



Dr. Nur Sahid M.Hum

SEMIOTIKA

untuk Teater, Tari, Wayang Purwa, dan Film

Dr. Nur Sahid M.Hum

SEMIOTIKA Untuk Teater, Tari, Wayang Purwa, dan Film



Pertunjukan teater, tari, wayang purwa, film, dalam konteks semiotika adalah hamparan tanda-tanda, sehingga teks yang hadir dalam beberapa kesenian itu merupakan sekumpulan utuh tanda-tanda.

Tubuh aktor, penari, boneka wayang merupakan tempat paling sentral dalam menciptakan sistem tanda, sebab

terdapat 8 sistem tanda sekaligus yang melekat pada diri aktor, yakni sistem tanda kata, mimik, gesture, make-up, tata rambut, dan kostum. Lima sistem tanda lainnya ada di luar aktor, yakni sistem tanda setting, tata cahaya, musik, bunyi, dan prop (Tadeuz Kowzan).

Buku ini sangat membantu saya saat menganalisis makna sebuah pertunjukan teater. Sebab pendekatan semiotika teater yang disajikan dalam buku ini cukup sistematis, mudah dipahami, dan mudah diterapkan dalam fenomena teater rakyat maupun teater modern.

(Deden Haerudin S.Sn., M.Sn - Dosen Teater, Universitas Negeri Jakarta, Kandidat Doktor Kajian Seni Teater, ISI Yogyakarta)

Harus diakui bahwa teater berbeda dengan film dan TV play. Namun sebagai sesama genre seni naratif, sistem tanda teater banyak mirip dengan sistem tanda film. Ini tampak pada sistem tanda kata, mime, gesture, gerak, lighting, musik, sound effect, nada, kostum, prop, gaya rambut, make up, dll. Karena itu buku ini cukup relevan dalam proses penciptaan tanda maupun kajian tanda-tanda film itu sendiri.

(Dr. Koes Yuliadi M.Hum - Dosen kuliah "Drama Televisi" dan "Penulisan Skenario", ISI Yogyakarta)

Semula saya ragu, tapi setelah membaca secara menyeluruh akhirnya saya mengerti arti penting buku ini untuk mengkaji makna-makna dalam pertunjukan wayang purwa.

(Dr. Sugeng Nugroho M.Sn - Dosen Jurusan Seni Pedalangan ISI Surakarta)

Tanda-tanda dalam seni teater mirip dengan sistem tanda tari. Ini tampak pada sistem tanda kata, mime, gesture, gerak, lighting, musik, sound effect, nada, kostum, prop, gaya rambut, make up, dan setting yang mirip dengan tanda-tanda dalam seni tari. Karena itu, saya sangat terbantu oleh buku ini saat mengkaji tanda-tanda dalam pertunjukan tari.

(Dr. Agus Cahyono M.Hum - Dosen Pendidikan Seni Tari, Universitas Negeri Semarang)


gigihpustakamandiri

ISBN 978-602-1220-09-2



9 786021 220092



1992: 2). Saussure menambahkan bahwa teori tentang tanda linguistik perlu menemukan tempatnya dalam sebuah teori yang lebih umum. Untuk itu, ia mengusulkan nama *semiologi*. Istilah *semiologi* pengertiannya dianggap sama dengan semiotika. Ketika para pengikut Saussure mulai menyusun teori semiotika umum, maka yang diambil adalah model linguistik. Hal ini terutama bukan karena Saussurelah yang mengilhami mereka, tetapi yang lebih penting adalah pada saat teori itu disusun linguistik telah berkembang dengan pesat. Para semiotikawan pengikut Saussure menganggap bahwa tanda-tanda linguistik memiliki kelebihan dari semiotika lainnya (Zoest dalam Sudjiman & Zoest (1992: 2).

Berbeda dengan konsep Peirce yang konsep tandanya triadik, teori semiotika Saussure mempunyai konsep tanda yang diadik. Konsep semiotika Saussure tidak mengenal adanya “objek tanda”. Yang ada hanyalah sejenis “representamen” dan “interpretan” yang disebutnya sebagai “penanda” (*signifiant*) dan petanda (*signifie*). Menurut Saussure tanda merupakan kesatuan yang tak terpisahkan antara penanda dan petanda. Penanda didefinisikan sebagai citra bunyi, dalam konteks bahasa dan budaya lisan, sedangkan petanda sebagai konsep. Dapat pula dikatakan, penanda adalah aspek formal pada tanda, sedangkan petanda adalah aspek konseptual yang terkandung di dalamnya (Zaimar, 1991).

