

**INTEGRASI MONOLOG INTERIOR DAN INTERTITLE DALAM
BAHASAFILM: TELAHAH PERSPEKTIF ESTETIKA DALAM ADAPTASI
FILM “HUJAN BULAN JUNI” (2017)**

Nashrullah Ali Fauzi

nashrullahalifauzi@gmail.com

Nurbaiti Fitriyani

nurbaiti.fitriyani@gmail.com

Monoskrin, Indonesia

Abstract

The adaptation of literary works to film is not new in this era. After undergoing several transformations from poetry to musicals, comics, graphic-novels, and novels, *Hujan Bulan Juni* as a literary work was then adapted into the film art with the same title. This research focuses on the film *Hujan Bulan Juni* (2017) directed by Reni Nurcahyo Hestu Saputra which was adapted from the text of the novel and poem *Hujan Bulan Juni* written by Sapardi Djoko Damono. Although there have been changes from literary works to films, film directors certainly want to maintain fidelity in the works even though this is not possible, because both have different mediums and have gone through different interpretation processes. In the end, it becomes understandable if there are so many elements that are removed or even added in a film adaptation. However, there are elements that actually change the point of view of the story and obscure the aesthetics of the film so that it is disturbing, namely the interior monologue and intertitle. The use of these two elements affects the essence of cinema which is projected through audio and visual, in which the film has a medium specification in the form of moving images. In this study, the researcher tries to describe what elements are removed or added by the director from the novel to the film and how they affect the adaptation work. To find out the characteristics of each of these mediums, it is necessary to conduct a comparative study. One way to find out the comparison, in this study using an intertextuality approach with microcosmic and macrocosmic methods. The result shows that the film adaptation does not maintain the fidelity. Interior monologue that appears a lot in the novel is mostly removed and the intertitle is excessively added.

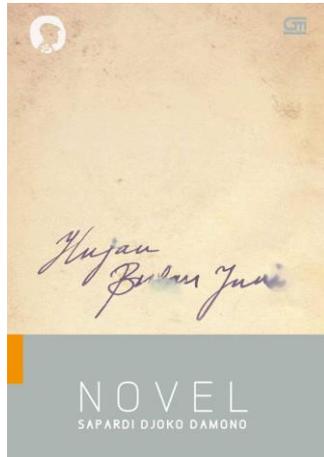
Kata Kunci: Film Adaptation, Intertextuality, Fidelity, Interior Monologue, Intertitle.

LATAR BELAKANG

Pembuatan film dari teks sebelumnya hampir setara mesin sinema itu sendiri, yakni lebih dari setengah dari semua film komersial berasal dari karya sastra—meskipun tidak berarti semua film diadungkan (Andrew, 2000, p. 29). Oleh karenanya, adaptasi bukanlah studi yang baru. Selain itu, pun bukan kebetulan bahwa banyak film yang diadaptasi berdasarkan pada buku terlaris yang dibuat oleh penulis dengan jumlah pembaca yang besar seperti dalam karya sastra *Hujan Bulan Juni* (Damono, 2017), yang telah mengalami cetak ulang bahkan hingga lebih dari dua belas kali (lihat Gambar 1), lantas kemudian menjadi film dengan judul yang sama *Hujan Bulan Juni* (Saputra, 2017), dengan penonton lebih dari seratus lima

puluh ribu (lihat Gambar 2). Selain dari segi penonton, film *Hujan Bulan Juni* penting untuk dikaji karena kekurangtepatan gaya sinematik yang digunakan oleh sutradara, yakni *intertitle* dan monolog interior.

Gambar 1. Sampul novel
Hujan Bulan Juni (Damono, 2017)



Gambar 2: Poster film *Hujan Bulan Juni*
(Saputra, 2017)



Mengadaptasi sebuah novel berarti mengatakan sesuatu yang baru tentangnya dan mencapai sesuatu yang inovatif, terlepas dari apakah adaptor tersebut bercita-cita untuk mengatakan sesuatu yang baru atau tidak (Snyder, 2011, p. 225). Sebuah adaptasi menjadi baru dan inovatif dapat ditempuh dengan perubahan, hanya saja perubahan itu dilakukan dengan penuh pertimbangan dan kreativitas yang cerdas.

Dalam mengadaptasi film *Hujan Bulan Juni* (Saputra, 2017), di mana sutradara sudah melakukan interpretasi dan telah melalui proses ekstraksi terhadap teks novel. Kata-kata yang terdapat di dalam novel pun tidak semuanya dihadirkan di dalam film. Reni Nurcahyo Hestu Saputra, dalam mengadaptasi *Hujan Bulan Juni* telah menghilangkan dan menambahkan elemen-elemen dari novel ke film.

Lebih lanjut, yang terlihat lebih menonjol, sutradara membubuhkan *intertitle* di dalam film. Kehadiran unsur ini mengakibatkan elemen visual menjadi tumpang-tindih dan terganggu dengan kata-kata yang muncul di dalam layar. Hal itu disebabkan setiap kali adegan karakter Sarwono dan Pingkan berpuisi selalu diiringi dengan *intertitle*.

Akibatnya, pergeseran fokus atau sudut pandang dari cerita yang diadaptasi dapat menyebabkan perbedaan besar (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 11). Perbedaan tersebut bisa muncul melalui pesan yang ingin disampaikan atau bahkan melalui cerita dalam film.

Pergeseran fokus ataupun sudut pandang tidak hanya terdapat dalam penggunaan *intertitle*, tetapi juga pada monolog interior. Alih-alih menggunakan

monolog interior sebagai pemadatan durasi dalam film, justru dengan elemen ini sudut pandang cerita mengalami peralihan antara di dalam teks sumber (sastra) dan di dalam teks film.

Menggunakan monolog interior dan *intertitle* di dalam layar harus berlandaskan bahasa film, sehingga unsur tulisan dan suara tidak lantas merusak elemen visualnya, tetapi melengkapi kekurangan dan kelemahan seni gambar-bergerak. Monolog interior dan *intertitle* dalam film *Hujan Bulan Juni* harus ditinjau penggunaannya untuk memastikan fungsionalitasnya sebagai elemen pendukung dalam bahasa visual. Oleh karenanya, menjadi penting untuk dikaji dalam penelitian ini terkait dengan fungsi monolog interior dan *intertitle* di dalam film.

Dengan begitu, muncul beberapa pertanyaan, *pertama*, terkait perubahan apa saja yang dilakukan oleh sutradara yang memunculkan suatu kebaruan dari karya sebelumnya, *kedua*, menyoal bagaimana perubahan-perubahan dalam adaptasi film itu dibentuk, *ketiga*, bagaimana sutradara menggunakan gaya sinematik, yakni *intertitle* dan monolog interior dalam film adaptasi.

Untuk mengurai persoalan dalam kasus adaptasi film *Hujan Bulan Juni*, yang memunculkan perbedaan, perlu kiranya dilakukan studi komparasi. Metode ini didasarkan pada teori intertekstualitas, menyangkut teks film dan teks sebelumnya.

TINJAUAN PUSTAKA

Upaya untuk menjadikan penelitian ini lebih komprehensif, sudah sepatutnya diperlukan literatur yang memadai. Beberapa literatur yang digunakan dalam penelitian adaptasi film ini antara lain: studi adaptasi, fidelitas, dan intertekstualitas. Intertekstualitas digunakan dalam analisis ini karena karya adaptasi bukanlah karya yang independen. Ada pembacaan dan keterlibatan pada teks sebelumnya di dalam karya adaptasi.

