "sekreatif mungkin". Mekanisme tersebut tampaknya masih ada relevansinya dengan tiga strategi yang telah disebutkan. Mekanisme "sesetia mungkin" memiliki korelasi dengan strategi mengikuti buku (novel), sedangkan mekanisme "sekreatif mungkin" memiliki korelasi dengan strategi membuat cerita baru. Artinya, mekanisme "sesetia mungkin" hanya bertumpu secara apa adanya pada novel yang menjadi bahan dasar ekranisasi, sedangkan mekanisme "sekreatif mungkin" berprinsip bahwa bahan dasar hanyalah titik tolak untuk menuju tafsir visual yang merdeka. Dalam implementasinya, tidak ada batas absolut antara kedua mekanisme tersebut.

Mekanisme ekranisasi, baik yang berprinsip pada mekanisme "sesetia mungkin" maupun "sekreatif mungkin", sebenarnya tidak dapat dilepaskan sama sekali dari intervensi penafsiran. Artinya, upaya untuk mengangkat secara utuh substansi dengan berbagai nuansa dan atmosfer novel ke dalam film pun sebenarnya—disadari atau tidak disadari, mau atau tidak mau—niscaya melalui penafsiran. Penafsiran merupakan salah satu kegiatan terpenting dalam ekranisasi. Kuat-lemahnya format audio visual bergantung terutama pada kuat-lemahnya kreativitas tafsir visual. Oleh karena itu, kreativitas tafsir visual yang setia pada novel yang diekranisasi, terdapat unsur yang berkhianat pada film hasil ekranisasi. Sebaliknya, tafsir visual yang paling kreatif sekalipun, selalu menyisakan keinginan untuk tidak mendustai unsur-unsur signifikan pada novel yang diekranisasi. Dalam realitasnya, terdapat

novel yang menuntut penafsiran secara kreatif (dalam konteks ekranisasi bersifat *unfilmable*), tetapi ada pula yang lebih cocok dengan penafsiran yang bersifat setia apa adanya (dalam konteks ekranisasi bersifat *filmable*). Pada umumnya, tafsir visual yang kreatif cenderung dimanfaatkan sebatas alternatif ketika tafsir visual yang setia tidak mungkin dilaksanakan. Sekadar contoh, model tafsir setia mungkin terefleksi pada *Dracula* (Copolla) dan *Frankenstein* (Kenneth Branagh), sedangkan model tafsir kreatif tampak pada *English Patient* (Michel Ondaatje) dan *Romeo and Juliet* (William Shakespeare).

Berdasarkan gambaran di atas, seyogyanya ketiga pihak—pengarang novel, publik/penikmat, dan kreator film—memiliki wawasan kesadaran kreatif yang lapang. Kesadaran tersebut juga dilengkapi dengan pemahaman terhadap karakteristik media ekspresi. Dengan karakteristik media ekspresi yang berbeda, meskipun menggunakan bahan dasar dengan substansi yang sama akan berpotensi menghasilkan produk seni yang merefleksikan apresiasi, pencitraan, dan pemaknaan yang tidak tunggal. Dengan atmosfer kultural dan spirit kreativitas semacam itu, seorang individu (entah pengarang novel, penikmat, atau kreator film) tidak akan dengan gegabah mengklaim kebenaran estetis sebagai kebenaran yang menjadi miliknya secara individual. Bertolak dari pemahaman semacam itu, seharusnya Ahmad Tohari tidak perlu *ngedhumei* terhadap hasil ekranisasi atas *Ronggeng Dukuh Paruk*-nya, demikian juga dengan Romomangun tidak perlu *bekah-bekuh* atas ekranisasi terhadap *Roro Mendut*-nya.

Meskipun demikian, bukan berarti ekranisasi selalu berorientasi pada kekecewaan yang menyelimuti pengarang novel. Ekranisasi tidak identik dengan tontonan yang berujung pada kekecewaan pengarang novel dan penonton lantaran hasrat imajinasi dan spirit persepsinya tidak terpuaskan. Ekranisasi tidak identik dengan eksploitasi novel untuk kepentingan film. Hal tersebut dapat dibuktikan dengan tidak sedikitnya film hasil ekranisasi yang memiliki popularitas sejajar dengan novelnya, atau bahkan mendapat apresiasi dari penonton yang lebih baik daripada

filmnya. Sekadar sebagai contoh dapat disebutkan beberapa hasil ekranisasi yang sukses di pasaran, antara lain *Sitti Nurbaya*, *Sengsara Membawa Nikmat*, *Taksi*, *Catatan si Boy*, *Cintaku di Kampus Biru*, *Lupus*, *Ca Bau Kan*, dan *Eiffel I'm in Love*. Selain itu ada juga *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Romeo and Juliet*, *The Night Banquet*, *Dead Poets Society*, *Harry Potter*, *The Lord of the Ring*. Sebagai catatan tambahan, *Ca Bau Kan* pernah diikuti dalam berbagai festival, mulai di Asia Pasifik Film Festival, Internac Festival di Belanda, Berlin, dan Academy Award, serta masuk nominasi 54 karya terbaik dari 54 negara pada ajang Academy Award di Hollywood, Amerika Serikat. Sementara itu, *The Lord of the Ring* mengungguli kesuksesan novelnya dan menjadi film terbaik Oscar 2003. *Harry Potter* juga menghebohkan kehebatannya, baik novel maupun filmnya.

