

# **TRANSPOSISI DAN SUBSTITUSI DIALOG DALAM FILM ADAPTASI:**

**STUDI KASUS FILM *CA-BAU-KAN* (2002)  
KARYA NIA DINATA BERDASARKAN  
NOVEL *CA-BAU-KAN: HANYA SEBUAH  
DOSA* (1999) KARYA REMY SYLADO**

Nurbaiti Fitriyani

Fakultas Film dan Televisi  
Institut Kesenian Jakarta

**Nurbaiti Fitriyani**, Lebih intim–dan nyaman sebagai preferensi–disebut “Kanya”. Dia adalah seorang penulis cerita pendek, esais budaya, dan peneliti di bidang seni film. Dia berasal dari Kudus, saat ini tinggal di Ciputat, Indonesia. Ia meraih gelar Sarjana Seni (S.Sn.) dalam Kajian Sinema dari Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta.

#### **Koresponden Penulis**

Nurbaiti Fitriyani | [nurbaitifitriani@ikj.ac.id](mailto:nurbaitifitriani@ikj.ac.id)

Fakultas Film dan Televisi

Institut Kesenian Jakarta

Komplek Taman Ismail Marzuki Jl. Cikini Raya No.73,  
RT.8/RW.2, Cikini, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,  
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10330

Paper submitted: 3 July 2023

Accept for publication: 23 July 2023

Published Online: 31 July 2023

**Transposisi dan Substitusi Dialog dalam Film Adaptasi:  
Studi Kasus Film *Ca-Bau-Kan* (2002) Karya Nia Dinata  
Berdasarkan Novel *Ca-Bau-Kan: Hanya Sebuah Dosa* (1999)  
Karya Remy Sylado**

**ABSTRACT**

*This research will focus on the film *Ca-Bau-Kan* (2002) directed by Nia Dinata with the aim of knowing its novelty, especially in the context of adaptation works. Discussions about adaptation have so far been limited to the fidelity of a film to the literary work it adapts. This cannot be denied because adaptation will ultimately result in a comparison between film and literature, moreover film and literature have different modes: film is conveyed through audiovisual, while literature is verbalized, namely words, giving rise to a different interpretation process. Thus, it becomes understandable if there are elements that are deliberately omitted or even added in the film adaptation. Likewise, there is an element which is difficult to achieve in literature and can do so in film and is often neglected in film studies, namely dialogue. Thus, the problem that arises in this research is how the metamorphosis of dialogue from literature to film and what aspects and types of dialogue are intertwined in the adaptation. Case studies of dialogue in the film adaptation here combine several concepts, namely tone and dialogue rhythm, realistic and naturalistic dialogue, interior monologue, and voice over. To further examine the implications for the transferability of dialogue in film adaptation, one way is to use the comparative study method between literature and film with an intertextuality approach and explore the types and aspects contained in the dialogues of the two texts. Furthermore, in this study it was found that dialogue in films does not always eliminate visual elements, but in the case of the novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* to the film *Ca-bau-kan*, dialogue is also needed as a crucial element.*

**Keywords:** *film dialogue, fidelity, film adaptation, intertextuality*

**ABSTRAK**

Penelitian ini akan berfokus pada film *Ca-bau-kan* (2002) yang disutradarai oleh Nia Dinata dengan tujuan untuk mengetahui kebaruan, khususnya pada karya adaptasi. Pembicaraan ihwal adaptasi, sejauh ini masih sebatas perihal fidelitas sebuah film terhadap karya sastra yang diadaptasi. Hal tersebut memang tidak bisa ditampilkan karena mengadaptasi pada akhirnya juga akan menghasilkan perbandingan antara film dan sastra, apalagi film dan sastra memiliki wahana yang berbeda: film disampaikan melalui audiovisual, sedangkan sastra dengan verbalisasinya, yakni kata-kata, sehingga menimbulkan proses interpretasi yang berbeda pula. Dengan demikian, menjadi mafhum apabila terdapat unsur-unsur yang sengaja dihilangkan atau bahkan ditambahkan dalam film adaptasi. Begitu pula, terdapat unsur yang mana di dalam sastra sulit untuk mencapainya dan di dalam film bisa melakukannya dan tak jarang justru diabaikan dalam studi film, yakni dialog. Dengan demikian, permasalahan yang muncul dalam penelitian ini ialah bagaimana metamorfosis dialog dari sastra ke film serta aspek dan jenis dialog apa yang berkelindan dalam adaptasi tersebut. Studi kasus dialog dalam film adaptasi di sini dengan menggabungkan beberapa konsep, yakni nada (*tone*) dan ritme dialog, dialog realistik dan naturalistik, monolog interior, serta sulih suara (*voice over*). Untuk memeriksa lebih lanjut implikasinya terhadap transferabilitas dialog dalam adaptasi film, salah satu caranya ialah menggunakan

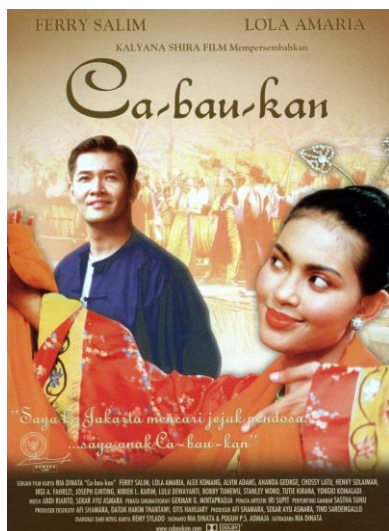
metode studi komparasi antara sastra dan film dengan pendekatan intertekstualitas serta membentangkan jenis dan aspek yang terdapat di dalam dialog kedua teks tersebut. Selanjutnya, dalam penelitian ini ditemukan bahwa tidak selamanya dialog di dalam film mengeliminasi elemen visual, tetapi dalam kasus dari novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* ke film *Ca-bau-kan*, dialog juga dibutuhkan sebagai elemen yang krusial.

**Kata Kunci:** *dialog film, fidelitas, film adaptasi, intertekstualitas*

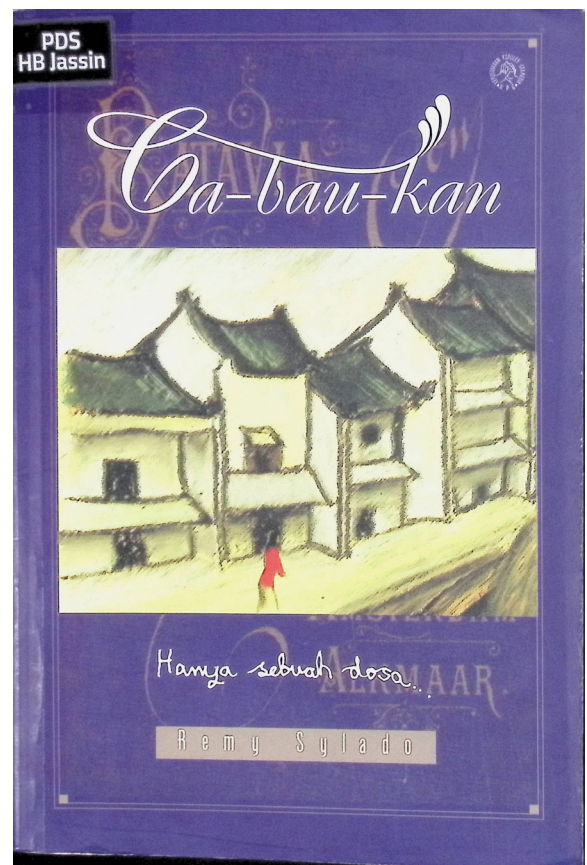
## PENDAHULUAN

Karya sastra yang diadaptasi ke film lazimnya adalah karya-karya sastra yang telah populer di masyarakat, selain karena ceritanya yang sudah dikenal oleh masyarakat, karya sastra juga memiliki kelompok penikmat atau pembaca fanatik (Hardianto 152). Salah satunya ialah novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* karya Remy Sylado yang berhasil diadaptasi oleh sutradara Nia Dinata.