Masing-masing studi tersebut telah dikemukakan oleh para teoretikus dalam bidang sastra dan film, seperti Linda Hutcheon dan John Desmond di tahun yang sama, 2006, mengungkapkan teori adaptasi dari sudut pandang novel dan film. Kendatipun demikian, teori Hutcheon telah diperbaharui di tahun 2013. Di tahun sebelumnya, 1974, Christian Metz memandang adaptasi dari estetika film; teori adaptasi yang dikemukakan oleh Robert Stam di tahun 2000, lebih cenderung mengunggulkan karya sastra; di tahun yang sama seperti Stam, 2000, Dudley Andrew justru lebih berfokus pada fidelitas sebuah karya adaptasi. Adapun Abeer M. Refky M. Seddeek dan Amira Ehsan pada 2018, memberi gagasan bagaimana seharusnya

intertitle digunakan di dalam film. Tom Konyves (2020) berpendapat bahwa *intertitle* dalam film menjadi berlebihan. Sarah Kozloff di tahun 1988, telah mengungkapkan tentang fungsi monolog interior di dalam film sebagai pengungkapan perasaan karakter dan kilas balik. Di tahun sebelumnya, 1980, Seymour Chatman mengemukakan tentang cara penyampaian monolog interior, yakni dengan *voice-over*. Di tahun 2017, Pada tahun 2017, Jan Alber memperbaharui monolog interior yang bukan sekadar sebagai ungkapan isi pikiran karakter, tetapi bersamaan dengan itu juga perlu divisualkan meski hanya dalam potongan. Lantas kemudian, Tom Gunning (2019) membuat istilah lain mengenai monolog interior, yakni *free indirect discourse*. Kristin Thompson dan David Bordwell mengutarakan ihwal fungsi latar tempat di dalam sebuah film. Sementara itu, Mary H. Snyder (2011), Jonathan Culler (2002) dan Julia Kristeva (1987), mengungkapkan teori intertekstualitas yang tidak bisa terlepas ketika menganalisis karya adaptasi.

Film berpotensi untuk mengembangkan idiom independennya sendiri, di mana ia memiliki simbol-simbol yang tak terhitung banyaknya atas emosi yang sejauh ini gagal menemukan ekspresinya dalam kata-kata. Christian Metz mengatakan bahwa sinema tidak hanya mampu menceritakan kisah-kisah yang berkesinambungan, tetapi juga mengatakan hal-hal yang dapat disampaikan dalam bahasa kata-kata meski berbeda (1974, p. 44). Dengan demikian, diperlukanlah sebuah adaptasi.

Adaptasi ialah juga interpretasi yang melibatkan setidaknya satu orang membaca teks, pilihan tentang elemen apa yang akan ditransfer, dan keputusan tentang bagaimana mengaktualisasikan elemen-elemen ini dalam media gambar dan suara (Desmond, 2006, p. 2). Hal tersebut berarti bahwa sebelum membahas dan menganalisis sebuah teks, sudah seyogianya memiliki konsepsi tentang makna teks yang hendak diadaptasi.

Dalam mengadaptasi sebuah karya, menurut Desmond (2006, p. 3) ada tiga pendekatan, yakni adaptasi dengan interpretasi dekat (*adaptation as close interpretation*), ketika sebagian besar elemen cerita dalam teks sastra disimpan dalam film dan beberapa elemen dihilangkan atau ditambahkan; adaptasi dengan interpretasi tidak ketat atau longgar (*adaptation as loose interpretation*), ialah ketika sebagian besar elemen cerita dihilangkan dan teks sastra digunakan sebagai titik tolak; adaptasi dengan interpretasi menengah (*adaptation as intermediate interpretation*), ketika tidak sesuai persis atau tidak sepenuhnya menyimpang dari teks sastra, tetapi tetap di tengah-tengah.

Sebuah karya adaptasi sering kali dikaitkan memiliki hubungan yang jelas dan menentukan dengan teks sebelumnya dan/atau teks sumbernya. Hal tersebut seperti yang dikatakan oleh Robert Stam, bahwa sastra akan selalu memiliki keunggulan aksiomatis atas adaptasi karena, *pertama*, senioritas, bahwa seni yang lebih tua sebagai bentuk seni yang lebih baik; *kedua*, *iconophobia*, bahwa seni visual lebih rendah dari seni verbal; *ketiga*, *logophilia*, kecintaan terhadap kata-kata (2000, p. 58). Dengan kata lain, budaya sastra lebih unggul karena merupakan bentuk seni yang lebih tua dan lebih mapan daripada film.

Dalam lain hal, sebuah karya disebut sebagai adaptasi, karena hubungan terbukanya dengan karya lain atau dengan teks sebelumnya. Itulah sebabnya mengapa studi adaptasi seringkali merupakan studi komparatif (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 6). Menurut Hutcheon (2013, p. 8), adaptasi dapat digambarkan sebagai transposisi yang diakui dari karya lain yang dapat dikenali; tindakan apropriasi/penyelamatan yang kreatif dan interpretatif; keterlibatan intertekstual yang diperluas dengan karya yang diadaptasi.

Gagasan tentang intertekstualitas Mary H. Snyder (2011, p. 2), melihat adaptasi sastra ke film sebagai bentuk intertekstualitas yang layak atas studi dan eksplorasi yang intensif dari banyak sudut. Dalam menganalisis adaptasi film tidak bisa terlepas dari pendekatan intertekstual karena melibatkan dua media. Snyder mengatakan bahwa, “Jika seseorang menganalisis novel, maka melalui literasi sastra, begitupun dengan analisis film. Namun, jika film tersebut diakui sebagai film adaptasi, maka perbandingan intertekstual harus mengikutinya” (2011, p. 17).

Pendekatan intertekstual dalam analisis adaptasi bukan ditujukan untuk mengidentifikasi “baik” atau “buruk” film adaptasi, tetapi untuk mengetahui adanya titik fidelitas, karena biasanya pada titik ketidaksetiaan itulah tercipta kreativitas (Snyder, 2011, p. 17). Dengan demikian, studi adaptasi bukanlah tentang membuat penilaian yang terpolarisasi, tetapi tentang menganalisis proses, gaya, dan unsur-unsur lainnya.

Menurut Jonathan Culler (2002, p. 161), 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 (*vraisemblation*).

Intertekstual juga merupakan suatu analisis 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 (Kristeva, 1987, p. 65).

Setelah mengetahui intertekstualitas di antara teks adaptasi dan teks yang diadaptasi, sudah sepatutnya muncul perihal fidelitas. Fidelitas menurut Dudley Andrew (2000, p. 31), ialah sebuah diskusi yang paling melelahkan dalam studi adaptasi, karena sering diasumsikan bahwa tugas adaptasi adalah sebuah reproduksi dalam sinema dari sesuatu yang esensial terhadap teks asli. Namun, jika fidelitas ini ditiadakan dalam studi adaptasi juga menjadikannya tidak menarik lagi karena dalam fidelitas dapat diketahui bagaimana karakteristik dari medium yang berbeda menyampaikan sebuah gagasan.

Fidelitas dalam karya adaptasi secara konvensional diperlakukan sebagai “isi” dan “roh” dari teks, seolah-olah adaptasi adalah suatu perubahan interpretasi dari sumbernya yang mencakup aspek-aspek fiksi yang umumnya dielaborasi dalam naskah film, baik dari segi karakter, geografis, informasi yang memberikan konteks fiksi, dan aspek penceritaan dasar yang menentukan sudut pandang narator (Andrew, 2000, p. 31).

