

REAKSI INTERPRETATIF TERHADAP TEKS SUSASTRA DAN TINGKAT ELABORASI ESTETIKA DALAM TEKS SINEMA: TELAAH BUMI MANUSIA SEBAGAI KARYA ADAPTASI DARI NOVEL KE FILM

Nurbaiti Fitriyani

nurbaiti.fitriyani@gmail.com

Abstrak

Teks film tentu selalu memiliki keberpihakan terhadap kemampuannya dalam mengadaptasi teks susastra, tak terkecuali dalam karya-karya kanonik, seperti novel masyhur Bumi Manusia, gubahan Pramoedya Ananta Toer. Hanung Bramantyo mengadaptasi novel ini menjadi film dengan judul yang sama, Bumi Manusia. Tentunya dalam tindakan mengadaptasi novel ke film, sutradara tidak serta-merta bertungkus-lumus terhadap teks novel anggitan Pramoedya tersebut. Beberapa adegan yang sangat krusial dalam novel, justru tak diikutsertakan oleh sutradara sebagai bagian dalam film. Pula muncul adegan di dalam film yang berkebalikan dari teks sumbernya. Pastilah sutradara memiliki variabel tertentu dalam mengelaborasi novel menjadi film, baik dari segi orisinalitas atau prioritas terhadap elemen sakral dan karakterisasi dalam teks susastra. Dari sanalah muncul distingsiatas kedua teks tersebut. Dengan adanya reinterpretasi yang mewujudkan perbedaan-perbedaan dari teks susastra ke film, perlulah dilakukan sebuah studi komparasi. Hal ini untuk mengetahui karakteristik masing-masing medium, baik novel maupun film. Salah satu cara untuk mengetahui perbandingan tersebut, yakni menggunakan pendekatan intertekstualitas dalam penelitian ini.

Kata kunci: Adaptasi, Komparasi, Karakterisasi, Penyuntingan, Intertekstualitas

Abstract

Film texts certainly always have an alignment to their ability to adapt literary texts, including in canonical works, such as the famous novel BumiManusia, written by Pramoedya Ananta Toer. HanungBramantyo adapted this novel into a film of the same name, BumiManusia. Of course, in the act of adapting novels to films, the director does not necessarily have a transparent wrapping on the text of the novel from Pramoedya. Some scenes that are crucial in the novel are not included by the director as part of the film. Also, scenes appear in the film opposite of the source text. Surely the director has certain variables in elaborating novels into films, both in terms of originality or priority to sacred elements and characterization in literary texts. From there came the distinction of the two texts. With a reinterpretation that manifests differences from literary texts to film, a comparative study is needed. This is to find out the characteristics of each medium, both novels and films. One way to find out the comparison is to use the intertextuality approach in this study.

Keywords: *Adaptation, Comparison, Characterization, Editing, Intertextuality*

Pendahuluan

Dengan durasi yang nyaris mencapai 181 menit, Hanung Bramantyo dalam film *Bumi Manusia* tampaknya berupaya menghadirkan teks novel Pramoedya Ananta Toer—yang berjumlah 20 bab dalam 405 halaman—secara utuh. Namun, di satu sisi sutradara mengurangi atau bahkan meniadakan teks asli dalam novel, di lain sisi ia malah menambahkan sebuah ekstraksi, sehingga pada akhirnya informasi cerita yang menjadi faktor determinan dari novel menjadi kabur dan berlebihan. Reaksi interpretatif sutradara terhadap teks susastra roman sejarah *Bumi Manusia* menjadikannya menarik—dan karenanya menjadi penting—untuk diteliti.

Baik karya susastra itu *belleletters* ataupun *literature*, semua karya susastra yang baik tergolong dalam kanon susastra (Darma, 2019:22). Namun, definisi kanon susastra menyesuaikan tuntutan zaman. Pramoedya Ananta Toer merupakan salah satu penulis yang menggarap roman sejarah (Teeuw, 2015:

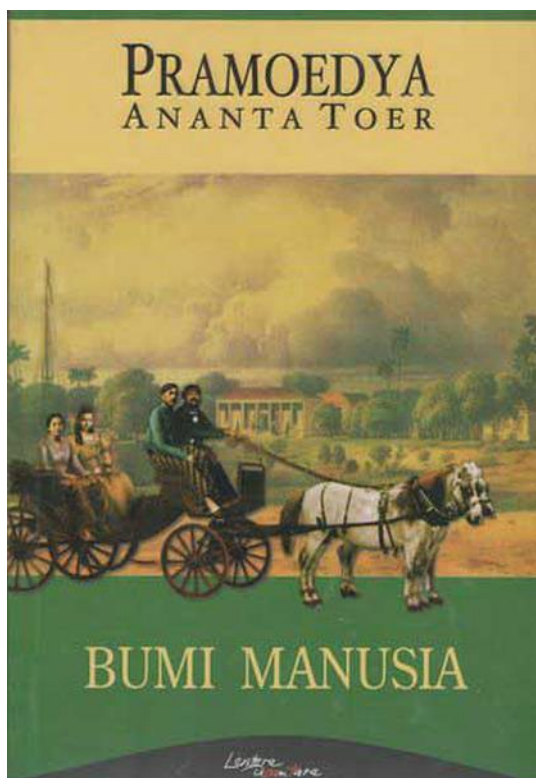
177) dan novelnya, *Bumi Manusia*, dapat menjadi kanon susastra karena perkembangan ilmu pengetahuan sosiologi susastra. Bahwa paradigma dalam sosiologi susastra tidak lain adalah cerminan masyarakat. Menurut Budi Darma, semakin dekat susastra dengan realitas kehidupan, maka semakin tinggi nilai susastranya (2019:24).

Bumi Manusia merupakan roman sejarah (perhatikan *Gambar 1*). Penulis novel ini sangat kuat sekali menyelipkan latar (*setting*). Latar sejarah begitu kental, kendati informasi faktual belum tentu memiliki kemiripan dengan kenyataan. Namun, tujuan utamanya, bagi A. Teeuw, ialah memberi makna terhadap kenyataan atau kenyataan semu (2015: 177).