Dalam konteks fungsi sosial, ekranisasi diharapkan bukan hanya menambah khazanah produk seni, melainkan juga mampu membantu mensosialisasikan karya sastra kepada masyarakat. Sebagaimana diketahui, produk sastra dalam bentuk buku hingga kini masih termarginalisasikan, bukan hanya dalam konteks kuantitas, melainkan juga intensitas publik yang mengaksesnya. Hal ini tidak terlepas dari *frame* besar budaya kita yang masih berkuat pada tradisi lisan, dan belum masuk dalam budaya tulis. Tradisi lisan bukan saja memberi gambaran terhadap perilaku budaya yang relatif tradisional dengan mengandalkan seni verbal, tetapi juga merefleksikan pola pikir dan sikap yang masih berorientasi pada kolektivitas atau kelompok (Sweeney, 1987; Finnegan, 1992). Dengan ekranisasi, terutama dengan bantuan media TV, sosialisasi produk sastra diharapkan dapat berjalan lebih efektif. Dengan maraknya film, sinetron, atau TV pada masa mendatang, berarti wilayah kelisanan tingkat kedua (*secondary orality*) mulai dipersiapkan untuk dirambah (Ong, 1989).

Dalam konteks yang demikian, sebagai ilustrasi, dapat diurai bahwa masih sangat terbatas masyarakat kita yang pernah atau telah membaca novel *Sitti Nurbaya* karya Marah Rusli. Namun, ketika novel tersebut diekranisasi dan

ditayangkan di TVRI, sebagian besar masyarakat di Nusantara menyaksikannya, sehingga di berbagai pelosok tanah air tidak henti-hentinya dibicarakan kelakuan si tua Datuk Maringgih. Dengan model semacam itu, sosialisasi produk sastra menjadi efektif. Dari fenomena itu, secara sosiologis upaya tersebut mampu mendongkrak minat baca publik yang rendah ke minat tonton yang tinggi. Fungsi sosial sastra bagi publik menjadi lebih terasa.

Berkebalikan dari ekranisasi (dari novel ke film), kini banyak film atau skenario yang diadaptasi menjadi novel. Barangkali proses semacam itu—sebagaimana telah disinggung sebelumnya—dapat diistilahkan sebagai de-ekranisasi. Proses tersebut merupakan transformasi dari tradisi lihat-dengar dalam kemasan teknologi (kelisanan tingkat kedua) ke budaya baca-tulis. Dalam lingkup film Nasional belakangan ini proses semacam itu sedang marak. *Brownies*, *Diola Tak Berdawai*, *Tusuk Jelangkung*, *Bangsai 13*, *30 Hari Mencari Cinta*, *12:AM*, dan *Ungu Violet* adalah sederet contoh karya literer hasil de-ekranisasi. Novel-novel hasil de-ekranisasi tersebut diterbitkan oleh Gagas Media, salah satu penerbit yang punya kepedualian besar dalam menerbitkan novel hasil de-ekranisasi. Karya-karya itu dide-ekranisasi dari film atau skenario ke novel. Adaptasi semacam itu dapat dibayangkan gampang-gampang susah. Bagi Miranda, mende-ekranisasi film *Ungu Violet* menjadi novel bukan barang mudah. Bahkan, tiba-tiba dirinya seakan merasa bodoh ketika menghadapi itu. Novel hasil de-ekranisasi yang dilakukannya juga terbilang biasa, datar, dan lemah dalam detail suasana, emosi, dan imajinasi. Nuansa yang tidak jauh berbeda juga dialami Fira Basuki ketika mende-ekranisasi *Brownies* dan Nova Riyanti Yusuf ketika mende-ekranisasi *30 Hari Mencari Cinta*.

Namun, tidak demikian bagi Veven Sp Wardhana ketika mende-ekranisasi *12:AM* karya Ery Sofid. Sebelum mengerjakan novel tersebut, terlebih dahulu Veven mempelajari skenario yang ditulis Ery Sofid dan menonton film *12:AM* yang dibintangi antara lain oleh Olga Lidya, Robertino, Inong, dan Fenita Z. Zawawi tersebut. Menurut

Veven (www.vision.net.id), jalinan dan jalannya cerita antara yang ada di film dan di novel dapat sama, tetapi tidak demikian dengan cara pandangnya. Dengan patokan semacam itu, Veven berupaya untuk menampilkan cara pandang yang berbeda antara yang ada dalam novel dan yang ada dalam film. Dengan demikian, Veven berupaya untuk melakukan pengembangan dalam penulisan novel, antara lain tentang beragamnya pilihan profesi yang dapat dilakukan oleh mahasiswa komunikasi dan tentang konsep bahwa yang masuk rumah sakit jiwa belum tentu sakit jiwa. Veven merasa tidak terlalu kesulitan menovelkan film *12:AM*, terbukti de-ekranisasi itu diselesaikannya tidak lebih dari seminggu.