Kegagalan atau keberhasilan sebuah karya adaptasi bukanlah terletak pada ketidakpatuhannya terhadap teks sumbernya, melainkan dalam hal kurangnya kreativitas dan keterampilan membuat teks tersebut menjadi otonom (Hutcheon & O’Flynn, 2013, pp. 20–21). Gagasan mengenai fidelitas pada teks sebelumnya tersebut, Linda Hutcheon menyebutnya sebagai metode studi komparasi (2013 xiii). Dengan demikian, dalam adaptasi, fidelitas digunakan sebagai alat analisis untuk memeriksa dan mengeksplorasi medium yang berbeda.

Kekurangan maupun kelebihan dalam adaptasi merupakan suatu kompromi. Bagi Timothy Corrigan yang dikutip dalam Slethaug (2014, p. 17), ada beberapa poin untuk mengidentifikasi mengenai adaptasi yang serius dan setia: (1) mempertahankan dan menciptakan detail latar dan plot, (2) mempertahankan nuansa dan kompleksitas dalam adaptasi, (3) mengomunikasikan tema dan gagasan dalam adaptasi, (4) perubahan teks sumber sebab konteks sejarah atau budaya yang berbeda, dan (5) perubahan materi atau cara komunikasi yang menjadikan makna teks bagi pembaca/penonton menjadi berbeda.

Dengan demikian, dikatakan sebagai interpretasi “harfiah” yang setia dengan

integritas pengarang, jika pertanyaan 1-3 Corrigan tentang transfer plot, karakterisasi, dan tema dari medium satu ke medium lainnya dapat terjawab semuanya (Slethaug, 2014, p. 17). Namun, akan disebut sebagai "interpretasi tradisional" atau tidak begitu setia, jika pertanyaan 4 dan 5, mengenai penambahan atau penghapusan materi untuk membuat film itu sendiri menarik, tetap dalam anggaran, dan menyenangkan penonton, dapat dijawab dalam batas tertentu (Slethaug, 2014, p. 17).

Dari pendapat lain, kaitannya dengan fidelitas dalam film adaptasi ada tiga klasifikasi: "*pertama*, transposisi (*transposition*), di mana sebuah novel ditampilkan langsung di layar dan hanya ada sedikit gangguan; *kedua*, komentar (*commentary*)", yakni mengambil teks sumber dan baik sengaja maupun tidak sengaja dirubah dalam beberapa hal; *ketiga*, analogi (*analogy*), suatu penyimpangan yang cukup besar demi membuat karya seni yang lain" (Wagner, 1975, pp. 222-226).

Kendatipun demikian, fidelitas yang berdasar pada teks sumbernya tidak hanya diukur dengan apa yang dipertahankan dan bagaimana menyajikannya, tetapi juga oleh tingkat dan sifat penemuan dan penyimpangan dari aslinya (McFarlane, 1996, p. 163).

METODE PENELITIAN

Untuk memecahkan permasalahan dalam penelitian ini, dibutuhkan metode khusus yang relevan. Jenis metode yang digunakan dalam penelitian ini ialah pendekatan kualitatif berbasis seni. Penelitian berbasis seni mengacu pada,

... tanggapan emotif dan afektif terhadap pengalaman, indera, dan tubuh dalam eksplorasi ruang dan tempat; membangkitkan aspek imajinatif dan emotif dari intelek; dan membuka alternatif bagi praksis interpretatif dan kreatif. Penelitian berbasis seni menyesuaikan berbagai bentuk seni untuk melaporkan penelitian, baik dalam bentuk tari, film, seni rupa, fotografi, drama, puisi, dan penulisan naratif. (Given, 2008, p. 143)

Sementara itu, lebih lanjut, untuk menyelidiki hubungan antara karya sastra dan film yang diadaptasi, dalam penelitian ini menggunakan metode yang disebut dengan aplikasi mikrokosmik dan makrokosmik. Dalam aplikasi mikrokosmik, menyelidiki adaptasi secara rinci bagian kecil dari teks sastra dan bagian yang sesuai dari film, lantas mengartikulasikan hubungan di antara keduanya (Desmond, 2006, p. 80).

Sementara itu, dalam aplikasi makrokosmik, langkah yang ditempuh ialah menyelidiki keseluruhan teks sastra, paragraf demi paragraf, bait demi bait, atau dialog demi dialog dan menelaah keseluruhan film, *sequence* demi *sequence*, adegan demi

adegan, bahkan *shot* demi *shot* (Desmond, 2006, p. 80).

Dalam penelitian ini, oleh sebab yang dikaji ialah adaptasi film, metode yang dilakukan ialah dengan menonton film *Hujan Bulan Juni* berulang kali dari tiap-tiap adegan untuk mengurai gaya sinematik yang digunakan oleh sutradara dalam mengadaptasi film. Selain itu, membandingkan antara teks film dengan teks sumbernya sebagai upaya untuk menemukan titik fidelitas.

Tujuan dari aplikasi makrokosmik ini ialah untuk menuturkan hubungan yang lebih lengkap antara keseluruhan teks sastra dan keseluruhan film. Dengan demikian, dapat ditentukan apakah adaptasi film *Hujan Bulan Juni* ini dapat dikategorikan sebagai adaptasi dengan interpretasi dekat, longgar, atau menengah.

PEMBAHASAN

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 tidak hanya bermain dengan kata-kata, tetapi juga dapat bermain dengan kinerja teater, musik, efek suara, penyuntingan (*editing*), dan gambar-bergerak (Fitriyani, 2020, p. 38). Karakteristik karya film berada pada persepsi, visual, presentasional, literal, yang terkumpul di dalam gambar visual, dengan ruang sebagai prinsip formatifnya.

Hal tersebut seperti yang diungkapkan oleh Snyder bahwa, “Jika seseorang menganalisis novel, maka melalui literasi sastra, begitupun dengan analisis film, tetapi jika film tersebut diakui sebagai film adaptasi, maka perbandingan intertekstual harus mengikutinya” (2011, p. 17). Dengan begitu, membandingkan antara teks sastra dan film ialah hal yang tidak asing lagi.

Dalam adaptasi dari sebuah novel, dalam kebanyakan kasus, perlu dihilangkan sejumlah adegan yang ada, karena novel lebih panjang, banyak subplot, banyak adegan yang berhubungan dengan latar belakang, hal ini bertujuan agar plot di dalam film lebih ketat (Portnoy, 1946, p. 35). Kendatipun Portnoy telah mengungkapkan demikian, tetapi dalam film adaptasi ada esensi-esensi yang hilang dari teks sumber ke film. Mengingat hal ini, terdapat elemen monolog interior dan *intertitle* di dalam film *Hujan Bulan Juni* yang ditiadakan begitu saja lantas ditambahkan oleh sutradara dari teks sumbernya.

Sebelum lebih jauh menguraikan monolog interior dan *intertitle*, perlu kiranya

terlebih dahulu menyinggung tentang penggunaan alur dalam film *Hujan Bulan Juni* karena monolog interior dan *intertitle* dikonfigurasi melalui alur cerita. Alur dalam film ini mengalami perbedaan yang signifikan dari teks sumbernya. Jika ditinjau kembali filmnya, alur dalam film ini menggunakan jenis komentar (*commentary*). Jenis komentar sendiri ialah mengambil teks sumber dan baik sengaja maupun tidak sengaja diubah dalam beberapa hal (Wagner, 1975, pp. 222-226).