* acuan (benda berupa pisau)

penanda *
(kata “pisau”)

*petanda
(alat untuk memotong)

Hubungan antara penanda dengan petanda bersifat arbitrer (mana suka). Misalnya, kita tidak tahu kenapa benda yang dapat disebut “pisau” dalam bahasa Indonesia, “*knife*” dalam bahasa

Inggris, “*lading*” dalam bahasa Jawa, atau “*couteau*” dalam bahasa Perancis. Jadi, tak ada motif yang menghubungkan antara keempat sebutan itu. Semua itu hanya berdasarkan konvensi dalam suatu kelompok masyarakat. Yang menghubungkan antara penanda dengan petanda adalah sistem tanda. Meskipun petanda atau makna dipahami Saussure sebagai konsep, realitas pikiran, tetapi pikiran itu sendiri baginya bukanlah substansi, sesuatu yang ada di luar penanda (Faruk, 1997). Saussure menempatkan makna sebagai bentuk, sebagai struktur, bukan substansi.

Semua fenomena semiotika yang menjadi objek penelitian semiotika merupakan suatu sistem atau kode yang disebutnya sebagai *langue* yang dipertentangkan dengan aktualisasinya yang disebut *parole*. *Parole* merupakan keseluruhan yang diucapkan orang, termasuk konstruksi-konstruksi individu yang muncul dari pilihan penutur (Zaimar, 1991). Jadi, *parole* adalah manifestasi individu, bukan fakta sosial, karena seluruhnya merupakan hasil individu yang sadar. *Langue* adalah keseluruhan kebiasaan yang diperoleh secara pasif atau yang diajarkan oleh masyarakat bahasa. Sistem tanda ini bersifat tetap, invarian, statis sehingga untuk memahami sifat tetapnya harus dibedakan antara sinkroni dengan diakroni.

Dengan menganggap objek semiotika sebagai sistem tanda, Saussure menempatkan objek itu sebagai terbangun dari elemen-elemen tertentu yang saling berhubungan satu sama lain. Hubungan antarelemen itu disebut struktur. Saussure melihat elemen-elemen sistem tanda sebagai terbangun dari dua struktur atau jenis hubungan, yaitu hubungan sintagmatik dan hubungan paradigmatis. Hubungan sintagmatik adalah hubungan antar-elemen yang hadir dalam tuturan, sedangkan paradigmatis antara elemen yang hadir dengan tak hadir (semantik) (Faruk, 1997). Bagi Saussure, hubungan struktural yang paling mendasar adalah

oposisi antarelemen yang memungkinkan terbedakannya elemen yang satu dari elemen yang lain.

B. ALIRAN-ALIRAN SEMIOTIKA

Ketokohan atau kepeloporan Pierce dan Saussure pada akhirnya menandai adanya dua aliran penting dalam semiotika. Aliran pertama adalah yang dikembangkan para pengikut Pierce dan tidak mengambil contoh dari ilmu bahasa, sedangkan yang kedua adalah pengikut Saussure dan menganggap ilmu bahasa sebagai guru, pemandu atau pengajar (Zoest, 1991: 3). Dalam hal ini aliran yang kedua yang akan dibahas lebih lanjut, sebab kelak akan lebih dekat hubungan dengan semiotika drama dan teater. Pada aliran yang kedua dibagi menjadi tiga, yakni semiotika komunikasi, semiotika konotatif, dan semiotika ekspansif.

Semiotika komunikasi diminati oleh para ahli yang mempelajari tanda sebagai bagian dari proses komunikasi. Artinya tanda hanya dianggap tanda sebagaimana yang dimaksudkan pengirim dan penerima. Contoh sederhana dari hal ini adalah penggunaan rambu-rambulalulintas. Rambu-rambu itu dipasang oleh Dinas Lalu Lintas Jalan Raya (DLLAJR) dengan maksud agar para pengguna jalan mengenalnya sebagai tanda dan menginterpretasikannya. Dalam hal ini, antara pengirim dan penerima tidak pernah terjadi saling salah paham. Apabila model penandaan semacam ini dipergunakan untuk melihat bahasa, maka kita hanya akan memfokuskan diri pada bahasa dalam pengertian denotatif. Saat seseorang berkomentar “bajumu bagus”, maka menurut aliran semiotika komunikasi pernyataan tersebut menunjuk baju yang bagus, bukan yang lain. Semiotikawan pengikut semiotika komunikasi adalah Buyssens, Prieto dan Mounin (Zoest, 1993: 4). Akan tetapi arti penting ‘bajumu bagus’ adalah “anda membeli baju di mana” atau “saya memecahkan kebekuan suasana yang terjadi antara kita”. Jadi, denotasi tanda bahasa tersebut terdesak oleh