Angin segar yang dihembuskan Veven Sp Wardhana juga dirasakan oleh F.X. Rudy Gunawan. Film *Bangsai 13* yang diproduksi oleh Rexinema telah dinovelkan oleh F.X. Rudy Gunawan. Sebelumnya, Rudy telah sukses menovelkan film *Tusuk Jelangkung* yang juga diproduksi Rexinema. Dalam novel *Bangsa 13* yang diterbitkan sejumlah 7000 eksemplar tersebut, Rudy berupaya untuk melakukan pelebaran atau penambahan berupa sentuhan-sentuhan informatif. Dia lebih memadatkan isinya dengan memberikan banyak penjelasan mengenai latar belakang para tokoh dominan, yakni Nat dan Mina (yang dalam filmnya masing-masing dibintangi oleh Edhita dan Luna Maya). Dengan demikian, dalam novel penokohan mereka lebih kuat, informasi tentang diri Nat dan diri Mina lebih lengkap bila dibandingkan dengan yang ada di dalam filmnya. Selain itu, Rudy juga mengekspose persoalan pamali atau pantangan. Di dalam film memang digambarkan adanya pamali, yakni pamali mengetuk pintu dari dalam, tetapi dalam novel bukan hanya pamali tersebut yang digambarkan, tetapi banyak contoh lain yang digambarkan (www.rrionline.com).

Dead Poets Society juga mendulang sukses. Film yang naskahnya ditulis Tom Schulman dan disutradarai Peter Weir itu, dide-ekranisasi oleh NH Kleinbaum menjadi novel. Bagi Kleinbaum, kesuksesannya mende-ekranisasi *Dead Poets Society* merupakan kesuksesan ketiga setelah sebelumnya berhasil mende-ekranisasi *Growing*

Pains dan DARYL. *The Piano* juga merupakan contoh de-ekranisasi yang sukses.

Dari berbagai ulasan (www.vision.net.id) diketahui bahwa *Dead Poets Society* bukan saja sukses dalam film, melainkan juga sukses dalam novel. Film yang dibintangi antara lain oleh Robin Williams, Ethan Hawke, dan Robert Sean Leonard tersebut, mampu digambarkan dengan kualitas yang representatif oleh Kleinbaum dalam novel. Dalam de-ekranisasinya, Kleinbaum mampu membuat pembaca novel tidak kehilangan poin-poin peristiwa penting karena paparan-nya nyaris sama dengan *setting* dalam film. Hampir semua kejadian dalam film berhasil dinarasikan ke dalam bahasa tulisan. Meskipun demikian, terdapat juga perbedaan peristiwa yang terjadi antara di film dan di novel. Dalam film digambarkan upaya Todd menahan tangisnya hingga tubuhnya sakit, dan ia berlari ke tengah hamparan salju yang turun deras sambil menangis menjeritkan nama sahabatnya. Dalam novel, yang terjadi adalah Todd menangis hingga dadanya terasa akan pecah menahan sesak perasaan dan duka yang mendalam dalam kamar mandi. Ada juga salah satu peristiwa penting dalam film yang berbeda dipaparkan ke dalam bahasa tulis, yakni ketika Todd (dalam novel) menolak menandatangani surat pernyataan bahwa ia telah diprovokasi gurunya. Penolakan Todd (dalam novel) untuk menandatangani surat pernyataan sama kuatnya dengan kesan Todd (dalam film) menandatangani surat pernyataan tersebut. Berdasarkan ulasan tersebut diketahui bahwa ada beberapa hal yang hilang, ditambahkan, atau dibiarkan tetap sama antara film dan novel *Dead Poets Society*.

Ragam apresiasi atau tanggapan terhadap de-ekranisasi tidak hanya datang dari penulis novel, tetapi juga datang dari penikmat (pembaca/penonton). Secara umum, publik yang telah menyaksikan film jika tergerak untuk membaca novel hasil de-ekranisasi akan secara insting mencocokkan kedua karya tersebut. Secara umum pula, jika terdapat unsur-unsur yang tidak cocok di antara keduanya, publik akan *nggerundel* merasa tidak puas. Fenomena semacam itu dialami oleh Arief Fauzi Marzuki atas novel-film

Ungu Violet. Dalam resensinya di *Jawa Pos* berjudul "Kisah Pilu Cinta Remaja", Marzuki menulis bahwa lantaran dirinya menonton film-nya terlebih dahulu, bangunan imajinasinya ketika membaca novel *Ungu Violet*—hasil de-ekranisasi dari film dengan judul yang sama—menjadi agak terbatas dengan gambar-gambar hidup novel tersebut. Akibatnya, novel tersebut seperti sebuah reportase yang hambar. Bagi Marzuki, Miranda—penulis novel—tampak kesulitan untuk membuat detail suasana, emosi, imajinasi, dan visualisasi.

Jika ekranisasi memiliki fungsi sosial dalam membantu mensosialisasikan karya sastra, sehingga minat baca yang rendah dapat dikompensasi untuk menaikkan peringkat minat tonton, bagaimana dengan de-ekranisasi? Inilah yang menjadi persoalan. Jika logikanya menggunakan *frame* besar, mungkin yang akan membeli buku hanya mereka yang hendak memenuhi rasa penasaran akibat menyaksikan filmnya untuk sekadar mencocokkannya atau dapat juga mereka yang kesadaran budaya bacanya kuat. Yang jelas, meskipun kesuksesan nilai jual buku (novel) diperkirakan tidak sesukses filmnya, tampaknya tidak perlu terlalu dirisaukan. Tradisi lisan kita memang masih lebih dominan di-band-
ing budaya tulis.