Maka, sepatutnyalah *Bumi Manusia* sebagai film adaptasi, menjadi sebuah penghormatan atas karya susastra kanon. Adaptasi film, dalam kasus fiksi kontemporer populer, berkemampuan untuk memperpanjang umur-simpan sebuah novel sebagai teks yang lebih tua. Walaupun pada dasarnya adaptasi dari novel ke film tak hanya menyorot sinema sebagai produk dari industri bisnis, tetapi pula bahwa ia menjadi sebuah proses yang menghasilkan jaringan intertekstualitas (McCallum, 2018:2).

Sebagai karya adaptasi, menurut Hutcheon, ia menjadi bukan sekadar replikasi, tetapi di dalamnya terkandung: tafsirulang, evaluasi, revisi, improvisasi, inovasi, inisiatif, dan rekonstruksi (dikutip dalam Armantono, 2013:76). Maka, jelaslah terdapat aral yang melintang bagi sutradara film *Bumi Manusia* untuk mewedarkan beragam lanskap yang muncul di dalam novel sebagai teks audiovisual dengan segala mekanismenya dalam segenap tata cara alih wahana.

Ketika melihat *Bumi Manusia* sebagai roman sejarah, maka tampaklah betapa kecenderungan narasi-narasi sejarah menjadi entitas yang membungkus perihal percintaan tokoh-tokoh utama. Di dalam film *Bumi Manusia*, terlihat berbalik. Sejarah menjadi latarbelakang, sehingga yang menyembul ke permukaan adalah dominasi kisah percintaan, layaknya karya picisan belaka.



Gambar 1: Sampul novel *Bumi Manusia*.

Adegan-adegan menyoal perkara yang tidak terdapat di dalam novel *Bumi Manusia*, hadir ke dalam film melalui ekstraksi sutradara terhadap teks novel. Sebaliknya, sutradara tidak menampilkan semua adegan-adegan sakral yang terdapat di dalam novel. Meskipun begitu, bagi Sapardi, alih wahana ialah jenis pengalihan—yang mencakup kegiatan penerjemahan, penyaduran, dan pemindahan—dari satu 'kendaraan' ke jenis 'kendaraan' lain (2018: 9).

Untuk menjabarkan problematika dalam kasus adaptasi film *Bumi Manusia*, yang menimbulkan perbedaan serta peralihan dalam mengadaptasi, perlu kiranya dilakukan studi komparasi. Metode ini didasarkan pada teori intertekstualitas, menyangkut peralihwahanaan dari teks susastra ke film, sebagai perbandingan antara kedua teks: termasuk orisinalitas dan prioritas, serta penonjolan karakterisasi. Berikutnya juga diperlukan adanya teori mengenai penyuntingan-paralel (*crosscutting*), berkaitan dengan panjang teks susastra ke dalam durasi film.

Kendatipun adaptasi selalu dibingkai dalam konteks—waktu, tempat, masyarakat, dan budaya, menurut Jonathan Culler, dalam memahami proses pembacaan sebuah teks, terdapat konsep intertekstual, antara lain: prinsip penemuan kembali (*recuperation*), prinsip untuk membuat yang semula asing menjadi biasa (*naturalization*), prinsip penyesuaian, bahwa teks tidak arbiter atau tidak koheren (*motivation*), dan prinsip integrasi dari satu teks dengan teks yang lain (*vraisemblance*) (2002: 161).

Keberhasilan sutradara film *Bumi Manusia* dalam mengadaptasi roman tersebut atas ketepatannya, atukah malah melahirkan teks yang baru dari berbagai perspektif, tentu tak cukup dengan hanya membandingkan proses dialogis yang sedang berlangsung antara teks novel sebagai sumbernya dan teks film sebagai teks kedua, tetapi bagi Robert Stam, turut pula dibandingkan dengan sejumlah besar teks lain yang melatarinya (dikutip dalam McCallum, 2018: 2).

Hal ini serupa dengan penjelasan Julia Kristeva bahwa intertekstual menganalisis teks dengan mendasarkannya pada teks-teks lain yang pernah ada sebelumnya dan kemunculan teks baru yang didasari teks-teks terdahulu dapat berupa penerimaan atau penolakan: berupa fungsi timbal balik antara aspek-dalam dan aspek-luar teks sebagai dialog antara keduanya (1987: 65).

Antara Film dan Novel: Studi Komparasi terhadap Jaringan Intertekstual

Karya susastra seperti novel merupakan media verbal yang hanya memiliki 'kata-kata' untuk mengejawantahkan konteks yang dimilikinya. Karakteristik karya susastra terletak pada citra mental konseptual, linguistik, diskursif, simbolis, inspiratif, dengan waktu sebagai prinsip formatifnya. Sedangkan film sebagai sarana komunikasi multimoda tak hanya bermain dengan kata-kata, tetapi juga dapat bermain dengan kinerja teater, musik, efek suara, penyuntingan (*editing*), dan gambar bergerak. Karakteristik karya film berada pada persepsi, visual, presentasional, literal, yang terkumpul di dalam gambar visual, dengan ruang sebagai prinsip formatifnya.

Dalam mengadaptasi novel ke film, pergeseran dari fokus narasi dalam teks susastra ke *miseenscene* dalam film dan 'mata' kamera yang kurang diskriminatif, tidak bisa tidak memberikan perspektif yang mahatahu, bahkan film berkemungkinan menggambarkan sudut pandang seorang karakter tunggal melalui penggunaan *shot* atau *reverse shot*, penyuntingan keserasian pandangan (*eyelinematchcuts*) dan penyuntingan sudut pandang (*point-of-view editing*).

Bagi Richard Wagner, mode adaptasi dapat diidentifikasi melalui transposisi, komentar dan analogi (dikutip dalam McCallum, 2018: 17). Jika dalam 'mode transposisi', teks sebuah novel secara langsung kesemuanya masuk ke dalam layar, dengan meminimalisir gangguan, maka dalam 'mode komentar', teks asli dalam novel—sengaja atau tidak—diubah dalam

beberapa hal, sedangkan dalam 'mode analogi', karya adaptasi berupaya mengubah teks aslinya secara besar-besaran dengan tujuan membuat karya seni lain yang baru.

Dibandingkan dengan 'mode transposisi' yang dianggap oleh Wagner sebagai metode yang paling dominan dan paling tidak berhasil—karena film akan seperti ilustrasi belaka, 'mode komentar' dan 'mode analogi' lebih cair, sebab keduanya barangkali lebih baik dianggap sebagai 'versi-ulang'. Artinya, narasi dalam novel telah mendedah pra-teks dan menyusunnya kembali sebagai versi yang merupakan tekstual baru dan konfigurasi ideologis dalam karya adaptasi (dikutip dalam McCallum, 2018: 19).

