

BAB II

LANDASAN TEORI

A. Tinjauan Pustaka

Penelitian yang relevan dengan penelitian ini disajikan ke dalam judul penelitian oleh:

1. Damhuri (2013) mahasiswa Universitas Muhammadiyah Palembang dalam analisis semiotika yang judul *Kajian Semiotika Dalam Naskah Drama Boneka Setengah Waras Karya Connie C Sema*. Fokus penelitian ini menggunakan Kajian semiotika teater, sehingga mendeskripsikan sebuah sistem penanda yang menunjukkan petanda, kode sastra dan kode budaya. Menggunakan metode kualitatif yang mana penelitian ini menghasilkan bagaimana sikap-sikap aparatur pemerintah di dalam dunia politik. Hingga penelitian ini dapat diketahui nilai-nilai budaya baik terhadap diri sendiri, orang lain, alam, masyarakat maupun terhadap Tuhan Yang Maha Esa. Simpulan dalam penelitian ini untuk memunculkan interaksi dalam bentuk suatu makna yang bulat dan utuh, maka yang diperoleh itu adalah intrik politik dan perebutan kekuasaan selalu terjadi dari masa ke masa yang keberadaannya harus diminimalisir semaksimal mungkin oleh semua pihak. Karena keduanya merupakan hal yang dapat memicu keadaan yang kondusif

2. Arfan (2013) mahasiswa Universitas Negeri Yogyakarta dalam analisis semiotika yang berjudul *Analisis Semiotika Riffaterre Dalam Puisi Das Theater, Statte Der Traume Karya Bertolt Brecht*. Fokus Penelitian menggunakan pendekatan semiotika, dalam arti yang ada di dunia puisi dan pemahaman

pembacaan dalam maksud pemahaman sebuah karya. Menggunakan metode kualitatif sehingga dapat mendeskripsikan pembacaan heuristik dan hermeneutik, penyimpang arti dan penciptaan arti dalam karya sastra, menghasilkan sebuah deskripsi tentang ketidaklangsungan ekspresi, heuristik yang dilakukan tiap kalimat dan hipogram potensi, aktual dan pemahaman apa yang yang di tulis pengarang.

3. Azis (2014) kajian semiotika dalam puisi *Tirani dan Benteng Karya Taufik Ismail*. Penelitian model pengkajian semiotika, dalam bingkai strukturalisme semiotik dalam menangkap makna dari konvensi bahasa. Menggunakan metode kualitatif dalam mencari data dan bertujuan mendeskripsikan bagaimana sistem penanda yang menunjukkan petanda bahwa kode sastra dan kode budaya memiliki kesamaan dalam dunia karya sastra. Hingga menggunakan metode membaca dan mencatat dalam ruang penulisan sebuah karya sastra. Menghasilkan pemahaman-pemahaman yang ada dalam karya.

Dari tiga penelitian ini penulis menyimpulkan bagaimana nilai-nilai budaya baik terhadap diri sendiri, orang lain, alam masyarakat maupun terhadap Tuhan Yang Maha Esa.

Persamaan penelitian ini dengan tiga penelitian sebelumnya terletak pada salah satu model yang digunakan oleh peneliti sebelumnya, yaitu model semiotika. Perbedaan penelitian terletak pada aspek yang diamati dalam objek. Jika penelitian sebelumnya, memilih untuk mendeskripsikan bagaimana kode sastra dan kode budaya maka yang diperoleh adalah intrik politik dan perebutan kekuasaan sedangkan penelitian ini memilih mengaji semiotika teater dalam teks

drama mendasarkan analisisnya pada empat unsur; yaitu konstruksi plot, karakter (tokoh), dialog dan stage direction (petunjuk pertunjukan).

Jadi penelitian ini secara jelas sudah memperlihatkan perbedaan secara objek penelitian. Selanjutnya penelitian ini akan mencari atau menemukan jawaban dalam konteks yang tercantum.

B. Semiotika Teater

a. Pemikiran Awal Semiotika Teater

Pada awal abad ke-20 (1915-1930) di Rusia muncul minat yang besar terhadap penelitian sastra secara struktural. Mereka biasa disebut sebagai kaum Formalis dengan tokoh utama Roman Jakobson, Shklovsky, Tynjanov dll. Dalam waktu yang lama karya-karya tidak diketahui para ilmuwan di Eropa Barat maupun Amerika Serikat. Pada mulanya, kaum Formalis ingin membebaskan ilmu sastra dari belenggu ilmu-ilmu lain seperti psikologi, sejarah, kebudayaan dll. Karya sastra dipandang sebagai tanda, lepas dari fungsi referensial atau mimetiknya (Teeuw, 1994: 130). Karya sastra menjadi tanda yang otonom, sehingga hubungannya dengan kenyataan bersifat tidak langsung. Peneliti sastra bertugas meneliti struktur karya sastra yang kompleks dan multidimensional yang setiap aspek dan anasirnya berkaitan dengan aspek dan anasir lain yang semuanya mendapat makna penuhnya dari fungsinya dalam totalitas karya itu. Menurut kaum Formalis aspek bahasa tertentu secara dominan menentukan ciri-ciri khas hasil sastra itu seperti rima, matra, dan aspek-aspek lain, sehingga dalam analisis dan interpretasi karya sastra aspek dominan itulah yang harus ditentukan, sedang aspek-aspek lain hanya sebagai pendukung.

Aliran Formalis cepat berkembang ke arah strukturalis. Karya sastra sebagai struktur menjadi sasaran utama ilmu sastra. Mereka tak membatasi diri pada studi puisi yang pernah menjadi awal kajian mereka, tetapi juga merambah pada penelitian struktur naratif dalam roman atau cerita pendek (Luxembung dkk., 1984: 34). Dari penelitian itu mereka mengembangkan oposisi antara fabel (*fabula*) dan plot (*sjuzet*) sebagai sarana penelitian yang penting. Yang menjadi pusat perhatian kaum Formalis mengenai sastra ialah pengertian pengasingan (*aleansi*). Menurut mereka sastra seperti seni-seni lain, yaitu memiliki kemampuan untuk memperlihatkan kenyataan dengan suatu cara yang baru, sehingga sifat otomatis dalam pengamatan dan pencerapan perlu didobrak. Menurut Shklovsky istilah pengasingan sebuah karya sastra terjadi apabila memakai gaya bahasa yang menonjol atau menyimpang dari yang bisa atau mempergunakan teknik bercerita yang baru.

Para praktisi teater menyebut teori dan praktik Bertolt Brecht telah memberikan gambaran secara jelas konsep kaum Formalis tentang *making strange* (membuat asing atau membuat aleansi) (Elam, 1991: 7). Konsep Brecht tentang *verfremdungseffekt* (strategi untuk menciptakan suatu efek aleansi dalam diri aktor dan penonton) diturunkan langsung dari konsep-konsep Formalis tentang *making strange*, yakni suatu representasi yang memungkinkan kita untuk mengakui subjeknya, namun pada saat yang bersamaan membuatnya tanpa tak familiar. Teknik-teknik defamiliarisasi versi Brecht berupa cara-cara “membuat asing” sistem tanda teater. Aktor yang berganti kostum di panggung, melakukan pertunjukan dengan cahaya yang menyala dan melangkah keluar dari perannya

untuk mengomentarnya. Ia mendefamiliarisasi kebiasaan-kebiasaan kita dalam “melihat” teater.

Pada umumnya kaum Formalis Rusia dianggap sebagai peletak dasar bagi ilmu sastra modern. Baru pada tahun 60-an karya mereka disebarluaskan ke dunia Barat. Akan tetapi sebelumnya, pandangan-pandangan mereka diolah, ditelaah oleh kaum Strukturalisme Praha (Cekoslovakia). Di Praha aliran strukturalis dari Rusia berkembang pesat dengan tokohnya seperti Mukarovsky, Vodicka dll. Nama analisis strukturalis kemudian berkembang lagi dengan nama yang lebih modern, yaitu semiotika (Teeuw, 1984: 132). Jurij Lotman adalah tokoh semiotika terkemuka dari Rusia saat itu.

Sesudah tahun 1965 strukturalisme berkembang di Perancis dengan Roland Barthes dan Claude Levi-Strauss sebagai tokoh pentingnya. Setelah itu muncul semiotikawan-semiotikawan yang memiliki kecenderungan masing-masing seperti Todorov, Greimas, Genette, Kristivea dll.

Pemikiran paling berpengaruh terhadap lahirnya pendekatan semiotika teater adalah teori salah seorang tokoh strukturalis bernama A.J. Greimas dengan konsepsinya tentang skema aktan (*actant*) yang berguna untuk mengidentifikasi karakter-karakter cerita rakyat (Hawkes, 1978: 87-94; Selden, 1991: 61). Ubersfeld (Elam, 1991: 126-127) mengatakan konsep Greimas diaplikasikan secara luas dalam rangkaian studi semiotika terhadap teks-teks drama. Melalui pendekatan ini dapat dilihat bagaimana makna dicetuskan melalui elemen-elemen yang terlibat dalam penulisan teks drama, dan sekaligus juga bagaimana makna

diciptakan dalam konteks pertunjukannya. Pendekatan semiotika memungkinkan seorang peneliti lebih menyadari akan proses dalam penciptaan drama dan teater.

Dengan latar belakang pemikiran kaum strukturalis awal abad ke-20 inilah yang mengantarkan konsep teater sebagai sistem tanda mulai muncul. Selanjutnya, kelompok strukturalis Praha mulai mengaplikasikan teori semiotika ke semua jenis aktivitas yang berdimensi artistik (Aston & Savon, 1991: 8). Perhatian dicurahkan pada beberapa bentuk teater seperti teater rakyat dan teater Cina sebagai upaya untuk memetakan masalah-masalah dan bidang-bidang penelitian yang bersifat fundamental. Para praktisi kelompok Praha menyorot semiotika teks drama maupun pementasannya, dan hubungan antara keduanya. J. Veltrusky (Elam, 1991: 7) mencoba memetakan relasi dan tegangan antara sistem tanda linguistik teks drama dan sistem tanda pertunjukannya.

Dalam mencoba memahami komponen-komponen teater dan hubungan antara komponen-komponen tersebut, Veltrusky (Elam, 1991: 7) menetapkan bahwa segala sesuatu yang ada dalam kerangka teater adalah tanda, sehingga pertunjukkan teater pada dasarnya merupakan kumpulan tanda-tanda. Sebagaimana diketahui bahwa objek-objek yang ada di panggung mendapatkan arti yang lebih penting daripada dalam kehidupan sehari-hari, karena di atas panggung segala sesuatu yang memainkan peran tanda-tanda teater memperoleh karakteristik-karakteristik, sifat-sifat, atribut-atribut khusus yang tak dimiliki dalam kehidupan nyata (Bogatyrev dalam Aston & Savona, 1991: 8). Kompleksitas sistem tanda dalam teater serta kapasitasnya ke pencapaian perubahan telah diidentifikasi baik sebagai sifat pengkayaan teater, maupun sebagai karakteristik

yang membuat begitu sukar didefinisikan. Honzl menunjukkan “sifat yang mudah berubah” yang membuat seni panggung begitu beragam dan menarik, namun dalam pada itu sukar didefinisikan (Aston & Savona, 1991: 8).