Sebagaimana diinformasikan oleh penerbit Gagas Media (www.vision.net.id), hingga saat ini novel adaptasi atau hasil de-ekranisasi terbukti berhasil menjembatani komunitas pencinta film dan pencinta buku. Lebih lanjut dijelaskan bahwa dilihat dari sisi penjualan, rata-rata novel de-ekranisasi lebih mudah dijual dibandingkan novel karya asli. Hal tersebut terkait juga dengan tingkat kompetisi dalam dunia film. Kompetisi di dunia film, menurut sejumlah produser (www.vision.net.id), "sangat kejam". Satu film hanya memiliki kesempatan sekitar satu minggu untuk ditayangkan di gedung bioskop. Hal itu berakibat hadirnya novel de-ekranisasi diharapkan dapat memberi kesempatan *extension* atau kelanjutan bagi sebuah film.

Di sisi lain, sebagaimana disinyalir Hisyam (2005) bahwa de-ekranisasi telah melahirkan pergeseran budaya yang signifikan. Blantika

baca-tulis yang semula dimarginalkan perlahan mulai bergerak ke tengah dan diterima banyak kalangan. Anggapan bahwa dunia perbukuan adalah "laboratorium" yang pengap dan menjemukan mulai berganti menjadi sarana aktualisasi yang segar, cair, asyik, dan menguntungkan. Fenomena tersebut layak dimaknai sebagai saat perayaan (selebrasi) dunia baca-tulis yang menuntut untuk dipertahankan dan sekaligus terus diberdayakan.

Berdasarkan paparan tersebut dapat diketahui bahwa baik ekranisasi maupun de-ekranisasi masing-masing memiliki segi positif dan negatif. Dalam menyikapi produk budaya tersebut dituntut adanya wawasan kedewasaan kreatif dan sikap terbuka terhadap berbagai model pencitraan dan pemaknaan. Sebab, bagaimanapun, karakteristik media ekspresi yang berbeda berimplikasi pada pola pencitraan sekaligus konstruksi imajinasi yang berbeda pula.

KONSTRUKSI IMAJINASI: DETERMINASI MEDIA

Sebagaimana telah disinggung sebelumnya bahwa perbedaan karakteristik media ekspresi berimplikasi pada apresiasi dan pemaknaan terhadap produk seni. Media juga memiliki kekuatan dan kekuasaan dalam mengkonstruksi fakta budaya, sehingga menjadi aksioma bahwa tayangan hiburan TV didominasi oleh tubuh perempuan (Irianto, 2007). Hal tersebut berimplikasi pula pada pola konstruksi kognisi dan imajinasi yang terbangun pada masing-masing individu ataupun publik. Dengan media ekspresi yang berbeda, persepsi dan apresiasi yang terbentuk pada kognisi, afeksi, dan konasi juga tidak sama. Dengan demikian, media ekspresi menjadi sesuatu yang determinan bagi produk budaya. Determinasi media mampu menggiring justifikasi seseorang terhadap produk seni. Dengan demikian, dalam kaitannya dengan ekranisasi dan de-ekranisasi, dapat disebutkan bahwa film dengan bahasa audio visualnya sebenarnya tidak dapat diapresiasi dan dijustifikasi berdasarkan pada indikasi bahasa verbal, demikian juga sebaliknya. Oleh karena itu, dibutuhkan

apresiasi yang dikemas dengan toleransi atas determinasi media ekspresi.

Dengan pernyataan yang lebih konkret dapat dijelaskan bahwa terdapat perbedaan yang mendasar antara film dan novel jika dilihat dari unsur yang diutamakan. Film lebih mengutamakan aspek audio visual untuk memanjakan mata dan telinga penontonnya sehingga suasana dan perasaan-perasaan yang dibangun tokoh dapat digambarkan lebih mudah dengan akting pemain dan set ruang. Dalam novel, rangkaian kata menjadi satu-satunya alat untuk menggambarkan seluruh cerita. Apalagi untuk novel yang diekranisasi dari film, penulis dituntut mampu menerjemahkan bahasa audio visual ke dalam bahasa verbal. Novel ditulis secara individual dengan berdasar pada repertoar individu, sedangkan film dikerjakan secara kelompok dengan pembagian kerja yang konkret. Dengan demikian, film lebih sebagai produk dari kerja kolektif.

Penjelasan tersebut menjadi penting karena banyak pihak yang kurang menyadari bahwa perbedaan media ekspresi otomatis berimplikasi pada perbedaan aktualisasi. Artinya, suatu karya yang diubah ke dalam media ekspresi yang berbeda, otomatis akan menghasilkan sesuatu yang baru yang berbeda dari karya sebelumnya. Bahasa visual atau bahasa film jelas berbeda dari bahasa tulis. Ada beberapa hal seperti suasana, perasaan-perasaan hati seseorang yang kemungkinan susah digali ke dalam bahasa tulis, kecuali dinarasikan/dipaparkan. Dalam film selalu ada *setting* peristiwa ketika seseorang merenung, tertegun atau tertekan, yang semuanya sangat mungkin sulit dibahasakan. Untuk meminimalisasi perbedaan tersebut, pemanfaatan simbol-simbol yang interpretatif dan merangsang pemaknaan sangat membantu menciptakan atmosfer estetis.

Sebagaimana dinyatakan Simbolon (2004) bahwa media ekspresi menjadi landasan utama dalam memformulasikan ide kreatif seseorang. Lain media ekspresi lain pula mekanisme dalam membawa efek terhadap hasil akhir. Sebagaimana diketahui, sastra (novel) adalah teks verbal, sedangkan film (sinetron) adalah teks audio visual; yang satu hanya sebatas kata-kata,

sedangkan yang lain adalah gambar-gambar dan suara-suara. Belakangan ini teknologi film semakin maju, misalnya adanya penggunaan animasi komputografik, sehingga memungkinkan untuk menampilkan adegan apa pun secara mencengangkan.

