



Lephen Purwanto

Teori Sastra untuk Kajian
Drama, Teater, Pertunjukan,
dan Sinema

JUNI
2025

Lephen Purwanto, M.Sn., M.Sc.

Teori Sastra untuk Kajian Drama, Teater, Pertunjukan, dan Sinema

Disertai 200 istilah
dan 15 Rancangan Riset Monolog,
Dongeng hingga Film

Teori Sastra untuk Kajian Drama, Teater, Pertunjukan, dan Sinema
(Disertai 200 Istilah dan 15 Rancangan Riset: Monolog, Dongeng hingga Film)

Penulis:
Lephen Purwanto, M.Sn., M.Sc.

Penyunting:
Surya Farid Sathoto, M.A.

Penerbit
BP ISI Yogyakarta
untuk
Program Studi S-1 Teater
Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Jl. Parangtritis Km. 6, Sewon, Bantul
Yogyakarta 55185

E-mail:
lephenpurwanto@isi.ac.id

Hak Cipta © 2025 dilindungi undang-undang.
Dilarang memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini dalam bentuk
apapun tanpa izin tertulis dari penerbit.

ISBN:
Tata Letak & Desain Sampul:
Putri Sima Prajahita

Cetakan Pertama
Mei 2025

DAFTAR ISI

Daftar Isi	iv
Kata Pengantar	vii
Bab I Pendahuluan	1
A. Hakikat Sastra sebagai Seni	1
1. Sastra sebagai Seni (Wellek & Warren)	1
2. Ciri Sastra sebagai Seni	3
3. Riset Drama, Teater, Seni Pertunjukan dan Sinema	3
B. Hubungan Sastra, Drama, Teater dan Film	6
1. Drama sebagai Bagian dari Sastra	6
2. Teater sebagai Realisasi Drama	7
3. Film sebagai Perluasan Drama dan Teater	7
C. Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan	9
Bab II Teori Sastra Klsik	11
A. Aristotle: Poetika	11
B. Horatius; Arts Poetika – Dulce et Utile	13
C. Longinus : On the Sublime (Keagungan Bahasa).....	14
D. Plotinus dan Estetika Neo-Platonik	15
Bab III Teori Sastra Abad pertengahan & Renaisancs	18
A. St Agustinus dan Alegori	18
B. Dante Alighieri: Divina Commedia Teks Estetika	22
Bab IV Teori Sastra Modern (Abad XVII-XIX)	25
A. Denis Diderot dan Drame Bourgeois	25
B. Lessing: Laocoön (Teori Seni & Drama)	28
C. Friedrich Schiller & Friedrich Schlegel (Romantisisme Jerman)	30
D. Hegel : Estetika Dialektis	32
Bab V Teori Sastra Abad XX (Awal Modern ke Kontemporer)....	36
A. Formalisme Rusia: Shklovsky “Ostranenie” (Defamiliarisasi)	36
B. Mikhail Bakhtin: Dialogisme & Karnaval	37
C. Ferdinand de Saussure	41
D. Roland Barthes: Mythologies & Semiotika Budaya	45
E. T. S. Eliot: New Criticism	47
Bab VI Teori Sastra Kontemporer	51
A. Derrida: Pascastrukturalisme.....	51
B. Michel Foucault: Discourse and Power	54
C. Edward Said: Orientalisme	60
D. Gayatri Spivak & Homi Bhabha: Postkolonialisme	66
E. Judith Butler: Gender & Performativity	72

F. Pierre Bourdieu: Habitus dan Medan	79
Bab VII Teori Sastra untuk Kajian Drama dan Teater	85
A. Dramaturgi Aristotelian untuk Kajian Drama dan Teater	85
B. Brecht: Epic Theater – Verfremdungseffekt.....	86
C. Antonin Artaud: Thatre of Cruelty	89
D. Richrad Schechner: Performance Studies	92
Bab VIII Teori Sastra untuk Kajian Film dan Pertunjukan.....	95
A. Andre Brazin: Realisme Sinema.....	95
B. Christian Metz: Semiotika Film	97
C. Laura Mulvey : Male gaze	100
D. Robert Stam: Film sebagai Teks Sastra.....	101
Bab IX Sitesis Teori Sastra untuk Kajian Interdisipliner	104
A. Sastra basis Kajian Drama, Teater hingga Film.....	104
B. Relevansi teori Sastra dalam Studi Budaya.....	105
C. Arah baru Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan.....	106
Bab X Penutup	108
A. Kesimpulan	108
B. Saran Pengembangan Kajian	110
C. Rekomendasi Teori lanjutan	111
Daftar Pustaka	112
Glosarium	121
Lampiran 1 Proposal Kajian Drama dengan Teori Sastra	141
Lampiran 2 Rancangan Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater ...	143
Lampiran 3 Rancangan Riset Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan	146
Lampiran 4 Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Film...148	
Lampiran 5 Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Drama Audio.. 151	
Lampiran 6 Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Non-Verbal	154
Lampiran 7 Studi kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Absurd (Endgame)	157
Lampiran 8 Studi Kasus Teori Sastra untuk Kajian Teater Tradisi Rakyat (Ludruk)	160
Lampiran 9 Studi Kasus Riawt Teori Sastra untuk Kajian Teater Tradisi Klasik (Wayang Wong)	163
Lampiran 10 Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan Ritual Calonarang (Piodelan)	166
Lampiran 11 Studi Kasus Teori Sastra untuk Kajian Teater Monolog	169
Lampiran 12 Teori Sastra untuk Kajian <i>Stand-Up Comedy</i>	172

Lampiran 13 Studi kasus Teori Sastra untuk Kajian Drama Televisi (Drama Korea)	175
Lampiran 14 Studi Kasus Teori Sastra untuk Kajian Teater Musikal.....	178
Lampiran 15 Studi Riset Teori Sastra untuk Kajian Doneng (<i>Story Telling</i>)	181
Riwayat Penulis	184

KATA PENGANTAR

Alhamdulillah hirabbil alamin, Puji dan puja syukur kepada Sang Maha Mengetahui, panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa, atas rahmat dan karunia-Nya, penulisan buku berjudul “Teori Sastra untuk Kajian Drama, Teater, Pertunjukan, dan Sinema (Disertai 200 Istilah dan 15 Rancangan Riset: Monolog, Dongeng hingga Film)” akhirnya dapat diselesaikan.

Buku sederhana ini hadir sebagai upaya untuk menjembatani teori sastra yang kerap dianggap tekstual dengan praktik kesenian pertunjukan dan sinema yang bersifat performatif dan audiovisual. Penyusun menyadari bahwa pemahaman teori sastra yang kokoh dapat memperkaya analisis, penciptaan, dan apresiasi terhadap karya-karya seni pertunjukan dan film. Dilengkapi dengan glosarium 200 istilah kunci serta 15 rancangan riset yang aplikatif, buku ini diharapkan dapat menjadi rujukan dan pemicu penelitian bagi mahasiswa, akademisi, maupun praktisi seni teater, pertunjukan dan film.

Pada kesempatan ini, penulis menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih yang tulus kepada:

1. Wahid Nurcahyono, M.Sn. selaku Kaprodi S-1 Teater, serta Rano Sumarno, M.Sn. selaku Ketua Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, atas dukungan dan fasilitasnya.
2. Dr. I Nyoman Chau Arsana, M.Hum., selaku Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, yang telah memberikan iklim akademik yang kondusif.
3. Dr. Irwandi, M.Sn., selaku Rektor ISI Yogyakarta, atas kebijakan dan kepemimpinan yang mendorong produktivitas akademik.
4. Didin Heryadi, M.Sn., selaku Wakil Dekan Bidang Akademik Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, atas bimbingan dan motivasinya dalam aspek kurikulum dan pengembangan akademik sehingga selalu terdorong untuk membuat buku dan riset lainnya.

Seluruh rekan sejawat dan kolega di Program Studi S-1 Teater, khususnya Prof. Dr. Drs. Nur Sahid, M.Hum. yang

mendorong dan mempercayakan matakuliah Pengetahuan Sastra sehingga dapat terus berkarya dan membuat buku sastra dan senit eater. Juga saudaraku Dim Dr. Koes Yuliadi, M.Hum. serta Joanes Catur Wibono, M.Sn., atas diskusi, kerja sama, dan semangat kolegialnya. Para staf administrasi yang dengan sigap membantu: Mbak Ella, Mbak Fitri, Mbak Selly, dan Mas Bayu. Terima kasih atas ketelitian dan dukungan operasional tanpa henti. Juga Surya Farid Sathoto, M.A. yang intensif dan banyak melakukan diskusi pun bersedia menjadi penyunting buku ini.

Keluarga tercintaku, yang menjadi sumber kekuatan dan alasan untuk terus berkarya: Istri terkasih, Yani; serta anak-anakku Sattwika Begawan Wisanggeni, Nur Sista Senja Wiragasari, dan Putri Sima Prajahita. Pengorbanan, kesabaran, dan cinta kalian adalah modal yang tak ternilai. Sebagai pecinta pustaka, selalu mendekam di Prof Soedarso SP, M.A. Corner, maka kepada Mas Agus Setiawan, S.S., M.IP, Kepala UPA Perpustakaan ISI Yogyakarta dan jajarannya, khusunya Mas Iyoet, penulis haturkan terima kasih. Namun, penulis menyadari sepenuhnya bahwa buku ini masih jauh dari sempurna. Kritik dan saran yang membangun dari para pembaca sangat diharapkan untuk penyempurnaan di masa mendatang. Semoga buku ini dapat memberikan manfaat, menjadi teman belajar, serta menginspirasi lahirnya pemikiran dan karya-karya baru dalam dunia teater, pertunjukan, dan sinema di Indonesia.

Yogyakarta, 20 Mei 2025

Lephen Purwanto

BAB I

PENDAHULUAN

A. Hakikat Sastra sebagai Seni

Sastra sejak lama dipahami bukan hanya sebagai rangkaian kata, melainkan sebagai bentuk seni (*art*) yang memiliki fungsi estetik, ekspresif, sekaligus komunikatif. Dalam konteks teori, sastra ditempatkan sejajar dengan cabang-cabang seni lain seperti seni rupa, seni musik, dan seni teater, karena sama-sama berangkat dari kebutuhan manusia untuk mengekspresikan pengalaman batin dan realitas sosial melalui medium tertentu.

1. Sastra sebagai Seni (Wellek & Warren)

Di dalam karya monumental *Theory of Literature* (1949), René Wellek dan Austin Warren menyatakan: “*Literature is a social institution, using as its medium language, a social creation... But unlike other institutions, literature also leads to an aesthetic experience.*” (Wellek & Warren, 1949: 94). Artinya, sastra adalah institusi sosial yang menggunakan bahasa sebagai medium, tetapi berbeda dengan lembaga sosial lain karena sastra mengarah pada penciptaan pengalaman estetik. Wellek & Werren menegaskan bahwa sastra adalah seni karena mengandung fungsi estetiknya. “*Literature is a form of art; it is an expression through language which has aesthetic value.*” (Wellek & Warren, 1949: 22). Sastra adalah sebuah bentuk seni; merupakan ekspresi melalui bahasa yang memiliki nilai estetika.

Secara terperinci bahwa “*Literature is a form of art*” (Sastra adalah sebuah bentuk seni) menempatkan sastra dalam kategori yang sama dengan seni lukis, musik, tari, atau patung. Tujuannya bukan hanya untuk menyampaikan informasi secara faktual (seperti laporan berita atau buku manual), tetapi untuk menciptakan pengalaman, membangkitkan emosi, dan merangsang imajinasi, persis seperti karya seni lainnya. Di sisi lain, “*it is an expression through language*” (sastra merupakan ekspresi melalui bahasa). Media utama sastra adalah Bahasa yang berbeda

dengan seni lukis yang menggunakan cat dan kanvas, atau musik yang menggunakan nada dan melodi, sastra menggunakan kata-kata, kalimat, dan struktur bahasa. Ekspresi sastra adalah cara penulis (kreator, seniman) menuangkan pemikiran, perasaan, ide, pengalaman, pandangan dunia, dan kritik sosial mereka.

Sastra juga memiliki "*which has aesthetic value*" (yang memiliki nilai estetika). "Nilai estetika" berarti nilai keindahan. Dalam konteks sastra, keindahan ini tidak hanya tentang "bahasa yang indah" atau "puitis", tetapi lebih luas, yaitu bagaimana bahasa digunakan dengan terampil untuk menciptakan efek-efek tertentu. Nilai estetika ini dicapai melalui: a) Diksi (pemilihan kata). Pemilihan kata yang sesuai, tepat, pas, dan *powerful* untuk menciptakan suasana atau emosi tertentu; b) Pemakaian gaya bahasa (*figurative language*) atau stilistika seperti: metafora, simile, personifikasi, dan lainnya untuk membuat tulisan lebih hidup dan bermakna; c) Irama dan rima yang terutama dalam puisi, permainan bunyi dan ritme menyang tptakan keindahan musical; d) Struktur dan plot meliputi cara cerita disusun, ketegangan dibangun, dan kejutan diciptakan; e) Pengembangan karakter yaitu cara penulis membuat karakter, tokoh-tokohnya terasa nyata dan kompleks; f) Tema dan simbolisme meliputi penyampaian pesan mendalam melalui simbol-simbol yang memperkaya makna karya. Jadi sastra bukan sekadar tulisan biasa, sebab karya susastra adalah sebentuk karya seni yang menggunakan bahasa sebagai alatnya untuk mengekspresikan sesuatu, dan kehebatannya terletak pada cara bahasa itu digunakan dengan indah dan penuh keterampilan (nilai estetika) untuk menyentuh pikiran dan perasaan apresian (pembacanya).

Ungkapan yang bernilai sastra dan bukan bernilai sastra dapat dicontohkan sebagai berikut. Contoh perbandingan yang bukan astra atau tidak bernilai estetika utama, "Dia sangat sedih karena anjingnya mati." Sebagai pernyataan faktual dan langsung. Sedangkan, ungkapan factual yang digubah ke susastra yang bernilai estetika, menjadi berikut: "Sejak anjingnya pergi untuk selamanya, dunia yang biasa dipenuhi gonggongan riang kini sunyi oleh kabut kesedihan yang pekat, dan hatinya terasa seperti ruangan kosong yang hampa, hanya berisi gema kenangan." Pada

ungkapan yang bernilai sastra menggunakan metafora, diksi yang kuat, dan membangun suasana, bahasa untuk mengekspresikan kesedihan yang sama). Jadi, pernyataan tersebut menegaskan bahwa sastra adalah disiplin artistik yang setara dengan seni-seni lain, yang membedakan hanyalah medianya, yaitu bahasa.

2. Ciri Sastra sebagai Seni

Ciri sastra sebagai seni menurut Wellek & Warren (1949: 26–29), terdapat beberapa ciri pokok sastra sebagai seni: a) Medium bahasa maksudnya sastra menggunakan bahasa sebagai alat ekspresi, berbeda dengan musik yang menggunakan bunyi atau lukisan yang menggunakan garis dan warna; b) Pengalaman estetik sastra diciptakan untuk memberikan kenikmatan estetik, bukan semata-mata untuk informasi atau moralitas; c) Ekspresi individual dan sosial sebab, sastra adalah ekspresi perasaan, pikiran, dan imajinasi pengarang, tetapi juga merupakan refleksi nilai-nilai sosial-budaya masyarakat; d) Mimesis dan kreativitas karena sastra meniru kenyataan (*mimesis*), tetapi bukan sekadar duplikasi realitas, melainkan penciptaan ulang melalui imajinasi.

3. Riset Drama, Teater, Pertunjukan, & Sinema

Drama, teater, pertunjukan, dan film (sinema) berakar pada teks dramatik atau naratif, hakikat sastra sebagai seni menjadi pondasi penting. Drama adalah cabang sastra yang berorientasi pada dialog dan aksi, kemudian ditransformasikan menjadi seni pertunjukan (teater, film). Oleh karena itu, studi drama dan teater selalu terkait erat dengan teori sastra klasik maupun modern. Riset dalam bidang drama, teater, pertunjukan, dan sinema yang lazim dikelompokkan dalam kajian atau Studi Performans atau *Performance Studies* dengan berparadigma teori sastra bukan hanya mungkin, tetapi juga sudah lazim dilakukan para periset sastra dan budaya serta seni pertunjukan. Pendekatan teori sastra untuk mengkaji drama, teater, sinema dan pertunjukan disebut sebagai pendekatan tekstual atau studi naskah (*play analysis*). Namun, hal terpenting untuk memahami

nuansanya pendekatan teori sastra adalah salah satu dari banyak paradigma yang bisa digunakan, dan memiliki kelebihan sekaligus keterbatasan ketika diterapkan pada bentuk seni yang *live* (hidup) dan visual seperti pertunjukan.

Mengapa teori sastra relevan untuk mengkaji berbagai ragam bentuk seni pertunjukan? Hal tersebut secara esensial ada argumennya, yaitu: a) Naskah sebagai *blueprint* sehingga drama dan skenario film pada dasarnya adalah teks yang ditulis. Sebelum diwujudkan di panggung atau layar, teater atau sinema adalah sebuah karya sastra (drama dan fiksi). Teori sastra menyediakan alat untuk mengkaji unsur-unsur intrinsiknya, seperti teori strukturalisme guna menganalisis plot, alur, tokoh, latar, dialog, dan konflik dalam naskah drama atau scenario. Naratalogi untuk memahami bagaimana cerita dituturkan (narasi) dalam sebuah film atau drama. Semiotika dipakai untuk mengkaji tanda-tanda dalam teks (kata-kata, simbol, metafora) dan bagaimana mereka menghasilkan makna. Teori dekonstruksi sastra untuk membongkar oposisi biner dan makna yang tampak stabil dalam sebuah naskah. Teori psikoanalisis sastra juga untuk menganalisis kejiwaan tokoh seperti kejiwaan Oedipus kompleks dalam *Hamlet* atau motif bawah sadar penulis. Bahkan, teori sastra feminism, Marxis, atau postkolonial digunakan mengkaji representasi gender, kelas, ras, etnis, dan kekuasaan yang sering dimuat dalam teks naskah sastra tersebut; b). Drama adalah sastra karena karya dramatik dari penulis seperti William Shakespeare, Anton Chekhov, atau Putu Wijaya dipelajari dan dihargai baik sebagai teks sastra maupun sebagai petunjuk pementasan.

Ada keterbatasan & kritik terhadap pendekatan teori sastra untuk mengkaji karya seni pertunjukan. Pendekatan ini sering dikritik jika digunakan secara eksklusif karena mengabaikan dimensi performans-nya. Sebuah pertunjukan teater atau film adalah lebih dari sekadar teks. Alasan mendasar yang mengkritik dan menunjukkan kelemahan teori sastra untuk mengkaji teater atau sinema adalah sebagai berikut. a) Ada elemen non-teksual dalam seni pertunjukan yang tak sesuai dengan teks sastra. Teori sastra murni kesulitan menganalisis elemen-elemen yang hanya

ada dalam pementasan. Penampilan actor serupa ekspresi wajah, gerak tubuh (*blocking*), intonasi suara. Unsur visual seperti tata panggung (*set design*), kostum, tata cahaya (*lighting*), atau *makeup*. Unsur auditoria tau persuaraan seperti musik, efek suara (*sound effect*), dan kesenyapan. Aspek dan unsur sinematik untuk film seperti sudut pengambilan gambar (*camera angle*), penyuntingan (*editing*), komposisi visual.

Hal yang dibimbangkan juga terkait bahwa seni pertunjukan bersifat dinamis dan komunikasi yang hidup (live event) versus teori sastra yang biasa digunakan untuk mengkaji puisi, novel dan naskah drama yang statis (*static text*). Teater adalah seni yang hidup dan unik setiap kali dipentaskan (*ephemeral*). Dua sutradara yang berbeda bisa menafsirkan naskah yang sama dengan cara yang sangat berbeda. Teori sastra yang hanya berfokus pada teks bisa mengabaikan atmosfir "*magic*" yang terjadi antara pemain dan penonton dalam satu momen tertentu. Oleh sebab itu, perlu paradigma lain yang melengkapinya. *Performance studies* yang lebih menekankan pada pertunjukan sebagai sebuah peristiwa budaya dan sosial yang "*terjadi*" (bukan hanya "teks yang dipentaskan"). Lalu, perlu teori sinema (*film theory*) guna membahas spesifitas medium film seperti montase, cinematografi, dan hubungan antara penonton dengan layar (*screen*). Oleh sebab itu, teori resepsi dapat diimplementasikan untuk dapat memfokuskan diri pada bagaimana penonton menerima dan menafsirkan sebuah pertunjukan atau sinema (film) yang bisa sangat berbeda dari makna dalam teks.

Jadi riset dengan paradigma teori sastra sangat mungkin dan valid, terutama jika objek penelitian yang berkaitan dengan dalam analisis naskah drama atau scenario dengan meneliti struktur, tema, karakter, dan ideologi yang terkandung dalam teks tertulis. Kajian adaptasi naskah dram atau scenario film atau drama audio yang membandingkan sebuah naskah sastra (novel, cerpen) dengan adaptasi film atau teatrikalnya. Bisa juga riset dengan menganalisis dramaturgi yang memahami bagaimana wujud teks berfungsi sebagai dasar untuk sebuah produksi. Namun, untuk mendapatkan analisis yang komprehensif dan adil terhadap sebuah pertunjukan (bukan hanya naskahnya), peneliti harus

melengkapi pendekatan teori sastra dengan paradigma lain dari performance studies dan film theory. Penggabungan antara analisis teks (dari teori sastra) dan analisis performans (dari teori teater/film) akan menghasilkan penelitian yang jauh lebih kaya dan mendalam. Contoh topik riset yang memadukan keduanya (teori sastra dan teori pertunjukan) yaitu "Dekonstruksi Oposisi Biner Naskah *Hamlet* karya Shakespeare dan Representasinya melalui Tata Cahaya dan *Bloking* pada Pementasan Teater Rendra (1995)." Riset tersebut tampak jelas menggunakan teori sastra (Dekonstruksi Derrida) tetapi sekaligus juga untuk menganalisis bagaimana konsep-konsep itu diterjemahkan ke dalam elemen pertunjukan non-teksual (tata cahaya dan *bloking* aktor).

B. Hubungan Sastra, Drama, Teater, dan Film

1. Drama sebagai Bagian dari Sastra

Drama sejak awal dikategorikan sebagai salah satu genre sastra klasik, selain epik dan lirik. Menurut René Wellek & Austin Warren dalam *Theory of Literature* (1949: 212): "*Drama is a literary form, a mode of fiction presented in performance. It belongs to literature in its written form, but becomes theatre in its staged form.*" Drama adalah bentuk sastra, sebuah modus fiksi yang dipresentasikan dalam pertunjukan. Wellek & Warren, sebut drama termasuk ke dalam sastra dalam bentuk tulisannya, tetapi menjadi teater ketika dipentaskan. Jadi hubungan drama sebagai bentuk teks sastra, sedangkan teater sebagai teks drama yang kemudian diwujudkan di panggung pementasan.

2. Teater sebagai Realisasi Drama

Peter Szondi dalam *Theory of the Modern Drama 1880–1950* (1987: 5) menegaskan bahwa, "*Drama becomes theatre only through performance; the written play exists as a blueprint that awaits embodiment on stage.*" Drama menjadi karya teater hanya melalui pertunjukan; naskah tertulis hanyalah rancangan yang menunggu diwujudkan di panggung. Teori Peter Szondi menunjukkan bahwa adanya

hubungan drama dan teater bersifat tekstual-performatif, yakni teks (drama) dihidupkan menjadi aksi (teater).

3. Film sebagai Perluasan Drama dan Teater

Christian Metz, seorang teoritikus film, dalam *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974: 69) menuliskan: “*Cinema often borrows its narrative structures and performance codes from theatre and literature, yet transforms them into a new semiotic system.*” Sinema sering meminjam struktur naratif dan kode pertunjukan dari teater dan sastra, tetapi mengubahnya menjadi sistem semiotik baru). Artinya, film sebagai wujud transformasi dari drama atau teater, tetapi dengan media teknis baru: kamera, editing, dan tata suara.

Hubungan antara sastra, drama, teater, dan film memiliki akar yang sama dalam tradisi naratif dan ekspresi seni. Sastra menyediakan teks (naratif, puisi, atau drama) yang menjadi sumber ide. Drama adalah bentuk sastra yang ditulis untuk dipentaskan. Teater merupakan realisasi dramatik dalam bentuk pertunjukan panggung. Sementara itu, film berkembang dari dramaturgi dan teknik teater, kemudian menghadirkan dimensi audio-visual yang memperluas pengalaman estetik.

Rene Wellek & Austin Warren (1977:229) menegaskan bahwa drama merupakan bagian dari sastra, namun memiliki dimensi performatif. “*Drama is a literary work, but it is at the same time designed for performance; the text is incomplete until it is staged.*” Artinya, teks drama tidak hanya dipahami sebagai karya baca, tetapi juga sebagai karya untuk dipentaskan. Dari sini, drama menghubungkan sastra dan teater.

Aristoteles (1961:23) dalam *Poetika* menjelaskan bahwa drama (khususnya tragedi) adalah representasi tindakan manusia yang ditujukan untuk ditonton, sehingga bersifat estetik dan performatif. “*Tragedy is an imitation of an action... through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.*” Hal ini menunjukkan adanya keterkaitan langsung antara teks sastra (drama) dan seni pertunjukan (teater).

Peter Szondi dalam *Theory of the Modern Drama* menekankan bahwa perkembangan drama modern juga memengaruhi bentuk

seni lain, termasuk film. “The dramaturgy of modernity does not remain confined to the stage; it profoundly influences the narrative structures of the novel and later the cinema.” (Szondi, 1965: 7). Dari sini, jelas bahwa film mengambil warisan dramatik, baik dalam struktur cerita maupun teknik penyajian. Semenara itu, Marvin Carlson (1993:10) dalam *Theories of the Theatre* menekankan bahwa teater adalah medium yang menyatukan teks, aktor, dan penonton, sehingga memiliki fungsi berbeda dibanding sastra murni. “*Theatre is not literature, but it is inconceivable without literature. The dramatic text finds its realization only in performance.*”. Pernyataan Marvin menegaskan posisi drama sebagai jembatan antara sastra (teks) dan teater (pertunjukan).

Kesimpulannya, sastra menghadirkan teks naratif, puisi, dan drama, dan bentuk drama sebagai jenis karya sastra dirancang untuk dipentaskan, pun teater sebagai realisasi dramatik dalam pertunjukan, dan film sebagai kelanjutan dari dramaturgi dan teater, memperluasnya dengan teknologi audio-visual. Jadi hubungan keempatnya (sastra, drama, teater dan film) bersifat historis, struktural, dan estetik. Jadi keterkaitan dan hubungan drama, teater, dan film saling terkait sebagai bentuk seni naratif, yang berakar pada sastra namun berkembang melalui medium pertunjukan dan teknologi.

C. Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan

Teori sastra adalah perangkat konseptual dan metodologis untuk memahami, menafsirkan, dan menganalisis teks sastra dalam kaitannya dengan struktur, fungsi, dan makna. Wellek & Warren (1956: 3) menegaskan: “*Literary theory is the study of the principles, categories, and criteria of literature in general. It provides the framework for literary criticism and history.*” Artinya, teori sastra memberi kerangka untuk memahami bagaimana karya sastra (termasuk drama) dapat dipahami, dikritik, dan diposisikan dalam sejarah budaya. Jadi teori sastra merupakan alat untuk membedah, mencerna, dan memahami karya sastra, juga drama dengan dikritik, dikaji serta dimaknai sesuai konteks sejarah dan budaya masyarakat atau zamannya.

1. Dasar Pemahaman Teks Dramatik

Teks drama adalah sastra yang ditujukan untuk dipentaskan. Maka, teori sastra membantu membongkar struktur naratif, tema, simbol, serta estetika teks sebelum dipindahkan ke medium pertunjukan. M. H. Abrams (1999: 51, Harcourt Brace College Publishers, *A Glossary of Literary Terms*) menulis: “Drama is a literary form designed for performance in the theater, in which actors impersonate the experience of a character before an audience.” Jadi ditegaskan bahwa drama adalah bentuk sastra, tetapi fungsi utamanya adalah untuk dipentaskan.

2. Perangkat Analisis Teks dan Pementasan

Kajian pertunjukan tidak bisa dilepaskan dari teks. Teori sastra memungkinkan peneliti memahami bagaimana teks menjadi bahan dasar estetika teater. Patrice Pavis (1998: 345), menyatakan: “*Theatre studies must integrate literary theory, since performance is never detached from the written or pre-existing text; instead, it reconfigures and reinterprets it.*” Artinya, teori sastra adalah fondasi penting agar analisis teater tidak kehilangan hubungan dengan sumber dramatiknya.

3. Hhubungkan Sastra dengan Pertunjukan Lintas Medium (Film, Teater, Drama Audio)

Teori sastra memberikan perspektif tentang bagaimana narasi, karakter, dan simbol bekerja ketika berpindah medium. Jonathan Culler (1997: 4), menjelaskan: “*Literary theory expands the ways we can think about cultural texts, not only as literature but as forms of representation that move across genres and media.*” Hal ini penting untuk kajian pertunjukan, karena teks sastra (drama) sering diadaptasi ke panggung, film, atau bahkan drama audio atau drama radio. Jadi teori sastra penting untuk kajian pertunjukan karena memberikan kerangka konseptual untuk memahami teks drama sebagai karya sastra, serta menjadi jembatan antara teks

dan pementasan. Memungkinkan analisis lintas medium (drama–teater–film).

BAB II

TEORI SASTRA KLASIK

A. Aristotle: *Poetika*

1. Mimesis (Imitasi, Representasi)

Aristoteles menyebut seni (khususnya tragedi) sebagai bentuk *mimesis* atau tiruan dari tindakan manusia, bukan sekadar menyalin kenyataan, melainkan menata ulang realitas agar memiliki struktur yang indah dan bermakna. Mimesis dalam tragedi menghadirkan tindakan manusia dalam bentuk yang teratur, sehingga penonton dapat memahami, menghayati, dan memperoleh makna. Mimesis berbeda dengan imitasi biasa karena mengandung aspek kreatif dan selektif. “*Tragedy, then, is an imitation (mimesis) of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude...*”(Aristotle, Poetics, 335 SM/1996: 10-11). Jadi maksud definisi Aristoteles tersebut tragedi adalah sebuah karya seni yang menyajikan kembali sebuah peristiwa penting dan utuh dalam kehidupan orang-orang besar, yang disusun dalam sebuah plot yang logis dan padu.

Tujuan drama berbentuk tragedi yang dibangun dari semua elemen di atas adalah untuk menimbulkan efek emosional tertentu pada penonton, yaitu: a) *Eleos* (rasa kasihan) terhadap penderitaan tokoh; b) *Phobos* (rasa takut) bahwa nasib yang sama bisa menimpa diri mereka. Bentuk emosi-emosi dialami secara intensif, berkelanjutan dalam *setting* teater, penonton kemudian mengalami *katharsis* (katarsis, penyucian), yaitu pelepasan atau pemurnian dari emosi-emosi tersbut, sehingga mereka merasa lebih lega dan tercerahkan secara moral dan psikologis. Contoh dalam drama tragedi *Oedipus Rex* (Sophocles) dengan *imitasi of an action* yang meniru rangkaian tindakan Oedipus dalam mencari kebenaran tentang pembunuhan Raja Laius dan secara serious membahas takdir, pembunuhan, incest, dan kekuasaan. Hal itu ditopang oleh *complete* yakni pada bagian awal (wabah di Thebes), tengah (penyelidikan Oedipus), dan akhir (pengakuan dan hukuman diri). Selanjutnya, ‘*Of a certain magnitude* ketika Oedipus

adalah seorang raja. Kejatuhananya dari tahta raja yang dihormati menjadi orang yang tercemar dan buta sangat dramatis dan menimbulkan rasa takut dan kasihan. Jadi tragedi dalam drama Oedipus Sang Raja menghadirkan katarsis sebab menunjukkan ada proses yang membuat apresian tercerahkan dan merasakan ‘disucikan’ atau khatarsis.

2. Plot (Mythos, Alur)

Plot (*mythos*) menurut Aristoteles adalah “jiwa tragedi” (*the soul of tragedy*). Ia lebih penting daripada karakter, karena melalui alur, tindakan terhubung secara kausal dan menghasilkan makna. Plot harus memiliki struktur awal–tengah–akhir yang padu, mengandung perubahan nasib (*peripeteia*) dan pengenalan (*anagnorisis*), sehingga menimbulkan efek dramatik. “*The plot, then, is the first principle, and as it were, the soul of tragedy; character holds the second place.*”(Aristotle, 335 SM;1996: 13-14). Alur cerita (*plot*) adalah unsur terpenting dalam tragedi, bahkan lebih penting daripada karakter (tokoh). Plot adalah jiwa (soul) seperti jiwa yang menghidupkan tubuh, plotlah yang menghidupkan sebuah tragedi. Tanpa plot yang kuat, tidak ada tragedi. Plot adalah rangka utama: Tragedi pada dasarnya adalah *cerita tentang apa yang terjadi*—rangkaian peristiwa yang menyebabkan perubahan nasib sang tokoh. Karakter-karakter ada terutama untuk menjalankan dan memicu peristiwa dalam plot tersebut.

Sesudah alur cerita (plot), dalam drama tragedi, karakter sebagai elemen pentingnya. Karakter pada drama tragedi adalah nomor dua, meskipun penting, sebab karakter adalah pendukung *plot*. Tindakan dan keputusan para karakter *mengerakkan plot*, tetapi nilai sebuah tragedi terletak pada struktur ceritanya yang padu, bukan pada analisis psikologis tokohnya semata. Analogi sederhananya pada buah catur, maka plot adalah permainannya, sedangkan langkah-langkah, strategi, serangan, dan skak mat yang terjadi. Karakter adalah buah caturnya (raja, ratu, benteng). Oleh karena itu, permainan (*plot*) yang paling menarik untuk ditonton, bukan sekadar hanya melihat bentuk buah caturnya (karakter). Karakter penting untuk memungkinkan permainan

itu terjadi. Jadi intinya drama tragedi adalah cerita (apa yang terjadi) lebih penting daripada tokoh, karakter (siapa pelakunya).

3. Katharsis (Purifikasi, Pembersihan Emosi)

Aristoteles menyebut tragedi menimbulkan rasa takut (*phobos*) dan belas kasihan (*eleos*) yang pada akhirnya menghasilkan *katharsis* dari emosi-emosi tersebut. Ada banyak tafsir: Purgation (pembersihan) karena penonton melepaskan ketegangan emosinya; Purification (pemurnian) sehingga emosi ditata agar seimbang; Clarification (penjernihan) sebab penonton apresian menjadi memahami emosi manusia secara intelektual. “...through pity and fear effecting the proper purgation (*catharsis*) of these emotions.”(Aristotle, 335 SM,1996: 15). Jadi mimesis dalam seni sebagai tiruan kreatif realitas, sedangkan plot adalah jiwa tragedi yang menata peristiwa dalam struktur kausal; dan katharsis sebagai tujuan akhir tragedi: transformasi emosional penonton.

B. Horatius: *Ars Poetica – Dulce et Utile*

Horatius dalam *Ars Poetica* menekankan bahwa karya seni, khususnya puisi dan drama, harus memenuhi dua fungsi sekaligus: menghibur (*dulce*) dan memberi manfaat, ajaran (*utile*). Dengan kata lain, karya sastra tidak hanya sekadar menjadi hiburan, tetapi juga sarana pendidikan moral, sosial, dan intelektual. Makna "Dulce et Utile" adalah *dulce* (kesenangan, hiburan) sehingga seni harus menyenangkan, indah, dan mampu memikat perhatian pembaca, penonton melalui bahasa, struktur, atau performa. Sedangkanm, *utile* (manfaat/ajaran) sehingga seni harus bermanfaat dengan memberikan nasihat, pelajaran hidup, nilai etika, dan kebijaksanaan. Horatius menegaskan ideal seni adalah keseimbangan antara hiburan dan pendidikan. Jika hanya menghibur tanpa makna, ia menjadi kosong; jika hanya memberi pelajaran tanpa keindahan, ia terasa kaku. "*Aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et incunda et idonea dicere vitae.*" (Horace, 19 SM, 2005: 67). Artinya, para penyair ingin memberikan manfaat atau menghibur, atau mengatakan sesuatu yang sekaligus

menyenangkan dan berguna bagi kehidupan. Penyair berfungsi dan beritikad baik untuk dapat memberi manfaat atau memberi kesenangan, atau mengatakan muatan, pesan-pesan hal-hal yang sekaligus menyenangkan dan cocok untuk kehidupan.

C. Longinus: *On the Sublime* (Keagungan Bahasa)

Di dalam *On the Sublime*, Longinus menekankan bahwa keagungan bahasa (*the sublime*) adalah kualitas estetis yang membuat karya sastra atau retorika mampu menggetarkan jiwa, menimbulkan kekaguman, dan melampaui batas pengalaman biasa. Sublime bukan sekadar keindahan formal, tetapi daya angkat spiritual dan emosional yang memberi efek mendalam pada pendengar atau pembaca.

Keagungan bahasa berarti bahasa memiliki daya untuk mengangkat jiwa pembaca ataupendengar ke tingkat yang lebih tinggi. Sublime melahirkan kekaguman (*wonder*), bukan sekadar kesenangan estetis. Hal ini tidak hanya terletak pada kata-kata indah, tetapi pada kehebatan pikiran, emosi yang intens, serta ekspresi yang tepat. Dengan demikian, bahasa yang sublime dapat menggetarkan batin bahkan setelah teks selesai didengar atau dibaca. Longinus (1890:34) menulis "*The Sublime, wherever it occurs, consists in a certain loftiness and excellence of language, and it takes the reader out of himself.*" Artinya, "Yang Agung (Sublime), di manapun muncul, terdiri atas ketinggian dan keunggulan bahasa tertentu, dan membuat pembaca dapat keluar dari dirinya sendiri (terangkat melampaui pengalaman biasa)." Relevansinya dengan teori drama dan sastra, bahwa sublime menegaskan bahwa bahasa bukan hanya alat komunikasi, tetapi alat transformasi emosional dan spiritual. Penciptaan drama yang memiliki keagungan bahasa akan meninggalkan kesan abadi pada penonton, seperti tragedi-tragedi besar dari zaman Yunani maupun karya-karya Shakespeare.

Longinus menekankan bahwa *keagungan bahasa* (*sublimity*) tidak hanya terletak pada teknik retorika, melainkan lahir dari jiwa besar sang pengarang. Bahasa yang agung adalah pantulan dari kebesaran pikiran dan jiwa para kreator, penulis. Maka, gaya

bahasa yang sublim memiliki kekuatan untuk mengguncang, menginspirasi, menggugah, dan mengangkat perasaan pembaca atau pendengar melampaui hal-hal biasa.

D. Plotinus dan Estetika Neo-Platonik

Plotinus dengan *Enneads* (Seni Sebagai Emanasi Jiwa) yaitu karya kumpulan traktat filsafat Neoplatonisme disusun oleh murid Plotinus, yaitu Porphyry, berdasarkan ajaran guru mereka Plotinus (abad ke-3 Masehi). Bahasan utama Traktat I.6 –“On Beauty” (Tentang Keindahan). Pada bagian ini, Plotinus mengembangkan estetika berpijak pada etika dan metafisika, menempatkan keindahan tidak sebagai fenomena sensori semata, melainkan sebagai realitas spiritual yang menggerakkan jiwa menuju sumber tertingginya. “*Beauty addresses itself chiefly to sight; but there is a beauty for the hearing too, as in certain combinations of words and in all kinds of music... and minds that lift themselves above the realm of sense to a higher order are aware of beauty in the conduct of life, in actions, in character, in the pursuits of the intellect; and there is the beauty of the virtues.*” (Plotinus, 1930: 1.6.1). Penjelasan konsep Plotinus adanya keindahan trans-sensorial yang menurutnya, keindahan bukan hanya dirasakan lewat mata. Meskipun Plotinus berdasarkan hal yang tampak kepada indera penglihatan—“*addresses itself chiefly to sight*”—namun juga meresap melalui pendengaran dalam *kata-kata puitis* dan *musik*. Keindahan juga muncul dalam *perbuatan moral* dan *pencapaian intelektual*. Artinya, keindahan mencakup dimensi yang melampaui wujud fisik, yakni dimensi moral dan spiritual.

Plotinus juga menyebutkan adanya hierarki keindahan (beauty hierarchy) yaitu keindahan fisik yang terkait fenomena inderawi yang mudah dikenali; keindahan moral dan intelektual yaitu simbol dari kesempurnaan rohani dan karakter; tujuan tertinggi keindahan merupakan bagian dari dunia yang “intelektual” (*realm of intelligible*), yakni realitas metafisik di mana keindahan sejati berada.

Plotinus juga menyebut konsep emanasi estetik dari etika & metafisika yaitu traktat yang menyatakan bahwa keindahan

adalah jembatan antara jiwa (*soul*) dan idea keindahan yang transenden. Keindahan tidak berdiri sendiri, melainkan “mengundang” jiwa untuk mengingat asal spiritualnya dan bergerak naik menuju pemurnian dan persatuan dengan yang *One/God*, yaitu sumber segala kecantikan atau keindahan.

Tabel 1 Aspek dan penjelasan terkait Estetika Plotinus
(Sumber: Plotinus, 1930)

Aspek	Penjelasan
Judul Karya	<i>The Enneads</i> , Traktat I.6 – <i>On Beauty</i>
Penulis & Edisi	Plotinus; Edisi klasik: Stephen MacKenna (1917–1930); tersedia online di Sacred Text Archive
Kutipan Kunci	“ <i>Beauty addresses itself chiefly to sight... and there is the beauty of the virtues.</i> ” (Ennead I.6.1) atau konsep keindahan fisik (keindahan indrawi) paling langsung dan mudah dipahami melalui indra penglihatan.
Makna & Filosofi	Keindahan meliputi dimensi fisik, moral, dan intelektual. Menyalurkan jiwa ke sumber realitas tertinggi.

Implikasi (estetika Plotinus) untuk kajian drama, teater, dan film bahwa estetika Plotinus menyampaikan bahwa keindahan dramatik atau visual bukan sekadar efek teknis atau visual. Ia harus mencerminkan keagungan moral atau spiritual—misalnya, karakter tokoh yang melalui suatu penderitaan dan mencapai transformasi. Di dalam drama audio, suara, dialog, dan suasana bisa mencerminkan keindahan yang melampaui yang kasat mata—ketika penulis menciptakan karya yang memanusiakan jiwa dan menginspirasi perubahan batin, sejatinya membumbukan estetika Neo-Platonik.