Teks film *Bumi Manusia* yang dibuat berdasarkan teks susastra berkemampuan untuk disebut sebagai teks dalam 'derajat kedua'; ia dibuat dan lantas kemudian diterima pun memiliki korelasi—tentulah bukan semata, apalagi sama—dengan teks sebelumnya. Bagi Sarah Cardwell, studi adaptasi seringkali merupakan studi banding (dikutip dalam Hutcheon, 2006: 6). Dalam kasus terkait studi banding antara teks film dan teks susastra *Bumi Manusia*, ditemukan beberapa masalah berikut:

Prioritas dan Orisinalitas

Baik film maupun novel—apalagi jika di antara keduanya saling bersinggungan, yakni sebagai sebuah karya adaptasi—tentu memiliki cara untuk mengembangkan ceritanya sendiri. Berbagai cara bercerita tersebut mencakup, antara lain perangkat plot, aspek teknis, dan kode serta konvensi cerita. Bahwa medium yang berbeda memungkinkan diegesis yang berbeda dan mimesis dan/atau hubungan antara keduanya. Menurut Sapardi Djoko Damono,

Proses perubahan karya seni akan menghasilkan jenis kesenian yang berbeda dari sumbernya. Oleh sebab itu, membandingkan keduanya merupakan studi yang penting. Apalagi yang berkaitan dengan usaha untuk

memahami hakikat masing-masing jenis kesenian itu (Damono, 2018: 105).

Dalam mengadaptasi sebuah novel, sutradara film *Bumi Manusia* telah berupaya untuk tunduk terhadap kesinambungan teks novel. Meskipun demikian, ternyata kepengaruhannya teks novel *Bumi Manusiadi* dalam film kurang mendapat proporsi. Sehingga dengan demikian, untuk mengetahui hakikat dari film dan novel, perlu kiranya dilakukan sebuah perbandingan, karena wahana di antara keduanya sudah berbeda, maka maffhum kiranya jika terdapat sebuah kekosongan di dalam filmnya.

Oleh karena film bukanlah susastra, maka sebagai metode terjemahan, menurut Robert Stam dan Alessandra Raengo, alih wahana dari kata ke dalam gambar bergerak—novel ke dalam film, sering dipandang sebagai tantangan estetika yang melibatkan gerakan melintasi dua media yang berbeda, bahkan berbenturan (2004: 23). Adanya benturan ini, novel dan film *Bumi Manusia* tidak bisa saling dipadu-padankan, keduanya memiliki corak masing-masing.

Untuk mengetahui keesensialan yang terdapat di dalam novel, lantas ternyata ditiadakan dan/atau dilompati di dalam film, berikut dipaparkan aspek-aspek tersebut:

Pertama, di dalam novel *Bumi Manusia*, Pramoedya menyebutkan adanya babi. Babi di sini bukanlah dimaknai secara denotasi yakni, hewan babi. Namun, babi dimaksudkan sebagai tanda bahwa merujuk terhadap agama Islam. Hal ini penting, karena untuk menyampaikan informasi bahwa karakter Minke beragama Islam. Itu pula sebagai tanda di awal bahwa nantinya Minke menikah dan lantas diakui secara Islam. Bercakap-cakaplah, seperti di dalam novel, antara Annelies dan Minke:

"Aku senang ada tamu utukku," Annelies semakin riang mengetahui ibunya tidak berkeberatan. "Tak ada yang pernah mengunjungi aku. Orang takut datang kemari. Juga teman-teman sekolahku dulu."

"Apa sekolahmu dulu?"

"E.L.S., tidak tamat, belum lagi kelas empat."

"Mengapa tak diteruskan?"

Annelies menggigit jari, memandangi aku:

"Ada kecelakaan," jawabnya tak meneruskan. Tiba-tiba ia bertanya: "Kau Islam?"

"Mengapa?"

"Supaya tak termakan babi olehmu."

"Terimakasih. Ya." (Toer, 2002: 20)

Selain sebagai hubungan sebab akibat yang menandakan perihal hubungan Minke dengan Annelies, agama di dalam novel juga digunakan untuk merujuk kepada kepribadian Minke. Ia yang besar dengan ajaran Belanda, apakah ia tetap Islam dan tetap Jawa atau justru sudah menjadi Belanda coklat dan memeluk agama Kristen. Di dalam novel hal ini dipertanyakan oleh ibunya:

"Kau memang sudah bukan Jawa lagi. Dididik Belanda jadi Belanda, Belanda coklat semacam ini. Barangkali kau pun sudah masuk Kristen." (Toer, 2002: 141)

Memang, masalah tentang pertanyaan ibu Minke tersebut diadegankan di dalam film, tetapi untuk menghubungkan masalah itu seyogyanya adegan perihal dialog menghidangkan babi atau tidak, tidak serta-merta dihilangkan dan lantas melompat ke adegan selanjutnya. Dikarenakan adegan satu dan yang lainnya saling berhubungan. Adegan di film tentang pertanyaan ibunya ini, yakni ketika Minke pulang ke rumah orangtuanya yang telah sekian lama tak pernah berkabar dan apalagi bertemu orangtuanya;

Kedua, adegan di meja makan. Di dalam novel bercerita bahwa Annelies melayani Minke dalam segala hal, seolah ia merupakan seorang tuan Eropa atau Indo yang sangat terhormat.

Demikian pula, di dalam novel juga tertulis bagaimana tatkala Minke memperhatikan letak sendok dan garpu, penggunaan sendok sup dan pisau-pisau, garpu daging, yang semuanya

sangat rapi. Lebih-lebih kesempurnaan letak serbet dan tempat kobokan air, serta letak gelas dalam lapisan pembungkuserak. Sedangkan di dalam film, adegan demi adegan tersebut tak ada. Hanya berlangsung makan malam biasa. Dipaparkan di dalam novel,

Annelies duduk di sampingku dan melayani aku dalam segala hal, seakan aku seorang tuan Eropa atau seorang Indo yang sangat terhormat.

