

**PETA TEORITIK PENGKAJIAN TEATER:  
DARI TEORI STRUKTURALIS SAMPAI POSTRUKTURALIS**

**LAPORAN PENELITIAN PUSTAKA**



**WAHYU NOVIANTO, S.SN., M.SN  
NIP. 198211102014041001**

**Dibiayai dari DIPA ISI Surakarta sesuai dengan  
Surat Perjanjian Penugasan Pelaksanaan Program Penelitian Pustaka  
Tahun Anggaran 2018  
Nomor: 7272/IT6.1/LT/2018 tanggal 21 Mei 2018**

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA  
APRIL, 2018**

## HALAMAN PENGESAHAN

1. Judul : Peta Teoritik Pengkajian Teater:  
Dari Teori Strukturalis Sampai Postrukturalis
2. Biodata Peneliti
  - a. Nama : Wahyu Novianto, M.Sn.
  - b. Bidang Keahlian : Dramaturgi
  - c. NIP : 198211102014041001
  - d. Jabatan Fungsional : Lektor
  - e. Pangkat/Golongan : Penata, IIIc
  - f. Fakultas/Jurusan : Seni Pertunjukan/Pedalangan
  - g. Unit Kerja : Prodi. Teater ISI Surakarta
  - h. Alamat Surat : ISI Surakarta  
Jln. Ki Hajar Dewantara, No. 19, Ketingan, Jebres,  
Surakarta.
  - i. Telepon/Faks : (0271) 647658-646175, Fax. (0271) 638974
  - j. Alamat Rumah : Beji RT. 01, Sumberagung, Jetis, Bantul, DIY  
55781.
  - k. Telp/Faks/E-mail : 085643200667, email: [mr.wahyunov@gmail.com](mailto:mr.wahyunov@gmail.com)
3. Waktu Penelitian : 6 bulan (24 minggu)
4. Sumber Biaya : Dana DIPA ISI Surakarta Tahun Anggaran 2018
5. Jumlah Biaya : Rp. 9.000.000;

Mengetahui  
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan

Surakarta, 20 September 2018  
Peneliti,

Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.  
NIP. 196509141990111001

Wahyu Novianto, M.Sn.  
NIP. 198211102014041001

Menyetujui  
Kepala Lembaga Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat  
dan Pengembangan Pendidikan

Dr. Slamet, M.Hum.  
NIP. 196705271993031002

## DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL	1
HALAMAN PENGESAHAN	2
DAFTAR ISI	3
ABSTRAK	4
BAB I PENDAHULUAN	5
A. Latar Belakang Masalah	5
B. Rumusan Masalah	8
C. Tujuan Penelitian	8
D. Urgensi Penelitian	9
E. Luaran Penelitian	10
F. Tinjauan Pustaka	10
G. Metode Penelitian	13
H. Biaya dan Jadwal Pelaksanaan	16
BAB II ANALISIS LAKON ATAU DRAMA	17
A. Pengertian Analisis Lakon atau Teks Drama	17
B. Analisis Irama Tragika	20
C. Analisis Struktur-Tekstur Dramatik	27
BAB III ANALISIS PEMENTASAN TEATER	30
A. Pengertian Analisis Pementasan	30
B. Analisis Tekstur-Stuktur	34
C. Analisis Dramaturgikal	40
D. Analisis Semiotika Teater	50
E. Analisis Performativitas	57
BAB IV ANALISIS STRUKTURALISME DAN POSTDRAMATIK	69
A. Analisis Strkturalisme: Teks Lakon sebagai Mitos	69
B. Analisis Postdramatik: Wacana Produksi sebagai Lakon	75
C. Teori-Teori Pengkajian Teater	80
BAB V KESIMPULAN	91
Daftar Pustaka	93
Lampiran . Justifikasi Anggaran Penelitian	94

## **PETA TEORITIK PENGKAJIAN TEATER: DARI TEORI STRUKTURALIS SAMPAI POSTRUKTURALIS**

### **ABSTRAK**

Penelitian ini merupakan penelitian pustaka yang hendak melakukan pemetaan terhadap teori-teori strukturalis dan poststrukturalis sebagai dasar dalam pengkajian teater. Selama ini kajian terhadap pertunjukan teater yang dilakukan oleh para akademisi teater selalu berdasarkan pada pandangan strukturalis, mengkaji aspek bentuk, makna, dan gaya dengan mengesampingkan manusia sebagai agen pembentuk dari struktur itu. Pandangan strukturalis bersifat antihumanis, bahwa tanda itu memiliki makna saat dikaitkan dengan tanda lain dalam satu kesatuan struktur yang sistematis, bukan dari kaitannya dengan diri individu (seniman). Padahal dalam pandangan poststrukturalis sangat memungkinkan dilakukan kajian budaya terhadap teks pertunjukan teater, dengan melihat keterkaitan antara teks yang satu dengan teks lain di luar dirinya, baik teks social, budaya, sastra, politik, dan teks-teks lain yang hadir secara acak dan tumpang tindih (*juxtaposisi*). Oleh karena itu, pemetaan teoritik ini perlu dilakukan untuk memperkaya para akademisi teater melakukan kajian pertunjukan teater.

Data-data yang digunakan dalam penelitian ini berupa data kepustakaan yang dibagi menjadi dua yaitu pustaka primer dan sekunder. Pustaka primer berupa buku-buku sosiologi dan estetika yang telah terlebih dahulu melakukan pemetaan teoritik baik teori social maupun estetika dari modern sampai kontemporer. Sedangkan pustaka sekunder berupa buku-buku yang mengulas sejarah, awal kemunculan, sampai perkembangan kebudayaan modern dan postmodern. Berbagai buku tersebut akan diramu sehingga mendapatkan sebuah pemahaman tentang peta teoritik seputar teori strukturalis dan poststrukturalis dalam kepentingannya menjadi landasan teori pengkajian pertunjukan teater.

Hasil dari penelitian pustaka ini dapat menjadi bahan ajar untuk kebutuhan materi pembelajaran matakuliah Kajian Pertunjukan, Kajian Teater Modern, dan Kajian Teater Postmodern yang menjadi matakuliah wajib bagi mahasiswa minat Pengkajian di Prodi Teater ISI Surakarta, selebihnya juga menjadi landasan teoritik bagi para mahasiswa dalam menyusun skripsi. Selain itu juga memberikan pengkayaan teoritik bagi masyarakat luas, dalam melakukan kajian terhadap pertunjukan teater.

**Kata kunci:** *pengkajian, peta teoritik, strukturalis, poststrukturalis*

## BAB I. PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang Masalah

Teater tidak hanya dapat dilihat sebagai produk ekspresi tetapi juga sebagai produk budaya. Sebagai produk ekspresi, teater dipandang sebagai presentasi dari diri seniman, berbagai aspek artistik yang dihadirkan menunjukkan ekspresi personalnya. Dalam hal ini, pendekatan estetika memiliki peranan yang besar guna mengungkap wujud ekspresi tersebut. Kajian seputar struktur (tema, plot, penokohan), teknik pemeranan, metode penyutradaraan, proses kreatif, dan lain sebagainya, menjadi persoalan yang utama dalam pendekatan estetika. Pendekatan ini memfokuskan kajiannya terhadap hal-hal yang dapat diserap oleh panca indera (Dharsono, 2007:3; Suryajaya, 2016:273), baik bentuk, proses terjadinya, gaya yang melekat, maupun makna di balik bentuk itu. Pendekatan estetika menitikberatkan pada hubungan antara seniman dengan karya yang diciptakannya, tanpa harus mengkaitkannya dengan sesuatu di luar kedua hal tersebut.

Seniman sebagai anggota masyarakat berpengaruh besar terhadap karya yang diciptakannya. Kondisi sosial dan budaya masyarakat di lingkungan tempat tinggal seniman turut mewarnai corak karya yang dihasilkan. Struktur karya yang dihasilkan merepresentasikan struktur masyarakatnya (Faruk, 2003:13); Sahid, 2008:20). Dalam konteks inilah, seni (teater) dipandang sebagai produk budaya. Sebagai produk budaya, teater tidak hanya berhubungan antara seniman dan karyanya saja, melainkan juga aspek social dan budaya yang melatar belakangi penciptaan karya tersebut. Pengkajian tidak hanya berhenti pada keindahan bentuknya saja, tetapi dilanjutkan sampai pada rumusan bagaimana bentuk-bentuk artistic tersebut memiliki ikatan secara social dan budaya. Oleh karena itu, kajian budaya (*culture studies*) memiliki peranan yang penting dalam mengungkap hubungan ketiganya yaitu, seniman, karya, dan aspek social-budaya masyarakat.

Pendekatan estetika maupun budaya selalu mengikuti perkembangan gaya teater dari masa ke masa. Setiap gaya mencipta teori kajiannya sendiri-sendiri, begitu

pun juga dengan teater modern (dramatik) ataupun kontemporer (postdramatik). Teater modern tidak berbeda jauh dengan seni-seni modern lainnya yang mendudukan seniman atau sutradara sebagai seorang yang jenius soliter, kebenaran karya adalah juga kebenaran seniman yang bersifat tunggal, mengutamakan makna, etika, dan moral dengan menghadirkan symbol-simbol yang terstruktur dan sistematis. Struktur dibangun dari unsur-unsur yang saling terkait, perubahan satu unsure akan mengakibatkan terjadi perubahan pada unsure yang lain. Oleh sebab itulah, pendekatan strukturalis dirasa lebih tepat digunakan untuk mengkaji teater modern (dramatik).

Berbeda dengan teater kontemporer yang lebih bersifat terbuka dan bebas. Karya-karya kontemporer membebaskan dirinya dari pemaknaan tunggal. Membebaskan diri dari kemacetan pada satu nilai yang semula disangka sebagai sumber segalanya, padahal segala sesuatu itu ternyata sudah bergeser dan menjungkir-balik segala-galanya (Wijaya, 1994:2). Apa yang disampaikan dalam teater kontemporer adalah nilai-nilai alternatif, nilai-nilai bayangan, konsep-konsep yang direkonstruksi untuk dipertimbangkan, untuk mengganggu pikiran, untuk direnungkan, untuk menggoyahkan kepercayaan, untuk apa saja selain untuk “dicamkan”, “dihayati”, dan “dilaksanakan” (Kayam, 1985:144). Teater kontemporer (postdramatik) dengan sifatnya yang sedemikian itu lebih tepat jika dikaji melalui pandangan postrukturalis.

Strukturalis dan postrukturalis awalnya adalah sebuah gerakan intelektual yang hadir di Perancis tahun 1960-an, kemudian berkembang menjadi pendekatan dalam ilmu-ilmu humaniora. Pendekatan dari keduanya didasarkan pada struktur bahasa. Kedua aliran ini melihat bahwa setiap manusia mengetahui bagaimana caranya menggunakan bahasa meskipun mereka tidak peduli akan aturan-aturan berkenaan dengan tata bahasa. Kaum strukturalis menggunakan bahasa secara sistematis untuk menciptakan makna-makna tertentu secara universal. Struktur disebut bermakna apabila ada keterkaitan secara fungsional di antara unsure-unsurnya, makna adalah produksi yang ditandakan, yaitu fungsi dan isinya (Ratna, 2007:51),

sedangkan postrukturalis melakukan kritik terhadap penggunaan bahasa yang sistematis dan fungsional itu. Aliran postrukturalis melihat bahwa struktur yang melandasi sebuah makna bukanlah sesuatu yang tunggal, namun sesuatu yang tidak stabil dan berubah-ubah. Makna tidak hanya dibatasi pada kata, kalimat atau teks tertentu yang bersifat tunggal, namun merupakan hasil hubungan antar teks yang mungkin terjadi secara acak, tumpang tindih, dan *chaos*.

Dalam perkembangannya kedua aliran ini digunakan untuk melihat berbagai fenomena social, budaya, dan seni. Setiap fenomena dipandang sebagai sebuah struktur seperti dalam sistem kebahasaan. Pertunjukan teater sebagai sebuah fenomena seni tidak luput dari pandangan kedua aliran tersebut. Aliran strukturalis mengkaji pertunjukan teater sebagai sebuah kesatuan unsure, dimana terjadi keterikatan antara tema, alur atau plot, dan penokohan, kesatuan antara ruang, waktu, dan peristiwa, serta menjadikan makna tunggal sebagai tujuan utama, sedangkan aliran postrukturalis mengkaji pertunjukan teater sebagai sebuah struktur yang bebas, dimana terjadi juxtaposisi antara tanda dan simbol, ketakstabilan makna, dan wacana atas kematian pengarang (*author is death*).

Penelitian ini hendak melakukan penjelajahan teoritik dari kedua aliran pemikiran tersebut, sehingga dari keduanya dapat diketahui wacana teoritiknya untuk digunakan mengkaji pertunjukan teater. Selama ini kajian terhadap pertunjukan teater yang dilakukan oleh para akademisi teater selalu berdasarkan pada pandangan strukturalis, mengkaji aspek bentuk, makna, dan gaya dengan mengesampingkan manusia sebagai agen pembentuk dari struktur itu. Pandangan strukturalis bersifat antihumanis, bahwa tanda itu memiliki makna saat dikaitkan dengan tanda lain dalam satu kesatuan struktur yang sistematis, bukan dari kaitannya dengan diri individu (seniman). Pandangan strukturalis ini akhirnya mendasari hadirnya teori semiotika sebagai sebuah teori yang mengungkap makna dari sebuah tanda sebagai hasil hubungan antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*) (Sahid, 2004:4). Kajian

semiotika inilah yang selama ini membanjiri penelitian-penelitian pertunjukan teater, pada akhirnya pertunjukan teater hanya dimaknai secara tekstual saja.

Para akademisi teater sebenarnya mempunyai ruang yang lebih besar untuk mengkaji teater dengan pendekatan apapun. Pemahaman mereka soal seni baik secara teknis maupun konseptual menjadi modal yang berharga dalam melihat setiap fenomena seni pertunjukan teater dari aspek estetis maupun budaya. Selama ini kajian budaya terhadap pertunjukan teater justru banyak dilakukan oleh keilmuan-keilmuan lain seperti, sosiologi, sejarah, antropologi, sastra, politik, dan psikologi. Padahal dalam pandangan poststrukturalis sangat memungkinkan dilakukan kajian budaya terhadap teks pertunjukan teater, dengan melihat keterkaitan antara teks yang satu dengan teks lain di luar dirinya, baik teks social, budaya, sastra, politik, dan teks-teks lain yang hadir secara acak dan tumpang tindih.

Minimnya kajian budaya dengan pendekatan poststrukturalis yang dilakukan oleh para akademisi teater harus menjadi perhatian utama bagi institusi pendidikan seni. Oleh karena itu, Prodi Teater ISI Surakarta sebagai institusi pendidikan seni merasa bertanggung jawab terhadap persoalan di atas. Penelitian yang akan dilakukan ini mencoba untuk melakukan pemetaan secara teoritik terhadap pendekatan strukturalis dan poststrukturalis, diharapkan dengan pemetaan teoritik yang dilakukan diketahui teori-teori strukturalis dan poststrukturalis, sehingga pengkajian pertunjukan yang dilakukan oleh para akademisi teater tidak hanya memandangi pertunjukan teater sebagai fenomena estetis saja tetapi juga fenomena budaya.

## **B. Rumusan Masalah**

Berpijak pada latar belakang masalah yang telah diuraikan di atas, maka penelitian pustaka ini dibatasi dalam dua poin pertanyaan, yaitu:

1. Bagaimana pemetaan teori-teori strukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater?
2. Bagaimana pemetaan teori-teori poststrukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater?

### **C. Tujuan Penelitian**

Penelitian pustaka ini disusun untuk menjawab dua pertanyaan dalam rumusan masalah, yaitu:

1. Menjelaskan pemetaan teori-teori strukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater.
2. Menjelaskan pemetaan teori-teori postrukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater.

### **D. Urgensi Penelitian**

Penelitian pustaka dengan judul *Peta Teoritik Pengkajian Teater: Dari Strukturalis Sampai Postrukturalis* ini penting dilakukan untuk memetakan teori-teori strukturalis dan postrukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater. Oleh karena itu hasil penelitian pustaka ini berguna bagi.

1. Pengembangan keilmuan seni teater, khususnya pemahaman mengenai teori-teori strukturalis dan postrukturalis.
2. Civitas akademika, hasil penelitian ini diharapkan bisa menjadi salah satu sumber atau acuan dalam praktik pengkajian spertunjukan teater.
3. Teaterawan, hasil penelitian ini diharapkan dapat membantu para teaterawan menjadi bahan referensi dalam praktik-praktik penciptaan pertunjukan teater.
4. Masyarakat, hasil penelitian ini diharapkan dapat memberi pemahaman bagi masyarakat luas pecinta seni teater dalam memahami pertunjukan teater yang berbasis pada dramatic maupun postdramatik.
5. Peneliti, penelitian ini bagi penulis dapat menunjang pengetahuan dan kemampuan dalam proses belajar mengajar di kelas terutama pada mata kuliah Kajian Teater Modern dan Kajian Teater Postmodern.

## **E. Luaran Penelitian**

Luaran penelitian ini berupa:

1. Jurnal
2. Buku Ajar

## **F. Tinjauan Pustaka**

### **1. *State of the Arts***

Selama ini pembahasanteori-teori strukturalis dan postrukturalis selalu berada dalam ranah keilmuan sosiologi. Buku-buku sosiologi banyak yang telah mengupas pemikiran dari kedua aliran tersebut, namun buku yang secara khusus membahas teori-teori strukturalis dan postrukturalis sebagai dasar pengkajian pertunjukan teater belum diketemukan. Para akademisi teater selalu menggunakan buku-buku sosiologi untuk memahami teori-teori strukturalis dan postrukturalis saat mengkaji pertunjukan teater. Buku-buku tersebut diantaranya, *The Postmodern Social Theory* ditulis oleh George Ritzer, diterjemahkan dan diterbitkan kembali oleh Kreasi Wacana berjudul *Teori Sosial Postmodern* (2003). Buku tersebut menyajikan pemikiran postmodern dengan sangat mudah untuk memahami gejala kemunculan kebudayaan postmodern, tokoh-tokoh yang berada di belakangnya, dan teori-teori yang diciptakannya.

Dalam buku tersebut Ritzer mengajak kita berkelana merunut baik secara genealogis pemikiran dan sejarah postmodern itu sendiri. Ia tidak hanya menyuguhkan pemikir-pemikir teori postmodern, tetapi ia juga mengulas tokoh-tokoh postmodern, baik tokoh-tokoh yang menolak maupun yang bermazhab postmodern. Dalam bukunya ini, Ritzer juga tidak mengklaim dirinya masuk dalam salah satu kelompok (menerima atau menolak postmodern). Ritzer justru berada diantara keduanya, ia tidak sekedar menghantar kita kepada pemikiran penggugat dan ia sendiri ikut mendukungnya, tetapi ia juga membimbing kita kepada nalar sang pembela dan ia menganggukkan kepala untuk mengiyakannya.

Secara umum, buku ini dapat dipandang sebagai usaha untuk memodernisasikan postmodernisme yaitu dengan menggunakan pemahaman modern

atas teori sosial postmodern. Modernisme dan postmodernisme satu sama lain tidak dalam sudut pandang yang eksklusif, tetapi hanya berbeda cara dalam memahami realitas sosial. Dalam pandangan itulah buku ini mengajak kita untuk memahami teori social postmodern dari sudut pandang kemodernan, memahami struktur realitas social yang *chaos* dan tumpang tindih dengan menemukan koherensi dan tatanan-tatanan pokoknya.

Buku Ritzer lainnya yang juga menyajikan pemetaan teori sosiologi adalah *Sociological Theory* (2004), diterjemahkan dan diterbitkan kembali oleh Kreasi Wacana berjudul *Teori Sosiologi Dari Sosiologi Klasik Sampai Perkembangan Mutakhir Teori Sosial Postmodern* (2010). Dalam menulis buku ini Ritzer ditemani mantan mahasiswanya bernama Douglas Goodman sebagai penulis pendamping. Tidak jauh berbeda dengan buku-buku Ritzer sebelumnya, buku ini menyajikan ulasan yang komprehensif tentang sejarah teori sosiologi dari awal kelahirannya sampai dengan perkembangan teoretis terakhir, dari mulai Marx, Weber, Durkheim sampai pada Baudrillard, Bourdieu, Foucault dan para pemikir sosiologi kontemporer lainnya. Ritzer menyadari bahwa dunia bagi para sosiolog merupakan subjek yang begitu kompleks dan sulit, begitu pula dengan teori-teori yang membahasnya. Oleh karena itu, melalui buku ini Ritzer mencoba menjadikan teori yang rumit itu menjadi sesuatu yang menarik, sederhana, dan mudah dipahami.

Pemetaan teori social yang telah mengkaitkannya dengan seni ditulis oleh Martin Suryajaya berjudul *Sejarah Estetika Dari Era Klasik Sampai Kontemporer* (2016) terbitan Gang Kabel dan Indie Book Corner, Jakarta. Martin dalam buku ini tidak saja memaparkan sejarah estetika dari awal kemunculannya sampai saat ini, tetapi juga mengulas perdebatan wacana estetis para pemikir dari zaman klasik sampai kontemporer. Para pemikir itu disajikan seakan berdialog dengan para pemikir yang lain, sehingga tidak sekedar kumpulan tokoh yang berbicara mulai dari A sampai Z. Perdebatan yang terjadi oleh Martin dirangkainya secara tematis agar terwujud paparan yang relatif koheren. Martin dalam buku ini tidak hanya memaparkan estetika dari abad ke-18 dimana istilah ini lahir, tetapi melacaknya jauh

sampai ke belakang. Martin secara rinci menyusuri gejala bentuk keindahan sejak masa purba dari zaman Paleolitik (sekitar 2,6 juta tahun SM), Yunani klasik, modern, sampai pada postmodern.

Buku-buku tersebut di atas menunjukkan bahwa kajian yang secara khusus mengulas pemetaan teori strukturalis dan postrukturalis sebagai dasar pengkajian teater belum pernah dilakukan. Pemetaan terhadap teori-teori strukturalis dan postrukturalis yang dilakukan selama ini sebatas mengkaji secara teoritik saja, tanpa disertai ulasan bagaimana teori-teori tersebut membaca realitas social dan budaya. Pada konteks itulah penelitian pustaka ini dilakukan, yaitu hendak melakukan pemetaan teori-teori strukturalis dan postrukturalis, sekaligus menjadikannya sebagai dasar dalam mengkaji pertunjukan teater.

## **2. Studi Pendahuluan**

Penelitian pustaka sebelumnya pernah penulis lakukan dengan judul *Dramaturgi Realisme: Siasat Dramatik dan Artistik Mencita Ilusi Realitas* (2017). Penelitian itu telah menuntun penulis untuk memahami kebudayaan modern, karena berbicara realisme tidak dapat dilepaskan dari modernisme. Realisme merupakan anak kandung kebudayaan modern. Jauh sebelum pada pembahasan realisme sebagai gaya teater, dalam penelitian tersebut penulis memaparkan dahulu awal mula kemunculan modern dan filsafat modernisme. Saat itulah penulis dipertemukan dengan beragam teori modern, bahkan perdebatan yang terjadi di dalamnya. Modernisme melahirkan pandangan bahwa realitas dibangun dari struktur yang saling kait mengkait dan bersifat koheren, pandangan modern ini kemudian melahirkan pemikiran strukturalis. Dalam perkembangannya pemikiran strukturalis mendapat kritikan keras dari para sosiolog kontemporer, mereka memandang bahwa struktur bukanlah sesuatu yang mapan dan kait mengkait secara koheren, tetapi sesuatu yang labil, berubah-ubah, dan tidak tetap. Pandangan para sosiolog kontemporer ini melahirkan pemikiran yang kemudian disebut sebagai postrukturalis.

Berangkat dari penelitian pustaka yang telah penulis lakukan sebelumnya itu membuka peluang untuk melakukan kajian yang mendalam seputar teori strukturalis dan postrukturalis. Penelitian ini nantinya juga tidak menutup kemungkinan akan membuka peluang untuk dilakukan penelitian lanjutan. Dalam kesadaran itulah penelitian ini dilakukan, penjelajahan terhadap satu keilmuan akan membuka penjelajahan terhadap keilmuan-keilmuan yang lain.

## **G. Metode Penelitian**

### **1. Tempat dan Waktu Penelitian**

Penelitian pustaka ini dilakukan di perpustakaan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, perpustakaan Jurusan Pedalangan dan Prodi Teater Fakultas Seni Pertunjukan (FSP) Institut Seni Indonesia Surakarta, dan perpustakaan pribadi penulis. Penelitian ini dilakukan selama enam bulan, dari bulan Juni-November 2018.

### **2. Jenis Penelitian**

Penelitian pustaka ini adalah jenis penelitian kualitatif yang menjadikan buku-buku atau sumber kepustakaan lain sebagai objek penelitian. Dalam penelitian ini data dicari dan ditemukan melalui kajian pustaka, dari buku-buku yang relevan dengan pembahasan. Prosedur kegiatan dan teknik penyajian hasil penelitiannya secara deskriptif.

### **3. Sumber Data**

Sumber data dalam penelitian pustaka ini terbagi menjadi dua, yaitu sumber data primer dan sumber data sekunder.

3.1 Sumber data primer penelitian ini adalah buku-buku teater yang mengulas tentang teori-teori sosiologi modern dan teori sosiologi kontemporer. Buku-buku tersebut adalah:

- a. Buku *Teori Sosiologi Dari Teori Sosiologi Klasik Sampai Perkembangan Mutakhir Teori Sosial Postmodern*, George Ritzer dan Douglas J. Goodman, Kreasi Wacana, 2004.
- b. Buku *Teori Sosial Postmodern*, George Ritzer, Kreasi Wacana, 2003.
- c. Buku *Sejarah Estetika Era Klasik Sampai Kontemporer*, Gang Kabel, 2016

3.2 Sumber data sekunder penelitian ini adalah:

- a. Buku *Postrukturalisme dan Posmodernisme*, Madan Sarup, Jalasutra, 2008.
- b. Buku *Beginning Theory*, Peter Barry, Jalasutra, 2010.
- c. Buku *Asal-Usul Postmodernitas*, Perry Anderson, Pustaka Pelajar 2008.
- d. Buku *Estetika Sastra dan Budaya*, Nyoman Kutha Ratna, Pustaka Pelajar, 2007.