Adegan pembuka film *Hujan Bulan Juni* tidak sama dengan pembuka yang terdapat di dalam teks sumber. Teks film, dibuka dengan bidikan (*shot*) bunga berwarna putih lantas memperlihatkan karakter Pingkan yang sedang berlari-lari di taman dan memanggil karakter Katsuo. Setelah adegan pembuka tersebut, dimulai sebuah adegan karakter Pingkan membawa beberapa buku di perpustakaan dan lalu menghampiri karakter Sarwono yang sedang duduk di tangga perpustakaan.

Sementara itu, di dalam novel, alur dimulai dari Bab 1, di mana karakter Sarwono sedang melakukan penelitian di UGM.

Ketika turun dari lantai tiga sebuah hotel di Bulaksumur, dekat kampus UGM, yang ada di kepala Sarwono hanya satu: ke Malioboro mencari kios majalah. Kali ini ia sedang di Yogya untuk kesekian kalinya atas perintah Kaprodinya di FISIP-UI yang disampaikan ketika ia baru saja pulang dari penelitian yang menguras pikiran, perasaan, tenaga, dan entah apa lagi. (Damono, 2017, p. 1)

Di dalam teks sumbernya, deskripsi tersebut merupakan kausalitas dari perjalanan Sarwono selama ditinggal oleh karakter Pingkan ke Jepang. Di Bab 1 tersebut merupakan potongan kisah dari Bab 3 dalam teks sumber.

Sampai di hotel, Sarwono langsung menuju konter menanyakan berapa yang harus dibayarnya. Ia menginap dua malam. Pernah di dengarnya kalau tamu ada hubungannya dengan UGM, harganya didiskon sekian persen. (Damono, 2017, p. 117)

Dengan demikian, kisahnya bersama karakter Pingkan—sejak bertanya perihal keberangkatannya ke Jepang sampai ia kembali lagi ke Indonesia—dalam teks sumber ialah kisah yang telah lalu, meski dalam penuturannya pengarang novel tidak menyebutkan adanya masa tertentu.

Sementara itu, alur di dalam film *Hujan Bulan Juni* dimulai dari percakapan karakter Pingkan dan karakter Sarwono di tangga perpustakaan. Jika ditengok di dalam teks sumber, adegan tersebut ialah memasuki Bab 2. Berbeda halnya dengan novel

yang berkisah dari alur yang sedang terjadi, sudah berlalu, kembali ke sedang terjadi lagi, di dalam film cerita terus dikisahkan dengan alur maju tanpa sekalipun ada adegan kilas balik (*flashback*).

Dalam teks sumber, akhir cerita hanya sampai pada tiga puisi karakter Sarwono yang dimuat di sebuah media sehingga menjadi akhir yang terbuka (*open ending*), sedangkan di dalam film sutradara menambahkan dengan adegan puisi tersebut dibaca oleh karakter Pingkan lantas ditambahkan dengan adegan karakter Sarwono berada di Jepang melakukan penelitian sekaligus untuk menemui Pingkan (lihat Gambar 3).

Gambar 3. Adegan karakter Sarwono di Jepang sebagai akhir film (Saputra, 2017)



Dalam perubahan alur pada film tersebut, seperti yang telah diungkapkan oleh Hutcheon (2013, pp. 20-21), ketidakpatuhannya terhadap teks sumber, disebabkan kurangnya kreativitas dan keterampilan membuat teks tersebut menjadi otonom.

Pada akhirnya pesan yang tersampaikan antara di teks sumber dengan adaptasi filmnya juga berbeda. Di dalam novel disiratkan gejolak batin karakter Sarwono karena berjauhan dari karakter Pingkan, kekasihnya, sedangkan di dalam film lebih menonjolkan tentang hubungan segitiga karena sejak awal film sudah diperlihatkan karakter Katsuo yang mana di dalam novel baru disebut pada halaman 65, itu pun hanya sekilas dalam ingatan karakter Sarwono.

Kendatipun memang tidak ada adaptasi film yang sama dengan teks sumbernya, Hutcheon mengatakan, bahwa penting untuk diingat dalam sebagian besar konsep penafsiran ulang atau penerjemahan, teks sumber diberikan keunggulan dan otoritas aksiomatik (2013, p. 16). Hal tersebut disebabkan adanya keterlibatan peleburan antarteks dan antarbahasa.

Setelah mengetahui alur dalam film ini—alur maju—yang menjadi sarana berlangsungnya monolog interior dan *intertitle*, berikut hasil temuan dalam penelitian ini mengenai kedua gaya sinematik tersebut.

Monolog Interior

Salah satu teknik yang digunakan untuk mempersingkat cerita yang terdapat di dalam novel ke dalam film, ialah dengan monolog interior, di mana penonton dapat

mendengar pikiran atau perasaan karakter dalam suaranya sendiri (Kozloff, 1988, p. 5). Elemen tersebut digunakan baik untuk mengingat peristiwa yang tidak ditampilkan di dalam film maupun ketika dalam adegan membaca puisi. Kozloff juga menyebut monolog interior sebagai kilas balik (1988, p. 141).

Menurut teoretikus lain, yakni Seymour Chatman bahwa cara termudah untuk mencapai monolog interior secara teknis di dalam film cukup menggunakan *voice-over*: suara karakter dapat diidentifikasi dan sering kali bibirnya tidak bergerak (1980, pp. 194–195). Di dalam film ini, ketika terdapat adegan yang memperlihatkan monolog interior, karakternya dapat diidentifikasi, yakni pada karakter Pingkan.

Hal tersebut terlihat dalam adegan pada menit 17:14 (lihat Gambar 4), yakni ketika Pingkan berada di Manado, rumah tantenya. Saat baru menginjak halaman rumah tantenya, Pingkan mengingat masa kecilnya ketika sudah ditinggal mati ayahnya. Dalam adegan tersebut itulah terjadi monolog interior Pingkan.

Gambar 4: Adegan yang terdapat monolog interior karakter Pingkan teringat orangtuanya (Saputra, 2017)



Di adegan itu, karakter Pingkan terdiam lama sambil mengingat-ingat memori akan kebersamaan dengan orangtuanya. Kendatipun terdiam, tetapi suara monolog interiornya dapat diidentifikasi oleh penonton.

Selain adegan tersebut, monolog interior karakter Pingkan juga terjadi pada adegan menit 11:36, ketika ia teringat tentang Toar, kakaknya, yang juga menjadi sahabat Sarwono. Di adegan tersebut ia teringat ucapan Sarwono bahwa Pingkan dan Toar bukan Manado atau Jawa, tetapi Indonesia Raya. Di dalam novel hal itu menjadi beberapa halaman dan itu pun sebenarnya ialah percakapan antara karakter Sarwono dengan Toar.

Di dalam teks sumbernya dapat diimajinasikan oleh pembaca adanya interaksi antara karakter Sarwono dan Toar, sedangkan di dalam film—yang berupa—monolog interior hanya diketahui oleh penonton dan Pingkan. Dengan demikian, dalam adegan tersebut tidak tampak interaksi antara satu karakter dengan karakter lainnya, karena

monolog interior hanya diketahui oleh karakter yang bemonolog dan penonton saja. Dalam hal ini Tom Gunning menyebutnya sebagai “diskursus tidak langsung bebas” (*free indirect discourse*), yakni menceritakan pemikiran atau pernyataan karakter sehingga suara karakter tersampaikan kepada penonton dan hanya diketahui keduanya (Gunning, 2019, p. 560).