Kuperhatikan sungguh-sungguh letak sendok dan garpu, penggunaan sendok sup dan pisau-pisau, garpu daging, juga servis untuk lima orang itu. Semua tiada celanya. Pisau baja putih itu pun nampak tak terasah pada batu, tapi pada asahan roda baja, sehingga tak barut-barut. Bahkan juga letak serbet dan kobokan, serta letak gelas dalam lapisan pembungkus pak tidak ada cacatnya. (Toer, 2002: 25)

Adegan di atas memiliki hubungan dengan latar belakang karakter yang merupakan orang Pribumi yang belajar dengan kebudayaan Eropa. Selain itu, adegan Annelies melayani, ini memberi informasi bahwa perempuan Indo ini sangat menghormati Pribumi. Di adegan sebelumnya, baik di dalam novel maupun film, terbaca dan terlihat bahwa meskipun Minke ialah Pribumi, tetapi sama saja: ia tetaplah juga tamu Annelies. Perempuan ini pula mengatakan bahwa Pribumi juga baik, karena ibunya juga Pribumi (periksa *Gambar 2* dan *Gambar 3*).

Ketiga, adegan di dalam film ketika Minke berada di kamar Annelies. Di sana diperlihatkan romantisme adegan antara Minke dan Annelies. Ketika itu, Minke sedang mendongengi Annelies. Demikianlah, ditengah-tengah lelaki itu berkisah, mata mereka saling bertemu dan menatap.

Dari sanalah keduanya akhirnya berciuman. Tak cukup pada adegan itu, kemudian berlanjut Minke menutup pintu kamar Annelies, lantas mereka berdua saling tampak melepas pakaian di balik selimut. Sedangkan di dalam novel tidak dijelaskan bahwa mereka saling membuka pakaian, berikut yang tertulis:



Gambar 2: Percakapan ketika Annelies mengatakan kepada Minke bahwa ibunya Pribumi.



Gambar 3: Ibu Annelies yang seorang Pribumi: Nyai Ontosoroh.

Dan terjatuhlah aku dalam kelunakan pelukannya. Jantungku mendadak berdebaran ibarat laut diterjang angin barat. Semua darah tersembur keatas pada kepala, merenggutkan kesadaran dan tugasku sebagai dokter. Dengan sendirinya aku membalas pelukannya. Dan aku dengar ia terengah-engah. Juga nafasku sendiri, atau barangkali hanya aku sendiri yang demikian, sekalipun tak kusadari. Dunia, alam, terasa hilang dalam ketiadaan. Yang ada hanya dia dan aku yang diperkosa oleh kekuatan yang mengubah kami jadi sepasang binatang purba. Dan kami tergolek tanpa daya, berjajar, kehilangan sesuatu. (Toer, 2002: 267)

Mengacu kepada satu paragraf di dalam novel tersebut di atas, Pramoedya tampak bermain-main dengan stilistika dan metafora dalam bahasa. Sedangkan di dalam film ditafsir ulang oleh Hanung dengan adegan yang—kiranya terlalu vulgar—tanpa pretensi. Sebagaimana tatkala menilik film tersebut, maka terlihatlah seperti *Gambar 4* di bawah ini, di mana Annelies dan Minke tampak setengah telanjang, lantas diselimuti oleh Nyai Ontosoroh.

Dengan demikian, oleh sebab adegan inilah akhirnya tampak bahwa yang menjadi faktor determinan dalam film ini hanyalah kisah roman belaka. Padahal, inti yang menjadi prestise cerita dalam roman ini sesungguhnya ialah sejarah zaman. Ini bisa ditelusuri di dalam



Gambar 4: Nyai Ontosoroh menyelimuti Annelies dan Minke.

novel terjabarkan perihal Perang Aceh yang direpetisi sebanyak tiga kali.

Adanya kisah-kisah, terutama menyoal Perang Aceh, yang diulang-ulang oleh narator di dalam novel, menunjukkan bahwa peristiwa itu sangat penting terhadap jalinan-jalinan antarkarakter. Namun, kilasbalik mengenai Perang Aceh sama sekali tidak diperlihatkan di dalam film, bahkan satu *shot* pun tidak. Hal ini bisa ditengok dalam novel *Bumi Manusia*, Pramoedya Ananta Toer pada halaman 59-60, 72-73, dan 249-250.

Dalam roman *Bumi Manusia*, Perang Aceh tak sekadar menjelma spektakel narasi. Perang ini diceritakan oleh karakter Jean Marais kepada Minke. Melalui cerita lelaki berkebangsaan Prancis beranak satu tersebut, dapatlah diketahui akan letak kelemahan dan kekuatan Pribumi dalam berperang. Sebaliknya pula, letak kehebatan Belanda dalam perang pun dapat terpahami.

Titik berangkat cerita Jean Marais kepada Minke menjadi metafora kehidupan Minke sendiri. Bahwa pada waktu Minke menghadapi pengadilan Eropa (simak *Gambar 5*) dalam sidangnyanya memperebutkan hak-haknya sebagai suami Annelies; saking rumitnya kemelut kehidupan Minke yang diparalelkan oleh narator novel dengan keberkaitan Perang Aceh. Di bawah ini ialah ucapan Minke dalam ketakberdayaannya sebagai suami yang hanya diakui secara syariat Islam, tersurat dalam novel:

Pada saat itu juga aku mengerti, kami akan kalah dan kewajiban kami hanya melawan, membela hak-hak kami, sampai tidak bisa melawan lagi—seperti bangsa Aceh di hadapan Belanda menurut cerita Jean Marais ... (Toer, 2002: 372)

Demikianlah sutradara film *Bumi Manusia* tidak memanggul konteks Perang Aceh dalam filmnya seperti yang dimiliki oleh teks sumber. Hanung Bramantyo memiliki prioritas lain untuk mengadaptasi novel tersebut, yakni ia lebih mengedepankan kisah percintaan ketimbang sejarah yang melatarinya. Begitu pula, ia juga mempertahankan orisinalitas di sisi lain.

