

Analisis Tekstual Pertunjukan Marco de Marinis (Teks-Konteks-Interteks) *

Yudiaryani, Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Telp
(0274)883970/0818268237. E mail yudi_ninik@yahoo.co.id

Abstrak

Analisis tekstual pertunjukan Marco de Marinis merupakan suatu cara atau metode mengkonstruksi pertunjukan teater sebagai sebuah “teks” dalam paradigma semiotik. Di samping juga menjadi suatu model analisis deskriptif bagi fenomena teatral yang secara konkret saling tidak langsung berkaitan. Kata ‘teks’, sebelum berarti naskah drama/lakon, baik cetakan maupun tulisan, merupakan anyaman. Seni pertunjukan adalah teks. Apa yang terkait dengan teks (anyaman) didefinisikan sebagai dramaturgi, yaitu suatu kerja lakuan yang teranyam melalui konflik.

Seni pertunjukan teater sebagai teks menunjukkan adanya dua pendekatan yang berbeda, yaitu pendekatan teatral dan pendekatan tanggapan. De Marinis menyatakan bahwa analisis tekstual pertunjukan digunakan tidak pada semua elemen pertunjukan teater, tetapi hanya pada elemen bahasa dan teknik ekspresi, inovasi, dan dinamika komunikasi antara teater dan penontonnya. Analisis tekstual pertunjukan memungkinkan hadirnya teori intertekstual dan resepsi pertunjukan yang berkaitan dengan berubahnya konteks sosial.

Kata kunci: analisis tekstual pertunjukan, Marco de Marinis, teori teks, resepsi pertunjukan, konteks sosial, teori intertekstual.

Pendahuluan

Seandainya anda akan menyaksikan pertunjukan teater *Oidipus Tyrannos* yang berasal dari zaman Yunani kuno di Yogyakarta, dan kawan anda bertanya “mengapa anda menonton pertunjukan kuno tersebut?” Bukan pertanyaan yang mudah dijawab tetapi anda harus menjawabnya. Jika orang tersebut menuntut anda untuk menjelaskan apa makna pertunjukan teater tersebut bagi anda, maka mau tidak mau anda harus menjawab bahwa anda ingin mendapatkan sesuatu dari pertunjukan tersebut. Secara eksplisit anda tidak harus berpikir sama dengan apa yang dipikirkan oleh penonton di masa Yunani kuno. Pertunjukan teater memberi kemungkinan pada seniman untuk berkomunikasi pada penonton dalam ruang dan waktu yang berbeda. Hal tersebut terjadi karena peranan konteks pertunjukan. Terjadi suatu elaborasi atau modifikasi makna pertunjukan teater oleh penonton. Agar elaborasi memiliki makna harus terjadi suatu hubungan antara

^{*)} Artikel ini dikirim ke Jurnal *Ekspresi* Vol 08/1 2007 Fakultas seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

seniman dan ciptaannya dengan penonton yang menjadi batang tubuh diskursus dari suatu produksi yang pernah ada dan yang memungkinkan hadirnya produksi baru.

Dalam hal tersebut ditekankan masalah intertekstualitas di setiap bangunan diskursus. Tidak hanya menampilkan apa yang dimaksud oleh suatu teks tertulis; bukan pula sesuatu yang terkait dengan apa yang seniman ketahui, dan tentu saja bukan pertanyaan tentang apa yang ada di pikiran penonton, tetapi yang harus diungkapkan oleh yang lainnya, atau oleh *dédoublement*, berpikir dari sudut pandang yang lain.¹

Cara berpikir semacam itu adalah usaha melacak, mengungkap, dan memaknai jejak-jejak tanda yang selama ini tersembunyi di sekitar drama *Oidipus Tyrannos*. Situasi dan kondisi dari produksi dan tanggapan drama *Oidipus Tyrannos* di saat penciptaannya yang berbeda dengan kondisi saat ini. Tanggapan penonton terhadap pertunjukan mengalami perbedaan yang disebabkan konteks drama *Oidipus Tyrannos* mengalami perubahan. Konteks yang selama ini hilang akan muncul kembali berkat tanggapan penonton masa kini yang tentu saja menanggapinya dengan cara yang baru. Pada saat konteks ditanggapi penonton, kehadiran drama *Oidipus Tyrannos* dianggap sebagai suatu teks. Dengan menempatkan drama *Oidipus Tyrannos* sebagai teks pertunjukan, maka konteks di sekitarnya hadir dan berfungsi. Menempatkan karya seni sebagai teks berarti memaknainya sebagai suatu teks yang menyerap konteks di sekitarnya. Dengan teori teks, konteks yang ada sebelumnya dibuka kembali untuk diintertekskan dengan elemen konteks lain sehingga jejak-jejak di dalamnya dapat dimaknai kembali demi kepentingan penonton masa kini.. W. K. Wimsatt, Jr. dan Monroe C. Beardsley menempatkan karya seni sebagai media informasi bagi kepentingan penonton, sehingga relevansi karya tersebut dimantapkan berdasarkan keterkaitan antara konteks dengan penontonnya.² Wimsatt dan Beardsley memusatkan argumentasi mereka kepada kemampuan penonton ketika menanggapi konteks. Akibatnya, kehadiran karya seni, seperti halnya drama *Oidipus Tyrannos* ditentukan oleh keinginan penontonnya. Penonton mengambil alih fungsi seniman sebagai pencipta.

¹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction* (London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981), 102.

² Roger Fowler, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition* (USA: Routledge & Kegan Paul, 1973), 127—128.

Pembahasan

Analisis Tekstual Pertunjukan: Teks-Konteks

Analisis tekstual pertunjukan mengungkapkan adanya pertemuan antar-disiplin di dalam kajian teater. Kemungkinan sumbangan teoretis ditempatkan dalam paradigma disiplin ilmu yang mapan, semisal, sejarah, antropologi, semiologi, dan filologi. Marinis mengingatkan pentingnya kolaborasi antar-disiplin keilmuan sehingga analisis tekstual dapat membangun alat analisis yang heterogen. Di samping itu, tradisi ilmu teater, seperti sejarah teater, estetika teatrikal, dan kritik teater menjadi suatu potensi hubungan yang penting dengan analisis tekstual pertunjukan. Adanya keterhubungan antar-disiplin menunjukkan kemungkinan perluasan disiplin ilmu-ilmu itu sendiri. Misalnya, perspektif semiologi teater, sebagai suatu meta-ilmu, menjadi suatu disiplin ilmu yang bertujuan untuk memverifikasi dan mencipta kembali, apabila diperlukan, statuta teatrikal tradisional dengan cara memberinya jalan untuk menjadi alat teoretis yang ampuh dalam melengkapi kategorisasi dan istilah ilmu teater. Inilah perspektif yang disajikan oleh analisis tekstual pertunjukan.³