Pengaruh pemikiran strukturalisme dan semiotika tak dapat disangka lagi dalam cara pemikiran artistik abad ke-20. Pengaruhnya antara lain bisa disimak dari masukan-masukan informasi kepada disiplin-disiplin lain seperti yang dilakukan antropolog strukturalis Claude Levi-Strauss yang mengkaji tentang hubungan kekeluargaan dan mitos dalam masyarakat-masyarakat primitif. Menjelang tahun 60-an berbagai aktivitas kebudayaan, antropologi, dan kesusastraan telah banyak mengkonsolidasikan kumpulan karya kebanggaan dari strukturalisme dan semiotika pertengahan abad ke-20 ini.

Khusus dalam teater, telaah semiotika awal permulaan dilakukan oleh para kelompok Praha dengan mengarah pada usaha mengidentifikasi tanda-tanda dalam kerangka pertunjukan. Pendekatan-pendekatan semiotika teater pada masa paruh kedua abad ini telah berkonsentrasi pada usaha skematisasi temuan-temuan awal. Komentar-komentar Roland Barthes (Aston & Savona 1991: 9) tentang teater dibuka dengan suatu deskripsi tentang teater sebagai “suatu jenis mesin siberetik” dan teatralitas sebagai “suatu densitas (*density*) tanda-tanda”. Selanjutnya, Roland Barthes mengajukan serangkaian pertanyaan: Bagaimana cara kita menganalisis objek semiotika yang istimewa ini? Apa hubungan antara tanda-tanda? Bagaimana makna diciptakan dalam suatu produksi teater? Bagaimana penanda teater dibentuk? Apa model-modelnya? Semua pertanyaan Roland Barthes itu dicoba dijawab oleh para semiotikawan teater lainnya. Kemudian

menyusul upaya-upaya mengklasifikasikan sistem tanda dalam teater, khususnya taksonomi semiotikawan asal Polandia bernama Tadeusz Kowzan yang membuat segmentasi tanda-tanda dalam teater (Elam, 1991: 50; Esslin, 1991: 52).

b. Tujuan dan Ruang Lingkup Semiotika Teater

Dalam konteks ini, pada dasarnya semiotika teater tidak di pandang secara teoritis, tetapi sebagai suatu metodologi, yakni suatu cara kerja, cara pendekatan teater guna membuka praktik-praktik dan kemungkinan-kemungkinan dalam memandang peristiwa teater (Anton & Savona, 1991: 1). Tujuan dari “Studi Semiotika Teater” adalah untuk memberikan pengantar ke beberapa “temuan-temuan” yang paling berguna, dan juga untuk mengidentifikasi apa yang menjadi sasaran reaksi semiotika teater maupun untuk mengidentifikasi penggunaan-pengunaannya.

Dalam kasus drama, fenomena tersebut telah melibatkan pengembangan cara-cara baru mengkaji teks maupun penciptaan suatu metodologi yang dapat dipakai untuk mengatasi kompleksitas sistem tanda teater (Aston & Savona, 1991: 3). Mempelajari semiotika teater tujuannya adalah untuk mendokumentasikan kedua bidang ini, yaitu untuk melihat “bagaimana” makna ditetapkan melalui elemen-elemen yang terlibat dalam teks drama dan “bagaimana” makna diciptakan di dalam suatu konteks pertunjukan.

Menurut Aston & Savona (1991: 10) semiotika memiliki implikasi-implikasi yang jelas untuk studi drama dan teater. Maksudnya, dalam wacana drama, semiotika memungkinkan investigasi teks drama secara struktural. Dalam wacana

teater semiotika memberikan suatu metabahasa yang dapat dipakai untuk menganalisis bahasa-bahasa gambar, fisik, dan aural (auditif) dalam teater.

Dalam paragraf sebelumnya telah dikatakan bahwa semiotika memiliki implikasi yang jelas untuk studi drama dan teater. Penyebutan drama dan teater meyoratkan pengertian bahwa keduanya memiliki substansi yang berbeda. Istilah “teater” cenderung berkaitan dengan fenomena-fenomena yang berhubungan dengan transaksi *performer-audience* (pemeran-penonton), yakni berhubungan dengan produksi dan komunikasi makna dalam pertunjukan itu sendiri dengan sistem-sistem yang mendasarinya (Elam, 1991: 2). Sementara itu, Elam menyebut “drama” sebagai karya fiksi yang didesain untuk representasi panggung dan dikonstruksi menurut konvensi-konvensi drama yang spesifik. Dengan kata lain, “teater” terbatas pada apa yang terjadi antara pemeran dan penonton, sedangkan “drama” mengindikasikan jaringan faktor-faktor yang bertalian dengan fiksi yang direpresentasikan. Dengan demikian, ruang lingkup kerja semiotikawan teater berhadapan dengan dua materi teks sekaligus, yaitu teks drama (tertulis), dan teks teater (pertunjukan teater). Hal ini berbeda dengan semiotikawan sastra yang hanya bergulat dengan teks tertulis (karya sastra) saja.

Sebenarnya Strukturalisme Praha berkembang di bawah pengaruh Formalisme Rusia dan paham linguistik struktural dari Saussure. Dari Saussure kelompok Strukturalisme Praha tidak hanya mewarisi analisis keseluruhan perilaku signifikan dan komunikasi manusia dalam kerangka semiotika umum, tetapi secara spesifik juga definisi tentang tanda sebagai suatu entitas berwajah dua yang menghubungkan wahana material atau “*signifier*” dengan konsep mental atau

“*signified*”. Karena itu, tidaklah mengherankan apabila sebagai besar dari karya awal para semiotikawan Kelompok Praha tentang teater bertautan dengan masalah identifikasi dan deskripsi tanda teater dan fungsi tanda.

Salah seorang pemikir Kelompok Praha, Mukarovsky, dalam mengaplikasikan definisi tentang tanda mampu mengidentifikasi karya seni, termasuk teater, sebagai unit semiotika yang “*signifier*”nya adalah “objek estetika” yang bersemayam dalam kesadaran kolektif masyarakat (Elam, 1991: 7). Teks pertunjukan dapat dianggap sebagai suatu tanda makro, dan maknanya ditentukan berdasarkan efek totalnya. Tanda makro ini harus dibagi lagi menjadi unit-unit yang lebih kecil sebelum dimulai tahap analisis. Jadi, pertunjukan teater bukanlah suatu tanda tunggal, melainkan sebagai jaringan unit-unit semiotika yang di dalamnya terdapat sistem-sistem yang saling bekerja sama.

Seorang anggota Formalis Rusia yang memiliki minat terhadap cerita rakyat setempat, Bogatyrev, mengatakan bahwa di atas panggung segala sesuatu yang memainkan peran adalah tanda-tanda teater, dan ia memperoleh karakteristik-karakteristik, sifat-sifat dan atribut-atribut khusus yang tak dimilikinya dalam kehidupan nyata (Elam, 1991: 7). Pernyataan Bogatyrev ini kemudian menjadi semacam manifesto Kelompok Praha Tentang teater. Secara singkat anggota Kelompok Praha yang lain, yakni Jiri Veltrusky kemudian mengumumkan bahwa “segala sesuatu yang berada di panggung adalah tanda”.

Prinsip kelompok Praha di atas dapat disebut sebagai proses semiotisasi objek. Di panggung fungsi-fungsi praktis fenomena-fenomena yang mendukung suatu peran simbolik memungkinkannya untuk berpartisipasi dalam representasi drama,

sementara dalam kehidupan nyata fungsi suatu objek biasanya lebih penting daripada signifikansi itu sendiri. Misalnya, sebuah meja yang dipergunakan di atas panggung biasanya tak berbeda jauh dengan furniture yang dimiliki para audiens, namun saat diletakkan di atas panggung ia mengalami transformasi. Objek material di panggung menjadi suatu unit semiotika yang menunjuk langsung bukan ke meja (imajiner) lain, tetapi ke makna perantara ‘meja’, yakni ‘golongan objek-objek’ tempat ia menjadi anggota. Suatu objek riil di dalam *setting* bisa disubstitusi oleh suatu simbol jika simbol itu sendiri mampu mentransfer tanda-tanda objek tersebut ke dirinya sendiri.

Proses semiotisasi panggung sangat penting dalam kaitannya dengan aktor dan atribut-atribut fisiknya, karena seperti dikatakan Veltrusky bahwa pada dasarnya aktor adalah unitas dinamik sekumpulan utuh tanda-tanda (Elam, 1991: 9). Elam mengatakan bahwa dalam teater tradisional, tubuh aktor memperoleh kekuatan mimesis dan kekuatan representasi dengan sesuatu selain dirinya sendiri. Hal ini juga berlaku pada tuturan aktor dan pada setiap aspek pertunjukan aktor, sampai pada tingkatan faktor-faktor kontingen semata –seperti refleks-refleks yang ditentukan fisiologi-diterima sebagai unit-unit signifikasi.

Sebagai salah seorang penerus strukturalis Tadeusz Kowzan (Elam, 1991: 20) melalui artikel berjudul “The Sign in the theatre” pada tahun 1986 mencoba mengukuhkan kembali prinsip-prinsip dasar pemikiran Kelompok Praha, terutama yang terkait dengan semiotisasi objek, sehingga ia sampai pada pendapat bahwa segala sesuatu dalam presentasi teater adalah tanda. Kowzan menegaskan kembali konsep-konsep strukturalis tentang transformabilitas dan spektrum konotasi tanda

panggung. Selain itu, juga mengkonstruksi suatu tipologi awal tentang tanda teater dan sistem-sistem tanda, yakni ia mencoba mengklarifikasi dan mendeskripsikan fenomena-fenomena itu sendiri.

Pembedaan pertama yang dikaji Kowzan adalah pembedaan yang seringkali diadakan antara “tanda natural” dan “tanda artifisial”. Perbedaan antara kedua tanda terletak pada presensi atau absensi “motivasi”. Tanda-tanda natural dideterminasi oleh hukum fisik yang ketat lantaran *signifier* dan *signified* dipersatukan dalam sebuah hubungan sebab akibat langsung seperti dalam kasus “sebuah asap yang menandakan ada api”. Sementara itu, tanda-tanda artifisial bergantung pada intervensi kehendak manusia. Misalnya, bahasa-bahasa diciptakan komunitas manusia untuk keperluan penyampaian sinyal-sinyal komunikasi. Oposisi antara kedua tanda itu tidaklah bersifat absolut, karena tanda-tanda natural pun menghendaki aksi interferensi ‘bermotivasi’ di pihak pengamat dalam mengadakan koneksi antara *signifier* dan *signified*.