Sinema dan sastra, alih-alih adalah dua seni yang memiliki banyak kesamaan aspek, naratif salah satunya, tetapi di lain sisi keduanya juga memiliki distingsi yang signifikan. Dengan demikian, dalam film adaptasi, seperti *Ca-bau-kan* (lihat Gambar 1), tentu dihasilkan suatu kebaruan dan bukan sebuah pengulangan semata dari teks sebelumnya, salah satunya dialog. Dialog dalam film tersebut memiliki kemungkinan untuk patuh dan/atau tidak patuh terhadap teks sumber dengan beberapa pertimbangan yang mengacu kepada teknik bertutur dalam film.



**Gambar 1.** Poster Film *Ca-Bau-Kan* (2002) (Sumber: IMDb)



**Gambar 2.** Cover Novel *Film Ca-Bau-Kan: Hanya Sebuah Dosa* (1999) (Perpustakaan Jakarta)

Dialog-dialog yang ada di dalam novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* (lihat Gambar 2) tidak sedikit yang panjang. Salah satunya ketika karakter Thio Boen Hiap (dalam film dimainkan Robby Tumewu) diinterogasi oleh polisi belanda, J.P. Verdoorn, atas peristiwa kebakaran di area pabrik tembakau miliknya:

Mengapa orang menonton dan menikmati menonton film horor serta mengapa pertanyaan ini penting atau berguna untuk diajukan? Tujuan utama dari film horor adalah untuk menakut-nakuti, mengejutkan, dan menjijikkan menggunakan berbagai motif visual, audio dan perangkat, termasuk referensi supranatural, abnormal, mutilasi, darah, penderitaan yang menyakitkan, kematian, deformitas, pembusukan, kegelapan, invasi, mutasi, hingga ketidakstabilan ekstrim.

J.P. VERDOORN: Tuan tahu kenapa tuan dipanggil ke sini?

THIO BOEN HIAP: Saya tidak tahu.

J.P. VERDOORN: Tidak tahu?

THIO BOEN HIAP: Ya. Saya tidak tahu.

...

J.P. VERDOORN: Sekarang Tuan tahu, Tuan tidak bisa bilang 'tidak tahu', maka lebih baik sebagai ganti menyuruh Tuan pulang, saya akan menyuruh Tuan menginap dulu di sini barang beberapa hari, sampai Tuan bisa menjawab: Tuan tahu.

J.P. VERDOORN: Masukkan ke dalam sel. (Sylado 158–60)

Dialog dalam teks sumber tersebut yang tertulis sepanjang dua halaman seperti yang ter kutip di atas, di dalam film hanya terjadi selama tiga detik, yakni dari menit ke 00:46:22 sampai 00:46:52—dialog diambil di baris bagian akhir ketika Thio Boen Hiap mengucapkan dialog "saya tidak tahu apa-apa". Dialog dalam novel memang tidak terlalu riskan untuk dipanjang-panjangkan, tetapi di dalam film yang bertumpu kepada elemen visual sebagai fondasi utama, maka meminimalisasi dialog dalam konstruksinya menjadi perlu.

Dalam upaya pemangkasan dialog dari novel ke film, terdapat indikasi yang mengakibatkan berkurang/tidaknya esensi

naratif yang ada pada novel sebagai sumber teks. John Desmond menguraikan adaptasi sebagai interpretasi yang melibatkan setidaknya satu orang membaca teks sumber, memilih elemen apa saja yang akan ditransfer, lantas mengaktualisasikan elemen-elemen tersebut ke dalam media gambar dan suara (2). Perbandingan teks sumber dengan film pada akhirnya mengungkapkan perbedaan bentuk dari kedua medium sehingga dapat memperjelas proses interpretasi tersebut.

Selain diferensiasi media, sistem penandaan antara sastra dan film pun berseberangan. Pada titik inilah keistimewaan keduanya, sastra dan film dipertaruhkan. Menurut Dudley Andrew (33),

"sastra bekerja dengan tanda-tanda-grafem dan kata-kata, membangun proposisi yang mengembangkan persepsi. Film bekerja sebaliknya: dari persepsi menuju penandaan, dari fakta eksternal hingga motivasi."

Selain itu, Andrew juga menandakan bahwa tugas adaptasi sendiri ialah mereproduksi dalam sinema sesuatu yang esensial dari teks aslinya (31). Salah satu unsur yang esensial dalam teks sumber ialah dialog. Dialog dalam novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* mengandung beragam bahasa, yakni Betawi, Melayu, Jawa, Sunda, dan Tionghoa yang terkadang bahasa tersebut tidak berdiri dan/atau campuran, misalnya antara Jawa-Melayu-Tionghoa.

Upaya mempertahankan dialog sastra ke dalam dialog film, tentu akan menemukan masalah-masalah yang berkaitan erat dengan batasan antara bahasa sastra dan film. Dialog film pun memiliki kesinambungan dengan unsur suara lainnya, yakni sulih suara (*voice over*), monolog interior, ritme, dialog realistik dan naturalistik.



Ada beberapa permasalahan yang timbul dalam studi ini. *Pertama*, terkait dialog yang berseliweran di dalam novel, seberapa ketat dialog tersebut akan ditransformasikan keseluruhannya pada film. *Kedua*, bagaimana metamorfosis dialog dari sastra ke film dan aspek serta jenis dialog apa yang berkelindan dalam adaptasi tersebut. *Ketiga*, melalui dialog dari sastra ke film, pada akhirnya adaptasi film ini dapat diklasifikasikan jenisnya. *Keempat*, seberapa jauh perbedaan dialog sastra yang berubah menjadi dialog sinematik.

## TINJAUAN PUSTAKA

### **Adaptasi**

Studi adaptasi memunculkan leksikon yang kaya, yakni versi, variasi, interpretasi, kelanjutan, transformasi, imitasi, transposisi, revaluasi, revisi, dan penulisan ulang (Sanders 23). Dalam hal ini, Sanders menawarkan adaptasi sebagai karya transformasi yang sepenuhnya baru yang berfokus pada proses merevisi sumber untuk menemukan pencerahan baru (18–19).

Sementara itu, Hutcheon mengatakan, bahwa adaptasi merupakan bagian dari budaya Barat yang seperti gagasan Walter Benjamin, bahwa “mendongeng selalu merupakan seni untuk mengulang cerita” (2). Di sini dia menegaskan, bahwa meskipun mengulang cerita, tetapi pengulangan tersebut bukan replikasi (Hutcheon dan O’Flynn 7). Dengan demikian, adaptasi bisa dikatakan karya-yang-kedua tanpa menjadi sekunder karena dalam pengulangan tersebut melibatkan tafsir ulang, evaluasi, revisi, improvisasi, inovasi, inisiatif, dan rekonstruksi.

Hayward mempertegas pendapat Hutcheon dan O’Flynn, bahwa adaptasi dari karya sastra ke dalam film ialah sebuah film

yang ide ceritanya diilhami dari sastra, tetapi ada kemungkinan muncul cerita baru yang tidak selalu sama persis dengan teks sumbernya (14). Dengan demikian, tetap ada ruang bagi sutradara film dalam mentransmisikan ide kreatifnya dari teks sumber ke dalam media audiovisual.

Secara ringkas proses adaptasi dapat digambarkan sebagai, *pertama*, transposisi dari karya lain, *kedua*, tindakan apropriasi/ penyelamatan yang kreatif dan interpretatif, *ketiga*, keterlibatan intertekstual yang diperluas dengan karya yang diadaptasi (Hutcheon dan O’Flynn 9).