Bagi spektator (dalam film) yang belum atau sama sekali tidak pernah membaca roman sejarah *Bumi Manusia* yang mendasari film adaptasi ini, tentu novel tersebut secara efektif lantas menjadi karya turunan, sebagai teks kedua setelah film. Oleh sebab audiens yang tidak tahu, adaptasi memiliki cara untuk menjungkirbalikkan elemen sakral seperti prioritas dan orisinalitas. John Ellis mengungkapkan bahwa,

Jika karya yang diadaptasi adalah karya kanonik, kita mungkin tidak benar-benar memiliki pengalaman langsung, tetapi mungkin bergantung pada "memori budaya yang umumnya beredar" (dikutip dalam Hutcheon, 2006: 122)



Gambar 5: Minke memperebutkan haknya sebagai suami sah Annelies dalam pengadilan Eropa.

Problematika antara orisinalitas dan prioritas terhadap karya adaptasi, Linda Hutcheon mengatakan bahwa, terdapat kecenderungan untuk memiliki privilese, setidaknya memberikan prioritas atau orisinalitas terhadap teks sumber (*source*). Hak istimewa atas gagasan "kesetiaan" (*fidelity*) ini—baik prioritas atau orisinalitas—pada teks sebelumnya merupakan metode studi komparasi (Hutcheon, 2006: xiii).

Kendatipun demikian, Hutcheon juga mengemukakan bahwa, sukses tidaknya suatu adaptasi tidak ditentukan oleh seberapa "setia" karya itu mengikuti teks sebelumnya, tetapi oleh tingkat kreativitas atau keterampilan sang pengadaptasi menjadikan karyanya otonom (2006:20). Ini sepadan dengan perkataan Wagner yang sudah terpaparkandi muka bahwa sebagai karya adaptasi, 'mode komentar' dan 'mode analogi' lebih cair dalam 'versi-ulang'-nya sebagai tekstual baru dan konfigurasi ideologis sutradara dalam mendedah pra-teks narasi yang dimiliki oleh novel *Bumi Manusia*.

Selain hal-hal yang sakral dan/atau pokok, di dalam film *Bumi Manusia* juga terdapat adegan yang justru berkebalikandari teks novel. Hal ini terdapat dalam adegan ketika teman sekolah Minke, Jan Dapperste, menemui Minke sebelum acara pesta pernikahan Minke dengan Annelies. Terceritalah di dalam novel dimulai dengan percakapan Minke,

"Bicaramu seperti anak sial meratap peruntungan."

"Kau tidak keliru. Aku telah lari dari Papa dan Mama. Waktu kapal berangkat menuju ke Eropa, aku melompat, berenang ke darat."

"Bohong. Pakaianmu begitu bagus."

"Pinjaman dari teman luar sekolah."
(Toer, 2002: 342)

Dialog novel tersebut di atas, di dalam film justru karakter Jan Dapperste datang kepada Minke dalam keadaan pakaian compang-camping dan kotor, berjalan tertatih-tatih, dan wajah yang lebam. Penokohan dalam film sengaja dibalik dari muasal sumber teks novel.

Terdapat berbagai mekanisme adaptasi, bahwa setiap sutradara harus tunduk terhadap teks sumber—dalam hal ini Wagner menyatakannya sebagai 'mode transposisi'—atau sekadar berupaya mempertahankan inti teks dan mengelaborasikannya dengan gagasan-gagasan baru yang kontekstual pada zaman ketika film dibuat. Sebagai karya adaptasi, perbandingan antara film dan novel yang kerenyadisebabkan oleh dua benda budaya yang berbeda hakikatnya, Sapardi Djoko Damono mengatakan bahwa sudah sepatutnyalah,

Film tidak akan mampu mengungkapkan dengan baik semua unsur kebahasaan yang menjadi penyangga utama karya

susastra. Sebaliknya, gambar yang menjadi landasan utama film juga tidak bisa sepenuhnya ditampung dalam bahasa verbal (Damono, 2018: 125).

Terdapatnya lubang-lubang kekosongan di dalam film adaptasi bukanlah perkara yang subversif dalam berkesenian. Hal ini serumpun dengan, bahwa adaptasi, menurut Robert Stam, bukan hanya masalah membandingkan buku dan film; terdapat berbagai macam teks dan media lain yang menengahi dan bersinggungan dengan teks-teks tersebut (dikutip dalam McCallum, 2018: 2).

Film tetaplah film, yang harus menerima fitrahnya sebagai medium audiovisual; dan susastra tetaplah susastra, pula harus mencerita dalam medium verbal. Keduanya merupakan sebuah kasus intertekstualitas—kali pertama diperkenalkan oleh Julia Kristeva berdasarkan konsep teoritikus Marxis Rusia, Mikhael Bakhtin (dikutip dalam Suryajaya, 2014: 199), bahwa kepengaruhannya sebuah teks (dalam hal ini film) dari teks lain (dalam hal ini novel) adalah perkara yang lazim dalam dunia kesenian.

Roman *Bumi Manusia* pun merupakan tafsir ulang dari teks tradisi lain, sehingga pada akhirnya menjadi sebuah roman sejarah. Baik film atau novel *Bumi Manusia*, keduanya bergerak lebih jauh menyerap unsur-unsur teks lain dengan tujuan membangun cerita sendiri. Maka, *Bumi Manusia* sebagai novel hanyalah dipakai sebagai titik berangkat seorang sutradara, tentu, untuk membangun kisahnyanya sendiri secara filmis.

Sebagai pengulangan karya susastra, adaptasi film dapat berfungsi untuk menegaskan dan memperkuat asumsi budaya yang terkait dengan dalih dan karenanya memastikan statusnya sebagai modal budaya, yaitu menceritakan kisah dan mewujudkan nilai-nilai dan ide-ide yang dilihat masyarakat memiliki nilai budaya (McCallum, 2018:2).

Karakterisasi dan Kebintangan

Vivian Sobchack menuturkan bahwa untuk memastikan keabsahan karya tulis (dalam studi

ini ialah novel *Bumi Manusia*), beberapa orang yang mengadaptasi fiksi melihat terutama pada aspek susastra yang membuat aslinya begitu sukses—tema, aksi naratif, plot dan struktur adegan, karakterisasi, citra, dan dialog itu sendiri (dikutip dalam Slethaug, 2014: 17).