aspek makna konotasinya. Konotasi merupakan arti tambahan atau arti kedua yang dikenakan terhadap sebuah kata, frase, dan kalimat.

Semiotika konotatif merupakan semiotika yang mempelajari masalah-masalah tanda disengaja dan konotasi dapat disebut semiotika konotatif (Zoest, 1993: 4). Semiotikawan Roland Barthes (Selden, 1991: 74) banyak menerapkan pendekatan ini dalam karya sastra. Malahan Barthes tidak hanya membatasi diri pada analisis secara semiosis, tetapi juga menerapkan pendekatan konotatif pada berbagai gejala kemasyarakatan. Dalam karya sastra, ia mencari arti 'kedua' yang tersembunyi dari gejala struktur tertentu, sedangkan dalam gejala kemasyarakatan, misalnya mode, ia mencari arti tanpa disengaja.

Semiotika ekspansif dikembangkan oleh Julia Kristeva (Zoest, 1993: 5). Dalam aliran semiotika ekspansif pengertian 'tanda' telah kehilangan tempat sentralnya. Tempat itu diduduki oleh pengertian produksi arti. Selanjutnya, penelitian yang menilai tanda terlalu statis, non-historis, dan reduksionis diganti oleh penelitian yang disebut praktik arti. Para semiotikawan penganut aliran ini memadukan analisis mereka dengan pengertian-pengertian dari dua aliran hermeneutika yang cukup berhasil pada zaman itu, yakni psikoanalisis dan marxisme.

Secara kasar demikianlah ketiga aliran dalam semiotika. Sekalipun demikian sebenarnya masih ada pemikir semiotika yang menunjukkan kecenderungan tersendiri sehingga layak disebut membentuk aliran tersendiri pula, yakni Roman Jakobson. Jakobson sangat berperan penting dalam pemikiran sastra dan bahasa abad ke-20, khususnya yang terkait dengan mazhab formalisme Rusia dan strukturalisme Praha. Dalam kaitannya dengan pemakaian bahasa, Jakobson membedakan ada 6 fungsi komunikasi bahasa, yakni *emotive* (emotif), *referential* (referential), *poetic* (poetik), *phatic* (fatik), *metalingual* (metalingual), dan *conative* (konatif)

(Teeuw, 1984: 53). Fungsi fatik adalah fungsi bahasa sebagai alat komunikasi dengan sesama manusia. Metalingual merupakan fungsi khas yang memungkinkan kita berbicara tentang bahasa dalam bahasa itu sendiri. Sementara itu, fungsi puitik lebih dominan untuk membicarakan bahasa dalam puisi, tetapi fungsi-fungsi lain puisi tetap perlu diperhatikan. Fungsi puitik bukanlah referensi, yang penting adalah acuan di luar ungkapan bahasa (Teeuw, 1984: 74). Keenam fungsi komunikasi bahasa itu dipakai menganalisis fungsi ungkapan-ungkapan bahasa. Teeuw memberikan contoh yang cukup menarik untuk hal ini. Ketika orang menjerit “Aduh!” saat menginjak paku, mungkin yang paling dominan adalah fungsi emotif atau ekspresif sebagai bentuk ungkapan rasa sakit. Namun sebenarnya juga ada fungsi konotatif, yakni saya minta tolong atau minta perhatian orang lain. Fungsi referensialnya pun ada, sebab kata aduh bukan jeritan spontan saja. Kata seru ini dalam bahasa Indonesia menjadi unsur bahasa yang sistematis

Berbagai faktor seperti faktor historis, geografis, metodologis, dan faktor kepribadian menjadi penyebab timbulnya perbedaan pandangan mengenai semiotika. Dengan demikian, berbicara semiotika berarti harus menentukan pilihan tokoh atau aliran mana yang diacu (Nur Sahid, 1999). Hal ini karena semiotika tidaklah bersifat tunggal, ada berbagai macam kecenderungan dan aliran dalam semiotika yang masing-masing memiliki kekhasan. Jadi, berbicara semiotika berarti berbicara masalah pilihan.