Perihal adegan mengenai karakter Toar tersebut justru dilenyapkan, padahal menjadi faktor determinan di dalam novel karena kisah itu menyangkut ketika karakter Sarwono bisa terpincut karakter Pingkan. Tercerita di dalam novel, bahwa pertemuan antara karakter Sarwono dengan Pingkan pertama kali ialah justru di rumah Toar-kakak Pingkan. Toar, selain merupakan kakak Pingkan juga ialah sahabat Sarwono. Di dalam film, tokoh Toar pun tak dihadirkan. Sekali hadir, ia hanya dalam sebuah percakapan karakter Pingkan dan Sarwono di dalam pesan singkat dan hanya dalam ingatan Pingkan saja.

Pada akhirnya, fungsi monolog interior pada film adaptasi *Hujan Bulan Juni* bergeser dari fungsi monolog yang terdapat di dalam novel. Fungsi monolog interior di dalam teks sumber memberi kesan akan pergolakan batin karakter, sementara di dalam film untuk memadatkan peristiwa yang di dalam novel bisa dijabarkan dengan kata-kata yang panjang.

Adegan lain yang memperlihatkan fungsi monolog interior sebagai pemadatan plot ialah juga dalam menit 01:04:00, ketika karakter Pingkan pulang dari Manado dan kembali ke Jakarta. Dalam adegan tersebut, diperlihatkan monolog interior karakter Pingkan yang menceritakan bahwa tugasnya bersama karakter Sarwono di Manado sudah selesai dan mereka harus beraktivitas kembali lantas kemudian karakter Pingkan melakukan perpisahan dengan mahasiswanya sebelum akhirnya berangkat ke Jepang.

Akan tetapi, dalam kaitannya dengan adegan tersebut terjadi interpretasi sutradara yang sangat berbeda dengan teks sumbernya. Di dalam film digambarkan bahwa setelah melakukan penelitian di Manado dan Gorontalo, mereka pulang secara bersama meskipun bertemu di bandara karena sebelumnya mereka berpisah. Sementara itu, di dalam teks sumber Sarwono pulang terlebih dahulu karena Pingkan harus tinggal dulu di rumah tantenya.

Di dalam novel, setelah Sarwono sampai di Jakarta kembali dan Pingkan masih di Manado, Sarwono dilanda demam, tetapi masih memaksakan diri untuk pergi ke kampus melaporkan hasil penelitiannya selama di Manado dan di Gorontalo ke Patiasina. Namun, saat bertemu dengan kaprodinya itu, dikatakan bahwa Sarwono

sedang sakit karena wajahnya begitu pucat.

Dalam teks sumber tersebut menjadi kausalitas ketika Sarwono harus balik ke Solo untuk mengistirahatkan tubuh dan pikirannya sejenak. Namun, di dalam film tidak ada kausalitas sebelum Sarwono jatuh sakit dan dirawat di rumah sakit, tetapi hanya dinarasikan bahwa dalam tubuh Sarwono terkena flek–yang di dalam teks sumber pun juga diceritakan.

Penggunaan monolog interior selain sebagai kilas balik dan pemadatan plot di dalam film, bagi Chatman juga dapat digunakan untuk memperjelas situasi (1980, p. 195). Hal ini seperti pada menit 04:03, adegan ketika karakter Pingkan menjelaskan asal-usul nama karakter Sarwono yang kemudian menjadi ingatannya saat pertama kali dirinya bertemu dengan karakter Sarwono.

Di dalam teks sumbernya, adegan tersebut menjadi dialog antara karakter Pingkan dengan Sarwono dan yang mengingat tentang asal-usul nama tersebut ialah karakter Sawono, bukan Pingkan (Damono, 2017, p. 16). Dengan demikian, dalam adegan itu bukan hanya memperjelas situasi, tetapi juga memadatkan plot. Namun, jika dibandingkan dengan teks sumbernya, adegan itu tampak terjadi interpretasi yang terbalik.

Selain itu, juga terdapat pada adegan ketika karakter Pingkan menandakan betapa karakter Sarwono sangat menyukai musik jaz (menit 30:36). Dalam adegan ini tampak karakter Pingkan berdecak kagum atas pengetahuan karakter Sarwono tentang musik jaz. Sementara itu, dalam teks sumbernya, adegan tersebut diceritakan dari sudut pandang pencerita, bukan dari sudut pandang karakter Pingkan maupun Sarwono.

Selama berjalannya adegan menit 30:36 tersebut, bukan hanya terjadi pergeseran sudut pandang, tetapi juga pergeseran karakter, yakni karakter Benny. Untuk mencapai simpati ialah dengan mengubah karakter lain yang mengelilingi karakter protagonis, dan pula karakter jelas dapat dipindahkan dari satu teks ke teks lainnya, dan memang, karakter sangat penting terhadap efek retorik dan estetika dari teks naratif karena mereka melibatkan imajinasi penerima melalui pengakuan, keselarasan, dan fidelitas (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 11; Portnoy, 1946, p. 24).

Antara yang terdapat di dalam novel dan di film, sangat berbeda. Di dalam novel, karakter Benny diceritakan sebagai karakter yang akrab dengan karakter Sarwono, tetapi di dalam film justru sebaliknya. Dalam teks sumbernya pun karakter Benny memanggil karakter Sarwono dengan sebutan *Mas*. Selain itu, di dalam film,

karakter Benny digambarkan dengan *selengean*, tetapi di dalam novel, penuturan karakter Benny bukanlah demikian. Ia menjadi laki-laki yang menghormati karakter Sarwono.

Dari pergeseran itu dapat diinterpretasikan bahwa hal itu ditempuh bertendensi untuk menarik simpati penonton. Selain untuk menarik simpati dan empati penonton, karakterisasi sangat penting karena berkaitan dengan aspek psikologis dan sosiologis karakter yang akan menentukan realitas estetika dari sebuah novel yang diadaptasi, juga merupakan bagian dari narasi dan pusat dramatisasi (Bazin, 1997, p. 46; Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 11).

Selain adegan menit 30:36, fungsi monolog interior untuk memperjelas situasi pula terdapat dalam adegan menit 58:35. Ketika karakter Pingkan menegaskan bahwa menjalin hubungan dengan karakter Sarwono bukan pilihan yang salah, bahkan karakter Sarwono lebih baik dibandingkan dengan karakter Benny maupun Katsuo. Menurutnya, hanya ada satu Sarwono di dunia yang tidak bisa dibandingkan dengan apa pun. Dengan demikian, ketika ia dijodohkan dengan Benny, karakter Pingkan menolak dan tetap memilih Sarwono.

Lantas dalam adegan terakhir, ketika adegan karakter Pingkan kembali ke Jakarta ia tidak melihat karakter Sarwono berada di kampus dan sekaligus tidak bisa menghubunginya. Bersamaan dengan itu, karakter Pingkan mendapat kabar dari ibunya bahwa Sarwono sedang dirawat di rumah sakit (menit 1:20:09-1:21-05).

Dalam adegan ketika karakter Pingkan mendapat kabar tidak baik tentang Sarwono, di dalam film bisa dibuat *slow motion* dan *freeze* sehingga tingkat dramatisasi tampak terasa sangat genting. Berbeda dengan dramatisasi di dalam teks sumber, kabar tersebut diceritakan secara eksplisit. Kendatipun demikian, kisah dalam teks sumber tetap berada di tingkat dramatisasinya, yakni melalui pemilihan diksi. Dengan demikian, penggunaan monolog interior di dalam adegan ini memiliki fungsi lain, yakni sebagai penunjang dramatisasi cerita.