### **Fidelitas dan Intertekstualitas**

Isu yang paling umum yang kerap muncul dalam perdebatan dan diskusi tentang adaptasi adalah isu kesetiaan pada sumbernya. Hal ini karena fidelitas dan/atau kesetiaan tidak bisa terlepas dalam studi adaptasi sebab secara konvensional berkaitan sebagai “roh” sebuah teks (Andrew 31). Kendatipun demikian, “roh” dalam kaitannya dengan kesetiaan ini masih sebatas dalam jangkauan sinema yang dapat meniru secara mekanis, yakni karakterisasi dan yang bertalian dengannya serta geografisnya.

Menurut Hutcheon dan O’Flynn, adaptasi “dinilai dari segi kualitas seberapa dekat atau jauh dari teks ‘asli’ atau ‘sumber’—terutama ketika mengadaptasi karya klasik seperti karya-karya Dickens atau Austen” (xxxvi).

Masalah kesetiaan ialah menyangkut adaptasi yang ‘sukses’ dan memiliki ‘esensi’ dari karya yang diadaptasi (Desmond 25). Sejalan dengan gagasan Hutcheon dan O’Flynn (xxvi), bahwa adaptasi dinilai dari segi kualitas seberapa dekat atau jauh dari teks ‘asli’ atau ‘sumber’—terutama ketika mengadaptasi karya klasik.

Salah satu cara untuk menyelidiki fidelitas

ialah intertekstualitas. Stam mengatakan, bahwa intertekstualitas juga dapat membantu untuk menyelidiki adaptasi pada persoalan “kesetiaan” (65). Hutcheon menyebut intertekstualitas sebagai hubungan dialogis antar teks (xv). Intertekstualitas ialah semua yang menghubungkan satu teks dengan teks lain melalui proses, baik daur ulang, transformasi, dan transmudasi (Stam 66–67).

### **Dialog**

Menurut Kozloff, dialog sering kali menjadi tempat pertama yang harus dituju untuk memahami bagaimana film mencerminkan produk sosial (26–27). Dibandingkan dengan sastra, film justru jauh lebih mudah untuk menampilkan dialog karena ucapan direkam sebagai suara dan bukan sebatas kata-kata yang tertulis.

Ada beberapa jenis dialog menurut Caplin (60), antara lain: *Pertama*, dialog dasar (*basic dialogue*)—interaksi verbal utama antara dua karakter atau lebih. *Kedua*, ketepatan menjawab (*repartee*)—berkonotasi dialog yang jenaka, meninggi, dan diucapkan bolak-balik dengan cepat, seperti dalam pertandingan sepakbola. *Ketiga*, monolog (*monologue*)—diucapkan oleh satu karakter ke karakter lain dan jarang terjadi di dunia nyata. *Keempat*, bisikan dan solilokui (*asides*)—dialog yang diucapkan oleh karakter yang dimaksudkan untuk didengar hanya oleh penonton dan bukan oleh karakter lain dalam adegan, *soliloquies*—ucapan formal yang dibuat oleh karakter yang ditujukan hanya untuk diri mereka sendiri, solilokui mirip dengan monolog tetapi tidak pernah didengar oleh karakter lain). *Kelima*, dialog tinggi dan bergaya (*heightened and stylized dialogue*)—jenis dialog ini biasanya kaku, berlebihan dan tidak realistis). *Keenam*, dialog realistis dan naturalistik (*realistic/naturalistic dialogue*)—dialog yang secara khusus bercita-cita untuk

terdengar dan terasa seotentik dan serealistis mungkin).

Selain jenis-jenis tersebut, dialog dalam studi adaptasi juga memiliki aspek dialog (Caplin 184–85) yang berfungsi untuk mengidentifikasi sumber dialog: *Pertama*, suara, yang secara harfiah bisa dimaknai sebagai suara murni dari kata-kata, termasuk salah satunya ialah aksen. *Kedua*, nada, lazimnya nada suara bisa langsung ditangkap dan diketahui *mood* pembicara. *Ketiga*, ritme, termasuk di dalamnya ialah kecepatan, jeda, tempo, dan panjang baris di antara orang yang sedang berbicara, bisa mencerminkan sebuah gaya, kecemasan, kegugupan, atau ketenangan, dan lain sebagainya. *Keempat*, teks dan subteks, mencakup apa yang dikatakan secara langsung dan apa yang dikatakan secara tidak langsung, seberapa sadar pembicara tentang apa yang tidak dikatakan secara langsung, mengatakan secara subteks biasanya mewujud dalam bentuk menghindari pembicaraan atau tidak bisa berterus terang. *Kelima*, *non-sequitur* dan *non-linear*, termasuk di dalamnya ialah perubahan subjek secara tiba-tiba, mengungkapkan logika karakter yang mencirikan sebagai bertele-tele. *Keenam*, keinginan dan kebutuhan, seberapa banyak pertanyaan yang berkaitan dengan yang benar-benar ingin diketahui dan seberapa banyak hubungannya dengan kebutuhan, misalnya “apa kabar?”. *Ketujuh*, konten, mencakup subjek yang tampak dan hal yang sedang dibicarakan, menarik atau tidak. *Kedelapan*, eksposisi, perihal konten bersifat informatif dan ekspositoris, atau membosankan. *Kesembilan*, gaya, untuk dapat mendengar dan langsung mengenalinya tanpa mempertimbangkannya secara sadar.

Menurut Rimmon-Kenan, dialog, monolog, dan tuturan langsung bersifat mimetik, sedangkan tuturan tidak langsung bersifat diegetik (52). Selain itu, dialog adalah

“penerjemahan bahasa dalam bahasa”, yaitu, setiap kata pada halaman seolah merepresentasikan kata yang disuarakan dalam dunia cerita (Rimmon-Kenan 52). Oleh karena itu, dialog dalam novel umumnya merupakan wacana langsung, sebuah ‘kutipan’ kata-kata tokoh. Dialog dalam novel pun tidak bisa memberi pembaca atas gambaran dari karakter yang sedang berbicara, sementara dialog dalam film dapat didengar dan dilihat oleh spektator.

## METODE PENELITIAN

Untuk mengurai persoalan dalam adaptasi film *Ca-bau-kan* yang memunculkan perbedaan, perlu dilakukan studi komparasi. Metode ini didasarkan pada teori intertekstualitas yang menyangkut teks film dan teks sebelumnya. Hutcheon menyebutnya sebagai hubungan terbuka dengan karya sebelumnya, sehingga studi adaptasi sering kali juga merupakan studi komparatif (6).

Sementara itu, Desmond (4) yang mengutip dari Michael Klein dan Gillian Parker, menjelaskan tiga pendekatan dalam studi adaptasi yang berbeda, *pertama*, tertutup (*close*), yakni adaptasi yang secara literal menerjemahkan “teks sumber ke dalam bahasa film”, *kedua*, menengah (*intermediate*), yakni sebuah adaptasi yang “mempertahankan inti dari struktur narasi sambil menafsirkan kembali secara signifikan teks sumber”, *ketiga*, longgar (*loose*), yakni sebuah adaptasi “yang menganggap sumber hanya sebagai bahan mentah, sebagai kesempatan untuk sebuah karya orisinal”.

Untuk mengetahui tiga pendekatan yang diklasifikasikan Desmond tersebut, dibutuhkan juga pendekatan komparatif yang berupaya untuk mengamati lebih dekat, baik dengan teks sumber maupun film. Untuk menerapkan

metode tersebut, maka diperlukan, *pertama*, membaca dan menonton dengan cermat, baik teks sumber maupun film, *kedua*, fokus terhadap elemen dan/unsur yang dipilih untuk dikaji. Dengan demikian, dapat diketahui perbandingan dari teks sumber dengan filmnya sehingga dapat mengatakan adaptasi film *Ca-bau-kan* ini tertutup (*close*), menengah (*intermediate*), dan longgar (*loose*).