Analisis tekstual pertunjukan Marco de Marinis merupakan suatu cara atau metode mengkonstruksi pertunjukan teater sebagai sebuah “teks” dalam paradigma semiotik. Di samping juga menjadi suatu model analisis deskriptif bagi fenomena teatrikal yang secara konkret saling tidak langsung berkaitan. Tadeusz Kowzan, semiolog, mengatakan bahwa semiotik teater merupakan suatu “prinsip metodologi” dan sebagai konsep integrasi. Patrice Pavis mengusulkan supaya semiotik teater yang merupakan formula semiologi menjadi corong bagi kehadiran epistemologi “ilmu seni pertunjukan”. Dampaknya adalah analisis tekstual pertunjukan tidak hanya berhenti untuk menjadi disiplin yang ditentukan secara independen. Namun demikian, penting pula mengaitkan semiotik teater dengan pendekatan baru terhadap teater yang muncul di tahun-tahun belakangan ini melalui antropologi, psikologi, biologi dan ilmu alam. Ilmu-

³ Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O’Heady, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 2.

ilmu baru tersebut biasanya melacak aspek-aspek yang telah berkembang jauh melampaui tingkatan peristiwa teatral yang telah ditentukan secara budaya dan sosial, dan karena itulah ilmu-ilmu tersebut ditempatkan di luar batas alamiah semiotik teater, yang dipahami sebagai analisis tekstual pertunjukan. Apa yang dimaksud dengan batas adalah lebih “politis,” empiris dan akademis daripada bersifat “alamiah”. Pula ditemukan dari batasan tersebut bahwa disiplin lain saling bergabung dengan perspektif dan hasil yang tidak dapat disepelekan oleh semiotik teater, jika hanya karena fungsi metadisiplinnya menampilkan kajian epistemologi teater.

Pada titik batas tersebut perlu dijelaskan perbedaan antara semiotik teater dengan analisis tekstual pertunjukan. Analisis tekstual pertunjukan tidak mengembangkan wilayah semiotik teater secara seutuhnya. Wilayah tersebut menyumbangkan komponen-komponen pokok. Akibatnya, tidak semua yang berbicara tentang semiotik teater akan terkait dengan analisis tekstual. Semisal kajian proses akustik dan persepsi visual yang terjadi dalam teater. Hal tersebut merupakan wilayah teoretis dan penelitian eksperimental yang tentu saja melibatkan semiotik teater dalam artian yang luas. Namun hal tersebut terjadi jika diisyaratkan oleh sebuah semiotik teks pertunjukan dengan menganalisis proses kognitif terhadap pemahaman dan penafsiran pertunjukan, sesuai dengan akurasi di wilayahnya.

Menggunakan analisis tekstual pertunjukan, Marinis tidak bermaksud mengusulkan suatu model pertunjukan yang dipahami sebagai suatu model bagi semua pertunjukan, tetapi suatu objek teoretis yang menggambarkan dan memberikan sebanyak mungkin struktur pada suatu aspek pertunjukan teater, yaitu melalui elemen tekstual dan hanya mengacu pada peristiwa yang sedang berlangsung. Tujuan analisis tekstual pertunjukan adalah untuk menganalisis elemen pertunjukan, mekanisme progresi tekstual yang membimbing produksi makna, dan keberadaan strategi komunikasi dengan penonton dalam konteks pertunjukan.

Definisi lama teater terpusat pada aspek nonsastra yang terkait dengan rekonstruksi kondisi pertunjukan secara kesejarahan, termasuk rekonstruksi arsitektur gedung pertunjukan, panggung pertunjukan, gaya pemeranan, dan properti panggung. Demikian juga definisi teater diletakkan pada pengkajian panggung dan naskah dramatik sastra yang dianggap sebagai wilayah imajinasi. Tugas sejarawan teater adalah

merekonstruksi masa lalu dari rekaman dokumentasi fisik sedangkan kritik teater adalah menafsirkan misteri wujud-wujud dramatik. Di dalam kegiatan tersebut tidak lagi menggunakan teori-teori sastra. Kajian teater tersebut dinamakan *theaterwissenschaft* yang banyak berkembang di Jerman.⁴

Kajian teater membuka asumsi gagasan bahwa terdapat perbedaan mendasar antara teks sastra dan teks jenis lain. Bahwa kajian teater membungkam anggapan bahwa dunia adalah sastra seperti yang dipercaya oleh analisis semiotik dan dekonstruksi. Proses kajian tersebut mewujudkan dalam wujud intertekstualitas sejarah baru dan puitika budaya, teori interaksi timbal balik antara sastra, ujaran, dan budaya populer oleh Michail Bakhtin, kritik metasejarah oleh Hayden White narasi hermenetik oleh Paul Ricoeur, dan teori diskursus oleh Michel Foucault.⁵ Sumbangan teoretis tersebut menguntungkan kerja analisis tekstual pertunjukan teater karena memberi kontribusi bagi usaha membuka batasan normatif yang telah usang tentang definisi teater dengan kriteria yang baru. Dengan definisi baru, teater memberi wilayah pelacakan yang luas dan memberi dasar bagi proses pembentukan teori tentang teater.

De Marinis menyatakan bahwa analisis tekstual pertunjukan digunakan tidak pada semua elemen pertunjukan teater, tetapi hanya pada elemen bahasa dan teknik ekspresi, proses kreatif seniman, dan dinamika komunikasi antara pertunjukan teater dan penontonnya. Di dalam kerja analisis tersebut ditampilkan fenomena pemeranan, misalnya, dan kemurnian ekspresi estetis budaya tertentu sekaligus dengan pelatihannya. Seluruh perhatian analisis tekstual pertunjukan terpusat pada persoalan analisis dan resepsi pertunjukan. Hal tersebut menyebabkan analisis tekstual pertunjukan teater terkait dengan beberapa teori lain, seperti teori teks, interteks, dan resepsi di dalam memaknai peristiwa teater.

Pertunjukan teater sebagai sebuah peristiwa budaya dipahami sebagai fenomena kesenian yang dihasilkan dari jaringan berbagai elemen ekspresi, yaitu pemeranan (keaktoran), penyutradaraan, ide cerita, naskah (seandainya menggunakan naskah drama), penataan artistik, tempat pertunjukan, dan penonton. Elemen-elemen tersebut

⁴ Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, *Critical History and Performance* (United States of America: The University of Michigan Press, 1992), 294.