#### **4. Metode Pengumpulan Data**

Teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian pustaka ini adalah pengumpulan data literer, yaitu dengan mengumpulkan bahan-bahan pustaka yang berkesinambungan (koheren) dengan objek yang diteliti. Data yang ada dalam kepustakaan tersebut dikumpulkan dan diolah dengan cara:

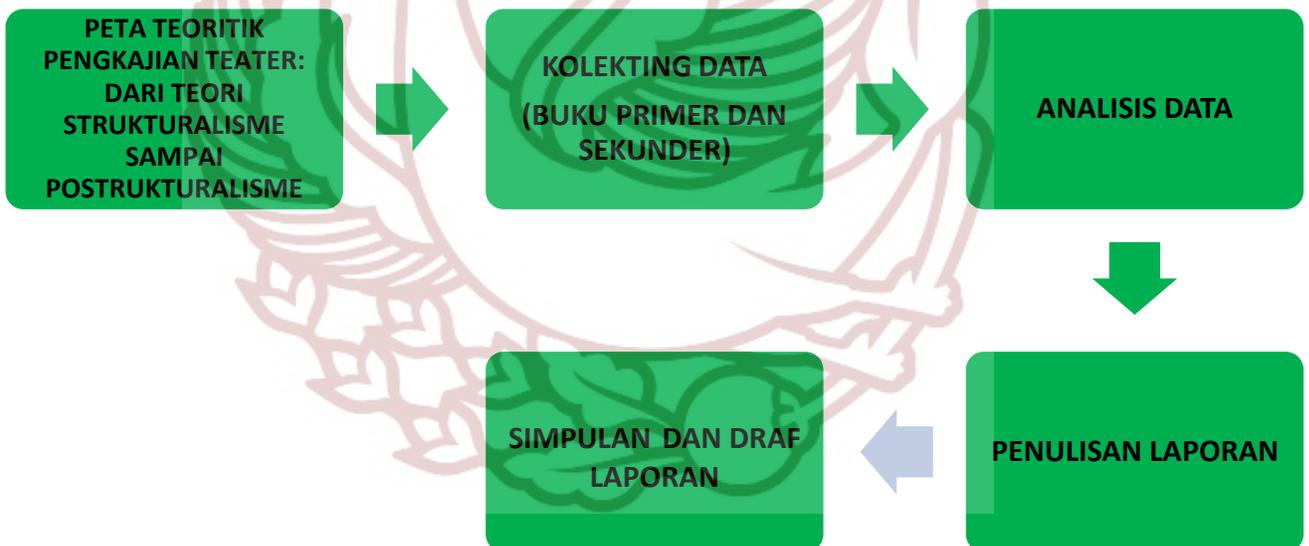
- 4.1 *Editing*, yaitu pemeriksaan kembali dari data-data yang diperoleh, terutama dari segi kelengkapan, kejelasan makna dan koherensi makna antara satu dengan yang lain.
- 4.2 *Organizing*, yaitu menyusun data-data yang diperoleh dengan kerangka yang sudah ditentukan.
- 4.3 *Penemuan hasil penelitian*, yaitu melakukan analisis lanjutan terhadap hasil penyusunan data dengan menggunakan kaidah-kaidah, teori dan metode yang

telah ditentukan sehingga diperoleh kesimpulan (inferensi) tertentu yang merupakan hasil jawaban dari rumusan masalah.

## 5. Metode Analisis Data

Penelitian pustaka ini menggunakan metode analisis isi (*content analysis*). Analisis isi adalah suatu teknik penelitian untuk membuat kesimpulan-kesimpulan (inferensi) yang dapat ditiru (*replicabel*) dan dengan data yang valid, dengan memperhatikan konteksnya. Metode ini dimaksudkan untuk menganalisis seluruh pembahasan mengenai: pertama, pemetaan teori-teori strukturalisme, kedua, pemetaan teori-teori postrukturalisme.

## 6. Bagan Alir Penelitian Pustaka



## H. BIAYA DAN JADWAL PELAKSANAAN

### 1. Anggaran Biaya

NO	Jenis Pengeluaran	Biaya yang Diusulkan (RP)
1	Gaji dan upah	2.000.000
2	Bahan habis pakai dan peralatan	3.135.000
3	Perjalanan	1.800.000
4	Lain-lain (publikasi, seminar, laporan, lainnya sebutkan)	2.065.000
<b>JUMLAH</b>		<b>9.000.000</b>

### 2. Jadwal Penelitian

No	Kegiatan/ bulan th.2017	6	7	8	9	10	11
<b>I</b>	<b>Persiapan</b>						
1	Penyusunan proposal						
<b>II</b>	<b>Pelaksanaan</b>						
1	Penyusunan pedoman penelitian						
2	Pengkajian kepustakaan						
3	Pengumpulan, analisis awal						
4	Analisis data akhir						
<b>III</b>	<b>Laporan</b>						
1	Penyusunan draft Laporan						
2	Pengesahan dan pengiriman						
3	Penulisan artikel						

## **BAB II. ANALISIS LAKON ATAU DRAMA**

### **A. Pengertian Analisis Lakon atau Teks Drama**

Kata ‘analisis’ dapat memiliki banyak arti, antara lain memisahkan atau menguraikan suatu entitas material atau abstraksi, sehingga menjadi elemen-elemen yang menyusunnya. Analisis juga berarti mempelajari, menyelidiki, menjabarkan atau menelaah suatu hal untuk mengetahui sifat-sifat, keadaan, sebab-musabab, atau duduk perkara yang sebenarnya. Berdasarkan pengertian-pengertian itu pengertian ‘analisis’ terhadap teks lakon atau naskah drama dan teks pementasan atau peristiwa teater dapat difahami. Namun pemahaman tersebut akan dapat lebih tepat dengan memperhatikan konteks, dengan mana pengertian ‘analisis’ dalam ranah drama dan teater mengemuka sebagai suatu perkara penting.

Konteks pertama analisis dalam ranah drama dan teater adalah analisis drama. Pengertian ‘analisis’ itu bermula dari sebuah premis, yakni bahwa sebelum mementaskan sebuah teks lakon, seorang sutradara perlu mengetahui dan memahami teks lakon atau naskah drama yang dihadapinya. Pada tingkat yang paling sederhana pemahaman atas naskah drama atau teks lakon dapat berguna bagi sutradara untuk mengukur atau menilai apakah lakon atau drama tersebut cocok dengan yang dia harapkan, atau apakah sepadan dengan kemampuan yang dia miliki. Sebagian orang menamakan ini sebagai proses ‘membaca’ teks lakon atau naskah drama. Berdasarkan pembacaan itu, barulah selanjutnya seorang sutradara dapat membayangkan dan merencanakan bentuk pementasan yang akan diciptakannya.

Pengertian analisis dapat dikemukakan berdasarkan praktik ‘membaca’ ini, sehingga dapat diartikan sebagai proses menguraikan atau ‘membedah’ sebuah teks lakon. Membaca sebuah naskah lakon pada dasarnya adalah juga melakukan ‘pemetaan’ atas teks. Tujuannya tidak lain adalah memahami dan mengetahui secara baik potensi dari sebuah teks lakon atau naskah drama. Potensi tersebut, pada tataran teknis sederhana misalnya berhubungan dengan: (1) jumlah pemain yang dibutuhkan; (2) karakter pentas yang disarankan; (3) tingkat kerumitan artistik; dan (4) durasi

yang digunakan jika dipentaskan; dan (5) segmen khusus penonton yang ditargetkan. Lebih jauh secara substansial analisis teks lakon akan menyentuh perkara ideologis, misalnya: (1) tema; (2) gaya; (3) jenis; (4) intensi atau tujuan; (5) *zeitgeist* (semangat zaman); bahkan (6) performativitas.

Akan tetapi analisis teks lakon atau naskah drama saja belumlah cukup untuk sebuah rentang produksi teater. Sebab pada dasarnya naskah drama adalah karya sastra yang belum selesai. Naskah drama baru selesai ketika ia ditransformasikan menjadi akting atau lakuan dan tindakan di atas pentas. Pada tataran ini kebutuhan analisis kedua muncul ke permukaan, yakni analisis atas teks pementasan atau analisis teater. Salah satu tujuan dari analisis tingkat kedua ini adalah mengukur kadar ‘keberhasilan’ atau ‘ketercapaian’ suatu pementasan teater. Tolak ukur atau parameter yang dapat digunakan tentunya dapat sangat beragam, bergantung pada gaya, jenis, dan tujuan pementasan. Namun atas dasar apa pun, setiap pementasan tetap dapat diukur atau dinilai karena pasti memiliki tujuan, apa pun tujuan itu.

Meski teks lakon atau naskah drama pada dasarnya adalah karya sastra, namun perlu diingat bahwa drama memiliki karakteristik yang berbeda dari karya sastra yang lain semisal puisi, cerpen dan novel. Meskipun ada pula drama yang tujuan penulisannya adalah untuk dibaca –terkadang dinamakan *closed drama*—sebagaimana halnya novel dan puisi, namun tujuan umum sebagian teks lakon adalah untuk dipentaskan. Jika di dalam karya sastra yang lain narasi atau kisah mengambil porsi yang utama, maka karya drama atau lakon meletakkan dialog sebagai yang utama. Namun tidak berarti bahwa narasi menjadi hilang sama sekali dalam naskah drama atau teks lakon, melainkan digantikan oleh ‘anjaran pengarang’ (*author direction*) tentang laku dan latar ruang-waktu. ‘Anjaran pengarang’ (*author direction*) ini dapat dilihat dalam dua arah, yakni yang ditujukan sebagai petunjuk pementasan dan yang bertujuan untuk diperagakan di atas pentas. Dapat pula dipahami bahwa petunjuk pengarang pertama akan lebih berguna bagi para sutradara sedang yang kedua dapat digunakan oleh para aktor dalam hal mementaskan lakon atau drama.

Berdasarkan hal ini, dapat disimpulkan bahwa pembeda utama teks lakon dengan teks sastra yang lain ialah kareateks utamanya adalah dialog atau perkataan yang diucapkan oleh karakter. Perbedaan lainnya, adalah adanya teks anjuran pengarang, yang dapat menggambarkan tema, *dramatis personae*, deskripsi adegan, bahkan petunjuk untuk bertindak dan berbicara di atas pentas. Sebagai seorang ‘pembaca,’ seseorang sutradara, aktor, atau dramaturg menerima informasi tertulis dari dalam teks lakon atau naskah drama tentang seperti apa tampilan karakter, bagaimana mereka bertindak dan bereaksi dalam situasi tertentu, bagaimana mereka berbicara, seperti apa bentuk latar situasional adegan, ruang apa yang menjadi tempat kejadian adegan, bagaimana suasana kejadian, dan sebagainya.

Para ‘pembaca’ teks lakon atau naskah drama (sutradara, aktor, perancang artistik atau dramaturg) kemudian akan mendapat stimulus kognitif dan afektif guna membayangkan semua fitur yang akan ditampilkan ke atas pentas. Dengan kata lain, pementasan teater pada dasarnya perwujudan atau penubuhan (*embodiment*) dari potensi dalam sebuah teks lakon atau naskah drama yang melewati proses penafsiran oleh sutradara, aktor, para perancang kostum, perancang rias dan seluruh awak produksi pementasan teater. Proses transformasi dari gagasan tertulis ke bentuk yang tercerap secara inderawi inilah yang oleh sebagian orang dinamakan sebagai proses ‘menghidupkan’ teks lakon atau drama.

Konsep ‘menghidupkan’ tersebut memberi landasan pula secara langsung kepada perkataan ‘live’ yang umumnya digunakan untuk pertunjukan-pertunjukan yang ‘langsung,’ di mana penonton dan penampil hadir dalam ruang dan waktu yang sama. Pada tataran ini pula, tiga sifat ontologis seni teater mengemuka yakni: (1) ‘prosesual’; (2) sekaligus ‘perpetual’; dan (3) sekaligus ‘efemeral.’ Teater itu menggunakan, abadi, sekaligus lesap dalam waktu. Apa yang ditampilkan adalah sesuatu yang berlangsung ‘kini dan di sini’ selamanya, namun sekaligus tidak akan pernah dapat dilihat, didengar, diamati, dihayati, dan dirasakan lagi selamanya. Teknologi dokumentasi memang dapat merekam peristiwa teater atau pementasan

drama, namun dengan termediasikannya peristiwa itu, maka sifat ‘kesilaman’ atau ‘kelampauan’ akan mengemuka dengan sendirinya.

Karena itu harus diingat bahwa proses ‘membaca’ alias menganalisis teks lakon atau naskah drama adalah proses ‘menafsirkan’ yang melibatkan persepsi, yang tujuannya sekaligus adalah merancang penciptaan persepsi. Inilah alasannya, ketika naskah atau teks yang sama dipentaskan di tempat dan waktu yang berbeda, oleh sutradara, para penampil dan awak pentas yang berbeda, hasilnya atau tampilannya bisa sangat berbeda pula. Perbedaan itu timbul sebagai akibat dari perbedaan dari persepsi, baik dari awak pentas itu sendiri atas teks lakon atau naskah drama, maupun dari penonton atau pengamat atas teks pementasan atau teks teater atas pementasan.

Analisis tingkat pertama atas teks lakon atau naskah drama adalah identifikasi atas dua hal, yakni: (1) genre atau jenis lakon; dan (2) gaya atau aliran pementasan yang direkomendasikan oleh teks lakon bersangkutan. Model analisis yang dapat diterapkan, selanjutnya akan sangat terkait dengan identifikasi tersebut. Dengan kata lain, tidak semua teks lakon atau naskah drama dapat didekati dengan model analisis yang sama. Secara umum, kita dapat membuat kategorisasi itu menjadi setidaknya empat; yakni: (1) teks lakon klasik; (2) teks lakon realisme; (3) teks lakon post-realisme; dan (4) teks lakon kontemporer. Meski demikian, harus dicatat juga bahwa kategorisasi ini tidak berlaku mutlak, karena mungkin akan ada kategori-kategori yang lain yang tidak dapat dimasukkan ke dalam kategorisasi ini, dan karenanya dibutuhkan pula model analisis yang lain. Namun untuk memudahkan uraian, ada baiknya pembahasan kita batasi pada empat kategori ini saja.

## **B. Analisis Irama Tragika**

Model analisis lakon pertama, yang dapat diterapkan pada lakon-lakon bergaya klasik, neo-klasik dan romantik adalah analisis yang bersumber dari buku *Poetica* Aristoteles, yang oleh Bakdi Sumanto dinamakan sebagai analisis ‘irama tragika’. Konsep pertama dari model analisis ialah bahwa drama atau teater atau pertunjukan fiksi di atas pentas pada dasarnya adalah ‘mimesis’ atau ‘tiruan’ atas tingkah laku

manusia, atau lebih jauh atas kehidupan. Dengan pengertian ini, maka para aktor memainkan karakter-karakter manusia yang ditiru dari kehidupan sehari-hari dan kemudian diperagakan ulang di atas pentas sehingga penonton dapat memperoleh gambaran kehidupan dari tokoh tersebut dan mampu mengikuti alur cerita yang disajikan dengan baik.

Melalui *Poetica*, Aristoteles lebih lanjut menjabarkan tentang unsur-unsur utama tragedi, yang terutama ia abstraksikan dari pengamatan terhadap naskah-naskah dari empat penulis besar Yunani, yakni Sophocles, Euripides, Aeschylus, dan Aristophanes. Namun teorinya tentang tragedi, terutama didasarkan pada analisisnya atas trilogi naskah *Oedipus* yang ditulis oleh Sophocles, yakni *Oedipus Rex*, *Oedipus de Kolonus*, dan *Antogone*. Melalui pembacaan atas ketiga drama tersebut, Aristoteles menggaris bawahi bahwa terdapat enam komponen dasar setiap tragedi, yakni: (1) tema; (2) plot; (3) karakter; (4) diksi; (5) ritme; dan (6) tontonan. Berdasarkan hal itu, Aristoteles kemudian menggaris bawahi hal-hal lain dalam tragedi, yang membuatnya menyimpulkan bahwa drama merupakan bagian atau turunan dari puisi, karena memiliki unsur-unsur yang sama.

Analisis Aristoteles terhadap teks lakon atau naskah drama karenanya terutama berkaitan dengan pencarian pikiran atau tema yang melandasi sebuah tragedi. Pencarian itu kemudian dapat diterapkan secara berturut-turut dengan mencari: (1) bagaimana tema itu disusun dalam sebuah plot yang kuat; (2) bagaimana karakter digambarkan dalam plot itu; (3) bagaimana jenis dan sifat dialog (diksi) yang digunakan untuk membangun perwujudan karakter; (4) bagaimana ritme dihasilkan melalui perjalanan karakter di dalam plot; dan (5) bagaimana tontonan dihasilkan melalui bekerjanya seluruh unsur-unsur tersebut.

Teori Aristoteles tentang tragedi ini memperkenalkan pula beberapa konsep lain yakni konsep yaitu konsep tentang plot (*mythos*), yang dapat dinamakan juga trilogi alur Aristotelean, yakni: (1) *poema*; (2) *pathema*; (3) *mathema*, atau dapat dipahami pula sebagai tiga babak yang berlaku hampir pada semua cerita, yakni: (1) awal; (2) tengah; dan (3) akhir. *Poema* adalah kondisi awal di mana sang tokoh utama memiliki

cita-cita; *pathema* adalah perjalanan sang tokoh utama dalam pencarian kebenaran, yakni dengan menempuh berbagai rintangan dan cobaan demi mencapai cita-citanya; sedangkan *mathema* adalah kondisi akhir, di mana sang tokoh utama menghadapi hasil akhir dari perjuangan dan upayanya. Kondisi akhir ini, seringkali dalam lakon-lakon klasik dinamakan sebagai *deus ex machina*, yang secara harafiah dapat diartikan sebagai ‘Dewa keluar untuk membantu.’ Konsep *deus ex machina* menggaris bawahi kecendrungan naskah-naskah lakon atau tragedi klasik yang seringkali memperoleh jalan keluar dari sebuah situasi plot yang rumit melalui keterlibatan ‘takdir’ dan ‘kehendak para dewa.’

Selain memperhatikan secara seksama bagaimana ketiga kondisi dalam plot tersebut di atas diterakan di dalam teks lakon klasik-neo klasik, analisis irama tragika juga dapat memperhatikan beberapa konsep konsep kunci lainnya, seperti *anagnorisis* dan *catharsis*. *Anagnorisis* oleh Aristoteles diartikan sebagai perubahan perilaku dari karakter di dalam plot, misalnya dari acuh menjadi perhatian. *Anagnorisis* timbul karena perkembangan cerita dan keinginan si tokoh untuk mengetahui keadaan yang sesungguhnya, misalnya ditandai oleh tumbuhnya rasa cinta atau benci antar karakter di dalam plot cerita. Sementara *catharsis*, mengacu kepada sensasi atau efek di mana penonton-pembaca dibuat ikut larut terbawa ke dalam alur cerita. Perasaan ini diharapkan muncul di hati para penonton-pembaca se usai menonton drama, yang diwujudkan dengan turut menangis, tertawa, atau perasaan iba terhadap karakter drama. Konsep *chatarisis* bersumber dari dua pengalaman yakni *phobos* (rasa takut/tercekam) dan *eleos* (rasa iba/kasih), yang kemudian sering pula dianggap sebagai konsep dasar tragedi yang kerap dinamakan konsep ‘*fear and pity*’ (tercekam dan iba).

Oleh karena itu, analisis irama tragika pada tataran kedua dapat dilakukan dengan mencari tahu, dengan cara apa, atau dengan gambaran adegan yang semacam apa konsep *phobos* dan *eleos* di ejawantahkan di dalam teks drama atau naskah lakon. Pencarian akan hal ini, dapat dibantu dengan memahami dua konsep tragedi-aristotelean lainnya yakni *hamartia* dan *peripeteia*. Menurut Aristoteles lebih lanjut,

sebuah tragedi terjadi karena sang tokoh memiliki *hamartia*, yakni ‘cacat tragis’ yang tak tersembuhkan. Dalam trilogy *Oedipus*, ‘cacat tragis’ atau *hamartia* itu pada karakter Oedipus sendiri adalah kenyataan bahwa ia telah membunuh ayahnya sendiri, dan kemudian menikahi ibunya sendiri. Suatu kondisi, yang tidak akan bisa dibalikkan lagi karena sudah terjadi, dan selamanya menghantui dan mempengaruhi hidup Oedipus.

*Hamartia* ini mengarahkan kita pada konsep yang lain yakni *peripeteia* atau ‘pembalikan,’ di mana yang terjadi dalam plot cerita adalah justru kebalikan dari apa yang semula direncanakan atau diharapkan oleh Oedipus. Hal itu terjadi ketika Oedipus bersikeras mencari kebenaran dengan mengungkap pelaku pembunuhan atas Raja Laius, yang justru sebaliknya mengarahkannya pada kesimpulan tentang bencana besar yang tak ia duga, yakni bahwa ialah sang pembunuh itu. Di akhir kisah, Oedipus menjalani ‘pengakuan’ (*anagnorisis*), dengan mengakui kebenaran, dan menemukan dirinya mendapatkan pengetahuan atau wawasan (*khatarsis*), bahwa sebagai seorang manusia ia tak dapat mengelak dari ‘takdir’ para dewa.

Analisis terhadap plot dengan berbagai konsep yang ditawarkan Aristoteles tersebut, membantu pula untuk memahami bagaimana karakter di wujudkan di dalam teks lakon atau naskah drama klasik, yakni bahwa selalu ada seorang tokoh hebat atau seorang pahlawan dalam tragedi, yang memiliki reputasi sedemikian rupa atau *doxa*, dan karenanya ketika ia melakukan kesalahan, apa yang dia lakukan menjadi kesalahan besar, yang merubah atau memberi pengaruh terhadap sebuah bangsa. Para pahlawan inilah yang membangkitkan reaksi emosional yang kuat dalam diri penonton, seperti ketika Oedipus tahu bahwa ia telah membunuh dan menikahi orangtuanya yang sebenarnya dan menyadari bahwa itu adalah kejahatan yang harus ia pertanggung jawabkan.

Konsep ini memberi pemahaman atas penamaan karakter *protagonis*, yakni karakter utama di dalam plot, yang semula memiliki cita-cita dan karenanya menjalankan plot cerita. *Protagonis* pada dasarnya dapat diartikan pula sebagai ‘tokoh utama,’ seseorang di dalam plot pada siapa lakuan berpusat, karena kata

*protagonis* berasal dari kata Yunani klasik ‘*pro*,’ yang berarti pertama, dan ‘*agon*’ yang berarti pembicara dalam debat atau dialog. Pencarian atas *protagonis* dalam sebuah lakon atau drama, dapat dilanjutkan dengan pencarian atas *antagonis*, yakni tokoh atau karakter yang menentang cita-cita atau jalan sang *protagonis*. Pertarungan kepentingan ini, menggaris bawahi adanya ‘konflik’, yang memberi daya bagi berjalannya ‘irama tragika’ dalam naskah lakon klasik dan neo-klasik.

### C. Analisis Struktur-Tekstur Dramatik

Model analisis teks lakon dan pementasan teater yang cenderung ‘tradisional’ dalam ranah pengetahuan teater di Indonesia adalah analisis struktur dan tekstur yang direkomendasikan George Kernodle (Kernodle, 1967: 338-339). Dikatakan ‘tradisional,’ karena kebanyakan analisis atas lakon dilakukan dengan melihatnya berdasarkan dua aras itu, yakni struktur dan tekstur. Analisis serupa ini, barangkali bisa cukup efektif jika diterapkan pada naskah-naskah drama atau teks lakon realisme atau pasca-klasik, namun tidak untuk lakon-lakon setelahnya. Dapat pula dilihat bahwa model analisis ini masih terkait sedemikian rupa atau merupakan turunan dari analisis Aristotelean atas naskah drama.

Sepintas lalu kita akan dapat menduga bahwa analisis model ini adalah turunan dari cara berfikir struktural, yang mengandaikan bahwa terdapat komponen-komponen yang bekerja bersama di dalam sebuah teks lakon, membangun sebuah jejaring dan bangunan dramatik. Komponen-komponen tersebut antara lain: (1) karakter; (2) plot; (3) latar; dan (4) tema. Keempat komponen itu kemudian mewujudkan menjadi tiga komponen lainnya, yakni: (5) suasana; (6) dialog; dan (7) tontonan. Dapat dicatat bahwa empat komponen pertama juga terdapat dalam karya sastra yang lain, misalnya dalam novel dan puisi, namun tiga komponen yang kedua merupakan unsur-unsur khas seni teater. Empat komponen pertama menurut Kernodle dinamakan sebagai ‘struktur’ lakon, sedang tiga komponen kedua dinamakan ‘tekstur’ lakon.

Landasan struktural memberi dasar pada pengertian keterkaitan antara struktur dengan tekstur ini. Dalam pengertian itu, maka hal-hal yang tampak dari sebuah

pementasan teater, adalah dampak dari susunan yang saling terkait atau struktur di dalamnya, yang dalam hal ini berarti sebagai struktur lakon. Hal-hal yang pertama kali bisa ditelusuri atau dikaji manakala seseorang bermaksud membedah sebuah teks lakon atau naskah drama adalah strukturnya. Cara analisis struktural pada dasarnya juga melandaskan kerjanya pada aksioma bahwa naskah-naskah drama 'yang baik' dibangun dengan menjaga 'trilogi kesatuan,' yakni: (1) 'kesatuan ruang,' meliputi skeneri, seting, atau ruang simbolis; (2) 'kesatuan waktu,' meliputi waktu kejadian, latar atau wacana waktu, dan durasi pementasan; serta (3) 'kesatuan kejadian,' yang meliputi tema, konflik, plot (irama dramatik), dan konstelasi karakter.

Analisis atas kesatuan kejadian, dengan sendirinya menggaris bawahi pentingnya karakter, di mana kejadian dalam lakon itu berpusat. Analisis atas karakter, umumnya dilakukan dengan memetakan karakter mayor dan minor. Tapi karena gaya 'realisme' juga menggaris bawahi bahwa setiap manusia adalah karakter yang kompleks, karena itu analisis atas karakter harus pula berfokus pada kompleksitas karakter (*character's complexity*). Selain itu, analisis karakter juga menggaris bawahi jenis dan konvesi karakter, kontras dan hubungan antar karakter, serta akhirnya konstelasi dan konfigurasi karakter. Lebih jauh, analisis struktur drama juga mencoba menginterogasi 'teknik karakterisasi,' yakni bagaimana setiap karakter diberi identitas di dalam teks lakon, melalui dialog si Karakter itu sendiri, dialog karakter yang lain, dan melalui teks samping atau perintah pementasan (*author direction*).