BAB III

TEORI SASTRA ABAD PERTENGAHAN & RENAISANS

A. St. Agustinus dan Alegori

St. Agustinus di dalam Book III, Chapter 10–18 (edisi Green, 1995: 88–95), Agustinus membahas cara membaca Kitab Suci dengan interpretasi alegoris, yaitu bahwa kata-kata dalam Alkitab sering memiliki makna literal dan makna figuratif. Kutipan (Green, 1995: 89), "*Anything in the divine discourse that cannot be referred either to good, honest morals or to the true faith should be taken as figurative.*" atau "Segala sesuatu dalam wacana ilahi yang tidak dapat merujuk pada moral yang baik dan jujur atau pada iman yang benar harus dipahami secara alegoris.") Menurut St. Agustinus, alegori adalah makna rohani atau tersembunyi di balik teks literal, dan menekankan bahwa Kitab Suci sering juga menggunakan simbol-simbol, perumpamaan, dan alegori untuk menyampaikan kebenaran rohani yang lebih dalam. Contoh: Yerusalem dalam Alkitab bukan hanya kota, melainkan simbol Gereja (Green, 1995: 91). Jadi, St. Agustinus menggunakan alegori sebagai metode hermeneutika untuk membaca teks suci bukan hanya secara literal, tetapi juga mencari makna rohaniah dan moral yang tersembunyi di baliknya.

Karya St. Augustine pada *On Christian Doctrine (De Doctrina Christiana)* bukanlah treatise tentang risalah estetika murni, tetapi sebuah panduan penting untuk menginterpretasikan, mengkaji, membahas dan mengkomunikasikan Kitab Suci. "*All doctrine concerns either things or signs...*" atau semua ajaran berkaitan dengan benda atau tanda.... sebagai pembuka dari seluruh sistem interpretasinya (Green, 1995:16). Jadi semua ajaran yang terkait benda atau tanda berkaitan dengan ajaran dalam Al Kitab dan keindahan, termasuk seni dan sastra.

Augustine (1995:17-21) juga mengembangkan teori tanda (*signs*) dan penggunaan retorika yang sangat berpengaruh bagi teori sastra dan semiotika. "*To enjoy something is to cling to it with love for its own sake. To use something is to employ it in obtaining that which*

you love..." yang berarti menikmati sesuatu adalah yang melekat padanya dengan cinta demi dirinya sendiri, dan menggunakan sesuatu adalah memakainya untuk mendapatkan apa yang Anda cintai. Jadi ada 3 teori Agustine utamanya yang relevan dengan sastra dan seni adalah:

1. Teori Tanda (Semiotika Awal)

Augustine membagi tanda menjadi *signa naturalia* (tanda alami) yaitu tanda yang muncul secara alamiah, seperti asap yang menandakan api. Selain itu, ada juga *signa data* (tanda yang diberikan) yaitu tanda yang disepakati oleh manusia untuk berkomunikasi, terutama kata-kata dan Bahasa yang dapat menjadi dasar dari semua teks sastra dan dialog dalam drama atau film.

2. Fungsi Retorika Secara Kristen

Augustine yang sebelumnya adalah profesor retorika, berargumen bahwa semua teknik-teknik retorika (cara berbicara yang persuasif dan indah) yang digunakan oleh para penulis pagan tidak perlu ditolak. Teknik-teknik retorika itu adalah "emas orang Mesir" yang dirampas dan digunakan untuk tujuan yang lebih baik, yaitu menyampaikan kebenaran Ilahiah. Jadi keindahan bahasa dan gaya (*elocutio*) sah-sah saja asalkan melayani pesan kebenaran. Augustine memakai analogi dengan pengetahuan pagan, termasuk retorika, dengan emas dan perak yang dimiliki orang Mesir yang dirampas oleh orang Israel saat Exodus. Itu bukan milik orang Mesir, tetapi milik Tuhan yang boleh diambil dan digunakan untuk tujuan baik.

3. Prinsip ‘Gunakan’ dan ‘Nikmati’ (*Uti et Frui*)

Prinsip ‘gunakan’ dan ‘nikmati’ adalah konsep kunci. Augustine menjelaskan perbedaan antara: a) *Frui* (untuk dinikmati) yaitu menganggap sesuatu sebagai *tujuan akhir* untuk dicintai demi dirinya sendiri, hanya Tuhan

yang pantas untuk *dinikmati*; b) *Uti* (untuk digunakan) yang menganggap segala sesuatu sebagai *sarana* untuk mencapai tujuan yang lebih tinggi, yaitu mencintai Tuhan. Segala sesuatu yang ada di dunia, termasuk seni dan sastra, harus *digunakan* untuk tujuan itu.

Implikasi teori Agustine untuk mengkaji drama, teater, atau film dapat digunakan dan relevan relevan untuk menganalisis fungsi sebuah karya dan bagaimana penonton seharusnya menanggapinya. Pertama, analisis semiotik (tanda) berimplikasi dengan analisis semiotika (tanda) pada setiap adegan, dialog, properti (*props*), kostum, dan pencahayaan dalam drama, atau film adalah *signa data* (tanda yang disengaja). Contoh yang dapat dilakukan dengan beberapa pertanyaan antara lain: Apa yang *ditandakan* oleh pedang yang rusak? Apa yang *ditandakan* oleh warna biru yang dominan dalam suatu adegan? Bagaimana karakter A menggunakan *tanda-tanda* (kata-kata) untuk memanipulasi karakter B?

Kedua, analisis retorika dan gaya yang berimplikasi pada kajian film atau drama menggunakan teknik retorika (pembukaan yang menarik, metafora visual, pengulangan, klimaks, dll.) untuk mempersuasi dan mempengaruhi emosi penonton. Contoh beberapa pertanyaan yang dapat dibuat dalam riset tantara lain: Bagaimana monolog seorang tokoh disusun secara retoris untuk meyakinkan pada argumennya? Bagaimana sutradara menggunakan *pathos* (banding emosional) yang melalui musik untuk membuat kita bersimpati pada penjahat?

Ketiga, analisis etika dan tujuan (*uti et frui*) yang berimplikasi yang paling kuat dalam penilaian seni. Karya seni harus dinilai berdasarkan tujuannya dan pengaruhnya pada para apresiasi atau penonton. Apakah karya itu hanya ingin dinikmati secara sensual (*frui*) tanpa tujuan yang lebih dalam (misalnya, film eksplorasi)? Atau apakah ia menggunakan keindahan, kedukaan, kesedihan, dan kegembiraannya (*uti*) untuk membawa penonton pada kontemplasi tentang suatu kebenaran, moral, atau kemanusiaan? Film horor yang hanya mengandalkan *jump scare* dan darah hanya ingin *dinikmati* untuk sensasi sesaat (mungkin dikritik oleh

perspektif Augustinian). Film seperti *The Shawshank Redemption*¹ atau *Parasite*² menggunakan penderitaan dan ketegangan untuk membawa penonton pada pemahaman tentang harapan, ketidakadilan sosial, dan kebenaran manusiawi (sesuai dengan perspektif Augustinian). Peringatan Augustine: Bahaya terbesar adalah jatuh ke dalam *cinta akan tanda* dan melupakan *benda* yang ditunjukkannya. Dalam konteks film, artinya adalah terpesona oleh efek spesial, bintang film, atau dialog witty sehingga melupakan pesan moral atau kebenaran yang seharusnya disampaikan. Jadi Kerangka Augustine memberikan landasan etika dan interpretatif yang kuat untuk kritik seni. Dia tidak melarang seni yang indah atau menghibur, tetapi menuntut agar seni memiliki tujuan yang lebih mulia daripada sekadar hiburan belaka, karena karya seni yang "baik" baginya adalah yang juga menggunakan keindahannya untuk membawa kita lebih dekat kepada Kebenaran.

B. Dante Alighieri: *Divina Commedia* Teks Estetika

Karya *Divina Commedia* (1320) dipandang bukan hanya sebagai teks religius dan alegoris, tetapi juga sebagai teks estetika

¹ Film *The Shawshank Redemption* (1994) disutradarai Frank Darabont ditayangkan perdana di Festival Film Toronto pada September 1994) Film *The Shawshank Redemption* hasil adaptasi novella pendek karya Stephen King yang berjudul *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* (1982). Meskipun kini dianggap sebagai salah satu film terhebat sepanjang masa, penjualan box office awalnya cukup rendah. Kesuksesannya didapatkan melalui nominasi Oscar dan popularitas yang meledak setelah dirilis dalam format VHS, DVD, dan sering ditayangkan di televisi.

² Film *Parasite - Gisaengchung* (2019) disutradarai oleh Bong Joon ho, dirilis 2019 dan ditayangkan perdana di Festival Film Cannes 2019, dan memenangkan Palme d'Or, skenario dikreasi oleh Bong Joon-ho dan Han Jin-won. Film Parasite membuat sejarah menjadi film pertama yang bukan berbahasa Inggris namun memenangkan Academy Award (Oscar) untuk Film Terbaik pada tahun 2020, juga memenangkan Oscar untuk kategori Sutradara Terbaik, Skenario Asli Terbaik, dan Film Internasional Terbaik.

yang membentuk fondasi bagi perkembangan estetika abad pertengahan hingga renaisans. Estetika dalam karya Dante terutama terletak pada bahasa puitis yang memadukan filosofi, teologi, dan seni sastra. Simbolisme alegoris sebagai perjalanan Dante (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) melambangkan perjalanan jiwa manusia menuju keselamatan. Kesatuan antara kebenaran teologis dan keindahan artistik, di mana estetika tidak hanya dipahami sebagai indahnya bahasa, tetapi juga sebagai sarana mencapai kebenaran spiritual.

Dante menempatkan *keindahan* (aesthesia) bukan hanya sebagai kenikmatan inderawi, tetapi sebagai jalan menuju transendenensi. Struktur tiga bagian (Neraka, Api Penyucian, Surga) membentuk narasi estetika yang sistematis, di mana seni puisi menjadi media epistemologi dan teologi. Contoh ayat pembuka *Inferno* yang paling sering dikutip, "*Nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita.*" (*Inferno* I:1–3), yang dapat diterjemahkan, "Di tengah perjalanan hidup kita, aku mendapati diriku dalam hutan gelap, karena jalan yang lurus telah hilang." Kalimat estetis karena bukan hanya gambaran fisik, tetapi alegori kondisi eksistensial manusia yang kehilangan arah spiritual. Jadi *Divina Commedia* adalah teks estetika karena memadukan puisi, teologi, dan filsafat ke dalam karya artistik. Estetikanya bukan sekadar soal indahnya bahasa, tetapi juga fungsi alegoris sebagai jalan menuju kebenaran rohani. Oleh karena itu, Dante sering disebut sebagai penyambung antara estetika skolastik abad pertengahan dan humanisme awal Renaisans.

C. Sir Philip Sidney: *Defence of Poesie*

Sir Philip Sidney (30 November 1554 – 17 Oktober 1586) adalah seorang penyair, pengarang, dan negarawan Inggris pada era Elizabethan. Sidney dianggap sebagai sosok yang paling ideal "Renaissance Man" (Manusia Renaisans) karena kepiawaiannya dalam berbagai bidang seni dan sastra serta kebudayaan. Sidney bukan hanya seorang sastrawan yang brilian, tetapi juga seorang diplomat, kesatria, dan pelindung seni.

Prolog untuk seluruh epik *The Divine Comedy* memuat sosok Dante, pada usia pertengahan hidup (35 tahun), menemukan diri tersesat di dalam hutan gelap dan liar (*una selva oscura*), yang melambangkan keadaan dosa, kebingungan spiritual, dan krisis eksistensial. Pada *Defence of Poesis* ditulis (1580–1583), dan mulai dipublikasikan pertama kali tahun 1595, atau juga dikenal dengan judul *An Apology for Poetry* merupakan teks teoretis penting dari era Renaisans Inggris yang membela kedudukan puisi (dan seni sastra pada umumnya) dari kritik moral dan sosial. Isi utama teori Sidney, bahwa, puisi sebagai seni imajinasi. Puisi lebih tinggi dari sejarah (yang hanya mencatat fakta) dan filsafat (yang hanya memberi aturan), karena puisi menggabungkan keduanya melalui contoh konkret yang indah. Fungsi moral dan estetika puisi mendidik sambil memberi kesenangan — *to teach and to delight*. Alegori dan imitasi dalam puisi bukan sekadar tiruan dunia nyata (seperti yang dikritik Plato), tetapi ciptaan imajinatif yang dapat menunjukkan dunia ideal. Pembelaan terhadap tuduhan Plato, Sidney berargumen bahwa penyalahgunaan puisi bukan berarti puisi itu buruk, sama halnya seperti pedang yang bisa digunakan untuk kejahatan.

Philip Sidney (1595) berpendapat, “*The poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. The poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes.*” Atau, penyair tidak menyatakan sesuatu sebagai fakta, maka ia tidak pernah berdusta. Penyair tidak membuat lingkaran pada imajinasimu untuk memaksamu percaya bahwa apa yang ia tulis adalah kenyataan.) Pendapat lain Sidney yang terkenal (Maslen ed., 2002: 143), ‘*Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in the word mimesis, that is to say a representing, counterfeiting, or figuring forth: to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight.*’ Artinya, “Puisi adalah seni imitasi, sebagaimana Aristoteles yang popular menyebutnya mimesis, yakni representasi, peniruan, atau penggambaran yang secara metaforis, sebagai sebuah ‘gambar yang berbicara’—dengan tujuan untuk mengajar dan menyenangkan.” (Shepherd, 1965: 101). Sidney menegaskan bahwa puisi adalah medium estetika sekaligus etika bahwa sesuatu yang indah, tetapi juga mendidik,

dan menghubungkan teori klasik (Aristoteles dan Horatius) dengan semangat humanisme Renaisans, serta gagasannya menjadi dasar perkembangan kritik sastra Inggris dan estetika modern.

Umberto Eco (1986:47-52) menyimpulkan bahwa estetika simbolik Dante adalah puncak dari seluruh pemikiran Abad Pertengahan bagi Dante, tidak ada yang "hanya indah", sebabnya keindahan selalu berarti sesuatu, keindahan selalu membimbing jiwa menuju kebenaran dan penciptanya, yaitu Tuhan. Jadi karya *The Divine Comedy* bukan hanya sebatas sebuah puisi agung, tetapi juga perwujudan sempurna dari cara pandang Abad Pertengahan terhadap dunia, sebuah alam semesta yang penuh dengan makna, di mana keindahan adalah bahasa yang dipakai Tuhan untuk berbicara kepada manusia.

BAB IV

TEORI SASTRA MODERN (ABAD XVIII–XIX)

A. Denis Diderot dan *Drame Bourgeois*

Denis Diderot (1713–1784) adalah sosok filsuf pencerahan Prancis, juga penulis drama dan teoretikus teater. Ia memperkenalkan istilah drame bourgeois (drama borjuis) pada pertengahan abad ke-18. Konsep Denis Diderot merupakan bentuk drama yang berada di antara tragedi klasik (yang mengangkat raja dan bangsawan) dan komedi ringan (yang penuh hiburan). Drame bourgeois mengangkat kisah keluarga kelas menengah (borjuis), menyoroti masalah moral, sosial, dan domestik.

Di dalam *Entretiens sur le fils naturel* (1757), Diderot menulis (ed. Crocker, 1966: p. 213), “*The middle genre, the serious genre, or the genre of bourgeois drama, takes ordinary men as its subject and puts before the spectator the duties of every condition of life.*” (“Genre tengah, genre serius, atau genre drama borjuis, menjadikan manusia biasa sebagai subjeknya dan menampilkan kepada penonton kewajiban dari setiap kondisi kehidupan.”) Maksud Drame Bourgeois sebuah genre drama baru yang menekankan: 1) Moralitas yaitu menampilkan dilema etis dalam kehidupan sehari-hari; 2) Realitas sosial dengan tokohnya bukan bangsawan, melainkan keluarga borjuis, pedagang, dokter, dan sejenisnya; 3) Tujuan didaktis dari drama tersebut mendidik penonton dengan nilai moral melalui cerita yang menyentuh hati. Jadi Diderot berkehendak membuat drama lebih realistik dan mendidik, bukan hanya hiburan. Makna Estetika Drame bourgeois adalah awal dari realisme di teater Eropa yang menjadi jembatan dari tragedi klasik ke teater realis abad ke-19 (misalnya karya Ibsen dan Strindberg), sebab Diderot menekankan kesederhanaan, keotentikan, dan moralitas dalam seni drama.

Inti pemikiran Diderot adalah berupaya untuk membuat seni pertunjukan lebih ‘nyata’ dan ‘alami’, yang mencerminkan kehidupan kelas menengah sehari-hari alih-alih hanya tragedi bangsawan. Diderot (1966:54) menganjurkan sebuah genre baru

yang disebut *le drame bourgeois* (drama borjuis). Ia berargumen bahwa emosi dan konflik kelas menengah (borjuis)—pekerja, pedagang, keluarga—sama kuat dan dramatisnya dengan para raja dan pahlawan dalam tragedi neo-klasik. Implikasi untuk riset yaitu perubahan subjek yang dapat berfokus pada representasi kehidupan kelas menengah dan pekerja dalam film, sinetron, atau drama kontemporer. Ini membuka bidang studi yang luas tentang realitas sosial, bukan hanya mitos atau sejarah.

Diderot adalah bapak pendiri, pelopor dari realisme dan naturalisme di panggung. Riset dapat menelusuri garis keturunan dari pemikirannya hingga ke karya-karya Henrik Ibsen, Anton Chekhov, hingga film-film realism sosial Ken Loach atau film drama Korea *Parasite*. Pemikiran dari Diderot juga menekankan pentingnya *tableau*—adegan yang hidup dan detail yang bisa menciptakan ilusi realitas. Ini termasuk pengaturan panggung, kostum, dan "kondisi" (*conditions*) karakter (seperti profesi, status sosial, usia) yang membentuk tindakan manusia.

Konsep *Mise-en-scène* adalah landasan, fondasi utama untuk analisis dalam riset film dan teater. Peneliti dapat menganalisis bagaimana set design, properti, lighting, dan kostum digunakan untuk menciptakan dunia yang dapat dipercaya dan dapat pula menyampaikan informasi tentang karakter dan tema sebuah film. Diderot melihat bentuk karakter sebagai produk dari lingkungan mereka. Ini mengarah pada pendekatan riset yang melihat bagaimana faktor sosial, ekonomi, dan budaya yang digambarkan dalam sebuah karya menentukan nasib dan pilihan karakternya.

Diderot berpendapat bahwa tujuan dari drama yang "alami" adalah untuk membangkitkan empati yang lebih mendalam dari penonton dengan menyajikan karakter yang biasa dan situasi yang relatable, penonton akan lebih mudah tersentuh secara moral. Oleh sebab itu, resensi penonton menjadi riset yang dapat berfokus pada efek emosional dan persuasif dari sebuah karya pertunjukan atau film terhadap penontonnya. Bagaimana sebuah film menggunakan realisme untuk membuat pesan moral atau sosialnya terasa lebih mendesak dan personal? Konsep Diderot memprediksi teori identifikasi penonton dalam sinema. Peneliti dapat menyelidiki bagaimana penonton mengidentifikasi diri

dengan karakter tampak "biasa" di layar dan bagaimana hal itu memengaruhi penerimaan mereka terhadap cerita.

Diderot ingin menciptakan ilusi bahwa penonton sedang mengintip kehidupan nyata, seolah-olah dinding keempat (*the fourth wall*) panggung tidak ada. Aktor seharusnya tidak tampak seperti sedang berakting untuk audiens. Implikasi untuk riset ilusi realisme yang menjadi dasar bagi gaya akting realis yang mendominasi film dan teater Barat. Riset dapat menganalisis teknik akting (metode akting, Sistem Stanislavski) yang bertujuan untuk menciptakan kinerja yang "alami" dan "jujur".

Dante memang tidak membahas "*Breaking the Fourth Wall*" (Melanggar Dinding Keempat) yaitu teknik naratif di mana karakter seakan ada dalam sebuah cerita menyadari keberadaan penontonnya dan secara langsung berbicara atau berinteraksi dengan apresiannya seperti yang kita pahami sekarang. Tetapi, Dante seorang pionir dalam penggunaan narasi orang pertama yang berintim, akrab dan langsung melibatkan pembaca seperti yang dilakukannya tak lebih dari sekadar melanggar dinding; Dante membangun sebuah jembatan naratif yang langsung antara pengalamannya dan jiwa kita sebagai pembaca. Itulah sebabnya karyanya terasa sangat personal dan powerful bahkan setelah 700 tahun. Jadi sosial *breaking the fourth wall* atau pemahaman tentang *fourth wall* juga memungkinkan dianalisis tentang saat-saat aturan ini sengaja dilanggar (seperti dalam film *Fleabag* atau *Deadpool*) untuk efek komedi atau meta-naratif.

Pemikiran Diderot menunjukkan bukan hanya relik sejarah; tetapi pemikiran yang visioner dengan meletakkan dasar teoretis untuk hampir semua bentuk realisme yang kita lihat di teater, film, dan televisi dewasa ini. Seorang peneliti yang menggunakan kerangka Diderot pada dasarnya meneliti soal bagaimana sebuah karya membangun "realitas"-nya sendiri dan bagaimana realitas itu digunakan, diaplikasi untuk terhubung dengan, mewakili, dan mempengaruhi penontonnya secara emosional dan moral.

B. Lessing: *Laocoön* (Teori Seni & Drama)

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) adalah kritikus sastra dan dramawan Jerman. Karyanya yang paling berpengaruh dalam teori seni adalah *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766). Teori seni dan drama dalam *Laocoön* oleh Lessing sebagai tanggapan terhadap para kritikus dan seniman pada masanya yang menyamakan begitu saja puisi (sastra) dengan seni visual (lukisan, patung). Tesis utama Lessing adalah puisi dan seni visual memiliki media, metode, dan tujuan yang berbeda, sehingga mereka harus mematuhi batasan (*limits*) yang berbeda pula. Seni visual (*malerei, painting, sculpture*) merupakan seni ruang (*space*). Kekuatannya seni ruang terletak pada wujud penggambaran benda-benda (*bodies*) yang berada dalam susunan yang indah dalam sebuah momen tunggal yang dipilih. Sedangkan, puisi (*poesie - poetry*) merupakan seni waktu (*time*) yang kekuatannya terletak pada penggambaran tindakan (*actions*) yang berunur dari kata ke kata, membentuk sebuah narasi. Jadi ada kesalahan terbesar, menurut Lessing, ketika para penyair yang berlebihan mendeskripsikan terlalu banyak objek fisik secara statis (seperti membuat "katalog" kecantikan seorang wanita), atau ketika pelukis mencoba menceritakan seluruh narasi dalam satu kanvas yang kacau.

Pemisahan medium seni puisi (drama atau sastra) yang berkembang dalam waktu sehingga mampu menggambarkan tindakan, akis, proses, peristiwa yang bergerak. Pada seni rupa (lukisan, patung) yang berkembang dalam ruang yang hanya mampu menampilkan momen tertentu (gestur, pose). *Laocoön* sebagai kasus bentuk patung *Laocoön* (dari zaman Helenistik) menggambarkan *Laocoön* dan putranya dililit ular laut. Dari edisi McCormick (1984: p. 23–30), ‘*If it be true that painting employs in its imitations wholly different means or signs from those of poetry — the one employing forms and colors in space, the other articulate sounds in time — it follows that signs must bear a relation of natural affinity to the thing signified.*’ yang berarti ‘Jika benar bahwa lukisan dalam imitasinya menggunakan sarana yang sepenuhnya berbeda dari puisi — yang satu menggunakan bentuk dan warna dalam ruang, yang

lain menggunakan bunyi artikulasi dalam waktu — maka dapat disimpulkan bahwa tanda-tanda itu harus memiliki hubungan afinitas alami dengan hal yang ditandakan.”.

Mengapa wajah Laocoön tidak menjerit dengan ekspresi menyakitkan, padahal sedang tersiksa? Jawaban Lessing: karena patung harus mempertahankan keindahan, ekspresi jeritan dianggap merusak harmoni visual. Sebaliknya, puisi/drama bisa menggambarkan jeritan itu dengan detail temporal. Drama sebagai bentuk sastra (puisi dalam arti luas) adalah seni temporal sebab berkembang dalam waktu, menampilkan konflik, aksi, perubahan. Lessing menegaskan bahwa drama tidak boleh ditundukkan pada prinsip seni rupa (yang statis), tetapi harus dibiarkan bergerak sebagai representasi tindakan. Teori ini menjadi dasar bagi perkembangan teori realisme dan kritik estetika modern, memengaruhi tokoh-tokoh seperti Goethe, Schiller, hingga Hegel. Jadi dari pemikiran *Laocoön* penting karena membedakan puisi atau drama (waktu) dan seni rupa (ruang), serta menegaskan bahwa estetika masing-masing medium harus dihargai sesuai kodratnya.

Carlson (1993: 161–175) melihat Lessing sebagai jembatan penting antara era neo-klasik dan modern. Lessing bukan hanya seorang kritikus, tetapi seorang reformator yang mematahkan otoritas tradisi neo-klasik Prancis, dan menginterpretasikan ulang Aristoteles untuk zaman modern, serta meletakkan dasar teoretis untuk karya drama borjuis, realisme psikologis, dan pentingnya empati penonton. Lessing juga mendorong teater untuk hadir dan mencerminkan kehidupan nyata masyarakat kontemporer, bukan dunia mitos dan istana.

C. Friedrich Schiller & Friedrich Schlegel (Romantisisme Jerman)

Friedrich Schiller (1759–1805) seorang dramawan, penyair, sekaligus filsuf Jerman dengan emirkirannya banyak dituangkan dalam esai estetika, terutama: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*On the Aesthetic Education of Man*,

1795). *Über naive und sentimentalische Dichtung* (On *Naïve and Sentimental Poetry*, 1795–96). Pokok pemikiran Schiller, antara lain: 1) Estetika sebagai pendidikan moral dengan keindahan menjadi sarana untuk mendamaikan pertentangan antara naluri indrawi (*Sinntrieb*) dan naluri rasional (*Formtrieb*). Seni, khususnya drama dan puisi, berfungsi mengharmoniskan manusia; 2) Naïve vs Sentimental Poetry yaitu *naïve poetry*, puisi yang alami, polos, spontan (contoh: Homeros), atau *sentimental poetry*: puisi reflektif, sadar diri, melibatkan perenungan (contoh: penyair modern). Oleh sebab itu, konsep tersebut membantu memahami transformasi sastra dari klasik ke romantik.

2. Friedrich Schlegel (1772–1829)

Kritikus sastra, filsuf, salah satu pendiri Romantisme Jerman bersama saudaranya, August Wilhelm Schlegel. Tulisan utamanya pada *Athenaeum Fragments* (1798–1800) dan *Gespräch über die Poesie* (*Dialogue on Poetry*, 1800). Pokok Pemikiran Schlegel: 1) Ironi Romantis, karena sastra adalah permainan yang sadar diri, selalu membuka kemungkinan interpretasi baru. Ironi romantis membuat karya sastra tidak pernah selesai, selalu terbuka (fragmentarisch); 2) Universal Poetry sebab Schlegel mencita-citakan puisi romantik sebagai “progressive universal poetry” (puisi universal progresif), yang menggabungkan filsafat, kritik, seni, dan kehidupan, dan menolak batas kaku antara puisi, filsafat, dan prosa; 3) Fragmen bagi Schlegel, bentuk “fragmen” adalah ciri khas romantisme, karena sastra tidak harus lengkap, melainkan bisa terbuka pada ketakterhinggaan.

3. Schiller & Schlegel Konteks Romantisme Jerman

Schiller lebih dekat dengan tradisi Klasik Weimar (bersama Goethe), menekankan harmoni, pendidikan moral, dan kesempurnaan estetis. Schlegel lebih radikal, memelopori Romantisme awal (Jena Romantik), menekankan fragmentasi, ironi, dan kebebasan bentuk. Keduanya, bersama-sama, mereka meletakkan dasar estetika modern: Schiller dengan harmoni

klasik, Schlegel dengan kebebasan romantik. Jadi pemikiran Schiller menempatkan estetika sebagai pendidikan moral; puisi naïf vs sentimental, sedangkan Schlegel memposisikan estetika romantik, ironi, fragmen, *universal poetry*. Namun, Romantisme Jerman lahir dari ketegangan antara ideal klasik (Schiller) dan kebebasan romantik (Schlegel).

Pembahasan Ernst Behler (1993:45-80) menyoal tentang Schiller dan Schlegel menunjukkan bahwa Romantisme Jerman sebagai fondasi, yang meletakkan dasar bagi sebagian besar seni naratif modern. Kerangka teori mereka memberikan alat yang ampuh untuk menganalisis teater dan film yang keluar dari batasan realisme, bermain-main dengan genre, menyadari mediumnya sendiri, dan bertujuan untuk dapat menciptakan pengalaman transformatif yang kompleks bagi penontonnya. Mereka membebaskan seni dari kewajiban untuk sekadar "meniru realitas" atau "mengajar moral", dan membukanya ke dunia imajinasi, permainan, dan kemungkinan yang tak terbatas.

Pemikiran Schiller dan Schlegel yang dibahas oleh Behler (1993:45-80) memiliki implikasi yang sangat besar dan masih relevan untuk menganalisis teater dan film kontemporer. Sebuah film atau pertunjukan tidak perlu harus "berguna" atau "realistik" untuk menjadi bernilai. Nilainya terletak pada kemampuannya untuk membebaskan imajinasi penonton. Ini membuka ruang untuk mengapresiasi film fantasi, fiksi ilmiah, absurdisme, dan bentuk-bentuk eksperimental, seperti *Everything Everywhere All at Once*³ atau *Pan's Labyrinth*⁴ yang tidak terikat pada realisme.

³ Film *Everything Everywhere All at Once* (2022) disutradarai The Daniels (duet Daniel Kwan dan Daniel Scheinert), sebuah film komedi-drama aksi fiksi ilmiah absurdis menjelajahi multiverse menggabungkan *elegenre* seperti humor slapstick, drama keluarga, fantasi, dan filsafat eksistensial dalam satu pakai yang liar dan sangat orisinal.

⁴ Film *Pan's Labyrinth* (*El Laberinto del Fauno*) yang dirilis pada 2006, disutradarai Guillermo del Torom, sebuah film fantasi yang gelap (*dark fantasy*) atau dongeng dewasa berlatar Spanyol pasca-Perang Saudara, menyatukan realitas brutal fasisme dan dunia bawah tanah magis yang penuh dengan makhluk mitos, menciptakan alegori yang kuat tentang kekejaman dan imajinasi.

D. Hegel: Estetika Dialektis

G. W. F. Hegel (1770–1831) dalam *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Lectures on Aesthetics*, edisi 1835–1838, diterbitkan setelah kematiannya oleh Heinrich Gustav Hotho) menyusun teori estetika yang disebut estetika dialektis. Inti pemikiran Hegel adalah: 1) Seni dipandang sebagai manifestasi Roh Absolut (Absolute Spirit) yang berkembang melalui dialektika (tesis–antitesis–sintesis); 2) Seni bukan hanya imitasi (seperti pada Aristoteles) atau hiburan, tetapi bentuk pengungkapan ide dalam medium inderawi; 3) Dialektika dalam seni berarti bahwa perkembangan estetika terjadi melalui tahapan sejarah, dari seni simbolik (Mesir, Timur kuno), ke seni klasik (Yunani, harmoni antara bentuk dan isi), lalu ke seni romantik (Kristen, subjektivitas rohani).

Hegel (1975:103) menulis “*The beautiful is the sensory appearance of the idea.*” yang artinya: yang indah adalah penampakan inderawi dari Ide. Seni menjadi media antara ide yang abstrak dan dunia nyata. Hegel (1975: 11) juga mengatakan “*Art, in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past.*” berarti, seni pernah memiliki peran tertinggi dalam menyatakan roh, tetapi pada zamannya (abad ke-19), peran itu mulai digantikan oleh filsafat.

“Estetika Dialektis” merujuk pada cara G.W.F. Hegel menganalisis seni dan perkembangannya melalui metode dialektika-nya: Tesis ke Antitesis menjadi- Sintesis. Bagi Hegel, seni adalah salah satu cara Roh Mutlak (*Geist*) menyadari dirinya sendiri dalam bentuk material. Makna estetika dialektis, sesuai pemikiran Hegel selalu bergerak melalui kontradiksi: suatu bentuk seni lahir, lalu ditentang oleh bentuk lain, dan akhirnya melahirkan bentuk sintesis baru yang lebih tinggi. Di dalam seni, konsep dialektika ini mewujud pada perkembangan sejarah seni dari simbolik ke klasik lalu ke romantik. Estetika Hegel tidak statis, melainkan historis, karena seni berubah mengikuti perkembangan roh manusia. Jadi estetika dialektis Hegel menekankan bahwa seni adalah proses historis dialektis dari roh manusia yang mengekspresikan ide dalam bentuk inderawi,

dengan tahapan perkembangan seni menurut Hegel yaitu simbolik ke klasik lalu ke romantik, sehingga seni tidak sekadar imitasi, tetapi bagian dari dialektika roh menuju kebebasan dan kebenaran.

Inti estetika Hegel yang pertama, seni sebagai perwujudan ide dalam bentuk indrawi. Seni menampilkan kebenaran (*Ide*) dalam bentuk yang dapat dilihat, didengar, dan dirasakan (*the sensuous appearance of the Idea*). Kedua, sejarah seni sebagai proses dialektis, sebagai perkembangan bentuk-bentuk seni bergerak melalui tiga tahap dialektis, yaitu *symbolic* (simbolis) berupa Ide yang masih abstrak dan belum ada bentuk yang tepat. Bentuk materialnya terasa berat, masif, dan misterius (e.g., seni Mesir Kuno, piramida). Ketiga, *classical* (klasik) sebagai puncak seni karena terjadi keseimbangan sempurna antara Ide dan bentuk materialnya. Ide diwujudkan dalam bentuk manusia yang ideal (seperti wujud patung Yunani Kuno). Keempat, tahap *Romantic* (Romantis) karena Ide (roh, subjektivitas, emosi) menjadi begitu kuat sehingga melampaui dan merusak bentuk materialnya. Seni menjadi lebih tertarik pada dunia batin, perasaan, dan konflik spiritual (e.g., seni Kristen Abad Pertengahan, puisi, drama). Kelima, tahap "Kematian Seni" (*The End of Art*) yang bagi Hegel, setelah era Romantis, seni tidak lagi mampu menjadi medium tertinggi untuk menyampaikan kebenaran. Fungsinya digantikan oleh agama dan akhirnya filsafat. Seni terus ada, tetapi bukan lagi sebagai kebutuhan mutlak spirit.

Kerangka dialektis Hegel memberikan alat analisis yang sangat powerful untuk kajian teater dan film yakni, menyoal analisis konflik dramatik sebagai konflik ide. Konflik di dalam drama atau film bukan hanya konflik antar karakter, tetapi merupakan perwujudan dari bentrokan antara "kekuatan etis" (*ethical substances*) atau ide-ide yang lebih besar (misalnya, keluarga versus negara, hukum manusia versus hukum tuhan, kebebasan vs. takdir). Kajian dialektis (Hegel) dapat melihat bagaimana sebuah film merepresentasikan pertarungan ide-ide dunia.

Contohnya dalam film *The Dark Knight*⁵ konflik antara Batman, Joker, dan Harvey Dent adalah perwujudan dialektika antara Kekacauan (Joker), Keteraturan (Batman), dan yang termakan oleh keduanya (Harvey Dent).

Hegel dengan kajian dan pembacaan sejarah sinema sebagai proses dialektis yaitu perkembangan genre dan gaya sinema dapat dibaca sebagai proses dialektika. Fase tesis pada genre klasik Hollywood (musical, western, film noir), kemudian terjadi antithesis pada saat ada gerakan yang menolak konvensi klasik (*French New Wave*, sinema pembebasan). Kemudian, fase sintesis Ketika film-film yang mengolah kembali genre klasik dengan kesadaran modern (neo-noir, *Once Upon a Time in Hollywood* yang merefleksikan akhir era Hollywood klasik). Atau, terkait konsep "kematian seni" Hegel memicu kajian tentang krisis representasi. Dalam film, ini bisa berarti bahwa kajian atas film-film yang sadar akan "kematian" atau keusangan bentuk-bentuk cerita tertentu (meta-cinema). Kajian tentang bagaimana seni (film) tetap mencari relevansinya di dunia modern, misalnya dengan menjadi lebih filosofis atau *self-reflective*.

Kajian seni romantis sebagai model drama modern mengacu pada kategori "Romantic" (Hegel) sangat cocok untuk menganalisis sebagian besar teater dan film modern yang berfokus pada dunia batin, psikologi kompleks, dan fragmentasi subjek. Film tidak lagi mencari keindahan ideal klasik, tetapi menggali kedalaman emosi dan konflik batin yang seringkali tidak terselesaikan.

⁵ Film *The Dark Knight* (2008) yang disutradarai Christopher Nolan, skenario Jonathan Nolan dan Christopher Nolan, cerita dikembangkan oleh Christopher Nolan dan David S. Goyer, dianggap sebagai salah satu film superhero yang terbaik sepanjang masa dan terkenal karena pendekatannya yang gelap, realistik, dan kompleks terhadap genre tersebut, serta penampilan ikonik almarhum Heath Ledger sebagai The Joker.

BAB V

TEORI SASTRA ABAD XX

(MODERN KE AWAL KONTEMPORER)

A. Formalisme Rusia: Shklovsky “Ostranenie” (Defamiliarisasi)

Konsep “Ostranenie” (Defamiliarisasi) sesuai pendapat Viktor Shklovsky memperkenalkan istilah *ostranenie* dalam esainya “*Iskusstvo kak priem*” (*Art as Technique*, 1917). Definisi singkat, sastra membuat sesuatu yang biasa (familiar) menjadi asing (*unfamiliar*) agar pembaca atau pendengar melihat realitas dengan cara baru. Fungsi utama seni adalah “menyulitkan” persepsi, membuat kita berhenti dari kebiasaan otomatis, dan menyadari keindahan dunia. Viktor Shklovsky (1965:12) sebut “*The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception.*” yang berarti tujuan seni adalah untuk memberikan sensasi dari hal-hal sebagaimana mereka dipersepsikan dan bukan sebagaimana mereka diketahui.

Makna konsepsi *ostranenie* sebagai *defamiliarization* atau *making strange* yang menjauahkan pengalaman dari kebiasaan sehari-hari. Dengan teknik *ostranenie*, karya seni (drama, teater, film, drama audio) tidak hanya menyampaikan cerita, tetapi juga mengganggu kebiasaan persepsi audiens agar melihat realitas secara kritis. Misalnya di dalam drama, dialog yang berputar-putar atau suara yang diulang-ulang dalam drama audio bisa menjadi bentuk *ostranenie*.

Penggunaan kerangka Formalisme Rusia dan Shklovsky berarti memungkinkan kajian yang beralih dari makna ke bentuk yaitu memokuskan pada analisis bukan pada "apa pesan moralnya?" tetapi pada "bagaimana pesan itu dibangun secara teknis?". Selain itu, hal-hal yang terasa aneh, rumit, atau bahkan mengganggu dalam sebuah pertunjukan teater (adegan yang seolah tidak perlu, sudut kamera yang janggal) justru mungkin adalah bagian paling penting untuk dianalisis, karena itulah

saat *ostranenie* sedang bekerja. Teori formalisme dapat pula untuk melihat penonton sebagai partisipan aktif sebab teori formalisme Rusia menganggap penonton bukan sebagai konsumen pasif, tetapi sebagai pihak yang harus bekerja secara perceptual untuk menyusun dan merasakan karya tersebut. Jadi Viktor Shklovsky memberikan mikroskop untuk mengamati, mendalami, karya teater atau film bermekanisme internal sebuah karya drama, teater atau film yang memungkinkan apresian, periset untuk mengapresiasi bukan hanya ceritanya, tetapi terutama seni dalam bercerita.

B. Mikhail Bakhtin: Dialogisme & Karnaval

Mikhail Bakhtin (1895-1975) adalah seorang filsuf dan teoretikus sastra Rusia yang pemikirannya sangat berpengaruh pada abad ke-20. Karyanya sering dikaitkan dengan *Formalisme Rusia*, tetapi ia melampaui batasan formal dengan fokus pada sosiologi bahasa, budaya, dan sastra. Bakhtin hidup melalui masa-masa sulit (Revolusi Rusia, Perang Dunia, penahanan oleh rezim Stalin), yang memengaruhi minatnya pada suara-suara yang tertindas, oposisi, dan kompleksitas wacana sosial.

1. Dialogisme

Teori dialogisme pertama kali hadir lewat esai-esai Bakhtin tahun 1930-an, tetapi baru dipublikasikan secara luas dalam bahasa Inggris tahun 1981. Dialogisme adalah gagasan Bakhtin bahwa bahasa dan teks sastra selalu merupakan ruang pertemuan berbagai suara (*polyphony*). Tidak ada satu suara dominan yang absolut, melainkan interaksi dinamis antara penulis, tokoh, dan pembaca. Bahasa bukan medium netral, melainkan arena ideologis tempat berbagai perspektif berinteraksi. “*The word in language is half someone else's. It becomes ‘one’s own’ only when the speaker populates it with his own intention*” (Bakhtin, 1981: 293). Maksudnya, Bakhtin menetapkan bahwa, setiap kata yang kita gunakan tidak pernah benar-benar netral atau orisinal, sebab kata-kata itu telah digunakan oleh ribuan orang sebelum kita dalam berbagai

konteks, emosi, dan tujuan. Jadi setiap kata sudah "dibebani" oleh sejarah, nuansa, dan makna dari semua pengguna sebelumnya.

Bakhtin juga berpendapat bahwa bahasa pada dasarnya adalah dialogis. Setiap ucapan (kata, pernyataan, teks) tidak pernah benar-benar netral atau mandiri. Bahasa hadir atau dihadirkan selalu untuk merespons ucapan-ucapan sebelumnya dan mengantisipasi respons-respons yang akan datang. Setiap kata dipenuhi oleh banyak "suara" sosial (*social voices*) dari mereka yang telah menggunakannya sebelumnya. Bahasa adalah medan pertempuran ideologi, bukan sistem yang netral. Contoh kata "feminisme" telah diucapkan oleh jutaan orang dengan nada, maksud, dan keyakinan yang berbeda. Setiap kali seseorang mengucapkannya, kata itu membawa serta "gema" dari semua penggunaan sebelumnya (baik positif maupun negatif). Itulah yang membuatnya "berisi banyak suara".

2. Karnaval

Teori karnaval hadir pertama kali lewat *Rabelais and His World* (1965, edisi Rusia; terjemahan Inggris 1984). Teori karnaval Bakhtin melahirkan ruang kebebasan, antitoritarian, dan penuh tawa sebagai bentuk resistensi budaya. "*Carnival is the people's second life, organized on the basis of laughter. It is a festive life. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom.*" (Bakhtin, 1965; 1984: 7). Karnaval sebagai bentuk kehidupan kedua rakyat, yang diorganisir berdasarkan kelucuan. Ia adalah kehidupan yang bersifat pesta. Selama masa karnaval, kehidupan hanya tunduk pada hukum-hukumnya sendiri, yaitu hukum-hukum kebebasannya sendiri. Bakhtin sudah mengamati tradisi karnaval abad pertengahan—pada saat rakyat jelata untuk sementara waktu membalikkan tatanan sosial. Raja menjadi rakyat jelata, rakyat jelata justru menjadi raja. Semuanya serba diungkirbalikkan. Karnaval adalah penangguhan sementara hal-hal yang berwujud hierarki, norma, aturan dan larangan resmi. Karnaval merayakan hal-hal material, tubuh, dan kelucuan yang

"rendah" sebagai perlawanan terhadap keseriusan dan spiritualitas budaya "tinggi" yang resmi.