## PEMBAHASAN

Dalam pendahuluan di atas, telah diuraikan latar belakang, studi adaptasi, fidelitas dan intertekstualitas, tinjauan tentang studi dialog dan yang berkaitan dengannya, pokok permasalahan, dan metode yang digunakan dalam studi adaptasi dari novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* ke film *Ca-bau-kan*. Setelah mengetahui semua seluk-beluk permasalahan, akan dipaparkan hasil dan diskusi penelitian terhadap karya *Ca-bau-kan*, baik dari teks sumbernya maupun di dalam film.

Pada bagian diskusi penelitian ini, ditemukan mengenai dialog sinematik, aspek yang menyangkut dialog dari novel ke film, serta jenis dialog yang digunakan dalam film adaptasi.

### Dialog Sastra dan Dialog Sinematik

Para teoretikus film klasik justru kontradiktif dan cenderung meremehkan dialog di dalam film. Ahli teori film terkemuka, seperti Arnheim, Eisenstein, dan Kracauer, secara terbuka mengatakan, bahwa film bisu justru memiliki puisinya sendiri karena dengan dialog, film akan membatasi montase dan pergerakan kamera (Kozloff 7). Selain itu, menurut Kozloff, ketakutan para teoretikus film klasik tersebut adalah bahwa dialog akan mengalihkan perhatian kamera dari menangkap “dunia



alam”, menjadikan sinema sebagai “teater kalengan”, dan mendorong terlalu banyak perhatian pada psikologi karakter (7). Hal tersebut dikarenakan film sebagai media audiovisual semestinya bisa menyubstitusi suara dengan visual.

Kendatipun demikian, dialog film dapat dibedakan dengan dialog di dalam novel. Menurut Kozloff, tidak adanya narator dalam sastra yang secara eksplisit dapat menginterpretasikan ucapan atau bahkan pikiran karakter, sementara itu film menawarkan pemaknaan simultan dari kerja kamera, *mise-en-scene*, maupun penyuntingan (17).

Perbedaan lain antara dialog sastra dengan film ialah bahwa dialog dalam sastra ‘melambangkan’ ucapan, sedangkan dialog film adalah ucapan (diucapkan) yang terstruktur, dikonstruksi dan ditata sesuai dengan konvensi dialog film tertentu (Rauma 10). Dalam mana terdapat diferensiasi ketika membaca kata-kata yang tercetak di halaman dan mendengar kata-kata yang diucapkan oleh karakter dalam film.

Sejauh film memilih untuk menjadi bentuk seni naratif, dialog pun tak dapat terhindarkan, bahkan akan terus bergantung sebagai bagian senjata integralnya. Selain itu, dialog bertanggung jawab untuk menciptakan ruang diegesis dalam dunia fiksi naratif (Fisher-Lichte 20–21).

Sebagai media audiovisual, sudah seyogianya dialog bukanlah hal yang tabu di dalam film. Hal ini senada dengan gagasan Stam, bahwa sinema adalah seni sinestetik dan sintetik, sinestetik dalam kapasitasnya untuk melibatkan berbagai indra (penglihatan dan pendengaran) dan sintetik untuk menyerap dan membuat sintesis dari seni-seni sebelumnya (62).

Dari dialektika para teoretikus tersebut, di

satu sisi dialog dapat membunuh visual, tetapi di lain sisi dialog dalam film, terutama naratif, memiliki pengaruh yang begitu banyak. Ketika mendiskusikan dialog, tentu yang terlintas dalam benak ialah tentang komunikasi. Biasanya memerlukan dua atau lebih kutub, yakni pengirim dan penerima. Mengirim memiliki konotasi sebagai penyampai informasi, data, emosi, minat, dan bahkan materi fisiknya.

Dalam proses mengadaptasi dialog ada polarisasi tertentu, seperti memperpendek baris dialog atau menugaskan ulang baris dialog ke karakter lain dalam film. Dialog dalam film tersebut, diawali dalam sebuah adegan ketika karakter bapak Tinung (Uking) marah-marah terhadap Mpok Enjun (Sylado 9–10). Di dalam film kedua karakter tersebut tidak dijelaskan. Di dalam teks sumber, sebelumnya didahului dialog antara Tinung (dimainkan oleh Lola Amaria) dan Mpok Enjun (Ibu mertuanya).

Menengok kembali teks sumbernya, dialog antara Tinung (lihat Gambar 3) dengan Mpok Enjun pada akhirnya dapat diketahui bagaimana karakterisasi Mpok Enjun, yakni karakter yang jika dibayangkan ialah sebagai seorang yang ringan mulut. Berikut ialah isi percakapan Tinung dengan Mpok Enjun:

MPOK ENJUN: Ini rume, rume keluarga. Lantaran si Obar ude mati, jadi hubungan keluarga ame lu, udahan juga sampe sini. Lu kudu ngarti itu.

TINUNG: Nyak! (Sylado 8–9)



**Gambar 3.** Karakter Tinung seorang Betawi (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Dengan demikian, kausalitas dengan dialog berikutnya, yakni antara Uking dengan Mpok Enjun menjadi kabur karena dialog pertengkaran kedua karakter pada menit 00:01:35 tersebut terjadi karena dialog pengusiran karakter Tinung dari rumah Mpok Enjun.

Selanjutnya, dalam adegan ketika karakter Mpok Jane (ibu Tinung) menyuruh Tinung ke Kali Jodo bersama Saodah (dimainkan oleh Lulu Dewayanti). Di dalam teks sumber dialog langsung disampaikan oleh Saodah sebagai berikut:

SAODAH: Lu sih mude, Nung. Pasti banyak nyang naksir. Kalo pas lu dapat cukong, lu tinggal buka baju, lu antepin dienyé nikmatin badan lu, duit bisa segepok. Kalo cukong entu nagih, bisa-bisa lu dipeare–kayak si Atim tuh–dijadiin ca-bau-kan. Punye rume, perabotan, gelang-kalung mas.

Sementara itu, tampak sedikit perubahan dialog di dalam film (menit 00:02:40), sebagai berikut:

SAODAH: Lu sih mude, Nung. Pasti banyak nyang naksir. Kalo pas lu dapat cukong, lu tinggal buka baju, lu antepin dienyé nikmatin badan lu, duit bisa segepok, Kalo cukong entu nagih, bisa-bisa lu dipeare. Kayak si ..., siapa namanya, Mpok, ya?

MPOK JANE: Kayak si Atim.

SAODAH: Ho'oh, kayak si Atim dijadiin ca-bau-kan. (Sylado 14)

Di dalam film bisa dilihat bahwa ada dialektika antara Ibu Tinung, Tinung, dan Saodah. Saodah tidak hanya berdialog sendiri, tetapi mendapat umpan balik dari

yang diajak bicara. Ketika berbicara demikian itu, Saodah pun sambil mengelus-elus tangan Tinung. Dalam adegan Tinung tampak hanya menerawang ke atas. Sementara ibu Tinung, ikut merespons dialog Saodah. Inilah proses transposisi dari novel ke film, di mana ada bagian yang tidak bisa terejawantahkan di dalam novel, tetapi di dalam film dapat melakukannya.

Selain dapat dilihat dialektika antar karakter, dialog seperti yang telah teruraikan di atas, juga bisa memproyeksikan dialek dari karakter sehingga terepresentasikan latar belakang sosialnya.

Di dalam teks sumber terjadi dialog antara Saodah yang Betawi dengan Tan Peng Liang (dimainkan oleh Moelyono) berasal dari Bandung dengan dialek bahasa campuran, antara Sunda, Melayu, dan Hok-Kian (Sylado 18).