Suara monolog interior karakter Pingkan selain berfungsi untuk mempersingkat waktu dalam film dan memperjelas situasi, juga sering kali dihadirkan ketika dalam adegan berpuisi. Ketika menarasikan puisi, karakter Pingkan selalu dihadirkan dengan audio monolog interior. Namun, dalam adegan-adegan tersebut, bukan hanya monolog interior dan visual saja, tetapi juga diiringi dengan *intertitle* sehingga informasi yang disampaikan menjadi tumpang tindih dan menjadikan kekaburan fokus pada penonton-menyaksikan visual atau harus membaca teks di

layar.

Jika ditinjau dari monolog interior, dapat ditemukan bahwa gaya penyuntingan yang digunakan dalam film ini ialah *continuity editing* karena kilas balik diungkapkan melalui monolog interior dan bukan dihadirkan secara visual melalui penyuntingan sehingga antar bidikan terjalin secara berurutan. Penyuntingan kontinuitas (*continuity editing*) bertujuan untuk menyampaikan informasi naratif dengan lancar dan jelas melalui serangkaian pengambilan gambar, yakni dengan alur informasi cerita dari waktu ke waktu (Thompson & Bordwell, 2017, p. 230).

Ada kekuranghati-hatian beberapa adegan terhadap konsistensi cerita, *pertama*, dalam adegan ketika Sarwono melakukan perjalanan setelah penelitian di Gorontalo selesai. Pada menit ke 45:06, ketika mobil yang mereka naiki kehabisan bahan bakar, semula Pingkan hendak menelepon Benny, tetapi Sarwono melarang. Lantas kemudian, ketika ada dokar melintas, mereka naik dokar tersebut untuk meneruskan jalan-jalan. Namun, di menit 52:02 tiba-tiba mereka sudah menaiki mobil yang semula kehabisan bahan bakar tersebut. Padahal, pada adegan setelah mobil kehabisan bahan bakar sampai mereka berdua berada di dalam mobil kembali masih dalam satu adegan. Ketidaksinambungan cerita bukan hanya ketika mereka tiba-tiba menaiki mobil kembali, tetapi posisi mereka tidak sama dengan ketika mobil mereka mogok.

Kedua, adegan ketika Pingkan menemui *sensei*-nya di sebuah ruangan untuk memberikan kelengkapan berkas atas pemberangkatannya studi ke Jepang. Dalam adegan menit ke 02:49, yakni ketika Pingkan sedang mengambil berkas dari dalam tasnya, tidak tampak lipatan kertas berada di tumpukan buku yang dipangkunya. Namun, ketika berkas yang diambil tadi sudah diletakkan di atas meja, tiba-tiba dalam tumpukan buku yang berada dipangkuannya terdapat sebuah lipatan kertas yang berisi puisi. Puisi tersebut, jika ditengok kembali dalam teks sumbernya, bukan dibaca oleh Pingkan, melainkan ingatan Sarwono ketika melihat mata Pingkan.

Ketiga, adegan ketika ponsel Sarwono terjatuh. Pada menit 1:18:20, tampak bidikan (*shot*) ponsel Sarwono yang terjatuh di genangan air hujan. Dalam bidikan berikutnya, yakni pada menit 1:18:21, tampak Sarwono sudah memegang ponselnya kembali. Dalam kesinambungan cerita-dari bidikan satu ke bidikan selanjutnya-seharusnya diperlihatkan bidikan tangan dan/atau tangan Sarwono mengambil ponselnya kembali sebelum akhirnya ia genggam.

Oleh karena diferensiasi dari karakteristik medium itulah, sudah tentu cara sutradara menginterpretasi adaptasi dari karya sastra menjadi film juga berbeda. Jika

ditengok dari teks sumber, sutradara film *Hujan Bulan Juni* menggunakan pendekatan adaptasi dengan interpretasi dekat (*adaptation as close interpretation*) seperti yang sudah dijelaskan pada bagian sebelumnya, yakni sutradara menghilangkan atau menambahkan elemen dan tetap menyimpan elemen cerita dari teks sumber (Desmond, 2006, p. 3).

Pada akhirnya, melalui monolog interior, unsur-unsur yang ditiadakan dan ditambahkan sutradara dalam mengadaptasi film *Hujan Bulan Juni* dapat tersingkap. Pun, elemen satu dengan lainnya saling jalin-menjalin sehingga jika ditiadakan maupun ditambahkan dengan ketidaktepatan akan mengalami pergeseran atau bahkan mengganggu elemen visual lainnya.

Lain halnya dengan yang telah terpaparkan sebelumnya, monolog interior sebenarnya bukan hanya berfungsi sebagai ingatan masa lalu dan/atau mengungkap isi pikiran karakter. Menurut Fleishman yang dikutip Jan Alber, bahwa monolog interior bukan hanya ketika karakter mengingat sesuatu atau memiliki lamunan, tetapi juga kemudian penonton disajikan dengan potongan visual dari pikiran karakter tersebut (Alber, 2017, p. 275). Namun, di dalam film ini, monolog interior hanya berfungsi sebagai ingatan masa lalu karakter dan untuk memadatkan plot. Padahal apabila dilakukan secara bersamaan antara pikiran karakter dengan visual yang sedang dipikirkan oleh karakter akan menunjang estetika sinematik. Kendatipun demikian, hal itu tentunya akan menambah durasi dalam film.

Intertitle

Novel yang diadaptasi menjadi film oleh Reni Nurcahyo Hestu Saputra ini memuat puisi. Di dalam film, puisi-puisi yang terdapat di dalam novel tidak hanya diadegankan melalui visual maupun audio saja, melainkan juga ditambah dengan *intertitle*.

Intertitle lazimnya digunakan dalam film bisu dan berupa sebaris teks di layar yang menunjukkan waktu dan tempat aksi (Desmond, 2006, p. 88). Elemen ini jarang digunakan dalam film modern. Namun, menurut Desmond, jika pun digunakan pada film modern bertujuan untuk menggabungkan fungsi naratif (2006, p. 88).

Intertitle sebagai fungsi naratif, misalnya dalam adegan ketika karakter Pingkan dan Sarwono sedang bercakap-cakap mengenai siapa yang lebih kesepian jika mereka berpisah (menit 10:36). Dalam adegan tersebut, karakter Pingkan teringat akan puisi Sarwono, “Kesepian adalah / benang-benang halus ulat sutera / yang perlahan-lahan, / lembar demi lembar, / mengurung orang / sehingga ulat yang ada di dalamnya / ingin

segera melepaskan diri / menjadi kupu-kupu”.

Di dalam film ini, *intertitle* memang digunakan untuk menggabungkan fungsi naratif, yakni ketika dalam adegan yang terdapat saat karakter sedang berpuisi seperti adegan di menit 10:36 tersebut. Akan tetapi, ada beberapa yang menjadi berlebihan, karena menjadi tumpang-tindih antara suara, visual, dan teks di layar (*intertitle*). Menggunakan puisi sebagai kata-kata yang muncul di layar bersama dengan gambar meningkatkan kualitas puitis film, tetapi jika mereka digunakan sebagai proyeksi lebih lanjut dari gambar, mereka akan menjadi berlebihan (Seddeek & Ehsan, 2018, p. 56).

Hal tersebut misalnya terdapat dalam adegan pada menit 44:41 (lihat Gambar 5), ketika Sarwono sedang berpuisi. Puisi tersebut berbunyi: “Aku musafir / yang sedang mencari air / kamu sungai / yang melata di bawah padang pasir.”