⁵ De Marinis, 1993, 7.

diorganisasi untuk menghasilkan sebuah "rekonstruksi" tekstual yang kemudian menghasilkan suatu produksi komunikasi dan penandaan dari penonton.⁶ Beragam elemen ekspresi tersebut merupakan konteks yang diperhitungkan relasinya melalui perbedaan antara cara mengekspresikan dengan tanggapannya. Analisis tekstual pertunjukan de Marinis berfungsi melacak peristiwa-peristiwa teater dengan interpretasi penonton setelah menonton.

Dengan menggunakan resepsi penonton, analisis tersebut mengkaji teater dengan mendeskripsikan suatu bentuk teater baru dan merekonstruksi teater di masa lalu. Di dalam mendeskripsikan pertunjukan teater, analisis tekstual pertunjukan membentuk suatu model tersendiri dan langsung mengembangkan sistem notasinya, yaitu tahapan pelatihan gerak tubuh pelaku, pilihan gaya penyutradaraan, dan strategi komunikasi dengan penonton di dalam konteks pertunjukan. Di dalam proses rekonstruksi, analisis tekstual pertunjukan menghadirkan kembali konteks pertunjukan yang "hilang", yaitu yang ditinggalkan penciptanya. Lebih dari itu, analisis tekstual pertunjukan teater menumbuhkan tindak penanggapi penonton untuk memaknai peristiwa-peristiwa sosial yang muncul sebagai dampak kehadiran sebuah karya seni. Sebaliknya, kehadiran sebuah karya seni yang mempengaruhi secara langsung atau tidak langsung tindak penanggapi penonton mencipta sebuah gerakan kebudayaan. Dengan demikian, pertunjukan teater dianalisis secara tekstual jika memiliki persyaratan minimal, yaitu memiliki keutuhan dan keterkaitan antarelemen pertunjukan yang melibatkan tanggapan interpretatif penonton.

Tanggapan penonton—termasuk di dalamnya kritikus dan teoretikus—dengan proses penontonannya menggeser dan mengembangkan cara menganalisis pertunjukan teater. Pendekatan pragmatik semacam itu menempatkan pertunjukan teater tidak hanya sebagai hasil ekspresi seniman, tetapi juga sebagai hasil resepsi penonton. Marinis menyebutkan bahwa pusat tanggapan penonton terhadap teks pertunjukan berada di tiga wilayah, yaitu pertama, wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dengan sumbernya yang menekankan pada dinamika ucapan dan intensitas komunikasi senimannya. Kedua, wilayah keterkaitan antara satu teks dengan teks lain dengan memilih konteks pertunjukan dan menghadirkan kerja praktik teks dan interteks di dalam pertunjukan.

⁶ Istilah rekonstruksi tekstual ini berasal dari Umberto Eco yang dikutip de Marinis, 1993, 1.

Ketiga, wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dan penerimanya, termasuk pula cara memaknai dan menginterpretasikannya.⁷

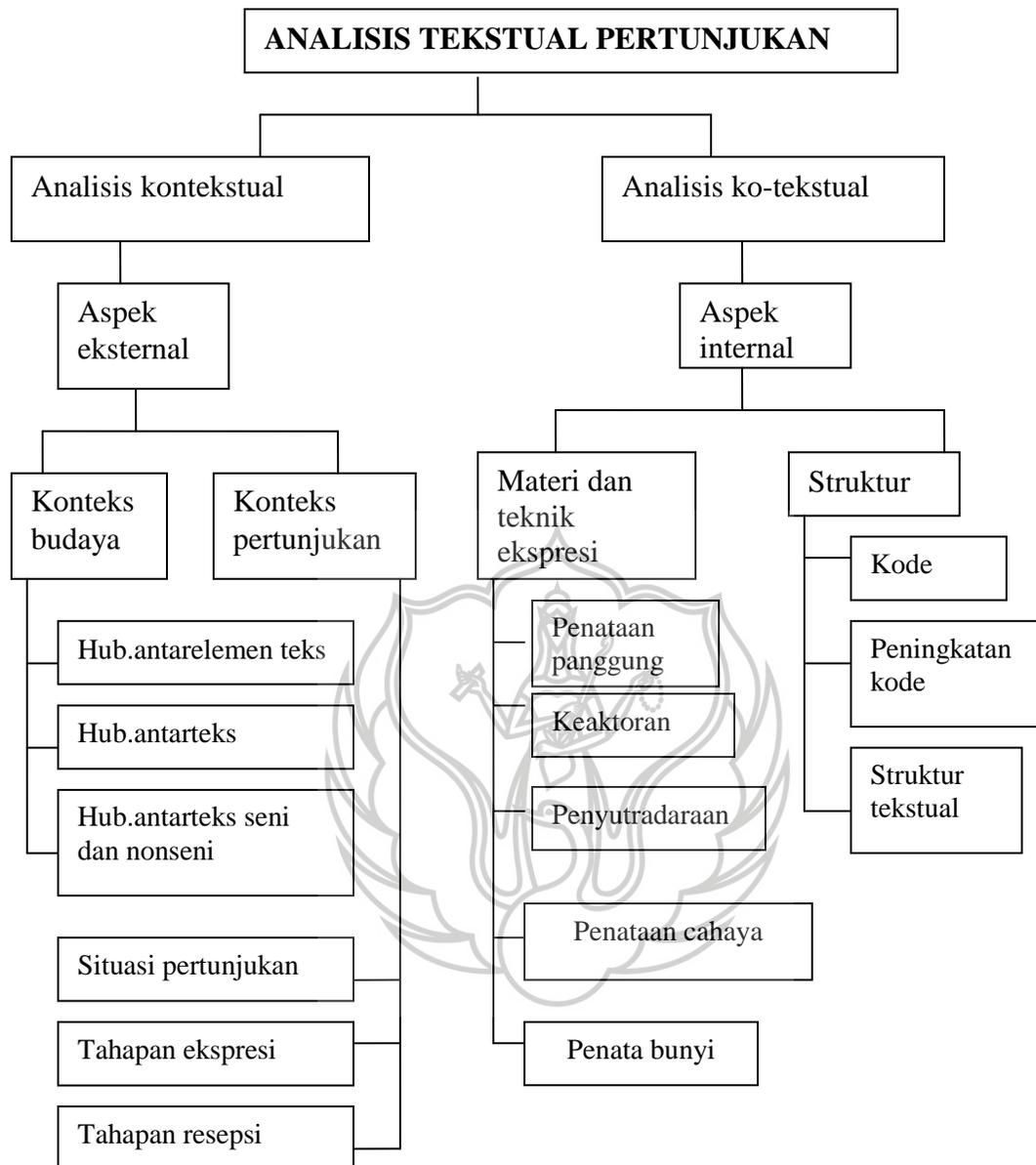
Menganalisis ketiga wilayah pragmatik di atas dilakukan melalui dua cara, yaitu menganalisis secara kontekstual dan ko-tekstual.⁸ Analisis kontekstual berhubungan dengan aspek eksternal teks pertunjukan, yaitu aspek konteks budaya dan konteks pertunjukan. Konteks budaya terkait dengan hubungan yang dapat diamati antara teks (atau salah satu elemennya) dengan teks lain. Teks lain berarti teks pertunjukan atau bukan teks pertunjukan tetapi yang memiliki budaya sinkronis. Analisis konteks pertunjukan berhubungan dengan semua hal yang terkait dengan situasi pertunjukan, ekspresi, dan resepsinya, termasuk tahapan-tahapan pertunjukannya. Misalnya, pelatihan pemeranan dan semacamnya, serta semua aktivitas teater lainnya yang menghasilkan saat-saat pertunjukan. Analisis ko-tekstual berkaitan dengan aspek teks pertunjukan secara internal, yaitu materi dan properti pertunjukan serta teknik ekspresinya, keberagaman kode dan perubahan durasi pertunjukan dengan tahapan strukturasinya, seperti kode dan struktur tekstual.