Dengan media ekspresi yang berbeda, kemungkinan akan muncul penyimpangan dalam ekranisasi atau de-ekranisasi. Hal tersebut terjadi lantaran keterbatasan media tertentu untuk merepresentasikan substansi yang berasal dari media ekspresi lain. Secara umum, sebagaimana telah disinggung, penyimpangan dalam ekranisasi dapat diformulasikan menjadi pencutian, pelebaran (penambahan), dan variasi keduanya. Berikut ini dipaparkan ulasan ketiga formulasi tersebut (Saputra, 1993 dan 1995). Penyimpangan dalam format pencutian yakni ekranisasi yang berupaya menciutkan objek hingga berusaha menonjolkan satu sisi secara intens dan sedikit mengabaikan sisi lain yang dirasa kurang penting. Sebagai contoh film *Atheis*. Dalam novel, tokoh Hasan menjadi bimbang lantaran dipengaruhi teman barunya –Rusli, Anwar, Kartini– yang atheis. Agama yang sejak dulu diyakininya kini berada di ambang reruntuhan. Jadi, dalam novel lebih dijabarkan aspek psikologis Hasan, sedangkan dalam film lebih dicitkan dengan memfokuskan pada “gerakan revolusi”-nya.

Demikian juga yang terjadi pada *Darah dan Air Mata Ronggeng* yang diekranisasi dari novel *Ronggeng Dukuh Paruk*. Film tersebut, sebagaimana diakui Ahmad Tohari dalam media massa, cenderung mengeksploitasi unsur seksnya, khususnya pada sesi acara “bukak klambu”. Padahal, dalam novelnya, selain unsur-unsur tersebut, unsur psikologis tokoh Srintil cukup kental terasa. Namun, hal itu tidak terefleksi pada filmnya.

Penyimpangan dalam format pelebaran atau penambahan artinya dalam ekranisasi akan dilakukan penambahan adegan-adegan tertentu guna lebih memberi daya tarik atau nilai hiburan bagi penonton. Dalam film *Atheis*, misalnya, Kartini tidur terlentang, dengan kedua pahanya yang menganga lebar. Kemudian Rusli mendekatinya. Adegan selanjutnya dapat ditebak

sendiri. Padahal dalam novelnya tidak ada adegan atau bagian cerita semacam itu.

Penyimpangan dalam format variasi antara pencutian dan pelebaran merupakan gabungan dari cara pertama dan kedua. Tentang kadarnya, biasanya disesuaikan dengan substansi cerita, tujuan dari ekranisasi, dan kondisi sosiologis publik yang menjadi pangsa pasarnya.

Meskipun menimbulkan kekecewaan lantaran adanya ketidaksesuaian antara film dan novel yang mendasarinya, ketiga pola penyimpangan semacam itu masih dapat ditoleransi, mengingat film lebih bersifat tendensius guna menyebarkan misinya. Namun, jika sudah pada taraf “penjungkirbalikan”, tentu saja masalahnya menjadi lain. Setidak-tidaknya hal itu dialami Gerson Poyk dengan *Di Bawah Matahari Bali*-nya. Media massa pernahewartakan bahwa ekranisasi yang ditayangkan RCTI-SCTV (sewaktu keduanya masih menyatu) itu sudah jauh melenceng dari “bahan dasar”-nya. Lebih dari itu, telah terjadi penjungkirbalikan fakta. Penjungkirbalikan itu, misalnya, terjadi pada hubungan segi tiga Lorenzo–Darmine–Benito. Dalam ekranisasi, Darmine begitu *ngebet* kepada Lorenzo. Kalau kemudian Darmine *lengket* dengan Benito –pemuda Italia yang kebetulan ada di Bali– lantaran Darmine begitu gundah setelah *dicuekin* Lorenzo. Akan tetapi, dalam novelnya, justru Loranzolah yang pertama kali jatuh hati. Kalau Darmine kemudian memilih Benito, lantaran Darmine mabuk kepada kebangsawanan Benito, ditambah dengan iming-iming lima juta rupiah untuk mengunjungi Roma. Penjungkirbalikan itu tentu saja mengecewakan pengarangnya. Sebagai pembuat ekranisasi, Djun Saptohadi telah merusak substansi milik Gerson Poyk.

Paparan tentang penyimpangan yang berpotensi terjadi pada ekranisasi dari novel ke film tersebut sekadar gambaran betapa terbatasnya kemampuan media ekspresi dalam mengaktualisasikan produk seni dari media yang berbeda, selain juga karena berbagai faktor dari personnya, baik yang disengaja maupun tidak disengaja. Gambaran tersebut bukanlah harga mati dalam model ekranisasi. Sementara itu,

persoalan yang hampir sama juga berlaku untuk model de-ekranisasi. De-ekranisasi juga memiliki potensi yang sama dengan ekranisasi, yakni menghasilkan produk, baik yang bernilai positif maupun bernilai negatif.