Analisis atas karakter di dalam lakon-lakon realisme umumnya menggarisbawahi 3 variabel, yakni: (1) fisiologis; (2) psikologis; dan (3) sosiologis. Variabel fisiologis menggaris bawahi ciri-ciri fisik tokoh, sedangkan variabel psikologis menggaris bawahi tanda-tanda kejiwaannya, dan variabel sosiologis menggaris bawahi ciri-ciri kehidupannya dalam masyarakat. Cara analisis ini dapat dilakukan dengan mengajukan pertanyaan-pertanyaan, misalnya tentang: (1) Seperti apa si tokoh terlihat?; (2) Bagaimana si tokoh berbicara?; (3) Apa yang Si Tokoh inginkan?; (4) Bagaimana Si Tokoh mendapatkan apa yang dia inginkan?; (5) Apa

yang Si Tokoh lakukan ketika ia menghadapi masalah?; (6) Bagaimana kecendrungan suasana hati atau keadaan emosinya?; (7) Apa yang dikatakan tokoh lain tentang Si Tokoh?; (8) Apa sifat yang diwakili Si Tokoh?; (9) Apa peranan Si Tokoh dalam kehidupan sosial?; (10) Apa yang diharapkan tokoh-tokoh lain dari Si Tokoh?; dan (11) Bagaimana lingkungan budaya dan masyarakat membentuk tindakan Si Tokoh?

Dapat difahami, bahwa pertanyaan nomor 1 dan 2 dapat mengungkapkan aspek fisiologis Tokoh, pertanyaan 3-8 dapat mengungkapkan aspek psikologisnya, sedang pertanyaan 9-11 mengungkapkan aspek sosiologisnya. Penelitian atas ketiga aspek ini, selanjutnya dapat membantu untuk menerapkan ‘*casting*’ atau pemilihan pemeran, sekalipun cenderung stereo-tipe: pendek-tinggi; tampan-jelek; tua-muda; putih-hitam; keriting-lurus; mancung-pesek; sipit-belok; oval-tirus; dan seterusnya. Namun yang perlu diingat, karena realism terutama memang berkonsentrasi pada ‘karakter yang bulat,’ maka stereotipe ini dapat saling kontradiktif satu sama lainnya, misalnya antara ciri fisiologis dengan psikologis, ciri psikologis dengan sosiologis, dan seterusnya.

Pertanyaan-pertanyaan yang diajukan di atas tentunya juga tidak sepenuhnya sempurna, dan dapat ditambahkan dengan pertanyaan-pertanyaan lain. Ciri-ciri fisik dari seorang tokoh, misalnya, juga dapat berkenaan dengan pakaian yang dikenakan si Tokoh: jas, sepatu, jam tangan, kacamata, dan lain-lain. Pertanyaan-pertanyaan tersebut juga dapat saling mengintervensi, misalnya dengan meneliti bagaimana Si Tokoh atau karakter berbicara kita dapat pula mengungkapkan tingkat kecerdasan atau kepekaannya. Di sisi lain, tujuan seorang tokoh atau karakter juga akan sangat bervariasi sesuai dengan kekuatan motivasi yang dimilikinya. Beberapa karakter memiliki motivasi yang kuat.

Selain itu, tujuan si Tokoh atau karakter juga akan sangat bervariasi sesuai dengan sumber keinginan, yang dapat dikategorikan sebagai: (1) naluriah, yakni pilihan yang spontan; (2) rasional, yakni pilihan yang disengaja dan diputuskan; (3) emosional, yakni pilihan yang dikejar karena terdorong oleh suatu ilpuls emosi; atau (4) politis, yakni tujuan yang direncanakan sedemikian rupa karena kepentingan.

Perlu juga diingat bahwa apa yang diinginkan oleh karakter sebenarnya juga ditentukan oleh kepribadiannya. Karakter yang berbeda jika dihadapkan pada situasi yang sama akan merespon dengan cara yang berbeda, misalnya: menghindar dari persoalan, atau mencoba untuk mengubah situasi tersebut, atau mengubah dirinya sendiri. Namun yang perlu digaris bawahi adalah bahwa karakter dapat diidentifikasi melalui bagaimana ia bereaksi ketika dihadapkan pada suatu kesulitan atau ancaman.

Hal yang tidak boleh dilupakan dalam analisis karakter adalah bahwa informasi penting tentang si Tokoh atau karakter kerap kali didapatkan dari apa yang dikatakan oleh tokoh lain tentangnya. Namun, perlu juga diingat bahwa apa yang dikatakan tokoh lain tersebut belum tentu sepenuhnya benar. Kadang-kadang karakter merupakan sesuatu yang lebih besar dari dirinya sendiri, yang mewakili konsep-konsep tertentu misalnya: kebajikan, kejahatan, keserakahan, atau kemalasan. Konsep-konsep tersebut dapat dilihat lebih jauh dengan memperhatikan posisi karakter dalam hidup bermasyarakat atau kehidupan sosial, yang membantu kita melihat siapa dia sesungguhnya dengan melihat apa yang dia lakukan. Hal ini berarti pula bahwa analisis karakter juga menaruh perhatian kepada latar budaya dan sosial tempat Si Tokoh atau karakter bertindak di dalam ‘dunia drama.’ Seringkali pengaruh latar budaya dan sosial dalam ‘dunia drama’ itu menentukan apa yang dilakukan oleh Si Tokoh alias karakter.

Sementara itu analisis atas plot drama atau lakon dalam tradisi analisis struktur-tekstur Kernodle ini umumnya merujuk pada apa yang lazim dinamakan sebagai ‘piramida dramatik’ Gustav Freytag. Hal yang perlu diperhatikan bahwa piramida Freytag ini adalah turunan atau bentuk baru dari segitiga plot Aristotelean. Secara umum plot drama dalam konsep ‘piramida dramatik’ Freytag terdiri atas: (1) eksposisi; (2) konflikasi; (3) klimaks; (4) reversal; dan (5) revelasi. Kadangkala, piramida ini juga ditambahkan dengan ‘*denouement*,’ ‘*catastrophe*,’ dan ‘anti-klimaks,’ atau *rising action* dan *falling action*, yang pada dasarnya menggaris bawahi hal yang sama. *Rising action* atau ‘lakuan bangkit’ adalah istilah yang sama dengan konflikasi, sedang ‘anti-klimaks’ dan *falling action* atau ‘lakuan jatuh’ sama

posisinya dengan reversal. Adapun ‘*denouement*,’ kadang dinamakan juga ‘*catastrophe*,’ adalah posisi yang sama dengan revelasi. Kita juga dapat memperhatikan bahwa hal yang ditambahkan Freitag atas trilogy poema-pathema-mathema adalah interval di antara ketiga titik tersebut, yakni yang dia namakan sebagai *Rising action* dan *falling action*.

Analisis struktur atas plot, dengan demikian, menekankan pencarian atas titik-titik penting di dalam teks, di mana kelima butir gerak plot tersebut mengemuka atau muncul. Seterusnya, perlu pula memahami hal-hal apa yang dapat diinformasikan, atau dapat diidentifikasi dari masing-masing titik tersebut. Pada eksposisi, misalnya, umumnya penonton-pembaca drama atau lakon dapat mengetahui atau mendapatkan informasi perihal siapakah para karakter yang terlibat dalam peristiwa lakon? Bagaimana hubungan di antara mereka? Pada bagian konflik atau *rising action*, penonton-pembaca akan memperoleh indikasi dari konflik, yakni persoalan utama yang menciptakan peristiwa dramatik, yang akan semakin jelas pada bagian klimaks. Pada bagian reversal atau *falling action* hingga revelasi, penonton-pembaca akan mengikuti dengan seksama, dengan cara apakah persoalan diselesaikan, dan bagaimana kondisi akhir dari para karakter. Hal yang disebutkan terakhirlah, yang kerap kali disimpulkan sebagai *happy ending* atau *unhappy ending* dari sebuah lakon.

Analisis atas plot, dengan sendirinya akan mengemukakan kepada penonton-pembaca tentang latar kejadian di dalam lakon. Paling sedikit, ‘kejadian’ membutuhkan tiga latar, yakni: (1) latar waktu; (2) latar ruang-tempat; dan (3) latar sosio-kultur-historis. Identifikasi atas ketiga latar ini, selain dapat menginformasikan kepada sutradara, aktor dan para perancang artistik, tentang bagaimana seharusnya lakon dipentaskan, juga berguna untuk mengetahui motif-motif tindakan dari karakter-karakter di dalam lakon. Mengapa demikian, karena seperti sudah dibahas, konteks ‘ruang-waktu-sosio-kultural-historis’ dari sebuah kejadian menimbulkan cara penyikapan dan cara pandang tertentu dari orang-orang sezaman, sesuai dengan ‘semangat zaman’ atau *zeitgeist* masing masing.

Keseluruhan analisis atas karakter, plot, dan latar, akan merekomendasikan adanya sebuah ‘tema’ yang mengikat semua kejadian dalam lakon sebagai satu kejadian. Hal inilah yang tidak boleh dilupakan dalam analisis struktur, yakni adanya saling keterhubungan antara komponen atau unsur. Dalam tujuan ini, perlu digaris-bawahi bahwa pengikat dari keseluruhan unsur tersebut sejatinya adalah tema. Namun perlu pula diwaspadai, bahwa membahas tema, atau plot, karakter, dan latar secara terpisah atau parsial, tidak akan menunjukkan keterkaitan antar unsur. Jadi keterhubungan itu, dalam konteks analisis lakon bergaya ‘*well made play*,’ misalnya adalah dengan melihat bahwa: (1) perjalanan ‘mental’ dari karakter-karakter akan mengkonstruksi plot bermula dari kemunculan konflik; (2) kemunculan konflik akan menegaskan relasi antar karakter serta kepentingan mereka masing-masing; (3) plot mengungkapkan dan memberi garis bawah tentang latar, yakni di mana dan kapan kejadian berlangsung; (4) latar, memberi penjelasan atas motif-motif sikap dan tindakan yang diambil oleh karakter; sementara (5) konstruksi plot secara berangsur-angsur akan menunjukkan ‘tema’ yang mengikat keseluruhan lakon.

### BAB III. ANALISIS PEMENTASAN TEATER

#### A. Pengertian Analisis Pementasan

Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, pengertian ‘analisis’ dapat berarti: (1) proses menjabarkan atau menguraikan suatu entitas menjadi elemen-elemen yang penyusunnya; dan (2) proses menyelidiki atau menelaah suatu entitas untuk mengetahui sifat-sifat, keadaan, sebab-musabab, atau duduk perkara yang sebenarnya. Berdasarkan pengertian tersebut, maka analisis pementasan atau analisis teater pada dasarnya adalah proses mempelajari dan menyelidiki kualitas suatu pementasan teaterikal, dengan menguraikannya menjadi elemen-elemen tertentu, untuk mengetahui nilai-nilai yang dikandungnya, serta makna-makna yang mungkin diekspresikan dan dikomunikasikan oleh pementasan yang bersangkutan.

Hal yang perlu digaris bawahi adalah bahwa analisis teater atau analisis teks pementasan adalah proses ‘membaca’ tingkat kedua, yang umumnya didahului oleh analisis atas teks lakon atau naskah drama. Pernyataan ini muncul berdasarkan pengandaian akan adanya hubungan dengan pola tertentu (*patern*) antara teks lakon dengan teks pementasan. Hubungan dengan pola tertentu yang dimaksud, setidaknya berkaitan dan dipengaruhi oleh tiga hal, yakni: (1) pendekatan keaktoran; (2) gaya pementasan; dan (3) empasis artistik keseluruhan. Meski dengan corak dan komposisi yang berbeda, namun ketiga hal ini bermuara pada satu hal, yakni apa yang lazimnya dipahami sebagai konsepsi pementasan, yang berisikan penafsiran pertama atas teks lakon oleh sutradara, para aktor, dan awak panggung.

Hal semacam ini pulalah yang memberi garis bawah atas ‘visi penyutradaraan.’ ‘Visi penyutradaraan,’ oleh sebab itu, dapat diartikan sebagai kumpulan ‘imajinasi’ atas teks lakon yang selanjutnya dimanifestasikan ke dalam bentuk pementasan. Pengertian ‘visi,’ dengan demikian dapat dipahami, karena mengandaikan kemampuan ‘melihat-mendengar’ pementasan bahkan ketika pementasan belum memasuki proses penggarapan sama-sekali. Ketika seseorang sutradara, bersama aktor dan awak pentas ‘membaca’ teks lakon atau naskah drama,

maka mereka sesungguhnya tengah membangun adegan demi adegan dalam imajinasinya, seolah-olah mereka sedang melihat dan mendengarkan para aktor memainkan berbagai karakter di atas pentas dengan suatu latar ruang dan waktu tertentu.

Analisis pementasan, karena itu, juga bermaksud menganalisis ‘visi penyutradaraan’ ini. Tentu saja, dengan mengingat sekali lagi bahwa teks lakon atau naskah drama yang sama, dapat ditampilkan secara berbeda jika ditangani oleh sutradara, aktor, dan perancang artistik yang berbeda. Dengan demikian analisis pementasan secara umum dapat mempertanyakan tentang seberapa kuat dan beralasan pilihan-pilihan atas visualisasi di atas pentas mampu mewakili apa yang hendak disampaikan oleh teks lakon atau naskah drama? Atau, mempertanyakan hal yang paling sering diajukan: seberapa komunikatif sebuah pementasan dengan penontonnya? Jawaban atas pertanyaan ini kemudian bahkan bisa dilanjutkan dengan pertanyaan: apa yang telah membuat sebuah pementasan memiliki efek yang kuat atau dipandang komunikatif; atau sebaliknya, apa yang membuat sebuah pementasan tidak berhasil?

Tentu saja untuk menjawab hal ini dibutuhkan parameter tertentu, yang tidak lain adalah pengetahuan atas teks lakon yang akan atau sedang dipentaskan itu sendiri. Hal ini memberi pengertian bahwa analisis atas teks pementasan atau teks teater melibatkan dua analisis sekaligus, yakni: (1) analisis atas teks lakon atau naskah drama; dan (2) analisis atas pementasan teater sebagai perwujudannya di atas pentas. Fungsi penting analisis lakon atau naskah drama bagi analisis pementasan teater, dengan demikian, adalah karena analisis itu dapat menguraikan teks yang telah menjadi dasar bagi para sutradara, aktor, dan para perancang untuk ‘melihat’ dan ‘mendengarkan’ secara imajiner suatu pementasan, sebagai bentuk perwujudan dan atau penubuhan di atas pentas. Dengan kata lain, analisis lakon membuka peluang akses pendahuluan multi-inderawi ke dalam kerangka dramatik, yang melibatkan pula kepekaan multimedia, tidak saja atas seni peran atau akting, tetapi juga atas musik,

efek suara, pencahayaan, set dan properti, atau secara singkat semua aspek persepsi auditif-visual.

Oleh sebab itu, prinsip-prinsip utama yang perlu dipahami dalam analisis pementasan teater adalah: pertama, pementasan teater mengandung dua teks sekaligus, yakni teks dramatik dan teks teaterikal. Kedua, karena itu, teks pementasan jauh lebih kompleks dibanding teks lakon, karena elemen yang terlibat juga jauh lebih banyak. Ketiga, berbeda dengan teks lakon yang dapat diabadikan dalam bentuk teks tertulis, teks pementasan atau teks teaterikal cenderung ‘lesap dalam waktu’ alias bersifat efemeral. Kendati dapat diabadikan dengan bantuan teknologi dokumentasi foto ataupun video, namun makna dan suasana yang muncul secara ‘live’ melalui pementasan, tidak pernah bisa didokumentasikan sepenuhnya.

Hal yang patut diingat pula adalah bahwa baik analisis atas teks lakon atau naskah drama dan analisis atau teks pementasan atau teks teaterikal dilandaskan pada premis bahwa keduanya adalah ‘teks’ alias jejaring makna yang dapat ‘dibaca.’ Hal ini memberi garis bawah pada premis yang lain, yakni bahwa drama adalah karya sastra yang pertama sekali dan terutama ditulis untuk dipentaskan. Analisis pementasan, oleh karena itu, adalah penilaian atau evaluasi tentang sejauh mana gagasan, perasaan, atau bahkan pengalaman yang hendak dicapai oleh sebuah pementasan teater, yang bersumber dari potensi dramatik di dalam teks lakon, dapat ditangkap dan dicerap oleh penonton. Pada tataran ini kita berarti mengukur ketepatan gaya pementasan, pendekatan keaktoran, serta strategi-strategi artistik lain yang diterapkan.

Mengingat hal-hal tersebut di atas, maka analisis lakon dapat menjadi ‘prakondisi’ bagi analisis pementasan teater. Seseorang bisa mempelajari terlebih dahulu naskah lakon yang akan dipentaskan untuk memudahkannya dalam menganalisis pementasan. Dalam hal ini, analisis pementasan berarti membandingkan antara potensi yang terdapat dalam teks lakon, dengan kuliatas yang terpantulkan melalui pementasan. Namun ada kalanya seseorang yang bermaksud mempelajari teks lakon yang akan dipentaskan tidak dapat mengakses teks lakon dimaksud, baik

karena teks lakon tersebut langka maupun karena teks lakon baru final pada saat pementasan berlangsung. Menghadapi situasi semacam ini, analisis pementasan membutuhkan kepekaan ganda, yakni menangkap hal-hal yang bersifat instrinsik dan sekaligus yang ekstrinsik dari pementasan secara bersamaan.

Hal-hal yang implisit dari teks pementasan tentunya berkaitan dengan tema, latar sosio-budaya, karakter non fisiologis, dan plot atau kerangka yang menghubungkan antar peristiwa. Sepintas lalu, dapat dilihat bahwa komponen-komponen ini mirip dengan komponen-komponen umum dari teks lakon atau naskah drama atau juga cerita. Bedanya, latar tempat, latar waktu, dan karakter fisiologis dalam pementasan telah bertransformasi menjadi hal yang eksplisit, yang kasat mata. Sementara hal-hal lain yang ekstrinsik dari pementasan adalah gesture, mimik, suara, pergerakan, kostum, make-up, benda-benda, pencahayaan, musik dan *sound effect*. Oleh sebab itu, analisis pementasan secara sederhana berarti menghubungkan terus-menerus secara konjungtif komponen-komponen ini, yang diandaikan akan bermuara pada efek atau makna pementasan.

Pendekatan-pendekatan yang dapat digunakan dalam analisis pementasan teater, oleh sebab itu dapat sangat relatif, bergantung pada beberapa faktor, yakni: (1) pola hubungan antara teks lakon dengan teks pementasan; (2) kecenderungan teks pementasan itu sendiri; dan (3) posisi analisis terhadap pementasan. Sebuah pementasan yang merupakan representasi utuh dari teks lakon mungkin memerlukan pendekatan analisis yang berbeda dengan pementasan yang hanya menjadikan teks lakon sebagai inspirasi. Di lain pihak, pementasan bergaya realisme memerlukan 'cara baca' yang berbeda dengan pementasan-pementasan yang cenderung non-realis. Lebih jauh, pengamatan dari 'luar' sebagai penonton atas suatu pementasan, mungkin memerlukan cara analisis yang berbeda dengan pengamatan dari 'dalam' proses produksi sebuah pementasan.

Analisis pementasan atau analisis teater karena itu dapat berkaitan dengan pembacaan atas: (1) gaya, jenis, dan konvensi pementasan, yang bisa dilakukan dengan pendekatan dramaturgis; (2) tanda-tanda yang diterakan di atas pentas melalui

berbagai media, yang dapat dibaca dengan pendekatan semiotika; (3) tafsir atas berbagai ekspresi yang ditampilkan yang dapat dilakukan melalui pendekatan hermenetika; (4) teaterikalitas atau performativitas pementasan, yang dapat ditinjau dengan pendekatan ‘kajian penampilan’ (*performance studies*); (5) wacana yang tercipta dari pementasan yang dapat melibatkan ‘analisis wacana’ (*discourse analysis*); dan bahkan (6) tanggapan dan respons penonton yang kemudian melahirkan ‘kajian penonton’ (*spectator studies*).

## **B. Analisis Tekstur-Struktur**

Analisis struktur-tekstur dari George Riley Kernodle yang telah dibahas pada bagian analisis lakon memiliki dua tingkatan analisis. Selain praktik analisis terhadap teks drama, analisis tersebut juga dapat digunakan untuk menganalisis pementasannya. Analisis tekstur-struktur menjadi penting karena analisis atas teks lakon atau naskah drama di Indonesia kebanyakan berangkat dari model yang disarankan oleh Kernodle ini. Analisis yang boleh dikatakan ‘tradisional,’ karena paling sering digunakan ini, diperkenalkan oleh Kernodle melalui bukunya *Invitation to The Theatre*. Dalam uraiannya tentang ‘rencana produksi,’ Kernodle (1978: 265) mempromosikan cara menganalisis drama dan cara merencanakan pementasannya. Hal inilah yang kemudian dia sebut sebagai struktur dan tekstur. Secara sederhana, struktur dan tekstur dapat diandaikan sebagai hubungan antara kerangka dan tampilan luar.

Karenanya analisis kedua dari analisis struktur-tekstur ini dapat pula dinamakan sebagai analisis struktur lakon dan analisis tekstur pementasan. Analisis tekstur pementasan meliputi tiga komponen, yakni: (1) suasana atau *mood*; (2) tontonan atau *spectacle* (kostum, rias, set, properti, pencahayaan, dan musik); dan (3) dialog. Perlu diingat lagi bahwa pada konteks uraian asli Kernodle, komponen-komponen ini pada dasarnya adalah sebuah rencana produksi pementasan. Sehingga, dapat dipahami bahwa struktur lakon adalah aspek bentuk teks lakon dalam dimensi waktu, sedangkan tekstur adalah aspek bentuk lakon dalam dimensi ruang-waktu: hal-

hal yang direncanakan akan benar-benar dirasakan atau dialami oleh penonton sebagai sesuatu yang tercerap secara inderawi (dilihat, didengar). Perlu pula dicatat bahwa model analisis ini cenderung mirip dengan model analisis dramaturgikal, karena sama-sama berangkat dari bahan-bahan analisis yang relatif sama, yang sudah tampak pada uraian sebelumnya tentang teks lakon. Analisis atas teks pementasan semacam itu adalah turunan atas paradigma struktural, yang mengandaikan bahwa terdapat komponen-komponen yang saling terkait di dalam drama dan pementasannya.

Analisis atas suasana (*mood*) atau terkadang juga dinamakan ‘atmosfir’ dari sebuah pementasan, berarti mencari tahu bagaimana suatu pementasan menciptakan keadaan yang membuat penonton dapat ikut terlibat secara emosional dan intelektual. Keterlibatan emosional dan intelektual atas pementasan mengandaikan bahwa penonton dapat ikut merasakan dan memahami peristiwa-peristiwa pementasan. Perlu dipahami bahwa kemampuan sebuah pementasan mewujudkan suasana atau atmosfir tertentu sangat bergantung pada keterampilan menciptakan pengadeganan atau *mise-en-scène*, sebab adeganlah yang benar-benar terlihat dan terdengar oleh penonton.

Hal ini menggaris bawahi pengertian ‘adegan,’ atau *mise-en-scène* sebagai aspek fisik yang tercerap secara inderawi. Pengadeganan merupakan lingkungan sekaligus ruang yang terbentuk oleh arsitektur gedung pertunjukan dan semua rancangan di atas pentas. Tentu saja, ruang atau lingkungan itu tidak lengkap tanpa kehadiran aktor dengan ekspresi tubuh dan suaranya. Oleh karena itu, *mise-en-scène* atau pengadeganan dapat dipahami sebagai totalitas yang tercipta dari ekspresi dramatik aktor dan ekspresi teaterikal pentas.

Namun pementasan teater bersifat prosesual, yakni berlangsung di dalam waktu. Akibatnya, suasana atau atmosfir suatu pementasan seharusnya juga berubah seiring waktu durasionalnya. Untuk menciptakan suasana atau atmosfir yang berubah tersebut, setiap pementasan perlu merubah *mise-en-scène* dan lakuan dramatik, sekaligus perlu terus-menerus menghubungkannya. Hal inilah yang perlu dianalisis

manakala seseorang mengamati pementasan, yakni bagaimana *mise-en-scène* terhubung dengan lakuan dramatik. Ketika keterhubungan itu tercipta, di mana semua elemen dari *mise-en-scène* dan lakuan dramatik bekerja bersama, transformasi dari ‘dunia lakon’ menjadi ‘dunia pementasan’ dapat terjadi. Transformasi inilah yang pada dasarnya menciptakan pengalaman emosional dan intelektual bagi penonton, atau dengan kata lain mencetuskan makna pementasan.

Suasana atau atmosfer juga berperan dalam menciptakan nada dan selanjutnya menciptakan irama atau ritme pementasan. Irama pementasan diciptakan dengan terlebih dahulu menciptakan nada-nada. Pengertian nada di sini dapat mengacu pada suasana perasaan sehari-hari seperti rasa kasihan, kemarahan, ketakutan, harapan, kegembiraan atau putus asa. Irama pementasan lantas diciptakan melalui kombinasi dari beberapa nada tersebut. Suasana di dalam pementasan juga dapat tercipta melalui bunyi, intonasi suara, pencahayaan, gerakan, pengaturan posisi, irama gerak, kontras, pengaturan konflik dan sebagainya.

Suasana atau atmosfer juga dapat tercipta melalui ritme pementasan, yang mengacu pada penggunaan waktu, tempo dan kecepatan pementasan. Karenanya, pengaturan ritme pementasan dapat diselidiki dengan memperhatikan bagaimana tempo dialog, gerakan dan perpindahan aktor atau benda diatur dalam sebuah pementasan. Tentu saja, aturan ini akan menciptakan irama yang tidak harus diterapkan secara sama di seluruh pertunjukan, melainkan dibuat dengan mengatur panjang dan pendeknya. Irama semacam ini dapat pula diatur dengan mengikuti keadaan emosional dari satu atau lebih karakter atau suasana pementasan pada momentum tertentu.

Analisis atas aspek tontonan (*spectacle*) yang pertama dan utama dapat dilakukan dengan memperhatikan lakuan dramatik dari para aktor. Bisa dipahami bahwa pengembangan lakuan dramatik di atas pentas oleh para aktor adalah ‘jembatan’ yang dapat menghubungkan antara ‘dunia drama’ dengan penonton. Pengembangan ‘lakuan dramatik’ tersebut secara konvensional terbagi menjadi dua pendekatan, yakni: (1) representasional dan (2) presentasional. Pendekatan

representasional mengandaikan bahwa kehadiran aktor di atas pentas adalah perwakilan dari karakter, di mana aktor ke luar dari dirinya dan mengisi dirinya dengan manusia lain yakni sang karakter. Sementara pendekatan presentasional mengandaikan bahwa kehadiran aktor di atas pentas adalah kehadiran dirinya sendiri, yang terkadang juga sedang menggambarkan karakter selain dirinya sendiri.

Pengembangan tindakan dramatik oleh seorang aktor pada dasarnya dilakukan dengan memanfaatkan dua peranti, yakni: (1) tubuh; dan (2) suaranya. Analisis pementasan dapat memperhatikan bagaimana ekspresi yang ditampilkan melalui dialog, mimik, gestur, dan pergerakan di atas pentas yang dilakukan seorang aktor terhubung dengan banyak hal sekaligus, yakni karakterisasi, tema, struktur plot, motivasi, hubungan antar karakter, dan sebagainya. Ekspresi atau lakuan dramatik seorang aktor tersebut bahkan juga menjadi peranti utama dari pengaturan ritme, kecepatan, dan irama pementasan. Dapat dikatakan bahwa sebagai pusat tontonan (*spectacle*), tindakan dramatis dari para aktor seperti menjadi ‘benang merah’ yang menghubungkan seluruh bagian pementasan, dengan karakter yang dibawakan oleh para aktor sebagai titik fokus atau simpulnya.