TAN PENG LIANG: Daek lu dibawa ku aing ka sewan?

SAODAH: Berapa malam?

TANG PENG LIANG: Teuing berapa malam. Pokokna sampai aing bosan, siah.

SAODAH: Emang Engkoh mau bayar berape die?

TAN PENG LIANG: Pokokna lebih ti batur.

Dialog yang terjadi tersebut, di dalam film dapat ditelisik bagaimana nada dan ritme bicara, serta gestur tubuh antara karakter yang berbahasa Betawi dengan yang berbahasa campuran, antara Sunda, Melayu, dan Hok-Kian. Sementara itu, dialog di dalam novel hanya bisa diimajinasikan saja oleh pembaca.

Dalam teks sumbernya, bukan saja hanya menggunakan satu jenis bahasa, tetapi ada beberapa jenis bahasa dan latar belakang karakter yang berbeda-beda. Selain yang

sudah terpaparkan di atas, juga ada bahasa Kuo-You yang digunakan oleh Hoakiau dan kiau-seng Jawa dengan bahasa Melayu-Jawa-Hok-Kian. Dalam teks sumber, tertulis (Sylado 65) kiau-seng Jawa memiliki dialek sendiri, yakni melafazkan dia dengan “diak-e”; “di mana” menjadi “ada mana” atau “dah mana”; “ambilkan” jadi “ambik-ke”; “tidak dapat” jadi “ndak isa”; “lihat” jadi “liak”; “cantik” jadi “ciamik”; “sial” jadi “cialat”; dan seterusnya.

Kiau-seng Jawa dalam teks sumber terjelaskan bahwa itu ialah karakter bernama Tan Peng Ling yang diperankan oleh Ferry Salim (lihat Gambar 4) berlatar belakang Tionghoa Semarang. Beginilah kiranya ketika ia sedang berdialog:

TAN PENG LIANG: Nyanyimu ciamik tenan. Yang bunting ini siapa?

SAODAH: Tinung, ponakan aye, Koh.

TAN PENG LIANG: Lu bisa nyanyi juga? Bisa nggak nyanyi?

SAODAH: Belon.

TAN PENG LIANG: O? Kalok lu bisa nyanyi kayak diak-e, lu thak-bayar sepuluh kali lipat. (Sylado 41)



**Gambar 4.** Tan Peng Liang dari Semarang (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Jika meninjau adegan di dalam film, logat Melayu-Jawa Tan Peng Liang (00:14:41) dapat didengar dan dilihat saat diucapkan. Inilah yang menjadi ciri film, seperti yang diungkapkan oleh Herman, ciri lain dari dialog yang tidak ada dalam ranah sastra adalah

persoalan pertunjukan dan interpretasi, yang pada akhirnya diproyeksikan kepada khalayak (Herman 29).

Sementara itu, untuk bahasa Kuo-You yang digunakan oleh Hoakiau, di dalam teks sumber, tertulis demikian:

OEY ENG GOAN: Mulai hari ini, kalau Ni tidak bisa berpendapat, jangan berpendapat. Pendapat yang tidak bijak, mengotor-ngotori pendapat yang bijak.

LIE KOK PIEN: Apa maksudnya itu?

OEY ENG GOAN: Kita tidak butuh orang-orang yang tidak becus dalam Kong Koan.

LIE KOK PIEN: Jadi maksudnya, Ni mau bilang Wo tidak becus?

OEY ENG GOAN: Wo tidak pernah bilang. Ni sudah mengaku sendiri.

LIE KOK PIEN: Baik. Kita memang bukan partner. Wo keluar dari ini majelis. (Sylado 77)

Dari melihat dan mendengar ketika karakter berbicara, seperti yang diungkapkan Kozloff dalam tinjauan pustaka pada bab sebelumnya, dapat diketahui latar belakang sosial karakter tersebut. Karakter yang berbicara menggunakan bahasa Kuo-You, yakni Hoakiau, Tionghoa asli ini (lihat Gambar 5) memiliki cara berpakaian dan gestur yang berbeda dengan Betawi maupun Jawa.



**Gambar 5.** Karakterisasi karakter Tionghoa asli (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Dialog dalam film *Ca-bau-kan*, kendatipun berusaha patuh terhadap teks sumber, tetapi tidak semua dituangkan ke dalam bentuk percakapan. Sebagai upaya untuk mempersingkat cerita, dialog dalam sastra yang berupa kata-kata tertulis, di dalam film bertransmisi menjadi dialog sinematik. Hal tersebut, misalnya terdapat dalam adegan menit ke 00:09:10 sampai 00:10:34, ketika karakter Tinung telah sadarkan diri dari pingsannya dan kabur dari rumah Tan Peng Liang Bandung. Andrew menyebut proses tersebut sebagai penyilangan, keunikan teks asli dipertahankan sedemikian rupa sehingga sengaja dibiarkan tidak diasimilasi dalam adaptasi (Andrew 31).

Di dalam teks sumber (Sylado 26), tertulis bahwa pada saat karakter Tinung kabur tersebut, dia bertemu dengan seorang nelayan yang menolong di tengah dirinya tersesat. Di sini ada dialog antara karakter Tinung dengan nelayan, tetapi di dalam film hal ini tidak diproyeksikan. Dialog tersebut diganti dengan estetika visual, yakni melalui pergerakan kamera dan penyuntingan (*editing*) gambar dengan transisi antara waktu karakter Tinung berlari di gelapnya hutan dengan munculnya matahari dan suara ayam.

Kendatipun dialog dari teks sumber dihilangkan di dalam film, tetapi dengan gaya (*style*) sinematiknya, film mampu mengejawantahkan dialog yang hilang tersebut. Dengan demikian, penggunaan dialog di dalam film adaptasi *Ca-bau-kan* bukan seperti yang dikatakan oleh Arnheim, Eisenstein, dan Kracauer seperti yang telah terjabarkan di atas, yakni membunuh visual, tetapi dalam kasus studi adaptasi ini, dialog dari teks sumber ke dalam film disubstitusi menjadi dialog sinematik, yakni diungkapkan melalui visual sehingga terkesan tidak "*talkies*".

Selain itu, dialog dalam adaptasi film *Ca-*

*bau-kan* berfungsi sebagai tempat berlabuhnya karakter dan menciptakan diegesis dan/atau menginformasikan ihwal latar, kausalitas naratif, dan sebagai kepatuhannya pada kode realisme. Pun sebagai sebuah adaptasi, dialog dalam film yang masih dipertahankan dari teks sumber bertujuan untuk tetap menjaga esensi teks sumber, yakni keberagaman penggunaan bahasa. Hal tersebut seperti gagasan yang diungkapkan oleh Bianchi dan Gesuato, bahwa ketika karakter berdialog, karakter juga melakukan tindakan, antara lain: berbicara tentang peristiwa, niat, dan hipotesis masa depan; berbicara tentang orang-orang dan ciri-ciri kepribadian mereka; menjalani pengalaman; dan merujuk pada waktu secara umum (179).

Pada menit 01:08:08 terjadi dialog antara karakter Giok Lan dan Oey Eng Goan. Pada adegan ini karakter Giok Lan dimunculkan kembali untuk mewawancarai Oey Eng Goan tentang kisah Tan Peng Liang Semarang yang bukan lain ialah bapaknya sendiri. Di dalam teks sumber, adegan tersebut tertulis dalam epilog, di mana menjadi akhir dari cerita. Dengan demikian, di dalam teks sumber alurnya berbentuk masa sekarang-kilas balik-masa sekarang. Sementara itu, di dalam film bisa menyelipkan masa sekarang lantas memunculkan masa lalu kembali.