Sebagai gambaran keberhasilan de-ekranisasi, berikut dipaparkan fenomena positif yang dialami *Dead Poets Society*. Film *Dead Poets Society* telah dide-ekranisasi ke dalam novel. Secara umum, keduanya memiliki kualitas estetis yang tidak mengecewakan. Meskipun demikian, dibandingkan filmnya, novel *Dead Poets Society* lebih menjanjikan daya tarik bagi publik. Artinya, secara umum, banyak kalangan yang lebih tertarik novelnya dibandingkan dengan filmnya. Hal tersebut didasari oleh argumentasi bahwa membaca novelnya jauh lebih mengasyikkan karena merasa lebih terikat oleh tokoh-tokohnya daripada yang ditampilkan dalam film. Membaca novelnya terasa begitu mencekam, khususnya ketika Neil memulai prosesi bunuh diri yang bernuansa sakral sekaligus tragis. Muncul kesan yang menyentuh sekaligus menyakitkan ketika pembaca mencermati bagian itu. Dalam film, adegan pada bagian itu terasa relatif lebih singkat dan agak kurang mendalam. Dapat jadi karena kegundahan-kegundahan Neil dengan jelas dan gamblang dipaparkan dalam novel, sehingga memudahkan pembaca untuk membayangkan, menyelami, dan merasakan keharuannya yang larut dalam pusaran perasaan (www.vision.net.id).

Dari paparan tersebut tergambar betapa media ekspresi mampu menggiring dan mengkonstruksi imajinasi. Media ekspresi menjadi faktor yang determinan. Meskipun demikian, bukan berarti tidak ada jalan terang bagi ekranisasi dan de-ekranisasi. Pada prinsipnya, yang penting, dalam ekranisasi dan de-ekranisasi tidak perlu membatasi dengan penekanan pada bagian-bagian tertentu, apalagi dengan interpretasi yang lebih sempit dan bersifat tunggal. Perlu adanya tawaran kemungkinan atau alternatif interpretasi dan pemaknaan yang mampu memperkaya dibandingkan dengan karya yang diekranisasi. Selain itu, juga mampu membangun pencitraan untuk menggiring

persepsi publik ke beragam imajinasi. Bagaimanapun, ekranisasi dan de-ekranisasi merupakan model proses kreatif yang memperkaya khazanah produk seni dan budaya. Meskipun demikian, keduanya tidak dapat menghindari dari intervensi dan politik kepentingan yang berbau kapitalis. Bahkan, dalam konteks dan batas tertentu, ekranisasi dan de-ekranisasi sebagai bagian integral dari industri hiburan tampaknya tidak dapat mengelak dari hegemoni industrialisasi. Sastra dan film bukan lagi hanya berurusan dengan estetika, tetapi telah menyatu dengan industrialisasi, khususnya dunia industri hiburan.

BUDAYA MASSA: STRATEGI INDUSTRI HIBURAN

Sastra dan film merupakan sebagian dari produk seni yang bersifat massal.

Artinya, ia diproduksi bukan hanya untuk kepentingan individual, tetapi diorientasikan bagi kepentingan atau kebutuhan publik atau massa. Proses produksi keduanya memang berbeda. Sastra, dalam konteks ini lebih banyak dibicarakan novel, merupakan produk seni yang dikreasi secara individual oleh pengarang. Secara teknis memang dikerjakan secara individual dan bersifat mempribadi, tetapi secara genealogis ia merupakan produk sosial lantaran individu merupakan makhluk sosial yang tidak dapat lepas dari pengaruh lingkungan sosial-kultural. Hal tersebut berbeda dari film. Film merupakan produk kolektif, karena dihasilkan oleh sekelompok orang dalam satu *crew* dengan pembagian kerja yang jelas dan standar.

Sebagai bagian dari budaya massa, sastra dan film juga sekaligus merupakan bagian integral dari industri hiburan. Sebagai bagian dari industri hiburan, keduanya merefleksikan arah kebudayaan dalam masyarakat kapitalis yang rasional dan birokratis. Industri hiburan dapat dimanfaatkan sebagai media untuk mengubah nilai guna menjadi sesuatu yang diproduksi oleh sistem kapitalisme. Seringkali media massa, terbersit di dalamnya sastra dan film, bukan hanya menawarkan produk seni/budaya, melainkan sekaligus menyiratkan tawaran gaya hidup kapitalis. Dengan demikian, sastra dan film bukan

lagi hanya berurusan dengan estetika, tetapi telah menyatu dengan industrialisasi, khususnya dunia industri hiburan. Sebagai karya kreatif yang memiliki roh seni, sastra dan film memiliki fungsi sosial sebagai hiburan. Mengingat karakteristik budaya massa merupakan elemen dunia industri, mau tidak mau pergeseran politik kepentingan tidak dapat dihindarkan, yakni dari idealisme edukasi ke estetika industri. Estetika industri memiliki ideologinya sendiri, antara lain menjarung impian-impian dan hasrat imajinasi kolektif untuk diwujudkan dalam kemasan yang hedonis sekaligus menjerat konsumen dalam perangkap rasa ketagihan.

Bagaimanapun, setiap produk budaya massa akan menjadi kultur publik. Dalam bahasa Dillistone (2002:18–21), produk tersebut membentuk dunia simbol dengan mengkonstruksi representasi analogis, yakni keterwakilan suatu entitas atas entitas lain yang lebih besar, mengingat setiap simbol mempunyai sifat mengacu kepada yang ideal. Dengan berlandaskan kultur publik, produk budaya massa mau tidak mau harus memiliki daya keterjualan (*saleable*). Hal tersebut sejalan dengan prinsip dunia korporasi yang berselubung spirit kapitalis. Bagaikan siasat bertopeng kapitalis, setiap usaha akan berbalas imbalan. Strategi industri hiburan bukan melulu urusan ekonomi, tetapi juga persoalan sosiologis, bahkan persoalan betapa gen sosial mampu menandingi peran gen biologis. Betapa selera mampu dikondisikan. Betapa hasrat imajinatif membutuhkan ruang pelepasan yang mampu untuk mengakomodasinya. Meskipun demikian, sifat daya keterjualan seringkali hanya dikaitkan dalam konteks ekonomi. Padahal, dalam konteks berkomunikasi, ia dilihat dari penerimaan masyarakat seluas-luasnya.