Gambar 5: Puisi yang tersuarakan dari mulut Sarwono tertulis di layar sebagai *intertitle* (Saputra, 2017)



Adegan menit 44:41 itu, berlatar di sungai yang diiringi dengan suara gemericik air. Secara visual dan suara (monolog eksterior), tanpa adanya teks di layar, puisi tersebut sudah terjelaskan. Hal ini senada dengan yang diungkapkan oleh Jean Epstein, bahwa sinema adalah media puisi yang paling kuat karena tersampaikan secara berurutan, satu kata, satu bingkai pada satu waktu (Konyves, 2020). Dengan demikian, penambahan elemen *intertitle* membuat bahasa film tidak menjadi semantik, sebab karakteristik gambar-bergerak telah diganggu oleh *intertitle* sebagai elemen pendukung yang semestinya tidak perlu.

Selain berlebihan, ketidaksesuaian penempatan *intertitle* pada visual menyebabkan kehadirannya menjadi anti-narasi dan anti-informasi, karena fungsi *intertitle* ialah sebagai stabilitas audiovisual (Konyves, 2020). Adegan yang kehilangan fungsinya, misalnya ketika karakter Pingkan sedang berada di ruang kaprodinya untuk mengurus keberangkatannya ke Jepang. Dalam ruangan itu, tiba-tiba ia mengambil sebuah kertas lantas membaca puisi—secara monolog interior—(menit 03:05). Puisi tersebut berbunyi:

Angin dari bukit masuk lewat jendela matamu / sehabis mengemas warna
dan aroma bunga / di terjal perbukitan sana.

Antara adegan mengurus keberangkatan dengan puisi tersebut tampak tidak ada korelasi sama sekali, baik dari segi narasi maupun penyampaian informasi. Pada akhirnya, adegan tersebut jika ditiadakan pun tidak akan menghilangkan informasi dan merubah jalan cerita.

Selain penggunaan *intertitle* yang mubazir, dalam adegan tersebut juga terdapat perbedaan antara di dalam film dan di teks sumbernya, yakni tentang latar tempat. Keberpengaruhannya pada sebuah cerita sangat krusial karena bagi David Bordwell, “Latar tidak hanya menjadi wadah atas berlangsungnya sebuah peristiwa, tetapi juga memasuki aksi naratif” (2017, p. 115).

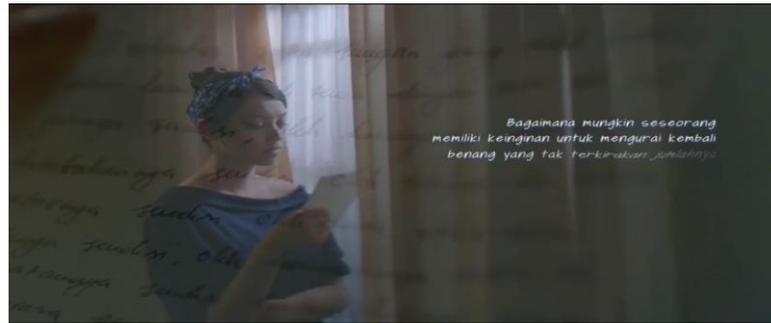
Di dalam teks sumbernya, diceritakan bahwa mereka bercakap-cakap di sebuah kursi yang berhadapan dan terdapat sebuah meja di tengahnya. Di dalam teks sumber dijelaskan bahwa Sarwono menggeser kursinya mepet ke meja, meletakkan kedua sikunya, dan menatap mata Pingkan (Damono, 2017, p. 10).

Dalam keadaan menatap mata Pingkan tersebut itulah Sarwono menjadi teringat bahwa ia pernah menulis puisi untuk Pingkan seperti dalam adegan menit ke 03:05.

Bagi Seddeek dan Ehsan, akan lebih baik jika teks di layar itu muncul di level yang berbeda dengan menambahkan dimensi lain yang berkaitan dengannya, sehingga dapat memberikan lebih banyak kemungkinan pada visual dan/atau makna metafora visual (2018, p. 56). Seperti pada adegan 47:20, ketika karakter Sarwono sedang membacakan puisi untuk Pingkan. Kendatipun dalam adegan tersebut Sarwono tampak sedang berorasi, secara visual dan suara tidak berlebihan, justru terkesan menambah metafora visual, karena pada teks di layar yang memperlihatkan *tidak ada yang lebih tabah dari hujan bulan juni* tidak serta merta divisualisasikan dengan adegan dalam keadaan hujan.

Selain adegan 47:20 tersebut, juga seperti dalam adegan ketika karakter Pingkan membaca puisi Sarwono di selembarnya (menit 37:32). Dalam adegan ini, penggunaan *intertitle* tampak tidak sia-sia karena dapat mendukung visual. *Intertitle* mengiringi transisi antara tulisan yang berada di selembarnya dengan karakter Pingkan sehingga tampak mempertegas tulisan yang berada di selembarnya tersebut (lihat Gambar 6).

Gambar 6: Adegan karakter Pingkan membaca puisi di selembur kertas (Saputra, 2017)



Terkecuali kedua adegan tersebut, adegan lain yang menghadirkan karakter berpuisi tampak berlebihan sehingga menjadi tidak perlu. Hal itu disebabkan mengganggu elemen visual lainnya. Bagi Bohdan Y. Nebesio, memang, dalam sinema awal *intertitle* diberi label sebagai elemen sinematik karena bagian dari presentasi audio-visual sehingga dapat menggantikan suara manusia, tetapi di era ketika suara sudah masuk, *intertitle* justru sebagai aspek anti-sinematik (1996, p. 679).

Seperti dalam adegan menit 39:40, ketika karakter Pingkan usai menceritakan keresahan hatinya kepada Sarwono tentang Tumbelaka (lihat Gambar 7).

Gambar 7: Adegan karakter Pingkan berpuisi usai mengungkapkan keresahan hatinya (Saputra, 2017).



Pada adegan itu, audio dan visual yang menjadi elemen utama film akhirnya hancur oleh kehadiran *intertitle* di layar dan oleh karenanya tampak menjadi tidak imajinatif. *Intertitle* dalam sinema modern ialah suatu kompromi dengan sastra hanya di tangan sutradara film yang tidak imajinatif (Nebesio, 1996, p. 699). Hal itu disebabkan sinema di era ini sudah jauh lebih kompleks dengan kehadiran teknologi audiovisual yang lebih canggih, sehingga penambahan *intertitle* dalam film di era ini seharusnya sudah tidak diperlukan.

Dengan demikian, Germaine Dulac lebih menyarankan bahwa untuk mencapai estetika baru dan untuk mencari esensi sejati dalam gambar-bergerak dan ritme visual, sepatutnya sinema melepaskan dari semua elemen yang tidak khusus, yakni kehadiran kata-kata yang ditampilkan sebagai *intertitle* (Konyves, 2020).

KESIMPULAN

Setelah melalui proses intertekstualitas, dapat dilihat baik media sastra maupun film memiliki keterbatasan dan kualitasnya masing-masing. Oleh sebab adaptasi dari novel ke film dapat dilihat sebagai proses di mana sejumlah orang terlibat—penulis novel, penulis skenario, sutradara dan tidak terkecuali para aktor, cukup sulit untuk membuat sebuah cerita utuh.