Secara lengkap proses menganalisis teks pertunjukan—dapat disebut pula sebagai teori pertunjukan teatrikal—dapat dilakukan pada, pertama, bahasa dan teknik ujaran yang digunakan. Kedua, proses inovasi kreatif seniman. Ketiga, pertunjukan fenomenal yang mengolah kemurnian dan kekhasan penampilan fisik di dalam dan di antara berbagai ungkapan budaya. Keempat, pertunjukan eksperimental. Kelima, pertunjukan yang menekankan pada beragam cara berkomunikasi antara pelaku dan penonton. Keenam, dekonstruksi praktik berteater yang terpusat pada persoalan kinesik dan proksemik.⁹

⁷ De Marinis, 1993, 3.

⁸ De Marinis, 1993, 4.

⁹ De Marinis, 1993, 13—14.



Menganalisis pertunjukan teater dengan analisis tekstual pertunjukan model de Marinis merupakan suatu pengembangan kerja analisis semiotik teater. Artinya, bahwa semiotik teater ditempatkan bukan menjadi suatu disiplin kajian, tetapi direduksi menjadi suatu metode analisis.¹⁰ Perubahan ini menyebabkan semiotik teater menjadi kajian multidisiplin dengan karakter metodenya yang membuka keberagaman interpretasi penonton. Perubahan wilayah analisis menjadi wilayah metodologis menyebabkan semiotik mengalami perubahan dalam dirinya sendiri. Fungsi sistem penandaannya dapat berbicara tentang hal yang lain—selain berbicara tentang sistem tanda—yang berkaitan dengan deskripsi pertunjukan teater baru dan rekonstruksi pertunjukan masa lalu.¹¹ Perubahan semiotik teater dari suatu disiplin kajian menjadi suatu metode mendukung pendekatan teori teater dengan praktik teater.¹² Artinya, analisis tekstual pertunjukan memungkinkan hadirnya teori resepsi pertunjukan dan evaluasi makna kehadiran seni pertunjukan baru yang berkaitan dengan perubahan yang terjadi dalam konteks sosialnya. Hasilnya adalah suatu penulisan dengan meminggirkan tanda-tanda dan memantapkan posisi makna yang secara terus menerus menghilangkan tanda.

Model analisis tekstual pertunjukan atau teori pertunjukan teatral digunakan untuk menganalisis bentuk-bentuk pertunjukan eksperimental seperti pertunjukan teater garda depan "Teater Miskin" (*Poor Theatre*) yang dipelopori oleh sutradara Polandia Jerzy Grotowski, pertunjukan "Teater Antropologi" (*Anthropology Theatre*) oleh sutradara Italia Eugenio Barba, "Teater Lingkungan" (*Environmental Theatre*) yang digagas oleh Richard Schechner, serta pertunjukan teater tubuh, seperti teater Mini Kata Rendra. Juga beberapa seni pertunjukan kolaboratif kontemporer yang memadukan bidang ragam seni pertunjukan, seni rupa, dan seni rekam video.

¹⁰ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Routledge, 1980), 1—2. Periksa pula makna semiotik sebagai sistem tanda dan sistem komunikasi dalam Aart van Zoest, "Interpretasi dan Semiotika", dalam *Serba-Serbi Semiotika*, penyunting Panuti Sudjiman dan Aart van Zoest (Jakarta: Gramedia, Pustaka Utama, 1996), 5—6.

¹¹ De Marinis, 1993, 13.

¹² Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (New York: Routledge, London, 1992), 98. Periksa pula Patrice Pavis, *Languages of The Stages. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 30—31.

Analisis Intertekstual Pertunjukan Teater

Kata ‘teks’, sebelum berarti teks tertulis (naskah drama/lakon), dicetak atau tulisan tangan, adalah anyaman. Tidak ada pertunjukan tanpa teks. Apa yang berhubungan dengan teks (anyaman) didefinisikan sebagai dramaturgi, *dramaergon*, yang berarti lakuan yang teranyam melalui konflik. Tidak selalu mudah membedakan apa yang disebut *mise en scène* seorang sutradara dengan tulisan seorang penulis drama. Perbedaan ini hanya tampak melalui sebuah pertunjukan yang merupakan hasil akhir interpretasi drama tertulis. Perbedaan tersebut sama dengan perbedaan antara dramaturgi dengan pertunjukan, seperti pernyataan Aristoteles tentang tragedi Yunani yang membedakan dua wilayah penelitian, yaitu teks tertulis dan cara mempertunjukannya. Dramaturgi teks tertulis menjadikan teks tertulis lepas dari pertunjukan. Teks tertulis merupakan isi kandungan dari yang kedua.

Pertunjukan teater berdasarkan teks tertulis berbeda dengan teater berdasarkan teks pertunjukan. Perbedaan tersebut berguna untuk menunjukkan adanya dua pendekatan yang berbeda dari fenomena teatral dan hasil akhirnya yang berbeda pada tahap pertunjukannya. Misalnya, teks tertulis dikenal dan terpisah dari pertunjukannya, sedangkan teks pertunjukan hanya ada di akhir produksi. Pertunjukan mencipta sebuah teks tertulis. Teks tertulis dipindahkan oleh pertunjukan ke hadapan penonton, yang sebenarnya merupakan suatu pengulangan tetapi dengan terminologi yang berbeda.