Kuatnya jaringan korporasi dalam dunia industri hiburan akan melemahkan sendi-sendi mentalitas dan moralitas proses budaya. Proses budaya tidak lagi berimplikasi dengan produk referensi sosial, tetapi lebih sebagai produk desain kapitalisme global. Dalam konteks global, sebagaimana dinyatakan Dewanto (1996:103), kapitalisme mutakhir telah bergeser dari industri manufaktur ke industri jasa dan informasi. Ia juga

sangat akomodatif terhadap daya kreatif-kritis konsumen. Sebagai produk hiburan, sastra dan film merupakan bagian yang tercakup oleh wilayah industri jasa dan informasi tersebut.

Kooptasi perspektif global atas budaya lokal, berakibat pada tercerabutnya budaya lokal dari akar lokalitas. Ia akan mempertontonkan nilai rasa yang begitu hambar. Betapa tidak. Dalam paparan Wardhana (1995:230) produk industri hiburan, khususnya siaran TV, telah banyak yang dimodifikasi mengingat konsumennya didominasi masyarakat "tangung", yakni masyarakat yang tercerabut dari budaya lokalitas. Fenomena semacam itu marak, karena jika tidak dilakukan modifikasi maka siaran TV hanya akan diterima di wilayah lokalnya sendiri, baik dalam arti geografis maupun kelompok sosial. Hal serupa juga merambah ke berbagai program atau siaran yang ditayangkan TV, di antaranya adalah sinetron. Sinetron merupakan produk jasa dan hiburan yang sangat kapitalistis. Dengan prinsip ekonomi berupa perburuan keuntungan yang sebesar-besarnya, fenomena sinetron yang mengalami kemiripan, atau bahkan jiplakan menjadi pemandangan yang sangat biasa dan dianggap wajar-wajarnya saja (Wardhana, 1997; 2002). Dengan kungkungan kapitalisme yang kokoh, sinetron tidak lagi memiliki pilihan yang independen untuk menentukan langkahnya, pilihan antara menuruti selera pasar atau mereartikulasi budaya. Bahkan, seringkali sinetron menjadi tontonan yang bukan saja mencerminkan selera rendah, melainkan juga menjadi ajang proses pembodohan secara kultural (lihat Siregar, 2001; Siregar, ed., 2005).

Dalam konteks wacana seperti itu, Tester (2003:69) mengilustrasikan bahwa budaya industri mengambil sesuatu, seperti buku, lukisan, dan musik kemudian mengubahnya menjadi film, poster, atau rekaman, hanya untuk kepentingan mencari uang atau menghibur audiens dengan membantu mereka melupakan persoalan sehari-hari. Pendapat tersebut seakan meneguhkan fenomena ekranisasi dan de-ekranisasi sebagai bagian integral dari industri hiburan sekaligus ketidakberdayaan untuk menghidari dari hegemoni industrialisasi budaya.

Dengan melalui budaya industri maka media dan nilai budaya seringkali menjadi berposisi tidak seimbang. Budaya industri juga telah menghancurkan kemampuan seni untuk membebaskan dan memuliakan humanitas. Seakan menimpali, Barker (2005: 47) menegaskan bahwa kebudayaan kini sepenuhnya saling berpautan dengan ekonomi politik dan produksi budaya oleh perusahaan kapitalis.

Berkaca dari pesatnya dinamika industri hiburan, konsumen seakan dihadang oleh dualisme kecenderungan, yakni idealisme estetis dan kapitalisme hedonis. Untuk menyiasatinya diperlukan energi kuasa budaya, yakni kemampuan memproduksi makna dan membangun cara hidup yang menarik bagi indra, emosi, dan pemikiran (Lull, 1998:84). Energi tersebut dibutuhkan mengingat, sebagaimana ditegaskan Wardhana (1995:240), budaya industri, khususnya tayangan TV, merefleksikan impian pemirsa sekaligus penegas atas perubahan sosial dan pergeseran cara berpikir masyarakat. Dalam konteks itu, barangkali tesis Lull (1998) akan menjadi sebuah aksioma bahwa media bukan saja mencerminkan realitas melainkan juga sekaligus menciptakan realitas. Hal tersebut mengingat bahwa media memiliki kekuatan dan kekuasaan untuk mengkonstruksi realitas sosial.

SIMPULAN

Proses ekranisasi karya sastra (novel, cerpen, puisi, atau karya literer lainnya), ke dalam film/sinetron merupakan proses reaktualisasi dari format bahasa tulis ke dalam bahasa audio visual (gambar dan suara). Implikasi dari proses itu, dapat saja muncul upaya untuk melakukan penciutan, penambahan, atau perubahan **variasi bagian-bagian cerita dengan tujuan beragam**, misalnya sekadar memanfaatkan inspirasi, me-reinterpretasi makna, atau bahkan mencoba merepresentasikan substansi karya sastra ke dalam film/sinetron. Proses tersebut bersifat fleksibel; dapat mengejawantahkan seluruh isi novel, mencomot konflik-konflik yang signifikan, atau mengkreasi-kreasi ke dalam teks baru. Dengan perspektif sosiologi sastra, dari

fenomena empiris, secara sosiologis upaya tersebut mampu mendongkrak minat baca publik yang rendah ke minat tonton yang tinggi.