Keberadaan karakterisasi dalam film adaptasi patut untuk diperbincangkan karena berpengaruh terhadap sukses atau tidaknya film tersebut. Dalam film *Bumi Manusia* ini, karakter yang lebih tampak menonjol ialah Nyai Ontosoroh—diperankan oleh Sha Ine Febriyanti, ketimbang dengan karakter protagonisnya yakni, Minke—dimainkan Iqbaal Ramadhan. Karakter Nyai Ontosoroh muncul seiring dengan berjalannya cerita dalam film. Kekuatan karakter Nyai Ontosoroh yang nyaris direpetisi dalam film seperti apa yang dilontarkan oleh Mieke Bal,

Ketika sebuah karakter muncul untuk pertama kalinya, kita belum tahu banyak tentangnya. Kualitas yang tersirat dalam presentasi pertama itu tidak semuanya terpahami oleh pembaca (penonton). Dalam perjalanan narasi, karakteristik yang relevan diulang begitu sering sehingga mereka muncul lebih jelas. Dengan demikian, pengulangan (repetisi) merupakan prinsip penting dalam konstruksi citra suatu karakter. (Bal, 2017: 113)

Tendensi karakter Nyai Ontosoroh tampak mendominasi daripada karakter-karakter yang lain. Di dalam film, karakter perempuan Pribumi yang fasih berbahasa Belanda tersebut mampu menggerakkan cerita sehingga mewujudkan dramatisasi. Sedangkan di dalam novel, yang mendramatisasi cerita ialah karakter Minke. Dramatisasi dalam film ini seperti yang dikemukakan oleh John Galsworthy bahwa karakter adalah plot (dikutip dalam Disher, 2003: 46). Artinya, ia, yakni karakter Nyai Ontosoroh-lah yang menggerakkan cerita film tersebut. Seperti yang terlihat dalam *Gambar 3* di atas, bahwa karakter Nyai Ontosoroh semula memang tercermin: Pribumi, berkebayu, berkonde, sosok perempuan yang penuh kewibawaan.



Gambar 6: Nyai Ontosoroh di depan hakim Eropa.



Gambar 7: Pemberontakan Nyai Ontosoroh karena tak dianggap dalam pengadilan Eropa.

Konstruksi karakter Nyai Ontosoroh di dalam film, bukan sekadar tampak melalui pengulangan-pengulangan saja, melainkan juga karakter ini konsisten terhadap karakterisasinya. Konsistensi karakter ini mewujudkan dalam aksi-aksi dan, yang paling utama dalam, atributnya: dialek Belanda yang fasih, kebaya, konde, selalu rapi, berpendirian teguh, mandiri.

Pergeseran dramatisasi yang dibawa karakter dari karya susastra ke film—sebermula di novel terpusat pada karakter Minke, kemudian di film pada karakter nyai Ontosoroh, tidak menjadi masalah. Ini selaras dengan ungkapan Susan Hayward yang mengutip Andre Bazin bahwa, karakterisasi dalam film telah menciptakan mitologi baru yang berada di luar sumbernya (dikutip dalam Damono, 2018: 145).

Karakterisasi Nyai Ontosoroh yang membuat film menjadi dramatik, tampak dalam adegan ketika ia mempertaruhkan hak-haknya di depan pengadilan Eropa sebagai Pribumi—dan apalagi haknya sebagai seorang Ibu. Ia, kendatipun seorang Pribumi yang gundik, tetapi ia tidak begitu saja tunduk terhadap Eropa, meski pendapatnya tak dihargai sama sekali oleh orang di pengadilan Eropa (periksa *Gambar 6* dan *Gambar 7*).

Di dalam film, meskipun Nyai Ontosoroh hanyalah seorang gundik, digambarkan sebagai wanita yang tangguh, gigih, mandiri, dan bisa menyelaraskan diri dengan lingkungan, sehingga ia tampak seperti orang terpelajar. Ini tampak dalam adegan-adegan ketika Nyai Ontosoroh bekerja sendiri membesarkan perusahaan dan perkebunan yang diberikan oleh suaminya, juga dalam membesarkan kedua anaknya sendiri.

Tak hanya itu, Nyai Ontosoroh, di dalam film merepresentasikan sebagai perempuan yang memperjuangkan kesetaraan. Ini terlihat dalam adegan ketika Nyai Ontosoroh yang seorang gundik tidak serta-merta menurut dan tunduk terhadap suaminya. Sebaliknya, ia-lah yang justru mengendalikan suaminya. Dengan kerja kerasnya merawat perkebunan dan membesarkan perusahaan, ia mampu menjadi tulang punggung. Ia juga mampu membayar hutang suaminya di rumah plesiran.

Kendati narator novel mengkarakterisasi Nyai Ontosoroh secara wajar, tetapi karakter perempuan ini di tangan Sha Ine Febriyanti—sebagai pemain teater—tampak hidup di dalam film. Memang, internalisasi karakter Nyai Ontosoroh tak berdiri sendiri. Ia tetap terjalin dan terhubung dengan karakter lain, terutama Minke yang diperankan Iqbaal Ramadhan dan Annelies yang diperankan Mawar Eva deJongh. Seperti yang dikemukakan oleh Rimmon-Kenan, bahwa karakter berfungsi sebagai salah satu konstruksi dalam cerita yang diabstraksi, dapat digambarkan dalam jaringan karakter-karakter (2005: 61).

Bahwa film, termasuk adaptasi, dalam karakterisasi terhadap tokoh-tokohnya tak bisa terlepas dari sistem bintang. Jeremy G. Butler mengemukakan bahwa tubuh manusia di layar menyulut keinginan spektator sinema (dikutip dalam Hill, John & Pamela Church Gibson, 1998: 342). Konstruksi citra kebhinekaan Sha Ine Febriyanti, Iqbaal Ramadhan, dan Mawar Eva deJongh dalam *Bumi Manusia* tentu memberikan kesenangan (*pleasure*) dalam pengalaman menonton film. Imaji ketiga bintang tersebut mendominasi poster film, tentu ini merupakan bagian dari komoditas utama yang dipergunakan untuk memasarkan film kepada khalayak (lihat *Gambar 8*).

Bawuk Respati menggolongkan bintang dalam beberapa fenomena yakni, bintang sebagai fenomena produksi, bintang sebagai fenomena konsumsi, dan yang terakhir konstruksi citra dalam kebhinekaan (2017: 44).