Aspek tontonan (*spectacle*) yang kedua adalah ruang pementasan, yakni bagaimana ruang pentas ditata. Bisa dipahami bahwa tubuh aktor, suara aktor, kostum, rias, set, properti, pencahayaan, musik, dan *sound effect* ditempatkan di dalam ruang tersebut. Aspek ruang dapat menghadirkan makna yang berbeda melalui penataan set, properti, dan cahaya yang berbeda. Perbedaan makna ruang juga dapat timbul akibat dari penyikapan oleh seorang aktor, misalnya dengan cara duduk, membungkuk, berbaring atau merangkak. Makna ruang juga dapat berbeda manakala aktor melintasinya dengan cara dan kecepatan yang berbeda.

Penggunaan aspek ruang secara efektif, menggaris bawahi pentingnya gerakan, baik gerakan oleh aktor maupun perpindahan benda-benda. Penataan ruang juga menjadi cara sebuah pementasan berkomunikasi dengan penonton, tentang tempat atau latar di mana peristiwa berlangsung. Termasuk dalam pemahaman ini adalah perubahan lokasi kejadian dalam pementasan, yang dapat dilakukan dengan

perubahan set dan properti, atau dapat pula dengan hanya menciptakan suatu efek visual yang dapat merangsang imajinasi penonton.

Jika lakuan dramatik dan pengaturan ruang adalah aspek tontonan yang bersifat fisik, maka terdapat pula aspek tontonan yang bersifat mental. Salah satu dari aspek tontonan yang bersifat mental dan yang paling penting adalah tensi atau ketegangan. Ketegangan dalam pementasan drama kadang-kadang disalah artikan dengan mempertukarkannya dengan konflik. Padahal, ini adalah dua aspek yang berbeda, meskipun memang saling berkaitan erat. Aspek ketegangan dalam pementasan perlu untuk membuat penonton tetap bertahan dan terlibat secara dalam dengan rangkaian peristiwa. Dapat dikatakan bahwa bangunan plot lakon mewujudkan dalam pementasan melalui ketegangan ini. Perkembangan ketegangan dalam pementasan biasanya sejajar dengan kemajuan plot, yang mengarah kepada krisis atau klimaks.

Sumber yang dikelola sedemikian rupa dalam menciptakan ketegangan dalam pementasan tidak lain adalah konflik. Dapat difahami bahwa pementasan yang tidak memiliki konflik biasanya akan membosankan. Karena itu wajar jika konflik dianggap sebagai unsur paling penting untuk semua pertunjukan dramatik. Konflik dalam drama secara umum biasanya terjadi antar karakter. Namun ada kalanya konflik hanya terjadi pada satu karakter, yang umumnya dinamakan 'konflik batin,' biasanya diungkapkan melalui solilog. Konflik dalam pementasan dramatik bisa bersifat verbal, fisik atau non-verbal (psikologis), tapi yang pasti memiliki implikasi terhadap plot. Meruncingnya konflik akan menstrukturkan plot dan menghasilkan ketegangan yang menjurus kepada sebuah krisis. Krisis inilah yang merupakan momentum kunci dari ketegangan dramatis dalam pementasan, yang akan memiliki satu atau lebih puncak tertinggi, yang biasanya disebut sebagai klimaks.

Pengelolaan konflik, krisis, dan klimaks dalam pementasan menggarisbawahi pentingnya 'pewaktuan' atau *timing*. Irama dan kecepatan pementasan sangat dipengaruhi oleh pengaturan waktu tersebut. Banyak pementasan gagal menghasilkan suasana dramatik karena gagal menjaga aspek 'pewaktuan'nya. Klimaks yang terlalu

cepat atau melompat, atau justru terlalu lama, akan kehilangan momentumnya. Karenanya 'pewaktuan' adalah aspek penting dalam pementasan: kapan dan bagaimana seorang aktor muncul di pentas; kapan ketegangan dramatik perlu dikendurkan; kapan penonton diberi 'kejutan,' dan lain-lain.

Efek tontonan (*spectacle*) juga dapat diciptakan dengan adanya kontras. Tanpa adanya kontras sebuah pementasan akan terasa membosankan bagi penonton dan tidak punya 'daya tarik' yang akan membuat membuat mereka terus menonton. Sebuah contoh sederhana dari kontras adalah adegan sedih yang dibalas dengan adegan bahagia. Tapi kontras dapat pula diciptakan melalui perubahan dan pengaturan intonasi suara, pengaturan ruang, pergerakan aktor, pencahayaan serta irama pementasan. Adanya kontras dalam sebuah pementasan penting untuk menghindari kesimpulan '*monotone*' (satu nada) yang sering digunakan untuk menggambarkan pertunjukan yang membosankan.

Analisis atas dialog dalam pementasan berkaitan dengan dua hal, yakni: (1) penggunaan bahasa verbal; dan (2) penggunaan suara. Penggunaan bahasa dalam pementasan terdiri atas dua bentuk, yakni bahasa verbal dan bahasa non-verbal, namun yang dianalisis dalam hubungannya dengan dialog tentunya hanya bahasa verbal. Adapun bahasa non-verbal, yang sering disebut juga sebagai 'bahasa tubuh' dibahas sebagai gestur dan dianalisis bersama aspek 'tontonan.' Namun perlu diingat pula, bahwa sebagian penggunaan 'bahasa tubuh' berkaitan dengan penggunaan bahasa verbal, yakni sebagai penguat ekspresi.

Bahasa verbal dalam pementasan adalah teks yang diucapkan, yang bersumber dari naskah drama atau teks lakon tertulis. Selain diucapkan oleh para aktor, bahasa verbal juga dapat dinarasikan seorang narator atau dinyanyikan oleh seseorang atau paduan suara. Pilihan-pilihan ini dapat berpengaruh atas efek dramatik pementasan. Selain pilihan presentasinya, pilihan gaya bahasa dan diksi atau pilihan kata juga memiliki peran penting dalam pementasan. Bahasa sehari-hari, bahasa formal, atau bahasa *slank* bisa memiliki efek-efek tersendiri. Analisis atas dialog dapat menginvestigasi pilihan-pilihan ini. Hal yang perlu dicatat ialah bahwa dalam

pementasan teater konvensional, bahasa verbal merupakan sarana utama untuk mengkomunikasikan kisah drama kepada penonton.

Penggunaan bahasa verbal dalam pementasan sangat bergantung pada keterampilan aktor dalam menggunakan ekspresi suaranya. Jenis dan karakter suara tertentu dapat langsung mengkomunikasikan usia dan jenis kelamin. Namun penggunaan suara secara tepat bahkan dapat menciptakan efek mental dan suasana tertentu bagi penonton. Kemampuan aktor dalam membangun suara yang efektif dalam pementasan sangat bergantung pada disiplin aktor dalam melatih tubuh dan suara mereka. Hal yang patut diperhatikan ialah bahwa sembari menjaga artikulasi dan daya pada suaranya, para aktor juga harus sekaligus menciptakan aksentuasi dan intonasi yang tepat untuk menciptakan efek dramatik.

### **C. Analisis Dramaturgikal**

Meski tampak tidak jauh berbeda dengan analisis tekstur-struktur, namun analisis dramaturgikal atas pementasan pada dasarnya berbeda, karena intensitasnya. Intensitas analisis dramaturgikal memasuki lebih jauh aspek-aspek yang telah mempengaruhi bentuk dan corak pementasan. Analisis dramaturgikal pada dasarnya berupaya menelusuri bagaimana sebuah karya dramatik diartikulasikan, yang setidaknya menyangkut tiga tahap, yakni: (1) mulai dari sumber-sumbernya; (2) proses pelahirannya; (3) hingga pada hasil dan dampaknya. Oleh sebab itu, sebagian ahli memparalelkan antara analisis dramaturgikal dengan proses kuratorial dalam seni rupa, karena kecenderungannya untuk mencoba menemukan format presentasi paling tepat (*appropriate presentational format*) untuk naskah drama atau teks lakon tertentu.

Analisis dramaturgikal, karena itu, adalah investigasi yang mencoba menghubungkan secara dialogis antara: (1) apa yang sedang dipresentasikan oleh suatu pementasan; dengan (2) bagaimana hal itu dipresentasikan melalui pementasan. Dengan kata lain, analisis dramaturgikal, menaruh perhatian terhadap relasi antara 'isi' (*content*) dan 'bentuk' (*form*). Hal yang perlu dicermati, ialah bahwa pengertian

‘isi’ (*content*) di sini tidak sekadar berarti tema atau pesan, melainkan lebih jauh bisa sampai pada idealisme atau ideologi yang sedang diartikulasikan. Demikian pula, pengertian ‘bentuk’ (*form*) dalam analisis dramaturgikal, tidak hanya berarti apa yang ditampilkan di atas pentas, tapi juga hingga ke pilihan tempat berpentas bahkan pilihan ruang sosio-budaya dan segmentasi penonton yang dituju oleh sebuah pementasan. Jadi setidaknya, analisis dramaturgikal atas suatu pementasan berkenaan dengan analisis atas: (1) gaya dan jenis lakon dan pementasan; (2) keterkaitan antara bentuk dan isi pementasan; (3) nilai kontekstual dan aktual pementasan bagi penonton; dan (4) pendekatan yang digunakan penulis lakon, sutradara, aktor, dan para perancang atas mediumnya masing-masing.

Pertanyaan pertama analisis dramaturgikal ialah: apakah jenis atau genre lakon yang sedang dipentaskan? Bagaimana ciri dan kekhasan dari jenis atau genre lakon tersebut? Jawaban atas hal ini tentunya akan bermuara pada identifikasi tentang genre lakon, yakni tragedi, komedi, drama, melodrama, farce, parodi, atau satir. Namun pertanyaan dramaturgikal selanjutnya adalah: mengapa genre tersebut dipilih untuk momentum pementasan yang bersangkutan? Efek dramatik atau dampak mental apa yang coba dicapai melalui pilihan genre tersebut? Jawaban atas pertanyaan ini tentunya mempersyaratkan pengetahuan tentang efek dari genre lakon atas penontonnya. Dua dampak mental dari genre lakon atas penonton yang paling dikenal adalah tragedi yang mendorong rasa ‘*fear and pity*’ (gentar dan iba); dan komedi, yang mendorong rasa ‘*ridiculous and envy*’ (konyol dan iri). Genre-genre lakon yang lain memiliki dampak mental yang berbeda.

Analisis dramaturgikal selanjutnya akan mencoba mengetahui apakah struktur sebuah lakon yang dipentaskan tersusun secara baik? Apakah struktur itu dipertahankan mengikuti konvensi dalam pementasan, atautkah pementasan cenderung mengubah atau justru menjungkir balikkannya? Pertanyaan ini berangkat dari asumsi bahwa setiap teks lakon secara metodik merupakan wujud dari keterampilan menulis lakon, dan berbasis pada suatu cara menciptakan struktur. Untuk genre drama, misalnya, sebagaimana digambarkan oleh Gustav Freytag dalam

bukunya *Die Technik des Dramas* (1922: 93), struktur yang baik dimulai dari eksposisi; dilanjutkan secara berturut-turut oleh konflik; krisis atau klimaks dan reversal hingga akhirnya ditutup oleh revelasi atau *denouement*.

Analisis serupa ini, dapat diterapkan pada lakon-lakon lain yang telah diidentifikasi ciri-ciri utamanya, apakah tragedi, komedi, tragi-komedi, melodrama, parodi, satir, *farce*, dan lain-lain. Namun yang perlu digaris bawahi adalah kemampuan analisis atas struktur lakon membutuhkan pengetahuan pula atas *zeitgeist* atau ‘jiwa zaman’ setiap lakon, sebab standar mutu teks lakon berbeda-beda untuk setiap zamannya. Jika seorang analis menggunakan standarisasi yang salah atas sebuah teks lakon, kemungkinan besar ia akan dengan mudah menyimpulkan bahwa teks lakon tersebut memiliki struktur yang ‘buruk,’ atau malah ‘berlebihan.’

Kebutuhan pengetahuan atas berbagai kekhasan bentuk dan jenis lakon bahkan bisa meruncing pada kebutuhan untuk mengetahui kekhasan masing-masing penulis lakon. Meski sama-sama menjadi ‘pesohor’ dalam ranah penulisan lakon di zamannya, namun teks-teks lakon Shakespeare berbeda kekhasannya dengan lakon-lakon Ben Jonson atau Christopher Marlowe, seperti halnya teks-teks lakon Wisran Hadi berbeda ciri dengan lakon-lakon Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Karena itu, meski tidak mutlak, analisis dramaturgikal atas teks lakon perlu pula mempertimbangkan hal-hal ekstrinsik, yakni: (1) *zeitgeist* atau jiwa zaman dari lakon; dan (2) ‘pandangan dunia’ pengarangnya.

Jawaban atas pertanyaan tentang struktur lakon ini harus dilihat dari pementasan. Sebab, semua pementasan berpotensi untuk melakukan restrukturisasi atas lakon. Sehingga, tidak selalu struktur teks lakon atau naskah drama yang baik dapat dipertahankan melalui pementasan. Demikian pula sebaliknya, lakon yang strukturnya ‘buruk’ dapat saja menjadi ‘baik’ dalam pementasannya jika ditangani oleh sutradara, aktor, dan para perancang artistik yang berbakat. Kemungkinan lain yang selalu terbuka adalah menyusun ulang struktur dramatik melalui pementasan, misalnya dengan memulai pementasan dengan bagian klimaks atau revelasinya. Jika

hal-hal semacam ini terjadi dalam suatu pementasan, maka analisis dramaturgikal harus bertanya lebih jauh: mengapa hal ini perlu dilakukan?

Pertanyaan besar kedua dari analisis dramaturgikal adalah dengan cara atau gaya apa sebuah teks lakon atau naskah drama dengan jenis tertentu itu kemudian dipresentasikan di atas pentas? Apa karakter khusus dari cara mementaskan tersebut? Jawaban atas pertanyaan ini akan mengarah pada identifikasi tentang gaya atau aliran pementasan, antara lain klasik, neo-klasik, romantik, realisme, naturalisme, simbolisme, teater epik atau teater absurd. Jika sudah teridentifikasi, maka pertanyaan dramaturgikal selanjutnya adalah mengapa gaya tersebut dipilih dan apakah tepat untuk lakon yang bersangkutan? Efek teaterikal atau dampak tontonan apa yang coba dicapai?

Jawaban atas pertanyaan tentang gaya pementasan ini tentunya mempersyaratkan pengetahuan tentang ciri-ciri gaya, konvensi, landasan konseptual dan bahkan landasan filosofis dari setiap gaya atau aliran pementasan. Sebagai contoh, dapat dibandingkan beberapa ciri dari gaya pementasan klasik dengan gaya pementasan realisme. Gaya pementasan klasik antara lain dicirikan oleh: (1) menghadirkan 'topeng' untuk mengekspresikan karakter; (2) menghadirkan 'koor' untuk mewakili suara rakyat; (3) menyarankan pengucapan dialog secara deklamatif; dan (4) cenderung lebih cocok pada pentas arena *amphitheatre* yang luas. Sementara gaya pementasan realisme, antara lain bercirikan: (1) merekomendasikan *inner-acting* di mana perwujudan karakter diharapkan tertampilkan secara maksimal melalui tubuh dan suara aktor; (2) tidak menggunakan 'koor'; (3) pengucapan dialog dilakukan secara wajar seperti percakapan sehari-hari; dan (4) menyarankan pentas prosenium untuk mengaplikasikan konsep 'dinding ke empat.'

Jika pertanyaan-pertanyaan seputar genre lakon dan gaya pementasan telah dijawab, maka analisis dramaturgikal dilanjutkan dengan identifikasi atas struktur dramatik, sebagaimana yang tertampilkan di atas pentas. Analisis perihal ini mungkin akan terasa tumpang tindih dengan analisis lakon. Namun analisis dramaturgikal, sekali lagi, harus mewaspadaai terjadinya perubahan dari teks lakon atau naskah drama

dalam prosesnya menjadi pementasan. Karenanya, setiap kali berhadapan dengan teks pementasan, adalah penting untuk mempertanyakan ulang tentang: (1) cerita atau lakon apa yang sedang dipentaskan?; (2) bagaimana cerita atau lakon itu diinterpretasikan menjadi sebuah struktur dalam pementasan?; (3) bagaimana struktur itu dibangun melalui lakuan para aktor dan rancangan artistik dalam pementasan?; dan (4) jenis dramatika seperti apa yang terbangun melalui pementasan?

Jawaban atas pertanyaan-pertanyaan tersebut akan mengarah pada analisis atas orisinalitas dan otentisitas serta keterkaitan antara bentuk dan isi pementasan. Tentu saja, analisis semacam ini mensyaratkan pengetahuan yang cukup tentang sejarah perkembangan drama dan teater. Dari segi narativitas atau cerita, seorang analis dramaturgikal harus faham bahwa ada banyak cerita yang ditulis ulang. Lakon *Hamlet* Shakespeare, misalnya, ditulis ulang oleh Heiner Muller dengan judul *Hamlet Machine*, *Antigone* karya Shopocles ditulis kembali oleh Jean Anouilh dengan judul yang sama, sementara Andre Gide menulis lagi *Oedipus*. Kenapa demikian? Mungkinkah penulis kedua hanya sedang memanfaatkan ingatan penonton-pembaca atas lakon terdahulu, untuk kemudian menyodorkan persoalan yang baru?

Pencarian atas nilai-nilai kontekstual dan aktual dari pementasan tidak dengan sendirinya menyatakan bahwa naskah lakon yang telah ditulis berabad-abad yang lalu tidak lagi layak dipentaskan. Namun demikian, perlu untuk melihat bagaimana lakon-lakon tersebut terhubung sedemikian rupa dengan keadaan atau kondisi masa kini. Banyak naskah lakon dari masa puluhan atau bahkan ratusan tahun yang lalu yang masih ‘berbunyi’ atau ‘berbicara’ hingga hari ini, yang menunjukkan bahwa sang penulis lakon memiliki wawasan universalitas dan visioner. Atau ada pula yang ‘berbicara’ tapi sudut pandang yang lain, artinya setelah mengalami perubahan sudut pandang oleh sutradara masakini. Artinya, pencarian atas nilai-nilai kontekstual dan aktual sebuah pementasan dan lakon, dapat menggaris bawahi beberapa konsep, yakni: adaptasi, apropriasi, rekonstruksi, dekonstruksi, atau sitasi.

Berdasarkan hal itu, maka analisis tingkat ketiga dalam analisis dramaturgikal berkaitan dengan pertanyaan seputar hubungan antara teks dramatik atau teks lakon dengan teks pertunjukan. Hubungan itu antara lain menggaris bawahi pendekatan atas teks lakon oleh pelaku pementasan. Analisis bisa mengidentifikasi apakah terdapat perubahan atas teks lakon dalam proses pementasan. Pertanyaan paling dasar misalnya, apakah teks lakon yang dipentaskan merupakan versi utuh atau versi adaptasi, atau versi bebas? Jika teks lakon yang dipentaskan adalah versi adaptasi atau versi terjemahan, siapa yang mengadaptasikan atau menterjemahkannya? Patut dicatat bahwa proses pengadaptasian atau penterjemahan akan sangat bergantung pada kecenderungan estetik dari sang pengadaptasi atau penterjemah.

Analisis dramaturgikal harus dapat melihat dengan cermat bahwa proses penterjemahan, penyaduran, pengalih-bahasa, apalagi proses pengadaptasian atas sebuah teks lakon dapat memiliki implikasi dramaturgis yang serius. Belum lagi jika terdapat perubahan atas teks lakon melalui mekanisme semacam: (1) pengeditan; (2) perubahan posisi; (3) penambahan adegan; atau (4) penggantian beberapa adegan. Hal yang perlu diselidiki lebih jauh adalah: pertama, apakah perubahan tersebut berimplikasi kepada interpretasi, baik interpretasi oleh sutradara maupun interpretasi oleh penonton atas pementasan? Kedua, apakah gaya bahasa yang baru lebih artikulatif dibanding versi sebelumnya? Dan ketiga, apakah perubahan-perubahan tersebut cukup efektif untuk membuat sebuah teks lakon menjadi lebih dekat dengan penonton atau justru lebih berjarak?

Karena itu, analisis dramaturgikal selanjutnya berkenaan dengan sistem pementasan itu sendiri, atau yang seringkali disebut sebagai *mise en scene*. Analisis atas sistem pementasan atau *mise en scene* secara garis besar dapat dikategorikan menjadi tiga wilayah, yakni: (1) skenografi; (2) keaktoran; dan (3) sistem aural. Pementasan teater yang baik tentu saja adalah pementasan yang berhasil menyatukan seluruh elemennya dalam sebuah 'sistem kesatuan' atau *unity*. Maka yang perlu dicari, bagaimana seluruh elemen diintegrasikan dalam sebuah sistem? Apakah ada prinsip-

prinsip estetika produksi yang berlaku untuk seluruh elemen? Jika ada, sistem estetika semacam apa?

Analisis skenografi umumnya berkaitan dengan ruang pementasan: jenis ruang apa yang digunakan? Sebagian pementasan cenderung lebih cocok dipentaskan di gedung pertunjukan konvensional, namun ada juga yang relatif bisa memanfaatkan gedung-gedung atau ruang alternatif? Investigasi bisa dilanjutkan dengan melihat tipe pentas, apakah prosenium, pentas arena, pentas terbuka atau malah *rigging stage*? Setiap tipe pentas punya dampak terhadap pola hubungan antara penonton dengan pementasan. Investigasi bisa dilanjutkan dengan bentuk spasial yang diciptakan, misalnya, arsitektur (masjid, gudang, pabrik, dan lain-lain), lanskap (perkotaan, pedesaan, pantai, kebun, dan lain-lain), konotatif, gestural, dan lain-lain.

Seperti halnya pemilihan tipe pentas, pilihan gaya skenografi juga dapat mempengaruhi pola hubungan antara ruang penonton dan ruang pementasan. Skenografi secara sederhana adalah sistem pengorganisasian ruang pementasan. Pada dasarnya ada dua prinsip skenografi, yaitu: (1) menghubungkan antara 'dunia di atas pentas dengan 'dunia di luar pentas'; dan (2) menghubungkan antara 'dunia fiksi' yang digambarkan di dalam teks lakon dengan 'dunia fiksi' yang diciptakan di atas pentas. Instrumen skenografi untuk menciptakan 'jembatan yang menghubungkan' tersebut, selain arsitektur dan tipe pentas itu sendiri, ialah: (1) set dan properti; (2) kostum dan *make-up*; dan (3) pencahayaan.

Sebagai bagian penting dari skenografi, penataan set dan properti dapat diidentifikasi berdasarkan jenis, fungsi, referensinya, serta korelasinya dengan pemeranan para aktor dan perwujudan karakter mereka. Selain set-properti, kostum dan *make-up* juga dapat diinvestigasi berdasarkan sistem kerjanya, meliputi: jenis, bahan, warna, serta hubungannya dengan tubuh aktor. Pencahayaan atau *lighting* juga punya sistem yang perlu dicermati: fungsi, warna, hubungannya dengan ruang (tridimensional atau plat), serta intensitasnya. Hal yang paling penting adalah melihat logika atau hubungan referensial yang mengaitkan ketiga komponen ini, yang setidaknya meliputi tiga hal, yakni: (1) sifatnya: realis, mimetik, figuratif,

konvensional, atau akronik; (2) fungsinya: instrumental, simbolik, sebagai atmosfer, atau untuk membantu lakuan aktor; serta (3) dinamikanya: bagaimana masing-masing komponen berubah di sepanjang pementasan. Namun yang tidak boleh dilupakan adalah melihat hubungan antara ruang yang diciptakan di atas pentas tersebut, dengan yang diindikasikan dalam teks lakon atau naskah drama, yang polanya dapat dikategorisasi menjadi: utuh, interpretasi bebas, atau semacam adaptasi.

Analisis dramaturgikal yang terpenting sesungguhnya adalah analisis atas praktik keaktoran atau pemeranan. Identifikasi para atas para aktor bisa beragam tingkat dan tekanan: Pendekatan keaktoran semacam apa yang digunakan dalam pementasan? Secara konvensional, akting atau pemeranan dipahami memiliki dua pendekatan, yakni pendekatan presentasional dan pendekatan representasional. Analisis bisa dimulai dengan mendeskripsikan tampilan eksternal dari pemeranan, yang meliputi dua aspek, yakni: (1) tubuh (*physical*); dan (2) suara (*aural*). Aspek tubuh dapat dirinci lagi menjadi: kostum, *make-up*, mimik, gestur, dan pergerakan. Sedang aspek suara dapat dirinci menjadi: kekuatan atau daya suara, intonasi, dan artikulasi.

Namun analisis dramaturgikal atas keaktoran atau pemeranan bisa lebih rinci melihat gaya atau metode yang digunakan. Selain itu penting pula untuk melihat apakah ada gaya pemeranan individual yang menonjol? Gaya individual terkadang dapat memberi warna tersendiri atas pementasan, namun juga tidak jarang justru merusak kesatuan totonan. Karena itu, perlu pula untuk melihat kerjasama antara aktor dari suatu pementasan, bagaimana hubungan antara keaktoran secara personal dan kelompok: aksi reaksi, bisnis akting, kontras, *grouping*, komposisi, dan lain lain. Namun di atas semua itu, tentu saja yang paling penting dianalisis adalah hubungan antara teks lakon atau naskah drama dengan aktor, atau lebih khusus hubungan antara aktor dengan perannya: bagaimana kualitas tubuh dan suara digunakan untuk mengekspresikan karakter; bagaimana dialog dikembangkan; bagaimana perbedaan antar karakter dibangun, dan lain-lain.

Analisis aspek aural pementasan, selain berkaitan dengan penggunaan suara manusia sebagai kendaraan dialog, juga berkaitan dengan bunyi. Umumnya aspek bunyi dalam pementasan, dikategorisasikan menjadi dua, yakni: (1) musik; dan (2) *sound effects*. Seperti juga skenografi, aspek bunyi pada dasarnya mencoba melihat bagaimana ‘dunia fiksi’ dalam teks lakon dihubungkan dengan ‘dunia fiksi’ yang diciptakan di atas pentas melalui bunyi. Aspek bunyi dapat diidentifikasi berdasarkan jenis, fungsi, referensinya, serta korelasinya dengan para aktor dan karakter mereka. Hal yang paling penting pula adalah melihat logika atau hubungan referensial yang mengaitkan musik dan *sound effect* dengan pementasan, apakah berfungsi sebagai instrumental, simbolik, atau sebagai atmosfer.