Teks atau teks pertunjukan memiliki fungsi sebagai berikut, pertama sebagai kegiatan transgresi yang memisahkan seniman sebagai suatu pusat dan penentu kebenaran tentang makna. Fungsi kedua, sebagai tampilan fenomena kesenian yang berbentuk rajutan elemen pertunjukan yang diatur agar menghasilkan makna. Ketiga, menghasilkan penontonan dan penulisan makna dengan menghilangkan tanda. Keempat, mengaktualisasikan kembali praktik sosial yang terlibat di dalamnya. Kelima, menyebarkan kembali kiriman bahasa untuk kepentingan komunikasi ucapan yang terkait dengan ucapan yang berbeda.¹³

Fungsi teks yang mengalami perkembangan tersebut menyebabkan teks tidak lagi merupakan suatu praktik penandaan, tetapi praktik produksi, yaitu mempertemukan

¹³ Roland Barthes, “Theory of the Text”, dalam Robert Young, ed. *Unifying the Text. A Post Structuralist Reader* (London and New York: Routledge, 1981), 31—34.

produser dengan penontonnya. Segera setelah teks dianggap sebagai produksi (proses dan bukan produk), praktik penandaan tidak lagi menjadi konsep yang memadai. Teks menjadi ruang polisemik di mana langkah-langkahnya menjalin beberapa kemungkinan makna sehingga praktik penontonan teks menggantikan peran penandaan teks. Penontonan menyebabkan teks menjadi suatu produksi yang berkelanjutan di mana subjeknya tetap harus berjuang. Subjek tidak lagi subjek pengarang tetapi subjek penonton. Teks tidak hanya mengembangkan luasnya kebebasan memaknai tetapi menuntut juga kesamaan produktivitas membaca dan menulis. Berbagai makna yang diakibatkan oleh tindak kebebasan penontonan tersebut menyebabkan teks berkarakter plural.¹⁴

Pada saat teks berkarakter plural, keberadaannya tergantung pada cara menganalisisnya. Teori teks menjadi analisis tekstual. Analisis tekstual berlangsung pada sosialisasi persepsi, intelexi, tanda, tata bahasa, dan bahkan ilmu. Agar analisis atau praktik tekstual pertunjukan teater berfungsi, perlu kiranya menempatkan pertunjukan teater sebagai sebuah teks. Teks menggambarkan wujud konkret peristiwa yang memiliki kesinambungan dan kerjasama, seperti estetika, seni rupa, sastra, skenografi, dan teks pertunjukan.¹⁵ Analisis pertunjukan yang dilakukan secara tekstual, dengan demikian, berkarakter paradoks. Artinya, terjadi pemaknaan interwacana dari persinggungan beragam peristiwa yang mengakibatkan teater menjadi teks yang berkembang dan luas. Perluasan persinggungan menyebabkan teks menyerap konteks dan kemudian memaknainya. Penyerapan dan pemaknaan konteks oleh teks membuat teks teater menjadi baru. Menyerap konteks merupakan suatu praktik penontonan dengan mengembara dan menggandakan makna-makna yang ditemukan sehingga dengan praktik penontonan makna menjadi tidak pernah berhenti.

Praktik tekstual di atas mempersiapkan subversi pada teks. Akibatnya, suatu diskursus baru pun akan hadir, yaitu suatu bahasa *underground* yang memproduksi pengetahuan yang selama ini tidak disuarakan dan dipikirkan.¹⁶ Pengetahuan ini memunculkan teori pertunjukan teater secara diskursif dan *a priori* yang menemukan cara bagaimana teks menyebar dan menanamkan pengaruhnya. Pada tahapan ini, teks

¹⁴ Barthes, 1981, 42.

¹⁵ De Marinis, 1993, 191. Periksa pula Barthes, 1981, 45.

¹⁶ Barthes, 1981, 135.

diatur dan dihidupkan kembali secara plural. Makna belum menjadi hal penting untuk ditemukan. Melupakan makna menjadi salah satu bagian terpenting dari proses menghadirkan suatu teks. Proses ini mengungkapkan kepergian makna, dan bukan kehadirannya. Apa yang ditemukan dalam teks bukan struktur teks yang internal dan tertutup, tetapi "jalan keluar" bagi teks itu menuju teks lain atau hal lain yang menyebabkan teks tersebut menjadi intertekstual.

Teori intertekstual mempunyai prinsip dasar bahwa setiap teks merupakan suatu produksi atau produktivitas. Oleh karena teks merupakan satu permutasian teks-teks lain, intertekstual merupakan suatu metode pemaknaan yang bekerja dengan menggabungkan dua wilayah yang selama ini dianggap bertentangan, yaitu antara wilayah struktur dan wilayah kolaborasi yang tidak terbatas. Penontonan intertekstual merupakan langkah konsiliasi dan postulasi yang menunjukkan bahwa ternyata bahasa tidak memiliki keterbatasan dan tidak memiliki struktur yang mapan. Sebenarnya, makna yang ditemukan oleh analisis tekstual tidak seluruhnya menghilang, tetapi hanya dibatasi dan masih menunggu untuk dirumuskan dengan jelas. Makna hanya berbentuk asumsi atau tanda yang belum beroleh wujud yang mapan, dan untuk itu makna harus dipertemukan dengan mendekatkannya kepada teks lain.

Sebuah teks mendistribusikan kembali bahasa. Setiap teks adalah suatu interteks.¹⁷ Teks yang lain hadir di dalamnya melalui beragam tingkatan dengan bentuk yang kurang dikenal, seperti teks dari budaya yang ada sebelumnya dan teks yang ada di sekitarnya. Oleh karena itu, teks dibaca dan harus dibaca dengan latar belakang teks lain; tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaan dan penontonannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks lain sebagai contoh, teladan, dan kerangka. Teks yang menjadi latar penciptaan karya baru disebut *hypogram*, dan teks baru yang menyerap dan mentransformasikan *hypogram* disebut teks transformasi.¹⁸ Setiap teks merupakan suatu jaringan baru yang berasal dari kutipan masa lalu. Yulia Kristeva menganggap praktik kutipan dan penyebaran bahasa beserta ucapannya sebagai wujud translinguistik.¹⁹ Wujud tersebut tidak menyebabkan suatu teks otomatis menjadi

¹⁷ Barthes, 1981, 40.

¹⁸ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978), 11, 23.