Bentuk pengjungkirbalikan (*inversion*) yang rendah menjadi tinggi, yang tinggi menjadi rendah. Atau, terkait keterbukaan (*familiarity*) yaitu hubungan hierarkis yang kaku dihapuskan. Soal kecabulan & sisa-sisa tubuh (*the grotesque body*) yang berfokus pada tubuh (makan, minum, buang air) sebagai penegasan kehidupan yang melawan otoritas yang abstrak dan resmi. Jadi konsep karnaval berasal dari studi Bakhtin tentang Rabelais yang di dalam teori karnaval, terjadi pembalikan hierarki sosial, dunia resmi digulingkan sementara, dan bahasa rakyat, humor, parodi, serta grotesque mengambil alih. Jadi dialogisme merupakan teks sebagai ruang interaksi suara-suara (*polyphony*), sedangkan karnaval adalah estetika rakyat yang membalikkan hierarki, penuh humor, grotesque, dan tawa. Oleh sebab itu, kedua teori (dialogisme dan arnaval) sangat berpengaruh dalam studi sastra, drama, teater, film, hingga teori budaya.

Teori Bakhtin memberikan lensa yang berbeda untuk menganalisis konflik, kekuasaan, dan suara dalam narasi. Ketika diterapkan dalam riset teater atau film teori dialogisme dengan memilih analisis konflik karakter sebagai bentrokan ideologi. Setiap karakter bukan hanya individu, melainkan pembawa "bahasa" atau "wacana" tertentu (wacana agama, kapitalisme, pemberontak, sosialisme, atheism, dan sjensinya). Kajian pada film *Parasite*, konflik antara keluarga Kim dan keluarga Park adalah benturan antara dua "bahasa" atau "ideologi" kelas sosial. Dialog dan interaksi mereka adalah medan pertempuran wacana ini. Setiap percakapan penuh dengan nuansa kelas, penghinaan, dan pemahaman yang salah.

Periset juga dapat mencari "suara-suara yang tertekan". Seorang peneliti dapat bertanya: "Suara atau perspektif sosial mana yang didominasi atau ditekan oleh suara yang lebih berkuasa dalam narasi ini?" Hal tersebut dapat dicontohkan dalam sebuah drama Shakespeare seperti *The Tempest*, analisis dialogis akan memfokuskan pada uangkapan suara Caliban (yang merepresentasikan penduduk asli yang dijajah) yang berusaha didominasi oleh wacana kekuasaan Prospero (penjajah).

Aplikasi teori karnaval (Bakhtin) dapat digunakan untuk mengidentifikasi cerita dalam teater atau film. Bakhtin melihat karnaval bukan sebagai pemberontakan kekerasan, tetapi sebagai katup pengaman sosial yang bersifat sementara. Di dalam teater atau film, sering ada adegan di mana aturan sosial dilanggar untuk sementara. Pada adegan pesta yang kacau, huru-hara, atau *masquerade ball*, misalnya, dimana karakter bertingkah liar di luar norma mereka. Dalam film *The Wolf of Wall Street*, seluruh gaya hidup Jordan Belfort adalah sebuah "karnaval" keuangan dan moral—sebuah pengjungkirbalikan tatanan normal yang akhirnya harus jatuh.

Pada karya drama komedi atau teater satir dapat dianalisis dengan teori karnaval (Bakhtin) karena hampir semua komedi yang mengolok-olok penguasa, politik, atau norma sosial adalah bentuk karnaval. Komedi sering menggunakan "kelucuan yang rendah" untuk menantang "keseriusan yang tinggi". Seperti pada film *Don't Look Up*⁶ adalah bentuk karnaval besar-besaran. Ia mengjungkirbalikan logika birokrasi, media, dan politik menjadi sesuatu yang absurd dan lucu, untuk mengkritik kekuasaan.

Karakter yang aneh, berlebihan, atau tidak sesuai norma sering menjadi perwujudan semangat karnaval. Mereka mengganggu tatanan dunia naratif yang normal. Hal ini dapat disaksikan pada karakter The Joker dalam *The Dark Knight* adalah pembawa karnaval. The Joker ingin mengacaukan dan membalikkan tatanan sosial Gotham yang "serius" dan

⁶ Film *Don't Look Up*, sutradara: Adam McKay, dirilis: 2021 (tayang perdana terbatas di bioskop pada 10 Desember 2021, dan dirilis di Netflix pada 24 Desember 2021), genre: satire, sindiran ilmiah, komedi gelap (dark comedy), bercerita alegori atau metafora untuk krisis perubahan iklim dan kegagalan sistemik dalam menanggapinya, meski menggunakan ancaman yang berbeda. Kisah dua astronom tingkat rendah, Dr. Randall Mindy (Leonardo DiCaprio) dan Kate Dibiasky (Jennifer Lawrence), menemukan sebuah komet raksasa yang sedang meluncur langsung menuju Bumi sehingga terjadi tabrakan yang menyebabkan kepunahan massal dan mengakhiri peradaban manusia.

teratur. Setiap penampilannya adalah sebuah interupsi karnaval terhadap narasi Batman.

C. Ferdinand de Saussure: Strukturalisme

Ferdinand de Saussure (1857–1913) dianggap bapak linguistik modern. Gagasananya menjadi fondasi strukturalisme dalam bahasa, sastra, dan teori budaya. Pokok-pokok teori struktural Ferdinand de Saussure adalah, bahasa sebagai sistem tanda (*language as a system of signs*). Tentang tanda linguistik “*The linguistic sign unites, not a thing and a name, but a concept and a sound-image.*” (Saussure, 1916; 1959: 66). Tanda linguistik terdiri dari: *Signifier* (penanda) adalah bentuk bunyi atau grafis; *Signified* (petanda) adalah konsep atau ide, dan hubungan antara keduanya arbitrer. sifat arbitrer: “*The bond between the signifier and the signified is arbitrary.*”(Saussure, 1959: 67). *Signifier* (penanda) yaitu bentuk bunyi atau lambang visual (misalnya kata “*kucing*”). *Signified* (petanda) adalah konsep mental atau ide yang dibangkitkan (yaitu *hewan berbulu, berkaki empat, mengeong*). Oleh sebab itu, makna bersifat *arbitrariness* (kesewenang-wenangan) artinya: tidak ada hubungan alamiah, niscaya, atau logis antara kata (penanda) dengan konsepnya (petanda). Kata “*kucing*” di Indonesia, “*cat*” di Inggris, “*neko*” di Jepang — semuanya menunjuk konsep hewan yang sama, tapi bentuk katanya berbeda-beda. Hubungan tersebut ada karena kesepakatan sosial (konvensi), bukan karena ada hubungan alami.

Strukturalisme Saussurean adalah sebuah pendekatan untuk menganalisis bahasa sebagai sebuah sistem yang mandiri, di mana makna sebuah tanda tidak ditentukan oleh referensinya pada dunia nyata, tetapi oleh perbedaannya dengan tanda-tanda lain dalam sistem tersebut. Intinya, bahasa bukanlah sekadar kumpulan nama untuk sebut benda-benda, melainkan jaringan relasi yang terstruktur. Untuk memahami satu unsur, kita harus memahami posisinya dalam relasi dengan unsur lainnya.

Makna teoretis bahasa adalah sebagai sistem tanda yang dikonstruksi sosial. Tidak ada “hubungan alami” antara bunyi dan makna; masyarakat yang menyepakati. Konsekuensi bagi

sastra, drama atau teater yaitu drama teks berwujud kata-kata hanyalah tanda, bisa dimaknai ulang. Di dalam teater ada gesture, intonasi, simbol panggung juga merupakan tanda arbitrer. Pada drama audio terdapat efek suara, musik, bahkan keheningan bisa menjadi “penanda” yang membangkitkan makna (petanda) tertentu.

Ferdinand de Saussure adalah seorang linguis dan bukunya *Course in General Linguistics* (1916, diterbitkan ulang 1959) adalah fondasi Linguistik Modern dan Strukturalisme, konsep-konsepnya sangat berpengaruh dan dapat diterapkan untuk mengkaji teater dan film, terutama melalui pendekatan semiotika (ilmu tentang tanda). Selain itu, ada konsep *langue versus parole*, *langue* adalah sistem bahasa kolektif dengan *parole* sebagai ujaran individu. Pengertian sinkronik vs diakronik, yaitu *studi sinkronik* bahwa bahasa pada satu masa tertentu. *Studi diakronik* merupakan perkembangan bahasa sepanjang waktu. Tentang *langue* & *parole*: “*Language is both a social product of the faculty of speech and a collection of necessary conventions, adopted by a social body.*” (Saussure, 1916; 1959: 9). Bahasa adalah produk sosial dari fakultas berbicara dan sekumpulan konvensi yang diperlukan, yang diadopsi oleh sebuah badan sosial.

Makna dalam kajian sastra & pertunjukan dengan teori Saussure menjadi dasar strukturalisme (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, dan sebagainya). Di dalam drama & teater, teks dipahami sebagai sistem tanda: dialog, gesture, suara, dan simbol panggung bisa dianalisis structural, sedang pada drama audio khususnya dapat dibaca sebagai permainan tanda akustik (*acoustic signifiers*).

Saussure sendiri tidak membahas teater atau film, tetapi kerangka pemikirannya memberikan alat analisis yang sangat powerful. Konsep kunci Saussure untuk kajian teater juga film dengan tanda (*sign*) sebagai kesatuan *signifier* dan *signified*. *Signifier* (penanda) berentuk fisik dari tanda (suara, gambar, objek), sedang *Signified* (petanda) Adalah konsep atau makna yang dipikirkan ketika signifier hadir. Hubungannya adalah Arbitrer yang tidak ada hubungan alamiah antara signifier dan signified. Hubungannya berdasarkan konvensi sosial (misalnya,

tidak ada alami mengapa warna merah berarti "bahaya" atau "cinta"). Aplikasinya dalam analisis semiotika film atau teater, sebab segala sesuatu adalah tanda yang dapat dianalisis. Contohnya, sebuah pisau (*signifier*) di atas meja dalam sebuah adegan tidak hanya sebuah objek, dapat sebagai hal menandakan (*signified*) konflik yang akan datang, bahaya, atau trauma masa lalu seorang karakter, tergantung konteksnya.

Kajian struktur Sussurian dengan *langue* (sistem bahasa) versus *parole* (ujaran) sebagai dasar landasannya. *Langue* (sistem aturan dan konvensi bahasa yang sudah ada) seperti tata bahasa dan kosakata suatu bahasa merupakan struktur yang dipahami bersama oleh suatu komunitas. *Parole* sebagai penggunaan aktual dari bahasa tersebut dalam tuturan individu. Aplikasinya sebuah film atau pertunjukan teater adalah *parole* — sebuah "ujaran" atau pesan spesifik. Sedangkan genre, konvensi sinema, dan kode budaya yang digunakannya adalah *langue* — sistem yang dimungkinkan dapat memahaminya. Pada contoh film horor (*parole*) dipahami karena penonton mengenal *langue*-nya berwujud pencahayaan gelap, musik menegangkan, jumpscare, monster. Jika sutradara melanggar konvensi sebagai pilihan artistik yang bermakna.

Ada hubungan sintagmatik dan asosiatif (paradigmatik) untuk mengkaji teater atau film. Pemahaman tentang sintagmatik yaitu hubungan *linier* antara tanda-tanda yang berurutan dalam sebuah urutan (sekuens), sedangkan arti dari paradigmatis yaitu hubungan *asosiatif* antara sebuah tanda dalam urutan dengan tanda-tanda lain yang mungkin menggantikan posisinya. Di dalam aplikasinya adalah alat analisis yang sangat kuat untuk *mise-en-scène* dan editing. Sintagmatik dengan menganalisis urutan pada adegan (plot) dalam film. Apa efek dari menyusun adegan A diikuti adegan B? Paradigmatik menganalisis pilihan yang dibuat dalam sebuah frame. Mengapa sutradara memilih kostum merah (bukan biru) untuk karakter ini? Pertanyaan mengapa menggunakan musik jazz (bukan orkestra) di adegan ini? Setiap pilihan berarti karena ia menyiratkan penolakan terhadap pilihan lain dalam paradigma yang sama.

Riset dengan semiotika pada film dilakukan dengan analisis sebuah adegan film *The Godfather*⁷ yang menggunakan konsep Saussure: Pada adegan pembunuhan saat pembaptisan (intercut antara upacara gereja dan pembunuhan para musuh keluarga). Analisis tanda-tanda (*signs*) dapat diawali dengan: *Signifier* berupa: air suci, nyala lilin, kata-kata pembaptisan (di gereja); darah, tembakan, teriakan (di lokasi pembunuhan). Pada aspek *Signified* dengan pengampunan, kelahiran kembali, kemurnian (gereja); kekerasan, dendam, kematian (pembunuhan). Kaitan antara *Langue* vs. *Parole* yakni *langue*-nya adalah konvensi film gangster dan drama keluarga. *Parole*-nya (adegan ini) menggunakan *langue* tersebut untuk menciptakan kontras yang sangat ironis dan powerful. Hubungan Sintagmatik ada kekuatan adegan ini terletak pada penyuntingan (*editing*) yang memotong antara dua urutan yang berlawanan (gereja vs. pembunuhan). Urutan linier ini menciptakan makna ironi yang sangat besar. Sedangkan hubungan paradigmatis adalah hubungan sutradara (Coppola) memilih untuk memotong ke shot wajah Marlon Brando yang dingin alih-alih shot aksi. Pilihan ini (dari serangkaian pilihan yang mungkin) lebih menekankan pada tema kekuasaan dan pengorbanan moral daripada sekadar kekerasan.

⁷ Film *The Godfather* (1972), sutradara: Francis Ford Coppola, skenario: Francis Ford Coppola & Mario Puzo, berdasarkan novel *The Godfather* (1969) karya Mario Puzo. Penghargaan utama (Academy Awards, Oscar) memenangkan 3 Oscar dari 11 nominasi pada Academy Awards ke-45 (1973). Kemenangan: Best Picture (Film Terbaik), Best Actor (Aktor Terbaik): Marlon Brando, Best Adapted Screenplay (Skenario Adaptasi Terbaik): Francis Ford Coppola & Mario Puzo, Best Director (Sutradara Terbaik): Francis Ford Coppola, Best Supporting Actor (Aktor Pendukung Terbaik): James Caan, Best Supporting Actor (Aktor Pendukung Terbaik): Robert Duvall, Best Supporting Actor (Aktor Pendukung Terbaik): Al Pacino (Catatan: Pacino menolak nominasi ini karena merasa perannya adalah peran utama, bukan pendukung). Selain Oscar, film *The Godfather* juga memenangkan banyak penghargaan lain, termasuk Golden Globe untuk Best Motion Picture – Drama, Best Director, dan Best Screenplay. *The Godfather* secara universal diakui sebagai salah satu film terhebat dalam sejarah sinema.

Teori Saussure justru membuka pintu untuk analisis yang sangat mendalam untuk mengkaji teater dan film. Pendekatan Saussurean, seorang peneliti tidak lagi hanya menanyakan "*Apa ceritanya?*" tetapi lebih pada: Bagaimana makna itu diciptakan melalui tanda-tanda visual dan auditory? Apa sistem konvensi (*langue*) yang digunakan karya teater atau film, dan bagaimana menggunakan atau melanggarinya? Apa pilihan paradigmatis yang dibuat oleh sutradara, desainer, dan apa arti dari pilihan tersebut? Jadi Ferdinand de Saussure memberikan alat untuk membedah "bahasa" sinema dan teater, memungkinkan peneliti untuk lebih memahami, bagaimana memaknai, berkomunikasi dan menghasilkan makna melalui jaringan tanda yang kompleks.

D. Roland Barthes: *Mythologies* & Semiotika Budaya

Roland Barthes (1915–1980) adalah seorang filsuf, kritikus sastra, dan semiolog asal Prancis yang dikenal sebagai salah satu pemikir paling berpengaruh dalam teori sastra, budaya, dan komunikasi abad ke-20. Lahir di Cherbourg, Prancis, Barthes menempuh pendidikan di Sorbonne dan sejak awal tertarik pada kajian sastra klasik maupun teori bahasa. Ia kemudian mengembangkan analisis kritis terhadap teks dan budaya populer melalui pendekatan strukturalisme, semiotika, hingga post-strukturalisme. Karyanya *Mythologies* (1957) menyingkap cara ideologi beroperasi melalui mitos dalam kehidupan sehari-hari, sementara *S/Z* (1970) dan *The Pleasure of the Text* (1973) memperluas pemahaman tentang pembacaan teks, peran pembaca, serta hubungan antara bahasa dan makna. Barthes juga terkenal karena esai "The Death of the Author" (1967), yang menegaskan bahwa makna sebuah teks tidak ditentukan oleh niat pengarang, melainkan oleh interpretasi pembaca. Menjelang akhir hidupnya, ia menulis refleksi personal dalam *Camera Lucida* (1980), yang menjadi karya penting tentang fotografi dan subyektivitas. Barthes wafat pada tahun 1980 akibat kecelakaan lalu lintas, namun pemikirannya tetap menjadi fondasi bagi kajian sastra, semiotika, dan studi budaya hingga kini.

Roland Barthes menganalisis fenomena budaya populer Prancis pascaperang, misalnya: Gulat (*wrestling*), Mobil Citroën DS dan sejenisnya. Esai teoretis: "Myth Today" (bagian kedua), yang mengembangkan kerangka semiotika budaya. Teori: Semiotika Budaya (Myth), Barthes memperluas model tanda Saussure (signifier-signified). Pada, tingkat pertama sebagai sistem denotasi (bahasa), *Signifier + Signified → Sign*. Contoh: kata *mawar* → bunga merah → "mawar" sebagai tanda. Di tingkat ke kedua: sistem konotasi (mitos), tanda pada tingkat pertama menjadi penanda baru (signifier kedua), *Mawar merah* dalam iklan berarti bukan sekadar bunga, melainkan melambangkan *cinta, gairah, pengorbanan*. Mitos pada sistem semiotik tingkat kedua, yang membuat makna budaya tampak "alami" padahal hasil konstruksi sosial.

Makna teoretis, yaitu mitos modern bukan cerita dewa-dewi, melainkan cara budaya memberi makna pada benda/teks sehari-hari. Mitos membuat ideologi (*misalnya kapitalisme, nasionalisme, maskulinitas*) tampak wajar dan tidak dipertanyakan. Pada analisis Barthes menunjukkan ada kritik budaya yang membuka "naturalized ideology" yang tersembunyi dalam tanda. Contohnya foto prajurit kulit hitam memberi hormat pada bendera Prancis (Barthes, 1972:116). Denotasinya seorang prajurit memberi hormat. Konotasinya "*Imperialisme Prancis itu inklusif dan adil*" — padahal realitas kolonialisme menindas. Jadi ringkasnya analisis budaya populer berkaitan "mitos modern". Teori mitos sebagai sistem tanda tingkat kedua.

Riset dengan pendekatan *Mythology* Barthes bukan tentang menemukan "makna yang benar" dari sebuah film atau drama, tetapi tentang mengungkap proses pembentukan makna dan ideologi yang bersembunyi di balik yang tampak "alami". Periset bertindak sebagaimana detektif ideologi harus membongkar bagaimana teater dan film tidak hanya bisa menghibur, tetapi juga membangun, menyodorkan dan mengukuhkan keyakinan-keyakinan budaya tertentu yang sering kali tidak pertanyakan. Pendekatan ini sangat kritis dan revelasional, cocok untuk penelitian yang ingin melihat seni pertunjukan sebagai cermin dan agen pembentuk masyarakat.

E. T. S. Eliot: New Criticism

Thomas Stearns Eliot (1888–1965), atau lebih dikenal sebagai T. S. Eliot, adalah penyair, dramawan, dan kritikus sastra Anglo-Amerika yang kemudian menjadi warga negara Inggris. Lahir di St. Louis, Missouri, Eliot menempuh pendidikan di Harvard University, kemudian melanjutkan studi di Sorbonne (Paris), Merton College Oxford, dan sempat berguru pada filsafat di Jerman. Pada 1914 ia pindah ke London, bekerja di bank Lloyds, lalu menetap di Inggris dan menjadi bagian dari lingkaran modernis bersama Ezra Pound. Ia menulis puisi yang menjadi tonggak modernisme seperti *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915) dan *The Waste Land* (1922), yang menggambarkan krisis spiritualitas Barat pasca-Perang Dunia I. Eliot juga seorang kritikus tajam; melalui esai “Tradition and the Individual Talent” (1919), ia mengajukan teori bahwa karya sastra baru harus dipahami dalam kaitannya dengan tradisi sastra sebelumnya, dan bahwa peran penyair adalah “penghilangan pribadi” (*impersonality*), di mana ekspresi puitis bukan sekadar luapan emosi personal, melainkan transformasi emosi menjadi karya objektif. Dalam esai ini, Eliot menulis: ‘*Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality*’ (Eliot, 1919/1950: p. 21, dalam *Selected Essays*). Eliot kemudian beralih pada drama puitis, misalnya *Murder in the Cathedral* (1935) dan *The Cocktail Party* (1949). Pada 1948, ia dianugerahi Hadiah Nobel Sastra atas kontribusinya dalam memperbarui puisi dan kritik sastra modern.

Teori utama Eliot dalam kritik sastra terdapat dalam esainya “*Tradition and the Individual Talent*” (1919). Di sini, ia menolak pandangan romantis bahwa puisi adalah luapan perasaan pribadi. Sebaliknya, Eliot menekankan dua hal, 1) Tradisi yaitu setiap karya sastra baru harus ditempatkan dalam konteks sejarah sastra yang lebih luas, sebab tradisi adalah jaringan karya yang saling berhubungan. Penyair besar bukan yang hanya orisinal, tetapi yang mampu menyerap dan memperbarui tradisi; 2) Impersonality (penghilangan pribadi) karena puisi bukan sekadar

ekspresi diri, melainkan transformasi pengalaman dan emosi menjadi bentuk artistik objektif. Penyair bertindak sebagai “medium” yang menyalurkan tradisi dan pengalaman, bukan menonjolkan egonya.

Di dalam esai tersebut, Eliot menulis: “*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists.*” (Eliot, 1919/1950: 15) artinya, tak ada penyair yang maknanya berdiri sendiri; pemahamannya selalu terkait dengan karya penyair-penyair sebelumnya. Juga, Eliot pun berpendapat ‘*Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.*’ (Eliot, 1919/1950:21). Artinya, puisi bukanlah pelepasan emosi, melainkan pelarian dari emosi; bukan ungkapan kepribadian, melainkan pelarian dari kepribadian.

New Criticism adalah aliran kritik sastra yang dominan pada pertengahan abad ke-20 (1930-an hingga 1960-an). T.S. Eliot adalah salah satu perintisnya, meskipun istilah "New Criticism" sendiri dipopulerkan oleh John Crowe Ransom dalam bukunya yang berjudul *The New Criticism* (1941). Inti dari New Criticism adalah: Pertama, otonomi teks (*the autonomy of the text*) yaitu sebuah karya seni adalah entitas yang mandiri dan berdiri sendiri. Maknanya harus ditemukan di dalam teks itu sendiri, bukan dari faktor eksternal seperti maksud penulis (*intentional fallacy*), respons pembaca (*affective fallacy*), atau konteks sejarah dan biografis. Kedua, pembacaan dekat (*close reading*) yaitu metode analisisnya adalah dengan pemeriksaan yang sangat detail dan cermat terhadap unsur-unsur formal dalam teks, seperti: citra (*imager*), metafora, simbol, ironi, ambiguitas, paradoks, dan struktur.

Ketiga, pencarian kesatuan organik (*organic unity*) yaitu sebuah karya yang bagus akan membentuk kesatuan yang padu dan koheren di mana semua elemennya bekerja sama untuk menciptakan tema atau efek yang utuh. Tugas kritikus adalah menunjukkan bagaimana bagian-bagian yang tampaknya bertentangan justru membentuk keselarasan yang kompleks.

Penerapan New Criticism untuk mengkaji teater dan film dengan menerapkan untuk riset teater dan film yang berarti harus dapat dengan tegas mengabaikan hal-hal berikut: Pertama, memahami maksud sutradara atau penulis naskah dengan cara melakukan wawancara atau pernyataan di luar karya tidak relevan. Kedua, respon penonton yakni bagaimana perasaan penonton bukanlah fokus. Ketiga, konteks sosial-historis yaitu latar belakang politik, budaya, atau biografi pembuat film atau sutradara teater agar diabaikan. Sebaliknya, fokus analisis harus pada "teks" itu sendiri—yaitu, apa yang ada di dalam frame film atau di atas panggung teater.

Cara mengkaji teater dan film dengan pendekatan New Criticism yaitu pertama, memperlakukan karya sebagai dunia yang tertutup. Anggaplah karya film atau pertunjukan teater sebagai realitas yang mandiri. Semua yang perlu Anda ketahui untuk memahaminya sudah ada di dalamnya. Kedua, lakukan "*close viewing*" (bukan "*close reading*") yaitu tonton karya tersebut berulang kali dan fokus pada unsur-unsur formalnya yang membangun makna, seperti: visual (film & teater): *mise-en-scène* (komposisi, pencahayaan, kostum, properti), sinematografi (sudut kamera, movement), warna. Ketiga, auditory (film atau teater) berupa dialog, suara latar, musik. Struktur (film atau teater) berupa plot, urutan adegan, ritme. Unsur naratif (film atau teater) yaitu simbol, metafora visual, ironi dramatik, paradoks.

Keempat, cari "kesatuan organik" yaitu menganalisis bagaimana semua elemen tersebut bekerja sama untuk menciptakan tema sentral yang koheren. Bagaimana pilihan visual mendukung dialog? Bagaimana musik memperkuat suasana hati? Bagaimana simbol-simbol tertentu muncul berulang kali dan saling terhubung? Kelima, analisis ambiguity, irony, paradox, dan tension yang dalam New Criticism sangat tertarik pada ketegangan dan kompleksitas dalam teks. Cari elemen-elemen yang terkait hal saling bertentangan tetapi justru memperkaya makna keseluruhan.

BAB VI

TEORI SASTRA KONTEMPORER

A. Derrida: Pascastrukturalisme

Jacques Derrida (1930–2004) adalah filsuf asal Aljazair yang kemudian berkarier di Prancis, dikenal sebagai pendiri teori dekonstruksi, sebuah pendekatan filsafat dan kritik sastra yang mengguncang landasan strukturalisme. Derrida lahir di El-Biar, Aljir, lalu belajar di École Normale Supérieure Paris. Derrida banyak mengkritik tradisi filsafat Barat (Plato, Rousseau, Kant, Husserl, Saussure) dengan menunjukkan kontradiksi dan ketidakstabilan makna di dalam teks. Derrida mengajar di berbagai universitas bergengsi, termasuk Yale, Johns Hopkins, dan UC Irvine.

Teori dekonstruksi dalam kategori teori Pascastrukturalisme menunjukkan bahwa, Derrida menolak konsep bahwa makna bahasa stabil sebagaimana diyakini strukturalisme (Saussure). Menurutnya, tanda (*sign*) selalu bersifat tidak tetap karena hubungan antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*) tidak pernah final. Derrida memperkenalkan konsep *différance* (perbedaan, penundaan makna), yakni makna selalu ditunda dan bergeser dalam rantai tanda, tidak pernah hadir secara utuh. Dekonstruksi bukan penghancuran teks, tetapi strategi membaca yang menyingkap oposisi biner (seperti ucapan/tulisan, hadir/absen, akal/emosi) dan memperlihatkan bagaimana hierarki itu goyah.

Derrida (Derrida, 1967; 1976: 158) dalam *Of Grammatology*), menulis: "*There is nothing outside the text.*" Maknanya, segala sesuatu hanya dapat dipahami melalui sistem tanda; makna selalu dikonstruksi oleh teks, tidak ada kebenaran absolut di luar bahasa. Pengertian differen menurut Derrida (1967; 1976:26) bahwa '*Différance is what makes the movement of signification possible only if each element... is constituted on the basis of the trace within it of the other elements of the chain or system.*' yang berarti *Différance* memungkinkan gerak makna karena setiap tanda selalu mengandung jejak tanda lain, sehingga makna terus beraser.

Teori dekonstruksi (Jacques Derrida) untuk mengkaji karya drama audio, film, dan teater adalah pendekatan yang sangat kritis dan kompleks. Dekonstruksi bukanlah sebuah "metode" melainkan sebuah strategi pembacaan yang menantang cara kita memahami teks dan makna. Pada *Of Grammatology* (1967) adalah karya fundamental Derrida. Menjelaskan inti dekonstruksi membongkar oposisi biner (*binary oppositions*) yang menjadi fondasi pemikiran Barat dan menunjukkan bagaimana teks selalu mengandung kontradiksi yang mengganggu makna yang stabil.

Prinsip dasar dekonstruksi untuk Kajian Seni Pertunjukan adalah: pertama, membongkar oposisi biner (*deconstructing binary oppositions*) yaitu teks (film, drama) sering dibangun atas oposisi seperti: cantik vs buruk, baik vs. jahat, pria vs. wanita, akal vs. emosi, budaya vs. alam, pusat vs. pinggiran. Derrida justru hendak menunjukkan bahwa dalam oposisi ini, satu term selalu lebih dominan (cantik, pria, akal, budaya) dan di sisi yang lainnya tersubordinasi (buruk, wanita, emosi, alam). Tugas dekonstruksi adalah: (a) membalikkan hirarki ini untuk sementara, dan (b) menunjukkan bahwa term dominan sebenarnya bergantung pada term yang tersubordinasi untuk mendefinisikan dirinya sendiri. Mereka bukanlah oposisi yang stabil.

Kedua, *differance* sebagai konsep kunci Derrida, yaitu makna bukanlah sesuatu yang hadir dan stabil. Makna yang selalu tertunda (*deferred*) dan muncul dari perbedaan (*differed*) dengan tanda-tanda lain dalam sebuah jejaring. Tidak ada "makna asli" atau "pusat" yang final. Setiap upaya untuk menetapkan makna hanya akan menunda dan menciptakan lebih banyak interpretasi. Ketiga, mencari aporia (*aporia*) adalah adanya titik kebuntuan, kontradiksi, atau ambiguitas dalam teks yang tidak dapat diselesaikan. Titik inilah yang justru membuka ruang untuk pembacaan dekonstruktif. Daripada melihat kontradiksi sebagai kelemahan, dekonstruksi melihatnya sebagai hal yang paling menarik dan produktif untuk dianalisis.

Panduan penerapan untuk drama audio, film, dan atau teater dengan 'Panca Langkah'. Langkah 1, dengan Identifikasi Oposisi Biner yang Mendasar. Pertanyaannya: Oposisi apa yang menjadi fondasi narasi atau estetika karya ini? Film *The Dark*

Knight adanya Keteraturan (Batman) vs. Kekacauan (Joker). Drama *Hamlet* antara Akal (pemikiran Hamlet) vs. Tindakan (perintah ayahnya). Drama audio *Tutur Tinular* (S. Tidjab, 1989) antara Suara manusia (kata-kata) vs. Diam (unsur non-verbal).

Langkah 2 dengan Balikkan dan Ganggui Hirarki tersebut dengan mempertanyakan: Bagaimana karya tersebut justru ada dan menunjukkan adanya ketergantungan si "dominan" pada si "tersubordinasi"? Contoh pada film (*The Dark Knight*) ada posisi Batman (keteraturan) memerlukan Joker (kekacauan) untuk mendefinisikan dirinya. Tanpa Joker, Batman tidak ada artinya. Bahkan, Batman harus melanggar aturannya sendiri (menjadi "kacau") untuk mengalahkan Joker. Oposisinya menjadi kabur.

Langkah 3 dengan mencari "Aporia" adalah titik ambigu dan kontradiksi dan menanyakan: Di mana teks ini membatalkan atau menyangkal dirinya sendiri? Adegan atau elemen apa yang tidak konsisten dengan pesan utamanya? Pada film *Parasite* yang tampaknya berkisah tentang oposisi biner Kelas Atas (kaya) vs. Kelas Bawah (miskin). Namun, aporia-nya terletak pada adegan dimana keluarga miskin, begitu tinggal di rumah mewah, dengan cepat memakai logika dan perilaku kelas atas dan memandang rendah orang lain yang lebih miskin dari mereka. Ini mengacaukan oposisi sederhana "baik=miskin" dan "jahat=kaya".

Langkah 4 dengan Analisis Jejaring Tanda (*Différence*) yaitu menanyakan: Bagaimana makna sebuah adegan atau simbol tidak pernah stabil, tetapi selalu merujuk pada hal lain? Pada drama audio *Tutur Tinular* terdengar suara pintu berderit bukan hanya penanda "pintu", bisa menandakan ketakutan, misteri, atau masa lalu, tergantung pada suara sebelum dan sesudahnya. Maknanya selalu tertunda sampai kita mendengar konteks lengkapnya dan berbeda dari suara lainnya (langkah kaki, bisikan). Langkah 5 yaitu tolak tafsir yang final dengan kesimpulan dekonstruktif bukanlah sebagai "inilah makna yang sebenarnya", melainkan "inilah bagaimana teks ini mempermainkan dan menggugat makna-makna yang diklaim stabil".

Jadi kajian yang menggunakan teori dekonstruksi (Derrida) berarti bukan menghancurkan teks, tetapi menunjukkan

kompleksitas dan produktivitasnya, perlu membaca secara kritis untuk dapat menemukan ketegangan, kontradiksi, dan ambiguitas yang biasanya disembunyikan oleh pembacaan yang ingin mencari makna yang stabil dan tunggal. Sikap berani dan tegas menolak pesan tunggal sebuah film atau drama dan membuka ruang bagi banyak interpretasi yang mungkin bertentangan. Hal tersebut adalah alat yang sangat kuat dan berani untuk menganalisis karya-karya kompleks yang penuh dengan paradoks dan ironi, seperti yang sering ditemui dalam film arthouse, drama absurd, atau drama audio eksperimental, dan sejenisnya.

B. Michel Foucault: *Discourse and Power*

Michel Foucault (1926–1984) adalah filsuf, sejarawan ide, dan teoretikus sosial asal Prancis. Ia dikenal sebagai salah satu tokoh utama pascastrukturalisme. Foucault banyak meneliti hubungan antara pengetahuan, wacana (discourse), dan kekuasaan (power). Ia menulis karya penting seperti *Discipline and Punish* (1975) dan *The History of Sexuality* (1976). Foucault menolak gagasan bahwa kekuasaan hanya bersumber dari negara atau individu dominan; sebaliknya, kekuasaan tersebar dalam jaringan sosial melalui institusi, bahasa, dan praktik diskursif.

Teori discourse and power, discourse (wacana) menurut Foucault adalah sistem pengetahuan yang membentuk cara kita berbicara, berpikir, dan memahami realitas. *Power* (kekuasaan) bukanlah sesuatu yang dimiliki, tetapi beroperasi dalam relasi sosial, institusi, dan praktik sehari-hari. Kekuasaan bekerja melalui normalisasi (menciptakan standar perilaku, kebenaran, dan moralitas). Pengetahuan dan kekuasaan tidak bisa dipisahkan karena “*power produces knowledge and knowledge produces power*” yang menurut Foucault (1990:93), “*Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere.*” artinya: Kekuasaan bukan hanya terpusat, melainkan hadir dalam relasi sosial sehari-hari. Lebih lanjut Foucault (1995:27) menjelaskan, “*We should admit... that power produces knowledge... that*

power and knowledge directly imply one another. ", berarti pengetahuan bukan netral, melainkan bagian dari operasi kekuasaan.

Konsep wacana (*discourse*) dan kekuasaan (*power*) menurut Michel Foucault dan menerapkannya dalam riset teater, film, atau drama audio. Wacana (*discourse*) bagi Foucault, bukan sekadar percakapan atau berbahasa. Wacana adalah aiatem pengetahuan dari sekumpulan pernyataan, aturan, norma, dan kategori yang menghasilkan dan mengatur apa yang dapat diketahui, dipikirkan, dan dibicarakan tentang suatu topik pada suatu zaman tertentu. Wacana membentuk realitas sebab wacana tidak hanya mendeskripsikan realitas, juga membentuk realitas itu sendiri. Wacana menentukan apa yang dianggap "benar", "salah", "normal", "gila", "sehat", "sakit", dan sejenisnya. Pada wacana "kedokteran modern" mendefinisikan apa itu "tubuh sehat", apa itu "penyakit", dan siapa yang berwenang (dokter) untuk mendiagnosisnya. Wacana menghasilkan pengetahuan tertentu sekaligus menyingsirkan pengetahuan lain (seperti pengobatan tradisional).

Kekuasaan (*power*) menurut Foucault bukanlah sesuatu hal yang dimiliki oleh individu atau kelompok (seperti polisi atau pemerintah). Kekuasaan adalah jaringan produktif sehingga kekuasaan bersifat tersebar, tidak terpusat. Ia beredar melalui seluruh jaringan masyarakat dan tertanam dalam institusi (sekolah, rumah sakit, penjara), pengetahuan, dan bahkan dalam cara kita memahami diri sendiri. Kekuasaan bagi Foucault tidak selalu represif karena kekuasaan tidak hanya menekan ("jangan lakukan ini!"). Kekuasaan justru memproduksi kenyataan. Kekuasaan menghasilkan pengetahuan, wacana, objek, dan bahkan subjektivitas (pemahaman diri). Kekuasaan dalam sistem penjara, misalnya, tidak hanya untuk mengurung orang, tetapi untuk menghasilkan pengetahuan tentang "tahanan" "penjahat", "kriminalitas", dan "rehabilitasi", yang pada akhirnya untuk mengontrol populasi.

Hubungan wacana dan kekuasaan, menurut Foucault sebagai dua konsep yang tidak terpisah. Wacana adalah alat sekaligus efek dari kekuasaan. Kekuasaan membutuhkan wacana untuk menghasilkan pengetahuan yang legitimasi tindakannya.

Wacana didukung oleh kekuasaan yang membuatnya tampak sebagai kebenaran yang tak terbantahkan. Oleh karenanya, "truth" (kebenaran) bagi Foucault, "kebenaran" bukanlah sesuatu yang mutlak, kebenaran adalah kumpulan pernyataan yang dihasilkan oleh wacana dan didukung oleh kekuasaan sehingga dianggap benar dalam suatu masyarakat.

Panduan meriset teater, film, atau drama audio dengan konsep Foucault berarti periset bertindak sebagai arkeolog pengetahuan yang menggali wacana apa yang bekerja dalam sebuah karya dan bagaimana kekuasaan beroperasi melalui karya tersebut. Ada 'Catur Langkah' untuk mengkaji teater, drama audio, atau film. Pertama, Langkah 1 dengan identifikasi wacana yang bekerja dengan menanyakan: Wacana besar apa yang diacu, diperkuat, atau ditantang oleh karya ini? Wacana terkait hal atau tentang gender dan seksualitas (maskulinitas, femininitas)? Ada wacana tentang kelas sosial dan kekayaan? Adakah wacana tentang ras dan identitas? Adakah wacana tentang kesehatan mental (normal vs. gila)? Wacana tentang kejahatan dan hukum?

Sebagai contoh analisis wacana dan kekuasaan (Foucault) film *Joker* (2019) yang berinteraksi dengan wacana kesehatan mental dan kelas sosial, dan mempertanyakan: Siapa yang diberi label "gila"? Institusi seperti apa yang berkuasa menentukan definisi ini? Bagaimana kemiskinan dan pengabaian sosial memproduksi "kegilaan"?

Demikian pula pada drama *A Doll's House* (Ibsen)⁸ yang berinteraksi langsung dengan wacana gender, dan perkawinan berlangsung pada abad ke-19. Apa yang didefinisikan sebagai "istri yang baik"? Pengetahuan seperti apa yang digunakan suami (Torvald) untuk mengontrol Nora?

Langkah 2, menganalisis bagaimana kekuasaan beroperasi dengan mempertanyakan: Bagaimana kekuasaan digambarkan sebagai sesuatu yang produktif dan tersebar, bukan hanya represif? Kemudian, cari 'teknologi kuasa'. Bagaimana karakter

⁸ Drama *A Doll's House (Et dukkehjem)* karya Henrik Ibsen terbit 1879, Kopenhagen: Gyldendal Norsk Forlag, dianggap sebagai salah satu karya fondasional realisme modern dan sebuah manifesto awal untuk gerakan hak-hak perempuan.

dikontrol bukan hanya dengan ancaman, intimidasi, tekanan tetapi melalui bentuk pengawasan, normalisasi, dan pengakuan? Pengawasan (*surveillance*) kepada siapa yang mengawasi siapa? (CCTV, tatapan orang lain, tokoh yang merasa selalu diawasi). Normalisasi (*normalization*) atas tekanan untuk menjadi "normal". Karakter mana yang dihukum karena dianggap "tidak normal"? Pengakuan (*confession*): Karakter didorong atau dipaksa untuk mengaku (tentang perasaan, kejahatan, identitas). Siapa yang berperan sebagai "pengakui" (seperti pastor atau psikiatris)?

Contoh analisis film *The Truman Show*,⁹ kekuasaan tidak hanya dipegang oleh sutradara Christof, tetapi tertanam

⁹ Film *The Truman Show*, sutradara: Peter Weir, rilis: 5 Juni 1998 (AS) skenario: Andrew Niccol, bercerita tentang Truman Burbank (Jim Carrey), seorang pria yang hidupnya—sejak dilahirkan—telah menjadi sebuah acara realitas televisi 24 jam yang disiarkan ke seluruh dunia, tanpa sepengetahuannya. Konsep utama ungkapkan soal dunia palsu, seluruh kehidupan Truman sebagai sebuah set televisi raksasa "Seahaven", sebuah kota yang dibangun di dalam kubah raksasa berisi lebih dari 5.000 kamera tersembunyi. Pemeran yang diarahkan: setiap orang dalam hidup Truman—istrinya, sahabatnya, bahkan orang asing di jalan—adalah para aktor yang dipekerjakan sutradara genius dan manipulative, Christof (Ed Harris). Korban Eksplorasi: Truman adalah satu-satunya orang yang tidak menyadari bahwa hidupnya adalah sebuah pertunjukan. Setiap aspek kehidupannya, termasuk cuaca, diatur dan dimanipulasi oleh Christof untuk menghibur pemirsanya dan memuaskan para sponsor. Konflik Cerita: Truman perlahan-lahan mulai menyadari bahwa ada sesuatu yang tidak beres dengan dunianya. Beberapa "kesalahan teknis" (seperti lampu studio yang jatuh dari "langit") dan upaya seorang figur yang memberontak untuk memberitahunya kebenaran memicu rasa penasarnya. Dia mulai mencoba mlarikan diri dari Seahaven, tetapi Christof dan krunya melakukan segala cara—bahkan menciptakan badai dan kebangkitan traumatis ayahnya yang telah "mati"—untuk menghentikannya dan membuatnya tetap takut dan patuh. Pada akhirnya, Truman berhasil mengatasi ketakutannya akan air (yang sengaja ditanamkan Christof sejak kecil melalui sebuah "kecelakaan" kapal yang direkayasa) dan berlayar dengan perahu hingga ia menemukan dinding pembatas studio. Christof kemudian berbicara langsung kepadanya melalui loudspeaker di "langit", membujuknya untuk tetap tinggal. Dalam momen yang menentukan, Truman hanya membungkuk, mengucapkan

dalam seluruh struktur realitas buatan yang mengatur kehidupan Truman. Kekuasaan bekerja melalui pengawasan kamera yang tak terlihat dan normalisasi terhadap lingkungannya yang palsu.