Analisis dramaturgikal selanjutnya berkaitan dengan pembacaan atas penonton atau *audience*. Hal-hal yang perlu diperhatikan adalah: siapakah para penonton pementasan? Bagaimana hubungan mereka dengan substansi pementasan, apakah hal tersebut merupakan isu yang dekat dengan kehidupan mereka? Bagaimana sikap umum mereka atas pementasan? Sebagian penonton menyikapi pementasan sebagai hiburan semata, namun yang lain menyikapinya sebagai peristiwa bersama, sarana sosial, pendidikan, pencerahan, bahkan mungkin sikap politik. Hal itu umumnya dapat diidentifikasi dari bagaimana penonton bereaksi atas pementasan, serta atmosfer yang tercipta sepanjang pementasan: akrab, berjarak, penuh tawa, hening, haru, atau gegap-gempita. Namun yang paling penting tentu saja adalah resepsi penonton, yakni bagaimana pementasan dimaknai oleh penonton. Analisis perihal ini bisa dilanjutkan dengan investigasi tentang peran penonton dalam produksi makna. Gambaran atas sikap pandangan dan penerimaan penonton atas sebuah pementasan biasanya juga tergambar melalui review kritis atau kritik pementasan di media massa.

Tiga butir utama analisis dramaturgikal tersebut di atas secara tidak langsung menggaris bawahi adanya gagasan dan pikiran yang dimiliki sutradara, pemeran dan para perancang ketika pertama kali membaca sebuah teks lakon atau naskah drama untuk kemudian dipentaskan. Karena itu, analisis dramaturgikal pada tingkatan

keempat berfokus pada kajian perihal mekanisme atau pendekatan yang digunakan atas teks lakon: pendekatan akting yang digunakan dalam keaktoran, penyutradaraan, dan artistik. Artinya, analisis dramaturgikal juga menyangkut pencarian atas kekhasan pendekatan yang digunakan oleh aktor, sutradara, dan para perancang artistik atas mediumnya masing-masing. Bagaimana imajinasi dibangun atas lakon, dan kemudian diwujudkan dalam pementasan?

Analisis dramaturgikal atas pendekatan penyutradaraan akan mencoba menginvestigasi bagaimana sutradara menafsirkan apa yang tertera di dalam teks lakon menjadi sesuatu yang terindera (tercerap secara inderawi) di atas pentas. Tafsiran sutradara bisa lebih kaya, atau malah lebih miskin dari yang dituliskan atau yang disarankan oleh sang penulis lakon di dalam teks lakon atau naskah drama. Analisis dramaturgikal bahkan kemudian harus dilanjutkan dengan investigasi atas mekanisme ideologis atau mekanisme estetis dari sebuah pementasan teater. Asumsi dasarnya adalah bahwa selalu terdapat sebuah landasan konsep dramaturgis untuk menjalankan suatu proyek pementasan tertentu: mengapa lakon atau drama ini harus disajikan pada saat ini? Analisis dramaturgikal atas teks lakon dalam hal ini akan sekaligus mencoba mencari jawaban atas bagaimana cara pementasan yang relevan atau bahkan menantang untuk penonton masa kini?

Oleh sebab itu, analisis dramaturgikal terkadang juga penting untuk memberikan perbandingan atau kajian komparatif tentang: (1) latar belakang dan informasi tentang pengarang teks lakon; (2) latar belakang dan gambaran historis yang melingkupi penulisan sebuah lakon; (3) sejarah produksi pementasan yang paling signifikan atas teks lakon yang bersangkutan; (4) versi-versi pementasan yang terbaik atas teks lakon; dan (5) rekomendasi cara pementasan yang relevan di masa sekarang, yang dapat dilengkapi oleh bahan-bahan yang mencerminkan 'dunia lakon' dapat dilengkapi dengan referensi berupa gambar, sketsa, esai, dan lain lain. Kajian komparatif ini, dapat berguna bagi suatu awak produksi pementasan untuk melakukan evaluasi atas produksinya, dan sekaligus untuk membuat proyeksi atas pementasan selanjutnya.

#### **D. Analisis Semiotika Teater**

Seperti sudah dikatakan analisis gaya Kernodle bukan satu-satunya cara yang dapat ditempuh, namun analisis itu dapat menjadi semacam ‘latihan’ bagi para analis teater, karena cenderung lebih sederhana. Selain analisis dramaturgikal seperti yang sudah diuraikan, seorang analis juga dapat memilih modus analisis teater yang lain, misalnya analisis semiotika teater, analisis wacana, ataupun analisis performatif. Analisis semiotika teater, memungkinkan analisis untuk hanya mengamati pertunjukan, tanpa perlu mengetahui sejarah teks lakon, atau bahkan teks lakon itu sendiri. Karena berfokus pada teks pementasan dan teks lakon sejauh yang tercermin melalui pementasan, analisis semiotika dapat dikategorisasikan sebagai salah satu ‘*performance centered approach*,’ atau pendekatan yang berpusat pada pementasan.

Analisis semiotika teater, pada dasarnya adalah metodologi untuk mempelajari produksi makna melalui analisis terhadap tanda-tanda yang terdapat pada sebuah pementasan. Premis dasarnya, ialah bahwa tanda-tanda yang tertera pada pementasan itulah yang secara kumulatif membentuk teks pementasan yang dapat dimengerti dan memiliki makna bagi penonton. Sebagai metode analisis, semiotika sangat berguna untuk mempelajari pementasan teater. Sebab, ketika penonton pergi untuk melihat pementasan, yang mereka saksikan adalah teks tertulis yang telah bertransformasi menjadi teks tubuh, vokal, gagasan dan emosi di atas pentas, melalui para aktor, set dan properti, lampu, bunyi, dan sebagainya.

Perspektif semiotika teater, berangkat dari kesadaran bahwa selain semua teks pementasan yang disebutkan di atas, pada saat yang sama terdapat pula ruang dan waktu ‘dunia aktual’ atau ‘dunia sehari-hari’ di sekitar penonton, yang beresonansi dengan ruang-waktu ‘dunia pementasan’ atau ‘dunia teaterikal’. Hubungan timbal balik antara berbagai elemen di ‘dunia teaterikal’ dan ‘dunia aktual’ ini sejatinya adalah tanda-tanda yang tak terpisahkan satu sama lain sekaligus tak terhitung jumlahnya. Tanda-tanda itulah yang menggabungkan secara korelasional dan saling

berkontribusi kedua dunia itu dan berperan dalam membangun tafsiran dan pemaknaan penonton terhadap setiap pementasan.

Setiap tanda memiliki makna budaya, yang secara sederhana memiliki dua aspek, yakni: (1) penanda atau *signifier* (objek, suara); dan petanda atau *signified* (konsep mental yang berhubungan dengan penanda itu). Pada tataran paling dasar hubungan antara ‘dunia teaterikal’ dengan ‘dunia aktual’ dapat dilihat sebagai hubungan penanda-petanda ini. Berdasarkan hal itu, analisis semiotika teater dapat dimulai dengan menganalisis 13 unit tanda yang ditawarkan Tadeuz Kowzan yang kemunculan setiap unitnya dalam pementasan selalu dimaknai dalam hubungannya dengan kehidupan sehari-hari. Tiga belas unit tanda Kowzan itu (*via Aston & Savona, 1994: 105*), ialah: (1) kata; (2) nada; (3) mimik; (4) gestur; (5) gerak/pergerakan; (6) rias; (7) gaya rambut; (8) kostum; (9) properti; (10) seting; (11) pencahayaan; (12) musik; dan (13) efek bunyi.

Analisis semiotika teater kemudian dapat melihat pola hubungan antara ‘penanda’ di atas pentas dengan ‘petanda’nya dalam kehidupan sehari-hari. Mengikuti cara Pierce, terdapat tiga cara dengan mana setiap tanda berhubungan dengan objeknya, yakni sebagai: (1) ikon; (2) indeks; atau (3) simbol. Ikon adalah tanda yang berhubungan dengan objeknya karena keserupaan, tidak hanya secara visual, tetapi juga aural, atau dengan cara lain. Indeks mengacu kepada objeknya tidak atas dasar hubungan kesamaan, melainkan melalui hubungan sebab akibat yang sebenarnya antara tanda dan objeknya. Sementara simbol adalah tanda yang mengacu pada objeknya berdasarkan hukum, aturan atau konvensi tertentu.

Termasuk dalam kategori ikon adalah tanda seperti gambar, peta dan diagram. Tapi tidak saja tanda-tanda yang jelas serupa itu, tanda yang tidak begitu jelas seperti ekspresi aljabar dan metafora juga bersifat ikonik. Contoh indeks antara lain adalah: asap yang menjadi indeks api, baling-baling cuaca sebagai indeks arah angin, tanda pada termometer sebagai indeks suhu tubuh, dan sebagainya. Sementara itu, kata, proposisi, dan teks adalah contoh simbol yang paling jelas, karena hubungan

antara sebuah kata dengan objek yang diacunya bukan atas dasar kesamaan atau kausal melainkan karena aturan kebahasaan.

Memperhatikan contoh-contoh di atas, dapat disimpulkan aspek-aspek penting dari ketiga tipe tanda tersebut. Aspek penting dari hubungan antara tanda ikonik dengan objeknya adalah memiliki salah satu kesamaan, yang dapat didefinisikan secara luas. Aspek penting antara tanda indeksikal dengan objeknya adalah bahwa tanda dipengaruhi secara langsung oleh objeknya. Sementara aspek penting dari tanda simbolis adalah sifat arbitrer atau sewenang-wenang dari tanda atas objeknya. Namun terkadang, simbol juga memiliki kesamaan atau hubungan sebab akibat atas objeknya. Pada tataran inilah pengguna dan atau pengamat tanda perlu mempertimbangkan batasan atau bingkai. Namun satu hal yang jelas, tipologi tanda Pierce sebenarnya menggaris bawahi bahwa pembelajaran atas tanda merupakan salah satu dasar dalam 'cara berfikir' manusia.

Penggunaan simbol dalam pementasan teater merupakan salah satu hal yang paling menarik untuk dianalisis. Sebab, praktik tersebut dapat menjadi salah satu hal yang paling sederhana namun juga dapat menjadi hal yang paling rumit. Hal itu terjadi karena pada dasarnya, simbolisme menyiratkan makna yang lebih besar dari makna literal. Peranti yang paling mudah digunakan tentunya adalah objek simbol yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari masyarakat (misalnya mawar melambangkan cinta, bulan sabit menandakan agama Islam). Simbol juga paling banyak digunakan dalam warna, misalnya melambangkan merah untuk marah atau semangat, hitam untuk kejahatan dan kegelapan atau putih untuk kemurnian dan kepolosan.

Asosiasi warna sebagai simbol tersebut sangat berharga jika digunakan sebagai peranti dalam menganalisis kostum, set dan properti, maupun cahaya dalam pementasan. Tetapi harus diingat pula bahwa penggunaan yang paling dinamis dari simbol dalam pementasan teater sebenarnya terjadi melalui sikap tubuh dan gerakan para aktor. Sikap tertentu yang dilakukan oleh aktor dalam pementasan dapat berubah dengan cepat, dan dapat pula diulangi dalam konteks adegan yang berbeda dan dapat menghasilkan arti yang sangat berbeda.

Analisis semiotika teater perlu pula melihat bahwa dalam pementasan teater setiap tanda mendapatkan tambahan kompleksitas dan cenderung berlapis, sebagaimana yang diingatkan oleh Marco De Marinis dalam bukunya *The Semiotics of Performance* (1993). Sebuah kursi tidak hanya bermakna kursi, tapi juga bisa ‘kekuasaan,’ atau bahkan podium, tergantung juga dari perlakuan aktor atas kursi itu, atau penempatannya di atas pentas. Dengan demikian, lakuan dan penyikapan atas sebuah tanda di atas pentas, dapat menambahkan makna yang semula tidak terdapat atas tanda itu. Oleh sebab itu, pengertian-pengertian atas tanda dalam pementasan teater juga dapat mengidentifikasi tanda menjadi: (1) tanda denotatif; dan (2) tanda konotatif.

Memperhatikan hal tersebut, maka analisis semiotika teater dapat terlebih dahulu mengidentifikasi ‘sistem tanda’ yang digunakan dalam sebuah pementasan teater. Identifikasi ini dengan sendirinya mengandaikan bahwa setiap pementasan berpotensi memiliki ‘semiosfir’ tersendiri. Salah dua rujukan dari semiosfir pementasan teater itu adalah: (1) genre lakon; dan (2) gaya pementasan. Karenanya, kajian semiotika teater atas suatu pementasan memiliki irisan dengan kajian dramaturgikal. Sebagaimana yang dinyatakan Patrice Pavis dalam bukunya *Analyzing Performance: Theatre Dance and Film* (2003: 7), analisis dramaturgikal mendahului sekaligus memberi landasan bagi analisis semiotika teater. Sebab, analisis dramaturgikal menghasilkan pengetahuan tentang genre lakon, gaya pementasan, serta konsep-konsep produksi teater, yang selanjutnya dapat dibedah lebih jauh dengan pendekatan semiotika teater.

Jika pementasan berangkat dari teks lakon tertulis, maka perlu pula melihat bagaimana sistem tanda pementasan mentransformasikan teks lakon. Pada modus serupa ini, perlu dilihat bahwa setiap sutradara, semula akan berhadapan dengan setidaknya empat komponen yang membangun lakon, yaitu: (1) plot; (2) karakter; (3) latar tempat dan waktu; dan (4) konflik. Pengamatan terhadap tanda-tanda di dalam teks lakon, senantiasa berarti pengamatan terhadap fungsi-fungsi dialog dan perintah pementasan, yang oleh Roman Ingarden (*via* Aston & Savona, 1991: 54)

diformulasikan sebagai *haupttext* (teks utama) dan *nebentext* (teks samping). Selanjutnya, para sutradara teater akan menempatkan tanda-tanda lakon tersebut di atas ke dalam pementasan, yang dapat dibaca dengan analisis dramatologinya Keir Elam.

Keir Elam dalam bukunya *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980: 185-191) menyarankan 18 unit pembacaan, yakni: (1) sajak; (2) segmen; (3) pembicara; (4) pendengar; (5) orientasi deiktik; (6) tekanan; (7) canel; (8) topik/objek wacana; (9) kekuatan ilokusioner; (10) pementasan eksplisit; (11) efek perlokusi; (12) implikatur/ figur retorik; (13) modalitas/ sikap proposional; (14) anapora; (15) meta-bahasa; (16) fungsi lain; (17) leksima/ isotop/ paradigma semantik; dan (18) kode kultural. Analisis dapat dilanjutkan dengan memperhatikan pendapat Lichte (1992: 220) yang mengutip pendapat Jurij Lotman bahwa teks teater sebagai teks artistik mengandung suatu makna lengkap dengan struktur yang kompleks, sebab semua elemennya membawa makna. Defenisi demikian mengandung dua implikasi, yakni: pertama, setiap elemen teks teater pada dasarnya dapat diinterpretasi; dan kedua, elemen-elemen itu secara keseluruhan berfungsi sebagai wahana-wahana pembawa makna.

Analisis semiotika teater selanjutnya memperhatikan bahwa tanda-tanda yang tertera di atas pentas, baik yang bersifat ikonik (kemiripan), ideksikal (sebab-akibat), maupun secara simbolik (aturan) kemudian yang secara kumulatif menciptakan kode-kode yang membuat penonton mampu membaca dan menafsirkan pementasan secara keseluruhan. Kode-kode teater ini terdiri dapat dilihat dengan dua cara, yakni: (1) secara paradigmatis, yakni kemungkinan tanda yang dapat digabungkan bersama-sama, dan dapat saling menggantikan atau substitusional; maupun (2) secara sintagmatik, yaitu tanda-tanda yang berdiri secara berurutan untuk membentuk pola yang mudah dikenali dan memiliki arti yang relatif stabil.

Makna tanda dalam pementasan teater selanjutnya dapat dianalisis dengan melihat fungsi dari tanda-tanda itu, yakni sebagai: (1) metafora; (2) metonimi; atau (3) sinekdoke. Metafora adalah gaya bahasa perumpamaan langsung suatu benda

dengan benda lain yang mempunyai sifat sama. Metonimi secara umum adalah gaya bahasa yang menggunakan sebuah nama yang berasosiasi dengan suatu benda dan dipakai untuk menggantikan benda yang dimaksud. Sementara sinekdok terbagi dua yaitu: (1) *pars pro toto*, yaitu gaya bahasa yang menyebutkan sebagian untuk keseluruhan; dan (2) *totem pro parte* yaitu gaya bahasa yang menyebutkan keseluruhan untuk sebagian.

Analisis semiotika teater pada akhirnya harus melihat bagaimana bagaimana 'sistem tanda' dalam pementasan berhubungan dengan 'dunia dramatik' yang ditandainya. Miroslav Kouril (*via* Quinn, 1995) menggambarkan integrasi penandaan dalam pementasan teater tersebut sebagai sebuah piramida. Objek estetika sebuah pementasan teater, yakni pementasan dramatik yang utuh dan menyeluruh hanya 'ada' dalam kepala penonton, sebagai bukti bekerjanya semua elemen 'tanda' dalam pementasan secara integral. Setiap sutradara dalam proses produksi pementasan teater menggunakan kemampuan teknisnya dalam menciptakan 'tanda'. Mereka mengupayakan agar tanda-tanda tersebut dapat disatukan dalam sistem penandaan yang menyeluruh, sebagai sebuah pementasan teater yang utuh.

Hal-hal tersebut menggaris bawahi bahwa pementasan teater adalah teks polisemik, yang memiliki banyak kemungkinan makna. Pementasan teater mempertemukan sejumlah orang dan berfungsi sebagai transmisi sinyal. Sinyal-sinyal ini dikodekan oleh pengirim (aktor, penulis sutradara, desainer) dan kemudian diterjemahkan oleh penerima (penonton). Untuk menganalisis tanda yang kompleks yang diterima oleh penonton tersebut, penting untuk kemudian merumuskan taksonomi (daftar kategori) dari unsur-unsur pementasan dengan menggunakan konsep semiotika. Salah satu taksonomi dasar yang dapat membantu ialah melihat pementasan teater berdasarkan elemen-elemennya, sehingga menjadi sistem kode: (1) linguistik; (2) paralinguistik; (3) proksemik; (4) kinesik; (5) piktorial; dan (6) aural, di mana setiap elemen dapat dipecah menjadi berbagai subsistem yang lebih rinci.

Terakhir, analisis semiotika teater dapat melihat bahwa setiap elemen dalam pementasan beroperasi sebagai pembawa makna dalam serangkaian bingkai atau

*frame*, yakni: (1) ekstra-tekstual; (2) sirkum-tekstual; (3) inter-tekstual; dan (4) intra-tekstual. Bingkai ekstra-tekstual, menggaris bawahi bahwa makna dapat tercipta karena makna-makna yang dibawa penonton ke pementasan. Bingkai sirkum-tekstual, menghubungkan makna dengan pengalaman pra dan pasca-pementasan. Bingkai inter-tekstual, melihat hubungan antara teks pementasan dengan teks-teks lain. Sedangkan bingkai intra-tekstual, memperhatikan hubungan antara pemaknaan dengan berkorelasinya unsur-unsur dalam teks pementasan itu sendiri. Hal yang perlu dicatat ialah bahwa bingkai-bingkai ini berkontribusi pada struktur makna, dengan mana penonton memahami arti dan makna dari tanda-tanda dan kode pementasan.

Praktik analisis semiotika teater juga bermanfaat untuk melihat implikasi pemaknaan atas tanda-tanda dalam praktik teater interkultural atau teater postkolonial. Hal ini penting, terutama dalam khasanah praktik teater di Indonesia, di mana pementasan teater dapat menjadi situs pertemuan antar berbagai budaya. Melalui praktik tersebut, kemungkinan besar akan terjadi proses penandaan yang semakin kompleks, di mana tanda-tanda budaya dari berbagai sumber diterakan ke dalam pementasan dengan berbagai motif dan mekanisme pula. Dengan demikian, ‘semiosfir’ yang tercipta akan demikian terbuka bagi berbagai pemaknaan.

Pementasan teater interkultural, menurut Patrice Pavis dalam bukunya *Theatre at The Crossroads of Culture* (1992: 136) berarti mentransformasikan elemen-elemen drama Barat kepada bentuk pementasan yang dipahami penonton Indonesia, yang berarti mengedepankan dua faktor utama pembentukan *mise en scène* (dramaturgi), yaitu: (1) kekuatan budaya sumber yakni sastra Barat; dan (2) kepekaan budaya target yakni teater Indonesia mas kini. Sementara teater postkolonial, menurut Helen Gilbert dan Joanne Tompkins dalam buku mereka berjudul *Postcolonial Drama: Theory Practice Politics* (1996: 74) adalah teater-teater yang hidup di sebuah negara bangsa yang pernah dijajah, yang berpotensi menjadi bentuk kombinasi sinkretik dan hibrid antara bentuk-bentuk pertunjukan lokal (pra-kolonial) dan bentuk-bentuk yang dipengaruhi oleh atau merespon konvensi drama yang dibawa kolonial.

## E. Analisis Performativitas

Analisis performatifitas, atau analisis ‘ketertampilan’ dari sebuah pementasan teater beroperasi atas dasar aksioma bahwa setiap pementasan teater pada dasarnya sedang ‘melakukan’ atau ‘bertindak’ sesuatu terhadap penontonnya. Karena itu, analisis performativitas berfokus pada kualitas ‘tindakan’ dalam pementasan teater, yang dapat dipahami dengan melihat bahwa sejatinya selalu ada dua ‘tindakan’ di atas pentas, ketika sebuah pementasan berlangsung, yakni: (1) tindakan teaterikal; dan (2) tindakan meta-teaterikal. Tindakan yang pertama, yakni tindakan teaterikal, adalah tindakan yang diperagakan oleh para aktor di atas pentas, yang bersumber dari ontologi teater itu sendiri sebagai tontonan dengan tindakan manusia sebagai pokok tontonannya. Sementara tindakan yang kedua, yang dapat dinamakan tindakan meta-teaterikal, ialah tindakan yang dilakukan oleh pementasan teater itu sendiri, yang didasarkan pada premis bahwa sebuah pementasan pada dasarnya adalah tindakan atas sesuatu.

Analisis performatifitas atau analisis atas kualitas performatif suatu pementasan teater, didasari oleh teori ‘*speech act*,’ (tindak-bicara atau tindak-tutur) yang diperkenalkan oleh J.L. Austin dalam bukunya *How To Do Things With Words* (1962). Teori tindak-tutur yang dirumuskan oleh J.L. Austin, menjelaskan bahwa bahasa dapat digunakan tidak hanya untuk menggambarkan sesuatu, tetapi juga untuk melakukan sesuatu. Dalam analisisnya tentang penggunaan bahasa, Austin membedakan dua jenis kalimat dan ucapan, yakni: (1) ucapan konstatif; dan (2) ucapan performatif. Kalimat atau ucapan konstatif, adalah kalimat yang menyatakan atau menjelaskan sesuatu hal atau peristiwa. Sementara kalimat atau ucapan performatif adalah kalimat yang ‘melakukan’ sesuatu hal atau ‘menyikapi’ suatu peristiwa.

Kalimat atau ucapan konstatif, umumnya dinilai berdasarkan pertanyaan: apakah kalimat tentang yang menyatakan atau menjelaskan itu ‘benar’ atau ‘palsu.’ Sementara, kalimat performatif, lebih dinilai berdasarkan ‘apa yang sedang dilakukan’ dan ‘apa dampaknya’, tidak peduli hal yang dinyatakan itu ‘benar’ atau

‘palsu.’ Dengan cara ini, J.L. Austin menyatakan bahwa tujuan utama dari penggunaan bahasa bukanlah untuk membuat pernyataan atau memformulasikan proposisi, melainkan untuk mengkomunikasikan maksud dan makna, yang memiliki konsekuensi dan dampak. Lebih jauh, berdasarkan pengertian itu, Austin berargumen bahwa bahasa bukan saja suatu mekanisme melalui apa setiap pribadi memahami realitas, tetapi juga dengan apa setiap pribadi dapat menciptakan realitas sosial.

Contoh nyata dari bagaimana seseorang menggunakan bahasa sebagai cara untuk menciptakan realitas itu adalah pemberian nama, di mana seorang pembicara menggunakan ‘bahasa’ sebagai tindakan yang kemudian ‘menjadi’ realitas itu sendiri sebagai hasilnya. Misalnya, ketika seseorang menyatakan: “Saya beri namakan hotel ini Mangkuto Hotel!,” dan sejak saat itu hotel tersebut bernama Mangkuto Hotel. Atau ketika seseorang menyatakan: “Saya angkat kamu sebagai saudara saya,” yang mengubah realitas hubungan antara dua orang, dari sebagai teman atau kenalan menjadi saudara. Tipe-tipe kalimat semacam inilah yang oleh Austin dilabeli sebagai ‘ucapan performatif’.

Dengan demikian dapat dipahami bahwa sebuah tindak-tutur, atau terkadang juga disebut tindakan ilokusi, adalah tindakan yang dilakukan dengan kata-kata, seperti tindakan berterima kasih ketika seseorang mengucapkan ucapan: “Terima kasih!” Namun contoh yang paling sering digunakan adalah pernyataan seseorang yang sedang menikah, ketika pengantin pria menyatakan: “Saya terima menikahi putri Bapak,....,” ia mengucapkan hal itu, tapi juga sekaligus sedang melakukan apa yang dinyatakannya, bahwa ia memang sedang menikahi putri dari sang Bapak.

Berdasarkan hal tersebut, dapat dikatakan bahwa ‘tindak-tutur’ pada prinsipnya adalah tindakan yang dilakukan dengan menggunakan bahasa performatif, yakni bahasa yang ‘bertindak’. Pola dasar sebuah tindak tutur secara umum adalah kalimat yang; (1) dimulai dengan kata ‘Saya’ sebagai subjek; (2) dilanjutkan dengan menggunakan kata kerja performatif; (3) sering dilanjutkan dengan ‘Anda’ sebagai objek; dan (4) memiliki keterangan preposisional untuk menggambarkan secara spesifik tindakan yang sedang dilakukan. Jadi secara lebih langsung, contoh ujarang

atau tuturan performatif itu misalnya adalah: “Saya menasihatkan Anda untuk membela kehormatan Saya.” Dengan demikian, dapat dipahami bahwa contoh ‘tindak-tutur’ memiliki daya-performatif berupa: perintah, tawaran, permintaan, memohon, menyangkal, mengaku, sumpah, protes, dan sebagainya.