Kendatipun dalam film dapat menyubstitusi dialog menggunakan gaya sinematik, tetapi di dalam sastra juga berkemampuan untuk mengutarakan kalimat langsung dan tidak langsung. Pada adegan karakter Giok Lan mewawancarai Oey Eng Goan itu, dialog dalam novel tidak lantas dituliskan begitu saja dalam kalimat langsung, tetapi juga ada ritme dalam kata-katanya yang disampaikan melalui kalimat tidak langsung (Sylado 399).

Dalam teks sumber tertulis dalam kalimat tidak langsung bahwa, Giok Lan bertanya



kepada Oey Eng Goan apa ia ingat nama Tang Peng Liang, jawaban Oey Eng Goan tertulis dengan kalimat langsung, seperti:

OEY ENG GOAN: Tan Peng Liang orang Semarang itu memang setan. Dia sudah mati, tapi namanya terus ada. Berkali-kali dia dikerjai, tetap saja dia ada. Dasar seh-Tan, setan!

Dengan demikian, kesetiaan dalam studi adaptasi tidak bisa diterima begitu saja karena setiap media memiliki keistimewaannya sendiri dalam menyampaikan sebuah cerita: sastra dengan verbalisasinya, sementara film dengan audiovisualnya. Dialog dalam studi kasus film adaptasi *Ca-bau-kan* ini, tidak serta-merta berdiri sendiri, tetapi juga proses transposisi dialog dari teks sumber ke film disubstitusi menjadi sulih suara (*voice over*) yang memiliki fungsi sebagai pemadatan alur.

### Ritme dalam Dialog

Seperti yang disinggung dalam bab pendahuluan, ketika membicarakan dialog dalam studi adaptasi, maka akan menyangkut aspek yang memiliki korelasi dengannya, salah satunya ialah ritme. Ritme ini biasanya mencakup kecepatan, jeda, dan tempo dalam berbicara yang mencerminkan kecemasan, kegugupan, atau ketenangan.

Dalam kasus ini, misalnya dapat dilihat dalam adegan ketika Tinung menghadapi Tan Peng Liang Bandung setelah lama tak jumpa (menit ke 01:05:16 sampai 01:07:24). Dalam adegan ini Tinung menghadapi kecemasan, ketakutan, dan kegugupan menghadapi Tan Peng Liang Bandung sehingga dialog yang disampaikan memiliki ritme dengan tempo yang lambat dan terbata-bata, serta pembicaraan yang berjeda panjang. Di dalam teks sumbernya (Sylado 236) tertulis seperti ini:

LIE KOK PIEN: Apa maksudnya itu?

TAN PENG LIANG: Lu masih inget ini? He! Inget nggak? Dulu lu ninggalin ini rumah dalam keadaan bunting. Kemana itu anak?

TINUNG: Di...di...Negeri Belanda...Koh.

TAN PENG LIANG: Apa?

TINUNG: I...i...ye, Koh.

TAN PENG LIANG: Ke Negeri Belanda? Apa kuping gua kagak salah denger? Gelo ieu mah euy!

TINUNG: Ma...ma...maapin aye, Koh. Ampun, Koh, ampun. Kalo Engkoh mau bunuh aye sekarang, bunuh aje deh, Koh!

TAN PENG LIANG: Udah, diam. Kagak usah nangis.

Apabila di dalam novel hanya dapat membaca dialog tersebut lantas mengimajinasikannya, di dalam film lain hal. Di layar, ritme bicara dua karakter tersebut saat berdialog, bisa langsung didengar dan dilihat gestur tubuh dan mulutnya ketika mengucapkan dialog tersebut.

Tampak Tinung begitu takut dengan Tan Peng Liang Bandung lantaran ia pernah kabur dari rumah Tan Peng Liang dalam keadaan hamil. Saat berdialog, ucapan dari mulutnya tidak lancar, Tinung tidak berani menatap mata lawan bicaranya, gigi Tinung terlihat dan terdengar bergemeletuk, sehingga dalam keadaan demikian ritme yang keluar dari mulutnya pun memiliki jeda panjang dan tergap-gagap.

### Dialog Realistis dan Naturalistis

Dialog jenis ini lazimnya secara khusus bercita-cita untuk terdengar dan terasa seotentik dan serealistis mungkin. Dengan begitu, dialog dengan jenis ini berusaha untuk mendekati kenyataan dan/atau kehidupan sehari-hari. Di dalam film, karakter akan berbicara dalam nada, volume, dan ritme yang normal serta diimbangi dengan



tindakan yang nyata. Kendatipun demikian, Caplin mengungkapkan, bahwa karakter film tidak akan sempurna dan tidak sepenuhnya mungkin untuk berbicara sesuai yang tertera dalam paragraf di dalam teks sumber, tetapi karakter tetap berbicara secara realistis dan otentik dengan cara yang masih bisa diterima dan dipercaya oleh penonton (62–82).

Salah satu cara yang dapat diterapkan pada dialog film ialah berupa percakapan yang realistis atau terdengar otentik dengan menghilangkan bagian-bagian yang membosankan dan lazimnya ada improvisasi dari karakter (Caplin 61). Hal ini bisa ditengok dalam adegan menit ke 00:31:28, ketika karakter Tinung diajak Tan Peng Liang mengunjungi ibunya di Semarang (lihat Gambar 6).



**Gambar 6.** Tinung bersama ibu Tan Peng Liang (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Dalam adegan tersebut karakter ibu Tan Peng Liang memberi wejangan kepada karakter Tinung yang sedang mengandung anak Tan Peng Liang. Ketika berdialog, karakter ibu Tan Peng Liang yang Tionghoa-Jawa, menggunakan bahasa Indonesia dengan logat Jawa. Dalam teks sumber, adegan tersebut tertulis sebagai berikut:

IBU TAN PENG LIANG: Kawin sama Tionghoa itu tidak gampang lo, Nduk. Orang Tionghoa itu menganggap dirinya lebih tua dari orang Jawa. Orang Jawa itu dianggap saudara mudanya orang Tionghoa. Makanya,

terhadap saudara tua, yang saudara muda diharapkan kewajibannya untuk hormat dan manut. Ngerti kamu?

IBU TAN PENG LIANG: Yang lebih tidak gampang lagi, Nduk, kamu tidak akan mungkin dihormati sebagai perempuan, kalau kamu belum bisa membuktikan jadi ibu yang melahirkan anak suamimu. Makanya, jaga baik-baik kandunganmu. Sebetulnya ibu kecewa melihat hubunganmu sudah jauh begini tanpa pesta. Tapi, jujur, Ibu tidak punya wewenang untuk melarang cinta. Cinta itu bagiannya Tuhan. Cinta—kalau itu sejati—pasti datangnya dari Tuhan. Nah, kamu betul-betul cinta Peng Liang toh, Nduk? (Sylado 94)

Transformasi dialog tersebut ke dalam film nyaris sempurna. Dengan dialog yang sama, tetapi di dalam film dapat didengar dan dirasakan improvisasi ibu Tan Peng Liang ketika berbicara. Improvisasi ibu Tan Peng Liang ini bukan saja mengubah sedikit teks yang tertulis, tetapi juga melalui pengadeganannya: bagaimana karakter mengatur ritme bicarannya, mengambil jeda saat berbicara, dan mengatur pernapasannya. Aspek eksposisi dalam berdialog pun tepat. Dengan demikian, dialog dalam adegan tersebut meski nyaris sama persis dengan yang tertulis di dalam teks sumber, tetapi tidak terkesan kaku dan membosankan. Sebaliknya, oleh karena diimbangi dengan improvisasi yang tepat justru menampilkan kesan realistis dan naturalistik.

Ditinjau dari sudut pandang struktur plot, adegan tersebut sebenarnya tidak patuh. Namun, ketidakpatuhannya mengambil bagian yang esensi dari teks sumber, yakni dialog. Di adegan sebelum ibu Tan Peng Liang memberi wejangan kepada karakter Tinung, didahului dengan dialog seorang kuncen kelenteng yang di dalam novel tercantum sebagai berikut:

KUNCEN KELENTENG: Wah, ini Ciam-Sie encik-e ciamik tenan lo. Ini mangsute, peruntungan uang ada, perjodohan baik. (Sylado 96).