Trikotomi fungsi-fungsi tanda dari Pierce yang mencakup ikon, indeks, dan simbol terasa sangat sugestif dan berkorespondensi secara efektif dengan persepsi kita tentang modus-modus signifikasi yang berbeda. Karena itu, pemikiran Pierce telah diaplikasikan secara ekstensif dan malahan kadang-kadang tidak kritis dalam berbagai bidang, termasuk teater: Definisi-definisi Pierce tentang ketiga fungsi tanda masih bisa bervariasi, tergantung pada konteks mana ketiganya (ikon, indeks, simbol) terjadi. Perlu diingat bahwa sebenarnya tidak pernah ada yang namanya ikon, indeks, dan simbol yang “murni”. Misalnya, teater sendiri termasuk sebuah unikum yang didominasi oleh tanda berjenis “ikon”, sebab dalam

teater yang menjadi ikon dasar adalah tubuh dan suara aktor (Elam, 1991: 21). Ikon memiliki fungsi penting dalam analisis teater. Tubuh manusia dalam konteks teater adalah representasi dari manusia yang direpresentasikan di atas panggung. Teater termasuk satu-satunya bentuk seni yang mampu mengeksplorasi “identitas ikon”. Misalnya, penanda yang mendonotasikan sebuah kostum sutera mewah bisa juga menjadi suatu kostum sutra mewah.

Ikon dalam teater sering diasosiasikan tanda-tanda visual, karena keduanya memiliki kedekatan eksistensi. Semiotikawan Perancis Patrick Pavis mengisyaratkan bahwa “bahasa aktor mengalami ikonisasi apabila diucapkan oleh aktor, yakni sesuatu diucapkan aktor menjadi representasi sesuatu yang diduga ekuivalen dengannya (Elam, 1991: 23). Misalnya, dalam pertunjukan teater yang naturalistik audiens mendapatkan rangsangan untuk memandang, baik tanda-tanda linguistik maupun elemen-elemen representasinya. Hanya saja harus diakui bahwa dalam teater prinsip similaritas tampak kurang jelas dibandingkan penampakan superfisialnya. Tingkat homologi yang berporasi antara pertunjukan dan apa yang didonotasikan sangat berubah-ubah.

Seperti hanya ikon, indeks dalam teater bukanlah entitas-entitas yang berlainan, melainkan fungsi-fungsi. Misalnya, kostum bisa menjadi ikon yang mendonotasikan mode sandang yang dikenakan oleh pemain teater, namun pada sisi lain juga bisa menjadi indeks yang menunjukkan posisi sosial atau profesi pemeran. Ini seperti halnya gerakan pemeran yang melintas di atas panggung secara simultan akan menyiratkan gaya berjalan seorang pelaut, cowboy dsb. Indeks memiliki cakupan yang begitu luas dalam teater, sehingga setiap aspek

pertunjukan dalam hal-hal tertentu dapat dipandang sebagai indeks (Elam, 1991: 26). Sebagai contoh, seringkali *setting* direpresentasikan bukan oleh penggunaan image langsung, melainkan lewat asosiasi atau kontinuitas sebab akibat. Seringkali gesture membawa aspek yang mengindikasikan objek-objek –yang direpresentasikan secara langsung atau tidak –kemana si penutur mereferensi. Karena itu, ia menempatkan si penutur dalam kontak dengan lingkungan fisiknya, interlocutor-interlocutornya atau dengan aksi yang dilaporkan, diperintahkan dll. Perubahan-perubahan *lighting* bisa mengindikasikan atau mendefinisikan wacana objek dalam suatu modus indeks. Dengan kata lain, indeks-indeks panggung sebenarnya memiliki fungsi untuk “memfokuskan perhatian” audiens, sehingga ia bertalian erat dengan objek yang dipresentasikan kepada audiens.

Sementara itu, simbol dalam teater memiliki signifikansi yang esensial. Bisa demikian karena pertunjukan teater secara keseluruhan adalah peristiwa simbolik. Maksudnya, audiensi dalam memandang peristiwa-peristiwa yang terjadi di atas panggung biasanya “menunjuk” ke suatu selain daripada peristiwa-peristiwa itu sendiri sesuai dengan konvensi yang berlaku dalam komunitas masyarakat. Dapat pula dikatakan bahwa fungsi-fungsi tanda ikon, indeks, dan simbol di panggung memiliki presensi bersama (Elam, 1991: 17).

c. Struktur Teks Drama dalam Kerangka Semiotika

Dalam perspektif semiotika teater, teater sebagai objek kajian bisa dibagi menjadi dua, yakni pendekatan semiotika terhadap teks drama (lakon atau naskah drama), dan pendekatan semiotika terhadap pertunjukan teater itu sendiri (*semiotics of performance*). Khusus tentang semiotika teater akan dibahas pada

berikutnya (Bab III). Menurut Aston & Savona (1991: 15-70) semiotika teks drama mendasarkan analisisnya pada tiga unsur, yaitu konstruksi plot, karakter (tokoh), dan dialog.

(1) Konstruksi Plot

Secara umum cerita merangkai banyak peristiwa, dan peristiwa-peristiwa saling mempunyai hubungan. Forster (1970: 82) mengatakan bahwa hubungan kausalitas antara peristiwa dalam cerita bukanlah sekedar urutan biasa. Alur adalah rangkaian peristiwa yang dijalin berdasarkan hubungan sebab akibat dan merupakan pola kaitan yang menggerakkan jalan cerita ke arah pertikaian dan penyelesaian. Alur drama yang baik harus mengandung unsur ketegangan dan kejutan.

Secara tradisional konvensi pembagian babak dan adegan dalam drama secara keseluruhan disebut sebagai susunan plot. Banyak pakar mengemukakan konsep tentang struktur alur, yakni dari Gustav Freytag yang menyebutkan pembabakan alur terdiri dari pelukisan, komplikasi, klimaks, peleraian, kesimpulan, dan penyelesaian; William Henry Hudson menyebut unsur alur mencakup awal kejadian, peristiwa mulai bergerak, komplikasi, klimaks, peristiwa mulai reda, peleraian, dan kesimpulan; John E. Deitrich membatasi struktur alur terdiri eksposisi, komplikasi, klimaks, resolusi, dan kesimpulan; G.B. Tennyson mengatakan alur terdiri dari eksposisi, penanjakan, klimaks, peleraian, dan penyelesaian (Sudio Satoto, 1983: 17-20). Konvensi pembagian tersebut memberikan kontribusi ke arah pembentukan dan penunjukan kesatuan awal, tengah, dan akhir drama.

Konstruksi plot yang dikemukakan Aristoteles dalam rangka deskripsi tragedi-tragedi Yunani terdiri atas tiga babak: bagian awal, bagian tengah, dan bagian akhir. Drama-drama klasik secara menunjukkan struktur plot yang mengandung ketiga bagian itu. Namun demikian ada pula drama yang konstruksi plotnya tidak tradisional sebagaimana terdapat dalam struktur plot drama-drama klasik yang terdiri lima babak. Misalnya, drama *Waiting For Godot* karya Samuel Becket ditulis dalam dua babak. Samuel Becket membuat pencerminan siklus, suatu paralelisme struktural yang tak memajukan konflik cerita, sehingga bagi yang bisa dengan drama-drama konvensional akan sulit mengidentifikasi struktur dramatikanya. Dalam karya Becket ini tampak ada usaha menggunakan pola plot lama sebagai dasar penciptaan pola yang baru.

Sepanjang waktu, isu-isu tentang struktur drama telah menjadi sorotan perhatian berbagai pemikir secara kritis. Para pemikir strukturalis --- yang mengakar pada kaum Formalisme Rusia awal abad 20 dan dikembangkan tahun 60-an—tidak memandang “bentuk” sebagai salah satu di antara aspek-aspek penelitian sastra, melainkan mengemukakan konsep sastra yang didasarkan atas jaringan hubungan-hubungan struktural yang mengatur penghasilan teks. Perbedaan itulah yang oleh penganut Formalisme Rusia diidentifikasi sebagai *fabula* (stori), dan *sjuzet* (plot). Perbedaan itu bersifat sentral pada pendekatan strukturalisme. Perbedaan itu tentu saja juga berlaku untuk teks drama.

Seymour Chatman (1980: 19) mengatakan bahwa setiap karya naratif, termasuk drama, film, dan fiksi, pada dasarnya mengandung dua elemen penting, yakni stori atau cerita dan wacana. Cerita merupakan isi atau rantai dari peristiwa-

peristiwa (tindakan dan kejadian) dan eksisten – eksisten (karakter dan latar). Seperti telah diungkapkan pada paragraf sebelumnya, kaum Formalis Rusia menggunakan istilah fabel (*fabula*) untuk cerita dan plot (*sjuzet*) untuk wacana. Menurut Aston & Savona (1991: 21) stori adalah kerangka dasar naratif (cerita): plot merupakan alat tempat peristiwa-peristiwa naratif distruktural di organisasi, dan dipresentasikan. Misalnya, stori *Oedipus* terdiri atas sketsa kronologi peristiwa-peristiwa yang dibuka dengan ramalan sebelum kelahiran Oedipus yang menyebutkan Oedipus kelak akan membunuh sang ayah dan megawini ibunya. Stori kemudian mendokumentasikan peristiwa-peristiwa penting sesuai urutan kejadian. Tragedi Sophocles mendramatisasikan akhir mitos, mengantikan linearitas stori dengan suatu plot mengorganisasi peristiwa-peristiwa (*event-event*) yang berdurasi beberapa tahun menjadi even-even dalam dua belas jam, menata ulang kronologi biografi Oedipus sesuai dengan pola yang membentuk drama tragedi. Dengan demikian, stori dituturkan ulang, dan diurutkan ulang, yakni alur stori yang asli menjadi suatu proses narasi yang terbentuk, yang dalam pertunjukkan dibagi bersama antar aktor-aktor dan *chorus*.

Veltrusky menjelaskan bahwa tekanan dan konsentrasi pada sekuen (urutan) plot muncul karena konstruksi plot drama “bergradasi”. Sekalipun karya-karya naratif (novel, film) ada yang kurang bersifat linear, namun gradasi plotnya bisa lebih longgar dibanding drama. Hal ini menjadi jelas ketika kita membuat transformasi dari cerpen atau novel menjadi drama.