Analisis performatifitas atas pementasan teater pada tingkatan yang pertama, karena itu, dapat melihat bahwa pementasan teater bukan saja sedang menyatakan atau menggambarkan realitas, yang sangat nyata pada pementasan-pementasan realisme dan varian-variannya. Lebih dari itu, analisis performativitas dapat menginvestigasi ‘realitas’ apa coba diwujudkan atau dibangun melalui pementasan tersebut. Sebuah pementasan, harus dipahami tidak saja sedang menggambarkan apa adanya ‘suatu realitas’ kepada penonton, namun juga tengah mengarahkan penonton untuk menciptakan realitas yang baru. Hal yang tidak bisa dilupakan, adalah bahwa secara ontologis, ‘realitas pementasan’ itu sendiri adalah realitas yang diciptakan. Artinya, analisis performativitas dapat atas pementasan teater, dapat dimulai dengan melihat secara keseluruhan tentang apa yang dinyatakan oleh suatu pementasan, baik dalam: (1) pernyataan konstatif; maupun (2) pernyataan performatif.

Analisis performatifitas selanjutnya dapat menjadikan klasifikasi tuturan sebagai model dalam hal pencarian makna suatu pementasan melalui amatan terhadap dialog. J.L. Austin, membagi kalimat tuturan menjadi: (1) lokusi; (2) ilokusi; (3) perlokusi (*via* Keir Elam, 1980: 158). Dalam pementasan teater, lokusi adalah tindakan yang dilakukan oleh aktor sebagai pembicara dengan memproduksi kalimat bermakna yang mengikuti kaidah-kaidah kebahasaan. Ilokusi, merupakan tindakan yang dilakukan aktor terhadap aktor lainnya dalam pengucapan kalimat bermakna tersebut, seperti misalnya memohon, memerintah, menyarankan, dan sebagainya. Sementara perlokusi adalah efek yang ditimbulkan dari suatu ucapan bermakna yang mengandung tindakan tersebut terhadap penerimanya.

Konsep dasar tindak-tutur yang lain adalah bahwa setiap ‘percakapan’ memiliki: (1) lokutor atau penutur; dan (2) interlokutor, yaitu pendengar atau subjek yang dikenai tuturan. Pada tataran pertama, lokutor dan interlokutor dalam sebuah

pementasan adalah aktor yang sedang membawakan karakternya masing-masing. Namun yang sebuah pementasan teater memiliki 'interlokutor' kedua, yang dalam hal ini adalah penonton. Ketika seorang aktor yang sedang membawakan sebuah peran mengucapkan sebuah kalimat dialog, maka interlokutornya ada dua sekaligus, yakni lawan bicaranya dalam dunia drama, namun juga para penonton. Sehingga, analisis kualitas performatif atas pementasan pada dasarnya mencoba menginterogasi apa yang sedang 'dilakukan' oleh pementasan kepada penontonnya, misalnya: membuat mereka berempati, ikut bersedih, menertawakan, atau menyadari realitas sosial.

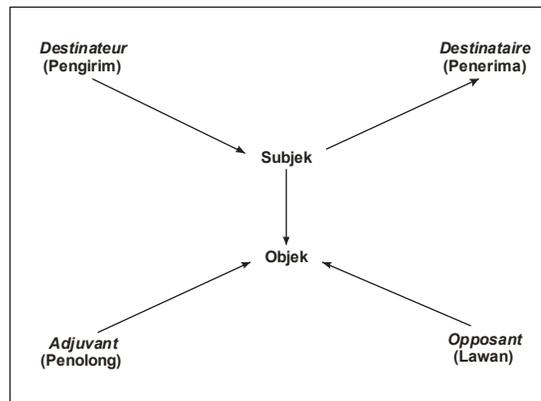
Relevansi teori 'tindak tutur' dengan teater sejatinya berawal dari pemahaman-pehamaan teoretik atas teater dan drama itu sendiri. Sebagaimana diketahui kata 'drama' berasal dari kata Yunani *dran*, yang berarti 'melakukan.' Sementara itu, kata '*acting*' adalah kata yang memiliki konotasi ganda, yakni: (1) melakukan tindakan; serta (2) bermain tindakan atau peran. Pantas pula dipertimbangkan bahwa pula dengan kata '*performing*' yang juga memiliki dua konotasi, yakni: (1) melakukan; dan (2) meyakinkan atau membuat-percaya. Relevansi dari kritik tindak-tutur dengan teater tersebut akan semakin jelas, dengan memperhatikan bahwa teater adalah 'pementasan bahasa.' Di sisi lain, 'pragmatik,' kata lain yang dapat digunakan untuk menamai kajian 'tindak-tutur,' berasal dari kata Yunani '*pragma*' yang berarti 'bertindak.'

Oleh sebab itu, maka penerapan teori tindak-tutur atas drama dapat menganalisis kekuatan bahasa sebagai peranti 'tindakan.' Hal itu semakin jelas melalui pementasan, karena pementasan umumnya mengidentifikasi karakter, sehingga status dan hubungan antar status dalam masyarakat dapat dilihat melalui identifikasi atas (1) lokutor dan (2) inter-lokutor. Karenanya, tidak mengherankan, bahwa kemampuan aktor dan karakternya dalam menggunakan bahasa performatif seringkali menjadi indikator bagi masyarakat luas tentang seberapa 'hebat' sang aktor memainkan perannya. Analisis tindak-tutur atas genre drama dan gaya realisme misalnya, dapat mengungkapkan dan mengangkat ke permukaan isu-isu tentang

status sosial. Seorang analis, misalnya dapat mempertanyakan melalui sebuah pementasan teater, perihal: (1) siapa yang memiliki hak untuk menggunakan kata-kata sebagai ‘tindakan’ di dalam pementasan; yang dapat diteruskan dengan (2) siapa sesungguhnya yang memiliki kewenangan atas bahasa dalam kehidupan sosial?

Ketika suatu karakter menggunakan bahasa performatif dalam pementasan, maka hal tersebut dapat menjadi indikator dari pemberdayaan kaum atau kelompok sosial yang direpresentasikan oleh karakter tersebut. Isu-isu sosial, gender, dan politik dalam teater yang dimungkinkan untuk dibaca secara lebih jelas melalui analisis atas ilokusi, misalnya bagaimana suatu karakter yang mewakili kelompok tertentu menunjukkan tindakan, dan memulai ‘arus-balik’ dari peristiwa drama. Pada banyak contoh pementasan, dapat ditemukan bahwa penggunaan bahasa menunjukkan hakikat dari genre lakon, bahkan perumusan karakter. Analis dapat mengingat bahwa pengertian-pengertian atas tipe karakter, semacam protagonis dan antagonis, semula dimulai dengan pengertian tentang subjek yang bercita-cita dan bertindak untuk mencapai cita-cita itu; sedang di sisi lain, ada subjek yang menentang cita-cita tersebut dan bertindak menghalanginya.

Analisis performativitas karakter tersebut salah satunya dapat dilakukan dengan menggunakan teori ‘aktan’ dari A.J. Greimas. Dalam ulasannya tentang Naratologi, Greimas mengajukan tiga pasangan oposisi biner yang meliputi enam aktan atau enam fungsi karakter, yaitu: (1) pengirim; (2) penerima; (3) subjek; (4) objek; (5) penolong; dan (6) lawan. Keenam aktan ini, digambarkan Greimas dalam suatu skema—sehingga terkadang juga dinamakan ‘skema aktan’—yang membentuk gambaran tentang keterkaitan antar karakter. Namun yang patut dicatat, adalah bahwa aktan dalam pengertian Greimas tidak selalu adalah manusia. Aktan ‘pengirim’ dan ‘penerima’, misalnya, dapat berupa ‘daya hidup’, ‘cita-cita’, ‘nasib’, dan kekuatan lainnya.



Berdasarkan skema aktan Greimas, sebuah pementasan selalu adalah pola hubungan dari: pertama, ‘subjek’ digerakkan untuk memperoleh ‘objek’ oleh ‘pengirim’; kedua, pencapaian ‘subjek’ dalam memperoleh ‘objek’ adalah untuk memenuhi kepentingan ‘penerima’; ketiga, dalam upayanya memperoleh ‘objek’, ‘subjek’ akan dibantu para ‘penolong’, dan sebaliknya akan dihalangi oleh ‘lawan’. Melalui penerapan pola ini, setiap aktan dapat segera diganti oleh nama-nama karakter di dalam teks pementasan. Berdasarkan itu, akan segera terlihat karakter-karakter dari setiap tokoh, dan perubahan-perubahan fungsinya yang menunjukkan perkembangan dari struktur plot pementasan, dan lebih jauh menungkapkan ‘performativitas’ karakter.

Model aktan A.J. Greimas pada dasarnya dapat diaplikasikan dengan mudah pada setiap teks pementasan. Berbasis pada pencarian peran aktan, yang dengan sendirinya mengungkap fungsi karakter serta dan kekuatan-kekuatan yang terlibat dalam jalinan plot suatu pementasan. Dengan mengingat: (1) fungsi karakterisasi; dan (2) signifikansi dari setiap karakter, maka analisis performativitas dapat melihat bagaimana setiap karakter menggunakan bahasa untuk membangun identitasnya, dan bagaimana bahasa digunakan sebagai bentuk tindakan. Jika dihubungkan dengan kelas dan status sosial, maka tindakan performatif itu adalah bentuk performativitas dari kelas dan status sosial tertentu yang diwakili oleh karakter.

Dengan demikian, maka pelajaran penting yang dapat dicermati melalui analisis performativitas, adalah kekuatan bahasa dalam pementasan teater. Sama seperti bagaimana teori tindak-tutur mempertanyakan perihal siapa yang memiliki kewenangan atas bahasa, analisis performativitas dapat mempertanyakan otoritas penggunaan bahasa dalam teater. Drama-drama Shakespeare, misalnya, dapat dilihat sebagai situs di mana kerajaan melakukan kendali ucapan performatif atas rakyatnya, dan sebaliknya secara implisit melakukan justifikasi terhadap dirinya sendiri sebagai pemegang hak untuk melakukan berbagai hal dengan kata-kata. Dalam sebuah adegan pernikahan, misal lainnya, penggambaran melalui penggunaan performatif akan menyebabkan penonton dapat mempertanyakan tentang siapa yang memiliki kekuatan performatif dalam bentuk tindak tutur? Apakah sebuah pernikahan sah karena pengantin pria mengatakan “Saya terima menikahi...,” atau karena adanya pegawai pemerintah, yang diberi kewenangan oleh negara untuk menggunakan kata-kata performatif: “Sejak saat ini anda berdua dinyatakan sah sebagai suami-istri”?

Hal yang tidak dapat dihindari ialah bahwa penggunaan bahasa performatif dalam pementasan teater memiliki dua pengertian sekaligus, yakni sebagai bahasa ‘benar-benar sedang dilakukan’ sekaligus ‘berpura-pura dilakukan.’ Makna bahasa dalam pementasan teater karenanya oleh sebagian ahli dipandang sebagai hasil jalinan yang rumit dari ‘melakukan’ dan sekaligus ‘berpura-pura’ ini. Pada tataran ini, analisis performativitas perlu mempertimbangkan kritik dari Searl atas teori tindak-tutur. Bagi Searl, ‘tindak-tutur’ hanya berhasil, jika memiliki intensi; dan konteks. Performativitas, karena itu, dapat diidentifikasi melalui tiga hal, yakni: (1) intensi atau niatan; (2) konteks atau bingkai; dan (3) efek atau dampak.

Konsep penting yang dapat digunakan dalam analisis performativitas, ditawarkan oleh Judith Butler dalam bukunya *Excitable Speech: the politics of the performative*. (1997: 8), yang mendefinisikan ‘performativitas’ sebagai studi tentang wacana yang digunakan dalam pembentukan identitas dan pembuatan hukum dalam masyarakat. Butler (1997: 23) menekankan ‘daya’ yang dimiliki oleh kata-kata dan bahasa, yang dapat digunakan untuk mengeksploitasi, melawan sekaligus membantu

individu dalam menemukan identitasnya. Gagasan dasar dari konsep ini adalah bahwa kata-kata memiliki efek pada materi, kondisi mental atau fisik manusia. Butler menekankan bahwa ‘berbicara’ atau ‘menggunakan kata-kata’ dapat digunakan untuk berbagai tujuan, misalnya ‘menyakiti’ atau ‘membantu’. Penggunaan semacam itu tampak jelas dalam penciptaan ‘hukum tertulis,’ di mana kata-kata digunakan untuk menentukan apa yang boleh dan tidak diperbolehkan. ‘Hukum’ adalah penggunaan bahasa dengan kualitas dan atribusi tertentu sehingga menjadi pernyataan otoritatif. Otoritas ini berasal dari kekuatan yang dimiliki oleh orang-orang mendistribusikan hukum tetapi juga karena dimunculkan secara berulang-ulang di dalam masyarakat.

Analisis performativitas dapat memanfaatkan konsep butler tersebut untuk melihat kemampuan pementasan teater dalam dua hal, yakni: (1) mengonstruksi identitas; dan (2) menciptakan ‘norma’ atau semacam panduan moral. Dilihat dari konsep Butler, setiap pementasan teater sendirinya, mengarahkan penonton untuk mendefinisikan tentang karakter yang diperankan oleh aktor melalui penggunaan kata-kata: siapa protagonis, dan siapa antagonis? Bahkan, bukan rahasia lagi, jika sebagian pementasan membuat penonton langsung bereaksi terhadap satu atau lebih tokoh, misalnya berempati pada karakter A, dan antipati pada karakter B. Selanjutnya, pementasan juga ‘menyarankan’ atau bahkan ‘memerintah’ penonton untuk mendefinisikan, ‘mana yang baik’ dan ‘mana yang buruk,’ yang bukan saja bereferensi pada kehidupan sehari-hari, namun juga dapat berdampak pada kehidupan sehari-hari. Analisis performativitas dapat melihat bagaimana sikap itu diarahkan melalui penggunaan kata-kata dalam pementasan. Hal itu akan tampak lebih nyata lagi pada kasus-kasus di mana teks-teks lakon yang sama dipentaskan secara berulang-ulang.

Berhadapan dengan pementasan-pementasan minim-kata, atau yang belakangan ini lazim dinamakan ‘teater tubuh,’ analisis performativitas dapat memanfaatkan kritik Jaques Derrida atas teori ‘tindakan performatif’ J.L. Austin. Bagi Austin, sebuah gestur atau yang oleh Berthold Brecht disebut sebagai *gestus* dapat dipahami sebagai performatifitas, yang oleh Austin dinamakan sebagai

tindakan ‘non-linguistik’ tetapi mirip dengan ucapan performatif. Austin memberikan contoh dengan menyatakan bahwa ‘membungkukkan badan’ dapat ditafsirkan sebagai bentuk laku yang memiliki banyak potensi makna: perbudakan, penghormatan, atau hanya sedang mencermati sesuatu di lantai.

Austin berpendapat bahwa, tindakan performatif non-linguistik ‘hormat’ itu hanya dapat diinterpretasikan secara jelas dan tegas, dengan kata lain meyakinkan, jika dibarengi dengan tindakan lain, seperti membuka topi atau menempatkan tangan di dada. Hal itu menurut Austin seperti menggunakan terlalu banyak kata, karena terkadang juga harus diikuti dengan penggunaan bahasa verbal. Kalimat seperti “Hamba, Tuan,” atau “Saya, Pak,” harus tetap disampaikan selama tindakan itu untuk menjelaskan bahwa laku membungkukkan bada tersebut adalah bentuk tindakan yang menunjukkan rasa hormat. Artinya, Austin menggaris bawahi pentingnya konteks, serta kehadiran bersama antara ucapan dan tindakan, untuk mengkonfirmasi makna dari suatu tindakan performatif.

Jaques Derrida dalam bukunya *Limited Inc* (1977) mempertanyakan ketepatan penggunaan istilah ‘konteks’ ini dan menyatakan bahwa sebenarnya tidak ada konteks yang benar-benar ‘determinan.’ Jika bagi Austin ketiadaan ‘konteks’ akan membuat sebuah pernyataan atau perbuatan performatif menjadi ‘gagal,’ maka Derrida mengajukan tantangan bahwa ‘kegagalan’ itu tidak akan membuat kalimat atau tindakan performatif terhenti untuk menstrukturkan diri dan dimaknai. Karenanya, Derrida mengajukan dua konsep lainnya untuk menafsirkan ‘performativitas,’ yakni: (1) repetisi; dan (2) sitasi.

Melalui mekanisme ‘pengulangan’ dan ‘kutipan,’ sebuah ucapan atau tindakan ‘performatif’ menciptakan konteks yang baru, dan sekaligus berfungsi sebagai kekuatan performatif yang baru, yang dapat membelokkan atau bahkan membalikkan ucapan atau tindakan yang menjadi referensinya. Dua konsep inilah yang sangat bermanfaat untuk memahami teater-tubuh atau juga teater secara umum. Jika perbuatan-perbuatan di atas pentas dapat dipahami sebagai bentuk ‘pengulangan’ sekaligus ‘kutipan’ dari fenomena sehari-hari, maka penempatannya di dalam

pementasan teater, dengan sendirinya memberikan ‘konteks’ baru, yang dapat menghasilkan makna yang baru pula.

Analisis performativitas dalam pementasan teater pada tataran yang lain dapat memanfaatkan kategorisasi Richard Schechner dalam bukunya *Performance Theory* (2001). Richard Schechner membagi sebuah pementasan teater menjadi tujuh komponen yang merupakan sebuah kontinum, yaitu: (1) kegiatan otak; (2) bit mikro; (3) bit; (4) tanda; (5) adegan; (6) drama; dan (7) drama makro. Kegiatan otak adalah proses neurologis yang menghubungkan korteks ke subkortikal tindakan. Bit mikro adalah gerak kecil yang hanya dapat ditangkap melalui gerak lambat atau *stopaction* kamera. Bit adalah unit terkecil yang dilakukan melalui kendali kesadaran yang membuat suatu unit perilaku bisa diulangi. Tanda adalah unit yang terdiri dari satu atau lebih bit dan dapat dibaca sebagai informasi emosi. Tema adalah urutan satu atau lebih tanda-tanda yang membentuk unit interaksi, di mana struktur naratif mulai terlihat. Drama adalah suatu sistem kompleks adegan yang bisa dinamakan drama estetik. Sedangkan dramamakro adalah tindakan sosial dalam skala besar, yang disebut Turner sebagai ‘drama sosial’ di mana seluruh masyarakat bertindak atas dasar krisis kolektif mereka.

Bagi Schechner, hubungan antara tujuh level ini mulai dari yang lebih kecil menimbulkan, memanipulasi, dan kemudian menyusun unit yang lebih besar dan berkontribusi dalam bagaimana makna diciptakan dari yang lebih besar diuraikan ke yang lebih kecil. Karenanya, Schechner membedakan antara: (1) ‘performativitas’; (2) ‘teaterikalitas’; dan (3) ‘narativitas.’ Performativitas hadir pada ketujuh level namun lebih tegas yampak pada unit 1, 2, dan 3 (kegiatan otak, bit mikro, dan bit). Teaterikalitas dimulai pada level 3 (bit) dan dominan pada tingkat 4 dan 5 (tanda dan adegan). Teaterikalitas kemudian diserap sebagai ‘adegan’ ke level 6 dan 7 (drama dan drama makro). Narativitas dimulai pada level 5 (adegan) dan dominan pada tingkat 6 dan 7 (drama dan drama makro).

Analisis performativitas perlu memperhatikan beberapa prinsip. Pertama, performativitas bukanlah tindakan tunggal, tapi bentuk pengulangan tindakan

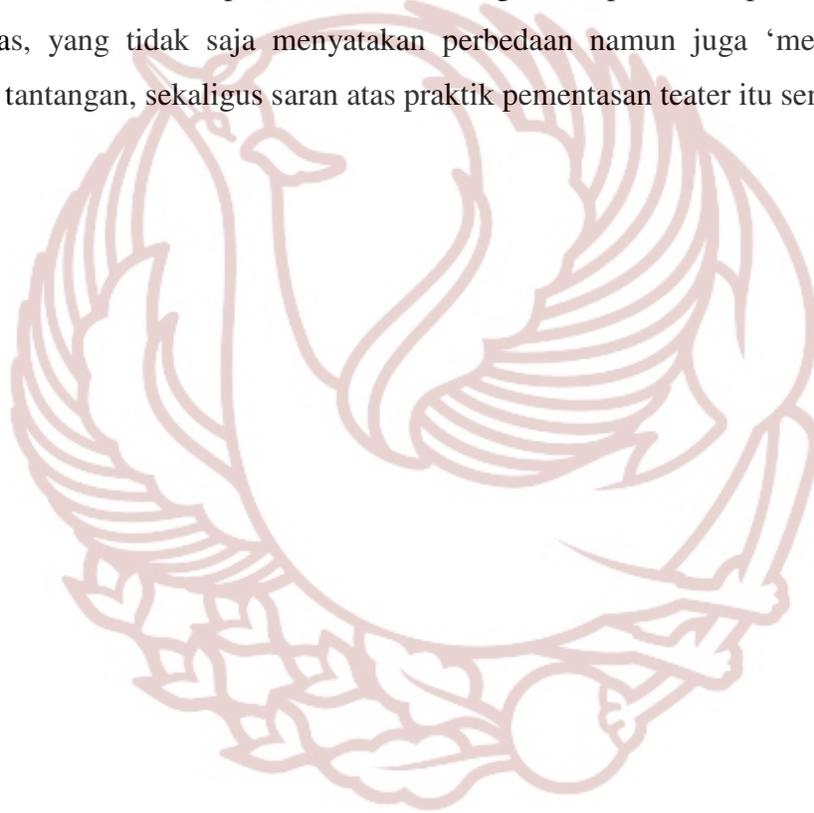
menyerupai ritual, yang mencapai efek melalui naturalisasi atau pembiasaan yang berkelanjutan. Kedua, tindakan performatif atau perbuatan ilokusi mendapatkan maknanya melalui keserentakan perbuatan dan ucapan. Ketiga, performatifitas menunjukkan bahwa ‘kuasa’ adalah sesuatu yang tidak stabil atau statis, tetapi dapat tersebar dan dibangun dalam kehidupan sehari-hari. Teori performativitas, tidak jauh berbeda dari teori hegemoni dalam hal ini, karena menekankan cara di mana dunia sosial dapat diciptakan dan berbagai kemungkinan sosial dapat muncul pada berbagai tingkat tindakan sosial melalui hubungan kolaboratif dengan ‘kuasa.’

Gagasan analisis performativitas dan *performance* banyak dikritik karena cenderung terlalu mudah diterapkan pada segala macam fenomena dan karenanya menghancurkan batas-batas antara seni dengan realitas. Namun analisis performatifitas menawarkan pemahaman yang lebih mendalam tidak hanya terhadap cara kerja spesifik dari pementasan teater, tetapi terhadap prinsip-prinsip keterhubungan yang telah mempertahankan eksistensi pementasan teater dalam masyarakat. Khususnya dalam kaitannya dengan kajian teater, analisis performativitas berperan penting dalam mendorong kelahiran ranah-ranah kajian baru yang melampaui teks untuk meneliti cara kerja peristiwa teater, termasuk kecendrungan-kecendrungan mutakhir semacam termasuk seni kejadian, teater tubuh, dan teater *avant-garde*. Lebih jauh, analisis performativitas bahkan dapat digunakan untuk menganalisis perilaku sosial, peran gender, manifestasi politik atau bahkan peristiwa politik.

Analisis performativitas selanjutnya memperhatikan tentang efek lanjutan dari performatifitas pementasan dalam dua cara yang berbeda. Di satu sisi, analisis berfokus pada korelasi antara praktek pementasan teater dan realitas sosial-budaya, sedang di sisi lain dalam fungsinya sebagai instrumen penting dalam konsolidasi kebudayaan, misalnya dengan mempengaruhi budaya tontonan memunculkan wacana, maupun memprovokasi penciptaan teknologi baru. Sebagai contoh dari kekuatan performatif semacam itu, ialah kemunculan pentas prosenium dan

teknologi pencahayaan pementasan yang terjadi akibat provokasi kebutuhan pementasan teater bergaya realisme.

Analisis performativitas, dapat berfokus pada performativitas karya seni dengan cara mengungkapkan strategi-strategi artistik, yang seringkali memiliki karakteristik dan kecenderungan yang berbeda, sekaligus memiliki daya luar biasa yang dapat memberi dampak tertentu baik dalam sejarah seni maupun dalam praktik seni masa kini. Berdasarkan itu, maka pilihan-pilihan estetika semacam ‘teater postdramatik,’ ‘teater kontemporer,’ atau ‘teater garda-depan’ merupakan bentuk performativitas, yang tidak saja menyatakan perbedaan namun juga ‘melakukan’ penentangan, tantangan, sekaligus saran atas praktik pementasan teater itu sendiri.



### **BAB III. ANALISIS STRUKTURALISME DAN POSTDRAMATIK**

#### **A. Analisis Strukturalisme: Teks Lakon sebagai Mitos**

Model analisis lain atas teks lakon yang dapat digunakan, namun masih jarang dicoba adalah model analisis struktural Levistrauss. Model analisis ini pada dasarnya mencoba melihat potensi sebuah teks lakon sebagai sebuah ‘mitos’ yang memiliki keterhubungan dan keterkaitannya dengan teks lakon lain. Alternatif model analisis atas struktur lakon-lakon di Indonesia kiranya pantas dipikirkan, mengingat analisis lakon/ analisis teks dramatik merupakan salah satu hal penting dalam produksi seni teater, di samping tentunya analisis pertunjukan/ analisis teks teaterikal itu sendiri. Seperti dinyatakan Keir Elam, kedua teks ini saling berkaitan dalam konteks produksi teater (Elam, 1980: 2-3). Karena itu, selain untuk kebutuhan kajian seni teater, analisis lakon juga dibutuhkan dalam kerangka produksi pertunjukan teater.

Premis dasar model analisis ini ialah bahwa teks drama atau naskah lakon, pada dasarnya merupakan fenomena budaya, yang dapat mengungkap suatu pola pikiran yang bekerja di balik fenomena tersebut. Berlandaskan pada alasan itu, maka naskah lakon dapat dianalisis dengan menggunakan metode analisis struktural, sebagaimana yang dilakukan Levi-Strauss terhadap mitos *Oedipus*, serta yang diterapkan Heddy Shri Ahimsa-Putra terhadap tiga novel karya Umar Kayam. Sebagai salah satu empasis dari analisis, seorang analisis dapat mencoba membuktikan terjadinya transformasi dari karakter tokoh (penokohan) dari satu teks lakon ke teks lakon lainnya, yang membuktikan bahwa terdapat suatu pola umum atau struktur yang bekerja di balik penulisan lakon-lakon tersebut.