Langkah 3, hihat perlawanan (*resistance*) bagi Foucault, di mana ada kekuasaan, di situ ada perlawanan. Kekuasaan dan perlawanan selalu ada bersama, bagaikan dua sisi mata uang logam yang berada bersebelahan skeligus menyatu dalam satu keping mata uang. Tanyakan: Bagaimana karakter dalam karya ini melawan wacana dominan? Strategi perlawanan apa yang mereka gunakan? Apakah mereka menggunakan tubuh mereka? Apakah mereka menggunakan bahasa yang berbeda? Apakah mereka menciptakan subjektivitas baru? Contoh analisi dalam *Doll's House*, yang menunjukkan ada perlawanan Nora dengan cara meninggalkan wacana dominan tentang peran istri dan ibu. Bunyi pintu yang ditutupnya adalah suara perlawanan terhadap seluruh wacana perkawinan pada masanya.

Langkah 4, dikaitkan konteks (sebagaimana dilakukan oleh Foucault) meski befokus pada teks, Foucault menghubungkan wacana dengan institusi dan praktik sosial dengan institusi dan praktik sosial yang lebih luas. Kemudian tanyakan soal institusi sosial apa (keluarga, pengadilan, rumah sakit, media) yang dapat mewakili atau dikritik oleh karya ini? Contoh ringkas analisis Foucaultian pada Film *Get Out*¹⁰(Jordan Peele, 2017).

salam khasnya, "In case I don't see ya... good afternoon, good evening, and good night!" lalu membuka pintu keluar dan meninggalkan "dunia"-nya untuk selamanya. Film *The Truman Show* sukses kritis yang besar dan menerima banyak penghargaan dan nominasi bergengsi. Golden Globes (1999): Best Actor – Motion Picture Drama (Jim Carrey), Best Supporting Actor (Ed Harris). BAFTA Awards (1999): Best Director (Peter Weir), Best Original Screenplay (Andrew Niccol), Best Production Design. Nominasi penting: Academy Awards (Oscar) 1999: Best Director (Peter Weir), Best Supporting Actor (Ed Harris), Best Original Screenplay (Andrew Niccol), Cannes Film Festival (1998): Film ini bahkan ditayangkan di Kompetisi Utama untuk memperebutkan Palme d'Or.

¹⁰ Film *Get Out* disutradara dan penulis scenario Jordan Peele, dirilis: 24 Februari 2017 (Amerika Serikat), film horor cerdas dan mengganggu yang berfungsi sebagai kaca pembesar untuk memeriksa rasisme dalam masyarakat kontemporer, dan merupakan salah satu film paling

Wacana rasisme liberal ("Saya bukan rasis, saya bahkan akan memilih Obama untuk ketiga kalinya") dan wacana ilmiah-rasis (stereotip tentang tubuh fisik dan ketubuhan orang kulit hitam). Kekuasaan digambarkan sebagai sesuatu yang produktif dan tersebar. Keluarga Armitage tidak hanya rasis secara terbuka; mereka menggunakan wacana kedokteran dan hypnosis sebagai media mengontrol dan memanfaatkan tubuh orang kulit hitam. Kekuasaan mereka halus, intelek, dan tersembunyi di balik kedok liberalisme. Perlawanannya oleh Chris melalui pengingat dari media menggunakan kapas dari kursi untuk menyumbat telinga, melawan hipnosis dan akhirnya kekerasan fisik. Perlawanannya adalah upaya untuk merebut kembali kendali atas tubuh dan pikirannya sendiri.

Pada saat meriset drama, teater, pertunjukan dan film dengan kacamata Foucault berarti: a) Beralih dari "Apa ceritanya?" menjadi "Bagaimana karya ini memproduksi dan mereproduksi 'kebenaran' tertentu?"; b) Melihat kekuasaan bukan sebagai sesuatu yang negatif dan represif, tetapi sebagai jaringan produktif yang membentuk subjek dan pengetahuan.; c) Selalu mencari perlawanannya terhadap wacana dan kekuasaan dominan di dalam karya tersebut. Pendekatan ini sangat cocok untuk menganalisis karya-karya yang memiliki kritik sosial yang kuat, bermaian dengan isu identitas, atau mengeksplorasi hubungan kuasa yang kompleks.

Jadi teori Foucault menjelaskan bahwa wacana dan kekuasaan selalu saling terkait. Kekuasaan membentuk kebenaran melalui wacana (misalnya dalam ilmu pengetahuan, hukum, agama, medis), dan sebaliknya wacana memperkuat kekuasaan. Dengan kata lain, "kebenaran" tidak pernah bebas

berpengaruh dan banyak dibicarakan pada dekade ini. *Get Out* adalah sebuah fenomena budaya dan kritik yang sukses besar secara komersial dan mendapat pengakuan luas, termasuk nominasi Oscar bergengsi. Pencapaian Terbesarnya di Academy Awards (Oscar) 2018: Nominasi untuk 4 Oscar; Best Picture (Film Terbaik); Best Director (Sutradara Terbaik - Jordan Peele); Best Actor (Aktor Terbaik - Daniel Kaluuya); Best Original Screenplay (Skenario Asli Terbaik).

dari struktur kekuasaan. Pemikirannya relevan untuk kajian sastra, drama, teater, dan film karena membantu melihat bagaimana teks dan pertunjukan membentuk dan dipengaruhi oleh ideologi, politik, dan norma sosial.

C. Edward Said: Orientalisme

Edward Wadie Said (1935–2003) adalah seorang intelektual Palestina-Amerika, kritikus sastra, dan teoritikus budaya. Ia lahir di Yerusalem dan besar di Kairo, kemudian menempuh pendidikan tinggi di Princeton University (B.A., 1957) dan Harvard University (Ph.D., 1964). Said dikenal sebagai profesor di Columbia University dan tokoh terkemuka dalam kajian pascakolonial. Karya monumentalnya, *Orientalism* (1978), mengkritik representasi Barat terhadap Timur sebagai konstruksi wacana yang sarat kepentingan politik, kekuasaan, dan kolonialisme.

Teori orientalisme, menurut Edward Said didefinisikan sebagai sistem pengetahuan Barat tentang Timur (*Orient*) yang tidak netral, melainkan alat kekuasaan kolonial. Barat ada dan dianggap, diposisikan untuk menciptakan citra Timur sebagai “terbelakang, irasional, mistis, dan eksotis” untuk membenarkan dominasi politik dan budaya. Teori ini menunjukkan bahwa representasi (dalam teks sastra, seni, akademik, bahkan film) selalu terkait dengan relasi pengetahuan–kekuasaan (mirip dengan Foucault). Orientalisme adalah bentuk *discourse* (wacana) yang memproduksi “Timur” sebagai liyan (the other).

Edward Said menyatakan “*Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and ‘the Occident’.*” (Said, *Orientalism*, 1978; 2003: 2). Artinya, orientalisme adalah cara berpikir yang membedakan Timur dan Barat secara mendasar, seolah-olah soal nan esensial. Sedangkan, *Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense creates the Orient, the Oriental, and his world.*” (Said, *Orientalism*, 1978; 2003:40). berarti “Pengetahuan tentang Timur bukan cermin realitas, tetapi konstruksi yang dibentuk oleh kekuasaan Barat.” Jadi teori Edward Said, dengan teori

orientalisme membongkar bagaimana kekuatan budaya Barat mendominasi Timur melalui representasi yang bias. Said menegaskan bahwa teks, seni, dan ilmu pengetahuan bukan netral, melainkan sarat ideologi kolonial. Teori orientalisme sangat berpengaruh pada kajian sastra, teater, film, dan budaya, terutama dalam membaca karya-karya yang merepresentasikan Timur dan Barat. Di dalam kajian teater, drama, teori Edward Said membantu menganalisis bagaimana pertunjukan menggambarkan "liyan" atau memperkuat, atau melawan stereotip kolonial.

Edward Said mendefinisikan Orientalisme bukan sebagai studi yang netral tentang "Timur" (Asia, Timur Tengah, Afrika Utara), melainkan sebagai: "*A mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles...*" atau "Sebuah moda wacana dengan institusi-institusi pendukung, kosakata, ilmu pengetahuan, pencitraan, doktrin, bahkan birokolasi colonial dan gaya-gaya kolonial..." (Said, 1978; 2003:23). Orientalisme adalah bentuk proyeksi Barat atas "Timur", sebuah kerangka pengetahuan dan representasi yang dibangun oleh dunia Barat (Eropa dan Amerika) untuk mendefinisikan, menguasai, dan mengatur apa yang mereka sebut sebagai "Dunia Timur". Orientalisme menciptakan gambaran tentang "Oriental" (orang Timur) sebagai lawan biner dari "Orang Barat", penciptaan "*The Other*" (*Yang Lain*). Barat digambarkan sebagai: rasional, modern, maju, maskulin, beradab. Timur digambarkan sebagai: irasional, mistis, terbelakang, feminin, eksotis, biadab. Konstruksi pikir orientalis bukanlah kesalahan akademis, tetapi alat untuk legitimasi imperialisme dan kolonialisme. Alasan kekuasaan dengan menggambarkan "Timur" sebagai terbelakang dan aneh, Barat merasa memiliki pembernanan untuk "menjajah, menata ulang, dan menguasai"nya.

Implikasi dan panduan untuk mengkaji teater, film, dan drama audio maupun jenis seni dramatik lainnya dengan aplikasi, menerapkan teori Edward Said menjadi detektif representasi. Periset meneliti bagaimana karya seni memperkuat atau justru

menantang stereotip Orientalis tentang orang dan budaya non-Barat.

Catur langkah analisis penggunaan teori orientalis untuk mengkaji karya pertunjukan yaitu dengan tahapan: Pertama, identifikasi representasi "Timur" melalui rumusan masalah sebagai berikut: Bagaimana karakter, setting, atau budaya non-Barat (Asia, Arab, dll.) digambarkan? Apakah mereka hanya menjadi latar belakang yang eksotis untuk cerita tentang karakter Barat? Apakah mereka memiliki kepribadian yang kompleks, atau hanya sekadar stereotip (orang bijak yang misterius, teroris, harem, kung fu master)?

Kedua, menganalisis oposisi biner dengan bertanya: Bagaimana karya tersebut membandingkan karakter "Barat" dan "Timur"? Apakah wujud karakter Barat digambarkan lebih rasional, modern, atau sebagai "penyelamat", sementara karakter Timur digambarkan sebagai liar, terbelakang, atau butuh diselamatkan? Pada kasus kajian karya film *Indiana Jones and the Temple of Doom*¹¹ di mana sang arkeolog kulit putih (Barat) adalah

¹¹ Film *Indiana Jones and the Temple of Doom*, sutradara: Steven Spielberg, diilis: 23 Mei 1984 (Amerika Serikat), skenario: Willard Huyck dan Gloria Katz dari cerita oleh George Lucas. *Indiana Jones and the Temple of Doom* berfungsi sebagai prequel (kisah sebelum cerita sebelumnya) untuk *Raiders of the Lost Ark*. Film *Indiana Jones* berlatar pada tahun 1935, satu tahun sebelum petualangan Indiana Jones mencari Tabut Perjanjian. Setelah nyaris terbunuh di Shanghai, Indiana Jones (Harrison Ford), seorang penyanyi kabaret bernama Willie Scott (Kate Capshaw), dan anak pengikutnya yang bernama Short Round (Ke Huy Quan) terdampar di sebuah desa miskin di India. Mereka mengetahui bahwa sebuah batu mistis yang sakral (*Shankara Stone*) telah dicuri dari desa tersebut, bersama dengan semua anak-anak desanya. Batu tersebut dicuri oleh sebuah sekte kejam yang melakukan penyembahan dewi Kali dan mempraktikkan perbudakan anak di sebuah kuil dekat istana Pankot Palace. Indy dan kawan-kawannya memasuki kuil bawah tanah yang penuh dengan jebakan mematikan (seperti ruangan yang akan hancur, jembatan yang rapuh, dan banyak serangga) untuk menyelamatkan anak-anak dan mengambil kembali batu Shankara tersebut dari tangan pemimpin sekte yang jahat, *Mola Ram*. Film *Indiana Jones* terkenal dengan nada lebih gelap dan adegan yang lebih mengerikan dibandingkan

pahlawan yang menjelajahi "dunia Timur" yang penuh dengan bahaya dan misteri. Ketiga, tanyakan "Siapa yang Bercerita?" seperti: sudut pandang siapa yang dominan dalam cerita ini? Perspektif seorang Barat atau perspektif orang Timur sendiri? Said akan berargumen bahwa dalam wacana Orientalis, "Timur" tidak pernah diizinkan untuk berbicara atas namanya sendiri. Mereka selalu "dicarikan" (*spoken for*) objek oleh Barat. Demikian juga pada film atau *The Mummy*¹² yang menghadirkan kondisi budaya Timur yang dianggap mistis, irasional, primitif dan masih terbelakang.

Ketiga, mencari "fetisisasi dan eksotifikasi" yang ada di objek material yang dikaji dengan mempertanyakan ha-hak berikut. Apakah budaya Timur hanya diambil estetikanya saja (pakaian, musik, makanan) tanpa memahami konteksnya, hanya untuk terlihat "keren" atau "eksotis"? Apakah perempuan Timur sering digambarkan sebagai mistis, misterius (stereotip "harem")?

film pertama, bahkan memicu pembuatan rating PG-13 oleh MPAA di Amerika. Skenarionya ditulis oleh pasangan suami-istri Willard Huyck dan Gloria Katz, yang sebelumnya bekerja dengan George Lucas dalam film *American Graffiti*.

¹² Film *The Mummy* disutradarai dan skenario Stephen Sommers, dirilis: 7 Mei 1999 (Amerika Serikat). *The Mummy* adalah film laga-petualangan horor yang mencampurkan unsur terror, komedi, dan romance dengan latar belakang Mesir kuno. Pada tahun 1920-an, Rick O'Connell (Brendan Fraser), seorang legiun asing Amerika yang tangguh, menemukan kota kuno yang hilang, Hamunaptra. Dia bertemu Evelyn Carnahan (Rachel Weisz), seorang pustakawan sekaligus ahli Egyptology yang cerdik namun ceroboh, dan kakaknya yang pecundang, Jonathan. Tanpa sengaja, mereka membangkitkan Imhotep (Arnold Vosloo), seorang imam tinggi Mesir yang dikutuk dan dimumifikasi hidup-hidup karena membunuh Firaun dan menjalin affair dengan kekasihnya, Anck-su-namun. Kutukan ini menjadikannya abadi dan memiliki kekuatan magis yang mengerikan. Gagasan orisinal Stephen Sommers yang terinspirasi oleh berbagai sumber budaya pop film *Mummy Klasik* dan film petualangan tahun 1930-1940an.

Teori Orientalis dapat diaplikasi dalam mengkaji film, teater, dan drama audio serta sejenisnya. Pada kajian dan analisis film *Aladdin*¹³ (Animasi 1992). Kota fiksi "Agrabah" adalah gambaran Orientalis sebagai sebuah tempat eksotis yang penuh dengan pemikat ular, pencuri, harem, dan sultan yang kekanakanan sebagai bentuk representasi Timur. Sedangkan, oposisi binernya Aladdin (berkarakter "baik") memiliki aksen Amerika, sementara Jafar (karakter "jahat") memiliki aksen Inggris yang berat dan terkesan lebih "Timur". Hal ini mengukuhkan stereotip. Film *Aladdin* menciptakan "Timur" sebagai dunia dongeng yang ahistoris, sebuah fantasi Barat tentang dunia Arab, yang mengaburkan kompleksitas dan keragaman budaya yang sebenarnya.

Film *Crazy Rich Asians*¹⁴ (2018) sering dilihat sebagai koreksi terhadap Orientalisme karena menampilkan karakter Asia yang kompleks, modern, dan kaya raya—bukan sekadar stereotip. Ia menolak gambaran orang Asia sebagai "yang Lain" yang terbelakang. Namun, beberapa kritikus berpendapat bahwa film

¹³ Film *Aladdin* (animasi) sutradara John Musker dan Ron Clements (duo legendaris Disney juga menyutradarai *The Little Mermaid* dan *Hercules*), dirilis: 25 November 1992 (Amerika Serikat, diproduksi Walt Disney Feature Animation dan Walt Disney Pictures). *Aladdin* adalah film fantasi musical animasi yang terinspirasi dari cerita rakyat Timur Tengah dengan nama yang sama dalam kumpulan cerita *One Thousand and One Nights* (Seribu Satu Malam). Plot Inti: Kisahnya berpusat pada Aladdin, seorang pemuda miskin, cerdik, dan berhati baik yang hidup dengan monyet peliharaannya, Abu, di kota fiksi Agrabah. Aladdin jatuh cinta pada Putri Jasmine, yang bosan dengan kehidupan istana yang terkurung dan aturan yang memaksanya untuk menikah dengan pangeran. Jafar, penasihat kerajaan yang jahat dan penyihir, mengetahui bahwa hanya "*the diamond in the rough*" (permata dalam kasar) yang dapat memasuki Gua Ajaib untuk mengambil sebuah Lampu Ajaib yang sangat berkuasa. Jafar melihat potensi tersebut dalam diri Aladdin dan menyuruhnya untuk mengambil lampu itu.

¹⁴ Film *Crazy Rich Asians* disutradarai Jon M. Chu, dirilis 15 Agustus 2018 (Amerika Serikat), berdasarkan novel *Crazy Rich Asians* (2013) karya Kevin Kwan, skenario dibuat Peter Chiarelli dan Adele Lim.

ini hanya mengganti satu stereotip dengan stereotip lain (orang Asia yang super kaya dan glamor) dan masih berpusat pada persaingan kelas dan konsumerisme, yang mungkin masih merupakan proyeksi nilai-nilai Barat (materialisme) kepada masyarakat Asia. Kajian analisis teater *Miss Saigon*¹⁵ sebuah karya drama musikal ini telah banyak dikritik karena memperkuat stereotip Orientalis tentang perempuan Asia (Kim) penuh pengorbanan, patuh, dan eksotis, serta membutuhkan penyelamatan oleh pria Barat (Chris). Kisahnya berpusat pada penderitaan perempuan Asia untuk konsumsi penonton Barat juga menunjukkan pesan Orientalisme. Demikian pula, pada analisis drama audio dengan menggunakan instrument musik seperti *sitar* atau *ney* (seruling Timur Tengah) sebagai shorthand untuk menandakan "misteri" atau "ketimuran" tanpa konteks yang benar. Aksen dan karakter dialog berakses "Timur" yang berlebihan dan tidak autentik pada karakter yang jahat atau misterius. Narasi cerita yang didominasi oleh narator Barat yang "menemukan kebijaksanaan" di Timur.

Di dalam kajian teater, pertunjukan, film atau drama audio, orientalisme (Edward Said) dapat muncul melalui berbagai aspek estetis maupun non estetis untuk menganalisis karya tersebut

¹⁵ Drama musikal *Miss Saigon* dikonsep dan musik Claude-Michel Schönberg (musik) dan Alain Boublil (lirik) duo yang juga menciptakan *Les Misérables*. Lirik bahasa Inggris Richard Maltby Jr. dan disutradarai oleh Nicholas Hytner. Pentas perdana 20 September 1989 di Theatre Royal, Drury Lane di London, Inggris, kemudian di Broadway Debut, 11 April 1991 di Broadway Theatre, New York City. Kesuksesannya langsung menjadi sensasi global, dikenal karena adegan helikopter yang spektakuler (dimana sebuah replika helikopter Helikopter UH-1 "Huey" mendarat di atas panggung saat evakuasi Saigon) dan musiknya yang powerful dan emosional. *Miss Saigon* adalah sebuah drama musical epik yang terinspirasi oleh opera *Madama Butterfly* karya Giacomo Puccini, namun dipindahkan ke latar belakang Perang Vietnam dan jatuhnya Saigon tahun 1975. Kisahnya berpusat pada percintaan tragis antara: Kim, seorang gadis muda Vietnam yang terpaksa bekerja sebagai penari bar dan pelacur di Saigon untuk bertahan hidup. Chris, seorang sersan Amerika yang bertugas di Vietnam.

tidak serta-merta dikategorikan, atau menyebutnya karya itu "rasis". Tetapi, mengungkap bagaimana warisan kolonial dan kekuatan kekuasaan (Barat) membentuk cara merepresentasikan budaya lain. Orientalisme berkontribusi pada dekolonialisasi seni dengan membongkar stereotip dan membuka ruang untuk cerita yang lebih autentik dan berperspektif dari budaya non-Barat. Setiap ada pertanyaan: "Apakah karya ini memperkuat stereotip yang merendahkan, atau justru menantang dan memperluas cara pandang kita tentang 'Yang Lain'?" Oleh sebab itu, pendekatan Orientalisme sangat penting untuk membongkar bias tersembunyi dan mendorong representasi yang lebih adil dan setara dalam dunia seni.

D. Gayatri Spivak & Homi Bhabha: Poskolonialisme

1. Gayatri Spivak: Pascakolonial

Gayatri Chakravorty Spivak (1942–) adalah seorang teoretikus sastra, feminis, dan filsuf asal India. Ia lahir di Kolkata dan melanjutkan studi ke Amerika, menempuh Ph.D. di Cornell University dengan disertasi tentang W.B. Yeats. Spivak dikenal luas melalui terjemahan dan pengantarannya atas karya Jacques Derrida *Of Grammatology* (1976), yang memperkenalkan dekonstruksi ke dunia akademik berbahasa Inggris. Sebagai profesor di Columbia University, Spivak menjadi salah satu figur utama kajian pascakolonial, feminism global, dan kritik Marxian.

Teori pascakolonial Spivak banyak membicarakan suara kaum terpinggirkan, khususnya perempuan di dunia kolonial dan pascakolonial. Ia mengembangkan konsep *subaltern* (dipinjam dari Antonio Gramsci), yaitu kelompok sosial yang tidak memiliki akses pada struktur kekuasaan, ekonomi, dan representasi. Pertanyaan kuncinya "*Can the Subaltern Speak?*" (1988). Pokok pemikiran Gayatri Spivak, yaitu *subaltern* sering direpresentasikan oleh elit, intelektual, atau institusi Barat, sehingga mereka kehilangan agensi; dan wacana pascakolonial tidak boleh hanya mengganti satu dominasi dengan yang lain,

melainkan harus membuka ruang bagi suara mereka yang terbungkam. Kritik feminis Spivak juga menyoroti bagaimana perempuan di dunia pascakolonial sering kali menjadi korban ganda: oleh kolonialisme dan patriarki lokal. Gayatri Spivak, sebut “*Can the subaltern speak? The subaltern cannot speak.*” (Spivak, 1988; 1994: 104). Artinya, kaum *subaltern* tidak dapat berbicara dengan bebas karena selalu direpresentasikan oleh pihak lain (elit, kolonialis, atau bahkan intelektual). ‘*Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears... into a violent shuttling.*’ (Spivak, 1988; 1994: 102). Maksudnya, perempuan di dunia pascakolonial sering lenyap sebagai subjek karena terjebak di antara patriarki lokal dan imperialisme global.

Teori pascakolonial Spivak, menekankan pentingnya menghadirkan suara mereka yang termarginalkan (*subaltern*), bukan hanya berbicara *tentang* mereka. Kritiknya memperluas kajian pascakolonial dengan dimensi gender, kelas, dan bahasa. Di dalam studi drama, teater, dan film, pendekatan Spivak membuka jalan untuk membaca representasi kelompok minoritas, asyarakat, atau asyarakat adat yang sering disisihkan dalam wacana dominan.

Gayatri Chakravorty Spivak adalah salah satu pemikir paling penting dalam studi pascakolonial. Teorinya yang kompleks menawarkan alat analisis yang sangat powerful untuk mengkaji teater, pertunjukan, dan film. Penerapan teori pascakolonial (Spivak) berarti tidak hanya menganalisis *apa* yang diceritakan, tetapi bagaimana cerita itu diceritakan, oleh siapa, dan suara siapa yang justru tidak didengar. Analisis narasi dan representasi digunakan dengan pertanyaan: "Bisakah *subaltern* bicara?" atau pertanyaan pentingnya: Apakah kelompok marginal (*subaltern*) diberikan suara yang otentik, ataukah mereka hanya dijadikan objek cerita untuk dikonsumsi oleh penonton yang dominan?

Contoh penggunaan analisis paskakolonial pada film berlatar sosial ekonomi India, *Slumdog Millionaire*.¹⁶ Banyak kritik

¹⁶ Film *Slumdog Millionaire*, disutradarai Danny Boyle, skenario Simon Beaufoy diadaptasi dari novel *Q & A* (2005) karya Vikas Swarup, dan

pascakolonial terhadap film ini. Meski bercerita tentang anak-anak miskin India, narasinya didikte oleh struktur kuis *Who Wants to Be a Millionaire?* sebuah format televisi Barat. Keberhasilan Jamal ditentukan oleh sistem nilai Barat. Apakah anak-anak slum ini benar-benar "bicara", ataukah kisah mereka dikemas untuk memuaskan fantasi dan sensibilitas penonton Barat tentang "keberhasilan" dan "nasib baik"? Demikian pula pada teater *Miss Saigon* dengan karakter Kim adalah contoh klasik sebagai subaltern (perempuan Asia, korban perang). Pertanyaan Spivakian yang jelas "Apakah Kim benar-benar memiliki suara, ataukah dia hanya simbol pasif yang dikorbankan untuk drama emosional dan penebusan karakter pria Amerika (Chris)? Kisahnya digunakan untuk menceritakan trauma *siapa?* Karakter Jamal dan Kim sebagai representasi

dirilis 2008 (pertama kali diputar di Festival Film Telluride pada Agustus 2008, lalu dirilis secara luas di berbagai negara pada November 2008 hingga Januari 2009). *Slumdog Millionaire* sebuah drama romantis yang dibalut dengan elemen thriller dan dituturkan melalui struktur cerita yang unik. Film ini berlatar di India, khususnya di Mumbai. Plot Inti: Film ini berkisah tentang Jamal Malik (Dev Patel), seorang remaja miskin ("slumdog") dari daerah kumuh Mumbai yang menjadi kontestan dalam acara kuis TV India berhadiah besar, *Who Wants to Be a Millionaire?*. Secara mengejutkan, Jamal berhasil menjawab semua pertanyaan dengan benar dan hanya tinggal satu soal lagi untuk memenangkan jackpot 20 juta rupee. Karena kecurigaan bahwa seorang anak miskin tidak mungkin sejenius itu, sang pembawa acara (Anil Kapoor) menuduhnya curang dan menyuruh polisi untuk menangkap dan menyiksanya untuk mengaku. Film ini memenangkan 8 Academy Awards (Oscar) pada tahun 2009, termasuk: Best Picture (Film Terbaik), Best Director (Danny Boyle), Best Original Score (A.R. Rahman), Best Original Song ("Jai Ho"), Best Adapted Screenplay (Simon Beaufoy), dan Best Cinematography (Sinematografi Terbaik). Film *Slumdog Millionaire* diproduksi gabungan dari Inggris-India yang dipelopori oleh Celador Films dan Film 4 Productions, dengan pendanaan dan distribusi internasional dari Pathé, serta distribusi strategis di AS oleh Fox Searchlight Pictures.

pascakolonial yang diangkat dengan memposisikan dalam kultur dan kajian pascakolonial. Hal terbuat menundukkan posisi Jamal dan Kim sebagai subaltern sebagai bentuk trauma akibat korban kolonial yang harus disampaikan ke zaman sekarang.

2. Homi Bhabha

Homi K. Bhabha (1949–) adalah seorang teoretikus sastra dan budaya asal India. Ia menempuh pendidikan di Bombay, lalu melanjutkan ke Oxford University. Bhabha dikenal sebagai salah satu tokoh utama teori pascakolonial, bersama Edward Said dan Gayatri Spivak. Saat ini ia menjabat sebagai profesor di Harvard University. Pemikirannya banyak dipengaruhi oleh Jacques Derrida (dekonstruksi), Jacques Lacan (psikoanalisis), dan Michel Foucault (wacana & kekuasaan). Bhabha terkenal karena konsep-konsep inovatifnya tentang identitas, hibriditas, dan ambivalensi dalam konteks kolonial dan pascakolonial.

Teori Pascakolonial Bhabha memiliki pokok pikiran yang teorinya meliputi: Pertama, hibriditas (*hybridity*) yaitu Identitas kolonial tidak pernah murni, melainkan terbentuk melalui percampuran budaya kolonial dan pribumi. Hal tersebut disampaikan Homi Bhabha "*Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination.*" (Bhabha, 1994: 112). Artinya, hibriditas bukan sekadar pencampuran, melainkan strategi yang bisa membalikkan dominasi kolonial.

Kedua, hibriditas menciptakan ruang baru (*third space*) yang melampaui oposisi biner Barat atau Timur. *It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation.*" (Bhabha, 1994: 37), maksudnya, *Third Space* adalah ruang kultural baru di mana identitas kolonial dinegosiasikan, tidak pernah final, dan selalu dalam proses. "*Ambivalence describes this fluctuating relationship between mimicry and mockery, where the colonized both resembles and menaces the colonizer.*" (Bhabha, 1994: 91). Ambivalensi adalah hubungan berfluktuasi antara peniruan (*mimicry*) dan ejekan (*mockery*), di mana yang terjajah meniru penjajah tapi sekaligus mengancamnya.

Ketiga, ambivalensi (*ambivalence*) yaitu bentuk hubungan kolonial penuh dengan kontradiksi antara penjajah ingin menundukkan, tapi juga meniru, dan sebaliknya, yang terjajah ingin melawan, tapi juga menginternalisasi budaya colonial, sehingga ensi ini menghasilkan ketidakstabilan dalam otoritas kolonial. Keempat, mimikri (*mimicry*) yaitu subjek kolonial sering diminta untuk “menjadi seperti” penjajah, tapi “tidak pernah sepenuhnya sama.” Mimikri melemahkan otoritas kolonial karena menyingkap ketegangan antara kesamaan dan perbedaan. *“Mimicry is at once resemblance and menace.”* (Bhabha, 1994: p. 86). Artinya, mimikri kolonial selalu ambivalen —tampak mirip dengan penjajah, tapi sekaligus mengancam otoritasnya. Jadi teori pascakolonial Homi Bhabha, memperkaya teori pascakolonial dengan gagasan bahwa kolonialisme tidak hanya menindas, tetapi juga melahirkan ruang-ruang identitas baru yang cair dan hibrid. Konsep hibriditas, mimikri, dan Third Space sangat penting untuk memahami dinamika identitas dalam sastra, drama, teater, dan film, terutama yang menggambarkan benturan budaya antara kolonial dan pribumi.

Teori pascakolonia Homi K. Bhabha untuk kajian teater, pertunjukan, dan film sebagai pendekatan yang sangat canggih dan relevan. Homi Bhabha, dalam *The Location of Culture* (1994), memperkenalkan konsep-konsep yang memungkinkan kita membongkar kompleksitas identitas, kekuasaan, dan representasi dalam dunia pascakolonial. Homi Berbeda dengan pendekatan yang lebih konfrontatif, justru Homi Bhabha tertarik pada "celah-celah" dan "ruang antar" (*in-between spaces*) di mana identitas dan makna menjadi cair, ambigu, dan saling memengaruhi.

Analisis karakter digunakan mencari ambivalensi dan mimikri dengan bertanya dan mempermasalahkan: Bagaimana karakter dalam karya ini melakukan mimikri? Apakah tiruan itu "sempurna" atau justru mengandung keanehan yang mengganggu? Pada film *Crazy Rich Asians*, perhatikan bagaimana keluarga muda Singapura yang ultra-kaya meniru gaya hidup dan konsumerisme Barat (mimikri), tetapi juga mempertahankan struktur keluarga berkeyakinan Confucian yang masih sangat

tradisional. Hibriditas inilah yang membentuk identitas mereka yang unik. Mereka bukan sepenuhnya "Barat" atau "Timur".

Hibriditas budaya dalam seni pertunjukan dengan analisis bentuk pertunjukan dengan pertanyaan kunci: Bagaimana bentuk pertunjukan atau film itu sendiri adalah hasil hibriditas? Bagaimana ia memadukan unsur-unsur budaya yang berbeda untuk menciptakan bahasa artistik yang baru? Pada karya teater kontemporer Indonesia sering memadukan wayang, dramatari, dengan teknik akting Barat. Seorang sutradara mungkin menggunakan naskah Ibsen tetapi menyutradarainya dengan estetika ritual Jawa menurut Bhabha, ini bukan pengkhianatan terhadap "tradisi asli", tetapi negosiasi kreatif yang hidup dalam ruang pascakolonial.

Teks sebagai ruang negosiasi, bukan cerminan realitas dalam kajian pascakolonial dengan mempertanyakan "Apakah film ini merepresentasikan Indonesia yang 'as li'?", tanyakan "bagaimana film ini menegosiasikan berbagai pengaruh budaya yang membentuk Indonesia modern?" Karya film *Ada Apa Dengan Cinta?* 2 karena tidak "Indonesia" enough (karena ada adegan di New York, Amerika Serikat), analisis bagaimana film tersebut menggambarkan hibriditas pengalaman kelas menengah di Indonesia modern yang fasih berbahasa Inggris, kuliah di luar negeri, tetapi juga menghadapi tekanan untuk pulang dan memenuhi harapan keluarga Jawa.

Bhabha menolak gagasan "kemurnian" budaya, sebab semua budaya adalah hibrid. Bhabha menolak gagasan bahwa ada budaya yang "murni" dan tidak terkontaminasi. Semua budaya adalah hibrid. Bagaimana karya seni ini justru merayakan pencampuran dan ketidakmurnian, berusaha kembali ke suatu masa lalu yang dianggap murni? Bentuk yang paling mudah dan ada di Indonesia adalah musik dangdut adalah contoh sempurna hibriditas. Dangdut adalah perpaduan dari musik India (film Bollywood), Melayu, Arab, dan unsur-unsur musik Barat dan Latin. Kehebatannya justru terletak pada campurannya yang dinamis.

E. Judith Butler: Gender & Performativity

Judith Pamela Butler, lahir pada 24 Februari 1956 di Cleveland, Ohio, Amerika Serikat, adalah seorang filsuf dan teoretikus gender yang dikenal luas sebagai salah satu pemikir paling berpengaruh dalam teori feminis kontemporer, queer theory, serta kajian gender dan seksualitas. Ia mengajar di University of California, Berkeley, dan banyak dipengaruhi oleh pemikiran Michel Foucault tentang wacana dan kekuasaan, Jacques Derrida tentang dekonstruksi, J. L. Austin tentang *speech acts*, serta Simone de Beauvoir tentang konstruksi sosial gender. Kontribusi terbesarnya terletak pada gagasan mengenai gender sebagai sesuatu yang tidak bersifat esensial, melainkan hasil konstruksi sosial yang terbentuk melalui praktik, pengulangan, bahasa, dan norma budaya. Dengan demikian, gender bukanlah sesuatu yang “dimiliki” secara tetap, melainkan sesuatu yang terus-menerus dilakukan melalui performa sehari-hari.

Teori *gender performativity* yang dikembangkan Butler dalam *Gender Trouble* (1990) menjelaskan bahwa identitas gender tidak memiliki dasar ontologis yang stabil, melainkan terbentuk dari ekspresi dan tindakan yang terus-menerus diulang. Dalam salah satu kutipan pentingnya ia menulis: “*There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results*” (Butler, 1990: 33). Artinya, tidak ada identitas gender yang mendahului ekspresi; justru identitas tersebut lahir karena ekspresi yang dilakukan. Pandangan ini semakin ditegaskan dalam *Bodies That Matter* (1993), di mana Butler menyatakan bahwa performativitas bukanlah satu tindakan tunggal, melainkan sebuah pengulangan ritual yang efeknya menjadi seolah-olah alami karena dilekatkan pada tubuh. Dengan perspektif ini, Butler membuka kemungkinan bahwa gender selalu dapat dinegosiasikan, digugat, atau disubversi, misalnya melalui praktik artistik seperti teater atau drag performance yang mendemonstrasikan bagaimana identitas gender bisa diparodikan. Jadi, teori Butler menolak pandangan esensialis mengenai gender dan menegaskan bahwa

gender adalah konstruksi performatif yang selalu terbuka pada kemungkinan subversi sosial maupun kultural.

Penerapan teori Judith Butler untuk mengkajian teater, pertunjukan, dan film berarti tidak lagi bertanya "Bagaimana film merepresentasikan pria dan wanita?" tetapi "Bagaimana karya ini memproduksi dan mereproduksi (atau justru menggugat) kategori 'pria' dan 'wanita' itu sendiri melalui praktik performatif?" Analisis "pembentukan gender" karakter melalui tindakan dengan pertanyaan Kunci: Bagaimana adegan-adegan tertentu secara visual dan naratif menunjukkan proses "menjadi" seorang pria atau wanita? Tunjukkan tindakan, ucapan, dan interaksi spesifik yang "membentuk" gender karakter.

Di dalam film *Billy Elliot*¹⁷, menyaksikan sosok Billy secara harfiah berlatih untuk melakukan gender yang diinginkannya.

¹⁷ Film *Billy Elliot* disutradarai Stephen Daldry, skenario Lee Hall, dirilis: 2000 (Tayang perdana di Festival Film Cannes pada Mei 2000, lalu dirilis secara luas di Inggris pada September 2000). *Billy Elliot* adalah sebuah drama koming-of-age yang berlatar belakang Inggris utara selama pemogokan penambang batu bara tahun 1984-1985, sebuah periode konflik sosial dan ekonomi yang sangat keras. Billy Elliot (Jamie Bell) adalah seorang anak laki-laki berusia 11 tahun dari keluarga kelas pekerja yang sedang berduka sejak kematian ibunya. Ayahnya (Gary Lewis) dan kakak laki-lakinya (Jamie Draven) adalah penambang yang sedang mogok kerja, sehingga suasana di rumahnya tebal dengan kemarahan, kesedihan, dan kemiskinan. Billy secara tidak sengaja menemukan passion-nya ketika ia mengikuti latihan balet di gymnasium yang sama tempat ia seharusnya mengambil pelajaran tinju. Guru balet yang keras kepala namun peduli, Mrs. Wilkinson (Julie Walters), melihat bakat alami Billy dan setuju untuk melatihnya secara privat. Billy harus merahasiakan cintanya pada balet dari keluarganya yang sangat maskulin, karena pada masa dan di lingkungan itu, balet dianggap sebagai kegiatan yang "banci" dan tidak pantas untuk seorang anak laki-laki. Ia menghadapi prasangka, ejekan, dan amarah dari ayah dan kakaknya ketika rahasianya terbongkar. Perjuangan Billy bukan hanya untuk mewujudkan mimpiya, tetapi juga melawan stereotip gender dan tekanan sosial yang kaku. Film ini berkisah tentang bagaimana seni dan tekad seseorang dapat menjadi pelarian dari konflik dan kemiskinan, serta bagaimana seorang anak dapat mengubah pandangan keluarganya.

Adegan-adegannya berlatih balet, yang dianggap "feminin", bersanding dengan adegan ia berusaha melakukan tinju, yang dianggap "maskulin". Film ini adalah studi kasus sempurna tentang bagaimana gender dilakukan dan diperjuangkan. *Billy Elliot* diingat sebagai sebuah film yang mengharukan dan memotivasi dengan performa akting yang luar biasa, terutama dari Jamie Bell yang masih remaja. Sebuah kisah progresif tentang menantang norma gender dengan cara yang relatable dan tidak menggurui. Sebuah potongan sejarah sosial yang kuat yang menangkap suasana pemogokan penambang Inggris tahun 1980-an. Sebagai contoh sempurna untuk analisis menggunakan teori performativitas gender Judith Butler, karena secara literal menunjukkan bagaimana gender "dilakukan" dan diperjuangkan.

Performativitas gender (Judith Butler) untuk mencari adanya "pembelokan" dan "kegagalan" yang subversif. Di mana terjadi momen "pengulangan yang menyimpang" dari norma gender? Kapan seorang karakter "gagal" melakukan gender sesuai yang diharapkan? Apa efek dari kegagalan ini terhadap narasi dan penonton? Dapat dicontohkan pada karakter The Engineer dalam musical *Miss Saigon* adalah contoh bagus. Ia melakukan gender secara flamboyant, campuran, dan berlebihan. Penampilannya adalah sebuah parodi dari gender normatif, yang justru membongkar bahwa semua gender adalah sebuah performansi yang menunjukkan bahwa "kejantanan" bisa ditiru dan dilebih-lebihkan.

Tema utama film pengejaran mimpi, identitas gender, konflik kelas, dan ikatan keluarga. *Billy Elliot* adalah sebuah sukses kritis dan komersial yang sangat dipuji. Pencapaian utama Academy Awards (Oscar) 2001: Menerima 3 nominasi: Best Director (Stephen Daldry), Best Original Screenplay (Lee Hall), Best Supporting Actress (Julie Walters). BAFTA Awards 2001: Memenangkan 3 penghargaan dari 13 nominasi, termasuk: Best British Film; Best Actor in a Supporting Role (Julie Walters), Best Performance by an Actor in a Leading Role (Jamie Bell, pada usia 14 tahun). Kesuksesan film ini juga melahirkan adaptasi musical teatral yang sangat sukses dengan musik oleh Elton John, yang telah dipentaskan di West End London, Broadway, dan seluruh dunia.

Teori performativitas gender Judith Butler pada dasarnya untuk membongkar ilusi "realisme" gender. Bagaimana sebuah film atau lakon yang terlihat "realistik" justru menyembunyikan kerja performativitasnya? Bagaimana ia membuat gender yang ditampilkan terlihat "alami" dan "otentik"? Sebuah film romantis Hollywood yang konvensional seringkali adalah mesin terhebat untuk menghasilkan ilusi gender yang natural. Pria tampil "dengan natural" sebagai pelindung dan pengejar, wanita "dengan natural" sebagai objek yang ingin dikejar. Analisis Butlerian akan membongkar kode-kode sinematik (*shot/reverse-shot, lighting, blocking*) yang bekerja untuk menciptakan "sifat alami" tersebut.