Dalam cerita prosa, ruang lingkup dan keluasan plot memungkinkan penyimakan karakter. Plot dalam cerita prosa juga memiliki struktur yang

bergradasi tersendiri, terutama penulisan-penulisan cerita berseri. Hal ini terjadi karena bersandar pada penataan ulang kejadian-kejadian cerita untuk menyingkapkan sebagian atau membunyikan informasi, guna mempertahankan ketegangan pembaca atau keingintahuan pembaca. Kondisi di atas kontras dengan plot dramanya. Dalam hal ini, pembaca ditempatkan dalam satu posisi yang lebih mengetahui dibanding karakter-karakter (tokoh-tokoh drama), terutama melalui penggunaan monolog-monolog dan bisikan-bisikan yang memberikan informasi. Terdapat aspek perbedaan yang kontras antara modus naratif cerpen dengan modus kejadian 'mimesis' dalam drama. Hal seperti ini bisa mendorong kita untuk mengansumsikan bahwa modus mimesis drama memberikan kontribusi kepada suatu persamaan antara "stori" dengan "plot", yakni karya drama hanya terdiri dari satu *story-line* (Aston dan Savona, 1991: 24)

Pada pihak lain, Keir Elam (1991: 24) menyebutkan bahwa perbedaan antara stori dan plot berlaku untuk drama karena representasi 7 dunia drama adalah non-linear, heterogen, diskontinyu, dan tidak lengkap. Pendapat Elam ini didasari alasan sbb: 1 dalam drama, penyusunan logika alur cerita direalisasi melalui modus-modus representasi yang berbeda, misalnya, satu unit naratif bisa ditunjukkan secara langsung sebagai bagian "dunia aktual" atau dilaporkan setelah peristiwa terjadi: 2 drama mempresentasikan bagian dunia aktualnya yang berupa elemen-elemen plot yang tak akan tercakup dalam suatu kerangka stori.

Biasanya adegan pembukaan sebuah drama adalah suatu proses yang sangat terstruktur. Secara tradisional adegan pertama akan memberikan informasi alur cerita: *setting*, adegan, pengenalan tokoh-tokoh, dan penetapan awal suatu lakuan.

Dalam konteks stori, drama tidak mesti harus dimulai pada pemulaan. Peristiwa-peristiwa dalam plot drama bisa merepresentasikan suatu momen lakuan yang merupakan hasil dari urutan peristiwa-peristiwa masa lampau, yakni peristiwa-peristiwa sebelum drama dimulai dan dilaporkan sebagai bagian pembukaan. Sebuah pembukaan acapkali mengkombinasikan “peristiwa-peristiwa masa lalu yang dilaporkan” dan peristiwa-peristiwa sekarang yang “aktual” yang ditunjukkan kepada kita (Aston & Savona, 1991: 25).

Eksposisi antara Oedipus dengan Pendeta secara jelas mendramatisasikan masalah wabah penyakit dalam bentuk laporan tentang perbuatan –perbuatan Oedipus di masa lampau: pertemuan Oedipus dengan Sphinx dan pembebasan kota Thebes. Peristiwa-peristiwa masa lampau terjalin dengan perhatian-perhatian di masa kini. Pelaporan masa lampau antara tokoh-tokoh adalah ciri umum dari genre tragedi: plotnya terfokus pada momen kecemasan tertentu, masa lampau merupakan kekuatan tak terelakkan yang membebani para tokoh. Karakter “pelayan” yang tak bernama yang menjadi perhatian kita bukan lantaran siapa mereka, tetapi apa yang mereka tuturkan kepada kita, yakni sebagai penuturan cerita.

Drama *Phaedra* dibuka dengan percakapan antara Hyppolytus dengan orang kepercayaan Theramenes: suatu percakapan yang telah dimulai sebelum drama dibuka. Pemakain seorang kepercayaan memberikan suatu alat kepada seorang “karakter utama yang bernama” untuk menyingkapkan perhatian-perhatian dan isu-isu yang berperan sentral dalam pembentengan konflik tragedi. Dua puluh baris pertama drama *phaedra* mengisahkan bahwa Theseus (Sang Raja) telah raib

selama lebih setengah tahun. Pencarian intensif terhadapnya terbukti sia-sia, dan Hippotyllus baru saja hendak memulai pencarian lebih lanjut.

Veltrusky (Aston & Savon, 1991: 27) mengatakan plot drama bergerak seiring dengan arus waktu: “sekalipun bahasa melemah atau berhenti sama sekali, namun arus waktu menjadi satu-satunya wahana perkembangan plot.” Menurut Aston & Savona (1991: 28-29) elemen waktu dalam plot berfungsi:

a. *Time Present*

Lokasi penonton dalam waktu sekarang dan di sini, suatu semesta alam fiksi yang membenteng dalam pementasan drama. Ini dialami penonton sebagai suatu bidang temporal kontinu, suatu bidang yang seringkali “ditunjukkan”, khususnya selama adegan-adegan pembuka yang berfungsi untuk melokasikan penonton dalam waktu sekarang. Dalam drama *Panembahan Reso* (selanjutnya disingkat PR) *time present* bisa disimak adegan ke I yang berupa monolog tokoh Reso tentang mimpi yang baru saja dialaminya berikut ini.

Seorang Peronda lewat dan memukul kentongannya. Saat itu menjelang terang tanah. Begitu Peronda pergi, munculnya Panji Reso.

Reso:

Terang bulan - Aku tidak bisa tidur – Hampir terang tanah.- Rasanya aku seperti mengambang di alam mimpi, padahal mata melek tak bisa tidur.- Hm! Tak bisa tidur karena sedang bermimpi. Mimpi buruk lagi (Rendra, 1988: 7).

Monolog Reso di atas menyiratkan konteks waktu malam menjelang fajar atau hampir terang tanah. Ini melokasikan waktu kepada penonton bahwa waktu sekarang saat pembukaan drama terjadi pada malam menjelang fajar.

b. Chronological Time

Waktu kronologi, yakni urutan waktu linear dalam stori. Ini mengkonstitusi skala waktu kronologi peristiwa-peristiwa, yakni peristiwa-peristiwa yang terjadi dalam tata naratif. Menurut tata naratif peristiwa-peristiwa adegan ke- 1 sampai ke- 3 dalam drama PR terjadi secara berurutan. Sementara itu, adegan ke-4 sampai ke-4 sampai ke-7 terjadi dalam waktu bersamaan, yakni sepulang mereka dari Istana Raja Tua.

c. Plot Time

Penyusunan peristiwa-peristiwa dari waktu kronologi guna membentuk waktu sekarang. Dalam konstruksi plot waktu drama mampu mengadakan pergeseran-pergeseran waktu kronologi untuk kepentingan masa sekarang. Ini bisa ditempuh dengan teknik reportase, pergeseran waktu antar babak dan adegan dan penggunaan *flash back*. Misalnya, dalam adegan ke-2 Aryo Gundu melaporkan kondisi para pedagang di Kadipaten Sendang Pitu dan Watu Limo menjalin hubungan erat dengan para adipati sebagai akibat selalu dikekang dan ditekan oleh Raja Tua (Rendra, 1988: 12-13). Laporan yang disampaikan Aryo Gundu kepada Panji Tumbal, Pengeran Gada, dkk. Merupakan peristiwa-peristiwa masa lalu, yaitu peristiwa-peristiwa sebelum drama dimulai, dan dilaporkan sebagai peristiwa sekarang yang aktual. Peristiwa tersebut membuat cemas para punggawa istana, istri raja, dan beberapa putra raja sehingga menjadi beban pikiran para tokoh itu sendiri.

d. Performance Time

Penonton teater sadar bahwa rentang kejadian peristiwa-peristiwa memiliki suatu periode yang terbatas, dan rasa keterbatasan “waktu pertunjukan” menambah tensi “waktu plot”. Untuk memperjelas pengertian waktu pertunjukan berikut ini akan dikutipkan contoh adegan ke-1 drama PR yang berisi monolog Panji Reso tentang mimpinya yang berisi peristiwa-peristiwa yang menimpa Raja Tua dan istana.

Seorang Peronda lewat dan memukul kentongannya. Saat itu menjelang terang tanah. Begitu Peronda pergi, munculnya pagi Reso.

Reso:

Terang bulan! Aku tidak bisa tidur. Hampir terang tanah. Rasanya aku seperti mengambang di alam mimpi, padahal mata melek tak bisa tidur. Hmi! Tak bisa tidur karena sedang bermimpi. Mimpi buruk lagi. Aku bermimpi wajah bulan tertikam padang. Persis di mata kirinya. Darah mengucur, membanjir. Membanjiri Istana Raja Tua. Asyik! -Gagak-Gagak menyerbu balai penghadapan. Ada yang bertengger di tahta – Ular-ular juga menyerbu masuk istiana. Para selir raja pada majerit. Berlarian kian kemari, Kacau,...Seribu ketonggeng dan lipan mengerumuni tubuh raja yang sedang beradu dan langsung menyengat tubuhnya....Sang Raja menjerit-jerit, mengaduh, mengerang, - ia lari kian kemari. Tetapi tak seorangpun mau menolongnya. –Syukur!- ia mati. Lima belas menit sebelum mati, ia sempat gila. Semua orang bersorak. Rakyat bergembira (Rendra, 1988:8-9).

Monolog Panji Reso itu sesungguhnya mengiaskan peristiwa-peristiwa yang kelak akan terjadi di istana seperti: peristiwa kekacauan yang terjadi di istana akibat cara memerintah Raja Tua yang tidak mempertimbangkan aspirasi rakyat, perihal kematian raja yang dibunuh seorang pembunuh bayaran atas perintah Ratu Dara dan Paji Reso, peristiwa pembunuhan beberapa putra raj, dan punggawa

istana yang terjadi silih berganti dsb. Jadi, monolog Panji Reso tersebut tidak sekedar berfungsi sebagai alat eksposisi, menetapkan lokasi, dan lakuan (aksi) para tokoh, tetapi juga mengisyaratkan peristiwa-peristiwa berdarah yang membentang selama pementasan.

C. Distansi Psikis

Teori ini dikembangkan oleh seorang tokoh bernama Edward Bullough dalam tulisannya yang berjudul “*Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle*”. Menurut Bullough, jarak psikis tidak ada hubungannya dengan jarak fisik, yaitu jarak yang ditentukan oleh ruang dan waktu, sekalipun jarak itu memang ada. Yang di maksud dengan “*psychic distance*” (jarak psikis) ialah tingkat keterlibatan pribadi atau *self involuement*. Bulough berpendapat, bahwa untuk menumbuhkan pengalaman yang berhubungan dengan seni orang justru harus menciptakan jarak di antara dirinya dengan hal-hal yang memengaruhi dirinya. Agar seorang terhindar dari keterlibatan secara psikis, seseorang penghayat harus membiasakan diri untuk menindas penghayatan psikis. Kebiasaan tersebut diperlukan untuk meningkatkan kemampuan penghayata. Misalnya seseorang sewaktu menghayati drama, kita harus sadar bahwa apa yang kita lihat itu bukan sesuatu kenyataan, demikian pula terhadap lukisan. Distansi sebenarnya dapat dimaksudkan sebagai adanya keterpisahan atau dengan kata lain ada jarak antara kehidupan yang nyata dan realitas *feeling* lewat karya. Ia mewujudkan kerja sama dengan karya untuk mewujudkan keinginan tersebut. tetapi ia menyadari bahwa realitas *feeling* semacam itu tidak akan diperoleh lewat penghayatan praktis (The Liang Gie, 1976: 57).