¹⁹ Barthes, 1981, 32—33.

sumber, sedangkan kehadiran teks baru tidak juga karena adanya pengaruh. Keduanya hadir secara interteks dalam suatu wilayah yang murni yang muncul secara otomatis dan dapat dipersandingkan tanpa dapat dipertanyakan penyebabnya. Teks tersebut kemudian memproduksi jaringan atau rajutan baru. Prinsip praktik tekstual menunjukkan gambaran teks, bahwa teks adalah sesuatu yang terajut. Teori teks kemudian menjadi suatu penontonan terhadap rajutan dalam teksturnya, dalam rajutan kode-kode, formula penciptaan, dan penonton. Hal itu dapat digambarkan seperti halnya laba-laba yang menenggelamkan dirinya sendiri dalam jaring yang dibuatnya. Teori teks dianggap sebagai hipologi. *Hypos* adalah rajutan, tenunan, jaringan sehingga teori teks adalah teori tentang jaringan.

Proses kerja intertekstual Kristeva menempatkan jaringan teks Barthes selaras dengan gagasan analisis tekstual pertunjukan de Marinis. Teori jaringan menjadi suatu alat dukung untuk memaknai pertunjukan teater melalui penontonan elemen-elemen pertunjukannya. Teater memiliki peralatan khas bagi pemindahan suatu budaya sumber kepada budaya target, yaitu konteks pertunjukan. Intertekstualitas pertunjukan teater merupakan suatu praktik penontonan teatrikal. Pavis menyatakan bahwa pertunjukan teatrikal memiliki peralatan transmisi yang tidak dimiliki media lain untuk berkomunikasi. Peralatan transmisi tersebut adalah elemen-elemen pertunjukan yang terdiri dari laku para pemeran, penulisan naskah drama, penyutradaraan, penataan artistik secara audio visual, pengelolaan produksi, dan penataan ruang riil dan ruang imajiner panggung pertunjukan.²⁰

Menganalisis tekstual elemen-elemen pertunjukan teater secara interteks menurut de Marinis terjadi secara berlapis atau, disebut dengan intertekstualitas berlapis yang terdiri dari sembilan tipe.²¹ Pertama, kesamaan dan pengaruh tidak disengaja antara teks estetis yang ada berkat budaya sinkronis yang sama. Fenomena ini dapat dijelaskan oleh realita budaya keseharian dan pelaku pendukungnya pada tingkat superstruktur. Secara sosial dan ekonomi, mereka memiliki berbagai perbedaan bentuk dan cara bermediasi.

²⁰ Pavis, 1992, 200. Periksa juga Andrew Todd and Jean-Guy Lecat, *The Open Circle* (London: Faber and Faber Limited, 2003), 128—129.

²¹ De Marinis, 1993, 131—135.

Kedua, acuan yang disengaja, baik eksplisit maupun tersembunyi, oleh teks estetis penulisnya dengan teks estetis lainnya yang berbentuk baik kontemporer maupun tidak, baik dari genre yang sama maupun tidak, baik dari budaya tradisi yang sama maupun tidak. Teks estetis, seperti yang dinyatakan Pierre Francastel, seorang antropolog struktural, adalah suatu montase objek kultural yang mendekatkan antara praktik artistik dengan kehidupan budaya, sosial, dan politik dalam ruang dan waktu tertentu. Fenomena ini terkadang diletakkan dalam kategori kutipan estetis.

Ketiga, di dalam kutipan dan acuan baik disengaja maupun tidak disengaja, teks estetis dan teks nonestetis yang bervariasi pun ditemukan di dalamnya. Beberapa contoh di antaranya skeneri, kostum, rias, ilustrasi musik, gestur, lukisan, teks sastra, patung, atau karya arsitektur.

Keempat, ekspresi subjek yang tampil berlapis, misalnya lapisan penulis naskah drama, sutradara, pelaku, perancang artistik, perancang busana, dan pemusik. Batas lapisan intertekstual cenderung berpindah di antara elemen-elemen subjek tersebut, tergantung pada genre, periode, atau tradisi tekstualnya. Misalnya, kemunculan teater sutradara di mana kekuasaan tidak lagi di tangan penulis drama tetapi juga di tangan pelaku. Demikian juga kehadiran pengayaan teater menunjukkan ruang dan waktu kesejarahan yang ditampilkan kembali.

Kelima, acuan gaya penyutradaraan atau lakuan mengarah pada *self-quotations*. Sang sutradara mengacu pada salah satu elemen produksi yang diciptakannya sebelumnya, dengan menampilkan kembali beberapa elemen panggung seperti tata busana, penekanan tertentu pada laku, dan pilihan properti panggung. Pelaku menampilkan kembali salah satu seni lakuannya yang terbaik. Fenomena *self-quotations* berkembang melalui proses penulisan, penyutradaraan dan proses lakuan para pelaku.

Keenam, karena teks pertunjukan khas dan tidak terulang, rentetan ungkapan yang terdapat dalam teks kutipan tidak pernah dianggap identik dengan teks sumbernya. Konteks baru mengubah fungsinya dan dengan demikian maknanya, serta memperkayanya dengan tujuan-tujuan baru yang diucapkan maupun tidak terucap. Sebuah kutipan yang kemudian menjadi sebuah pernyataan juga merupakan sebuah ungkapan, suatu tindakan yang unik dan tidak terulang dengan wujud yang sama. Maka

dari itu, tidak ada pernyataan tanpa ungkapan dari dua teks, bahkan jika pernyataan keduanya identik, ungkapannya tetap berbeda.

Ketujuh, ungkapan intertekstual menunjukkan adanya keterkaitan antara intertekstual pengirim dan intertekstual penerima. Keterkaitan keduanya terkadang tampak terkadang tidak tampak. Keterkaitan yang tidak tampak antara keduanya dibuktikan oleh perbedaan yang terjadi melalui beragam tingkatan antara kemampuan produktif dan kemampuan reseptif. Terdapat acuan atau intensi yang secara nyata menyebabkan penonton tidak dapat memahami karena adanya jarak pengetahuan ensiklopedik yang dimiliki antara pengirim dan penerima. Sebaliknya, penonton menemukan pertunjukan yang tidak tampak—atau setidaknya tidak disadari—, yaitu kutipan yang secara sadar ia percayai. Inilah sebenarnya perbedaan antara kutipan yang ditransmisikan dan kutipan yang diterima. Secara teoretis, hal tersebut melegitimasi konsep tentang “intertekstual tidak disadari” yang telah dijelaskan di atas. Di sini terjadi suatu produksi aktif, produktivitas, suatu konstruksi dan bukan sekedar suatu konfirmasi.