Teori performativitas gender Judith Butler dapat juga mempertanyakan hubungan antara aktor dan peran. Bagaimana pemilihan actor-aktris (*casting*) dan akting memperkuat atau mengganggu norma gender? Apa artinya ketika seorang aktor biologis tertentu memerankan karakter dengan ekspresi gender yang berbeda? Misalnya, seorang aktor transgender (seperti Laverne Cox dalam serial komedia di televisi *Orange is the New Black*¹⁸) yang memerankan karakter transgender bukanlah

¹⁸ Serial drama komedi serial televisi *Orange Is the New Black* karya Jenji Kohan, ditayang perdana pada 11 Juli 2013 masuk dalam aringan Netflix (salah satu serial orisinal pertama Netflix yang sangat sukses) berdasarkan memoar *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (2010) karya Piper Kerman. Cerita *Orange Is the New Black* (sering disingkat *OITNB*) adalah serial drama komedi yang berlatar di sebuah penjara federal wanita fiks di Litchfield, New York. Serial ini berpusat pada Piper Chapman (Taylor Schilling), wanita berpendidikan tinggi dari latar belakang kelas menengah atas yang menjalani hukuman 15 bulan di penjara karena keterlibatannya masa lalu dalam mengantar uang dari pacarnya yang merupakan pengedar narkoba (Alex Vause, diperankan oleh Laura Prepon). Namun, cerita Piper hanyalah pintu masuk untuk menjelajahi kehidupan puluhan narapidana wanita lainnya. Serial *OITNB* terkenal karena ensemble cast-nya yang sangat besar dan beragam. Setiap episode menggunakan kilas balik (*flashback*) untuk mengeksplorasi latar belakang dan kehidupan setiap karakter sebelum mereka masuk penjara, menunjukkan bagaimana mereka akhirnya berakhir di Litchfield.

"berakting" menjadi transgender. Keberadaan mereka di layar adalah sebuah pernyataan politis yang menunjukkan materialisasi tubuh transgender dalam budaya pop, sekaligus menggugat anggapan bahwa hanya cisgender yang "normal".

Teori performativitas gender Butler guna mengeksplorasi parodi dan drag sebagai kritik utamanya. Butler melihat bentuk pertunjukan drag bukan sebagai sekadar meniru wanita, tetapi sebagai parodi yang membongkar seluruh struktur gender. Drag mengungkapkan mekanisme tiruan yang membentuk semua gender. Bagaimana adegan drag atau cross-dressing dalam sebuah film, atau pertunjukan tidak hanya lucu, tetapi juga bersifat politis dengan menunjukkan sifat tiruan dari semua gender. Contohnya di film *Tootsie*¹⁹(1982) atau *Mrs.*

Tema utama serial OITNB membahas secara mendalam tentang: sistem peradilan pidana dan industri penjara di Amerika Serikat; ras, kelas, dan privilege (Hak istimewa). Perbedaan perlakuan terhadap narapidana erdasarkan ras dan latar belakang ekonomi mereka adalah kritik sosial yang kuat dalam serial ini. Seksualitas dan identitas gender, dengan menampilkan karakter-karakter LGBTQ+ yang kompleks. Persahabatan, persaingan, dan komunitas yang terbentuk dalam lingkungan terisolasi dan keras. Kekerasan sistemik, korupsi, dan kondisi penjara yang tidak manusiawi.

¹⁹ Film *Tootsie*, disutradarai Sydney Pollack, dirilis 17 Desember 1982 (Amerika Serikat), skenario Larry Gelbart & Murray Schisgal (dengan kontribusi tidak dikreditkan dari Elaine May dan lainnya, bintang utama: Dustin Hoffman, Jessica Lange, Teri Garr, Bill Murray, Charles Durning, dan Sydney Pollack. Cerita film *Tootsie* adalah sebuah komedi-drama yang dianggap sebagai salah satu film komedi terbaik sepanjang masa. Film ini mengikuti cerita Michael Dorsey (Dustin Hoffman), seorang aktor New York yang berbakat namun sangat perfeksionis dan sulit diajak bekerja sama, sehingga tidak ada sutradara yang mau mempekerjakannya. Di dalam keputusasaan untuk mendapatkan uang dan membiayai sebuah drama yang ingin diproduksi oleh temannya (Bill Murray), Michael melakukan sesuatu yang gila: ia menyamar sebagai seorang wanita dan mengikuti audisi untuk peran pendukung di sebuah opera sabun populer. Dengan nama "Dorothy Michaels", ia mendapatkan peran tersebut dan menjadi sangat terkenal. Selama hidupnya sebagai Dorothy, Michael mengalami langsung:Seksisme dan Perlakuan yang berbeda sebagai Dorothy, ia diperlakukan dengan cara yang sangat

*Doubtfire*²⁰ (1993) bisa dibaca tidak hanya sebagai komedi, tetapi sebagai demonstrasi bagaimana gender dibangun melalui pakaian, suara, dan gerak tubuh. "Kegagalan" sang karakter untuk terus mempertahankan performansinya yang justru menunjukkan kerapuhan norma gender.

Pemakaian dan menerapkan teori Judith Butler berarti: a) Menggeser fokus dari *apa itu gender* (sebagai entitas) ke *bagaimana gender bekerja* (sebagai proses); b) Membongkar klaim-klaim naturalitas dan menunjukkan bahwa apa yang kita anggap paling intim tentang diri kita (identitas gender) sebenarnya adalah hasil dari pengulangan budaya yang terdisiplinkan; c) Merayakan momen-momen kegagalan, parodi, dan ketidakstabilan sebagai peluang untuk perubahan dan resistensi politik; d) Memandang teater, film, dan pertunjukan sebagai "laboratorium gender"—ruang di mana norma-norma gender, baik dipentaskan, diperkuat, maupun—yang paling menarik—dikacaukan dan ditulis ulang. Jadi teori performativitas gender Judith Butler sangat cocok untuk menganalisis segala bentuk pertunjukan, dari

berbeda oleh rekan-rekannya, terutama oleh sutradara yang seksis. Pengalaman tersebut membuka matanya pada ketidakadilan dan penghinaan yang dialami wanita setiap hari. Bentuk dari Kebingungan Identitas dan Komplikasi Romantis: Michael/Dorothy jatuh cinta pada rekan mainnya yang cantik, Julie Nichols (Jessica Lange). Namun, Julie menganggap Dorothy sebagai sahabatnya. Sementara itu, ayah Julie (Charles Durning) justru jatuh cinta pada Dorothy, dan seorang aktor lain di opera sabun itu juga ingin memacarinya. Konflik mencapai puncaknya ketika Michael harus mempertahankan penyamarannya di tengah ketenaran yang semakin besar, sambil berusaha mendapatkan cinta Julie dan menjaga agar identitas aslinya tidak terbongkar.

²⁰ Film *Mrs. Doubtfire*, sutradara Chris Columbus, dirilis 24 November 1993 (Amerika Serikat), skenario Randi Mayem Singer dan Leslie Dixon berdasarkan novel *Alias Madame Doubtfire* karya Anne Fine, bintang utama Robin Williams, Sally Field, Pierce Brosnan, Harvey Fierstein, Mara Wilson. Film *Mrs. Doubtfire*, sebuah film komedi-drama keluarga yang menyentuh tentang perceraian, hak asuh anak, dan cinta seorang ayah kepada anak-anaknya. Inti cerita Daniel Hillard (Robin Williams) adalah seorang pengisi suara

yang paling mainstream hingga yang paling eksperimental, karena semua bentuk tersebut pada dasarnya adalah tentang tubuh, representasi, dan penampilan—yang merupakan jantung dari teori Butler.

F. Pierre Bourdieu: Habitus dan Medan

Pierre Bourdieu (1930–2002) adalah seorang sosiolog Prancis yang lahir di Penguin, Béarn, dan menjadi salah satu pemikir sosial paling berpengaruh abad ke-20. Ia belajar filsafat di École Normale Supérieure di Paris, lalu mengajar di Aljazair pada masa perang kemerdekaan, di mana pengalamannya memengaruhi minatnya terhadap sosiologi kolonialisme dan struktur sosial. Karier akademiknya berlanjut di École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) dan Collège de France, tempat ia menghasilkan karya-karya monumental. Bourdieu banyak dipengaruhi oleh Karl Marx, Max Weber, dan Émile Durkheim, tetapi ia mengembangkan kerangka teoritis orisinal yang menggabungkan struktur sosial dengan praktik budaya.

Teori kunci Bourdieu terletak pada konsep *habitus*, *field* (medan), dan *capital* (modal). *Habitus* merujuk pada sistem disposisi yang terinternalisasi melalui pengalaman hidup individu dalam struktur sosial, sehingga membentuk cara berpikir, merasakan, dan bertindak. *Field* atau medan adalah arena sosial tempat berbagai agen bersaing dan berinteraksi menggunakan berbagai jenis modal (ekonomi, sosial, budaya, simbolik). Hubungan antara habitus dan medan inilah yang menjelaskan reproduksi maupun transformasi struktur sosial. Di dalam *Outline of a Theory of Practice* Bourdieu (1977:72) menulis: “*The habitus is a system of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures*”. Maksudnya, habitus adalah struktur yang terbentuk dari pengalaman masa lalu, yang pada gilirannya berfungsi membentuk struktur praktik sosial baru. Sementara dalam *The Logic of Practice* ia menekankan bahwa habitus bukanlah determinisme mutlak, melainkan ruang

kemungkinan yang memungkinkan agen untuk menyesuaikan diri maupun melakukan resistensi terhadap aturan medan.

Jadi teori Bourdieu memberi pemahaman bahwa praktik sosial tidak bisa direduksi hanya pada determinasi struktur (seperti dalam marxisme klasik) maupun pilihan bebas agen (seperti dalam eksistensialisme), melainkan pada dialektika antara habitus dan medan. Teori ini membuka ruang analisis untuk memahami seni, sastra, teater, maupun film sebagai praktik sosial yang tidak netral, melainkan dipengaruhi oleh distribusi modal budaya dan simbolik dalam medan seni. Misalnya, dalam teater, karya yang dianggap "bernilai tinggi" lahir bukan hanya karena kualitas estetikanya, tetapi juga karena legitimasi simbolik dari institusi, kritis, dan jaringan sosial yang memproduksinya.

Praktek menerapkan teori Pierre Bourdieu tentang habitus dan medan (*field*) untuk mengkaji teater, pertunjukan, dan film memberikan alat analisis yang sangat canggih untuk dapat memahami praktik kesenian tidak hanya sebagai karya estetika, tetapi sebagai hasil dan bagian dari pertarungan sosial. Konsep kunci Bourdieu, pertama, habitus adalah "sistem disposisi yang bertahan dan dapat diubah" yang dibentuk oleh pengalaman sosial individu. Ia adalah skema persepsi, penilaian, dan tindakan yang dihasilkan oleh kondisi sosial tertentu (seperti kelas, pendidikan, keluarga) dan menjadi "alamiah" bagi si pelaku. Contohnya dari kisah seorang kurator galeri seni dan seorang penonton bioskop biasa memiliki *habitus* yang berbeda. Kurator mungkin terlatih untuk menilai sebuah instalasi video berdasarkan teori seni kontemporer, sementara penonton bioskop mungkin menilainya berdasarkan "bagus tidaknya" atau "mudah dipahami tidaknya". Kedua penilaian ini berasal dari *habitus* yang berbeda.

Kedua, Modal (*capital*) yang oleh Bourdieu memperluas konsep modal bukan hanya ekonomi, tetapi juga; a) modal budaya (*cultural capital*) seperti pengetahuan, keterampilan, pendidikan, selera (misalnya: kemampuan mengutip Brecht, memahami teori film, memainkan alat musik); b) Modal sosial (*social capital*) yaitu jaringan hubungan dan keanggotaan dalam

kelompok (misalnya: kenalan dengan sutradara terkenal, menjadi bagian dari komunitas teater eksperimental); c) Modal simbolik (*symbolic capital*): Pengakuan, prestise, legitimasi (misalnya: memenangkan festival film, mendapatkan gelar "seniman nasional").

Ketiga, Medan (*field*), oleh Bourdieu, adalah sebuah arena permainan sosial yang otonom dengan aturan dan logikanya sendiri, tempat para aktor berkompetisi untuk mendapatkan modal dan dominasi. Dunia seni, sains, agama, dan hukum adalah contoh *field*. Medan oleh Bourdieu mencakup juga logika medan seni sebagai "ekonomi terbalik"—sukses komersial (modal ekonomi) justru bisa dianggap meragukan nilai seninya (modal simbolik). Sebuah film *box office* bisa dianggap "less artistic" dibanding film arthouse yang hanya ditonton segelintir orang tapi dipuji kritikus.

Panduan penerapan untuk kajian teater, pertunjukan, dan film yang dianalisis dengan teori Bourdieu berarti melihat sebuah karya seni sebagai titik pertemuan dari berbagai habitus dan hasil pertarungan dalam suatu medan. Pertama, analisis karya sebagai produk dari habitus kolektif dengan pertanyaan kunci: Habitus seperti apa yang menghasilkan karya ini? Bagaimana latar belakang sosial, pendidikan, dan jaringan (modal sosial) dari sutradara, penulis naskah, atau kolektif teater membentuk pilihan artistik mereka? Hal tersebut dapat dibandingkan tentang *habitus* sutradara film arthouse Indonesia (lulusan sekolah film, terlibat dalam festival internasional) dengan sutradara film sinetron atau drama televisi (bekerja dengan logika rating dan iklan). Perbedaan *habitus* tersebut menghasilkan jenis film yang sangat berbeda, yang ditujukan untuk medan dan publik yang berbeda.

Kedua, analisis terkait pemetaan medan (*mapping the field*) dengan pertanyaan kunci di mana posisi karya ini dalam medan seni? Apakah ia berada di pusat (mainstream, diterima luas) atau di pinggiran (eksperimental, avant-garde)? Siapa saja aktor yang berkompetisi dalam medan ini? Modal apa yang diperebutkan (prestise festival versus rating penonton vs. puji kritikus)? Hal pemetaan medan dapat menggunakan contoh Teater

Koma. Sebuah pertunjukan teater yang dipentaskan di Teater Koma (yang sudah memiliki modal simbolik tinggi) akan memiliki nilai dan jangkauan yang berbeda dengan pertunjukan komunitas yang dipentaskan di sebuah ruang alternatif. Keduanya berada di dalam *medan* teater Indonesia yang berbeda, tetapi menempati dan posisi juga berbeda dan memperebutkan jenis modal yang tidak sepenuhnya sama.

Ketiga, kajian Bourdieu, dengan analisis strategi untuk mendapatkan legitimasi. Pertanyaan kuncinya yang diajukan adalah: Strategi apa yang digunakan seniman atau institusi untuk mengonversi satu jenis modal ke modal lainnya dan mendapatkan legitimasi (modal simbolik)? Pemasalahan yang diajukan dalam riset indie. Sebuah film indie (modal simbolik tinggi dari kritikus) diikutsertakan dalam festival internasional untuk mendapatkan perhatian distributor (modal sosial) dan akhirnya mendapatkan tayangan komersial (modal ekonomi). Atau, sebuah sinetron sukses (modal ekonomi tinggi dari *rating*) mungkin memproduksi sebuah film layar lebar untuk meningkatkan gengsinya (modal simbolik) dan dianggap sebagai "karya sinema", bukan sekadar produk televisi.

Keempat, kajian "selera" dan konsumsi seni sebagai klasifikasi kosial yang oleh Bourdieu terkenal dengan argumennya bahwa selera bukanlah sesuatu yang alamiah, tetapi merupakan penanda kelas sosial. Apa yang kita anggap "indah" atau "berkelas" adalah hasil dari *habitus* kita. Pertanyaan utama untuk masalah riset terkait selera dan konsumsi. Selera kelas sosial mana yang dilayani oleh karya ini? Apakah ia membangun distingsi (perbedaan) dari selera populer? Siapa penonton yang dibayangkan (*imagined audience*) oleh karya ini? Permasalahan riset dapat menggunakan obyek material: seorang penonton dengan *habitus* kelas menengah terdidik mungkin merasa bangga karena memahami film Tarkovsky²¹ yang dikategorii "berat"

²¹ Film Tarkovsky dikategorikan "berat" dalam konteks teori Bourdieu merujuk pada karakteristik khusus dari film-film karya sutradara legendaris Rusia, Andrei Tarkovsky (1932-1986) dengan karya sinema seni yang sangat filosofis, visual, dan menuntut, yang dianggap sebagai konsumsi bagi penonton dengan *modal budaya* yang tinggi. Kemampuan

(modal budaya), yang membedakannya dari penonton yang hanya menonton film Marvel²². Pilihan konsumsi seni adalah cara untuk membedakan diri secara sosial.

Kelima, memandang karya seni dalam relasi kuasa yang lebih luas. Medan seni tidak terisolasi; ia berhubungan dengan medan kekuasaan (*field of power*) seperti politik dan ekonomi. Pertanyaan masalah riset yang harus dajukan

untuk menonton, memahami, dan menikmati film-film ini sering dianggap sebagai bentuk modal simbolik dalam *medan budaya*. Film epic Tarkovsky: *Andrei Rublev* (1966) yang hitam-putih yang mengisahkan kehidupan Andrei Rublev, seorang pelukis ikon Rusia abad ke-15. Film ini lebih merupakan renungan tentang seni, iman, dan kekejaman dalam sejarah Rusia daripada biografi tradisional., berfurasi lebih dari 3 jam, adegan-adegan kekerasan yang suram, dan tema-tema filosofis yang mendalam. Kedua, film *Solaris* (1972) tentang "jawaban Soviet untuk 2001: A Space Odyssey". Sebuah stasiun luar angkasa di planet Solaris mulai menciptakan replika fisik dari kenalamen tersembunyi dan paling berdosa para awaknya. Fokus pada psikologi, rasa bersalah, dan ingatan manusia, bukan pada petualangan luar angkasa. Ia membalikkan ekspektasi genre fiksi ilmiah. Ketiga, film *The Mirror* (1975) tentang apa: Film yang sangat personal dan non-linear yang memadukan kenangan masa kecil, cuplikan berita, dan impian. Ini adalah potret yang terfragmentasi dari ingatan seorang penyair tentang ibunya, masa perang, dan Rusia Soviet. Film tersebut berstruktur seperti mimpi, tanpa plot yang jelas. Penonton diajak untuk merasakan aliran ingatan dan emosi, bukan mengikuti cerita. Keempat, film *Stalker* (1979) tentang seorang "stalker" (pemandu) membawa dua klien—seorang penulis dan seorang profesor—ke dalam "Zone", sebuah tempat terlarang dan berbahaya yang konon terdapat sebuah ruangan yang dapat mengabulkan keinginan terdalam seseorang. Seluruh film adalah metafora yang panjang tentang pencarian spiritual, keinginan manusia, dan penyesalan. Dialognya sangat filosofis dan settingnya suram dan melankolis.

²² Film Marvel merujuk pada film-film yang didasarkan pada karakter dari Marvel Comics. Namun, dalam percakapan budaya populer modern, istilah ini hampir selalu merujuk secara khusus pada Marvel Cinematic Universe (MCU), seperti film *Avengers: Endgame* (2019), *Black Panther* (2018), *Iron Man* (2008), *Spider-Man: No Way Home* (2021), atau *Guardians of the Galaxy* (2014),

adalah: Bagaimana intervensi dari medan kekuasaan (misalnya, negara melalui dana hibah atau swasta melalui sponsor) mempengaruhi produksi karya seni? Cptnto kasusnya terkaitan dengan festival film. Sebuah festival film yang didanai oleh kedutaan besar negara tertentu mungkin akan memprogram film-film yang merepresentasikan negara tersebut dengan cara tertentu. Di sini, modal ekonomi dari medan kekuasaan (politik internasional) mempengaruhi seleksi dalam medan festival film. Analisis riset pada film *Parasite* (Bong Joon-ho). Habitus Bong Joon-ho adalah lulusan sosiologi dan sekolah film. *Habitus*-nya memungkinkannya menganalisis struktur kelas dengan cara yang cerdas dan mengubahnya menjadi sinema yang menghibur. Medan film *Parasite* adalah contoh sempurna pergerakan dari pinggiran (sinema Korea yang punya penggemar kultus) ke pusat (medan sinema global) dengan memenangkan Palme d'Or dan Oscar. Kemenangan ini adalah akumulasi modal simbolik tertinggi. Strateginya film *Parasite* menggunakan genre thriller dan komedi gelap (modal budaya untuk menghibur massa) untuk menyampaikan kritik sosial yang dalam (modal simbolik yang dihargai kritis dan akademisi). Ini adalah strategi brilian untuk mengonversi modal. Selera pada film *Parasite* yang berhasil menjembatani selera populer dan selera intelektual, sehingga diklaim oleh banyak kelas penonton yang berbeda.

Teori Bourdieu digunakan untuk meriset film *Parasite* dengan mendeskripsikan seni. Seni bukanlah dunia yang murni dan terpisah, melainkan praktik sosial yang terjalin dengan kepentingan, kekuasaan, dan strategi. Kemudian melihat seniman sebagai strategis yang bermain dalam sebuah medan, bukan hanya sebagai genius yang terisolasi. Selanjutnya, dilakukan tahap pemahaman bahwa selera dan penilaian kita terhadap seni adalah produk sosial yang dapat dianalisis, dan memberikan peta yang kaya untuk memahami mengapa suatu karya lahir dalam bentuk tertentu, dan mengapa ia ditempatkan pada posisi tertentu dalam dunia seni. Oleh sebab itu, pendekatan Bourdieu sangat cocok untuk penelitian yang ingin memahami dimensi sosiologis dari produksi dan konsumsi seni pertunjukan.

BAB VII

TEORI SASTRA UNTUK KAJIAN DRAMA DAN TEATER

A. Dramaturgi Aristotelian vs Non-Aristotelian

Aristoteles (384–322 SM) adalah filsuf Yunani kuno murid Plato dan guru Alexander Agung. Ia lahir di Stagira, Makedonia, kemudian belajar di Akademia Plato di Athena selama hampir 20 tahun. Setelah meninggalkan Akademia, ia mendirikan sekolah filsafatnya sendiri, Lyceum, yang menjadi pusat penelitian filsafat, sains, dan seni. Dalam bidang seni, kontribusi paling penting Aristoteles adalah *Poetika* (*Poetics*), sebuah risalah yang membahas hakikat seni puisi, khususnya tragedi. Naskah ini dianggap sebagai fondasi teori drama dan dramaturgi Barat, dan pengaruhnya masih terasa hingga hari ini.

Teori dramaturgi Aristotelian berpusat pada tiga konsep utama: *mimesis* (peniruan realitas), *mythos* (plot, struktur cerita), dan *katharsis* (pembersihan emosi). Dalam *Poetika*, Aristoteles menulis: “*Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions*” (Aristotle, *Poetics*, 335 SM/1996:10). Artinya, tragedi menurut Aristoteles adalah tiruan tindakan manusia yang serius dan lengkap, dengan struktur yang runtut, bertujuan membangkitkan rasa takut dan belas kasih pada penonton sehingga mencapai pelepasan emosional (*katharsis*). Dramaturgi Aristotelian menekankan *unity of action* (kesatuan aksi), *beginning-middle-end* (awal–tengah–akhir), dan hubungan kausalitas yang logis dalam plot.

Sebaliknya, dramaturgi non-Aristotelian yang berkembang terutama berkat Bertolt Brecht pada abad ke-20. Berbeda dengan Aristoteles yang mengutamakan ilusi dan keterlibatan emosional, Brecht melalui *episches Theater* (teater epik) menekankan efek keterasingan (*Verfremdungseffekt*). Brecht menolak *katharsis* yang dianggap membuat penonton pasif, dan menggantinya dengan dramaturgi yang mendorong jarak kritis agar penonton berpikir

secara rasional tentang kondisi sosial. Di dalam *Brecht on Theatre*, Brecht (1964:37) mencatat: “*The dramatic theatre's spectator says: Yes, I have felt like that too – Just like me – It's only natural – It will never change – The sufferings of this man appall me, because they are inescapable – That's great art; everything is self-evident – I weep when they weep, I laugh when they laugh*” Sebaliknya, teater epik menginginkan penonton berkata: “*It's different – It must stop – The sufferings of this man appall me, because they are unnecessary – It can change – It must change*” (Brecht, 1964:38). Jadi menurut Brecht, teater epik bukanlah tempat pelarian, tetapi alat untuk perubahan sosial. Brecht berkehendak ingin penontonnya meninggalkan teater dengan pemikiran kritis dan keinginan untuk mengubah dunia di sekitar mereka, bukan sekadar merasa terhibur atau sedih. Kutipan ini adalah inti dari filosofi teaternya yang revolusioner.

Perbedaan utama antara dramaturgi Aristotelian dan non-Aristotelian terletak pada tujuan dan mekanisme emosional. Aristotelian bersifat mimetik, linear, dan menekankan keterlibatan emosional demi katharsis; sementara non-Aristotelian bersifat dialektis, fragmentaris, dan menekankan jarak kritis demi kesadaran politik dan sosial. Dengan kata lain, dramaturgi Aristotelian cenderung berfokus pada estetika universal manusia, sedangkan dramaturgi non-Aristotelian berfokus pada perubahan sosial melalui kesadaran penonton.

B. Brecht: *Epic Theatre* – Verfremdungseffekt

Bertolt Brecht (1898–1956) adalah seorang dramawan, penyair, dan teoretikus teater asal Jerman yang dikenal sebagai salah satu tokoh paling berpengaruh dalam perkembangan teater modern. Ia lahir di Augsburg dan sempat belajar kedokteran sebelum terjun ke dunia seni. Setelah Perang Dunia I, Brecht aktif menulis drama yang menggabungkan kritik sosial, politik, dan ekonomi, dipengaruhi oleh pemikiran Karl Marx. Pada masa pemerintahan Nazi, Brecht hidup dalam pengasingan di berbagai negara hingga akhirnya kembali ke Jerman Timur setelah perang berakhir. Ia mendirikan *Berliner Ensemble*, sebuah kelompok

teater yang menjadi pusat pengembangan gagasannya tentang teater epik (*episches Theater*).

Teori *Epic Theatre* atau *Teater Epik* Brecht merupakan respon terhadap dramaturgi Aristotelian yang dianggap terlalu menekankan *katharsis* emosional dan membuat penonton pasif. Brecht justru ingin menciptakan teater yang mendorong penonton berpikir kritis tentang realitas sosial dan politik. Menurut Brecht, teater tidak boleh menjadi cermin yang hanya meniru kehidupan, tetapi harus menjadi alat perubahan sosial. Di dalam *Brecht on Theatre*, ia menegaskan: “*The epic theatre's spectator says: I'd never have thought of it – That's not the way – That's extraordinary, hardly believable – It's got to stop – The sufferings of this man appall me, because they are unnecessary – That's great art: nothing obvious in it – I laugh when they weep, I weep when they laugh*” (Brecht, 1964:38). Ciri utama *epic theatre* adalah penggunaan *Verfremdungseffekt* (efek keterasingan atau alienasi), yaitu teknik yang membuat penonton tidak larut secara emosional dalam cerita, melainkan menjaga jarak kritis agar mampu melihat persoalan sosial dengan lebih objektif. Teknik ini dapat dicapai melalui penggunaan narasi langsung ke penonton, proyeksi teks, lagu yang mengomentari adegan, perubahan set yang terbuka, dan gaya akting yang menekankan representasi daripada identifikasi. Tujuannya adalah agar penonton sadar bahwa apa yang mereka lihat hanyalah konstruksi, bukan kenyataan, sehingga mereka mampu merenungkan persoalan sosial yang ditampilkan. Jadi teori *epic theatre* Bertold Brecht menandai pergeseran besar dalam dramaturgi modern: dari teater yang bersifat ilusionis dan emosional menuju teater yang politis, dialektis, dan edukatif. Dengan demikian, *epic theatre* membuka ruang bagi teater untuk menjadi instrumen kesadaran kelas, kritik ideologi, dan bahkan perjuangan politik.

Teori Teater Epik (*Epic Theatre*) Bertolt Brecht untuk riset teater dan film memberikan kerangka analisis yang sangat kuat untuk mengkaji bagaimana sebuah karya seni tidak hanya menghibur, tetapi juga mendorong penonton untuk berpikir kritis tentang masalah sosial dan politik. Prinsip dasar Teater Epik Brecht adalah konsep-konsep kunci yang dapat digunakan

sebagai pisau analisis dalam riset teater dan film: Pertama, Efek Alienasi atau Pengasingan (*Verfremdungseffekt*) yaitu serangkaian teknik yang digunakan untuk mencegah penonton terhanyut secara emosional dan membuat mereka mengambil jarak kritis terhadap apa yang ditonton. Bagaimana Menganalisisnya dalam Karya? Cari teknik yang "mengingatkan" penonton bahwa mereka sedang menonton pertunjukan/film. Contoh adanya narasi langsung ke kamera (breaking the fourth wall), penggunaan proyeksi teks atau judul, pencahayaan yang sengaja terlihat (menunjukkan lampu studio), aktor yang berganti peran di depan penonton, atau set yang minimalis dan tidak realistik.

Kedua, Gestus (Gestus Social) yaitu bukan sekadar gerak tubuh (*gesture*), melainkan gerakan atau adegan yang menangkap inti hubungan sosial antar karakter (misalnya: hubungan kelas, kekuasaan, atau eksploitasi). Bagaimana Menganalisisnya dalam Karya? Lakukan identifikasi momen di mana sebuah tindakan atau sikap tubuh menyimpulkan seluruh dinamika sosial sebuah adegan. Pada degen di mana seorang bos menduduki kursi yang tinggi sementara karyawannya berdiri, atau cara seorang pelayan membungkuk kepada majikannya. Gestus ini menunjukkan hubungan kelas yang tidak setara.

Ketiga, Narasi Epik (bukan Dramatik), yaitu cerita yang tidak disajikan secara linear dan menyebabkan ketegangan emosional, tetapi sebagai serangkaian episode yang terpotong-potong. Setiap episode berdiri sendiri dan dapat dianalisis secara terpisah. Bagaimana Menganalisisnya dalam karya epik? Caranya dengan memperhatikan struktur cerita. Apakah menggunakan flashback, time jump, atau adegan yang terpisah-pisah dengan judul? Pada film *Slumdog Millionaire*, misalnya menggunakan struktur episodik di setiap pertanyaan kuis memicu kilas balik ke masa lalu, persis seperti teknik Brechtian.

Keempat, Penyajian Ideologi, Bukan Identifikasi Karakter sebagaimana Brecht tidak peduli dengan psikologi individu yang dalam. Karakter dalam Teater Epik seringkali adalah perwakilan dari suatu posisi sosial, politik, atau ideologi. Bagaimana cara menganalisisnya dalam karya film atau teater? Jangan tanya dengan pertanyaan psikologis "Mengapa karakter ini melakukan

ini?". Tanyakan, "Apa yang diwakili oleh karakter ini dalam struktur sosial cerita ini?" Sebagai contohnya, di dalam *Parasite*, keluarga Park bukanlah karakter dengan kedalaman psikologis yang kompleks; mereka adalah *gestus* dari kelas atas yang naif dan lepas tangan. Sementara keluarga Kim mewakili kelincahan dan keputusasaan kelas bawah.

Jadi unti dari teori Teater Epik adalah melawan ilusi realitas (*illusionism*) dalam teater dramatik tradisional (yang ingin penonton larut dan percaya bahwa yang mereka saksikan adalah nyata). Brecht ingin penonton tetap sadar bahwa mereka sedang menonton sebuah pertunjukan, sehingga mereka dapat menganalisisnya secara objektif.

C. Antonin Artaud: *Theatre of Cruelty*

Antonin Artaud (1896–1948) adalah seorang penyair, aktor, sutradara, dan teoretikus teater asal Prancis yang lahir di Marseille. Ia mengalami masalah kesehatan mental sejak muda, dan sebagian besar hidupnya diwarnai penderitaan fisik maupun psikologis. Artaud sempat bergabung dengan kelompok *Surrealist* di Paris, tetapi kemudian berpisah karena perbedaan pandangan politik. Ia aktif dalam dunia teater avant-garde pada awal abad ke-20 dan menulis karya teoretis penting *Le Théâtre et son Double* (*The Theatre and Its Double*, 1938), yang berisi esai-esai revolusioner tentang fungsi dan bentuk baru teater. Gagasananya dikenal dengan istilah *Theatre of Cruelty* (*Teater Kekejaman*).

Teori *Theatre of Cruelty* Artaud muncul sebagai kritik terhadap teater realis dan naturalis Eropa yang dianggap terlalu literer, rasional, dan terjebak dalam kata-kata. Artaud menginginkan teater yang kembali pada fungsi ritual, magis, dan transformatif. Baginya, teater harus mengguncang penonton pada level bawah sadar, menghadirkan pengalaman intens yang melibatkan tubuh, suara, gerak, cahaya, dan ruang. Pada *The Theatre and Its Double* Artaud (1938; 1958:96), menulis: "*We abolish the stage and the auditorium and replace them by a single site, without partition or barrier of any kind, an undivided space where the audience, at the heart of the action, is encircled and furrowed by it.*" Artinya, teater

kekejaman menghapus jarak tradisional antara pemain dan penonton, menciptakan ruang teatrikal yang imersif dan penuh kejutan. “Ia menyebut ‘kekejaman’ bukan dalam arti kekerasan fisik semata, tetapi dalam arti disiplin, kegetiran, dan kekuatan intens yang menembus batas-batas kenyamanan penonton.”

Artaud berpendapat bahwa hanya dengan “kekejaman” teater dapat mengungkapkan kebenaran tersembunyi dan membebaskan energi manusia dari represi sosial maupun psikologis. Di dalam esai *“The Theatre and the Plague,”* Artaud menganalogikan teater dengan wabah yang mengguncang tatanan masyarakat dan memaksa manusia menghadapi kebenaran paling mendasar. Jadi Antonin Artaud, dalam *Theatre of Cruelty* menolak ilusi realis, naskah sebagai pusat, dan pemisahan ruang antara pemain dan penonton. Sebaliknya, Artaud menekankan tubuh, suara, gerak, dan ruang sebagai bahasa teatrikal utama untuk menciptakan pengalaman transformatif yang radikal. Pemikiran Artaud kemudian banyak memengaruhi teater eksperimental pasca-Perang Dunia II, termasuk karya Jerzy Grotowski, Peter Brook, hingga kelompok avant-garde kontemporer.

Teori Teater Kekejaman (*Theatre of Cruelty*) Antonin Artaud untuk mengkaji film visual atau teater tubuh adalah pendekatan yang sangat powerful, karena Artaud justru menolak teater yang berbasis teks dan lebih memfokuskan pada pengalaman sensorik dan fisik yang langsung menghantam penonton. Konsep Artaud sangat cocok untuk menganalisis karya yang mengutamakan citra, suara, dan tubuh di atas narasi dan dialog.

Kajian teater tubuh dengan analisis melalui, pertama, "Bahasa di Atas Panggung" (Bahasa Fisik). Artaud menolak kata-kata untuk makna literalnya. Ia menginginkan kata diperlakukan sebagai benda fisik—diteriakkan, didesahkan, diubah menjadi onomatope—untuk menyerang pendengaran. Pertanyaan riset untuk film atau teater: Bagaimana suara dan musik digunakan bukan sebagai pengiring, tetapi sebagai kekuatan fisik yang menyerang penonton? (seperti dentuman suara bas yang cukup menggetarkan kursi, teriakan yang distort, senyap yang mencekam). Atau, Bagaimana tubuh aktor menjadi teks

utama? Apakah gerakannya spasmodik, terkendali, atau seperti orang kesurupan? Apakah tubuh digunakan untuk menunjukkan rasa sakit, ekstase, atau pemberontakan yang tidak dapat diucapkan?

Kedua, kajian film atau teater dengan analisis melalui "tata ruang" yang menyelimuti karya pertunjukan. Artaud ingin menghancurkan pemisahan panggung-auditorium. Ia membayangkan penonton dikelilingi oleh aksi, diserang dari semua sudut. Pertanyaan untuk riset untuk teater: Bagaimana sinematografi atau tata panggung menciptakan perasaan terperangkap, terhimpit, atau terlibat langsung? Sedangkan, pertanyaan untuk film adalah: Penggunaan *close-up* ekstrem pada wajah yang terdistorsi, sudut kamera yang tidak wajar, atau pencahayaan yang menyilaukan dan menciptakan bayangan yang mengancam. Pertanyaan untuk teater tubuh: Penonton duduk sangat dekat dengan performer, aksi terjadi di lorong atau di atas penonton. Ruang tidak nyaman atau diatur ulang untuk menciptakan disorientasi.

Ketiga, kajian teater atau film dengan analisis melalui "Kekuatan Citra yang Mengganggu". Artaud menginginkan citra-citra yang membypass akal dan langsung menuju sistem saraf. Citra-citra ini sering bersifat ritualistik, organik, dan mengacu pada yang primitif. Pertanyaan untuk film atau teater: Apa citra visual yang paling kuat dan mengganggu dalam karya ini? Apakah citra itu melibatkan tubuh yang dimutilasi (nyata atau metaforis), cairan tubuh, atau simbol-simbol kematian dan kelahiran kembali? Bagaimana citra-citra ini ditampilkan? Apakah berulang seperti mantra? Apakah ia dimaksudkan untuk mengejutkan dan mengusik kenyamanan penonton?

Keempat, kajian teater atau film dengan analisis melalui "Penolakan terhadap Narasi Konvensional". Cerita linear dengan karakter yang psikologis adalah musuh Artaud. Artaud lebih memilih serangan citra dan suara yang episodik dan asosiatif. Rumusan pertanyaan untuk film atau teater: Apakah karya ini dapat dengan mudah diceritakan? Jika narasinya kacau, impresionistik, atau seperti mimpi buruk, itu adalah pertanda

baik dari sudut pandang Artaudian. Atau, Apakah karya ini lebih mementingkan "keadaan berada" (*state of being*) daripada "tindakan melakukan" (*action*)? Apakah ia menciptakan sebuah suasana atau sensasi tertentu daripada menceritakan sebuah *plot*?

Riset menggunakan teori atau perpektif, lensa **teater** kekejaman Artaud untuk mengkaji karya berarti: a) Mengalihkan fokus dari "Apa artinya?" menjadi "Apa yang dirasakannya?" l b) Menganalisis bagaimana sebuah karya membangun pengalaman sensorik dan fisik yang langsung menghantam penonton; c) Menilai keberhasilan karya berdasarkan kemampuannya untuk mengganggu, mengejutkan, dan membongkar pertahanan rasional penonton, sehingga membuka kemungkinan untuk mengalami kebenaran yang lebih dalam dan lebih purba; d) Mencari unsur-unsur ritual dan trans dalam pertunjukan, di mana tubuh menjadi medium untuk mencapai keadaan yang lain. Jadi pendekatan Artaud (teater kekejamana) lebih cocok untuk meneliti dan menganalisis karya-karya avant-garde, horor psikologis, eksperimental, dan segala bentuk seni pertunjukan yang mendahulukan tubuh dan citra di atas kata dan narasi.

D. Richard Schechner: Performance Studies

Richard Schechner (lahir 23 Agustus 1934 di Newark, New Jersey, AS) adalah seorang teoretikus teater, sutradara, dan profesor yang dikenal luas sebagai perintis disiplin *Performance Studies*. Ia menyelesaikan studi di Cornell University (1956) dan mendapatkan Ph.D. dalam drama dari Tulane University (1962). Schechner mendirikan kelompok *The Performance Group* (TPG) di New York pada akhir 1960-an, yang melahirkan karya-karya eksperimental berpengaruh seperti *Dionysus in 69* (1968). Ia kemudian menjadi profesor di New York University (NYU), tempat ia mendirikan Department of Performance Studies pada awal 1980-an, menjadikannya pusat global kajian interdisipliner tentang performativitas, ritual, dan pertunjukan.

Teori *Performance Studies* (Schechner) berangkat dari gagasan bahwa teater hanyalah salah satu bentuk performa di antara banyak bentuk lain, seperti ritual, permainan, upacara, olahraga,

hingga kehidupan sehari-hari. Schechner merumuskan konsep bahwa “*performance is restored behavior*”, yakni perilaku yang diulang, direkayasa, dan dipresentasikan kembali. Di dalam *Performance Theory* ia menulis: “*Performances are not for the first time; they are twice-behaved behaviors, performed actions that people train for and rehearse*” (Schechner, 1988:36). Dengan kata lain, performa bukan tindakan spontan murni, tetapi tindakan yang sudah pernah terjadi sebelumnya dan diulang dalam konteks tertentu. Schechner juga memperkenalkan model “*performance process*” yang mencakup tujuh tahap: latihan, workshop, warm-up, pertunjukan, rekreasi, reperformansi, dan arsip. Ia menekankan bahwa performa tidak hanya terjadi di panggung atau ruang teater, tetapi juga dalam kehidupan sosial, politik, dan budaya. Misalnya, upacara keagamaan, protes politik, atau peragaan busana dapat dianalisis sebagai performa karena sama-sama menggunakan simbol, aturan, dan audiens. Jadi teori Schechner menempatkan performa sebagai kategori analisis yang luas, melampaui batas teater. Dengan kerangka ini, seni pertunjukan dapat dipahami sebagai bagian dari praktik sosial dan budaya yang berfungsi membentuk identitas, memelihara tradisi, atau bahkan meruntuhkan hegemoni. *Performance Studies* juga membuka ruang interdisipliner, menghubungkan teater, antropologi, sosiologi, hingga studi budaya.

Riset dengan pendekatan *Performance Studies* ala Richard Schechner untuk mengkaji teater, pertunjukan, dan film adalah sebuah metodologi yang sangat luas dan inklusif. Schechner, dalam bukunya *Performance Theory* dan tulisan-tulisannya lainnya, memperluas definisi "pertunjukan" jauh melampaui panggung teater. Inti dari *Performance Studies* menurut Schechner (1977: 21-27) lebih menekankan beberapa prinsip kunci: Pertama, "performance" adalah perilaku yang ditata ulang ("restored behavior") adalah konsep inti Schechner. Performance bukanlah sesuatu yang orisinal, melainkan potongan-potongan perilaku yang dipisahkan dari konteks aslinya, diulang, dirawat, dan diubah. Perilaku ini bisa berupa gerakan tubuh, ucapan, atau ritual yang dipentaskan kembali.