Seorang penghayat haruslah bersifat objektif, artinya harus benar-benar terhindar dari faktor pengaruh, seperti halnya seorang ilmuwan dalam mengumpulkan data penelitian. Dalam waktu yang sama ia harus membuat ukuran bahwa ia mempunyai minat yang kuat untuk mendapatkan hasil yang diperoleh. Di sini seorang penghayat harus benar-benar memfokuskan perasaannya (*feeling-nya*) untuk kemudian ia proyeksikan ke dalam karya dengan tanpa terpengaruhi oleh unsur pribadi, sehingga seorang penghayat dengan sengaja tidak memproyeksikan egonya ke dalam satu karya dengan segala kemampuan imajinasi dan kreativitasnya. Adapun hal-hal yang memengaruhi antara lain adalah segi manfaat atau kegunaan benda seni itu atau kualitas materialnya, dan kebutuhan (*interest/kepentingan*) subjek terhadap objek (benda seni). Dengan kata lain, menurut teori ini tidak mendekati seni dalam batasan praktis. Hal ini sejalan dengan pendapat Immanuel Kant (1724-1804) yang mengatakan, bahwa dalam menikmati seni, subjek harus bersifat tanpa pamrih. Usaha membangun kesenangan estetis dengan mempertinggi kemampuan subjek dalam mengamati objek seni. Teori ini sebenarnya dianggap kurang sempurna, sehingga diperkuat lagi oleh P.A. Michelis (tulisanannya *Aesthetic Distance* dalam *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 18, 1969). Michelis menganalisis pendapat Bullough dan pendapatnya tentang jarak kejiwaan. Dia lebih mengarahkan pada jarak estetis (*Aesthetic Distance*). Bahkan secara lebih rinci, bahwa membuat jarak terhadap benda seni tidak hanya jiwa saja, tetapi juga ruang dan waktu (distansi ruang dan distansi waktu).

Untuk memahami distansi ruang, Michelis membuat ilustrasi sebagai berikut. Ketika kita menikmati lukisan dari jarak dekat, maka kita akan kehilangan keutuhan dari satu unit format karya lukis. Kita akan hanya terpaku detail insidental serta tekniknya, yang seringkali sambil merabanya, dan merasakan tekstur materialnya. Dengan demikian lukisan itu telah sampai pada apresiasi kita dalam keadaan berubah, dari *image* menjadi suatu objek, yakni suatu benda. Namun sebaliknya, jika mengamati dari jarak yang terlampau jauh, lukisan tersebut hanya bisa ditangkap dengan kesan globalnya saja, mungkin hanya bayangan atau siluetnya. Yang paling baik adalah distansi tengah, yang akan membimbing kita untuk mengapresiasi relasi di bagian-bagian bentuk keseluruhan, dan keseluruhan itu sebagai unit. Maertens, seperti dikutip Michelis, menegaskan bahwa distansi tengah merupakan distansi terpenting, yang membentuk sudut optis 27 derajat. Teori ini bukan hanya untuk pengamatan saja, tetapi juga berlaku bagi pencipta (seniman). Seniman yang sedang berkarya perlu sekali menjaga distansi tengah dalam menghadapi modelnya atau objek lukisan yang sedang digarap. Bahkan kadangkala perlu setengah pusat pandangan . distansi tengah adalah distansi ruang yang harus diperhatikan baik oleh pengamat maupun pencipta (seniman) ketika mengamati atau mencipta karya seni untuk memperoleh pengalaman yang utuh.

Selain distansi ruang ada lagi satu pendapat bahwa distansi waktu (selang waktu) diperlukan sebagai jarak dalam berkontemplasi terhadap karya seni yang dihadapi ataupun proses penciptaan seni. Waktu bisa menyempurnakan suatu proses berkarya, sebab pengamatan dan imajinasi yang subur bisa berkembang

karena ada jarak waktu. Seorang pelukis, jika ingin melukis suasana pantai dan gemuruh ombak, secara relatif menurut pengalaman beberapa pelukis ada yang memerlukan waktu kontemplasi lebih dahulu dengan realita alam yang akan dijadikan inspirasi melukisnya. Ada yang hanya sekilas, tetapi ada juga yang sambil membuat sketsa tentang laut dalam berbagai komposisi, barulah menyelesaikan studi awalnya di studio, atau langsung di *outdoor studio*. Distansi waktu bagi siseniman diperlukan untuk memantapkan kadar emosinya. Begitu pun bagi pengamat dalam menikmati karya seni memerlukan distansi waktu, bahkan melihat sekilas tapi memerlukan durasi kontemplasi (permenungan) yang cukup, sampai pada tingkat pemahaman dan penghayatan.

D. Visualistik Karakter Tokoh

a. Karakter

Karakter seringkali disebut sebagai tokoh cerita. Penokohan adalah suatu proses penampilan tokoh sebagai pembawa peran watak dalam karya naratif. Penokohan dalam drama selalu berkaitan dengan penyajian watak tokoh dan penciptaan citra tokoh. Penciptaan citra berhubungan dengan sosok pribadi yang ada pada seorang tokoh, sedangkan penyajian watak berhubungan dengan pengungkapan sosok pribadi itu (Sudjiman, 1983: 23). Dalam karya drama pngarang tidak dapat menggambarkan secara deskriptif perwatakan tokoh karena dalam drama yang dominan bukanlah deskripsi melainkan dialog antar tokoh.

Dalam *Poetics* Aristoteles mengemukakan bahwa tragedi bukan merepresentasikan manusia, melainkan lakuan dan kehidupan, kebahagiaan dan ketidakbahagian yang terjalin dalam lakuan sehingga semakin meperjelas

keunggulan plot atas karakter. Karena itu, drama-drama klasik semacam *Phaedra* dan *Oedipus the King* sering dianggap sebagai demonstrasi-demonstrasi moral atau politik dalam karya drama. Manusia merupakan *subject matter* drama sehingga manusia adalah isi sekaligus bentuk teater (Aston & Savano, 1991: 34). Dalam drama klasik tokoh berfungsi sebagai penopang tematik dan ideologi lakuan. Misalnya, karakter drama *Oedipus* ditandai oleh kebanggaan otokratik dan oleh skeptisisme religi. Sifat-sifat ini mengidentifikasikan Oedipus dengan Laius dan Jocasta, yakni dua orang yang tak seharusnya melahirkan Oedipus ke dunia. Sifat-sifat tersebut justru membawa Oedipus kepada takdirnya.

Dalam drama realis, menunjukkan perhatian yang besar terhadap karakter. Menurut Strindberg yang menarik sekarang ini adalah proses psikologi. Strindberg juga menunjukkan usaha mengkonstruksi karakter-karakter yang kompleks, yang “mencirikan zaman kita”. Lebih jauh dikatakannya bahwa tokoh-tokoh adalah kumpulan kultur-kultur lampau dan sekarang, guntingan buku-buku dan koran, fragmen-fragmen kemanusiaan, sobekan-sobekan kain halus yang telah menjadi gombal persis seperti tambal sulam jiwa manusia. Dasar penokohan dalam detail psikologik tak perlu mengurangi fungsi-fungsi struktural dan ideologi karakter.

Dalam drama *Hedda Gabler* karya Hendrik Ibsen, secara representatif karakter berfungsi sebagai indentifikasi posisi-posisi golongan sosial dan gender yang spesifik. Akibatnya, keberadaan konflik-konflik karakter merupakan penjilmaan konflik ideologi Hyman mempertanyakan isitilah karakter atau tokoh sebagai suatu kata yang berbahaya karena mengimplikasikan suatu koherensi, konsistensi, individualitas yang mungkin tak ada di sana (Aston & Savano 1991: 35).

Berkenan dengan konstruksi tokoh, formulasi tersebut secara efektif mendeskripsikan khazanah teks-teks realis yang jumlahnya lebih besar. Ia juga menuntun kita menuju sebuah penjelasan tentang perkembangan modus-modus spesifik pembacaan dan pertunjukkan (teks pertunjukkan sebagai novel yang dihidupkan). Ia juga mengingatkan bahwa tokoh dikonstruksi secara menyeluruh melalui dan di dalam bahasa yang tak memiliki kelaziman di luar teks fiksi.

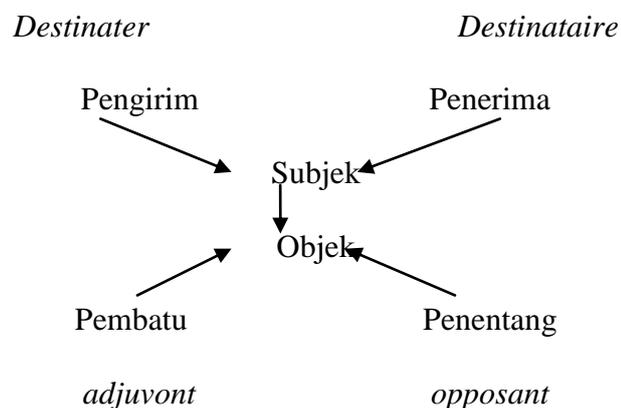
Dalam drama modern, karakter direpresentasikan sebagai “konsepsi”. *Brecht* dalam *The Mother* menggunakan dialog atau tuturan langsung kepada penonton, sehingga mematahkan perintah-perintah konvensional. Dengan demikian, partisipasi penonton terlibat di dalamnya sebagai bentuk komunikasi tidak langsung.

b. Fungsi-fungsi Tokoh

Konsep tentang fungsi tokoh sesungguhnya merupakan warisan penting dari pendekatan kaum strukturalis dan formalis sejak dari penelitian Propp terhadap cerita rakyat Rusia yang dianggap memiliki tujuh bidang kekuatan (1987) sbb: 1 penjahat; 2 dermawan; 3 pembantu; 4 puteri (orang yang dicari) dan ayahnya; 5 pesuruh; 6 pahlawan; 7 pahlawan palsu. Penelitian Propp terbatas pada dongeng rakyat Rusia konsep menghubungkan bidang-bidang aksi ke karakter memberikan suatu wawasan penting tentang tokoh dan teks drama (1987: 1-21). Dalam kaitan ini, Vladimir Propp mengatakan karakter berkorespondensi dengan aksi, atau satu karakter mengubah fungsinya melalui keterlibatan dalam beberapa bidang aksi. Bisa juga satu aksi dilaksanakan oleh beberapa karakter (Aston & Savano, 1991: 36). Sekalipun kajian Propp hanya terbatas pada cerita rakyat Rusia, tetapi

temuannya tentang “konsep” pertalian bidang-bidang aksi ke karakter telah memberikan wawasan penting mengenai kerakter dalam drama. Tidaklah sukar melihat fungsi-fungsi itu hadir tidak hanya dalam dongeng-dongeng Risia atau bahkan kisah-kisah non-Rusia, tetapi juga dalam komedi-komedi mitos-mitos dll.