Teori Strukturalisme yang dikembangkan oleh Claude Levi-Strauss, meyakini bahwa terdapat keteraturan yang hakiki di balik setiap fenomena budaya, sesuatu yang dinamakan sebagai struktur, suatu hubungan atas unsur-unsur, di mana perubahan pada salah satu di antaranya menghasilkan perubahan bagi semua unsur tersebut (Levi-Strauss, 2009: 279). Keteraturan atau struktur tersebut, dapat pula

dilihat pada beberapa fenomena yang kelihatannya berbeda-beda, namun sebenarnya menyimpan pola yang sama, yang dapat dibuktikan melalui konsep transformasi. Transformasi dalam strukturalisme Levi-Strauss, berbeda artinya dengan pengertian transformasi secara umum, yaitu perubahan. Istilah transformasi dalam strukturalisme Levi-Strauss lebih diartikan sebagai ‘alih rupa’ pada tataran permukaan, yang menegaskan bahwa pada tataran yang lebih dalam, yang terjadi sesungguhnya adalah ‘keterulangan’ pola atau struktur (Ahimsa-Putra, 2006: 62-64). Atau dengan kata lain, konsep transformasi menyatakan bahwa tidak terdapat perubahan yang signifikan pada suatu fenomena, meski pada tingkatan permukaan sebuah fenomena telah terlihat berbeda sama sekali.

Berpijak pada konsep transformasi dalam pengertian Strukturalisme Levi-Strauss tersebut, analisis untuk mencoba melihat adanya ‘keterulangan’ pola pada berbagai teks drama atau naskah lakon pengamatan dapat dibatasi pada salah satu komponen drama, misalnya penokohan (karakter tokoh) saja. Analisis bisa memilih masing-masing satu tokoh dari setiap lakon, yang dipandang dapat dijadikan indikator untuk memahami keseluruhan lakon, dan pada akhirnya memahami pikiran sang pengarang. Hal ini dilandaskan pada teori yang menyatakan bahwa penokohan (karakter tokoh) merupakan unsur terpenting dari setiap naskah lakon, dan analisis terhadapnya adalah hal terpenting yang harus dilakukan dalam rangka memahami pikiran pengarang. Mengutip pendapat Soediro Satoto (1998), analisis terhadap penokohan dapat dilakukan berdasarkan pada tiga dimensi karakteristik tokoh, yaitu: (1) dimensi fisik (ciri-ciri badani); (2) dimensi sosiologis (ciri-ciri kehidupan dalam masyarakat); dan (3) dimensi psikologis (ciri-ciri kejiwaan).

Tahapan-Tahapan Analisis yang dapat dilakukan adalah: (1) menguraikan mitos; (2) meraba struktur mitos; dan (3) membaca ideologi di balik mitos. Tahapan ‘Menguraikan Mitos’ adalah menguraikan setiap lakon sebagai sebuah narasi, yang terdiri atas urutan peristiwa-peristiwa, yang sebagiannya kausal ataupun tidak. Tahapan ‘Meraba Struktur Mitos’ dapat dilakukan setelah masing-masing lakon, yang diuraikan berdasarkan babak dan adegan seperti di atas, kemudian diketengahkan

secara analisis struktur. Analisis dilakukannya dengan membagi masing-masing lakon menjadi lima episode, misalnya: (1) episode latar belakang tokoh; (2) episode pertentangan; (3) episode puncak pertentangan; (4) episode penyelesaian masalah; dan (5) episode kesimpulan atau akhir cerita. Lima episode ini, diketengahkan dengan merujuk pada pembagian tangga dramatik Gustav Freytag, sebagaimana yang dikutip RMA. Harymawan dalam bukunya *Dramaturgi*, yaitu: eksposisi, *rising action*, konflik, klimaks, resolusi, dan konklusi (Harymawan, 1984: 18).

Sebagai piranti analisis, dapat digunakan konsep *mytheme*, yang dipakai untuk melihat persamaan dan perbedaan dari penokohan-penokohan yang telah dipilih dari masing-masing lakon. Masing-masing penokohan, kemudian dilihat posisinya dalam rantai episode, seperti yang telah dijelaskan di atas. Kedudukan dan fungsi tokoh di dalam cerita, kemudian dilihat seperti hubungan sintagmatis dan paradigmatis dalam bahasa, dengan rantai episode sebagai kalimatnya. Dengan cara tersebut, analisis dapat melihat penokohan sebagai *mytheme*, yang memperlihatkan gambaran perkembangan karakter tokoh, berdasarkan tiga dimensi karakter tokoh, seperti yang telah dijelaskan pada alinea terdahulu.

Pada masing-masing episode, akan dapat ditemukan berbagai *mytheme*, misalnya: (1) 'jenis kelamin'; (2) 'ciri-ciri muka atau wajah'; (3) 'keadaan tubuh'; (4) 'keadaan keluarga'; (5) 'ekonomi'; (6) 'kehendak'; (7) 'posisi dalam keluarga'; (8) 'pekerjaan atau peranan dalam masyarakat'; (9) 'mentalitas, moral atau norma'; (10) 'pandangan masyarakat'; (11) 'orientasi hidup'; (12) 'sikap dan prilaku'; (13) 'status sosial'; (14) 'pikiran dan perasaan'; (15) 'kekerabatan', dan (16) 'nasib akhir'. Berdasarkan semua *mytheme* yang berhasil ditemukannya pada alur dramatik tersebut, dapat dilihat bahwa masing-masing tokoh, dihubungkan satu sama lain oleh logika homologi (kesamaan), oposisi (keberlawanan), inversi (keterbalikan), dan akhirnya transformasi (alih rupa).

Semua itu dipandang sebagai bentuk variasi terhadap tema yang sebenarnya sama. Namun demikian, masing-masingnya terlihat berbeda karena disusun dalam rantai sintagmatis dan paradigmatis yang 'seolah-olah' berbeda. Namun kemudian

dapat dibuktikan bahwa perbedaan tersebut hanya terjadi pada ‘tataran luar’, sedangkan pada ‘tataran dalam’, tema, maupun nilai dan makna yang disampaikan oleh beberapa lakon pada dasarnya adalah sama. Dengan kata lain, yang terjadi adalah transformasi (alih rupa) dari tokoh yang satu, ke tokoh yang lain, demikian pula dari lakon yang satu ke lakon yang lain.

Setelah menguraikan struktur masing-masing lakon, seorang analis bisa melihat apa yang oleh sang pengarang ingin sampaikan sebagai pesan melalui lakon, misalnya tentang sistem kepercayaan yang pada dasarnya merupakan persoalan yang universal. Hal tersebut tidak dapat dipisahkan dari pemilihan latar belakang budaya bagi lakon, misalnya budaya Jawa, budaya Bali, budaya Minangkabau dan budaya Cirebon. Namun latar belakang budaya dapat pula Identifikasi atas latar budaya dapat dilakukan dengan memperhatikan penanda budaya yang lebih dominan berdasarkan nama tokoh, nama tempat, maupun keterangan langsung dari pengarang. Kehidupan spiritual atau sistem kepercayaan, yang dipengaruhi oleh budaya yang berbeda-beda itu, kemudian mengarah kepada etika kehidupan, yang terlihat jelas dengan memperhatikan pandangan hidup masing-masing tokoh yang telah dipilih.

Analisis lakon dengan cara ini dapat sekaligus memberikan tawaran tentang analisis karakter tokoh (penokohan), melalui pembacaan terhadap perkembangan karakter tokoh, yang diletakkan sebagai *mytheme* dalam rantai episode cerita atau alur dramatik. Penokohan merupakan unsur terpenting dalam naskah lakon, tidak saja karena penokohan merupakan instrumen penyampai dialog, yang kemudian menggulirkan wujud dramatik, tetapi juga karena penokohan dapat membantu dalam memahami pikiran pengarang.

Kajian semacam ini, dapat memberikan alternatif yang bermanfaat bagi khasanah pengkajian drama dan teater secara umum, khususnya analisis teks lakon/ teks dramatik. Dengan model kajiannya ini, seorang analis dapat memahami struktur, dan makna, bahkan ideologi yang terdapat dalam sebuah naskah lakon. Namun demikian, kiranya terdapat beberapa hal yang perlu diperhatikan, yakni hal-hal yang berkaitan dengan kerangka konseptual. Misalnya, tentang rasionalisasi objek

penelitian, yaitu teks drama atau naskah lakon yang dipilih, dalam kaitannya dengan relevansi teori yang digunakan, yaitu strukturalisme Levi-Strauss. Sebagaimana diketahui, semula Levi-Strauss mengembangkan model analisis struktural ini untuk memahami sejumlah mitos, yaitu mitos Oedipus di Eropah, dan mitos masyarakat suku Indian di Amerika (Levi-Strauss, 2009: 275-350). Hal itu dilakukan dengan asumsi bahwa setiap mitos merupakan perwujudan dari struktur penalaran atau logika tertentu (Ahimsa-Putra, 2006: 75-79). Sehingga, analisis terhadap suatu mitos yang dipercaya oleh suatu masyarakat, dapat membantu untuk memahami struktur penalaran yang digunakan oleh masyarakat bersangkutan.

Untuk itu, sebelum masuk ke dalam analisisnya, peneliti yang akan menggunakan model analisis struktural Levi-Straus perlu membuktikan terlebih dahulu, bahwa teks drama, atau naskah lakon yang ditelitinya dapat diperlakukan layaknya sebuah mitos, sehingga metode analisis Strukturalisme Levi-Straus yang dipilihnya menjadi relevan. Hal itu dapat dilakukan dengan eksplanasi yang meyakinkan bahwa analisis terhadap naskah lakon dapat membantu untuk melihat struktur penalaran yang digunakan oleh sang pengarang, atau bahkan oleh sebuah masyarakat. Penokohan dapat berfungsi sebagai pintu-masuk menuju telaah keseluruhan, sebab Levi-Strauss sendiri meyakini, bahwa setiap mitos memberi tempat khusus pada penokohan tertentu, untuk menginformasikan secara eksplisit suatu kondisi sosial (Levi-Strauss, 2009: 277).

Sebagai perbandingan, dapat diperhatikan analisis yang dilakukan Heddy Shri Ahimsa-Putra terhadap novel Umar Kayam (Ahimsa-Putra, 2006: 253-297), dan analisis Kris Budiman terhadap puisi *Nyanyian Angsa* karya Rendra (Budiman, 1994: 14-21). Dalam uraiannya, Heddy Shri Ahimsa-Putra merasa perlu untuk meyakinkan pembaca bahwa cerita-cerita yang ditulis Umar Kayam adalah objek yang tepat untuk dianalisis dengan Strukturalisme Levi-Straus, yaitu karena: (1) cerita-cerita itu, seperti halnya mitos, ditulis dalam rangka mengatasi sebuah kontradiksi empiris; dan (2) karena si penulis memposisikan dirinya sebagai bagian, atau yang ikut mengalami cerita, seperti halnya individu-individu dalam masyarakat dalam melahirkan mitos

(Ahimsa-Putra, 2006: 255-261). Demikian pula dengan Kris Budiman, yang sampai pada kesimpulan bahwa: “substansi mitos adalah *cerita*” (Budiman, 1994: 19), sehingga puisi naratif (bercerita) seperti *Nyanyian Angsa* dapat dianalisis dengan metode analisis struktural.

Selanjutnya, para peneliti yang akan menggunakan model analisis ini kiranya harus memberikan penjelasan yang memadai tentang beberapa istilah (terminologi) dan konsep khas Levi-Strauss, misalnya, tentang *mytheme*, *ceritheme*, sintagmatis dan paradigmatis. Pemahaman tentang istilah sintagmatik dalam model analisis dapat dinyatakan secara eksplisit melalui penjelasan tentang hubungan antara bagian Latar Belakang Tokoh – Pertentangan – Puncak Pertentangan – Penyelesaian Masalah – Kesimpulan atau Akhir Cerita pada sebuah struktur dramatik, yang dapat dipahami sebagaimana layaknya hubungan S – P – O – K dalam kalimat, sementara *flash back* (kilas balik) dan *foreshadow* (bayangan awal) dalam penceritaan dapat berfungsi seperti halnya perubahan struktur kalimat dalam aturan kebahasaan. Selanjutnya, dengan menunjukkan bahwa variasi *mytheme*, cerita, tokoh, nama tempat, dan sebagainya antara lakon yang satu dengan yang lain, dapat dipahami sebagaimana sebuah kata disubstitusi dalam kalimat, yang sebenarnya tetap memiliki tujuan yang sama, maka istilah paradigmatis pun bisa terjelaskan.

Selain definisi terhadap terminologi khusus, hal yang patut diperhatikan adalah bahwa Levi-Strauss sendiri menggunakan model analisis berkolom dalam menganalisis *Oedipus* (Levi-Strauss, 2009: 286), yang kemudian diterapkan pula oleh Kris Budiman dalam menganalisis *Nyanyian Angsa* (Budiman, 1994: 22). Sementara itu model analisis yang diterapkan dan dikembangkan Shri Ahimsa-Putra dalam menganalisis tiga novel Umar Kayam, sedikit berbeda, yaitu dengan membagi cerita menjadi episode-episode, dan langsung menguraikan *mytheme/ceritheme*-nya (Ahimsa-Putra, 2006: 264-277).

Terakhir, mengingat kemungkinan timbulnya beberapa kesamaan, yaitu: (1) model analisis, seperti dengan yang dilakukan Ahimsa-Putra; dan (2) pilihan objek, sebab kisah Oedipus yang dianalisis oleh Levi-Strauss, yang sebenarnya juga tertulis

dalam bentuk teks drama (Levin, 1960), maka kiranya seorang analis perlu secara eksplisit mengungkapkan sisi yang khas dari analisisnya.

Strukturalisme Levi-Strauss mungkin pula untuk diterapkan terhadap pertunjukan teater itu sendiri. Hal itu bisa dilakukan berdasarkan beberapa pikiran. Pertama, pandangan strukturalisme Levi-Strauss itu sendiri, yang meyakini bahwa bahasa merupakan kondisi bagi kebudayaan, sebab materi yang digunakan untuk membangun bahasa pada dasarnya adalah material yang sama jenisnya dengan material yang membentuk kebudayaan (Ahimsa-Putra, 2006: 25). Kedua, pertunjukan teater pada dasarnya adalah kompleks bahasa, yang tersusun atas berbagai bahasa, antara lain bahasa verbal, bahasa visual, dan bahasa auditif, sehingga bisa didekati sebagaimana mitos dan bahasa yang lain. Dan ketiga, hubungan pementasan teater dengan lakon yang inheren di dalamnya, tak ubahnya seperti hubungan antara ritus dengan mitos yang menggerakkannya, sehingga pertunjukan teater dapat dibaca sebagaimana sebuah ritus dibaca.

Pemanfaatan model analisis struktural Levi-Strauss bagi analisis lakon-lakon Indonesia, selain dapat mengatasi persoalan perbedaan jenis, konvensi, dan gaya lakon kita dengan lakon 'Barat', juga dapat berguna untuk menelisik 'sistem pengetahuan' masyarakat kita, khususnya konsep-konsep estetika lakon khas Indonesia sendiri. Apalagi mengingat kekayaan tradisi lisan kita, di mana berbagai mitos hidup di dalamnya, seringkali menjadi inspirasi penciptaan lakon dan pementasan teater di Indonesia.

## **B. Analisis Post-Dramatik: Wacana Produksi sebagai Lakon**

Dewasa ini, semakin banyak pementasan teater yang tidak berangkat dari teks lakon tertulis terlebih dahulu. Banyak pementasan yang justru menciptakan 'lakon' bersama proses penciptaan pementasan. Ada pula, yang mengambil teks lakon tertulis sekadar sebagai pemicu dalam proses penciptaan pementasan, atau menjadikannya sebagai bahan yang diputar-balikkan sedemikian rupa. Jika ingin dikategorisasikan, maka pendekatan yang oleh Hans-Thies Lehmann dinamakan sebagai 'teater

postdramatik' ini memiliki beberapa modus, yakni: (1) tanpa teks lakon sama sekali; (2) mengambil teks lakon sekadar sebagai inspirasi; (3) mengambil teks lakon sebagai 'kutipan,' yang digabungkan dengan 'kutipan' yang lain; dan (4) menjadikan teks lakon sebagai tesis yang diantitesiskan.

Meski kemunculan pementasan teater 'postdramatik' yang merekomendasikan pendekatan baru atas 'teks lakon' ini terutama bersumber dari wacana tentang 'melepaskan ketergantungan teater dari sastra drama,' namun Karen Jurs-Munby menegaskan bahwa tradisi ini tidak bisa sepenuhnya dilepaskan dari tradisi 'dramatik' alias tradisi lakon. Sebab, sebagai sebuah tradisi yang telah bercokol sekian lama, pementasan pementasan yang berangkat dari teks lakon atau naskah drama telah menanamkan suatu pola menonton. Akibatnya, kualitas dramatik dari lakon telah menjadi 'prakondisi' bagi penonton setiap kali mereka datang menonton pementasan teater. Jadi, dalam pikiran penonton, tetap akan beroperasi sebuah cara membaca 'tradisional' dengan mana mereka akan selalu mencari plot, karakter, tema, dan latar dari setiap pementasan.

Karenanya, meski tidak berangkat dari teks dramatik atau yang lazim dinamakan sebagai naskah drama atau teks lakon, namun pementasan-pementasan 'postdramatik' pada dasarnya tetap merupakan sebuah pementasan 'dramatik,' karena paling tidak dua konsep. Pertama, karena kata 'drama' (dari kata Yunanai Klasik: *dromai*) semula lebih bermakna sebagai 'tingkah laku,' sehingga setiap pementasan yang menjadikan 'tingkah laku manusia' sebagai pokok tontonannya sejatinya adalah tontonan 'dramatik.' Kedua, urutan peristiwa dalam pementasan teaterikal, dengan pola dan rumusan tertentu, pada akhirnya tetap akan menimbulkan aspek 'tegangan' dan 'kejutan' bagi penonton, dua kualitas yang selama ini dianggap sebagai dasar dari pengertian 'yang dramatik.'

Namun demikian, analisis lakon atau analisis drama, harus diperbaharui manakala berhadapan dengan pementasan teater dengan pendekatan 'postdramatik' ini, yakni dengan memahaminya sebagai 'wacana dramatik.' Analisis wacana dramatik berangkat dari pemahaman bahwa pementasan drama atau teater

sebagaimana semua teks adalah ‘wacana’ yang berpotensi membangun berbagai pikiran, pengetahuan dan pemahaman. Menganalisis ‘wacana’ secara umum berarti mengamati cara berfikir yang mewujud dalam bentuk ‘bahasa’ verbal maupun visual. ‘Cara berfikir’ itu sendiri mungkin tumpang tindih dan saling memperkuat satu sama lain namun juga bisa cenderung menutup kemungkinan bagi yang lain. Karena itu perlu dipahami bahwa setiap wacana cenderung tidak pernah netral, namun sebagai sebuah konfigurasi gagasan, wacana dapat mencerminkan semacam benang merah dengan mana suatu ideologi dirajut.

Pencarian ‘wacana dramatik’ dalam pementasan-pementasan teater ‘post-dramatik’ paling tidak dapat dilakukan dengan mengamati lima komponen, yakni: (1) teks; (2) ruang; (3) waktu; (4) tubuh; dan (5) media. Teks dalam pengertian ini, tentunya bukan teks tertulis, namun teks auditif-visual, yakni apa yang dikatakan para aktor, apa yang dinyatakan oleh tubuh mereka, apa yang dinyatakan oleh benda-benda di atas pentas, dan apa yang dinyatakan bersama oleh aktor dan benda-benda itu. Namun karena teks auditif-visual ini baru ada pada pementasan, maka dalam hal analisis, lakon, pengertian teks dapat digeser menjadi tema atau isu, yang sedang disikapi atau direspons melalui pementasan.

Jadi analisis pertama atas teater ‘postdramatik’ adalah analisis atas wacana yang mendasari ‘pementasan,’ yakni hal, isu, tema, atau masalah yang akan direspons melalui pementasan. Kedudukan wacana dalam pementasan teater postdramatik ini, dapat dipahami sejajar posisi ‘lakon’ dalam pementasan teater dramatik, karena sama-sama berfungsi sebagai titik keberangkatan atau dasar pijakan pementasan. Dari pemahaman inilah kemudian dapat diuraikan hal-hal yang lain, yakni pilihan-pilihan atas waktu pementasan; ruang-tempat pementasan; posisi tubuh dalam pementasan; serta media yang digunakan dalam pementasan.

Tentunya tidak terlalu sukar untuk memahami bahwa pilihan ruang dan waktu pementasan senantiasa bernilai ‘politis’ dan karenanya berpotensi membangun ‘wacana’ tersendiri. Acapkali pementasan-pementasan teater masa kini digunakan untuk merespon hari atau tanggal tertentu yang monumental, katakanlah misalnya

‘hari buruh,’ ‘hari lingkungan hidup,’ ‘hari pendidikan,’ dan sebagainya. Demikian pula, pilihan untuk berpentas di pelataran parkir sebuah *mall* akan berbeda maknanya dengan berpentas di dalam sebuah gudang tua. Berdasarkan pada pilihan-pilihan tersebut, analisis lakon atas pementasan postdramatik dapat menemukan ‘wacana dramatik’ melalui ‘rencana produksi’ dengan menanyakan: (1) di mana repertoar akan dipentaskan; (2) kapan akan dipentaskan; (3) mengapa ruang dan waktu itu dipilih untuk pementasan?

Pengertian plot akan digantikan oleh rencana ‘urutan peristiwa.’ Pencarian akan hal ini dapat dimulai dengan mempertanyakan tentang: (1) bagaimana peristiwa akan dihubungkan satu-sama lain? (2) Apakah ada peristiwa yang dipandang sebagai yang utama? (3) apakah ada peristiwa yang dianggap perlu diletakkan di awal, di tengah, atau di akhir? Pertanyaan-pertanyaan tersebut dapat dilanjutkan dengan menginterogasi lebih lanjut tentang logika urutan peristiwa, misalnya apakah saling mengintervensi, atau dalam kaitan yang rasional, atau seperti sebuah kolase yang terpisah-pisah namun dipertemukan dalam sebuah pementasan, dan seterusnya.

Sementara itu pengertian karakter dalam pementasan dramatik, akan tergantikan oleh pengertian ‘aktan,’ yakni fungsi aktor dalam pementasan. Analisis akan hal ini dapat dilakukan dengan mempertanyakan perihal: (1) apakah aktor akan mewakili peran sosial tertentu? (2) apakah aktor mewakili suatu sifat atau konsep? (3) apakah setiap aktor mewakili satu peran sosial atau konsep, atau lebih dari satu? Pengertian ‘aktan’ secara langsung akan mengedepankan wacana tentang ‘posisi identitas dan subjektivitas,’ yang dapat diartikan sebagai cara seseorang menjadi individu. Istilah ‘posisi identitas’ dapat digunakan untuk menggambarkan bahwa identitas sosial tertentu yang ditempati subjek menentukan sikap dan tindakan sosial yang dilakukannya. Karena ‘posisi identitas’ ini dibentuk melalui wacana, maka analisis atas aktan dapat berfokus pada analisis terhadap posisi identitas aktan terhadap wacana dominan.

Pertanyaan pertanyaan dan jawaban seputar ‘aktan’ ini akan memberi penegasan perbedaan antara konsep ‘aktan’ dengan ‘karakter,’ dalam hubungannya

dengan aktor. Jika dalam pengertian ‘karakter,’ seorang aktor akan diarahkan untuk ‘menjadi’ dalam pengertian ‘mengosongkan’ dirinya sendiri, maka pengertian ‘aktan’ memberi kebebasan kepada aktor untuk memilih pendekatannya tersendiri dalam mengkomunikasikan peran sosial atau konsep tertentu. Pengertian serupa ini, dengan sendirinya membawa kembali wacana tentang *v-effect* dari Berthold Brecht, di mana aktor didorong untuk ‘mencontohkan’ suatu peran tanpa kehilangan dirinya sendiri. Lebih jauh, konsep ‘aktan’ ini juga akan menghadirkan wacana tentang tubuh, yakni bagaimanakah tubuh akan disikapi dalam pementasan: apakah sebagai manifestasi dari emosi atau juga adalah manifestasi dari tubuh itu sendiri, yang punya jenis kelamin, warna kulit, bekas luka, tato, dan lain-lain?

Bersama dengan wacana tentang tubuh tersebut, akan mengemuka pula wacana tentang benda-benda dan peralatan atau media yang akan digunakan atau dilibatkan dalam pementasan. Analisis dapat mempertanyakan tentang: Mengapa benda-benda itu dipilih? Dengan cara apa ia digunakan dalam pementasan? Dari mana benda-benda itu bersumber? Apakah ada perbedaan antara penggunaannya dalam pementasan dengan penggunaannya dalam kehidupan sehari-hari? dan seterusnya.

Kiranya sudah dapat dipahami bahwa wacana yang terbangun dari rajutan lima komponen tersebut di atas dalam konteks pementasan teater post-dramatik adalah pengganti dari teks lakon dalam pengertian tradisional. Hal yang menjadi konsep dari model pembacaan ini ialah pemahaman bahwa wacana adalah ‘situs kunci’ dalam pembangunan makna-makna sosial. Perlu diingat bahwa beberapa wacana menjadi lebih dominan dari yang lain. Wacana dominan atau terkadang dinamakan juga wacana *mainsteam* beroperasi dengan menyiapkan kerangka acuan sekaligus pelarangan, sehingga dapat meminggirkan wacana alternatif. Wacana dominan cenderung menegaskan diri melalui pelembagaan, namun melalui wacanalah sesungguhnya kita mengambil atau menempati identitas sosial tertentu. Pementasan-pementasan teater ‘postdramatik’ umumnya berdiri sebagai ‘wacana alternatif’ yang bermanfaat untuk berefleksi atas wacana dominan tersebut.

### **C. Teori-Teori Pengkajian Teater**

Teori adalah suatu penyelidikan yang mampu menghasilkan fakta, berdasarkan ilmu pasti, logika, metodologi, argumentasi. Setiap penelitian tidak bisa lepas dari sebuah teori, teori menjadi pisau bedah yang akan menghasilkan fakta. Dalam hal ini, teori menjadi satu kesatuan gagasan yang dapat menghasilkan fakta-fakta. Teori adalah alat, instrumen atau logika untuk mengintervensi dunia melalui mekanisme deskripsi, definisi, prediksi dan kontrol (Barker, 2006 : 35). Sebuah teori yang sama tidak dapat digunakan untuk mengkaji semua obyek penelitian, ia dapat digunakan berdasarkan konteks relevansinya dengan penelitian tersebut.

#### **a. Teori-Teori Sastra**

##### **1. Intertekstualitas**

Teori interteks bersumber pada aliran dalam strukturalisme Perancis yang dipengaruhi oleh pemikiran filsuf Perancis yakni, Jaques Derrida, kemudian dikembangkan oleh Julia Kristeva. Prinsip utama yang mendasari teori ini bahwa setiap teks sastra dibaca dan harus dengan latar belakang teks-teks lain, tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti penciptaan dan pembacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks lain sebagai, contoh, teladan, kerangka, atau acuan (Teeuw, 1984: 145). Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa sebuah teks yang ditulis lebih dulu memberikan pijakan terhadap teks-teks lain yang ditulis sesudahnya.