Kedua, performativitas ada di mana-mana ("broad spectrum approach") sebab bagi Schechner, pertunjukan tidak hanya terjadi di teater. Semua aspek kehidupan sosial yang melibatkan "peran" dan "penampilan" adalah performansi. Ini termasuk: Seni Pertunjukan (teater, tari, konser), Ritual (upacara keagamaan, pernikahan, upacara kenegaraan), Permainan (*play*, games, olahraga), Kehidupan Sehari-hari (*social roles*: menjadi mahasiswa, guru, pelanggan di kafe). Ketiga, Fungsi performance untuk mengubah partisipannya, baik ritual maupun teater dirancang untuk membawa perubahan pada pelaku dan penontonnya, baik secara spiritual, emosional, maupun sosial. Keempat, Dekonstruksi Oposisi Biner yang oleh Schechner mengaburkan batas antara: Seni (Teater) versus Ritual, Aktor versus Penonton, Panggung versus Kehidupan nyata, dan Fiksi versus Realitas

BAB VIII

TEORI SASTRA UNTUK KAJIAN FILM DAN PERTUNJUKAN

A. André Bazin: Realisme Sinema

André Bazin (1918–1958) adalah seorang kritikus dan teoretikus film asal Prancis yang dianggap sebagai salah satu pendiri teori realisme dalam sinema. Ia lahir di Angers, Prancis, dan sejak muda menunjukkan ketertarikan besar pada seni dan filsafat. Pada tahun 1947, Bazin ikut mendirikan majalah film berpengaruh *Cahiers du Cinéma*, yang kemudian menjadi pusat lahirnya gerakan *Nouvelle Vague* (New Wave) Prancis. Sepanjang hidupnya yang singkat, Bazin menulis esai-esai mendalam tentang sinema, kemudian dikumpulkan dalam dua jilid utama *Qu'est-ce que le cinéma? (What is Cinema?)*, diterbitkan antara 1958–1962 setelah kematianya.

Teori realisme Bazin berangkat dari keyakinan bahwa esensi sinema terletak pada kemampuannya merekam realitas, bukan sekadar memanipulasinya. Ia menolak tradisi *montage* (penekanan pada editing) yang dominan dalam teori Soviet (Eisenstein), dan lebih mengutamakan teknik *long take* (pengambilan panjang) dan *deep focus* (kedalaman bidang) yang mempertahankan kontinuitas ruang dan waktu. Menurutnya, sinema harus memberi kebebasan pada penonton untuk mengamati kenyataan, bukan memaksakan makna melalui potongan-potongan gambar.

Di dalam *What is Cinema?* ia menulis: “*The objective of the cinema, as of photography, is in essence the reconstruction of a perfect illusion of the outside world in sound and image, color and relief*” (Bazin, 1967:21). Pernyataan ini menunjukkan bahwa sinema sebagai bukanlah manipulasi artistik semata, melainkan sebuah “jendela ke dunia” yang memungkinkan penonton menghadapi kenyataan secara langsung. Baginya, film adalah “mitos total realitas,” yaitu usaha manusia untuk menahan realitas agar tidak lenyap oleh waktu.

Bazin memandang sinema sebagai medium yang secara unik mampu mempreservasi realitas dalam waktu dan ruang. Dua

konsep intinya adalah: Pertama, *Ontologi Fotografi*s yaitu fotografi (dan turunannya, sinema) memiliki hubungan indeksikal dengan realitas. Layaknya sidik jari atau jejak kaki, gambar fotografi dicetak oleh cahaya yang memantul dari objek nyata. Ini memberinya sebuah "keyakinan" yang tidak dimiliki oleh seni lukis atau patung. Kedua, Pikiran sinematik (*cinematic mind*) dengan tugas sutradara bukanlah memanipulasi realitas, tetapi mengungkapkan kebenarannya. Bazin lebih menyukai teknik yang menghormati kesatuan ruang dan waktu, seperti: a) Deep focus yaitu semua elemen dalam frame (latar depan, tengah, belakang) tetap tajam. Penonton dipilih untuk memilih apa yang ingin dilihatnya, alih-alih disuapi oleh pilihan sutradara melalui close-up; b) *Long take* (rencana-urutan) yaitu shot yang panjang dan tidak terpotong-potong agar dapat mempertahankan durasi peristiwa yang sebenarnya dan menghormati kesatuan ruang; c) *Mise-en-scène* yaitu menata elemen-elemen *di dalam* frame, bukan membangun makna melalui penyuntingan (*montage*). Jadi teori realisme Bazin menggeser pemahaman film dari seni manipulasi ke seni observasi. Ia percaya bahwa semakin film menghormati realitas, semakin besar pula kekuatan artistiknya. Teori ini tidak hanya memengaruhi *Nouvelle Vague*²³ Perancis (misalnya karya Jean Renoir atau François Truffaut), tetapi juga membuka jalan bagi perkembangan sinema modern yang mengutamakan realisme sosial, dokumenter, dan gaya naturalistik.

²³ *Nouvelle Vague* adalah sebuah gerakan sinema yang muncul di Perancis pada akhir tahun 1950-an dan mencapai puncaknya pada tahun 1960-an. Gerakan ini dipelopori oleh sekelompok kritikus film muda dari majalah *Cahiers du Cinéma* (seperti François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, dan Jacques Rivette) yang kemudian beralih menjadi sutradara. Inti dari gerakan ini adalah pemberontakan terhadap "Sinema Kualitas" (*Tradition de Qualité*) yang dominan di Perancis saat itu—yaitu film-film beranggaran besar, berbasis pada adaptasi sastra klasik, dengan gaya yang sangat konvensional dan dipandang terlalu "biasa" dan tidak personal.

B. Christian Metz: Semiotika Film

Christian Metz (1931–1993) adalah seorang teoretikus film asal Prancis yang dikenal sebagai pelopor penerapan semiotika ke dalam studi film. Ia lahir di Béziers, Prancis, dan belajar sastra serta linguistik sebelum menekuni kajian film. Metz mulai terkenal pada 1960–1970-an melalui serangkaian esai yang mencoba menghubungkan linguistik struktural (Saussure) dan psikoanalisis Lacanian dengan studi sinema. Karya monumentalnya adalah *Langage et cinéma* (1971) dan *Le signifiant imaginaire* (1977). Metz juga merupakan bagian dari gerakan teori film yang muncul di Prancis setelah pengaruh André Bazin, tetapi ia lebih fokus pada pendekatan strukturalis dan semiotik ketimbang realisme.

Teori semiotika film, (Metz) meyakini bahwa film dapat dipahami sebagai sebuah sistem tanda (*system of signs*), meskipun ia bukan bahasa dalam pengertian linguistik sehari-hari. Ia membedakan bahwa film bukanlah *langue* (sistem bahasa seperti dalam linguistik Saussure), melainkan *langage* (suatu sistem komunikasi yang lebih luas). Di dalam bukunya *Langage et cinéma* (1971), Metz menulis: “*Le cinéma n'est pas une langue, mais il est un langage*” (*Film is not a language, but it is a language*) (Metz, 1974:31). Maksudnya, film tidak memiliki tata bahasa dan kosakata tetap sebagaimana bahasa verbal, tetapi ia tetap dapat berfungsi sebagai sistem komunikasi yang terstruktur melalui kode-kode tertentu, seperti framing, montage, mise-en-scène, angle kamera, dan suara.

Konsep Penting dalam Teori Metz: 1) Grand Syntagmatique du Film Narratif (1968) memperkenalkan *Grand Syntagmatique*, yaitu klasifikasi tentang bagaimana film naratif membangun makna melalui urutan gambar. Metz pun dapat mengidentifikasi berbagai jenis *syntagm* (unit sintaksis film), seperti: *scene* (adegan panjang yang utuh), *parallel syntagm* (adegan paralel), *alternating syntagm* (adegan bergantian), dan *bracket syntagm* (adegan potongan simbolis atau montase).

Kerangka ini, Metz mencoba menganalisis struktur film layaknya menganalisis kalimat dalam linguistik. Film dan

imajinasi (psycho-semiotics) yang di dalam *Le signifiant imaginaire* (1977), Metz menghubungkan semiotika film dengan psikoanalisis. Metz berargumen bahwa menonton film menyerupai keadaan bermimpi: penonton berada dalam kondisi pasif, duduk di ruang gelap, menyerap ilusi gambar bergerak, dan memproyeksikan fantasi ke layar. Metz menyebut film sebagai "*imaginary signifier*" (penanda imajiner). Kutipan pentingnya: "*The cinematic signifier is not perceived in itself but only through what it represents, thus producing the effect of the imaginary.*" (Metz, 1982:45). Dengan konsep tanda sinematiknya, Metz menekankan bahwa pengalaman sinematik melibatkan hasrat dan fantasi tak sadar, sehingga semiotika film tidak bisa dipisahkan dari psikoanalisis. Jadi Christian Metz memberikan fondasi penting dalam studi film dengan menggabungkan semiotika, strukturalisme, dan psikoanalisis. Ia membuka jalan bagi pemahaman film sebagai sistem tanda yang kompleks, tidak hanya berfungsi untuk merepresentasikan realitas (seperti pada Bazin), tetapi juga untuk mengkonstruksi makna melalui kode dan mekanisme imajiner. Pemikirannya sangat berpengaruh pada teori film 1970-an dan tetap relevan dalam studi film hingga kini.

Riset dengan menerapkan teori Christian Metz, khususnya semiotika filmnya, untuk mengkaji film atau pertunjukan berarti menganalisis bagaimana makna diciptakan melalui sistem tanda (*sign systems*) yang spesifik dalam medium tersebut. Metz, dalam *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974), adalah orang pertama yang secara sistematis menerapkan teori linguistik dan semiotik (khususnya dari Saussure) untuk menganalisis film.

Konsep kunci Christian Metz untuk riset dengan analisis semiotika film memperjelaskan bahwa: pertama, film sebagai "bahasa" tanpa *langue* yang menurut Metz berargumen bahwa film bukanlah sebuah bahasa (*langue*) seperti bahasa Prancis atau Indonesia, karena tidak memiliki tata bahasa atau kosakata yang tetap dan terbatas. Namun, film memiliki cara berkomunikasi yang seperti bahasa (*language-like*), sebab memiliki *sintagma* (cara menyusun urutan shot) yang menghasilkan makna.

Kedua, film sebagai Sintagmatik Besar atau *The Grande Syntagmatique* adalah kontribusi paling terkenal dari Metz. Ia

mengidentifikasi delapan jenis urutan shot (sintagma) yang menjadi blok-blok pembangun narasi film: a) Sintagma otonom yakni shot tunggal yang mengandung satu adegan lengkap; b) Sintagma paralel yaitu menyilang antara dua adegan yang terjadi bersamaan untuk membuat perbandingan; c) Sintagma Braket atau serangkaian shot pendek yang memberikan kesan umum tentang suatu tempat atau ide; d) Sintagma deskriptif yaitu serangkaian shot yang menunjukkan berbagai bagian dari sebuah ruang atau objek pada waktu yang sama (misalnya, shot establishing); e) Sintagma alternasi yaitu sama seperti paralel, tetapi adegannya saling terkait dan menciptakan ketegangan; f) Sintagma adegan: Urutan shot yang membentuk satu adegan dalam ruang dan waktu yang kontinu; g) Sintagma episodic atau rutan adegan yang melompat-lompat dalam waktu (misalnya, flashback); h) Sintagma biasa yaitu urutan shot yang menceritakan sebuah peristiwa secara linear; i) Kegunaannya yaitu klasifikasi ini memberikan alat untuk menganalisis struktur naratif film secara sangat teknis.

Ketiga, *The Imaginary Signifier* (Penanda Imajiner) yaitu konsep yang lebih filosofis dan psikoanalitis. Metz berargumen bahwa cinema adalah sebuah permainan hasrat dan ketiadaan. Apresian, penonton menatap seolah-olah gambar di layar adalah nyata, tetapi kita tahu itu tidak ada. Penonton berada dalam posisi "tahu tapi mau percaya" yang membahas pengalaman psikologis menonton film.

Penggunaan teori semiotika (Christian Metz) berarti beralih dari "Apa artinya?" ke "Bagaimana itu berarti?", kemudian bersikap sangat teknis dan deskriptif dalam memecah unsur-unsur film, lalu memahami bahwa makna tidak innate (bawaan), tetapi diproduksi melalui konvensi dan sistem tanda yang dapat diidentifikasi. Terakhir, tidak mencari satu makna yang benar, tetapi membongkar mekanisme yang menghasilkan berbagai makna yang mungkin. Jadi pendekatan semiotika film (Christian Metz) tepat dan sesuai untuk penelitian yang ingin menganalisis struktur, gaya, dan bahasa sinematik sebuah film secara mendalam, atau membandingkan gaya penyutradaraan dua sutradara yang berbeda dengan alat analisis yang objektif.

C. Laura Mulvey: Male Gaze

Laura Mulvey (lahir 15 Agustus 1941 di Oxford, Inggris) adalah seorang teoretikus film, feminis, dan profesor studi film yang dikenal luas karena kontribusinya pada teori feminis dalam sinema. Ia mengajar di Birkbeck, University of London, dan aktif dalam kajian film sejak 1970-an. Mulvey juga seorang pembuat film eksperimental, bersama suaminya, Peter Wollen. Namanya sangat berpengaruh dalam teori film feminis karena esai monumentalnya “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), yang mengubah arah studi sinema dengan memperkenalkan konsep *male gaze*.

Teori Mulvey tentang *male gaze* berangkat dari psikoanalisis Freud dan Lacan, serta semiotika film. Ia berargumen bahwa sinema Hollywood klasik dibangun di atas struktur patriarkal yang menempatkan perempuan sebagai objek visual bagi tatapan laki-laki. Menurut Mulvey, penonton perempuan pun sering dipaksa menginternalisasi perspektif laki-laki karena sistem representasi sinema dikendalikan oleh logika maskulin. Dalam kata-katanya yang terkenal:

“In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly.” (Mulvey, 1975: p. 11).

Kutipan ini menjadi dasar teori *male gaze*, yang menjelaskan bahwa laki-laki (baik sebagai tokoh dalam film maupun penonton di luar film) ditempatkan dalam posisi aktif sebagai subjek yang melihat, sementara perempuan direduksi menjadi objek yang dilihat. Sinema, menurut Mulvey, bekerja melalui dua mekanisme utama: voyeurism (memandang perempuan sebagai objek seksual untuk dikontrol) dan *fetishistic scopophilia* (mengubah perempuan menjadi objek estetis yang “cantik” untuk mengurangi kecemasan terhadap perbedaan seksual). Jadi Mulvey menegaskan bahwa film Hollywood klasik tidak netral, melainkan memperkuat struktur patriarki dengan menyenangkan tatapan laki-laki dan menundukkan perempuan dalam posisi subordinat. Teori ini menjadi fondasi kajian film feminis modern

dan terus diperdebatkan, dikembangkan, serta dikritisi hingga hari ini.

D. Robert Stam: Film sebagai Teks Sastra

Robert Stam (lahir 29 Oktober 1941) adalah seorang teoretikus film, profesor studi film di New York University (NYU), dan salah satu pakar utama dalam berteori sinema, poskolonialisme, serta kajian intertekstualitas. Ia menulis banyak buku penting seperti *Film Theory: An Introduction* (2000), *Reflexivity in Film and Literature* (1985), dan *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1989). Stam dikenal karena kemampuannya menjembatani teori sastra dan teori film dengan menggunakan sejumlah pendekatan semiotika, strukturalisme, pascastrukturalisme, hingga dialogisme Mikhail Bakhtin.

Teori utama Stam mengenai film sebagai teks sastra berangkat dari pandangan bahwa film, sama seperti karya sastra, adalah sebuah *teks* yang dapat dibaca, ditafsirkan, dan dianalisis dengan perangkat teori sastra. Ia menolak pandangan tradisional yang menempatkan sastra sebagai bentuk “lebih tinggi” dibanding film, dan justru menekankan bahwa film adalah bentuk naratif dan semiotik yang kompleks dengan bahasa visualnya sendiri. Di dalam *Film Theory: An Introduction* Stam menulis: ‘*Film, like literature, can be seen as a system of signs to be read and interpreted, a text that produces meanings through its codes and conventions.*’ (Stam, 2000:63). Kutipan ini menegaskan bahwa film bukan sekadar hiburan visual, tetapi merupakan sebuah “teks” dengan struktur, kode, dan konvensi yang dapat dianalisis layaknya puisi, novel, atau drama. Pendekatan Robert Stam memungkinkan aplikasi dan penerapan teori sastra—mulai dari strukturalisme, semiotika, dekonstruksi, feminism hingga teori pascakolonial—dalam analisis film.

Stam juga mengaitkan film dengan konsep *intertekstualitas* (mengacu pada Julia Kristeva), di mana setiap film tidak pernah berdiri sendiri, melainkan selalu berhubungan dengan teks lain, baik sastra maupun sinema. Dengan demikian, film bisa dianggap sebagai bagian dari “jaringan teks” yang saling

mempengaruhi, memperkaya, dan menegosiasi makna. Jadi melalui pendekatan Robert Stam, film dapat dipahami bukan hanya sebagai representasi visual, tetapi sebagai teks budaya dan sastra yang kompleks, yang dapat dianalisis dengan perangkat teori sastra modern. Pandangan ini membuka jalan bagi studi film lintas disiplin, termasuk hubungan erat antara sastra, drama, teater, dan sinema.

Teori sastra untuk mengkaji film atau pertunjukan dengan perspektif "film sebagai teks sastra" (Robert Stam) yang berarti memasuki ranah teori adaptasi dan intertekstualitas yang sangat kaya. Stam menolak pendekatan (lama) sebelumnya yang hanya membandingkan kesetiaan film dengan sumber sastranya (*fidelity criticism*). Prinsip utama teori Robert Stam pada *Film Theory: An Introduction* (2000) dan karya-karya lainnya seperti *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Stam menawarkan perspektif yang lebih luas dan *sophisticated*, lengkap dan menyeluruh bahwa, film dan sastra adalah media yang berbeda dengan bahasa dan konvensinya masing-masing. Pertama, Adaptasi yang "tidak setia" justru bisa menjadi karya yang brilian karena interpretasinya yang kreatif. Apakah karya film justru melampaui "kesetiaan" (*beyond fidelity*)? Kritik Stam "Apakah filmnya setia ke sumber sastranya?" justru dianggap naif dan membatasi. Selanjutnya, pertanyaannya bukan "Seberapa mirip?", tetapi "Apa yang dilakukan film dengan bahan sumbernya?"

Kedua, Adaptasi sebagai dialog dan transformasi karena Stam melihat adaptasi sebagai dialog antar-teks (*intertextual dialogue*). Film yang diadaptasi bukanlah replika, tetapi komentar, kritik, pembacaan ulang, atau transformasi dari teks sumbernya. Setiap adaptasi adalah interpretasi. Sutradara "membaca" novel, lalu "menulis" ulang bacaannya itu dalam bahasa sinema.

Ketiga, Intertekstualitas adalah konsep pusat. Sebuah film tidak hanya berhubungan dengan satu teks sumber (novel), tetapi juga dengan jaringan teks lainnya: genre film, film-film lain, konteks sosial-politik, dan budaya pop pada umumnya. Sebuah adaptasi *Dracula* bukan hanya tentang novel Stoker, tetapi juga tentang semua film vampir sebelumnya, mitos vampir

dalam budaya, dan seterusnya. Keempat, Pertimbangkan konteks produksi film yang oleh Stam menekankan untuk selalu mempertimbangkan konteks kapan, di mana, dan oleh siapa adaptasi itu dibuat. Sebuah adaptasi Jane Austen di era #MeToo akan sangat berbeda dengan adaptasi yang dibuat pada tahun 1950-an.

Penggunaan teori sastra untuk kajian film model (Robert Stam) berarti: pertama, Merayakan kreativitas adaptasi, bukan mencela ketidaksetiaannya; kedua Melihat adaptasi sebagai kritik sastra yang hidup. Sebuah film adaptasi adalah bentuk kritik terhadap karya sastra tersebut; Ketiga, senantiasa memperluas analisis ke jaringan intertekstual dan konteks sosial yang lebih luas; Keempat, Menghargai keunikan setiap medium, sebab cerita pendek atau novel punya kekuatannya sendiri, film punya kekuatan yang lain. Jadi pendekatan teori sastra untuk kajian film selaras dan sepadan untuk meneliti segala bentuk adaptasi: dari novel ke film, film ke game, komik ke serial TV, dan seterusnya yang dapat membuka ruang analisis yang lebih kaya daripada sekadar membuat daftar "adegan yang dihilangkan".

BAB IX

SINTESIS TEORI SASTRA UNTUK KAJIAN INTERDISIPLINER

A. Sastra Basis Kajian Drama, Teater, hingga Film

Sastra merupakan fondasi utama bagi kajian drama, teater, pertunjukan, dan film karena keempat bentuk seni tersebut berakar pada narasi, bahasa, dan struktur textual yang dikaji dalam teori sastra. Rene Wellek dan Austin Warren menegaskan bahwa “sastra adalah karya imajinatif, khususnya karya yang bernilai estetis, yang menggunakan bahasa sebagai medium utamanya” (Wellek & Warren, *Theory of Literature*, 1949;1963:22). Definisi ini menunjukkan bahwa teks sastra bukan hanya puisi dan prosa, melainkan juga drama yang kemudian dapat diwujudkan dalam bentuk pertunjukan teater dan film.

Di dalam konteks drama dan teater, teks sastra berupa naskah drama adalah titik awal yang menentukan struktur alur, karakter, dan konflik. Satoto (1991:1) menjelaskan bahwa “teater adalah drama yang dipentaskan,” sehingga naskah drama (teks sastra) menjadi basis sebelum diwujudkan ke atas panggung. Dengan demikian, drama sebagai cabang sastra merupakan jembatan antara teks dan pertunjukan. Hubungan sastra dan film juga sangat erat. Robert Stam dalam *Film Theory: An Introduction* menegaskan: “*Film, like literature, can be seen as a system of signs to be read and interpreted, a text that produces meanings through its codes and conventions*” (Stam, 2000:63). Artinya, film dapat diperlakukan sebagai teks yang dapat dianalisis dengan perangkat teori sastra, seperti semiotika, strukturalisme, atau dekonstruksi. Dengan kata lain, meski menggunakan medium visual dan audio, film tetap memiliki sifat textual yang berakar pada prinsip-prinsip sastra.

Sementara itu, Schechner (2006:2) melalui *Performance Studies: An Introduction* menekankan bahwa pertunjukan (performance) merupakan sebuah tindakan yang “direkayasa dan diulang” dalam konteks budaya tertentu. Hal ini menunjukkan

bahwa pertunjukan teater maupun performans modern tetap berpijak pada struktur naratif dan simbolis yang serumpun dengan kajian sastra. Jadi sastra dapat dipandang sebagai “induk” atau basis epistemologis yang melahirkan beragam bentuk seni naratif: drama sebagai teks, teater sebagai realisasi panggung, film sebagai teks visual-audio, dan pertunjukan sebagai ekspresi performatif. Teori sastra memberi perangkat analisis untuk memahami struktur, makna, simbol, dan estetika yang terkandung dalam keempat bidang tersebut.

B. Relevansi Teori Sastra dalam Studi Budaya

Teori sastra tidak hanya berguna untuk menelaah teks-teks sastra, tetapi juga memiliki relevansi besar dalam studi budaya karena keduanya sama-sama menyoroti cara-cara teks dan simbol membentuk, merepresentasikan, dan mengonstruksi makna dalam masyarakat. Dalam konteks ini, teori sastra dipakai sebagai perangkat analisis untuk memahami hubungan antara teks dan ideologi, kekuasaan, identitas, dan praktik budaya.

Raymond Williams, seorang tokoh utama cultural studies, menekankan bahwa *“culture is ordinary”* (Williams, 1958; 1983:93). Pernyataan ini menunjukkan bahwa budaya bukan hanya produk tinggi (*high culture*), melainkan juga praktik sehari-hari yang penuh dengan makna. Teori sastra, dengan perangkat analisis bahasa, narasi, dan simbol, membantu menyingkap struktur makna dalam teks budaya tersebut.

Stuart Hall (1997:15) memperkuat hubungan ini dengan mengembangkan teori representasi. Di dalam *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* ia menulis: *“Representation is the production of meaning through language”*. Teori ini jelas beririsan dengan teori sastra strukturalis dan semiotika yang juga menelaah bagaimana tanda menghasilkan makna. Sastra di sini dipandang sebagai teks budaya, yang analisisnya dapat dipakai pula pada film, musik, teater, bahkan media populer.

Terry Eagleton (2008:172) dalam *Literary Theory: An Introduction* menegaskan bahwa teori sastra tidak dapat dipisahkan dari konteks sosial, budaya, dan politik. Ia

menyatakan: “*Literary theory is part of cultural theory in general, which studies the social and historical conditions of meaning*”. Dengan demikian, studi sastra menjadi bagian integral dari studi budaya karena keduanya memandang teks sebagai hasil konstruksi sosial yang sarat ideologi.

Jadi relevansi teori sastra dalam studi budaya terletak pada kemampuannya untuk membuka pemahaman lintas disiplin, di mana teks sastra, film, teater, dan praktik budaya lainnya dipandang sebagai medan produksi makna. Teori sastra menyediakan perangkat konseptual untuk membaca teks budaya, sedangkan studi budaya memperluas konteks pembacaan itu pada ranah sosial, politik, dan ideologis.

C. Arah Baru Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan

Arah baru teori sastra dalam kajian pertunjukan muncul ketika teori sastra tidak lagi terbatas pada analisis teks tertulis, tetapi juga meluas pada praktik performatif, tubuh aktor, ruang, suara, dan interaksi penonton. Jika dulu teori sastra berfokus pada struktur naratif (Aristoteles, formalism, strukturalisme), maka kini ia berkembang ke ranah performance studies, intertekstualitas, dan cultural theory yang mengaitkan sastra dengan teater, film, dan seni pertunjukan kontemporer.

Richard Schechner merupakan tokoh penting dalam pergeseran ini. Di dalam *Performance Studies: An Introduction* (Schechner, 2006: 28), menulis: “*Performance studies widens the concept of ‘text’ to include not only written documents but also embodied actions, rituals, and behaviors*” Artinya, teori sastra yang semula berfokus pada teks tertulis kini diperluas sehingga pertunjukan dipahami sebagai “teks” yang dapat dibaca, ditafsirkan, dan dianalisis dengan perangkat semiotika, naratologi, atau dekonstruksi.

Hans-Thies Lehmann juga menegaskan arah baru ini lewat konsep *Postdramatic Theatre*. Dalam bukunya *Postdramatic Theatre* ia menyatakan: “*Postdramatic theatre is not oriented towards representation of a fictional world, but towards the presentness of the performance itself*” (Lehmann, 2006:17). Pernyataan menunjukkan bahwa teori sastra dalam konteks pertunjukan kontemporer

tidak lagi sekadar membaca representasi naratif, tetapi lebih pada strategi pertunjukan, estetika tubuh, suara, ruang, dan relasi performatif yang terjadi di hadapan penonton.

Selain itu, Erika Fischer-Lichte (2008:43) dalam *The Transformative Power of Performance* menekankan dimensi estetik-performatif. Erika menulis: ‘*Performance generates meaning in the very moment of its enactment, and this meaning cannot be reduced to a pre-existing text*’. Dengan demikian, teori sastra mengalami transisi epistemologis: dari pembacaan teks menuju analisis performativitas yang menekankan peristiwa, kehadiran, dan pengalaman estetik.

Jadi kesimpulannya arah baru teori sastra untuk kajian pertunjukan bergerak dari pendekatan tekstual ke arah performatif. Teori sastra tetap relevan karena menyediakan kerangka analisis naratif, semiotik, dan intertekstual, tetapi ia kini diperkaya dengan teori pertunjukan (Schechner), teater postdramatik (Lehmann), dan estetika performatif (Fischer-Lichte). Perubahan ini memperluas horizon analisis sehingga sastra, drama, teater, dan film dapat dipahami tidak hanya sebagai representasi teks, melainkan juga sebagai peristiwa budaya yang hidup.

BAB X

PENUTUP

A. Kesimpulan

Sastra sebagai basis kajian seni pertunjukan menegaskan bahwa sastra adalah fondasi utama bagi drama, teater, seni pertunjukan, dan film karena semuanya bertumpu pada teks, bahasa, dan narasi. Drama lahir dari sastra, teater adalah aktualisasi teks drama di panggung, film dapat dianalisis sebagai teks visual, sementara pertunjukan dipahami sebagai teks budaya. Teori sastra menyediakan perangkat konseptual untuk membaca keempat bentuk seni, yaitu drama, teater, pertunjukan dan film.

Teori sastra klasik diuraikan fondasi teori dari Aristoteles, Horatius, Longinus, hingga pemikir abad pertengahan seperti St. Agustinus dan Dante. Konsep-konsep seperti *mimesis*, *katharsis*, *dulce et utile*, keagungan bahasa, dan alegori menjadi dasar pembacaan teks sastra dan drama. Dari sini terlihat bagaimana teori awal menekankan fungsi estetis, etis, dan religius dari karya sastra. Sedangkan, teori sastra pada masa Abad Pencerahan dan Romantisisme muncul teori Denis Diderot dengan *drame bourgeois*, Lessing dengan *Laocoön*, Schiller dan Schlegel dengan romantisme Jerman, serta Hegel dengan estetika dialektis. Teori-teori ini memperkaya sastra dan drama dengan nilai-nilai moral, rasional, sekaligus ekspresi emosional, serta lebih dapat memperkenalkan gagasan bahwa seni memiliki dinamika historis dan dialektis.

Teori sastra pada masa Modern Awal dibahas formalism Rusia (Shklovsky dengan *ostranenie*), strukturalisme (Saussure), dan awal semiotika budaya (Barthes). Fokusnya adalah pada bentuk, struktur, dan sistem tanda dalam teks. Dengan pendekatan ini, sastra dan drama dipandang sebagai konstruksi bahasa yang bisa diuraikan dengan kaidah ilmiah. Selanjutnya di masa teori sastra Modern Lanjutan mengulas dialogisme dan karnaval Bakhtin, teori mitos dan narasi, serta awal kajian intertekstualitas. Teori ini menekankan bahwa teks tidak pernah

berdiri sendiri, melainkan selalu dialogis dengan teks lain, sehingga analisis drama, teater, atau film harus memperhatikan jaringan makna yang luas.

Teori sastra Pascastrukturalisme dan Dekonstruksi dengan tokoh utama Derrida, Foucault, hingga Barthes dalam era pascastrukturalisme menekankan ketidakstabilan makna, relasi kuasa dalam wacana, dan kematian pengarang. Teori sastra tidak lagi mencari makna tunggal, tetapi membuka ruang pembacaan jamak, khususnya pada drama dan film yang kaya ambiguitas dan ideologi. Sementara itu, pada teori sastra dalam Perspektif Poskolonial ada tokoh teoritikus Edward Said, Homi Bhabha, dan Gayatri Spivak menghadirkan teori poskolonial yang mengkritik hegemoni Barat dalam representasi budaya. Konsep *Orientalisme*, *ambivalensi*, dan *subaltern* memberi perangkat baru untuk membaca pertunjukan, teater, dan film sebagai arena perlawanannya simbolis terhadap kolonialisme dan dominasi budaya.

Teori sastra berkaitan dengan gender, dan identitas dikemukakan oleh Judith Butler dengan teori *gender performativity* menunjukkan bahwa identitas gender tidak alami, melainkan dibentuk oleh performativitas sosial. Laura Mulvey dengan *male gaze* mengkritik film sebagai medium yang merepresentasikan perempuan dalam sudut pandang patriarki. Teori ini membuka jalan bagi analisis drama, teater, dan film dari perspektif feminis dan queer studies. Demikian juga teori sastra terkaita sosiologi, atau teori sosial dalam sastra dan pertunjukan dikemukakan oleh Pierre Bourdieu dengan konsep *habitus* dan *medan*, serta penerapan teori sosiologi sastra dalam kajian drama dan film. Dengan kerangka ini, karya sastra dan pertunjukan dipahami bukan hanya sebagai ekspresi individual, melainkan sebagai produk yang dipengaruhi oleh struktur sosial, kapital budaya, dan relasi kuasa dalam masyarakat. Jadi perkembangan teori sastra dari klasik hingga modern yang semakin memperluas objek analisis: dari teks drama murni menuju teater, pertunjukan, film, dan budaya populer. Teori sastra tidak lagi terbatas pada estetika teks, tetapi berkembang menjadi perangkat kritis untuk

membaca identitas, kekuasaan, gender, kolonialisme, dan praktik sosial dalam seni pertunjukan.

B. Saran Pengembangan Kajian

Buku *Teori Sastra untuk Kajian Drama, Teater, Seni Pertunjukan dan Film* digagas dapat menjadi kotak pandora, membuka ruang luas untuk pengembangan riset interdisipliner yang dapat menghubungkan teori sastra dengan studi pertunjukan, praktik teater, sinema, dan seni lintas media. Ke depan, kajian dapat diarahkan pada integrasi teori sastra klasik dan kontemporer dengan pendekatan multidisiplin seperti sosiologi teater (Maria Shevtsova), antropologi pertunjukan (Victor Turner), performativitas gender (Judith Butler), postkolonialisme (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak), hingga teori digital dan media baru (Henry Jenkins). Hal ini penting agar analisis drama, teater, pertunjukan, dan film tidak hanya bertumpu pada teks, tetapi juga pada praktik sosial, politik, ekonomi, dan teknologi yang mengitarinya.

Selain itu, pengembangan kajian sastra dalam konteks pertunjukan dan film juga dapat diarahkan pada kajian estetika resistensi dan hegemoni budaya (Antonio Gramsci), di mana teks dan pertunjukan dipahami sebagai arena perlawanan dan negosiasi makna. Kajian lintas budaya juga penting dilakukan untuk melihat bagaimana teori sastra Barat berinteraksi dengan tradisi performatif lokal seperti ketoprak, wayang, atau teater modern Indonesia. Lebih jauh, penelitian ke depan perlu memperhatikan perkembangan seni digital dan virtual performance, sehingga teori sastra dapat diperluas ke ranah sinema digital, teater daring, dan pertunjukan hibrid yang semakin marak di era kontemporer. Dengan demikian, pengembangan teori sastra tidak berhenti pada ranah analisis teks semata, melainkan berkembang sebagai lensa kritis yang relevan untuk membaca dinamika seni pertunjukan di abad ke-21.

C. Rekomendasi Teori Lanjutan

Rekomendasi pengembangan dan penguatan teori sastra sebagai upaya memperkaya analisis drama, teater, pertunjukan, dan film, teori sastra perlu dikembangkan lebih lanjut dengan merujuk pada sejumlah teori kontemporer yang relevan dengan perkembangan zaman. Pertama, teori postdramatik yang dikemukakan oleh Hans-Thies Lehmann (2006) sangat penting untuk membaca teater kontemporer yang tidak lagi tunduk pada struktur dramatik Aristotelian, melainkan pada performativitas, fragmentasi, dan pengalaman sensorik. Kedua, teori intermedialitas (Chapple & Kattenbelt, 2006) dapat menjadi lensa baru dalam memahami hubungan antara teks sastra, pertunjukan teater, film, dan media digital yang saling beririsan. Ketiga, teori ekokritik sastra dan pertunjukan (Lawrence Buell, 2005) memberikan arah kajian baru dalam menafsirkan isu lingkungan, krisis iklim, dan representasi alam dalam teks serta pementasan.

Selain itu, teori media dan budaya digital Henry Jenkins, *Convergence Culture* (2006) dapat digunakan untuk mengkaji transformasi pertunjukan ke ruang virtual, baik dalam bentuk teater daring maupun sinema interaktif. Teori afek (Brian Massumi, 2002) juga relevan untuk memahami pengalaman emosional, sensorik, dan tubuh dalam pertunjukan. Di ranah postkolonial, gagasan Homi K. Bhabha tentang ambivalensi dan hibriditas, serta Judith Butler tentang performativitas gender, tetap perlu diadaptasi ke dalam kajian pertunjukan sebagai bentuk wacana resistensi. Riset teater dan sejensinya termasuk film dengan memadukan teori sastra klasik dengan teori-teori lanjutan ini, studi tentang drama, teater, seni pertunjukan, dan film dapat terus berkembang, tidak hanya sebagai kajian estetis, tetapi juga sebagai medan kritik sosial, politik, ekologis, dan kultural.

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace.
- Andrew, Dudley. (1978). *André Bazin*. New York: Columbia University Press.
- Aristotle, (1961). *Poetics*, transl. by S.H. Butcher, New York: Hill and Wang.
- Aristotle, (335 SM, 1996), *Poetics*, transl. Malcolm Heath, New York: Penguin Classics.
- Artaud, Antonin. (1958). *The Theatre and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, & Helen Tiffin. (2000). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Auerbach, Erich. *Dante: Poet of the Secular World*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. (hlm. 85–120 membahas estetika Dante).
- Bakhtin, M. M. (1965;1984). *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland. (1972) *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957. *Mythologies*, trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang.
- Bazin, André. (1967). *What is Cinema?* Vol. 1. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André. (1971). *What is Cinema?* Vol. 2. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.

- Behler, Ernst. (1993). *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. (hlm. 45–80 membahas Schiller dan Schlegel).
- Beiser, Frederick C. (2005) *Hegel*. London: Routledge, 2005. (hlm. 84–112 membahas estetika).
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre, (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre, (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- Bourdieu, Pierre, (1990), *The Logic of Practice*, Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre, (1991). *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press.
- Brecht, Bertolt. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. John Willett. London: Methuen.
- Brecht, Bertolt. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. John Willett. London: Methuen.
- Butler, Judith, (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge).
- Butler, Judith, (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge.
- Carlson, Marvin (1993). *Theories of the Theatre*, 2nd edition, New York: Cornell University Press
- Culler, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, New York: Cornell University Press.
- D. W. Robertson Jr., (1958), *On Christian Doctrine*, trans. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- Dante Alighieri. (1982) *The Divine Comedy*. trans. Allen Mandelbaum. New York: Bantam Classic, 1982. (hlm. 3, *Inferno* canto I).
- Denis Diderot. (1966). *Diderot's Selected Writings*. Ed. Lester G. Crocker, New York: Macmillan.
- Denis Diderot. (1994). *Selected Writings on Art and Literature*. Edited and translated by Geoffrey Bremner. New York: Penguin.
- Derrida, Jacques. (1976) *Of Grammatology*. trans. Gayatri C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Derrida, Jacques. (1978) *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Diderot, Denis. (1757) *Entretiens sur le fils naturel* (Conversations on The Natural Son).
- Diderot, Denis. (1758). *Discours sur la poésie dramatique* (Discourse on Dramatic Poetry).
- Eagleton, Terry. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell
- Eco, Umberto. (1986). *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press.
- Eliot, T. S. (1950). *Selected Essays 1917–1932*. London: Faber & Faber.
- Erlich, Victor. (1981). *Russian Formalism: History, Doctrine*. New Haven: Yale University Press, edisi revisi.
- Esslin, Martin. (1961). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin.
- Fischer-Lichte, Erika. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge
- Foucault, Michel. (1990) *The History of Sexuality*, Vol. 1: *An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990 [edisi Prancis: 1976].

- Foucault, Michel. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995 [edisi Prancis: 1975], hlm. 27.
- Greene, Thomas M. *Sidney's Poetics: Imitation and Literature in the Renaissance*. Yale University Press, 1965.
- Hall, Stuart. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage
- Hegel, G. W. F. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. trans. T. M. Knox. 2 Vols. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). “*The beautiful is the sensory appearance of the idea.*” (*Lectures on Aesthetics*, Vol. I, translated by T. M. Knox, Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838). Heinrich Gustav Hotho, ed. Berlin: Duncker und Humblot.
- Horace, Quintus Horatius Flaccus, (2005), *Ars Poetica (The Art of Poetry)*, trans. Caelius Richter (David Ferry), Niall Rudd, ed., Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Horace. (2005). *Ars Poetica*. in H. Rushton Fairclough (trans.), Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica (Loeb Classical Library No. 194). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jameson, Fredric. (1972), *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
Memberikan interpretasi kritis atas gagasan Shklovsky.
- John Morley. (1878). *Diderot and the Encyclopaedists*. London: Macmillan.
- Kaplan, E. Ann. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge.

- Kennedy, G. A. (2006). *The Cambridge History of Literary Criticism: The Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1984) *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. trans. Edward Allen McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Longinus (1890). *On the Sublime* terj. William Rhys Roberts, Cambridge: Cambridge University Press
- Loomba, Ania. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- Magee, Glenn. (2001). *Hegel and the Hermetic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- Marvin Carlson. (1993) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey*. Cornell University Press.
- Marvin Carlson. (1993). *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, (hlm. 161–175 membahas Lessing).
- Metz, Christian. (1971). *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
- Metz, Christian. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Metz, Christian. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Metz, Christian. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press.
- Monaco, James. (2009). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

- Mulvey, Laura. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, Vol. 16, No. 3, Autumn 1975, pp. 6–18.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Norris, Christopher. (1987) *Derrida*. London: Fontana.
- Pavis, Patrice (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, New York & London: Routledge.
- Pinkard, Terry. (2000). *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plotinus (1930) *The Enneads, Ennead I.6*, trans. Stephen MacKenna, Medici Society, vol. I, 1917–1930 – online pada Sacred Text Archive, pth. I.6.1
- Rabinow, Paul (1984) (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books.
- Rutherford, Jonathan (ed.). (1990). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Said, Edward W. (2003), *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003 (edisi revisi)
- Sara Salih, (2002). *Judith Butler* (London: Routledge).
- Satoto, Soediro. 2012. *Analisis Drama dan Teater*. Yogyakarta: Ombak
- Saussure, Ferdinand de. (1959). *Course in General Linguistics* (*Cours de linguistique générale*). edited by Charles Bally & Albert Sechehaye, trans. Wade Baskin. New York: Philosophical Library.
- Schechner, Richard (1977), *Performance Theory*, New York & London: Routledge

- Schechner, Richard. (1988), *Performance Theory*. Rev. edition. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 1988, *Performance Theory*. Rev. edition. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Schiller, Friedrich. (1967). *On the Aesthetic Education of Man*. Trans. Elizabeth Wilkinson & L.A. Willoughby. Oxford: Clarendon Press.
- Schiller, Friedrich. (1981). *Naïve and Sentimental Poetry*. trans. Helen Watanabe-O'Kelly. Manchester University Press.
- Schlegel, Friedrich. (1971) *Athenaeum Fragments*. In *Friedrich Schlegel's Luwine and the Fragments*. Trans. Peter Firchow. University of Minnesota Press.
- Shklovsky, Viktor. (1965). *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Edited & Translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry*. Ed. R. W. Maslen. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Sidney, Philip. *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*. Ed. Geoffrey Shepherd. London: Nelson, 1965.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In Cary Nelson & Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- St. Augustine (1877). *On Christian Doctrine (De Doctrina Christiana)* terbit pertama sekitar 397–426 M, edisi Inggris klasik oleh Oxford University Press
- St. Augustine. (1995). *On Christian Doctrine*, tran. R. P. H. Green ed., Oxford: Clarendon Press.
- Stam, Robert (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Stam, Robert (2000). *Film and Theory: An Anthology* (with Toby Miller). Oxford: Blackwell.
- Stam, Robert. (1985) *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Stam, Robert. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Szondi, Peter (1965). *Theory of the Modern Drama*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Szondi, Peter. (1987). *Theory of the Modern Drama 1880–1950* Minnesota: University of Minnesota Press.
- Turner, Victor & Schechner, Richard. (1985). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor & Schechner, Richard. 1985. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Wellek, René & Warren, Austin. (1949). Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Wellek, René & Warren, Austin (1956). Theory of Literature), New York: Harcourt, Brace & World.