Seorang tokoh strukturalis yang mengembangkan konsep Propp tentang fungsi tokoh adalah A.J. Greimas sampai pada “tata bahasa” naratif yang universal dengan menerapkan padanya analisis semantik atas struktur kalimat (Selden, 1991: 61). Greimas telah mengeksplorasi hipotesis sebuah model *actants* yang diketengahkan sebagai salah satu prinsip mengenai pengorganisasian dunia semantik (Hawkes, 1978: 92). Sebagai ganti dari tujuh lingkaran tindakan atau tujuh bidang kekuatan dari Propp, ia mengemukakan tiga pasangan oposisi biner yang meliputi enam *actants* (peran, pelaku) atau enam fungsi karakter yang ia perlukan:



Dalam skema di atas “pengirim” adalah suatu kekuatan yang beraksi atas “subjek” ke “objek”, yang dengan demikian menginisiasi pencarian “subjek” ke “objek” untuk kepentingan “penerima”. Dalam hal ini, “subjek” ditolong atau dimusuhi dalam usahanya mencapai sasaran.

Model aktan Greimas dapat diaplikasikan dengan mudah pada drama-drama yang memiliki basis pencarian melalui peran-peran aktan tempat tokoh-tokoh dan kekuatan-kekuatan terlibat. Drama *Panembahan Reso* (selanjutnya PR) secara jelas mengindikasikan adanya basis pencarian ini. Tokoh Raja Tua berfungsi sebagai “pengirim” sehingga bisa beraksi atas “subjek” yang diduduki Panji Reso. Panji Reso mencari “objek” berupa kekuasaan untuk kepentingan Pangeran Rebo yang berfungsi sebagai “penerima”. Dalam hal ini, “subjek” dibantu Panji Sekti dan Siti Asassin yang berfungsi “penolong”. Sebaliknya, dalam usaha untuk mencapai sasaran “objek” Panji Reso mendapat rintangan dari Panji Tumbal, Pangeran Bindi, Pangeran Gada, dan Pangeran Dodot.

Aplikasi model-model aktan ke teks-teks drama memberikan suatu metode yang jelas untuk mengidentifikasi struktur dasar sebuah karya drama. Pengembangan suatu urutan (sekuen) model-model subjek yang berbeda, atau pengarahannya pada perubahan-perubahan fungsi yang terjadi dalam peran-peran aktan dalam drama bisa menolong untuk memahami perkembangan struktur plot. Peran-peran aktan merupakan suatu elemen yang menjadi proses fungsi dan signifikansi tokoh yang sangat kompleks. Ubersfeld mengembangkan kumpulan komentarnya tentang aktan, dan kemudian memetakan satu “jaringan” untuk karakter dan mengidentifikasi cara-cara pembahasan terhadap faktor-faktor fungsi dan semiotika (Elam, 1991: 21).

c. Semiotika Karakter Temuan Ubersfeld

Peran-peran aktan merupakan proses fungsi dan signifikansi karakter yang sangat kompleks. Semiotika karakter yang dikembangkan Ubersfeld mencakup:

karakter sebagai leksem, karakter sebagai ensambel semiotika, dan karakter sebagai wacana (Elam, 1991: 21). Pembahasan semiotika karakter lebih terinci adalah sbb:

A. Tokoh atau Karakter sebagai Leksem (*lexeme*)

1. Aktan

Karakter memiliki suatu fungsi “gramatikal” dalam struktur drama dan satu profil aktan untuk satu karakter yang bisa di tetapkan. Tokoh Panji Reso merupakan “subjek” sebuah kekuatan untuk merebut kekuasaan Raja Tua. Pada pihak lain ia juga berfungsi sebagai “oposan” bagi kepentingan Panji Tumbal yang diberlakukan sebagai “subjek”.

2. Metonimi

Karakter berfungsi sebagai bagian dari suatu keutuhan yang lebih besar atau kaitan dengan karakter tertentu dan karakter-karakter lain. Secara harfiah metonimi adalah majas yang berupa pemakaian nama atau ciri orang atau barang sesuatu untuk menyebut hal yang bertautan dengannya (Sudjiman, 1983: 50). Tokoh Siti Asassin sebagai pembunuh bayaran yang telah berhasil membunuh Raja Tua dan Nyi Reso merupakan metomini untuk kepentingan Ratu Dara dan Panji Reso.

3. Metafora

Karakter bisa berfungsi pada satu level metafora (kiasan) dan juga satu level metonimi. Ratu Dara merupakan metafora istri juga yang srakah, dan penuh ambisi. Raja Tua sebagai metafora pemimpin pemerintahan yang otoriter dan sewenang-wenang.

4. Referen

Karakter bisa dibaca sebagai referen sosial historis metanimi atau metafora. Tokoh Panji Tumbal dapat ditafsirkan sebagai simbolisasi seorang pejuang demokrasi di Indonesia pada zaman Orde Baru.

5. Konotasi

Denotasi karakter menunjukkan sekumpulan level konotasi. Misalnya, pada sebuah level konotasi, tokoh Raja Tua bisa dianggap mengkonotasikan elemen-elemen pola kekuasaan raja-raja tradisional di Nusantara yang memrintah secara absolut, di samping elemen-elemen yang terinskripsi secara aktual dalam teks.

d. Karakter sebagai Ensabel Semiotika

1. Fungsi Aktor

Kalau aktan mengkonstitusi satu unit sintaksis, maka aktor berfungsi sebagai alat langsung dan aktual untuk mengimplikasikan peran aktan. Pada satu level, beberapa aktor yang terlibat sering bersifat umum. Misalnya, Raja Tua, Ratu Dara, Pangeran Bindi, dan Panji Reso sama-sama berfungsi sebagai oposan bagi panji Tumbal yang berusaha melahirkan raja baru. Sekalipun keempat oposan itu memiliki fungsi aktan sama tetapi umur, jenis kelamin, dan status sosial mereka saling berbeda.

2. Individualisasi

Penggunaan karakteristik-karakteristik yang menetapkan perbedaan bisa mensignifikasikan suatu perhatian terhadap karakter individual. Penamaa para tokoh bisa mengisyaratkan hal ini. Peran individu juga bisa

mensignifikasikan entri ke dalam suatu konteks sosio-historis. Misalnya, nama Panji Tumbal berasal dari kosa kata bahasa Jawa *tumbal* yang berarti ‘korban’. Dalam drama PR, Panji Tumbal menjadi korban bagi tegaknya pemerintahan yang lebih demokratis, sebab ia lebih dahulu dibunuh Pangeran Bindit sebelum cita-citanya terwujud.

3. Kolektivitas

Representasi karakter-karakter bisa beroperasi versus suatu perhatian terhadap karakter “yang sebenarnya” (*per se*). Tokoh-tokoh yang bersifat sebagai peran yang terkodifikasi, yakni peran yang telah ditetapkan sebelumnya untuk dimainkan. Ini bisa berupa karakter-karakter yang berfungsi sebagai abstraksi sosio-kultural dsb. Misalnya, tokoh Panji Tunggal adalah peran terkodifikasi sebagai pejuang demokrasi.

Tokoh Panji Reso adalah peran terkodifikasi penjahat, pengkhianat dsb.

Studio Ubersfeld menunjukkan analisis karakter yang kompleks. Ubersfeld memperingatkan bahwa yang mendahului pemetaan suatu jaringan karakter dan menyertai seksi-seksi penjelas, mengisyaratkan perlunya menyimak bidang-bidang itu secara bersama-sama dan perlunya mencari hubungan-hubungan dan interaksi-interaksi. Karenanya perlu mencatat kompleksitas dan interkoneksi fungsi-fungsi karakter dalam kaitan dengan peran-peran aktan atau aktor. Selanjutnya, apabila kita mempelajari karakter apa pun dalam sebuah drama, kita perlu menelaah hubungan karakter itu dengan semua yang lain dan dengan banyak fungsi-fungsi dan modus-modus signifikansi. Akhirnya, kita juga harus beralih dari teks ke realisasi panggung.

Jadi, logika definisi dan representasi tokoh sebenarnya tidak mesti merupakan logika dunia eksternal. Bagaimana pun juga drama yang mensubversi logika eksternal tetap bisa diakses penonton.

E. Dialog

Dialog merupakan unsur penting dalam drama. Drama sebuah cerita fiksi biasanya aspek “berita” dan “komentar” cukup menonjol, namun dalam drama dialoglah yang menempati posisi utama (Luxemburg, dkk., 1984:161). Begitu pentingnya peran dialog dalam drama, sehingga tanpa kehadirannya suatu karya sastra tidak dapat digolongkan ke dalam karya drama. Akan tetapi, jarang terdapat drama yang hanya terdiri dari dialog saja. Umumnya drama memiliki bagian lain yang tidak jarang hadir, yaitu disebut “petunjuk pementasan” atau “petunjuk pengarang”. Petunjuk pementasan merupakan bagian drama yang memberikan penjelasan kepada pembaca atau krew pementasan –seperti sutradara, pameran, penata teknis yang lain – mengenai keadaan, suasana, peristiwa, atau perbuatan sifat tokoh cerita. Salah satu sasaran utama dari analisis dialog adalah untuk memahami dan mengidentifikasi karakteristik-karakteristik utama dari wacana drama (Aston & Savona, 1991:51). Untuk memahami “semiotika dialog” pertama-tama harus dibedakan pengertian antara “bodi utama” teks drama dengan teks yang berisi petunjuk pentas (*stage directions*). Roman Ingarden memformulasikan kedua jenis teks tersebut sebagai *haupttext* dan *nebentext* (Aston & Savona, 1991:51). Pemahaman sistem tanda linguistik merupakan tambahan penting bagi peningkatan analisis teks drama.

Studi-studi bahasa yang menggunakan pendekatan linguistik cenderung sarat jargon dan sukar di uraikan, sehingga kita perlu hati-hati. Resiko tambahan akan muncul apabila analisis pemakaian bahasa lebih diutamakan daripada analisis dramanya. Hyman mengatakan bahwa terlepas dari adanya resiko semacam itu, langkah-langkah kajian ini tetap lebih baik dibandingkan “pendekatan-pendekatan drama secara tradisional” yang cenderung bersifat deskriptif (Aston & Savona, 1991:51), sehingga gagal bergerak dari suatu identifikasi efek-efek bahasa kesuatu analisis mengenai bagaimana efek-efek semacam itu dicapai. Ada argumentasi bahwa, jika digunakan secara baik, semiotika bahasa dapat menunjukkan kepada kita bagaimana efek-efek semacam itu diciptakan dan terbukti produktif, sistematis dan informatif, sehingga berlawanan dengan sifat-sifat reduktif, random atau deskriptif (Aston & Savona, 1991:52).

Melalui tulisan ini dimaksudkan bisa mengadopsi suatu pendekatan yang sistematis ke analisis dialog, dengan sasaran identifikasi karakteristik-karakteristik dan fungsi-fungsi utama dari cara-cara ketika dialog digunakan untuk menstrukturkan wacana drama.

Secara umum dialog dalam teks drama berfungsi untuk menetapkan karakter, ruang, dan lakuan. Selain itu, dialog juga berperan sebagai sistem penggiliran (*turn taking system*). Seorang tokoh berbicara dan tokoh lain mendengarkan, dan selanjutnya menjawab sehingga pada gilirannya menjadi pembicara. Dualitas interaksi peran pembicara-pendengar merupakan suatu modus dasar dialog drama.