Bintang sebagai fenomena produksi dipahami sebagai sebuah elemen dari kegiatan ekonomis dalam sinema sebagai industri. Dalam



Gambar 8: Poster film Bumi Manusia.

fenomena konsumsi, kemunculan bintang dipengaruhi oleh audiens atau konsumen, selain itu, bintang juga dianggap sebagai bentuk ekspresi yang mengkonseptualisasi hasrat atau keinginan milik masyarakat penonton. Sedangkan sebagai konstruksi citra dalam kebhinekaan, bahwa citra seorang bintang mempengaruhi citra karakter yang mereka mainkan di dalam film, gaya mereka dalam memerankan sebuah karakter.

Keberpengaruhannya fenomena-fenomena itu terhadap ketiga karakter dan/atau bintang di atas, yakni Sha Ine Febriyanti, Iqbaal Ramadhan, dan Mawar Eva deJongh, yang masing-masing memiliki penggemar sehingga mampu menggerakkan dan menyokong sistem produksi, konsumsi, distribusi, promosi, dan ekshibisi. Seperti yang dikatakan Kaplan bahwa dalam sistem bintang yang menjadi perhatian hanyalah salah satu unsur, yang lain tidak diperhatikan (dikutip dalam Damono, 2018: 112). Tentu ini membutuhkan kajian yang lebih komprehensif dan eksklusif menyoal kebhinekaan dan film wahana bintang.

Penyuntingan dan Pematatan Plot

Alih wahana dari setiap novel ke film melibatkan spektrum perubahan yang luas. Ada kendala praktis yang terlibat dalam menerjemahkan kembali sebuah karya susastra menjadi film. Seperti yang dikatakan oleh McCallum,

Naratif yaitu fungsi 'bercerita', salah satu elemen kunci yang dapat ditransfer yang dimiliki oleh kedua media (susastra dan film). Selain itu, ada fitur signifikan yang diperlukan adaptasi: waktu adalah batasan yang jelas; maka, struktur plot novelistik yang kompleks seringkali perlu disederhanakan, karena waktu menonton jauh lebih terkontrol daripada waktu membaca (McCallum, 2018: 11-12).

Mengingat panjang novel, yakni terbagi 20 bab dalam 405 halaman, tentulah struktur plot novel *Bumi Manusia* membutuhkan penyederhanaan ketika diadaptasi ke dalam film. Pun di dalam film *Bumi Manusia* yang disutradarai Hanung Bramantyo masalah memakan durasi panjang, yaitu 181 menit atau sekitar tiga jam.

Penyederhanaan plot dalam adaptasi film, seperti yang disarankan Linda Hutcheon, pada saat plot diringkas dan dipadatkan, ia bisa menjadi lebih kuat (2006: 36). Pematatan plot tampak dilakukan dalam film *Bumi Manusia* ketika berlangsungnya adegan masa lalu yang diparalelkan dengan kejadian sekarang. Jadi, dalam adegan saat ini juga secara bersamaan ditampilkan adegan masa lalu.

Penyuntingan-paralel, juga dikenal sebagai *cross cutting*. Bagi Roy Thompson dan Christopher J. Bowen,

Teknik ini membutuhkan kons-truksi khusus di mana dua plot tindakan cerita saling terkait satu sama lain. Dengan kata lain, sebagian dari satu plot diperlihatkan, kemudian urutan bergeser ke plot lainnya—di dunia film terjadi secara bersamaan. Teknik ini terbukti sangat efektif—biasanya

berpacu dengan waktu (Thompson & Christopher, 2009: 162).

Penyuntingan-paralel (*cross-cutting*), baik secara *on-screen* maupun *off-screenspace*, seperti itu bisa terjumpai dalam adegan ketika Annelies menceritakan masa lalu ibunya yakni, Nyai Ontosoroh, kepada Minke. Annelies tidak langsung serta-merta mengingat dan menceritakan masa lalu ibunya kepada Minke. Dia mengajak Minke untuk melihat bagian-bagian, sudut demi sudut ruang di rumahnya sehingga menimbulkan ingatan akan masa lalu ibunya;

Sementara menunjukkan tempat-tempat yang memunculkan masa lalu, Annelies bercerita tentang ibunya. Mulai dari ketika ibunya dijual oleh kakeknya—bapak Nyai Ontosoroh—kepada orang Eropa, yakni, Tuan Mellema, ayah Annelies. Oleh sebab bapak Nyai Ontosoroh menginginkan jabatan yang lebih tinggi, akhirnya bapaknya itu menawarkan Nyai Ontosoroh kepada tuannya, Tuan Mellema, sebagai jaminan.

Penyuntingan-paralel semacam itu memberi efek dramatis terhadap spektator. Dramatisasi dinikmati penonton ketika mereka diajak menyelami masa lalu yang diceritakan Annelies kepada Minke bagian demi bagian—dalam satuan waktu yang serupa di hadapan layar lebar.

Demikian pula, penyuntingan yang dilakukan secara paralel, menjadi pilihan yang tepat dalam mengekstraksi novel *Bumi Manusia* untuk dijadikan sebuah film. Ia bisa mereduksi bahasa di dalam susastra dengan penyuntingannya. Ini yang membuat durasi di dalam film bisa menjadi padat.

Konklusi

Sebagai sebuah karya gubahan, perbandingan cerita dalam novel dan film ini diperlukan justru untuk mengetahui masing-masing karakteristik yang diemban masing-masing medium. Antara teks sumber dan teks adaptasi, keduanya tidak bisa menjadi sama persis. Film dengan karakteristik audiovisualnya, sedangkan novel dengan kesusastranya,

yakni melalui gaya bahasa. Tentu keduanya sama-sama memiliki superioritas dan inferioritasnya.