Wellek, Rene & Warren, 1963. Austin. Theory of Literature. London: Penguin Books. Wellek, René & Warren, Austin (1977). *Theory of Literature*, 3rd edition, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Willett, John. (1967). *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*. London: Methuen.

Williams, Raymond. (1983). *Culture and Society*. New York: Columbia University Press

GLOSARIUM

A

Adaptation

Proses pengalihan karya sastra ke dalam medium lain seperti teater, film, atau pertunjukan.

Aesthetics

Cabang filsafat yang membahas tentang keindahan, seni, dan persepsi estetik dalam karya sastra dan pertunjukan.

Allegory

Teknik penyajian cerita di mana tokoh, peristiwa, dan objek mewakili gagasan abstrak atau moral.

Ambivalence

Konsep ketegangan ganda dalam teori postkolonial Homi Bhabha yang menunjukkan sikap terpecah terhadap budaya kolonial.

Archetype

Pola universal atau simbol dasar dalam sastra dan drama yang muncul lintas budaya.

Audience

Penerima pesan karya sastra, drama, atau pertunjukan, baik pembaca maupun penonton.

Authenticity

Keaslian representasi dalam karya seni atau sastra, sering diperdebatkan dalam studi adaptasi dan performa.

Avant-garde

Gerakan seni eksperimental dan radikal yang menantang bentuk konvensional dalam sastra dan teater.

Authority

Sumber legitimasi makna dalam teks sastra, apakah berasal dari pengarang, teks itu sendiri, atau pembaca.

Autobiographical Drama

Bentuk drama yang bersumber dari pengalaman pribadi penulisnya.

B

Bakhtinian Dialogism

Teori Mikhail Bakhtin bahwa bahasa dan teks selalu bersifat dialogis, tidak pernah tunggal.

Ballad

Puisi naratif yang sering dinyanyikan, juga menjadi sumber dramatik dalam sastra dan teater.

Binary Opposition

Konsep strukturalis bahwa teks dibangun oleh pasangan oposisi biner seperti hidup/mati, baik/jahat.

Body Language

Bahasa tubuh aktor yang menjadi bagian dari semiotika pertunjukan.

Brechtian Alienation (*Verfremdungseffekt*)

Teknik teater epik Brecht untuk menciptakan efek sebagai keterasingan agar penonton berpikir kritis.

Canon

Karya-karya yang dianggap penting dan representatif dalam tradisi sastra atau drama.

Carnivalesque

Konsep Bakhtin mengenai pembalikan hierarki sosial melalui humor, parodi, dan festival rakyat.

Characterization

Teknik penggambaran tokoh dalam teks drama atau film.

Cinematic Language

Sistem tanda dalam film, termasuk gambar, suara, dan musik serta editing.

Cultural Materialism

Teori sastra yang menekankan hubungan teks dengan mengaitkan dengan konteks sejarah dan politik budaya.

C

Catharsis

Pembersihan emosional penonton melalui rasa takut dan iba menurut teori Aristoteles.

Close Reading

Metode analisis teks sastra dengan membaca detail bahasa, struktur, dan makna.

Colonial Discourse

Narasi dominan yang dibangun kolonialisme tentang dunia Timur menurut Edward Said.

Comedy of Manners

Bentuk drama yang menyindir perilaku sosial kelas menengah atau atas.

Connotation

Makna tambahan atau asosiasi yang melekat pada suatu tanda dalam semiotika.

Convention

Kesepakatan bentuk artistik yang diterima penonton dalam suatu tradisi pertunjukan.

Cultural Hegemony

Konsep Antonio Gramsci tentang dominasi ideologi budaya oleh kelompok penguasa.

Cyberdrama

Bentuk drama atau pertunjukan yang muncul, ada dalam medium digital.

Cinematic Realism

Teori André Bazin yang menekankan film sebagai refleksi kenyataan.

Carnival Theatre

Pertunjukan teater yang bersifat bebas, parodik, dan berbentuk menyalahi tatanan sosial.

D

Deconstruction

Teori Jacques Derrida yang membongkar oposisi biner dan membuka pluralitas makna teks.

Defamiliarization (Ostranenie)

Konsep Viktor Shklovsky untuk membuat hal biasa, tetapi tampak asing agar lebih bermakna.

Dialogism

Pandangan Bakhtin bahwa setiap teks adalah hasil percakapan dengan teks lain.

Diegesis

Dunia cerita dalam karya sastra atau film yang dipersepsi oleh penonton/pembaca.

Discourse

Menurut Foucault, praktik bahasa yang terikat pada kekuasaan dan membentuk pengetahuan.

Drama Bourgeois

Konsep Diderot tentang drama keluarga kelas menengah yang menggabungkan tragedi dan komedi.

Dramaturgy

Studi struktur dan penyusunan pertunjukan teater.

Dystopia

Narasi sastra atau drama yang menggambarkan masyarakat masa depan yang represif.

Dialogic Imagination

Karya Bakhtin yang menguraikan sifat polifonik dalam teks sastra.

Dynamic Character

Tokoh dalam drama atau film yang mengalami perubahan signifikan.

E

Epic Theatre

Teori Bertolt Brecht yang menekankan jarak kritis dan kesadaran sosial penonton.

Ekphrasis

Deskripsi verbal karya seni visual dalam teks sastra.

Exposition

Bagian awal drama yang memperkenalkan tokoh, latar, dan konflik.

Ethnographic Performance

Pertunjukan yang berakar dari tradisi etnografi dan praktik budaya masyarakat.

Expressionism

Gaya seni dan teater yang menekankan ekspresi batin daripada realitas objektif.

Existentialism

Filsafat yang memengaruhi teater absurd, menekankan kebebasan dan absurditas hidup.

Enunciation

Cara penyampaian makna dalam teks sastra atau film menurut teori semiotika.

Emplotment

Istilah Paul Ricoeur untuk penyusunan peristiwa menjadi narasi bermakna.

Epiphany

Momen pencerahan atau kesadaran mendalam dalam narasi sastra.

Embodiment

Perwujudan makna teks melalui tubuh aktor dalam pertunjukan.

F**Feminist Criticism**

Teori sastra yang mengkritisi representasi gender dalam teks.

Figure of Speech

Gaya bahasa dalam teks sastra seperti metafora, simile, dan personifikasi.

Flashback

Teknik naratif yang menampilkan kembali peristiwa masa lalu.

Foreshadowing

Petunjuk halus dalam narasi yang mengisyaratkan peristiwa mendatang.

Formalism

Pendekatan teori sastra Rusia yang menekankan bentuk dan perangkat artistik.

Focalization

Perspektif atau sudut pandang narasi menurut Gérard Genette.

Folklore

Tradisi lisan, mitos, dan dongeng yang menjadi sumber drama dan teater rakyat.

Fourth Wall

Batas imajiner antara panggung dan penonton yang sering dipecahkan dalam teater modern.

Frame Narrative

Cerita dalam cerita, atau narasi berbingkai.

Freudian Psychoanalysis

Teori Freud tentang bawah sadar yang diaplikasikan pada analisis sastra dan drama.

G

Genre

Kategori atau jenis karya sastra, drama, film, atau pertunjukan berdasarkan konvensi tertentu.

Gestus

Konsep Brecht tentang bahasa tubuh sosial-politik yang menyingkap hubungan kekuasaan.

Gothic Literature

Genre sastra yang menekankan misteri, horor, dan atmosfer kelam.

Grand Narrative

Konsep Lyotard tentang narasi besar yang mendominasi sejarah dan budaya, dikritisi dalam postmodernisme.

Grotesque

Bentuk estetika yang menggabungkan keanehan, horor, dan humor dalam sastra maupun teater.

Globalization and Performance

Studi tentang bagaimana globalisasi memengaruhi produksi dan konsumsi seni pertunjukan.

Gender Performativity

Konsep Judith Butler bahwa gender adalah tindakan performatif, bukan esensi biologis.

Griot

Pencerita tradisional Afrika yang menjadi sumber oral tradition drama dan sastra.

Graphic Novel

Narasi visual berbentuk komik panjang yang kini diakui sebagai teks sastra.

Gramscian Hegemony

Teori Antonio Gramsci tentang dominasi ideologi melalui konsensus budaya.

H

Hamartia

Kesalahan tragis tokoh utama dalam tragedi menurut Aristoteles.

Heteroglossia

Konsep Bakhtin tentang keberagaman suara dan bahasa dalam teks sastra.

Hyperreality

Konsep Jean Baudrillard tentang realitas yang dikonstruksi media sehingga melampaui kenyataan itu sendiri.

Hermeneutics

Teori penafsiran teks sastra, drama, dan karya seni.

Hybrid Identity

Konsep postkolonial Homi Bhabha tentang identitas campuran akibat kolonialisme.

Historicizing Literature

Pendekatan yang melihat sastra sebagai produk dari konteks sejarah tertentu.

High Culture

Kategori budaya elit seperti opera, sastra klasik, dan teater aristokrat.

Humor Studies

Kajian ilmiah tentang fungsi humor dalam sastra, drama, dan budaya populer.

Humanism

Pandangan yang menekankan nilai, martabat, dan kebebasan manusia dalam seni.

Horizon of Expectation

Konsep Hans Robert Jauss bahwa pemahaman karya ditentukan oleh harapan pembaca pada zamannya.

I

Intertextuality

Konsep Julia Kristeva bahwa setiap teks selalu berhubungan dengan teks lain.

Illusionism

Teknik pertunjukan atau film untuk menciptakan kesan realitas.

Ideology Critique

Analisis karya sastra untuk menyingkap ideologi yang tersembunyi di dalamnya.

Imagery

Gambaran indrawi dalam bahasa sastra yang membentuk efek dramatik.

Imitation (Mimesis)

Prinsip Aristoteles bahwa seni adalah tiruan kenyataan.

Irony

Kontradiksi antara apa yang dikatakan dengan maksud sebenarnya.

Interpellation

Konsep Louis Althusser tentang cara ideologi memanggil individu menjadi subjek.

Improvisation

Teknik pertunjukan di mana aktor mencipta spontan di luar naskah.

Iconicity

Hubungan tanda dengan objek yang ditirunya menurut semiotika Peirce.

Imagined Communities

Konsep Benedict Anderson tentang bangsa sebagai

komunitas yang dibayangkan, juga memengaruhi kajian drama politik.

J

Juxtaposition

Penempatan dua elemen berbeda secara berdampingan untuk menciptakan kontras makna.

Journey Motif

Tema perjalanan sebagai struktur naratif dalam drama dan sastra.

Jargon

Bahasa teknis atau khusus yang digunakan dalam konteks tertentu, termasuk dalam pertunjukan.

Jacobean Drama

Drama Inggris awal abad ke-17 yang dikenal dengan tema kelam dan politik (masa Raja James I).

Jester

Badut istana yang menjadi sumber karakter komik dalam teater tradisi.

Judgment Aesthetics

Pandangan tentang bagaimana karya seni dinilai berdasarkan standar keindahan.

Justice Theme

Tema keadilan yang dominan dalam banyak karya tragedi dan drama modern.

Jouissance

Konsep Roland Barthes tentang kenikmatan membaca yang melampaui kesenangan biasa.

Jazz Aesthetic

Pengaruh improvisasi musik jazz pada sastra, puisi, dan pertunjukan teater.

Jury Audience

Metafora bagi penonton sebagai penilai moral dalam pertunjukan drama.

K

Kinetic Acting

Gaya akting yang menekankan pada gerakan tubuh dan energi fisik sebagai medium utama ekspresi dramatik.

Kleos

Istilah Yunani klasik dalam kajian tragedi yang berarti "kemasyhuran" atau "keabadian nama" yang sering dikaitkan dengan tokoh heroik dalam drama.

Künstlerdrama

Genre drama Jerman yang berfokus pada tokoh seniman dan konflik eksistensial atau sosial yang dihadapinya.

Kaleidoscopic Narrative

Teknik penceritaan yang memecah alur linear menjadi potongan-potongan perspektif yang berbeda, menciptakan kesan seperti mozaik atau kaleidoskop.

Kitsch

Dalam teori estetika, merujuk pada karya seni atau pertunjukan yang dianggap dangkal, sentimental, dan bersifat reproduktif tanpa kedalaman artistik.

L

Liminality

Konsep antropologis dari Victor Turner yang digunakan dalam studi pertunjukan untuk menggambarkan tahap peralihan dalam ritus atau drama.

Logocentrism

Istilah kritik sastra yang merujuk pada dominasi bahasa tertulis sebagai pusat makna, sering dikritik dalam teori dekonstruksi Derrida.

Lyricism

Ciri estetika dalam drama atau film yang menekankan keindahan bahasa, ritme, dan emosi puitis.

Living Theatre

Teater eksperimental Amerika (didirikan oleh Judith Malina dan Julian Beck) yang menekankan kebebasan, improvisasi, dan keterlibatan politik.

Ludology

Kajian tentang struktur permainan (games) yang belakangan digunakan untuk menganalisis dramaturgi interaktif dan pertunjukan digital.

M

Metatheatre

Konsep teater yang merefleksikan dirinya sendiri sebagai teater, misalnya dengan “drama dalam drama” atau pemecahan dinding keempat.

Mise-en-Scène

Istilah Prancis untuk pengaturan panggung (setting, pencahayaan, blocking, kostum) yang menciptakan atmosfer dramatis.

Melodrama

Genre drama populer yang menekankan konflik moral yang jelas, karakter hitam putih, serta efek emosional yang kuat.

Method Acting

Metode akting yang dikembangkan oleh Lee Strasberg berbasis pada sistem Stanislavsky, dengan menekankan ingatan emosional aktor.

Modernism

Gerakan estetik yang menolak tradisi klasik, menekankan fragmentasi, eksperimentasi, dan subjektivitas dalam seni, termasuk teater.

N

Narratology

Studi teoritis tentang struktur narasi dan bagaimana cerita disusun, digunakan dalam kajian drama, film, dan pertunjukan.

Naturalism

Gerakan teater abad ke-19 yang berusaha merepresentasikan kehidupan manusia secara realistik, dipelopori oleh Émile Zola.

Neoclassicism

Kecenderungan kembali ke prinsip-prinsip klasik (Aristotelian), seperti kesatuan waktu, tempat, dan aksi dalam drama.

New Historicism

Pendekatan kritik sastra yang menghubungkan teks dengan konteks sejarah, budaya, dan ideologi yang melingkupinya.

Noh Theatre

Bentuk teater klasik Jepang yang bercirikan simbolisme, tarian, musik, dan topeng, dengan estetika wabi-sabi.

O

Ontological Theatre

Teater yang mengeksplorasi hakikat keberadaan dan eksistensi manusia, sering ditemui dalam karya eksistensialis dan absurd.

Open Form Drama

Bentuk drama yang tidak mengikuti struktur naratif linear, terbuka pada improvisasi dan multiinterpretasi.

Opera Buffa

Genre opera komedi Italia abad ke-18 yang memengaruhi perkembangan musical modern dan drama musical.

Orality

Konsep tradisi lisan dalam drama dan pertunjukan, penting untuk memahami teater rakyat dan folklore.

Overture

Pembukaan musical dalam opera atau musical yang berfungsi memperkenalkan tema-tema utama.

P

Performance Studies

Bidang interdisipliner yang mempelajari pertunjukan dalam teater, ritual, budaya populer, hingga aktivitas sehari-hari.

Postdramatic Theatre

Teater yang melampaui drama tradisional (Hans-Thies Lehmann), menekankan visualitas, performativitas, dan dekonstruksi teks.

Protagonist

Tokoh utama dalam drama yang menjadi pusat konflik cerita.

Psychological Realism

Gaya teater yang menekankan kedalaman karakter dan motivasi psikologis, berkembang dari sistem Stanislavsky.

Pastiche

Penggabungan gaya atau teks dari berbagai sumber secara sadar tanpa klaim originalitas, khas postmodernisme.

Q

Queer Theatre

Pertunjukan teater yang mengekspresikan identitas, pengalaman, dan politik LGBTQ+.

Quarto

Bentuk publikasi drama pada era Renaisans Inggris, termasuk beberapa karya Shakespeare.

Quintessential Role

Tokoh atau peran yang dianggap mewakili sifat dasar suatu genre atau tradisi drama.

Quasi-Realism

Pendekatan dramatik yang berada di antara realisme murni dan ekspresionisme.

Quest Narrative

Struktur cerita berbasis perjalanan pencarian tokoh utama, sering digunakan dalam drama mitologis.

R

Ritual Theatre

Teater yang berakar pada praktik ritus, memadukan fungsi sosial, religius, dan estetis.

Realism

Gerakan teater abad ke-19 yang menekankan representasi kehidupan sehari-hari secara objektif.

Rehearsal Process

Tahapan persiapan pertunjukan teater yang melibatkan eksplorasi aktor, penyutradaraan, dan improvisasi.

Reception Theory

Teori sastra yang menekankan peran audiens dalam membentuk makna karya.

Rhythmaticity

Kualitas irama dalam dialog, gerak, atau musik yang membentuk estetika pertunjukan.

S

Semiotics of Theatre

Kajian tanda dan makna dalam pertunjukan teater (Keir Elam, Patrice Pavis).

Stanislavskian System

Metode akting yang menekankan “kejujuran emosional” melalui imajinasi, aksi, dan tujuan.

Spectacle

Elemen visual dalam pertunjukan yang menimbulkan efek keindahan atau keagungan.

Surrealism

Gerakan avant-garde yang menghadirkan logika mimpi, irasionalitas, dan imajinasi bawah sadar dalam teater.

Site-Specific Performance

Pertunjukan yang dirancang khusus untuk lokasi tertentu, memanfaatkan ruang non-tradisional.

T

Tragedy

Genre klasik drama yang menampilkan kejatuhan tokoh akibat nasib, takdir, atau kelemahan pribadi.

Theatricality

Kualitas khas teater yang membedakannya dari bentuk seni lain, mencakup keterlebihan, permainan, dan representasi.

Textual Analysis

Metode analisis sastra yang menekankan pada struktur, simbol, dan bahasa naskah drama.

Total Theatre

Konsep pertunjukan yang menggabungkan musik, tari, seni rupa, dan drama secara integral.

Tableau Vivant

Bentuk dramatik berupa “gambar hidup” yang seolah membekukan aktor dalam pose tertentu.

U

Urban Theatre

Pertunjukan teater yang lahir dari konteks perkotaan, sering menyoroti isu sosial modern.

Utopian Performativity

Konsep Jill Dolan tentang potensi teater menciptakan momen harapan kolektif dan imajinasi dunia baru.

Unities (Aristotelian)

Prinsip klasik kesatuan waktu, tempat, dan aksi dalam drama.

Underscoring

Musik pengiring yang dimainkan di bawah dialog untuk menambah suasana emosional.

Uncanny (Das Unheimliche)

Konsep Freud yang merujuk pada pengalaman menakutkan sekaligus akrab, sering digunakan dalam analisis drama horor.

V

Verfremdungseffekt

Efek alienasi Brecht yang membuat penonton sadar sedang menonton pertunjukan, bukan larut dalam ilusi.

Voice Acting

Seni olah suara untuk pertunjukan radio, animasi, atau teater audio.

Visual Semiotics

Analisis tanda visual dalam teater, film, atau pertunjukan.

Vaudeville

Pertunjukan hiburan Amerika abad ke-19–20 yang berisi campuran musik, komedi, tari, dan sketsa.

Virtual Theatre

Pertunjukan yang menggunakan teknologi digital atau realitas virtual untuk menghadirkan pengalaman dramatik.

W

World Theatre

Konsep studi teater yang melihat perkembangan teater secara global lintas budaya.

Workshop Method

Metode pelatihan dan penciptaan teater berbasis eksplorasi bersama antara aktor, sutradara, dan penulis.

Willing Suspension of Disbelief

Istilah Coleridge yang merujuk pada kesediaan penonton menerima ilusi dramatik sebagai kenyataan sementara.

Word Play

Permainan kata yang menghasilkan efek humor, puitis, atau dramatik.

Women's Theatre

Teater yang diciptakan oleh atau untuk memperjuangkan isu perempuan dan feminism.

X

Xenophobia on Stage

Representasi ketakutan atau kebencian terhadap orang asing dalam drama dan teater.

Xenia

Konsep keramahtamahan Yunani kuno yang sering muncul dalam narasi tragedi dan epik, relevan dalam analisis drama klasik.

X-Ray Theatre

Metafora untuk teater yang menyingskap lapisan terdalam kehidupan sosial atau psikologis.

Xylography in Theatre

Penggunaan ukiran kayu dalam desain panggung atau publikasi naskah drama kuno.

Xenotextuality

Interaksi antara teks drama lokal dengan teks asing dalam proses adaptasi lintas budaya.

Y

Young Adult Drama

Drama atau film yang ditujukan untuk audiens remaja dengan isu pertumbuhan, identitas, dan sosial.

Yugen

Estetika Jepang dalam Noh, merujuk pada keindahan halus dan misterius yang tidak terkatakan.

Yiddish Theatre

Tradisi teater Yahudi yang berkembang di Eropa Timur dan Amerika, menekankan tema identitas dan diaspora.

Yogic Performance

Pertunjukan berbasis praktik tubuh dan pernapasan yoga, kadang dipakai dalam teater eksperimental.

Yard Theatre

Model teater terbuka era Elizabethan, misalnya Globe Theatre tempat karya Shakespeare dipentaskan.

Z

Zeitgeist Theatre

Pertunjukan yang merefleksikan “roh zaman” atau semangat era tertentu.

Zarzuela

Bentuk teater musik Spanyol yang memadukan dialog, nyanyian, dan tari.

Zero Theatre

Teater minimalis yang menekankan kesederhanaan ekspresi dan penolakan terhadap ornamen berlebihan.

Zombie Aesthetics

Konsep estetika dalam kajian budaya populer dan teater horor, berfokus pada tubuh hidup-mati.

Zanni

Karakter badut dalam tradisi *commedia dell'arte* Italia, berfungsi sebagai penggerak humor dan intrik.

LAMPIRAN
RANCANGAN RISET DENGAN TEORI SASTRA
UNTUK KARYA DRAMA HINGGA DONGENG

Lampiran 1

Proposal Kajian Drama dengan Teori Sastra

Judul Rancangan Riset

Dekonstruksi Makna Kekuasaan dalam Drama “Sumur Tanpa Dasar” Karya Arifin C. Noer: Analisis Teori Sastra Jacques Derrida

Pendahuluan

Drama Indonesia sering kali menjadi ruang perlawanan simbolik terhadap hegemoni kekuasaan. Arifin C. Noer melalui *Sumur Tanpa Dasar* (1971) menghadirkan kritik sosial melalui simbol-simbol kekuasaan yang ambivalen. Untuk mengungkap lapisan makna yang tersembunyi, teori dekonstruksi Jacques Derrida dapat dipakai sebagai pisau analisis. Derrida menyatakan bahwa “there is nothing outside the text” (Derrida, 1976:158), artinya teks drama tidak memiliki makna tunggal, melainkan selalu terbuka untuk pembacaan ulang. Penelitian ini berusaha membongkar kontradiksi makna tentang kekuasaan dalam drama Arifin dan menyingkap bagaimana struktur bahasa, dan ungkapan yang tersurat, atau tersirat justru memperlihatkan ketidakstabilan makna.

State of the Art

Kajian drama Arifin C. Noer umumnya lebih menekankan pada aspek politik dan sosial (Foulcher, 1986:122). Penelitian-penelitian sebelumnya jarang memanfaatkan pendekatan dekonstruksi. Kajian naskah Arifin lebih sering dianalisis dengan pendekatan realisme sosial (Harymawan, *Dramaturgi*, 1988: p. 45) atau pendekatan semiotik. Oleh karena itu, penerapan teori Derrida terhadap *Sumur Tanpa Dasar* akan memberikan perspektif baru yang lebih kritis terhadap konstruksi makna dalam teks drama.

Novelty

Kebaruan penelitian (*novelty*) adalah penerapan teori dekonstruksi Derrida untuk membongkar oposisi biner dalam

drama *Sumur Tanpa Dasar*, misalnya: atas–bawah, kuat–lemah, benar–salah. Dengan analisis ini, penelitian tidak hanya membaca makna permukaan drama, tetapi juga mengungkap bagaimana teks Arifin mengandung kontradiksi internal yang meruntuhkan klaim makna tunggal.

Metode

Penelitian menggunakan metode kualitatif-deskriptif dengan pendekatan analisis teks. Objek penelitian adalah naskah *Sumur Tanpa Dasar* (Arifin, 1971). Teknik analisis mengikuti langkah dekonstruksi Derrida (1976: p. 23–30): (1) mengidentifikasi oposisi biner dalam teks, (2) menelusuri hierarki makna, (3) menunjukkan kontradiksi internal yang melemahkan makna dominan, (4) membuka kemungkinan pembacaan alternatif.

Sistematika Penulisan

Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat penelitian. Bab II Kajian Pustaka berisi teori dekonstruksi Derrida, kajian terdahulu tentang Arifin C. Noer. Bab III Metode Penelitian menjelaskan pendekatan kualitatif, objek penelitian, teknik analisis. Bab IV Analisis Teks memuat analisis dekonstruksi oposisi biner dalam *Sumur Tanpa Dasar*. Bab V Diskusi – implikasi hasil analisis terhadap studi drama Indonesia. Bab VI Kesimpulan berisi ringkasan temuan, kontribusi teoretis, saran penelitian lanjutan.

Daftar Pustaka

- Arifin C. Noer. 1971. *Sumur Tanpa Dasar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Foulcher, Keith. 1986. *Social Commitment in Literature and the Arts: The Indonesian “Institute of People’s Culture” 1950–1965*. Clayton: Monash University Press.
- Harymawan. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: Remaja Rosdakarya.

Lampiran 2

Rancangan Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater

Judul Rancangan Riset

Hegemoni dan Counter-Hegemony dalam Pertunjukan Teater Koma: Analisis Teori Sastra Antonio Gramsci

Pendahuluan

Teater Koma merupakan salah satu kelompok teater Indonesia yang sejak era 1970-an hingga kini dikenal konsisten mengangkat isu-isu sosial politik melalui pertunjukan. Dalam konteks Orde Baru, karya-karya Teater Koma sering menghadirkan kritik terselubung terhadap kekuasaan, misalnya dalam pementasan *Opera Kecoa* (1985). Untuk membaca perlawanan kultural dalam karya teater ini, teori hegemoni dan counter-hegemony Antonio Gramsci menjadi relevan. Gramsci berpendapat bahwa hegemoni adalah dominasi kelas penguasa melalui konsensus budaya, bukan sekadar represi (Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, 1971:12). Dengan demikian, teater dapat menjadi arena pertarungan ideologis yang membuka ruang resistensi.

State of the Art

Kajian akademik tentang Teater Koma banyak menyoroti aspek satire dan kritik sosial (Hatley, 2008:133). Namun, penelitian terdahulu cenderung menggunakan pendekatan semiotik (Harymawan, 1988:77) atau estetika teater politik (Sen, 1994:56). Penerapan teori Gramsci untuk membaca pertunjukan Teater Koma masih terbatas, sehingga riset ini akan menambah perspektif baru dalam studi teater Indonesia.

Novelty

Kebaruan penelitian ini terletak pada penerapan teori hegemoni Gramsci secara langsung dalam menganalisis strategi pertunjukan Teater Koma sebagai bentuk counter-hegemony.

Penelitian ini akan memperlihatkan bagaimana estetika panggung, karakter, serta dialog dalam pertunjukan membentuk narasi perlawanan yang berfungsi sebagai “pendidikan politik kultural” bagi masyarakat.

Metode

Metode penelitian yang digunakan adalah kualitatif-analitis dengan pendekatan kajian teks pertunjukan. Data utama berupa dokumentasi pertunjukan *Opera Kecoa* (1985) dan beberapa pementasan lain Teater Koma. Analisis dilakukan dengan langkah: (1) mengidentifikasi representasi hegemoni dalam pertunjukan, (2) menelaah strategi artistik sebagai bentuk counter-hegemony, (3) menghubungkan temuan dengan teori Gramsci (1971:12–20).

Sistematika Penulisan

Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat penelitian. Bab II Kajian Teori dan Pustaka berisi teori hegemoni Gramsci, kajian sebelumnya tentang Teater Koma. Bab III Metodologi Penelitian – jenis penelitian, objek, teknik analisis. Bab IV Analisis Pertunjukan Teater Koma terkait hegemoni dan counter-hegemony dalam *Opera Kecoa* dan pertunjukan lain. Diskusi dan pembahasan atas relevansi hasil analisis terhadap kajian teater politik Indonesia. Bab V Kesimpulan berisi ringkasan temuan, kontribusi teoretis, saran pengembangan riset.

Daftar Pustaka

- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. & trans. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers.
- Hatley, Barbara. 2008. *Javanese Performances on an Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Harymawan. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: Remaja Rosdakarya.

- Sen, Krishna. 1994. *Indonesian Cinema and Theatre under the New Order*.
New York: Routledge.
- Riantiarno, N. 1985. *Opera Kecoa*. Naskah dan Dokumentasi
Pementasan Teater Koma, Jakarta.

Lampiran 3

Rancangan Riset Teori Sastra untuk Kajian Pertujukan

Judul Rancangan Riset

Dialogisme dalam Pertunjukan Teater Garasi: Analisis Teori Sastra Mikhail Bakhtin

Pendahuluan

Pertunjukan teater kontemporer sering menghadirkan pluralitas suara, wacana, dan estetika yang tidak tunggal. Teater Garasi, salah satu kelompok teater penting di Indonesia, dikenal dengan pertunjukan eksperimentalnya seperti *Waktu Batu* (2001) yang memadukan mitologi, sejarah, dan kehidupan modern. Untuk mengkaji fenomena ini, teori dialogisme Mikhail Bakhtin sangat relevan. Bakhtin menyatakan bahwa setiap teks bersifat polifonik dan penuh dengan “suara-suara lain” yang saling berinteraksi (Bakhtin, 1981:263). Di dalam konteks teater, teori ini dapat mengungkap bagaimana pertunjukan menjadi ruang dialog antara sejarah, budaya, dan pengalaman kontemporer.

State of the Art

Kajian tentang Teater Garasi sudah dilakukan dengan berbagai pendekatan, terutama semiotik dan sosiologi pertunjukan (Hatley, 2015:87). Namun, penelitian tersebut lebih menekankan pada konteks sosial dan politik. Pendekatan yang langsung menghubungkan teori sastra Bakhtin dengan praktik pertunjukan masih jarang dilakukan. Oleh karena itu, penelitian ini mencoba mengisi kekosongan dengan menelaah pertunjukan Teater Garasi sebagai praktik dialogis yang mencerminkan keragaman wacana budaya.

Novelty

Kebaruan riset ini terletak pada penerapan teori dialogisme Bakhtin untuk mengkaji pertunjukan Teater Garasi. Dengan pendekatan ini, pertunjukan tidak hanya dipandang sebagai representasi atau simbol, melainkan sebagai arena dialog antarwacana—antara tradisi dan modernitas, lokal dan global,

serta sejarah dan kontemporer. Penelitian ini memperluas penggunaan teori sastra dalam ranah kajian pertunjukan.

Metode

Metode yang digunakan adalah **kualitatif-interpretatif** dengan analisis pertunjukan sebagai teks budaya. Data utama berasal dari dokumentasi pertunjukan *Waktu Batu* (2001) dan *Je.ja.lan* (2008). Analisis dilakukan dengan langkah: (1) mengidentifikasi polifoni wacana dalam pertunjukan, (2) menelaah interaksi antar “suara” budaya, politik, dan sejarah, (3) menghubungkan hasil analisis dengan konsep dialogisme Bakhtin (1981:263–300).

Sistematika Penulisan

Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori dan Pustaka berisi paparan teori dialogisme Bakhtin, penelitian terdahulu tentang Teater Garasi. Bab III Metode Penelitian berisi pendekatan kualitatif, objek, teknik analisis. Bab IV Analisis Pertunjukan memuat dialogisme dalam *Waktu Batu* dan *Je.ja.lan*. Bab V Diskusi dan pemabasan implikasi dialogisme terhadap pemahaman teater kontemporer Indonesia. Bab VI Kesimpulan berisi temuan, kontribusi teoretis, saran penelitian lanjut.

Daftar Pustaka

- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Hatley, Barbara.2015. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community*. Leiden: Brill.
- Teater Garasi. 2001. *Waktu Batu*. Dokumentasi Pertunjukan, Yogyakarta.
- Teater Garasi. 2008. *Je.ja.lan*. Dokumentasi Pertunjukan, Yogyakarta.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.

Lampiran 4

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Film

Judul Rancangan Riset

“Pendekatan Teori Sastra dalam Analisis Naratif dan Estetika Film *A Separation* (2011) Karya Asghar Farhadi”

Pendahuluan

Film, sebagai medium audio-visual, merupakan bentuk seni yang kaya akan narasi dan simbolisme. Menurut Stam (2000: 28), kajian film tidak bisa dilepaskan dari teori sastra karena keduanya berbagi landasan dalam narasi, karakter, dan konflik. Film *A Separation* karya Asghar Farhadi (2011) dipilih karena menghadirkan kompleksitas narasi moral, konflik keluarga, dan representasi sosial budaya Iran. Kajian ini menggunakan teori sastra, khususnya pendekatan strukturalisme naratif (Todorov, 1977: 82) dan semiotika Barthes (1977:45), untuk menganalisis bagaimana struktur naratif film ini membentuk makna sosial dan moral. Dengan demikian, riset ini menempatkan film sebagai teks yang dapat diperlakukan sebagaimana teks sastra, sesuai dengan pandangan Culler (1997:21) bahwa sastra adalah “model” analisis yang dapat diterapkan pada berbagai media.

State of Art

Bordwell (1985: 114) menyatakan bahwa analisis naratif film perlu memperhatikan hubungan antara plot dan story dalam struktur dramatik. Monaco (2009: 163) menekankan pentingnya teori sastra untuk membaca film sebagai teks kultural yang sarat makna simbolik. Penelitian oleh Naficy (2012: 74) tentang sinema Iran menyoroti aspek “accented cinema” yang menghadirkan suara-suara resistensi terhadap norma sosial. Penelitian sebelumnya pada *A Separation* lebih banyak membahas dari perspektif sosiologi (Shafiee, 2016: 98), tetapi belum banyak yang menekankan analisis naratif berbasis teori sastra. Dengan demikian, posisi riset ini adalah melengkapi kajian sinema Farhadi dengan perspektif teori sastra yang menekankan struktur naratif dan simbolisme.

Novelty

Kebaruan penelitian film *A Separation* dengan teori sastra mengaplikasikan teori sastra (strukturalisme Todorov dan semiotika Barthes) ke dalam analisis film *A Separation*. Penelitian menawarkan pendekatan lintas media dari sastra ke film, yang jarang dieksplorasi dalam konteks sinema Iran. Guna memberikan kontribusi dalam pengembangan kajian film dengan kerangka analisis tekstual yang lebih dekat dengan kajian drama dan teater.

Metode

Jenis metode penelitian kualitatif dengan pendekatan naratif-semitika dengan objek material: Film *A Separation* (2011), dan objek formal atau teori struktur naratif, simbol, dan kode budaya dalam film. Data penelitian dari bersumber dari dta primer film *A Separation*, dan data sekunder yaitu buku teori sastra, teori film, jurnal sinema.

Teknik analisis data dengan dimulai analisis struktural Todorov mulai dengan menganalisis keseimbangan yang berubah menjadi gangguan hingga dihadirkan resolusi (Todorov, 1977: 83). Kemudian, analisis semiotika Barthes: denotasi, konotasi, mitos (Barthes, 1977: 50). Diperkuat analisis konteks sosial budaya Iran (Naficy, 2012: 102).

Sistematika Penulisan

Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori: Teori sastra (strukturalisme, semiotika), teori film naratif. Bab III Metodologi Penelitian memuat desain riset, objek, teknik analisis data. Bab IV Analisis dan Pembahasan berisi Struktur naratif *A Separation* (alur, konflik, resolusi), simbolisme dan kode budaya, serta relasi narasi dengan konteks sosial Iran. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana.

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Culler, J. (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 4*. Durham: Duke University Press, 70–110.
- Shafiee, K. (2016). “Family, Law, and Social Conflict in Iranian Cinema.” *Iranian Studies*, 49(1), 95–110.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press.

Lampiran 5

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Drama Audio

Judul Rancangan Riset

“Pendekatan Teori Sastra dalam Analisis Naratif dan Estetika Drama Radio *Mahkota Mayangkara* (S. Tidjab)”

Pendahuluan

Drama radio atau drama audio adalah medium sastra lisan yang memadukan narasi, dialog, musik, dan efek suara sebagai perangkat penceritaan. Menurut Ong (1982: 31), oralitas sekunder seperti radio memungkinkan teks sastra hidup melalui medium suara yang menekankan aspek auditif, bukan visual.

Drama radio *Mahkota Mayangkara* karya S. Tidjab dipilih karena menghadirkan kisah sejarah Majapahit dengan muatan alegoris dan politis pada masa Orde Baru. Analisis berbasis teori sastra (naratologi dan semiotika) penting dilakukan untuk membongkar bagaimana struktur naratif, intonasi aktor, dan musik latar membentuk makna resistensi dan kritik sosial. Dengan demikian, penelitian ini menempatkan drama radio bukan sekadar hiburan, tetapi juga teks sastra auditif yang merefleksikan ideologi dan perlawanan kultural.

State of Art

Kajian sebelumnya tentang drama audio dengan naratologi dikerjakan oleh Phelan (1996: 18) menegaskan bahwa naratologi dapat diterapkan pada medium non-tulis seperti audio, karena narasi bekerja melalui struktur cerita dan penyampaian. Bal (2009: 7) menekankan bahwa teori naratif dapat memperluas analisis lintas media, termasuk drama audio. Verma (2011: 52) meneliti drama radio India sebagai sarana propaganda, tetapi analisis masih berfokus pada fungsi sosial, belum pada aspek estetik-naratif. Penelitian tentang drama audio *Mahkota Mayangkara* sebelumnya lebih menekankan aspek sejarah dan budaya (Subagyo, 2018: 99), tetapi belum mendalami analisis naratif dan estetikanya dari perspektif teori sastra. Posisi riset ini adalah mengisi celah tersebut: menggunakan teori sastra

(naratologi dan semiotika) untuk mengkaji drama radio sebagai teks auditif dengan makna sosial-politik.

Novelty

Kebaruan riset drama udio Mahkota Mayangkara dengan mengaplikasikan teori sastra (naratologi dan semiotika) pada drama audio Indonesia, yang jarang dilakukan, selain itu menawarkan perspektif estetika auditif (intonasi, musik, efek suara) sebagai bagian integral dari analisis naratif, dan memberikan kontribusi teoretis bagi studi sastra lintas media dari teks tulis je dalam bentuk drama audio.

Metode Penelitian

Metode penelitian dengan memilih jenis penelitian kualitatif dengan pendekatan naratif-semiotika. Objek materialnya drama radio *Mahkota Mayangkara* karya S. Tidjab, dan objek formal teori struktur naratif, intonasi, musik latar, dan simbolisme. Teknik analisisnya dengan naratologi: alur, tokoh, konflik, fokus penceritaan (Bal, 2009: 10), dana semiotika (Barthes) berisi analisis denotasi, konotasi, mitos (Barthes, 1977: 50). Analisis audio-naratologi: peran intonasi, musik, efek suara (Verma, 2011: 60). Sumber data primer berwujud rekaman drama radio *Mahkota Mayangkara*, sedangkan data sekunder berupa referensi dari buku teori sastra, jurnal audio drama, kajian Orde Baru di Indonesia.

Sistematika Penulisan

Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori berupa teori sastra (naratologi, semiotika), teori audio-naratologi. Bab III Metodologi Penelitian yang dipakai berisi objek, pendekatan, teknik analisis. Bab IV Analisis dan Pembahasan berisi struktur naratif *Mahkota Mayangkara*, dan analisis intonasi, musik, dan efek suara sebagai strategi naratif. Dimensi alegoris dan kritik sosial Orde Baru di Indonesia. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Subagyo, B. (2018). “Sejarah, Politik, dan Estetika dalam Drama Radio Indonesia.” *Jurnal Humaniora*, 30(2), 95–110.
- Verma, N. (2011). *The Art of Radio Drama*. New Delhi: Creative Books.

Lampiran 6

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Non-Verbal (Teater Tubuh)

Judul Rancangan Riset

“Teori Sastra dan Analisis Semiotika Tubuh dalam Teater Non-Verbal: Studi Kasus Pertunjukan *Zero* Karya Putu Wijaya”

Pendahuluan

Teater non-verbal atau teater tubuh merupakan bentuk pertunjukan yang mengedepankan ekspresi tubuh, gestur, mimik, dan ritme sebagai medium utama komunikasi artistik. Dalam tradisi teater modern Indonesia, karya *Zero* (2010) oleh Putu Wijaya dan Teater Mandiri adalah contoh penting yang mengeksplorasi tubuh sebagai teks dramatik. Kajian teater non-verbal melalui teori sastra menjadi relevan karena tubuh dapat dibaca sebagai “tanda” yang menghadirkan narasi, konflik, dan makna, meskipun tanpa dialog verbal.

Seperti ditegaskan oleh Roland Barthes (1977: 45), teks tidak hanya berupa tulisan, tetapi juga bisa berupa sistem tanda dalam berbagai medium. Demikian pula, Erika Fischer-Lichte (2008: 38) menekankan bahwa tubuh aktor adalah pusat pembentukan makna dalam pertunjukan. Penelitian ini akan menganalisis bagaimana teater non-verbal dapat ditafsirkan dengan kerangka teori sastra, khususnya semiotika dan narratologi, untuk mengungkap konstruksi makna dalam tubuh aktor.

State of Art

Kajian teater nonverbal ditelaah sebagai fenomena budaya Barthes (1977:45–50) mengembangkan semiotika budaya yang memungkinkan analisis tubuh sebagai tanda dalam teks pertunjukan. Elam (1980: 110–120) dalam *The Semiotics of Theatre and Drama* menegaskan bahwa setiap elemen pertunjukan dapat dianggap sebagai tanda dramatik, termasuk gerakan tubuh. Fischer-Lichte (2008: 38–42) menekankan performativitas tubuh sebagai pusat pembentukan makna pertunjukan. Di

Indonesia, kajian Putu Wijaya banyak difokuskan pada absurditas dan wacana politik (Bandem, 1996: 89), tetapi kajian semiotika tubuh dalam karyanya masih terbatas. Posisi riset ini adalah memperluas teori sastra ke ranah teater tubuh, dengan mengkaji pertunjukan non-verbal sebagai teks dramatik yang ditulis melalui ekspresi tubuh.