Menurut Elam (1991:73) segala sesuatu yang memungkinkan terjadinya dialog adalah untuk menciptakan suatu dialektik interpersonal di dalam waktu dan lokasi

wacana disebut sebagai deiksis. Deiksis secara harfiah berarti menunjukkan. Ia merupakan alat pertukaran susunan “saya-engkau”. Kata ganti menunjuk (“saya”, “engkau”, “ini”, “itu”, dll) dan kata deiktik (“disini”, “sekarang” dll) digunakan oleh pembicara untuk menunjukkan kedirinya sendiri, ke orang-orang lain, dan konteks mereka dalam konteks komunikasi.

Secara tegas Elam (1991:75) berkata bahwa perwujudan drama terjadi karena adanya “saya yang berbicara kepada kamu disini”. Melalui pertukaran deiktik dunia drama mencapai status tiga dimensinya: para *speaker listener* (pendengar yang juga pembicara), menunjuk ke dunia “aktual” atau “mimetik”, dan menunjuk ke tokoh-tokoh, peristiwa-peristiwa dan ruang-ruang yang tak terlihat.

Teori tindak pengucapan (speech act) yang dikembangkan filsuf bahasa John Austin memberikan dasar untuk ini (Elam: 1991: 157-158). Dalam hal ini, Austin bermaksud menunjukkan bahwa dalam mengeluarkan ucapan-ucapan kita tak hanya atau selalu memperlihatkan satu kandungan proposisi tertentu, tetapi juga melakukan hal-hal seperti bertanya, memerintah, mencoba oleh karena itu, Austin memfokuskan perhatiannya pada status turunan pragmatik sebagai suatu kekuatan interpersonal dalam dunia nyata.

Menurut Austin tiga level tindakan atau aksi dapat dilakukan dalam penyampaian satu ucapan tunggal (Elam, 1991: 158). Ketiga level ini mencakup: “lokusi” (kelakuan yang dilakukan dalam pengucapan kalimat yang dapat dipahami; “illokusi” (lakuan yang dilakukan dalam pengucapan kalimat seperti permohonan janji, mengeluarkan perintah dsb), dan “perlopusi” (efek ucapan

terhadap penerima (*addresse*) melalui apa yang dikatakan, misalnya aksi membujuk dsb).

Sehubungan dengan hal itu, analisis dialog drama harus dimulai dengan kajian tentang bagaimana sistem tanda ke bahasaan teks drama menunjuk secara aktif kepada tokoh-tokoh dan dunia drama dalam tataran “disini dan sekarang” yang berfungsi sebagai alat menciptakan lakuan melalui ucapan (Aston & Savona, 1991:53). Untuk memperjelas pengertian deiksis dalam drama ini berikut ini akan di kutipkan beberapa dialog drama PR.

Tumbal:

Maaf, Pangeran, apa boleh saya bicara?

Rebo:

(berhenti dan menanggapi) Ah, Panji Tumbal! Tentu saja, Tetapi kenapa mesti di sini?

Tumbal:

Ini mendesak, Dan.....darurat.

Rebo:

Lho, apa ini...?

Tumbal:

Negara kacau, Rakyat hidup dalam kemiskinan. Kejahatan merajelela, baik di kalangan rakyat maupun di kalangan penjabat. Inilah saatnya Anda mengambil alih kekuasaan.

Rebo:

Jangan kita terburu nafsu!

Tumbal:

Apakah anda tidak melihat?

Rebo:

Saya melihat dan mendengar tetapi pembangunan memang memakan waktu dan pengorbanan tak bisa dihindarkan.

Tumbal:

Tiba-tiba ucapan Anda lain dari biasanya.

Rebo:

Jangan salah paham. Saya tidak suka bertindak dengan mata gelap. Semua harus mempunyai penalaran yang teliti. Bicaralah dulu dengan para pangeran yang lain, baru nanti kita bertemu lagi. Ayahanda Paduka

Raja memang sudah rusak. Tetapi perkara mencari penggantinya, kita harus teliti dan waspada (Rendra, 1988: 9-10).

Sifat deiksis pertukaran “saya-kamu” antara kedua tokoh dalam konteks “waktu sekarang dan di sini” tampak jelas. Kondisi-kondisi “sekarang dan di sini” yang menjadi topik utama pembicaraan mereka tampak sering “ditunjukkan” oleh Panji Tumbal. Panji Tumbal menunjukkan tentang keadaan Raja Tua yang sudah tua, kondisi negara yang kacau, rakyat yang hidup miskin, kejahatan merajalela dsb. Apabila dialog tersebut dikaitkan dengan konsep tindak penuturan (*speech act*) sebagai lakuan atau aksi, maka dominasi Panji Tumbal secara spasial maupun sosial menjadi begitu jelas.

Ucapan Tumbal tentang keinginannya berbicara dengan Pangeran Rebo mendapat respon positif (diserawai konfirmasi “pentunjuk pementasan” *berhenti* dan *menangagapi*). Ketidakpuasan Tumbal terhadap kondisi negara terus termanifestasi dengan sendirinya dalam serangkaian tindak penuturan (*speech act*) yang antara ucapan dan makna berbeda. Pada suatu level, ucapan Panji Tumbal berbunyi. “Tiba-tiba ucapan Anda lain dari biasanya” merupakan tuturan sederhana yang tidak memerlukan respons. Padahal sebenarnya tuturan itu mempunyai kekuatan illokasi, yakni permintaan agar sesuatu dilakukan, dan lebih jauh lagi bisa mengasilkan efek perlokusi berupa saran dari Rebo agar Tumbal berbicara dengan para pangeran yang lain dalam rangka mempersiapkan pengganti Raja Tua. Pertanyaan-pertanyaan Panji Tumbal memiliki kekuatan illokusi sehingga secara langsung atau tidak menempatkan Tumbal memiliki posisi otoritas.

a. Fungsi Dialog Drama Klasik

Dialog drama-drama klasik biasanya berbentuk syair dan prosa. Dialog-dialog tragedi seringkali diasosiasikan dalam bentuk syair, sedangkan komedi berbentuk prosa. Tragedi klasik selalu menampilkan konstruksi dunia drama yang didiami keluarga-keluarga bangsawan yang dialognya mesti mencerminkan martabat dan ketinggian status sosial mereka. Diksi drama-drama tragedi menggunakan kosa kata sehari-hari, tetapi yang memiliki pemakaian sehari-hari.

Dalam komedi, dialog menggunakan bahasa sehari-hari sehingga mencerminkan kewajaran. Malahan komedi-komedi karya Aristopanes dan Moliere sekalipun ditulis dalam bentuk syair tetap mencerminkan kewajaran, sebab masih menggunakan dialek dan ekspresi bahasa sehari-hari. Seringkali syair digunakan sebagai alat untuk memparodi tragedi.

Dalam hal ini, fungsi dialog adalah untuk memajukan lakuan (aksi) eksternal, dan bahasa mampu mencetuskan aksi (Aston & Savona, 1991: 57). Signifikansi suatu peristiwa bisa terletak bukan dalam peristiwa itu sendiri, melainkan dalam “apa yang dikatakan” mengenai peristiwa itu. Tatkala akhirnya Macbeth mati terbunuh oleh Macduff, yang mengandung signifikansi bukan peristiwa kematian Macbeth, tetapi “kebenaran-kebenaran” yang diucapkan sebagai konsekuensinya.

Bentuk dialog dalam drama klasik, khususnya antara jenis tragedi dan komedi sangat berbeda, karena keduanya memiliki ideologinya sendiri-sendiri. Dalam tragedi, dialog-dialog cenderung filosofis dan berusaha membongkar tentang makna benar dan salah. Drama tragedi dimaksudkan untuk menyajikan “kebenaran-kebenaran universal” guna memberikan makna pada kehidupan.

Kebenaran-kebenaran ini bersifat khusus dan mencakup reafirmasi (penegasan) hierarki hukum para dewa dan umat manusia dalam Tragedi Yunani.

Hal di atas sangat kontras dengan drama komedi yang dialog-dialognya cenderung bersifat sosial dengan tujuan untuk membuktikan kesalahan aturan-aturan dalam struktur masyarakat (Aston & Savona, 1991: 57). Dalam komedi, perilaku sosial mendapat sorotan seksama, sedangkan dalam tragedi, dilema-dilema moral diperdebatkan. Perbedaan yang cukup fundamental antara dialog tragedi dengan komedi membawa dampak terhadap proses-proses penciptaan makna dialog.

Dalam komedi, wacana ideologi bersifat sosial, bukan filosofis. Dalam komedi perilaku manusia mendapat sorotan seksama dan dijadikan “bahan cemooh” untuk sekedar hiburan, bukannya ditawarkan untuk kontemplasi. Sementara dalam tragedi menggunakan gaya tuturan panjang nan-atisitik dengan asumsi bahwa penonton atau pembaca adalah pendengar utama, sedangkan dalam komedi menyajikan interaksi dialog sosial yang lebih besar antara karakter-karakter:

Komedi berdasar pada kebohongan-kebohongan dan penipuan-penipuan dan memburu ambiguitas, bukannya mengklarifikasi makna (Aston & Savona, 1991: 60). Aksi komedi sering beroperasi melalui tipuan dan penyemaran, baik dalam peristilahan aksi eksternal maupun melalui bahasa itu sendiri. Misalnya, dalam momen serius, apa yang dikatakan adalah yang apa yang dimaksudkan, sehingga maknanya telah pasti dan tidak ambigu. Namun demikian dalam suasana komedi, bahasa diberi kebebasan untuk drama, sehingga bahasa menjadi alat untuk mengkonstruksi drama dan sekaligus menjadi objek drama itu sendiri. Oleh

karena alasan di atas, maka makna dialog tidak hanya ditentukan melalui *haupttext* saja, tetapi juga oleh *nebentext*, yakni untuk menginterpretasi aksi-aksi, gesture, dsb (Anton & Savano, 1991: 59).

b. Fungsi Dialog Drama Realis

Dalam era drama realisme tidak lagi menggunakan dialog-dialog yang berbasis syair dan prosa, tetapi cenderung menggunakan bahasa lisan yang sering dianggap bertentangan dengan “bahasa artistik” (bahasa bergaya). Hal ini terjadi karena drama semakin mendekati kehidupan nyata. Akibatnya dialog drama bergerak ke penuturan bahasa sehari-hari untuk menciptakan ulang milieu sosial yang dikenal akrab dan dialami oleh penonton-penonton golongan menengah (Aston & Savona, 1991: 62). Dalam perburuan realisme, percakapan-percakapan semacam itu diadakan pada acara minum teh, di ruang dansa, atau di seputar meja makan malam. Sebagai konsekuensinya, dialog mencerminkan formulasi-formulasi dan kode-kode santun etiket yang memberikan masukan informasi ke dalam atauran perilaku sosial.

c. Fungsi Dialog Drama Modern

Dalam abad ke-20 secara umum antara drama tragedi dan komedi telah saling berdekatan, sehingga mematahkan struktur-struktur tradisional dalam satu bauran air mata dan tawa, trend dasar yang telah berlaku berupa pelanggaran-pelanggaran atura. Kita bisa harus berusaha menemukan suatu kekacauan fungsi-fungsi tradisional yang mengkarakterisasikan tuturan dalam drama sebagai alat penetapan karakter, ruang dan aksi, untuk mencari daftar-daftar dalam sistem tanda bahasa (linguistik). Teks-teks drama modern yang dikarakterisasikan oleh modus-

modus pelanggaran aturan (penyimpangan konvensi) membuat asing sistem tanda kebahasaan. Hal demikian tidak hanya terjadi dalam penciptaan drama, tetapi juga dalam penulisan novel dan puisi (khususnya di Indonesia).

d. Syarat-Syarat Dialog Bermakna

Studi yang dilakukan Burton terhadap teks-teks drama Ionesco dan Pinter yang menggunakan tuturan-tuturan “sepele” (*small talk*) bisa menunjukkan bagaimana sistem tanda linguistik bersifat menyimpang (analisis Burton mengacu ke analisis linguistik terhadap “ucapan sehari-hari” untuk menunjukkan bagaimana ia ditunjukkan dan disalahgunakan dalam teks-teks yang menyimpang). Ia menyajikan suatu metode melihat sebuah teks secara lebih tajam dan sistematis dibanding pembacaan impresionistik karya Pinter oleh John Russel Brown (Aston & Savona, 1991: 66).