Harus diakui memang sulit membuat batasan yang tegas tentang semiotika, tetapi tidaklah benar apabila batas-batas itu juga kabur. Misalnya, memang benar suatu komunikasi terjadi dengan bantuan tanda dan proses pemberian arti berperan penting dalam komunikasi, tetapi tidak benar tanda hanya dipakai dalam komunikasi (Zoest, 1993: 7). Semiotika dan teori komunikasi memang memiliki titik singgung, tetapi bukan berarti keduanya tumpang-tindih. Tidak benar pula apabila menganggap linguistik

sebagai bagian dari semiotika. Linguistik memiliki bidang penelitian tersendiri yang di dalamnya tidak termasuk paralinguistik, yakni suatu bidang yang lebih relevan dikaji dalam semiotika. Sekalipun linguistik mempunyai metode dan pengertiannya sendiri, tetapi tidak semuanya dipakai para ahli semiotika.

C. PEMIKIR AWAL SEMIOTIKA TEATER

1. Formalisme Rusia

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 ditekankan, 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 (Luxemburg 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 (aleanasi). 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 biasa 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 aleanasi) (Elam, 1991: 7). Konsep Brecht tentang *verfremdungseffekt* (strategi untuk menciptakan suatu efek aleanasi 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 tampak 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 mengomentarkannya. 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.¹

2. Tokoh-tokoh Semiotika Teater

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 & Savona, 1991: 8). Perhatian dicurahkan pada beberapa bentuk teater seperti teater rakyat dan teater Cina sebagai upaya untuk memetakan masalah-masalah dan

¹ Dalam tulisan ini perkembangan strukturalisme di Inggris dengan tokoh I.A. Richard dan di Amerika Serikat yang dikenal dengan sebutan *New Criticism* dengan tokoh W.K. Wimsatt dkk. sengaja tidak dibahas, karena dianggap kurang relevan dalam kaitannya dengan usaha menelusuri awal mula pelopor semiotika teater.

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 membuatnya 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 disangkal 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 sibernetik” 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 teater² (Elam, 1991: 50; Esslin, 1991: 52).

D. TUJUAN DAN RUANG LINGKUP SEMIOTIKA TEATER

Dalam konteks ini, pada dasarnya semiotika teater tidak dipandang secara teoritis, tetapi sebagai suatu metodologi, yakni suatu cara kerja, cara pendekatan teater guna membuka praktik-praktik dan kemungkinan-kemungkinan dalam memandang peristiwa teater (Aston & 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-penggunaannya.

2 Segmentasi teks teater mencakup berbagai sistem tanda yang ada dalam teater dan akan dibahas secara khusus dalam Bab III buku ini.

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 menyiratkan pengertian bahwa keduanya memiliki substansi yang berbeda. Istilah “teater” cenderung berkaitan dengan fenomena-fenomena yang berhubungan dengan transaksi *performer-audiens* (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.

1. Tanda dan Sistem Tanda

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 signifikatif 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 sebagian 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 karya itu sendiri sebagai "benda", sedangkan "*signified*"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 signifikansinya. Karena itu, dalam set teater yang terpenting adalah 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.

2. Tipologi Tanda

Sebagai salah seorang pewaris strukturalis Tadeusz Kowzan (Elam, 1991: 20) melalui artikel berjudul “The Sign in the Theatre” pada tahun 1968 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, ia 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 signifikansi 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 mendenotasikan 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 representasional lain sebagai analog dengan objek-objek yang didenotasikannya. Hanya saja harus diakui bahwa dalam teater prinsip similaritas tampak kurang jelas dibandingkan penampakan superfisialnya. Tingkat homologi yang beroperasi antara pertunjukan dan apa yang didenotasikannya sangat berubah-ubah.

Seperti halnya ikon, indeks dalam teater bukanlah entitas-entitas yang berlainan, melainkan fungsi-fungsi. Misalnya, kostum bisa menjadi ikon yang mendenotasikan 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-interlokutornya atau dengan aksi yang dilaporkan, diperintahkan dll. Perubahan-perubahan *lighting* bisa mengindikasikan atau mendefinisikan wacana objek dalam suatu modus indeks. Dengan kata lain, ideks-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, audiens 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).