Kedelapan, persoalan antara intertekstual sinkronik dijelaskan melalui pemahaman konsep “budaya sinkronik” dan “teks sinkronik”. Teks sinkronik tidak berlaku pada apa saja yang secara kronologis milik zaman yang sama, tetapi lebih pada segala sesuatu yang disahkan oleh budaya keseharian, yaitu semua hal yang diberi oleh budaya yang ada bagi status sebuah teks. Sesuatu ditampilkan oleh teks keseharian di dalam budaya keseharian. Namun demikian, tidak semua pesan yang terkait dengan ruang budaya dianggap sebagai teks dari sudut pandang budaya tersebut. Budaya sinkronik dikenali sebagai teks berkat kehadirannya sebagai milik zaman sebelumnya atau budaya lain. Berbagai budaya berada di dalamnya sehingga budaya sinkronik menjadi suatu fenomena sebagai “budaya multilingualisme” atau “multibudaya.”

Kesembilan, semua hal di atas membutuhkan konsep budaya sinkronik yang lebih luas, yang juga mengembangkan hubungan antara konsep ini dengan “kolektif memori nongenetik.” Artinya, bahwa di samping kehadirannya sebagai alat penghasil teks, budaya sinkronik juga dipahami sebagai suatu alat tertentu bagi konservasi dan pengembang informasi. Dinamisme budaya, secara teoretis, membimbing konsentrasi pengalaman masa lalu dan muncul kembali baik melalui sebuah rancangan maupun melalui arahan penciptaan teks baru. Asimilasi teks-teks dari budaya lain menghadirkan

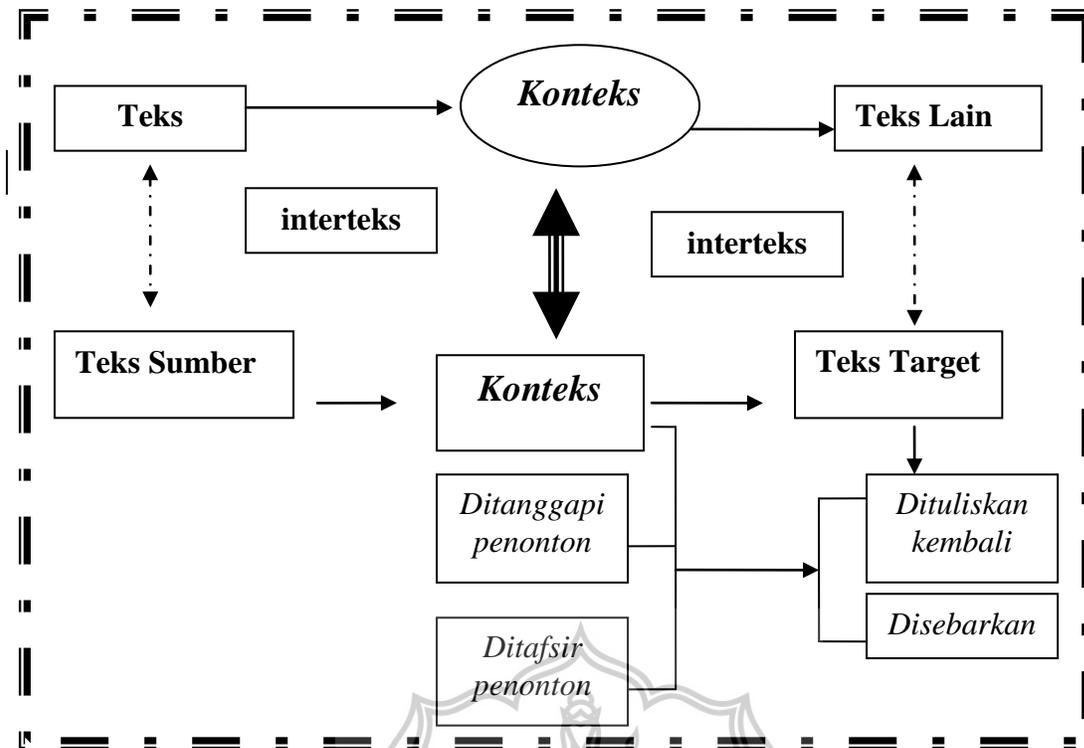
fenomena multikulturalisme, yaitu menghadirkan kemungkinan-kemungkinan dan mengadopsi gerakan konvensi gaya budaya lain.

Budaya multilingualisme dan multikulturalisme memperluas wilayah kerja intertekstual teater dan proses kontekstualisasinya agar teks dari masa yang lain atau wilayah yang berbeda dapat didekatkan dengan teks yang sedang dianalisis. Franco Ruffini menyebut kontekstualisasi sebagai teks acuan yang “dikelilingi” oleh teks lain, dan diintegrasikan pada teks budaya yang memiliki jarak yang dekat dan terpilih. Kedua teks tersebut memiliki wilayah sumber yang berbeda, dasar yang berbeda dengan teks target masa kini. Teks target adalah hasil dari “penemuan kembali” yang diakibatkan kerja “kembali ke sumber”. Kontekstualisasi berangkat dari penyeleksian daya gabung, dasar hubungan yang sudah terbukti kemungkinannya, dan pada acuan yang eksplisit kepada teks acuan.²²

Penontonan elemen-elemen pertunjukan teatrikal digunakan untuk memaknai suatu proses kebudayaan, namun hanya gambaran budaya yang paling eksternal dan yang telah mengalami rekayasa dan penyebaran dapat dimaknai kembali. Diperlukan elemen-elemen teatrikal yang spesifik untuk menampilkan budaya-budaya yang telah mengalami penyebaran tersebut. Elemen-elemen pertunjukan tersebut kemudian diubah dan dikembangkan sesuai konteks pertunjukannya. Peranan konteks penting di saat terjadinya penyebaran, karena elemen teatrikal digunakan untuk meneruskan dan menerjemahkan konteks yang berisikan pesan-pesan dari budaya lama dan asing. Melalui elemen pertunjukan, pesan lisan diperagakan secara audio visual. Kekhususan teater terletak pada kemampuannya menampilkan budaya secara teatrikal. Teatrikal bertugas menerjemahkan yang tidak terjemahkan, seperti magi, *taksu*, dan karisma, yang dihadirkan melalui gerak tubuh, atmosfer, dan laku simbolik secara konkret. Suatu konsep dan sesuatu yang tidak terjemahkan menunjukkan adanya ketegangan hidup manusia dalam konflik antara kemungkinan dan kegagalannya.