Jika ada kemungkinan untuk menafsirkan sebagai suatu sistem multi strata makna-makna yang menyimpang, maka yang menjadi objek kajian adalah proses penetapan ketiadaan makna atau komunikasi. Roger Flower menentang hal ini dalam melalui analisis dialog *Waiting for Godot*. Dalam analisis itu ditunjukkan tentang kegagalan komunikasi yang dapat diidentifikasi dalam “tidak tuturan gagal, kekeliruan pemahaman, dan inkherensi”.

Filsuf bahasa H.P Grice (Elam, 1991: 171) mengatakan keberhasilan interaksi linguistik ditentukan oleh adanya komitmen bersama terhadap tujuan komunikasi itu sendiri. Grice lebih jauh berkata.

Pertukaran percakapan kita biasanya tak terdiri dari serangkaian perkataan-perkataan yang tak bertalian, dan akan menjadi tidak rasional sekiranya terdiri atas perkataan-perkataan semacam itu. Dapat dikatakan bahwa pertukaran

percakapan tersebut adalah kerjasama; dan tiap partisipan mengakui tujuan atau sekumpulan tujuan-tujuan bersama, atau setidaknya-tidaknya satu arah yang di terima bersama.

Grice memformulasi persyaratan umum ini sebagai satu aturan percakapan global yang disebutkan sebagai “cooperative principle”. Grice juga mengatakan bahwa pertukaran itu sendiri diregulasi oleh prinsip-prinsip kepantasan atau kepatutan yang memungkinkan adanya koherensi kontinuitas.

Grice mengidentifikasi penyalahgunaan “prinsip kerjasama” yang mendasari interaksi percakapan yang bermakna. Grice (Elam, 1991: 171) mengemukakan empat syarat percakapan bermakna:

- 1). Kuantitas, yakni penyampaian informasi sesuai dengan keperluan, tidak berlebihan. Kelihatan bahwa dialog di atas cukup padat, dan kedua tokoh berbicara sesuatu hal sesuai dengan esensinya.
- 2). Kualitas, yakni menyampaikan kebenaran, bukan berbohong atau membuat sebuah tuturan tanpa data kuat.
- 3). Relasi, yakni menyampaikan apa pun yang relevan.
- 4). Sikap, yakni membuat ucapan dengan teliti dan jelas.

Artinya, pembicara harus menghindari ambiguitas dan kesamaran ucapan.

Keempat syarat yang bisa menuntun terjadinya dialog bermakna tersebut bisa menjadi lebih jelas dengan menyimak kutipan dialog berikut.

Gundu:

Pangeran Gada, jadi Anda sudah siap kami rajakan?

Demi rakyat dan demi negara aku siap menjadi raja dan menegakkan keadilan.

Gada:

Kalau begitu kita harus segera bergabung dengan Panji Tumbal
(Rendra, 1988: 49).

Ronin:

Bagaimana dengan para Panji dan Adipati yang lain?

Gundu:

Menurut Panji Tumbal mereka semua berada di belakangnya, Tetapi,
sekarang mereka dilarang meninggalkan ibukota (Rendra, 1988: 49).

Dialog antara ketiga tokoh tersebut memenuhi syarat-syarat sebagai dialog yang bermakna. Hal ini karena informasi yang disampaikan dalam dialog memenuhi syarat dari segi kuantitas, kualitas, relasi, dan sikap. Pelanggaran terhadap satu atau lebih aturan dia atas maka makna yang tak diucapkan atau makna implisit tetapi bisa dipahami. Pendek kata, wacana drama yang berorientasi pada penyimpangan, apa yang dikatakan tak pernah disebutkan, tak pernah ada kepastian apa pun tentang “makna” dinyatakan secara eksplisit maupun implisit menyebabkan tak ada cara untuk mengetahui apakah tokoh-tokoh bersungguh-sungguh atau tidak.

F. *Stage Direction* (Petunjuk Pementasan)

Berbagai fakta yang ada menunjukkan bahwa aspek *stage direction* (petunjuk pementasan) dalam teks drama selama ini kurang mendapat perhatian dari para ahli drama, termasuk semiotikawan teater. Kebanyakan para ahli menganggap *stage direction* sebagai sesuatu yang berada di luar di luar drama. Malahan tidak jarang ada yang menganggap bahwa *stage direction* dianggap merintangangi arus naratif drama saat dilakukan pembacaan terhadapnya. Karena itu, tidak berlebihan apabila jarang sekali ada kajian secara khusus terhadap *stage direction* ini.

Kondisi semacam ini jelas tak bisa diteruskan. Teks drama seharusnya diposisikan sebagai karya seni yang memiliki kaidah struktur yang khusus, dan eksistensi *stage direction* adalah bagian dari kekhususan karya drama itu sendiri.

Pakar estetika Ramon Ingarden mengatakan (Aston & Savona, 1991: 72) bahwa sebuah teks drama mengandung dua hal sekaligus, yaitu *haupttext* (teks utama yang berupa dialog-dialog) dan *nebentext* (teks tambahan yang berupa *stage direction*). *Stage direction* dalam teks drama tampil dalam berbagai cara seperti mendahului dialog, di tengah-tengah dialog, atau bahkan menggantikan dialog. Secara umum *stage direction* ditulis dalam cetak miring dan terletak di dalam kurung.

Martin Esslin (1991: 80) menyebutkan bahwa dalam sebuah pertunjukan teater *haupttext* disediakan untuk penonton dalam proses produksi makna, sedangkan *nebentext* milik sutradara, disigner, aktor-aktor, dll. Yang diikuti dengan berbagai tingkat pemahaman dan komitmen. Lebih jauh Esslin mengatakan bahwa drama dasarnya adalah sebuah “aksi mimesis”, dan *haupttext* menduduki posisi lebih utama dibandingkan dengan *nebentext* yang hanya dalam posisi subordinat. Sementara itu, Veltrusky berpandangan bahwa *stage direction* adalah bagian integral dari struktur drama, dan ia berisi fungsi-fungsi yang sangat penting dalam konstruksi semantiknya (Aston & Savona, 1991: 73). Contoh sebuah *stage direction* dapat dilihat pada kutipan berikut

Kaputren Madukara, tempat tinggal Sumbadra dan Larasati. Dan sebentar lagi akan jadi tempat tinggal Srikandi pula. Ketiganya kini ada di muka cermin masing-masing. Itulah malam ‘Midodareni’ bagi Srikandi, si Calon Pengantin.

Sri Kandi:

Aku dag-dig-dug menghadapi besok. Berapa lama upacara pernikahan cara adat dilaksanakan? Mana sanggup aku dipenjara berlama-lama oleh tata cara, jadi tontonan banyak orang? Aku bukan ronggeng monyet.

(Riantiamo, 1995: 5).

Kutipan yang diambil dari drama *Semar Gugat* karya Riantiaro di atas menunjukkan secara jelas *haupttext* (yang dicetak miring dan *nebentext* (nukilan dialog Srikandi).

Dalam konteks pertunjukan teater *stage direction* memiliki dua fungsi sekaligus: pertama, secara literer *stage direction* dapat mengkerangka dialog pada letak halaman cetak; kedua, secara teatrikal memberikan cetak biru petunjuk untuk produksi teater. Melalui *stage direction* seorang dramawan memberikan serangkaian indikasi mengenai intensi-intensi teatrikal bagi tim produksi teater. Dramawan memberi kesempatan pembaca untuk “membaca” aksi pertunjukan melalui teks tertulis, sehingga diharapkan pembaca bisa ‘memanggungkan’ teks drama sebagai-sebagai sebuah pertunjukan dalam imajinasinya.

Veltrusky membedakan antara *stage direction* murni dengan apa yang disebutnya sebagai “metateks pengarang yang ekuivalen dengan drama” (suara-suara naratif) (Aston & Savona, 1991: 74). Selanjutnya, Veltrusky menambahkan dari hubungan *hauptex-nebentext* terdapat fakta bahwa pada level teks drama, makna-makna disampaikan oleh dua bentuk bahasa yang berbeda sama sekali: tuturan (dialog) yang disampaikan ke interlokutor-interlokutor (lawan bicara), dan catatan-catatan pengarang yang biasa disebut dengan *stage direction*. Menurut Veltrusky catatan-catatan itu kadang-kadang disebut sebagai “naratif”, tetapi

seringkali catatan-catatan pengarang itu cenderung ke fungsi deskriptif, bukan fungsi naratif.

Dalam drama-drama modern muatan *stage direction*nya seringkali teramat sedikit atau bahkan tak ada sama sekali. Dalam kondisi demikian Marti Esslin (1991: 80) meminta agar seorang sutradara dan tim produksi teater menciptakan sendiri *stage direction* itu. Dari perspektif suatu pemahaman dasar tentang konvensi-konvensi pertunjukan dan produksi yang berlaku pada momen tertentu dalam sejarah teater yang ada selama ini, maka pembacaan aksi pertunjukan “dari teks” adalah suatu prosedur logis dan langsung. Hal ini didasarkan pada pertimbangan bahwa sebenarnya teks drama itu sendiri telah menampilkan istilah-istilah pementasan dan pemanggungnya sendiri. Ini berarti *stage direction* bisa dipersepsi “di dalam”, dan bisa diperhitungkan “dari” dialog itu sendiri. Hal semacam ini oleh Aston & Savona (1991: 76) disebut sebagai “intra-dialogik”. Sementara itu, untuk *stage direction* yang terpisah dari dialog di halaman cetak disebut Aston & Savona sebagai “ekstra-dialogika”.