Novelty

Kebaruan riset teater nonverbal Zero juga menawarkan pendekatan teori sastra (semiotika dan naratologi) pada teater non-verbal yang jarang disentuh dalam studi teater Indonesia. Selain itu, riset juga mengusulkan pembacaan tubuh sebagai teks dramatik dengan struktur naratif non-verbal, dan menyediakan jembatan konseptual antara studi sastra, performans, dan estetika tubuh.

Metode

Metode penelitian dengan jenis penelitian kualitatif deskriptif dengan pendekatan semiotika dan naratologi. Objek material riset yakni pertunjukan *Zero* karya Putu Wijaya (2010). Sedangkan, objek formal adalah tubuh aktor sebagai teks dramatik (gestur, mimik, ritme, koreografi). Oleh sebab itu, teknik analisis menggunakan semiotika (Barthes): denotasi, konotasi, dan mitos tubuh (Barthes, 1977: 45–55), juga naratologi Bal agar dapat dipahami dan dimaknai: bagaimana gerak tubuh membentuk alur, konflik, dan klimaks (Bal, 2009: 12–20). Selanjutnya, analisis performatif (Fischer-Lichte) yang menganalisis tubuh sebagai pusat produksi makna (2008: 38–42).

Sumber data penelitian adalah data primer: dokumentasi video dan naskah konseptual pertunjukan *Zero* (Teater Mandiri, Jakarta) dan data sekunder: buku teori sastra, semiotika teater, dan kajian tentang Putu Wijaya.

Sistematika Penulisan

Pada Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori yaitu teori sastra, semiotika teater, teori performativitas tubuh. Bab III

Metodologi Penelitian: Objek, pendekatan, teknik analisis. Bab IV Analisis dan Pembahasan memuat analisis tubuh sebagai tanda dramatik dalam *Zero*, membuat struktur naratif non-verbal pertunjukan, dan makna filosofis dan politik dari penggunaan tubuh. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- Bandem, I Made. (1996). *Evolusi Tari Bali*. Yogyakarta: Kanisius.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Wijaya, P. (2010). *Zero* [Pertunjukan Teater Mandiri, Dokumentasi]. Jakarta.

Lampiran 7

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Absurd (*Endgame*)

Judul Rancangan Riset

“Teori Sastra dan Teater Absurd: Analisis Struktural dan Eksistensialis atas *Endgame* karya Samuel Beckett”

Pendahuluan

Teater absurd adalah salah satu bentuk dramatik modern yang lahir pasca-Perang Dunia II, ditandai oleh keterputusan logika, absurditas dialog, minimnya alur linear, dan penekanan pada absurditas eksistensi manusia. Samuel Beckett adalah tokoh sentral dalam tradisi ini, dengan karya-karya seperti *Waiting for Godot* (1953) dan *Endgame* (1957). Drama *Endgame* menampilkan tokoh-tokoh yang hidup dalam siklus tanpa makna, memperlihatkan kekosongan dan absurditas kehidupan manusia.

Kajian teater absurd dari perspektif teori sastra menjadi penting untuk membongkar struktur dramatik yang anti-konvensi, serta makna filosofis yang tersembunyi. Seperti ditegaskan oleh Esslin (1961: 23), teater absurd adalah “drama yang mengekspresikan ketiadaan makna kehidupan modern.” Analisis teori sastra—melalui strukturalisme, eksistensialisme, dan semiotika—akan membuka cara baru membaca *Endgame* sebagai teks dramatik yang menolak logika Aristotelian.

State of Art

Kajian tentang terater abasurd sudah dilakukan oleh Esslin (1961: 23–45) dalam *The Theatre of the Absurd* memformulasikan istilah teater absurd, mengaitkannya dengan absurditas eksistensial. Alvarez (2006: 77) menyoroti ciri khas Beckett: repetisi, dialog kosong, dan siklus waktu yang stagnan. Elam (1980: 98–120) menegaskan semiotika teater dapat digunakan untuk membaca tanda-tanda absurd yang non-linear. Pavis (1998: 67–70) menekankan pentingnya dramaturgi postdramatik untuk membaca Beckett. Data penelitian terdahulu, studi lebih banyak fokus pada aspek filosofis (eksistensialisme Sartre–

Camus) daripada analisis struktural sastra terhadap bentuk dramatik *Endgame*.

Novelty

Kebaruan riset pertunjukan teater absurd Endgame Adalah menggabungkan teori sastra strukturalisme (Barthes, Greimas) dengan filsafat eksistensialis (Sartre, Camus) untuk menganalisis *Endgame*. Selain itu, dengan embaca *Endgame* sebagai teks dramatik yang menolak dramaturgi Aristotelian, dengan bentuk dramaturgi absurd serta menampilkan narasi siklikal, juga daoat memberikan kontribusi pada studi teater absurd di Indonesia dengan memosisikan tubuh, ruang, dan bahasa sebagai “teks sastra absurd.”

Metode

Metode riset berupa jenis penelitian: Kualitatif deskriptif-analitis dengan objek material berupa naskah drama *Endgame* (Beckett, 1957). Objek formalnya berupa struktur dramatik absurd, dialog, repetisi, ruang, dan karakter. Oleh sebab itu, kerangka teoretis menggunakan strukturalisme Greimas (1983: 23) untuk memetakan oposisi biner dan struktur naratif. Eksistensialisme Sartre (1943/1993: 55) untuk membongkar absurditas eksistensi. Semiotika Barthes (1977: 45–50) untuk membaca tanda-tanda non-verbal (ruang kosong, repetisi). Ada pun teknik analisis dengan analisis teks dramatik melalui close reading, dilanjutkan dengan pemetaan struktur naratif dan makna filosofis.

Sistematika Penulisan

Penyusunan hasil riset dengan Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori: Teori sastra (strukturalisme, eksistensialisme, semiotika), teori absurd (Esslin). Bab III Metodologi Penelitian berisi data penelitian dan analisis data kualitatif interpretatif. Bab IV Analisis dan Pembahasan meliputi struktur dramatik *Endgame* (ruang, tokoh, alur non-linear), dan aspek sbsurd sebagai strategi naratif (dialog kosong, repetisi, stagnasi), serta afsir eksistensialis

(ketiadaan makna dan absurditas hidup). Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Alvarez, M. (2006). *The Meaning of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- Beckett, S. (1957). *Endgame*. London: Faber and Faber.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sartre, J.-P. (1943/1993). *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press.

Lampiran 8

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Tradisi Rakyat (Ludruk)

Judul Rancangan Riset

“Teori Sastra dan Estetika Rakyat dalam Teater Tradisi: Kajian Struktural dan Sosio-Kultural atas Ludruk Jawa Timur”

Pendahuluan

Ludruk adalah salah satu bentuk teater tradisi rakyat Jawa Timur yang telah berkembang sejak awal abad ke-20. Sebagai seni pertunjukan, ludruk menampilkan kisah-kisah kehidupan sehari-hari rakyat kecil, disampaikan dengan humor, parodi, dan musik gamelan, serta dibumbui dengan sindiran sosial-politik. Ludruk bukan sekadar hiburan, tetapi juga medium kritik sosial dan artikulasi budaya rakyat. Di dalam konteks teori sastra, ludruk dapat dibaca sebagai teks dramatik yang hidup melalui dialog, improvisasi, dan simbol-simbol budaya rakyat. Seperti dikemukakan oleh Hutcheon (1985:32), parodi dalam seni pertunjukan adalah strategi estetis sekaligus politik. Sementara itu, teori strukturalisme dan semiotika (Elam, 1980: 110) memungkinkan kita membaca ludruk sebagai sistem tanda yang mengandung pesan sosial. Penelitian ini akan mengkaji ludruk dengan pendekatan teori sastra, untuk mengungkap bagaimana struktur dramatik dan estetika rakyat bekerja dalam pertunjukan.

State of Art

Penelitian ludruk sudah dilakukan Brandon (1970: 145) mencatat ludruk sebagai salah satu seni pertunjukan rakyat yang unik karena menggabungkan humor, musik, dan kritik sosial. Arps (1992: 85) menekankan bahwa ludruk adalah “teater rakyat dengan fungsi sosial,” yang berhubungan erat dengan pengalaman kolektif masyarakat Jawa Timur. Supriyanto (2012: 67–70) menggarisbawahi peran ludruk sebagai media kritik politik dan perlawanan pada masa kolonial hingga Orde Baru di Indoensia. Elam (1980: 110–120) dalam *The Semiotics of Theatre and Drama* memberikan kerangka membaca pertunjukan sebagai

teks tanda. Data studi sebelumnya, kajian ludruk lebih banyak ditekankan pada aspek sejarah dan antropologi budaya. Masih terbuka ruang untuk melihat ludruk sebagai teks dramatik dalam kerangka teori sastra, sehingga pertunjukan rakyat dapat diposisikan sejajar dengan drama modern dalam studi akademik.

Novelty

Kebaruan (*novelty*) riset teater tradisi Ludruk juga menghadirkan ludruk sebagai objek kajian teori sastra, bukan hanya studi antropologi atau sejarah seni, juga menggunakan teori strukturalisme dan semiotika untuk membaca struktur dramatik ludruk dan tanda-tanda parodi rakyat, dan menawarkan analisis ludruk sebagai bentuk estetika perlawanan rakyat yang berakar pada tradisi lokal.

Metode

Jenis penelitian yang digunakan penelitian kualitatif deskriptif-analitis. Objek material riset yaitu pertunjukan ludruk (dokumentasi dan naskah improvisasi, misalnya lakon “Pak Sakera”). Objek formalnya yaitu struktur dramatik, parodi, sindiran sosial, dan estetika rakyat. Kerangka teoretisnya dengan menjabarkan teori strukturalisme (Levi-Strauss, 1963: 214) untuk membaca oposisi biner dalam cerita ludruk. Semiotika teater (Elam, 1980: 110) untuk menganalisis tanda verbal dan non-verbal. Teori parodi (Hutcheon, 1985: 32–35) untuk memahami sindiran sosial-politik. Sedangkan, teknik analisis dengan analisis teks dramatik ludruk (dialog, plot, tokoh), dipadukan dengan pembacaan tanda pertunjukan (musik, gerak, simbol).

Sistematika Penulisan

Hasil riset disusun dengan struktur sebagai berikut: Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Kajian Teori: Teori sastra, strukturalisme, semiotika, teori parodi. Bab III Metodologi Penelitian yang digunakan dan cara analisis serta tahapannya. Bab IV Analisis dan Pembahasan memuat analisis struktur dramatik ludruk (alur,

tokoh, dialog), kemudian analisis tanda dan simbol dalam pertunjukan (musik, banyolan, parodi), serta fungsi estetis dan sosial-politik ludruk. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Arps, B. (1992). *Tembang in Two Traditions: Performance and Interpretation of Javanese Literature*. London: SOAS.
- Brandon, J. (1970). *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Levi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.
- Supriyanto, Henricus. (2012). *Postkolonial pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang: Bayu Media.

Lampiran 9

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Tradisi Klasik (*Wayang Wong*)

Judul Rancangan Riset

“Teori Sastra sebagai Landasan Analisis Naratif dan Estetik dalam Teater Tradisi Klasik Wayang Wong”

Pendahuluan

Wayang Wong sebagai bentuk teater tradisi klasik Jawa memiliki basis kuat pada teks sastra, khususnya epos *Ramayana* dan *Mahabharata*. Narasi dalam pertunjukan ini tidak hanya berfungsi sebagai sumber dramatik, tetapi juga sebagai sarana pewarisan nilai, mitologi, dan ideologi budaya Jawa (Brandon, 1967: 45). Melalui pendekatan teori sastra, terutama strukturalisme dan narratologi, kajian Wayang Wong dapat mengungkap pola dramatik, karakterisasi, serta estetika pertunjukan yang berakar pada teks klasik. Dengan demikian, penelitian wayang wong dengan teori sastra masih penting untuk menunjukkan relevansi teori sastra dalam membaca teater tradisi klasik.

State of the Art

Kajian Wayang Wong sebelumnya lebih banyak dilakukan melalui pendekatan antropologi, estetika pertunjukan, dan sejarah budaya (Holt, 1967: 123; Soedarsono, 1997: 88). Studi teks sebagai dasar dramatik masih jarang dilakukan secara mendalam. Beberapa penelitian membahas pola dramatik Ramayana dalam seni pertunjukan Jawa (Brandon, 1970: 61), namun belum mengaitkan secara komprehensif teori sastra dengan estetika pementasan. Dengan demikian, riset ini hadir mengisi celah pada hubungan teori sastra dan teater tradisi klasik.

Novelty

Kebaruan (*novelty*) riset dengan menawarkan pendekatan integratif antara teori sastra (strukturalisme naratif, semiotika)

dengan estetika pertunjukan tradisi Wayang Wong, juga untuk menyediakan analisis baru tentang bagaimana teks epos dikonstruksi ulang dalam medium teater tradisi, serta memberikan kontribusi terhadap pengembangan studi sastra yang lebih kontekstual dengan seni pertunjukan Nusantara.

Metode

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif deskriptif dengan pendekatan analisis teks dan konteks. Analisis teks: mengkaji struktur naratif, dialog, karakterisasi, dan tema berdasarkan teori narratologi (Genette, 1980: 87). Analisis pertunjukan digunakan mengamati bagaimana teks diwujudkan dalam estetika tubuh, tari, musik gamelan, tata rias, dan busana. Analisis kontekstual digunakan menghubungkan konstruksi dramatik dengan fungsi sosial, budaya, dan spiritual Wayang Wong dalam masyarakat Jawa. Data diperoleh melalui studi pustaka (teks Ramayana, Mahabharata, naskah pakeliran) serta dokumentasi pertunjukan Wayang Wong di Yogyakarta dan Surakarta.

Sistematika Penulisan

Hasil penelitian akan disusun dengan Bab I Pendahuluan: latar belakang, rumusan masalah, tujuan. Bab II Tinjauan Pustaka berisi kajian teori sastra, teori narratologi, teori estetika pertunjukan, kajian terdahulu Wayang Wong. Bab III Metodologi Penelitian memuat pendekatan, sumber data, teknik analisis. Bab IV Analisis Data dan Pembahasan memuat struktur naratif teks *Ramayana/Mahabharata* dalam *Wayang Wong*, dan penerjemahan teks ke dalam pertunjukan (dialog, tari, musik, rias, kostum), serta fungsi simbolik dan ideologis dalam budaya Jawa. Bagian [embahasan: keterkaitan teori sastra dengan estetika Wayang Wong. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Brandon, James R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

- Brandon, James R. *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- Soedarsono. *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997.
- Zoetmulder, P. J. *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

Lampiran 10

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Pertunjukan Ritual Calonarang (*Piodalan*)

Judul Rancangan Riset

“Teori Sastra sebagai Landasan Analisis Naratif dan Estetik dalam Pertunjukan Ritual Calonarang (Piodalan) di Bali”

Pendahuluan

Pertunjukan ritual *Calonarang* yang sering dipentaskan dalam upacara *piodalan* di pura Bali merupakan bentuk seni pertunjukan yang sarat makna religius, simbolis, dan dramatik. Cerita Calonarang berasal dari teks sastra klasik Jawa Kuno, yakni *Calon Arang* karya Mpu Bharada, yang berakar dari tradisi tutur dan sastra lontar (Zoetmulder, 1974: 56). Sebagai teater ritual, Calonarang tidak hanya menyampaikan hiburan, tetapi juga menjadi sarana spiritual dan sosial dalam masyarakat Bali. Pendekatan teori sastra, terutama semiotika dan narratologi, dapat mengungkap bagaimana teks sastra dihidupkan kembali dalam pertunjukan ritual yang penuh dengan simbol magis, dialog dramatik, dan narasi moral. Dengan demikian, penelitian ini berupaya membaca pertunjukan Calonarang melalui perspektif teori sastra.

State of the Art

Kajian pertunjukan Calonarang sebelumnya banyak diteliti dari perspektif antropologi dan etnomusikologi (Belo, 1960: 113; Bandem & deBoer, 1981: 141). Soedarsono (1999: 73) menekankan fungsi ritual Calonarang sebagai teater sakral dalam konteks keagamaan Hindu Bali. Akan tetapi, analisis berbasis teori sastra yang menekankan hubungan teks naratif dan transformasinya ke dalam pertunjukan ritual masih jarang dilakukan. Penelitian ini hadir untuk mengisi ruang kosong tersebut dengan mengintegrasikan teori sastra, khususnya semiotika (Lotman, 1977: 32) dan narratologi (Genette, 1980: 87), dalam membaca Calonarang.

Novelty

Kebaruan riset dengan engkaji pertunjukan Calonarang *piodalan* sebagai teater ritual melalui perspektif teori sastra, bukan hanya antropologi budaya, juga untuk menunjukkan keterkaitan antara teks klasik *Calon Arang* dengan proses dan hasil transformasinya dalam struktur dramatik pertunjukan ritual. Kebaruan lainnya, memberikan pemahaman baru tentang simbolisme, narasi magis, dan peran teks sastra dalam membangun fungsi religius pertunjukan Calonarang.

Metode

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif interpretatif dengan pendekatan, dengan analisis teks: mengkaji struktur cerita *Calon Arang* (alur, tokoh, tema, konflik) berdasarkan teori naratologi (Genette, 1980: 87). Analisis semiotik pertunjukan: membaca simbol-simbol dalam dialog, tarian, topeng, gamelan, dan ritus sakral Calonarang dengan semiotika Lotman (1977: 32). Analisis kontekstual: menghubungkan fungsi teks dan pertunjukan dengan sistem religi dan kosmologi masyarakat Bali. Sedangkan, data riset diperoleh melalui studi pustaka (naskah *Calon Arang* versi lontar), observasi pertunjukan *piodalan* di pura, serta wawancara dengan pemangku adat dan seniman Bali.

Sistematika Penulisan

Pelaporan hasil riset dengan dimulai Bab I Pendahuluan: latar belakang, rumusan masalah, tujuan penelitian. Bab II Tinjauan Pustaka: teori sastra (naratologi, semiotika), studi terdahulu tentang Calonarang. Bab III Metodologi Penelitian: pendekatan, teknik pengumpulan data, analisis data. Bab IV Analisis dan Pembahasan meliputi analisis struktur naratif teks *Calon Arang*. Selanjutnya, transformasi teks ke pertunjukan ritual dengan fungsi simbolik, religius, dan sosial dalam pertunjukan. Di dalam pembahasan: hubungan teori sastra dengan teater ritual Calonarang. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Bandem, I Made & deBoer, Fredrik. *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1981.
- Belo, Jane. *Trance in Bali*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Lotman, Yuri. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Soedarsono. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1999.
- Zoetmulder, P. J. *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

Lampiran 11

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Monolog

Judul Rancangan Riset

“Analisis Teater Monolog melalui Perspektif Teori Sastra:
Struktur Naratif, Gaya Bahasa, dan Representasi Subjektivitas”

Pendahuluan

Teater monolog merupakan bentuk pertunjukan teater yang menempatkan satu aktor sebagai pusat narasi, menghadirkan intensitas dramatik melalui bahasa, tubuh, dan suara. Monolog tidak hanya menjadi medium ekspresi personal, tetapi juga ruang refleksi sosial dan politik (Carlson, 1993: 45). Dalam konteks teori sastra, monolog dapat dianalisis sebagai teks dramatik yang menyatukan dimensi literer dan performatif. Struktur naratif, gaya bahasa, serta representasi subjektivitas menjadi kunci untuk membaca bagaimana teks monolog menampilkan keintiman psikologis sekaligus menyingkap realitas sosial yang lebih luas. Penelitian ini berusaha mendialogkan teori sastra dengan praktik teater monolog sebagai wacana estetika dan budaya.

State of the Art

Kajian monolog di Indonesia cenderung lebih menekankan aspek praktik seni peran atau psikologi aktor (Riantiarno, 2001: 78; Hutari, 2019: 62). Di ranah internasional, Patrice Pavis (1998: 214) menyoroti monolog sebagai strategi dramatik yang mengaburkan batas antara teks dan performans, sedangkan Lehmann (2006: 135) menempatkan monolog sebagai bagian dari teater postdramatik. Akan tetapi, penelitian yang secara khusus menggunakan teori sastra—misalnya narratologi (Genette, 1980: 87) atau stilistika (Wellek & Warren, 1977: 226)—untuk mengkaji monolog masih jarang. Oleh karena itu, riset ini menawarkan kontribusi baru dengan menghubungkan teori sastra dan kajian monolog sebagai teks sekaligus seni pertunjukan (*performing arts*).

Novelty

Kebaruan riset dapat ditunjukkan dengan mengintegrasikan teori sastra (naratologi, stilistika, semiotika) dalam kajian teater monolog, menunjukkan peran teks monolog sebagai representasi subjektivitas individu yang sarat dengan makna sosial-politik, dan memberikan model analisis monolog sebagai teks dramatik sekaligus pertunjukan, sehingga menghubungkan aspek literer dengan performatif.

Metode

Penelitian ini menggunakan metode **kualitatif interpretatif** dengan beberapa pendekatan yaitu **analisis naratologi** (Genette, 1980: 87) untuk melihat struktur alur, sudut pandang, dan waktu dalam teks monolog. Analisis **stilistika** (Wellek & Warren, 1977: 226) untuk meneliti gaya bahasa, diksi, dan intensitas ekspresi. Analisis **semiotika pertunjukan** (Elam, 1980: 7) untuk membaca tanda-tanda nonverbal seperti gestur, intonasi, dan ruang. Data penelitian diperoleh melalui studi teks monolog (misalnya *Ob Doktor* karya N. Riantiarno) serta observasi pertunjukan monolog kontemporer.

Sistematika Penulisan

Hasil riset disusun dengan bagian awal Bab I Pendahuluan memuat latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat penelitian. Bab II Kajian Teori dan Pustaka berisi teori sastra (naratologi, stilistika, semiotika) dan kajian terdahulu tentang monolog. Bab III Metodologi Penelitian berisi tentang desain penelitian, teknik pengumpulan data, metode analisis. Bab IV Analisis Teks Monolog, dan Pertunjukan Monolog yang berisi analisis struktur naratif, gaya bahasa, simbolisme, juga analisis pertunjukan monolog yang memuat tanda nonverbal, performativitas, relasi aktor-penonton. Pembahasan dengan analisis pertunjukan monolog yang memuat hubungan antara teori sastra dan teater monolog. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Carlson, Marvin. (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Elam, Keir. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Genette, Gérard. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hutari, Dewi. (2019). *Monolog dalam Teater Indonesia Kontemporer*. Jakarta: Komunitas Salihara.
- Lehmann, Hans-Thies.(2006) *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Pavis, Patrice.(1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Riantiarno, N. *Ob Doktor*. Jakarta: Grasindo, 2001.
- Wellek, René & Warren, Austin. (1977) *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.

Lampiran 12

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian *Stand-Up Comedy*

Judul Rancangan Riset

“Humor sebagai Teks Sastra: Analisis Teori Sastra terhadap Struktur Naratif dan Gaya Bahasa dalam Stand-Up Comedy Indonesia”

Pendahuluan

Stand-up comedy sebagai bentuk pertunjukan tunggal (solo performance) berkembang pesat di Indonesia sejak awal 2010-an, terutama melalui komunitas Stand Up Indo dan media televisi (Adlin, 2016: 14). Sebagai teks lisan yang dipentaskan, stand-up comedy tidak hanya menghadirkan humor, tetapi juga merefleksikan realitas sosial, politik, dan budaya melalui bahasa yang komunikatif, satir, dan ironis. Dalam kerangka teori sastra, stand-up comedy dapat dipandang sebagai teks yang memiliki struktur naratif, stilistika, serta fungsi sosial. Penelitian ini berupaya mengintegrasikan teori sastra dalam analisis stand-up comedy, sehingga mampu menyingkap dimensi estetika sekaligus kritik sosial di balik kelucuan.

State of the Art

Kajian *stand-up comedy* di Indonesia masih didominasi perspektif komunikasi (Heryanto, 2018: 42), sosiologi humor (Kuipers, 2006: 29), dan psikologi tawa (Raskin, 1985: 17). Sementara itu, studi internasional telah melihat stand-up comedy sebagai *narrative performance* (Double, 2014: 58) yang memiliki strategi retorika tersendiri. Namun, penelitian yang mengaitkan teori sastra—misalnya naratologi (Genette, 1980: 92), stilistika (Wellek & Warren, 1977: 224), dan semiotika (Barthes, 1972: 9)—masih sangat terbatas. Oleh karena itu, riset ini berupaya mengisi celah tersebut dengan menempatkan stand-up comedy sebagai teks sastra yang dianalisis secara literer dan performatif.

Novelty

Kebaruan penelitian (riset) guna menghadirkan pertunjukan stand-up comedy sebagai objek kajian teori sastra, bukan sekadar studi komunikasi atau sosiologi humor. Selain itu, juga untuk menganalisis struktur naratif, stilistika bahasa, dan strategi retorika humor dalam stand-up comedy, dan memberikan model analisis literer-performatif untuk menghubungkan teks, aktor, dan resepsi penonton dalam pertunjukan stand-up comedy.

Metode

Metode penelitian ini bersifat kualitatif deskriptif-analitis dengan pendekatan teori sastra dengan analisis naratologi (Genette, 1980: 92) untuk melihat struktur alur, plot, dan waktu dalam materi *stand-up comedy*. Selain itu, analisis stilistika (Wellek & Warren, 1977: 224) untuk menganalisis penggunaan diksi, ironi, sarkasme, dan metafora humor. Guna memperkuat analisis dengan semiotika budaya (Barthes, 1972: 9) untuk membaca tanda-tanda sosial dalam humor yang dipentaskan. Data diambil dari rekaman *stand-up comedy* Indonesia (misalnya Raditya Dika, Pandji Pragiwaksono, dan Kiky Saputri), baik dalam bentuk teks transkrip maupun video pertunjukan.

Sistematika Penulisan

Hasil riset disusun dengan dimulai dari Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, dan manfaat penelitian. Bab II Kajian Teori yaitu teori sastra (naratologi, stilistika, semiotika) dan teori humor. Bab III Metodologi Penelitian berisi objek penelitian, teknik pengumpulan data, analisis data. Bab IV Analisis Teks Stand-Up Comedy dan Analisis Pertunjukan berkaitan struktur naratif dan gaya bahasa humor. Analisis pertunjukan yang menganalisis interaksi aktor-penonton, performativitas, dan resepsi. Oleh sebab itu, pembahasan juga dihubungkan teori sastra dan humor dalam konteks budaya Indonesia. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Adlin, Alfian.(2016) *Stand Up Comedy: Dunia dalam Komedi Tunggal*. Jakarta: Gramedia.
- Barthes, Roland. (1972) *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Double, Oliver. (2014). *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. London: Bloomsbury.
- Genette, Gérard. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Heryanto, Ariel. *Identitas dan Kenikmatan: Politik Budaya Layar Indonesia*. Jakarta: Gramedia, 2018.
- Kuipers, Giselinde. (2006). *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Raskin, Victor. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel.
- Wellek, René & Warren, Austin. (1977). *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.

Lampiran 13

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Drama Televisi (Drama Korea)

Judul Rancangan Riset

“Narasi, Stilistika, dan Representasi Budaya dalam Drama Korea: Kajian Teori Sastra terhadap Drama Televisi Kontemporer”

Pendahuluan

Drama televisi Korea (*K-drama*) telah menjadi fenomena global melalui gelombang *Hallyu* (Korean Wave) sejak awal tahun 2000-an. Drama ini tidak hanya berfungsi sebagai hiburan, tetapi juga sebagai media representasi budaya, ideologi, dan konstruksi identitas (Joo, 2011: 489). Secara literer, drama Korea memiliki kekuatan naratif yang khas, struktur dramatik yang konsisten, dan stilistika visual-auditif yang menarik. Namun, kajian drama televisi masih banyak didominasi perspektif media dan budaya populer, sementara pendekatan teori sastra—khususnya naratologi, stilistika, dan semiotika—masih jarang digunakan. Oleh karena itu, penelitian ini berupaya menganalisis drama Korea sebagai teks sastra-televisi yang menyingkap relasi antara narasi, bahasa, dan budaya.

State of the Art

Penelitian terdahulu tentang drama Korea lebih banyak menyoroti aspek industri, fandom, dan budaya populer (Kim, 2007: 25; Joo, 2011: 492). Beberapa studi internasional menekankan pentingnya drama Korea dalam membentuk identitas nasional dan citra global Korea (Jin, 2016: 73). Namun, analisis yang menggunakan teori sastra masih terbatas. Naratologi Genette (1980: 87) dapat dipakai untuk membaca struktur cerita, sementara teori semiotika Barthes (1972: 9) dapat membongkar mitos budaya yang muncul dalam drama. Stilistika Wellek & Warren (1977: 224) juga relevan untuk menelaah gaya bahasa dalam dialog drama televisi. Dengan demikian, penelitian

ini menempatkan drama Korea sebagai teks estetis sekaligus wacana budaya.

Novelty

Kebaruan riset (*novelty*) dengan menawarkan analisis drama Korea dari perspektif teori sastra, bukan semata kajian budaya populer, juga menggunakan pendekatan naratologi, stilistika, dan semiotika untuk membaca narasi televisi, serta menghubungkan dimensi estetika drama Korea dengan representasi budaya Korea kontemporer.

Metode

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif deskriptif-analitis dengan Langkah dengan analisis naratologi (Genette, 1980: 87) untuk struktur cerita, alur, dan focalization. Analisis stilistika (Wellek & Warren, 1977: 224) untuk gaya bahasa, dialog, dan ekspresi karakter. Analisis semiotika budaya (Barthes, 1972: 9) untuk membaca tanda, simbol, dan mitos budaya dalam drama. Objek penelitian dipilih dari drama Korea populer seperti *Crash Landing on You* (2019), *Reply 1988* (2015), dan *Squid Game* (2021), dengan fokus pada naskah, dialog, serta adegan visual.

Sistematika Penulisan

Hasil riset berupa laporan penelitian yang diawali Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat penelitian. Bab II Kajian Pustaka dan Kerangka Teori yang berisi teori sastra (naratologi, stilistika, semiotika) serta studi sebelumnya tentang drama Korea. Bab III Metodologi Penelitian berisi objek penelitian, metode, teknik analisis. Bab IV Analisis Naratif, Stilistika, dan Semiotika Budaya Drama Korea berisi struktur alur, karakter, konflik, analisis stilistika dan dialog terkait gaya bahasa, ekspresi, retorika. Analisis semiotika budaya – mitos, ideologi, representasi sosial. Pada bagian ini, membahas sintesis antara teori sastra dan drama Korea sebagai teks televisi. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi.

Daftar Pustaka

- Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jin, Dal Yong. (2016). *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana: University of Illinois Press.
- Joo, Jeongsuk. (2011) “Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of ‘Pop Nationalism’ in Korea.” *Journal of Popular Culture* 44(3), 2011, hlm. 489–504.
- Kim, Kyung Hyun. (2007) *The Remasculinization of Korean Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Wellek, René & Warren, Austin. (1977). *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.

Lampiran 14

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Teater Musikal

Judul Rancangan Riset

Intertekstualitas dan Estetika Naratif dalam Teater Musikal Indonesia Kontemporer: Analisis Teori Sastra terhadap “Musikal Nurbaya” Produksi Indonesia Kaya

Pendahuluan

Teater musical merupakan bentuk seni pertunjukan yang menggabungkan drama, musik, tari, dan aspek visual untuk menciptakan pengalaman estetis yang menyeluruh. Dalam konteks Indonesia, munculnya teater musical modern seperti *Musikal Nurbaya* menunjukkan perkembangan baru dalam lanskap seni pertunjukan yang tidak hanya mengadaptasi teks sastra klasik, tetapi juga mengemasnya dengan estetika kontemporer.

Kajian teori sastra terhadap teater musical menjadi penting karena teks dramatik, lirik lagu, dan struktur naratif musical dapat dianalisis dengan pendekatan intertekstualitas, semiotika, maupun narratologi. Sebagaimana dijelaskan oleh Jonathan Culler (2000: 14), teori sastra membuka ruang interpretasi lintas medium sehingga memungkinkan analisis karya musical dalam hubungan dengan tradisi sastra dan budaya populer.

State of Art

Broadway atau teater musical sudah mulai populer di Indonesia (Dewi, 2022:140). Kajian teater musical di Indonesia relatif masih terbatas. Sebagian besar penelitian lebih menekankan aspek pertunjukan atau musicalitas, sementara pendekatan teori sastra seperti intertekstualitas atau narratologi belum banyak dilakukan. Secara global, teater musical sudah lama dikaji melalui pendekatan kajian budaya dan performativitas (Everett & Laird, 2008: 5). Namun, pembacaan melalui teori sastra—misalnya konsep *dialogisme* Mikhail Bakhtin (1981:293) dan teori intertekstualitas Julia Kristeva (1986:37)—

masih jarang diaplikasikan pada teater musical di Indonesia. Hal ini membuka ruang riset baru dalam menjembatani sastra dan pertunjukan musical.

Novelty

Kebaruan riset (*novelty*) dengan menggunakan teori sastra (intertekstualitas dan naratologi) untuk menganalisis teks musical, baik lirik maupun struktur dramatiknya. Selanjutnya, dengan menunjukkan bagaimana *Musikal Nurbaya* membangun dialog antara sastra klasik (*Siti Nurbaya*) dengan isu kontemporer melalui medium musical. Terakhir, memberikan kontribusi teoritis pada kajian teater musical Indonesia sebagai objek riset akademik, bukan sekadar hiburan populer.

Metode

Metode riset dipilih sesuai objek material dan pendekatan penelitian yaitu ualitif dengan analisis teks dan pertunjukan. Metode analisis dengan intertekstualitas (Kristeva, 1986) dengan menelusuri hubungan antara teks novel *Siti Nurbaya*, sinetron *Siti Nurbaya*, dan *Musikal Nurbaya*. Kemudian, analisis naratologi (Genette, 1980:25) mengkaji alur, focalization, dan kronologi dalam narasi musical. Selanjutnya, dengan analisis semiotika Pertunjukan (Elam, 1980, hlm. 7): membaca tanda-tanda pertunjukan (musik, lirik, gesture, skenografi). Objek kajian bersumber dari naskah, lirik lagu, rekaman pertunjukan *Musikal Nurbaya*. Teknik pengumpulan data dengan studi pustaka, analisis teks, observasi pertunjukan (rekaman/arsip).

Sistematika Penulisan

Hasil penelitian disusun dengan dimulai Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Tinjauan Pustaka dam Kerangka Teori yang memuat teori sastra, intertekstualitas, naratologi, semiotika pertunjukan. Bab III Metodologi Penelitian berisi pendekatan, objek, metode analisis, teknik pengumpulan data. Bab IV Analisis Teks Musical yaitu analisis struktur naratif, lirik lagu, dialog dramatik. Di sini juga ada Analisis Intertekstualitas dan Estetika Pertunjukan Musical

yaitu menganalisis relasi *Musikal Nurbaya* dengan novel dan sinetron, dan estetika pertunjukan musical yaitu bentuk sajian musik, tari, skenografi, akting. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi berisi temuan utama dan arah pengembangan riset.

Daftar Pustaka

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.
- Culler, J. (2000). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Dewi, Monica Anggraeni (2022) “Gaya Kepemimpinan dalam Rumah Produksi Teater Musikal Nusantara sebagai Pelopor Pertunjukan Broadway di Indonesia” dalam *Jurnal Tata Kelola Seni*, Volume 8 Nomor 2, Desember 2022, hlm. 139 – 151.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge.
- Everett, W. A., & Laird, P. R. (2008). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Columbia University Press.

Lampiran 15

Studi Kasus Riset Teori Sastra untuk Kajian Dongeng (*Story Telling*)

Judul Rancangan Riset

Intertekstualitas dan Struktur Naratif dalam Praktik *Storytelling*
Kontemporer: Studi Kasus Dongeng Rakyat Nusantara

Pendahuluan

Dongeng (*folktales*) atau *storytelling* adalah bentuk sastra lisan yang diwariskan turun-temurun dan memainkan peran penting dalam membentuk imajinasi kolektif masyarakat. Dalam perkembangannya, praktik *storytelling* kini tidak hanya hadir dalam bentuk tradisional, tetapi juga diadaptasi dalam media baru seperti panggung pertunjukan, film animasi, dan platform digital. Teori sastra memberikan landasan metodologis untuk meneliti *storytelling*, baik dari segi struktur naratif, simbolisme, maupun relasi intertekstual dengan teks budaya lain. Seperti yang ditegaskan Propp (1968:19), struktur dongeng rakyat dapat dipetakan melalui fungsi-fungsi naratif yang berulang. Sementara itu, pendekatan intertekstualitas Kristeva (1986, hlm. 37) memungkinkan pembacaan dongeng dalam hubungannya dengan teks-teks lain, baik sastra maupun budaya populer.

State of Art

Penelitian efektivitas mendongeng dalam meningkatkan minat baca anak-anak dan cara mendongeng yang baik sudah diteliti (Aulia & Wicaksana, 2021:157). Penelitian dongeng di Indonesia umumnya dilakukan dalam perspektif folklor, filologi, atau pendidikan karakter (Danandjaja, 1984: 45). Kajian naratif struktural sudah banyak menggunakan model Propp dan Lévi-Strauss, tetapi analisis yang menggabungkan teori sastra (naratologi, intertekstualitas, semiotika) dengan praktik *storytelling* kontemporer masih jarang dilakukan. Secara internasional, Bauman (1986: 3) mengaitkan *performance theory* dengan *storytelling* untuk menekankan pentingnya konteks pertunjukan, sementara Ryan (2004: 8) menggunakan naratologi untuk membaca variasi

bentuk cerita. Cela inilah yang menjadi landasan penelitian tersebut.

Novelty

Kebaruan Riset (*novelty*) dengan menghubungkan teori sastra (Propp, Kristeva, Genette) dengan praktik storytelling kontemporer di Indonesia. Kemudian, riset juga menawarkan analisis intertekstual antara dongeng tradisional Nusantara dan adaptasi modernnya (panggung, animasi, digital storytelling). Kebaruan lain dengan menyumbang perspektif baru bagi pengembangan teori sastra dalam ranah performatif, bukan hanya teks tertulis.

Metode

Metode penelitian merupakan cara dan tahapan penelitian yang harus dilakukan untuk menjawab permasalahan dan tujuan riset sesuai teori dan metode risertnya. Pendekatan penelitian yang berkaitan dengan dongeng adalah data kualitatif, analisis naratif dan performatif. Metode analisis terkait dongeng dengan morfologi dongeng Propp (1968:19) mengidentifikasi fungsi naratif yang dominan. Kemudian analisis narratologi Genette (1980: 25): menganalisis alur, sudut pandang, dan kronologi cerita. Analisis intertekstualitas Kristeva (1986: 37) digunakan untuk menelusuri hubungan antara dongeng tradisional dan adaptasi kontemporer. Analisis performance theory Bauman (1986: 3) dengan mengkaji storytelling sebagai praktik pertunjukan. Objek kajian berupa dongeng tradisional Nusantara (misalnya *Timun Mas*, *Malin Kundang*), dan adaptasi storytelling kontemporer (festival dongeng, dongeng digital atau YouTube, panggung edukatif). Teknik pengumpulan Data: Studi pustaka, analisis teks, observasi pertunjukan, dan wawancara narasumber (pendongeng).

Sistematika Penulisan

Hasil riset disusun mulai dari Bab I Pendahuluan berisi latar belakang, rumusan masalah, tujuan, manfaat. Bab II Tinjauan Pustaka dan Kerangka Teori yaitu mengulas teori sastra,

naratologi, intertekstualitas, morfologi dongeng, teori performativitas. Bab III Metode Penelitian berisi pendekatan, objek, teknik analisis, sumber data. Bab IV Analisis Struktur Naratif Dongeng, Analisis Intertekstual dan Analisis Performatif Tradisional berisi Analisis Fungsi Naratif, pola tokoh, konflik. Storytelling Kontemporer dengan adaptasi dongeng dalam pertunjukan modern dan digital. Analisis Intertekstual dan Performatif yaitu relasi teks tradisional dan modern, simbolisme budaya. Bab V Kesimpulan dan Rekomendasi: Temuan utama dan implikasi teoritis.

Daftar Pustaka

- Aulia, Nafisa Asma Nurul & Moch. Fikriansyah Wicaksono, (Revitalisasi Dongeng Dalam Membumikanminat Baca Anak-Anak Di Kampung Dongeng Blitar” dalam Shaut *Al-Maktabah : Jurnal Perpustakaan, Arsip dan Dokumentasi* Vol 13, No. 2, Juli-Desember2021, hlm. 157-176.
- Bauman, R. (1986). *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge University Press.
- Danandjaja, J. (1984). *Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan Lain-lain*. Pustaka Utama Grafiti.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Columbia University Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. University of Texas Press.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.

RIWAYAT PENULIS



Nama ‘Lephen’ Purwanto, lahir di Yogyakarta dan berkuliah di Program S-1 Dramaturgi (Seni Teater) dan lulus 1995 (S.Sn.), dengan riset “Konsep Teater Putu Wijaya: Tinjauan Intrinsik atas Tiga Lakonnya: Aduh, Dag Dig Dug dan Edan. Sebelumnya bekerja di Didik Nini Thowok Entertainment, Yogyakarta (1989-1999, Manajer Produksi dan Pemasaran). Pada awalnya menjadi dosen tamu 1996 (mata kuliah Manajemen Teater dan Dapur Teater), dan tahun 2002 menjadi PNS (Pegawai Negeri Sipil) dengan NIP 19650203 200312 1 001. Sesudah menjadi Sekretaris Jurusan Teater (2003-2007) melanjutkan Magister Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta (M.Sn., 2010, Cumlaude), dengan riset “Analisis Ko-Tekstual dan Kontekstual Teater Zero Karya Sutradara Putu Wijaya dan Teater Mandiri, Jakarta”, dan berkuliah di Magister Kajian Pariwisata, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada (M.Sc., 2012) dengan riset “Startegi Pemasaran Atraksi Wisata Teater Calonarang di Puri Agung Kerambitan, Tabanan, Bali”. Lanjut Studi S-3 Program Doktor Kajian Budaya (Seni dan Masyarakat), Pascasarjana Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta (Dr, 2025) dengan riset “Drama Radio *Mahkota Mayangkara* (Karya Stanislaus Tidjab): Narasi Perlawanan Hegemoni Budaya Era Orde Baru di Indonesia”. Kini tinggal di Gubug Theater KQ, Jl Masjid Mesir No. 9, Kurahan, Sidoarum, Godean, Sleman, Yogyakarta 55564. WA 0818515154, IG lephenp dan FaceBook Lephen Purwanto.



Teori sastra memiliki prinsip yang sama dengan karya teater, pertunjukan, dan film. Oleh sebab itu, bisa ada teori sastra yang bisa dan belum dapat diterapkan untuk mengkaji teater maupun film meskipun dengan modifikasi dan menyesuaikan dengan objek materialnya.