Sebuah tilas teks susastra dapat saja mumpuni dalam upayanya menyilangkan roman dan sejarah. Namun, jika adaptasi roman sejarah *Bumi Manusia* ke film ini belum atau bahkan tidak dalam taraf mempertahankan fondasi orisinalitas novel, tentu karena problem intertekstualitas;

Dalam perihal studi kasus yang telah terpaparkan di atas, sutradara film *Bumi Manusia*, Hanung Bramantyo, membawa novel Pramoedya Ananta Toer sebagai titik berangkat dan telah berupaya untuk:

Pertama, ia mengadaptasi novel *Bumi Manusia* ke film dalam 'mode komentar', yakni ia tidak serta-merta bertungkus-lumus dengan teks sumber seperti halnya dalam 'mode transposisi', tetapi ia mengubah—baik secara sengaja atau tidak—beberapa poin krusial dalam teks novel yang sudah teruraikan dalam pembahasan tentang 'prioritas dan orisinalitas';

Kedua, alih-alih melakukan penghormatan terhadap teks susastra kanonik, sutradara masih berkubang dengan motivasi komersialisme, perkara ini dapat ditilik dalam pembahasan 'karakterisasi dan bintang', bahwa unsur yang diperhatikan oleh spektator ialah bintangnya, dan lainnya tak diperhatikan;

Ketiga, ternyata resonansi tematik dalam film *Bumi Manusia* berkurang karena adanya aspek dan unsur yang tidak diikutsertakan dalam *miseenscene* seperti yang sudah terjelaskan dalam 'prioritas dan orisinalitas', meskipun memang ia berusaha menggunakan metode penyuntingan-paralel (*cross-cutting*) sebagai upayanya untuk memadatkan plot seperti yang sudah terjabarkan dalam pembahasan 'penyuntingan dan pemadatan plot';

Keempat, teks novel *Bumi Manusia* mewujudkan modal budaya yang dapat dikomunikasikan melalui film adaptasi terbaca dalam, selain sebagai 'demokratisasi budaya'—di mana teks film dibuat untuk dapat diakses

dan populer bagi massa, juga dapat terbaca sebagai 'imperialisme budaya'—di mana daya tarik universal perlu dicurigai dalam pengenaannya terhadap nilai budaya teks film;

Kelima, ketika penonton sama sekali tidak membaca teks susastra roman sejarah *Bumi Manusia*, maka dalam memahami proses pembacaan teks film adaptasinya, terdapat konsep intertekstual: film *Bumi Manusia* menjadi prinsip naturalisasi—berkait erat dengan 'demokratisasi budaya'—dalam membuat yang semula asing di dalam novel sebagai budaya verbal menjadi bias ketika ditransformasikan ke dalam budaya layar.

Dengan segala unikum media tersebut, cara bercerita antara novel dan film tidak dapat dibandingkan. Namun, studi kontekstual dari kedua karya gubahan itulah yang perlu dilakukan, sehingga ideologi penulis roman sejarah *Bumi Manusia* dengan ideologi sutradara film *Bumi Manusia*—dapat diketahui dalam limitasinya terhadap persebaran teks-teks lain.

Ketika gejala intertekstualitas ini ditolak, maka perlulah sebuah usaha untuk menemukan makna dan nilai di dalam gejala yang muncul: ketidakakuratan, kompleksitas, premis, spekulasi, dan lain sebagainya. Gagal atau tidaknya *Bumi Manusia* sebagai film adaptasi, pun tidak bisa hanya diukur melalui teks sumbernya. Maka, diperlukanlah teks film *Bumi Manusia* yang baru dalam berkesinemaan—jika memang dibutuhkan—sebagai pembanding teks film *Bumi Manusia* yang disutradarai oleh Hanung Bramantyo;

Kendatipun teks film yang baru belum tentu dibuat secara patuh terhadap teks novel sebagaimana 'mode transposisi', teks film yang baru pun dapat pula dibuat, diciptakan, dikonstruksi oleh teks-teks lain yang terkadang bergantung terhadap dinamika dan pergulatan sebuah zaman yang di dalamnya terdapat isu sosial, budaya dan politik.

Studi adaptasi film *Bumi Manusia* ini layak untuk ditumbuhkembangkan, karena adaptasi bukan sekadar perbandingan antara dua teks: film dan susastra. Akan muncul sekian aspek dari teks lain—di luar teks

sumber—yang turut melahirkan teks film ini. Tentu ini bukan perkara mudah, tak semua sutradara berhasil mengeksekusi hasil dari ekstraksi terhadap pembacaan teks susastra. Alih-alih memperkaya dan melampaui teks terdahulu seorang sutradara pun bisa saja terjebak menjadi epigon, bahkan tergelincir menjadi plagiat.

DAFTAR PUSTAKA

- Armantono, R. B. & Suryana Paramita. 2013. *Skenario: Teknik Penulisan Struktur Cerita Film*. Jakarta: FFTV-IKJ Press.
- Bal, Mieke. 2017. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Fourth Edition. London: University of Toronto Press.
- Culler, Jonathan. 2002. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature*. London & New York: Routledge.
- Damono, Sapardi Djoko. 2018. *Alih Wahana*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Darma, Budi. 2019. *Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Disher, Garry. 2001. *Writing Fiction: An Introduction to the Craft*. Australia: Allen & Unwin.
- Hill, John & Pamela Church Gibson. 1998. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1987. *Desire Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- McCallum, Robyn. 2018. *Screen Adaptation and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film*. Palgrave Macmillan.
- Respati, Bawuk. "Genre, Kebintangan, dan Film Wahana Bintang," *Jurnal Imaji*. Edisi 9 No. 1, Juli 2017, pp. 1-57. Jakarta: FFTV Institut Kesenian Jakarta.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Second Edition. London & New York: Routledge.
- Slethaug, Gordon E. 2014. *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York: Bloomsbury.
- Stam, Robert & Alessandra Raengo. 2004. *A Companion to Literature and Film*. United Kingdom: Blackwell.
- Suryajaya, Martin, dkk. 2014. *Memasak Nasi Goreng Tanpa Nasi: Antologi Esai Pemenang Sayembara Kritik Sastra DKJ 2013*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Teeuw, A. 2015. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Cetakan Kelima. Bandung: Pustaka Jaya.
- Toer, Pramoedya Ananta. 2002. *Bumi Manusia*. Cetakan Kesembilan. Yogyakarta: Hasta Mitra.
- Thompson, Roy & Christopher J. Bowen. 2009. *Grammar of the Edit*. Second Edition. Focal Press.

Filmografi

Bumi Manusia (sut. Hanung Bramantyo, Indonesia, 2019)

Kredit Gambar

Gambar 1:

Sampul Novel *Bumi Manusia* © 2002 oleh Hasta Mitra

Gambar 2-7:

Trailer *Bumi Manusia* © 2019 oleh Falcon. https://www.youtu.be/2BYJaVz_wpM

Gambar 8:

Poster Film *Bumi Manusia* © 2019 oleh Falcon. <https://cdn.cgiv.id/uploads/movie/compressed/19022600.jpg>