Menengok kembali lima identifikasi dari Corrigan yang sudah terjabarkan di atas, yakni tentang penambahan atau penghapusan materi dalam film, maka film ini dapat diklasifikasikan sebagai film yang tidak mencapai adaptasi sebagaimana mestinya. Hal itu disebabkan sutradara telah melakukan interpretasi dengan menambahkan dan menghapus materi dalam film *Hujan Bulan Juni* dari teks sumbernya yang sudah tidak dalam batas tertentu.

Pertama, mengenai monolog interior. Penggunaan monolog interior di dalam film justru sebatas digunakan sebagai pemadatan plot untuk mengingat masa lalu, memperjelas situasi, dan saat berpuisi. Sementara itu, di dalam teks sumbernya, monolog interior memiliki fungsi tersendiri, yakni sebagai pergulatan batin karakter karena berjauhan dengan kekasihnya. Pun hal tersebut memengaruhi sudut pandang karakter dan sudut pandang cerita. Oleh karena film dapat diproyeksikan melalui audio dan visual, sepatutnya bisa menampilkan realitas secara bersamaan dengan satu atau lebih gambar tertentu dalam alur yang berbeda di satu bingkai, sehingga penggunaan monolog interior tampak “talkies” dan menyebabkan cerita di dalam film menjadi bertele-tele.

Kedua, penambahan *intertitle* dalam film adaptasi dari novel ke film tampak jelas berlebihan dan menjadikan adanya aspek anti-sinematik seperti yang diungkapkan oleh Bohdan Y. Nebesio, bahkan setelah era film bisu usai, *intertitle* di era film bersuara dapat menjadikannya anti-narasi dan anti-informasi seperti yang dijelaskan oleh Tom Konyves. Sebagai medium yang memiliki kekhasan tersendiri yang bisa menampilkan audio dan visual sekaligus, adanya penambahan *intertitle* menjadi sia-sia dan tumpang-tindih sehingga bisa menghancurkan karakteristik medium film sendiri. Dengan demikian, esensi sinematik dalam film menjadi terganggu, berkurang, atau bahkan hilang.

Monolog interior dan *intertitle* di dalam film dapat terintegrasi dengan memperhatikan: (1) karakteristik medium: sastra dengan verbalisasinya dan film dengan visualisasinya, (2) kekuatan visual dalam bahasa film: jika elemen audiovisual

sudah kuat, tidak perlu menambahkan *intertitle*, (3) jika menggunakan monolog interior sebagai pemadatan durasi dalam film, perlu lebih jeli dan teliti melihat kembali teks sumbernya tentang karakter mana yang sedang berinteraksi, sehingga tidak terjadi perubahan, baik sudut pandang karakter maupun sudut pandang pencerita.

Meniadakan atau menambahkan elemen ke dalam film bertendensi terhadap hubungan sebab akibat jalan cerita di dalam film. Pada akhirnya, adegan yang seharusnya padat, tampak kosong dan tidak bermakna. Selain itu, pembubuhan dan pencabutan elemen dalam film menyebabkan ilusi realitas yang diciptakan oleh film tidak sesuai dengan ilusi realitas yang diciptakan oleh novel.

Dengan tidak mencapai fidelitas akan berdampak pada adaptasi film, yakni menyimpang dari novel akan mengecewakan dan mengasingkan penonton, bahkan yang paling buruk ialah adaptasi film tersebut mendapat ulasan yang negatif; terlalu menyederhanakan elemen-elemen dari novel ke film, menghasilkan interpretasi yang dangkal dan berbeda tentang apa yang sebenarnya ingin disampaikan novel tersebut; film adaptasi yang melenceng dari teks sumbernya akan membahayakan kelestarian dan warisan budaya dalam novel karena penonton bioskop lebih luas dan memiliki pengetahuan masing-masing.

Kendatipun demikian, jika bukan karena adaptasi, ada kemungkinan karya sastra itu terlupakan. Selain itu, tentu tidak mungkin menghasilkan film adaptasi yang benar-benar sesuai dan mencapai fidelitas sesuai harapan setiap penonton. Namun, sebaliknya pembuat film harus didorong untuk mengambil risiko dan menciptakan interpretasi dari karya adaptasi untuk menciptakan suatu karya inovatif sehingga keputusan kreatif yang diterapkan sutradara di dalam film tidak menjadi muspra.

DAFTAR PUSTAKA

- Alber, J. (2017). The representation of character interiority in film: cinematic versions of psychonarration, free indirect discourse and direct thought. In P. K. Hansen, P. Roussin, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Emerging Vectors of Narratology*, 57(2), 265-284.
- Andrew, D. (2000). *Film Adaptation*. In Naremore, J. (Ed.). Rutgers University Press.
- Bazin, A. (1997). *Bazin at Work: Major Essays & Review from the Forties & Fifties* (B. Cardullo, Ed.). Routledge.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

- Culler, J. (2002). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature*. Routledge.
- Damono, S. D. (2017). *Hujan Bulan Juni* (13th ed.). Gramedia Pustaka Utama.
- Desmond, J. (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw-Hill.
- Fitriyani, N. (2020). Reaksi Interpretatif terhadap Teks Susastra dan Tingkat Elaborasi Estetika dalam Teks Sinema: Telaah “Bumi Manusia” sebagai Karya Adaptasi dari Novel ke Film. *Jurnal Nasional Cikini*, 5(2), 36-49. <https://doi.org/10.52969/jsnc.v5i2.78>
- Given, L. M. (Ed.). (2008). *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods: Vols. 1 & 2* (London). Sage Publications.
- Gunning, T. (2019). The Question of Poetic Cinema. In N. Carroll, L. T. D. Summa, & S. Loht (Eds.), *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 551-571). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19601-1_24
- Hutcheon, L., & O’Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Konyves, T. (2020). *From The Cinema of Poetry to The Poetry of Cinema*. Art Visuals and Poetry Filmfestival. <https://www.poetryfilm-vienna.com/en/node/304>
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Kristeva, J. (1987). *Desire Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to The Theory of Adaptation*. Clarendon Press.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of The Cinema* (M. Taylor, Trans.). The University of Chicago Press.
- Nebesio, B. Y. (1996). A Compromise with Literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko. *Canadian Review of Comparative Literature*, 23(3), 679-700. <https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/view/3889>
- Portnoy, K. (1946). *Screen Adaptation : A Scriptwriting Handbook* (2nd ed.). Focal Press.
- Saputra, R. N. H. (Director). (2017). *Hujan Bulan Juni*. Starvision Plus. <https://www.netflix.com/id-en/title/81332178>
- Seddeek, A. M. R. M., & Ehsan, A. (2018). Aesthetic Perspective in Poetry Film: A Study of Charles Bukowski’s “Bluebird” Poem and its Visual Form Adaptation by Michat Stenzel. *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 6(9), 54-70. <https://www.eajournals.org/journals/global-journal-of-arts-humanities-and-social-sciences-gjahss/vol-6-issue-9-september-2018/aesthetic->

perspective-in-poetry-film-a-study-of-charles-bukowskis-bluebird-poem-and-its-
visual-form-adaptation-by-michat-stenzel/

Slethaug, G. E. (2014). *Adaptation and Theory Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. Bloomsbury.

Snyder, M. H. (2011). *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. The Continuum International Publishing Group.

Stam, R. (2000). *Film Adaptation* (J. Naremore, Ed.). Rutgers University Press.

Thompson, K., & Bordwell, D. (2017). *Film Art: An Introduction* (11th ed.). McGraw Hill.

Wagner, G. (1975). *The Novel and The Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.