Teks yang ditulis sesudahnya dapat meneruskan teks yang sudah ada lebih dulu ataupun menyimpang (menolak, memutarbalikkan esensi) konvensi (Nurgiyantoro, 2009: 51). Kristeva (Teeuw, 1984: 146) mengatakan bahwa pemberontakan atau penyimpangan mengandaikan adanya sesuatu yang dapat diberontaki ataupun disimpangi, dan pemahaman teks baru memerlukan latar belakang pengetahuan tentang teks-teks yang mendahuluinya. Teks dalam hal ini tidak lagi dimaknai secara linguistik yang berarti tulisan, namun teks adalah sebuah 'rajutan' sehingga dapat berupa tulisan, visual, maupun audio.

Teks yang dijadikan dasar penciptaan bagi karya kemudian atau sesudahnya disebut sebagai *hypogram* (Riffaterre, 1980: 23). Wujud hipogram dapat berupa penerusan konvensi, sesuatu yang telah bereksistensi, penyimpangan dan pemberontakan konvensi, pemutarbalikan esensi dan amanat teks-teks sebelumnya (Teuw, 1983: 65). Dalam istilah lain, penerusan tradisi dapat juga disebut sebagai mitos pengukuhan (*myth of concern*), sedangkan penolakan tradisi sebagai mitos pemberontakan (*myth of freedom*) (Nurgiyantoro, 2009: 52).

Dalam kaitannya dengan hipogram tersebut Julia Kristeva (Culler, 1977: 139) mengemukakan bahwa tiap teks itu merupakan mosaik kutipan-kutipan dan merupakan penyerapan (transformasi) teks-teks lain. Dalam artian bahwa, saat seorang seniman melihat, meresapi, dan menyerap sebuah teks yang menarik maka ia akan mengambil hal-hal yang bagus untuk diolah kembali sesuai dengan konsep estetik dirinya, kemudian ditransformasikan ke dalam karya sendiri menjadi teks baru. Teks baru atau teks yang menyerap dan mentransformasikan hipogram itu disebut sebagai teks transformasi.

## **2. Resepsi**

Dalam sebuah proses adaptasi terjadi pembacaan ulang atas objek yang diadaptasi. Begitu pula dalam film adaptasi yang berangkat dari karya sastra. Pembacaan ulang karya sastra tersebut oleh pembaca sebagai penerima informasi dan pemberi makna yang kemudian memunculkan adanya tanggapan atau interpretasi yang ditransformasikan ke medium film.

Secara definitif resepsi sastra berasal dari kata *recipere* (Latin), *reception* (Inggris), yang diartikan sebagai penerimaan atau penyambutan pembaca. Dalam arti luas resepsi diartikan sebagai pengolahan teks, cara-cara pemberian makna terhadap karya sehingga dapat memberikan respons terhadapnya. Respons yang dimaksudkan tidak dilakukan antara karya dengan seorang pembaca, melainkan pembaca sebagai proses sejarah, pembaca dalam periode tertentu (Ratna, 2009: 165).

Hans Robert Jauss, salah satu pemikir yang banyak memberikan kontribusi dalam perkembangan teori sastra mengemukakan teori Resepsi yang bergerak di antara teori sastra Marxisme dan Formalisme Rusia. Teori sastra Marxisme dipandang terlalu banyak menekankan sisi fungsi sosial dan kurang memperhatikan sisi estetika karya tersebut, di sisi lain, Formalisme Rusia dianggap terlalu menekankan nilai estetika karya sastra sehingga mengabaikan fungsi sosial sastra. Jauss berusaha untuk menjembatani kedua teori sastra tersebut, yaitu menggabungkan antara sejarah dan nilai estetika sastra. Dengan kata lain, karya sastra dianggap sebagai objek estetika yang memiliki implikasi estetika dan implikasi historis. Implikasi estetika timbul apabila teks dinilai dalam perbandingan dengan karya-karya lain yang telah dibaca, dan implikasi historis muncul karena perbandingan historis dengan rangkaian penerimaan atau Resepsi sebelumnya. Dari konsep ini kemudian diturunkan sebuah hubungan segitiga antara pengarang, karya, dan pembaca. Apabila pada teori Marxisme dan Formalisme pembaca dianggap sebagai objek pasif, maka sebaliknya, dalam Resepsi pembaca dipandang sebagai objek aktif yang dapat menginterpretasi karya (Jauss, 1982: 19).

Teori Resepsi Jauss dapat dikatakan sebagai teori yang meneliti teks sastra dengan bertitik tolak pada pembaca yang memberikan reaksi atau tanggapan pada teks sastra tersebut. Oleh karena itu teori Resepsi Jauss meletakkan posisi pembaca pada sesuatu yang penting. Apresiasi pembaca pertama terhadap suatu karya sastra akan dilanjutkan melalui tanggapan-tanggapan pembaca berikutnya (Jauss 1982: 14). Perbedaan tanggapan antara satu pembaca dengan pembaca yang lain dirasakan sebagai sebuah kewajaran, disebabkan adanya perbedaan "*horizon harapan*" dari masing-masing pembaca tersebut. Jauss mengelompokkan tujuh tesis tentang "*horizon harapan*" pembaca sebagai berikut:

1. Karya sastra tidak bisa dipandang sebagai objek tunggal dan bermakna sama, seperti anggapan tradisional mengenai objektivitas sejarah sebagai deskripsi yang tertutup. Pembaca berhak untuk memberikan penilaian

terhadap karya sastra sesuai dengan pengalaman pembaca masing-masing pembaca. Koherensi karya sastra sebagai sebuah peristiwa terutama dijumpai oleh "horizon harapan", pengalaman kesastraan dan "horizon harapan" pembaca, kritikus, dan pengarang.

2. Sistem "*horizon harapan*" pembaca timbul sebagai akibat adanya momen sejarah karya sastra, yang meliputi suatu prapemahaman mengenai *genre*, bentuk, dan tema dalam karya yang sudah diakrabi, dan dari pemahaman mengenai oposisi antara bahasa puitis dan bahasa sehari-hari.
3. "*Horizon harapan*" memungkinkan pembaca mengenali ciri artistik dari sebuah karya sastra. Jika ternyata masih ada jarak estetik antara "*horizon harapan*" dengan wujud sebuah karya sastra yang baru, maka proses penerimaan dapat mengubah harapan itu baik melalui penyangkalan terhadap pengalaman estetik yang sudah dikenal atau melalui kesadaran bahwa sudah muncul suatu pengalaman estetik yang baru.
4. Rekonstruksi "*horizon harapan*" terhadap karya sastra sejak diciptakan diterima pada masa lampau akan menghasilkan berbagai varian Resepsi dengan semangat jaman yang berbeda. Dengan demikian, pandangan platonis mengenai makna karya sastra yang objektif, tunggal, dan abadi untuk semua penafsir perlu ditolak. Karena Resepsi bergerak melewati pengarang dan pembaca secara aktif, yang selalu memunculkan pertanyaan dan jawaban.
5. Teori penerimaan estetik tidak hanya sekedar memahami makna dan bentuk karya sastra menurut pemahaman historis, tetapi juga menuntut

pembaca agar memasukkan karya individual ke dalam rangkaian sastra agar lebih dikenal posisi dan arti historisnya dalam konteks pengalaman sastra.

6. Apabila pemahaman dan pemaknaan sebuah karya sastra menurut Resepsi historis tidak dapat dilakukan karena adanya perubahan sikap estetis, maka seseorang dapat menggunakan perpektif sinkronis untuk menggambarkan persamaan, perbedaan, pertentangan, ataupun hubungan antara sistem seni sejaman dengan sistem seni dalam masa lampau. Sebuah sejarah sastra akan lebih mantap dalam pertemuan perspektif sinkronis dan diakronis. Jadi, sistem sinkronis tetap harus membuat masa lampau sebagai elemen struktural yang tak dapat dipisahkan.
7. Selain menampilkan sistem-sistem karya sastra secara sinkronis dan diakronis, tugas sejarah sastra adalah mengaitkannya dengan sejarah umum. Fungsi sosial dari karya sastra dapat terwujud dengan pengalaman sastra pembaca masuk ke dalam "*horizon harapan*" mengenai kehidupannya yang praktis, membuat pembaca semakin memahami dunianya, dan akhirnya memberi pengaruh pada tingkah laku sosialnya atau moralnya.

Kesimpulan dari teori Resepsi yang dikemukakan oleh Jauss adalah ia percaya bahwa tidak ada pemahaman yang pasti akan karya sastra, karena akan selalu berkembang dan berubah dari waktu ke waktu. Pembacaan saat ini akan memberikan pemahaman yang berbeda pada pembacaan waktu yang lain. Beberapa skema kriteria pembaca yang disimpulkan dari "*horizon harapan*" adalah:

$$\begin{array}{l} \textit{Literary Works} + \textit{Reader} \\ \textit{(Expectation)} \end{array} = \begin{array}{l} \textit{Interpretation} \\ \textit{Value} \\ \textit{Meaningful life} \end{array}$$

Dan saat pembaca tersebut memiliki pendidikan, pengetahuan, dan pengalaman membaca, skema akan berubah menjadi seperti ini;

$$\begin{array}{l} \textit{Literary Works} + \textit{Reader} = \textit{Criticism} + \textit{Researcher} = \textit{Reader Response critics} \\ \textit{Comments} \\ \textit{Response} \end{array}$$

Selain Jauss, sesama pemikir asal Jerman yang juga fokus pada pembahasan teori Resepsi adalah Wolfgang Iser. Dalam bukunya *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response* (1978) Iser lebih memfokuskan perhatiannya kepada hubungan individual antara teks dan pembaca (*Wirkungs Estetik*, estetika pengolahan). Pembaca yang dimaksud oleh Iser bukanlah pembaca konkret individual, melainkan *Implied Reader* (pembaca implisit). 'Pembaca implisit' merupakan suatu instansi di dalam teks yang memungkinkan terjadinya komunikasi antara teks dan pembacanya. Iser menghendaki pembaca "melakukan" sesuatu dalam membaca suatu teks atau karya sastra. Dengan kata lain, kita sebagai pembaca diajak untuk menginterpretasikan sendiri makna-makna dalam karya, membentuk dunia sendiri sesuai dengan imajinasi kita masing-masing, menjadi tokoh-tokoh di dalamnya, dan merasakan sendiri apa yang dirasakan oleh tokoh-tokoh dalam karya tersebut. Melalui proses membaca ini, pembaca akan menciptakan kesan (*wirkung*), pembaca dapat menyatakan sikapnya, apakah ia berada di pihak pro atau kontra, sedih atau gembira, suka atau benci dan lain-lain.

Pendekatan Iser dan Jauss memiliki kesamaan, keduanya sama-sama memfokuskan perhatian kepada keaktifan pembaca dan kesanggupan pembaca menggunakan imajinasinya. Untuk menemukan makna, pembaca mesti menggunakan imajinasinya sendiri, sehingga pembaca bukan hanya bertindak sebagai penerima namun sekaligus sebagai pemberi arti (Junus, 1985 : 143-144).

Sebagai pemberi arti, pembaca menerima, menyambut, memahami, menanggapi, dan kemudian menuliskan sikap dan tanggapannya ke dalam karya yang ditulisnya. Sehingga Resepsi itu menyebabkan hadirnya teks-teks baru dari proses transposisi yang telah diolah dengan daya kreasinya (Wiryamartana, 1990:10).

## **b. Teori Sosial dan Budaya**

### **1. Sosiologi Teater**

Max Weber mengatakan bahwa sosiologi adalah ilmu yang hendak mengerti dan menjelaskan tindakan-tindakan sosial dari manusia dan pengaruhnya atas masyarakat (Sahid, 2008 : 20), sehingga hal yang terpenting dalam sosiologi adalah interaksi antar manusia, dan lingkungannya. Proses interaksi tersebut tidak hanya terbatas pada wilayah fisik saja, tetapi juga respon atas segala visual, audio, dan ekspresi yang ada. Berbagai interaksi yang pernah dilakukan tersebut akan terekam menjadi pengalaman. Bagi seniman secara sengaja atau pun tidak disengaja hasil pengalamannya tersebut akan nampak dalam karya yang diciptakannya.

Berbagai pengalaman dalam melihat peristiwa kelaparan, kekerasan, pembantaian, dan lain sebagainya, akan terlihat bekasnya dalam karya seni yang diciptakannya. Hal tersebut semakin menjadi bukti bahwa karya seni apapun saja tidak tercipta dari ruang yang kosong, terlepas dari realitas sosial budaya masyarakatnya. Seniman adalah anggota masyarakat yang terikat oleh status sosial dan norma-norma yang ada. Seniman melihat kesejangan antara realitas yang terjadi dalam masyarakat dengan realitas ideal yang sebenarnya harus terjadi dalam masyarakat, kesejangan tersebut yang kemudian menciptakan sebuah karya seni. Realitas ideal berada dalam ide/gagasan seniman sebagai jawaban atas realitas yang ada dalam masyarakat. Kesejangan tersebut juga bisa berupa ketidakpuasan atas realitas yang ada dalam masyarakat.

Janet Wolf mengatakan bahwa sosiologi seni merupakan suatu disiplin yang tanpa bentuk, tidak terdefiniskan dengan baik, terdiri dari sejumlah studi-studi empiris dan berbagai percobaan pada teori yang lebih general, yang masing-masing

hanya memiliki kesamaan dalam hal bahwa semuanya berurusan dengan hubungan antara seni dengan masyarakat (Faruk, 1994 : 3, Sahid, 2008 : 20). Hubungan antara seni dan masyarakat tersebut yang menjadi perhatian dalam kajian sosiologi seni.

Dalam teater juga berurusan dengan manusia di dalam masyarakat, yakni terutama dalam kaitannya dengan usahanya untuk menyesuaikan diri dan untuk mengubah masyarakat (Sahid, 2008 : 21). Pertunjukan teater dapat merepresentasikan realitas sosial yang terjadi dalam masyarakat. Realitas sosial tersebut mencakup hubungan antar manusia, manusia dengan kelompok-kelompok dalam masyarakat, dan antar peristiwa yang ada dalam masyarakat. Pertunjukan teater sebagaimana sosiologi selalu berurusan dengan struktur sosial, ekonomi, dan politik, sehingga segala sesuatu yang ada dalam teater (ide/gagasan) tidak begitu saja hadir atau tiba-tiba turun dari langit. Adanya interaksi antara penulis lakon, naskah, para pekerja teater, dan masyarakat bukanlah hubungan yang dicari-cari (Sahid, 2008 : 21). Berbagai interaksi dari unsur-unsur itulah yang menjadi pokok kajian dalam sosiologi teater.

Kajian sosiologi teater merupakan pengembangan dari sosiologi drama. Kajian drama lebih pada teks, sedangkan teater adalah pertunjukannya. Istilah sosiologi drama pada dasarnya sama dengan sosiologi sastra, sebab drama pada dasarnya termasuk karya sastra. Pendekatan sosiologi drama bisa pula disebut sebagai pendekatan sosiologis, atau pendekatan sosiokultural terhadap drama (Damono, 1979 : 2, Sahid, 2008 : 21). Pendekatan terhadap sosiologi drama mencakup beberapa pengertian yakni (Grebstein dalam Damono, 1979 : 5-6, Sahid, 2008 : 21-22) :

Pertama, suatu pertunjukan teater tidak dapat dinikmati, dan dipahami selengkap-lengkapannya apabila dipisahkan dari lingkungan kebudayaan, dan peradaban yang melahirkannya. Teater sebagai suatu seni pertunjukan bukanlah gejala yang berdiri sendiri. Kedua, gagasan yang dikemukakan seorang penulis lakon sama pentingnya dengan bentuk, teknik penulisan, dan proses visualisasinya di atas pentas. Hampir tidak ada karya pentas yang besar dengan gagasan yang sepele atau dangkal.

Ketiga, setiap karya drama yang dapat bertahan lama pada hakekatnya adalah suatu moral, baik dalam hubungannya dengan kebudayaan sumbernya maupun dalam hubungannya dengan orang-seorang dan masyarakat. Pengertian moral disini adalah keterlibatan karya dengan kehidupan dan menampilkan tanggapan evaluatif terhadap aspek sosial. Keempat, masyarakat dapat mendekati karya drama dari dua arah, yakni : 1) sebagai suatu kekuatan atau faktor material istimewa; 2) sebagai kecenderungan-kecenderungan spiritual maupun kultural yang bersifat kolektif. Dengan demikian, bentuk dan isi karya drama dapat mencerminkan perkembangan sosiologis atau menunjukkan perubahan-perubahan yang halus dalam watak kultural.

Kelima, sehubungan dengan hal tersebut, aktivitas kritik drama dan teater seharusnya lebih dari sekedar pengungkapan nilai-nilai artistik yang tanpa pamrih. Seorang kritikus teater sebisa mungkin mampu menyampaikan ide-ide konstruktif bagi kreativitas bertelevisi yang lebih baik. Keenam, kritikus bertanggung jawab kepada karya drama masa lampau maupun masa mendatang. Berangkat dari sumber yang lebih luas itu, kritikus memilih yang sesuai dengan masa kini.

## **2. Feminisme**

Feminisme lahir pada awal abad ke-20 yang dipelopori oleh Virginia Woolf lewat bukunya yang berjudul *A Room of One's Own*. Secara etimologis feminis berasal dari kata *femme* (woman), berarti perempuan (tunggal) yang berjuang untuk memperjuangkan hak-hak kaum perempuan (jamak) sebagai kelas sosial (Ratna, 2004:183). Kaum feminis menolak segala sesuatu yang dimarginalisasikan, disubordinasikan, dan direndahkan oleh kebudayaan dominan, baik dalam bidang politik dan ekonomi maupun kehidupan sosial pada umumnya (Ratna, 2004: 184). Pada pengertian ini perempuan tidak hanya menuntut kesetaraan tetapi juga menuntut untuk diberi kesempatan yang sama dalam berbagai bidang yang ada dalam kehidupan masyarakat.

Feminisme muncul sebagai sebuah upaya perlawanan atas berbagai upaya kontrol laki-laki di atas. Asumsi bahwa perempuan telah ditindas dan dieksploitasi,

menghadirkan anggapan bahwa feminisme merupakan satu-satunya jalan untuk mengakhiri penindasan dan eksploitasi tersebut (Fakih, 2005: 99). Salah satu alasan yang mendukung hal ini adalah kenyataan bahwa feminisme tidak hanya memperjuangkan masalah gender, tetapi juga masalah kemanusiaan. Feminisme berbeda dengan emansipasi. Sofia dan Sugihastuti (2003:24) menjelaskan bahwa emansipasi lebih menekankan pada partisipasi perempuan dalam pembangunan tanpa mempersoalkan hak serta kepentingan mereka yang dinilai tidak adil, sedangkan feminisme memandang perempuan memiliki aktivitas dan inisiatif sendiri untuk memperjuangkan hak dan kepentingan tersebut dalam berbagai gerakan.

Feminisme adalah gerakan kaum perempuan untuk menuntut persamaan hak antara perempuan dan laki-laki yang meliputi segala aspek kehidupan, baik itu di bidang politik, ekonomi, sosial, dan budaya (Djajanegara, 2000: 3--4). Jika perempuan sederajat dengan laki laki, mereka mempunyai hak untuk menentukan dirinya sendiri, seperti halnya laki-laki selama ini. Jadi, feminisme merupakan gerakan kaum perempuan untuk memperoleh otonomi kebebasan untuk menentukan dirinya sendiri (Sugihastuti dan Suharto, 2002: 61).

Paradigma feminisme secara garis besar mengikuti dua aliran, yaitu aliran struktural fungsional dan aliran konflik (Mufidah, 2003: 23--25). Aliran struktural fungsional memiliki asumsi bahwa suatu masyarakat terdiri dari berbagai bagian yang saling mempengaruhi. Aliran ini meletakkan konsep pemikirannya pada kenyataan bahwa di dalam era globalisasi peran seseorang tidak lagi banyak ditentukan oleh norma kebiasaan yang banyak mempertimbangkan faktor jenis kelamin, tetapi ditentukan oleh daya saing dan keterampilan. Laki-laki dan perempuan sama-sama memperoleh kesempatan dalam persaingan. Aliran ini mengilhami munculnya gerakan feminis liberal.

Aliran konflik diidentikan dengan aliran feminis Marxis karena bersumber pada pemikiran Karl Marx. Aliran ini berasumsi bahwa di masyarakat terdapat beberapa kelas yang saling memperebutkan pengaruh dan kekuasaan. Golongan yang dapat menemukan dan menguasai sumber-sumber produksi dan distribusi berpeluang

untuk berperan utama. Konstruksi masyarakat tersebut kemudian diterapkan dalam konsep keluarga. Hubungan suami-istri merupakan prototipe dari relasi *borjuis* dan *proletar* (pemeras dan diperas). Aliran konflik ini kemudian mendasari munculnya aliran feminis radikal, marxis, dan sosialis (Mufidah, 2003: 23).

Aliran-aliran feminisme tersebut sepakat mengenai hakikat feminisme, yakni sebagai gerakan transformasi sosial ke arah penciptaan struktur sosial yang lebih baik. Feminisme muncul akibat adanya prasangka gender yang cenderung memomorduakan kaum perempuan. Perempuan dimomorduakan karena adanya anggapan bahwa secara universal laki-laki berbeda dengan perempuan. Fakih (2005: 92-93) menambahkan bahwa ketidakadilan yang diterima perempuan bukan karena kegiatan produksi/reproduksi dalam masyarakat, melainkan karena manifestasi ketidakadilan gender yang merupakan konstruksi sosial. Oleh karena itu, yang mereka perangi adalah konstruksi pandangan dan ideologi masyarakat serta struktur dan sistem yang tidak adil yang dibangun atas prasangka gender.

Murniati (2004: 60-61) mengatakan bahwa gender membedakan laki-laki dan perempuan secara sosial, mengacu pada unsur emosional, kejiwaan, dan sosial, sedangkan seks membedakan laki-laki dan perempuan dari aspek biologis yang disebut kodrat. Gender menyangkut kedudukan dan hubungan laki-laki dan perempuan di masyarakat yang terbentuk secara sosiokultural dan memunculkan bentuk dominasi laki-laki dan subordinasi perempuan. Dominasi laki-laki dalam sistem gender inilah yang akhirnya menciptakan berbagai ketidakadilan terhadap perempuan. Menurut Fakih (2005: 12), manifestasi ketidakadilan gender ada lima, yaitu: (a) marginalisasi perempuan, (b) subordinasi perempuan, (c) stereotipe jenis kelamin, (d) kekerasan terhadap perempuan, dan (e) beban kerja.

## BAB VI. KESIMPULAN

Pertunjukan teater dapat dibedakan menjadi dua bentuk yaitu, dramatik dan postdramatik. Teater dramatik didasarkan pada teks lakon atau drama, bahasa yang disampaikan verbal, memiliki struktur yang ketat dimana setiap unsur-unsurnya saling terikat, perubahan satu unsure akan mengakibatkan terjadi perubahan pada unsur yang lain. Sedangkan teater postdramatik tidak lagi didasarkan pada teks lakon atau drama, teks tidak lagi dimaknai sebagai lakon atau naskah, namun semua fenomena adalah teks. Bahasa yang disajikan simbolik baik melalui dialog maupun gerak tubuh. Struktur dalam teater postdramatik tidak lagi memiliki ikatan yang ketat, unsure-unsurnya dapat berdiri sendiri terlepas dari unsure yang lain, oleh karena itu pemaknaan teksnya pun dapat dibaca secara mandiri.

Dramatik dan postdramatik dilihat dari bagaimana teks pertunjukan tersebut disajikan. Penyajian teks pertunjukan tidak dapat dilepaskan kaitannya dengan struktur kebahasaan, bagaimana teks pertunjukan tersebut disusun kemudian disajikan. Pola susunan itulah yang kemudian dijadikan dasar apakah pertunjukan tersebut berbentuk dramatik atau postdramatik. Dramatik selalu memiliki pola susunan yang teratur, sistematis, dan verbal, sedangkan postdramatik disusun dengan pola yang acak, tumpang tindih, dan simbolik. Oleh karena itu, kajian teater dramatik melalui pendekatan strukturalis, sedangkan kajian teater postdramatik melalui pendekatan poststrukturalis.

Pendekatan strukturalis dan poststrukturalis memiliki teori dan metode masing-masing. Kemunculan dari kedua pendekatan ini memiliki hubungan yang erat dengan zaman atau era. Strukturalisme adalah anak dari era modernisme, sedangkan poststrukturalisme adalah anak dari zaman postmodernisme. Oleh karena itu, teori-teori strukturalisme dibangun dengan nalar modern: rasionalistik, objektif, dan universal. Sedangkan teori-teori poststrukturalisme dibangun dengan nalar postmodernisme: emosional, subjektif, dan metafisik. Maka dapat diketahui bahwa dramatic dan

strukturalis adalah paradigma modern, sementara postdramatik dan poststrukturalisme adalah paradigma postmodernisme.



## DAFTAR PUSTAKA

- Ahimsa-Putra, Heddy Shri., 2006, *Strukturalisme Levi-Strauss, Mitos dan Karya Sastra*, Yogyakarta: Kepel Press.
- Budiman, Kris., 1994, *Wacana Sastra dan Ideologi*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dharsono, *Estetika*, Bandung: Rekayasa Sains, 2007.
- Elam, Keir., 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen & Co. Ltd.
- Faruk, *Pengantar Sosiologi Sastra*, Yogyakarta : Pustaka Pelajar, 2003.
- Harymawan.RMA. 1988. *Dramaturgi*. Bandung. CV. Rosda.
- Kayam, Umar, “Nilai-Nilai Tradisi, dan Teater Kontemporer Kita” dalam *Menengok Tradisi: Sebuah Alternatif Bagi Teater Modern*. Penyunting: Tuti Indra malaon, Afrizal Malna, dan Bambang Dwi. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1985.
- Kernodle, George R., 1967, *Invitation to The Theatre*, New York: Harcourt, Brace & World Inc.
- Levi-Strauss, Claude., 2009, *Antropologi Struktural*. Terj. Ninik Rochani Sjams Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Levin., Richard (ed),. 1960, *Tragedi: Plays, Theory, and Critism*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Pramayoza, Dede., *Dramaturgi*, Bahan Kuliah Prodi Teater ISI Padang Panjang, 2013.
- Ratna, Nyoman Kutha, *Estetika Sastra dan Budaya*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Sahid, Nur, *Semiotika Teater*, Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Sosiologi Teater*, Yogyakarta :Prastista, 2008.
- Suryajaya, Martin, *Sejarah Estetika Era Klasik Sampai Kontemporer*, Jakarta: Gang Kabel 2016.
- Wijaya, Putu, “Kontemporer”, dalam Jurnal *SENI* edisi IV/01 – Januari 2994, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 1994.