Di dalam film, strukturnya dibalik lantas dipadatkan, yakni dimulai dengan dialog seorang kuncen lantas berlanjut dialog antara karakter ibu Tan Peng Liang dengan Tinung. Bukan hanya membalik struktur dan memadatkannya dengan menjadi satu adegan dialog, tetapi juga ada penghilangan beberapa narasi dan dialog di antara adegan karakter ibu Tan Peng Liang, Tinung, dan kuncen kelenteng, yakni narasi dan dialog tentang kemenakan dan anak (dari istri pertama) Tan Peng Liang. Pematangan, pembalikan, dan pemadatan adegan berdialog dalam film menjadi tidak kagok, bahkan tidak mengurangi esensi naratif.

Kendati ada bagian yang dihilangkan begitu saja tanpa disubstitusi, inti yang terkandung di dalam novel tidak terpengaruh secara signifikan dan kesan realistis serta otentisitas tetap terjaga. Dengan begitu, dapat diselidiki bahwa dialog-dialog dalam film tidak menghilangkan hakikat teks sumber, yakni perihal karakter Tinung dan Tan Peng Liang.

### Sulih Suara (*Voice over*)

Salah satu fungsi sulih suara (*voice over*) dalam film ialah sebagai penanda struktural dalam narasi yang lazimnya berperan sebagai narator (Caplin 87). Caplin menandakan bahwa seringkali sulih suara ditempatkan sebagai pengisi suara di berbagai *setting* utama dalam narasi, seperti di awal, di akhir babak satu—memperkuat *setting*, di titik tengah, akhir babak kedua—mempertinggi konflik dan menyiapkan klimaks yang tak terelakkan, dan di bagian paling akhir—untuk meringkas dan/atau menciptakan koda yang memuaskan pada cerita (87).

Pada adegan pembuka film *Ca-bau-kan*, dimulai dengan sulih suara seorang karakter perempuan yang memiliki posisi sebagai narator cerita. Adalah Giok Lan (lihat Gambar 7) yang dalam teks sumbernya memiliki nama lengkap G.P.A. Dijkhoff, diperankan oleh Niniek L. Karim.



**Gambar 7.** Karakterisasi Giok Lan (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Sulih suara karakter Giok Lan yang sekaligus berperan sebagai narator cerita, menjelaskan siapa dirinya dan karakter-karakter yang terlibat. Dengan demikian, suara dari karakter tersebut berfungsi sebagai penggerak cerita. Karakter Giok Lan memulainya dengan masa sekarang ke masa lalu, lantas di tengah adegan diselipi masa sekarang dan kembali mengingat masa lalu.

Setelah sulih suara pada adegan pembuka, karakter Giok Lan ditampilkan pada menit ke 00:04:09. Pada adegan tersebut Giok Lan mendatangi adiknya Ginandjar (lihat Gambar 8) untuk mengenang masa lalu bapak dan ibunya, yakni Tinung dan Tan Peng Liang Semarang.



**Gambar 8.** Karakter Ginandjar (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Sulih suara yang menengok ke belakang

terkadang merupakan kenang-kenangan yang memunculkan suasana nostalgia dan sering kali diwarnai dengan melankolis (Caplin 97). Menurut Caplin ada dua jenis sulih suara yang melihat ke belakang, yakni karakter dari dalam cerita yang melihat ke belakang dan memiliki waktu layar minimal sebagai dirinya yang lebih tua, atau karakter yang berbicara kepada penonton dari masa depan yang tidak pernah kita lihat pada usia mereka berbicara (97).

Sebelum adegan tersebut terdapat sulih suara Giok Lan yang menarasikan keadaan karakter Tinung (lihat Gambar 9) yang sedang mengalami keguguran (menit ke 00:02:07). Berikut narasi sulih suara tersebut:

GIOK LAN: Dalam keputusasaannya, ibu saya kehilangan anak yang dikandungnya. (*Ca-bau-kan*)



**Gambar 9.** Keadaan Tinung setelah keguguran (Sumber: *Ca-Bau-Kan* (2002))

Wujud adegan itu, dari teks sumbernya berbentuk sebuah monolog—diucapkan oleh satu karakter ke karakter lain (Caplin 67), yakni dari Mpok Enjun setelah mendengar kabar burung tentang Tinung, seperti berikut:

MPOK ENJUN: Tinung keguguran? Bagus emang. Dari dulunya gue nggak sudi anak sundel entu punye turunan dari anak gue. (Sylado 13)

Monolog Mpok Enjun di dalam novel ditransposisikan dengan sulih suara Giok Lan. Dalam hal ini, narasi Mpok Enjun yang tampak kasar dalam bahasa verbal, menjadi lebih halus

ketika beralih ke bahasa film yang dihadirkan lewat sulih suara Giok Lan, tanpa mengurangi esensi cerita yang terdapat dalam teks sumber. Proses kreatif dalam adaptasi film *Ca-bau-kan* menjadi karya yang memiliki kebaruan dalam ketidakpatuhannya terhadap novelnya.

Dalam kasus lain, sulih suara, selain menyubstitusi dialog dan monolog, juga menggantikan sebuah deskripsi dalam teks sumber. Hal tersebut terjadi dalam adegan menit 01:04:40, di mana ada sulih suara karakter Giok Lan yang menarasikan tentang kabar anak Tinung yang diadopsi oleh orang Belanda.

Dalam adegan tersebut, sulih suara Giok Lan yang diiringi dengan transisi visual pada adegan ketika anak Tinung diadopsi, menuju ke bidikan (*shot*) beberapa surat di dalam amplop yang diselipkan di dinding gedek, menandakan bahwa Tinung tidak pernah membacanya. Teks sumber tertulis:

Selama tiga bulan berturut-turut masih ada kabar dari Negeri Belanda untuk Tinung. Tapi karena surat-surat itu tak pernah dibaca, lantaran seluruh keluarga butahuruf, maka pada bulan berikut berhentilah surat-surat itu. (Sylado 226)

Dengan demikian, teknik pemadatan plot dari teks sumber ke film selain menggunakan dialog juga sulih suara (*voice over*). Memiliki kesamaan dengan fungsi dialog, sulih suara selain penggerak cerita juga berfungsi sebagai penyampai informasi ketika visual belum sepenuhnya mampu mengutarakan cerita dari teks verbal.

Apabila ditilik lebih lanjut, film ini menggunakan jenis sulih suara yang mana karakter dari dalam cerita yang melihat ke belakang dan ditampilkan lebih tua. Bukan hanya pertemuannya dengan karakter Ginandjar, Giok Lan juga menengok peristiwa

ke belakang dari Oey Eng Goan. Dari karakter tersebut Giok Lan mengetahui peristiwa masa lalu tentang asal-usul bapak-ibunya.

### Monolog Interior

Selain unsur-unsur yang telah terurai di atas, monolog interior yang terejawantah melalui *voice-over* juga merupakan salah satu cara menggerakkan cerita dan memadatkan plot. Menurut Seymour Chatman, cara termudah untuk mencapai monolog interior secara teknis di dalam film cukup menggunakan *voice-over*: suara karakter dapat diidentifikasi (194–95).

Teknik monolog interior terwujud dalam adegan terakhir ketika karakter Giok Lan telah mengetahui riwayat bapak-ibunya, Tinung dan Tan Peng Liang Semarang. Pada menit 01:47:43 sampai 01:49:37, adegan ketika Giok Lan berziarah ke makam Tinung dan Tan Peng Liang. Dalam monolog interiornya itu ia mengatakan:

GIOK LAN: Saya anak ca-bau-kan. Saya tidak marah kalau Anda, seperti semua lidah Melayu, kepalang melafazkan ca-bau-kan menjadi cabo. Yang saya marah kalau Anda kira ca-bau-kan itu perempuan yang tak bermoral. Saya sudah membela. Bukan hanya membetulkan.