Diagram di bawah ini menunjukkan bagaimana proses teks-konteks membangun suatu kerja intertekstual.

²² De Marinis, 1993, 136.



Kekuatan konteks dalam penciptaan teks pertunjukan menunjukkan adanya kekuasaan penonton dengan tanggapannya. Tanggapan penonton tidak selalu sama. Tanggapannya mengalami perbedaan yang disebabkan konteks mengalami perkembangan. Konteks yang selama ini hilang akan muncul kembali berkat tanggapan penonton masa kini yang tentu saja menanggapi dengan cara yang baru. Pada saat konteks ditanggapi penonton, pertunjukan teater menjadi teks. Sebaliknya, menempatkan pertunjukan teater sebagai teks, jaringan konteks di sekitarnya hadir. Tanggapan penonton terhadap jaringan tersebut akan memfungsikan kembali konteks di dalamnya. Pendapat tersebut mengedepankan peran penonton atau penanggap lebih daripada peran seniman bahkan peran karya ciptaannya.

Namun demikian, kedudukan seorang seniman pencipta tetap penting bagi kehadiran karyanya, karena, menurut Umberto Eco, pencipta menjadi "liminal". Artinya, ia merupakan jembatan antara materi intensi kemanusiaan dengan ketrampilan teknis penciptaan seni. Jembatan tersebut dihidirkannya melalui strategi-strategi tekstual.

Pencipta liminal adalah pengarang model.²³ Sebagai model, karya tersebut bukan apa yang sebenarnya ingin disampaikan. Pencipta sering ”menyembunyikan” keinginannya, baik sengaja maupun tidak sengaja, karena tidak semua karya ciptaannya seperti apa yang diinginkan. E. D. Hirsch menyatakan bahwa terjadi perbedaan antara apa yang disampaikan seniman (*subject matter*) dengan cara menyampaikan keinginannya (*author's meaning*).²⁴ Pada saat perbedaan tersebut muncul, Wimsatt dan Beardsley menyebutnya sebagai *intentional fallacy*, ’keliru maksud’. Perbedaan tersebut menyebabkan hadirnya kekeliruan tanggapan dari penontonnya yang disebut dengan *affective fallacy*, ’keliru tanggap’ terhadap karya ciptaan seniman.²⁵ Meskipun demikian, di satu sisi, Wimsatt dan Beardsley tidak menganjurkan pengamatan beralih pada otonomi karya. Karya tetap merupakan bagian dari struktur intuisi pribadi seniman yang berarti karya tetap menjadi bahasa atau pengetahuan ungkapan lain dari penciptanya. Di sisi lain, penonton dengan tanggapannya juga berhak menjadikan karya sebagai ungkapan intensinya. Penonton pun pada akhirnya menjadi pencipta baru bagi karya yang ditontonnya.

Penutup

Analisis tekstual pertunjukan atau teori semiotik pertunjukan menjadi suatu model analisis yang tepat bagi pemaknaan seni pertunjukan teater kini. Analisis tekstual menyebabkan seni pertunjukan teater di masa lalu mampu ”dibaca” kekiniannya oleh penonton. Seni pertunjukan teater kini menjadi media yang cukup signifikan untuk menjembatani komunikasi antara seniman dan penonton. Keduanya menjadi pencipta baru sekaligus penonton baru yang bersama masuk ke dalam wilayah pertunjukan teater.

²³ Umberto Eco, “Between Author and Text”, dalam Umberto Eco, ed., *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 69. Periksa pula pendapat Walter Benjamin tentang pengarang sebagai model bagi pengarang lain dalam Walter Benjamin, ”The Author as Producer”, dalam K.M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader* (London: Macmillan, 1990), 94.

²⁴ E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), 20—21.

²⁵ Janet Wolff, *The Sosial Production of Art* (New York: St Martin’s Press, 1981), 126. Periksa pula pendapat Benedetto Croce, “Art as Instuition”, dalam Malvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics. An Anthology* (New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1960), 104. Croce menjelaskan bahwa wujud ekspresi seniman adalah representasi dari intuisinya.

Seni pertunjukan teater sebagai "teks" menjadi wilayah dialektika antar-konteks, baik konteks yang ada di masa lalu maupun di masa kini. Selain itu, teks pertunjukan menjadi medan perburuan jejak-jejak tanda pertunjukan teater yang telah hilang, dan menjadi kemungkinan baru untuk ditandai kembali oleh penonton. Makna tanda pertunjukan teater tentu saja berubah sesuai dengan citarasa penonton masa kini. Meskipun begitu, kehadiran kembali karya teater dari masa lalu justru menunjukkan kekuatan karya tersebut melalui sejumlah penafsiran makna dari penonton masa kini.

Analisis tekstual pertunjukan memberi sumbangan penting bagi proses dialektika antara seniman pencipta dan penonton. Dialektika menempatkan keduanya dalam derajat yang sama, karena dimungkinkan suatu kebebasan proses penjelajahan tanda-tanda tanpa henti. Penafsiran demi penafsiran dalam pembacaan baik oleh seniman maupun penonton menjadikan tanda-tanda "berseliweran" dan imajinasi "berselancar" dari masa lalu ke masa kini. Analisis pun berkembang dari sekedar dialektika makna intelektual menjadi suatu tanda-tanda imajinatif.

DAFTAR PUSTAKA

- Barthes, Roland. "Theory of the Text", dalam Robert Young, ed. *Unifying the Text. A Post Structuralist Reader*, London and New York: Routledge, 1981.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer", dalam K.M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory. A Reader*, London: Macmillan, 1990.
- Croce, Benedetto. "Art as Intuition", dalam Malvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*, New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Henley:Routledge & Kegan Paul, 1981.
- De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O'Heady, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Eco, Umberto "Between Author and Text", dalam Umberto Eco, ed., *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Routledge, 1980.
- Fowler, Roger, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and Enlarged Edition*, USA: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Hirsch, E. D. Jr. *Validity in Interpretation*, New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*, New York: Routledge, London, 1992.
- _____. *Languages of The Stages. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach. *Critical History and Performance*, United States of America: The University of Michigan Press, 1992.

- Riffaterre, Michael *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- Todd, Andrew and Jean-Guy Lecat. *The Open Circle*, London: Faber and Faber Limited, 2003.
- Van Zoest, Aart. “Interpretasi dan Semiotika”, dalam *Serba-Serbi Semiotika*, penyunting Panuti Sudjiman dan Aart van Zoest, Jakarta: Gramedia, Pustaka Utama, 1996.
- Wolff, Janet. *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin’s Press, 1981.