Fungsi sosial sastra bagi publik menjadi lebih terasa, setidaknya secara kuantitatif. Sebaliknya, secara kualitatif, khususnya dalam konteks idealisme estetika, seringkali proses ekranisasi mencuatkan persoalan baru, yakni kegundahan pengarang. Hal tersebut bersumber pada ketidakmampuan bahasa audio visual dalam merepresentasikan bahasa tulis, termasuk implikasinya dengan simplifikasi interpretatif. Meskipun demikian, fenomena proses ekranisasi masih terus berjalan hingga sekarang. Berkebalikan dari itu, kini banyak film atau skenario yang didekranisasi menjadi novel. Proses tersebut merupakan transformasi dari tradisi lihat-dengar dalam kemasan teknologi (kelisanan tingkat kedua) ke budaya baca-tulis. Fenomena kedua ini berbeda dari fenomena pertama, khususnya dalam perspektif fungsi sosial sastra. Meskipun demikian, keduanya tidak dapat menghindar dari hegemoni industrialisasi. Sastra dan film bukan lagi hanya berurusan dengan estetika, tetapi telah menyatu dengan industrialisasi, khususnya dunia industri hiburan.

DAFTAR RUJUKAN

- Barker, Chris. 2005. *Cultural Studies: Teori dan Praktik*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics*. London: Roudledge & Kegan Paul.
- Dewanto, Nirwan. 1996. *Senjakala Kebudayaan*. Yogyakarta: Bentang.
- Dillistone, F.W. 2002. *The Power of Symbols*. Yogyakarta: Kanisius.
- Eneste, Pamusuk. 1991. *Novel dan Film*. Ende: Nusa Indah.
- Finnegan, Ruth. 1992. *Oral Traditions and the Verbal arts*. London: Chapman and Hall.
- Hisyam, M. Ali. 2005. "Buku, Film, dan Selebrasi Dunia Baca." Dalam <http://www.sinarharapan.co.id/hiburan/budaya/2005/0604/bud2.html>. (diakses 30 Juli 2005).
- Irianto, Agus Maladi. 2007. "Perempuan, Media, dan Kebudayaan." Dalam *Srinthil 011 (Media Perempuan Multikultural)*. Jakarta: Desantara.
- Lull, James. 1998. *Media, Komunikasi, Kebudayaan: Suatu Pendekatan Global*. Jakarta: YOI.
- Ong, Walter J. 1989. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London: Methuen.

- Pradopo, Rachmat Djoko. 1995. *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Roekhan. 1991. *Menulis Kreatif: Dasar-dasar dan Petunjuk Penerapannya*. Malang: YA3.
- Saputra, Heru S.P. 1993. "Dilema Ekranisasi". Dalam *Manunggal*, Semarang, Mei 1993, hlm. 5.
- . 1995. "Ekranisasi *Ronggeng Dukuh Paruk* Butuh Pemahaman Roh dan Psikologi." Dalam *Karya Darma*, Surabaya, 3 Juni 1995, hlm. 4.
- . 2005. "Ketika Novel Difilmkan dan Film Dinovelkan". Dalam *Jawa Pos*, Surabaya, 7 Agustus 2005, hlm. 8.
- Simbolon, Maroeli. 2004. "Sastra dalam Film, Sebuah Dimensi Tanda." Dalam http://www.republika.co.id/koran_detail.asp?id=166780&kat_id=102&kat_id1=kat_id2.html. (diakses 30 Juli 2005).
- Siregar, Ashadi. 2001. *Menyingkap Media Penyiaran: Membaca Televisi Melihat Radio*. Yogyakarta: LP3Y.
- Siregar, Ashadi (ed.). 2005. *Sinetron Indonesia: untuk Pasar dan Budaya*. Yogyakarta: LP3Y.
- Sweeney, Amin. 1987. *A Full Hearing: Orality and Literacy in the Malay World*. Berkeley-Los Angeles- London: University of California Press.
- Tester, Keith. 2003. *Media, Budaya, dan Moralitas*. Yogyakarta: Juxtapose & Kreasi Wacana.
- Wardhana, Veven Sp. 1995. *Budaya Massa dan Pergeseran Masyarakat*. Yogyakarta: Bentang
- . 1997. *Kapitalisme Televisi dan Strategi Budaya Massa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- . 2002. *Dari Barbar sampai Timor Timur: Mengeja Budaya Massa*. Yogyakarta: Galang Press.
- Worton, Michael & Judith Still. 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- www.balipost.co.id/balipostcak/2005/4/24/g1.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.mediaindo.co.id/resensi/details.asp?id=68.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.news.antara.co.id/seenws/?d=10290.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.program.indosiar.com/prog_read.htm?id=42521.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.republika.co.id/koran_detail.asp?id=130851.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.rri-online.com/modules.php?name=Hiburan&op=gossip_hiburan_detail&id.html (diakses 30 Juli 2005).
- www.vision.net.id/detail.php?id=4500.html (diakses 30 Juli 2005).