Ucapan Giok Lan tersebut, jika ditengok dalam teks sumbernya (Sylado 1, 395) diulang dua kali, yakni di prolog dan epilog. Dengan demikian, fungsi monolog interior di sini ialah, selain sebagai penutup cerita juga menegaskan kembali tentang siapa karakter Giok Lan. Seperti yang diungkapkan Chatman, bahwa fungsi dari monolog sendiri ialah untuk memperjelas situasi (195).

Lain daripada itu, monolog interior juga memiliki fungsi tersendiri, yakni sebagai pergulatan batin karakter (Fauzi dan Fitriyani 85). Dalam adegan akhir tersebut, pergulatan

batin karakter mengenai siapa dirinya dan orang tuanya sudah tuntas karena karakter Giok Lan telah mendapat jawaban atas pergolakan batinnya tersebut. Hal ini juga tertulis di dalam teks sumber:

... dengan begini saya telah menjadi anak yang berbakti kepada orang tuanya. Plong rasa hati kalau nanti saya kembali ke Belanda, pulang ke tempat tinggal di Deventer, Overijssel. (Sylado 404)

Caplin menyebut keadaan dalam adegan tersebut dengan *asides* dan solilokui, yakni dialog yang diucapkan oleh karakter yang dimaksudkan untuk didengar hanya oleh penonton dan bukan oleh karakter lain dalam adegan; ucapan yang dibuat oleh karakter yang ditujukan hanya untuk diri mereka sendiri dan tidak pernah didengar oleh karakter lain (60).

## SIMPULAN

Dengan menganalisis adaptasi dialog sastra ke film dapat diketahui proses modifikasi yang terjadi pada dialog sastra ketika diubah ke dialog sinematik. Pemeriksaan dialog dalam studi adaptasi dari sastra ke film mengungkapkan bahwa, tidak selamanya dialog di dalam film membunuh visual. Justru dalam kasus dari novel *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa* ke film *Ca-bau-kan*, dialog sangat dibutuhkan.

*Pertama*, bahasa yang digunakan di dalam novel begitu beragam sehingga dengan dialog, penuturannya menjadi tampak jelas. *Kedua*, dialog juga berfungsi sebagai wadah diegesis dan aksi karakter. *Ketiga*, dengan dialog latar belakang karakter dapat dikenali. *Keempat*, yang paling krusial ialah dialog mampu menggantikan cerita di dalam teks sumber yang tidak dapat divisualkan.



Eksaminasi dialog dari sastra ke film menunjukkan bahwa film *Ca-bau-kan* berusaha patuh terhadap keunikan teks sumber meski mewujud dalam bentuk berbeda, yakni berupa gaya sinematik. Inilah yang disebut Andrew sebagai proses penyilangan (*intersecting*). Pada akhirnya, implikasi dari mengadaptasi adalah bahwa dialog juga akan menggemakan kesetiaan dalam usahanya.

Kepatuhan di sini tidak bermakna secara harfiah, di mana sama persis dari awal sampai akhir. Namun, interpretasi dan modifikasi film *Ca-bau-kan* dengan tetap mempertahankan esensi dari teks sumber, yakni keberagaman bahasa dalam dialog. Dialog-dialog dalam film, meski ada yang dihilangkan dan ditambahkan, semata-mata merupakan bagian dari improvisasi sebagai wujud dalam mempertahankan jenis dialog yang realistis dan naturalis.

Beberapa dialog panjang dalam novel tidak lantas bermetamorfosis ke dalam film seutuhnya, tetapi terkadang dialog panjang dipotong, dibalik, dan dipadatkan ke bahasa visual dengan tanpa mengurangi esensinya. Hal itu juga terjadi terhadap monolog eksterior di dalam novel yang tersubstitusi menjadi sulih suara *voice over* yang menjadikannya karya seni baru, meski bertumpu pada teks muasal, tetapi tidak menjadikannya terjerumus sebagai karya plagiat.

Melalui adaptasi dialog ini, dapat didengar dan dilihat di layar bagaimana ritme, nada, eksposisi, gaya dalam berbicara. Berbeda dari sastra yang mana dialog di dalamnya hanya bisa dibaca dan diimajinasikan belaka.

Dengan demikian, adaptasi film *Ca-bau-kan* ini dapat diklasifikasikan sebagai adaptasi menengah (*intermediate*), yakni sebuah adaptasi yang “mempertahankan inti dari struktur narasi sambil menafsirkan kembali secara signifikan teks sumber.”

## DAFTAR PUSTAKA

### Buku

Andrew, Dudley. *Film Adaptation*. Disunting oleh James Naremore, Rutgers University Press, 2000.

Bianchi, Francesca, dan Sara Gesuato. *Pride and Prejudice on the Page and on the Screen: Literary Narrative, Literary Dialogue and Film Dialogue*. *Nordic Journal of English Studies*, 2020, hlm. 166–98, <https://doi.org/10.35360/njes.564>.

Caplin, Loren-Paul. *Writing Compelling Dialogue for Film and TV: The Art & Craft of Raising Your Voice on Screen*. 1 ed., Routledge, 2020.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1980.

Desmond, John. *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw-Hill, 2006.

Fauzi, Nashrullah Ali, dan Nurbaiti Fitriyani. *Integrasi Monolog Interior dan Intertitle dalam Bahasa Film: Telaah Perspektif Estetika Terhadap Film Adaptasi “Hujan Bulan Juni” (2017)*. *CrossOver: Journal of Adaptation Studies - Faculty of Cultures and Languages UIN Raden Mas Said Surakarta*, vol. 2, no. 1, 2022, hlm. 66–88, <https://doi.org/10.22515/crossover.v2i1.5238>.

Fisher-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Diterjemahkan oleh Jeremy Gaines dan Dorothy L. Jones, Indiana University Press, 1992.

Hardianto, Deny Tri. *Teori Adaptasi Sebuah Pendekatan Dalam Penciptaan Film*. *Mudra: Jurnal Seni Budaya - Institut Seni Indonesia Denpasar*, 2016, hlm. 150–57, <https://doi.org/10.31091/mudra.v31i2.28>.



Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 5 ed., Routledge, 2017.

Herman, Vimala. *Dramatic Discourse: Dialogue As Interaction in Plays*. Routledge, 1995.

Hutcheon, Linda, dan Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2 ed., Routledge, 2013.

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. University of California Press, 2000.

Rauma, Sara I. *Cinematic Dialogue, Literary Dialogue, and The Art of Adaptation: Dialogue Metamorphosis in The Film Adaptation of The Green Mile*. University of Jyväskylä, 2004.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2 ed., Routledge, 2022.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. 2 ed., Routledge, 2016.

Stam, Robert. *Film Adaptation*. Disunting oleh James Naremore, Rutgers University Press, 2000.

Sylado, Remy. *Ca-bau-kan: Hanya Sebuah Dosa*. 3 ed., Kepustakaan Populer Gramedia, 2001.

### **Sumber Online**

IMDb. *Ca-Bau-Kan* (2002) - IMDb. IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0312101/>. Diakses 8 Maret 2023.

Perpustakaan Jakarta. *Ca-Bau-Kan: Hanya Sebuah Dosa*. Perpustakaan Jakarta, <https://perpustakaan.jakarta.go.id/book/detail?cn=INLIS000000000841180>. Diakses 8 Maret 2023.

### **Film**

*Ca-bau-kan*. Diarahkan oleh Nia Dinata, Kalyana Shira Films, 2002.