

SINEMASASTRA: MENCARI BAHASA DI DALAM TEKS VISUAL*

*Muslikh Madiyant***

1. Pengantar

Kajian sastra di Indonesia selama tiga dasawarsa belakangan sudah mencakup pengembangan teori, kritik, dan sejarah. Pada perkembangan ini, kajian sastra di negeri kita belum menaruh perhatian secara memadai pada bidang penelitian yang bersifat lebih khusus dan sistematis, yakni sastra bandingan (komparatisme). Kenyataan ini dapat dimengerti jika disadari bahwa untuk memasuki bidang komparatisme dituntut sejumlah perangkat dasar yang cukup memadai pula. Dia harus seorang sejarawan sastra transnasional; dia harus memiliki informasi sastra asing secara memadai; memiliki pengetahuan secara luas ekspresi-ekspresi seni di luar sastra, memiliki kemampuan membaca teks atau ekspresi tidak dalam bahasa ibunya (Madiyant, 1996:16-18).

Kaitan pernyataan di atas dengan perubahan nama Fakultas Sastra menjadi Fakultas Ilmu Budaya memiliki relevansi signifikan, dalam arti di lingkungan wacana pengetahuan baru ini amat mungkin dikembangkan bidang-bidang kajian yang baru yang selama ini terabaikan. Data dan fakta dapat berbicara dalam hal ini. Selama tiga tahun (enam semester) peneliti menyampaikan kuliah 'sinemasastra' pada tiga angkatan mahasiswa Sastra Roman, sambutan yang diperoleh cukup signifikan. Dari tiga angkatan ini telah dihasilkan dua skripsi bertopik sinemasastra. Sambutan tersebut dapat

dijadikan indikator terterimanya bidang kajian baru di lingkungan Fakultas Ilmu Budaya.

Faktor-faktor terterimanya kajian sinemasastra karena bidang ini meliputi beberapa aspek seperti berikut.

1. Sebagai pelanjutan atau pengembangan dari bidang kajian sastra dan linguistik (Odin, 1990:25-28).
2. Secara teoretis, sinemasastra adalah bidang kajian sinema yang berbasiskan pada sastra masih bertumpu pada aspek komparatisme teks dengan visualitas sinematografi (Metz, 1977: 117-118).
3. Sasaran kajian sinema naratif adalah mengangkat majas-majas makna (hubungan antara keseluruhan penanda dengan keseluruhan tinanda) yang menjadi sifat khas sinema dan penelitian seperti ini adalah penelitian semiologi tingkat pertama (berbasiskan linguistik struktural) yang mengutamakan analisis sintagmatik pada tingkat kemungkinan perbedaan modelnya dalam hubungannya dengan pengoperasian alur cerita (Madiyant, 1998:70).

2. Pemikiran yang Muncul

Dari uraian-uraian di atas terdapat beberapa ancangan pemikiran yang teridentifikasi antara lain: (a) seberapa jauh peluang sinemasastra menjadi kajian di lingkup ilmu-ilmu humaniora, dan, (b) seberapa jauh ilmu-ilmu humaniora memberi dukungan ilmiah terhadap bidang kajian sinema yang berbasiskan sastra.

* Hasil penelitian dengan Dana Masyarakat Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, 2002

** Doctorandus, Magister Humaniora, Staff Pengajar Jurusan Sastra Prancis, Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

Pengembangan kajian sinema yang berbasiskan sastra di perguruan tinggi kurang diperhitungkan kepantasannya sebagai bidang baru yang memberi angin segar bagi peragaman studi-studi ilmu budaya. Hal ini dapat terjadi oleh karena para peneliti sebelumnya lebih melihat sinema sebagai simbol budaya yang gagal mewakili esensi permasalahan-permasalahan pembangunan (a), atau melihat sinema sebagai sekedar simbol hegemoni suatu kebudayaan instan (b), dan yang tak kalah penting mendudukan sinema semata sebagai produk massal yang gagal merengkuh penontonnya di tengah-tengah kemajemukan khalayaknya (c).

Pengembangan kajian sinema berbasiskan sastra, dalam tulisan ini, diyakini memiliki harapan besar dalam mengungkap fungsi dan sistem tanda seni pada ekspresi sinematografis.

3. Tinjauan Pustaka

Penelitian tentang sinema Indonesia yang berwujud teori/analisis skripsi, tesis, makalah, artikel, laporan penelitian, dan sebagainya tidak disangsikan jumlahnya. Dari sekian penelitian tersebut yang berkaitan dengan penelitian ini adalah seperti berikut.

1. Penelitian yang dikerjakan oleh Jacques Aumont, dkk (*Esthétique du film*, 'Estetika Film', 1983) menolak pendapat bahwa teori film hanya mungkin diberangkatkan dari film itu sendiri sebab teori-teori dari luar film sekedar menjelaskan aspek-aspek skunder film yang pada hakikatnya tidak esensial. Aumont berteori bahwa film adalah suatu tempat yang mempertemukan pelbagai unsur yang terkadang sama sekali tidak memiliki hubungan dengan sinematografi. Untuk mendekati sinema, Aumont mengajukan teori bahwa teori sinema lebih sering diasimilasikan dengan pendekatan estetika dan dari pemahaman ini Aumont menyusun teori estetika sinema melalui disiplin-disiplin linguistik, psikoanalisis, ekonomi politik, ideologi, ikonologi, dst. Dengan teorinya

ini Aumont ingin menggapai sinema sebagai bangunan logika, konstruksi psikologi persepsi, dan teori seni.

2. Penelitian Roger Odin (*Cinéma et production de sens* 'Sinema dan Produksi Makna', 1990) mencoba lebih fokus lagi dengan membasiskan film sebagai produk bahasa. Dengan proposisinya itu Odin membangun pendekatan disipliner objek sinema melalui pendekatan *semio-linguistique*. Pendekatan Odin bermaksud mengurai mekanisme produksi makna dan memahamkan bagai film mungkin dipahami.
3. Christian Metz (*Le signifiant imaginaire* 'Penanda Imajiner', 1977) memandang hubungan antara penonton dengan sinema cukup kompleks karena institusi film berpokok pada dua sistem: film dan teks. Ketika film diciptakan, aktorlah yang menguasai film, tetapi ketika film diputar sebagai produk masal, penontonlah yang hadir di dalam aktor. Dengan demikian, sinema sebagai sebuah bidang kajian agaknya lebih mementingkan kehadiran penonton sebagai 'pembaca', sebagai kehadiran yang menghadirkan dan memberi makna pada film.

4. Landasan Teori

Sebagai media rekam, film menyajikan gambar figuratif dalam bentuk objek-objek fotografis yang dekat dengan kehidupan manusia. Gambar gerak figuratif, secara semiotik, dapat disebut tanda tingkat pertama, sedangkan tanda tingkat keduanya ada pada gerakan gambar itu sendiri (Garsies, 1993:15-16). Akan tetapi, pernyataan tersebut tidak dapat dijadikan suatu prioritas suatu langkah awal, terutama yang berkaitan dengan strategi naratif. Untuk itu, diperlukan pilihan dengan cermat apa yang menjadi prioritas secara semiotik pada dataran naratif. Pluralitas material yang terdapat pada sinema naratif, pada hakikatnya, bersifat heterogen dan mampu memproduksi pelbagai tanda yang berbeda. Tanda-tanda itu tersebar dalam

tiga kelas utama: tanda ikonik, tanda linguistik, dan tanda musikal (Aumont, 1983: 65-66).

5. Pembahasan

5.1 *Paramasastra Sinema*

Ketika sinema sebagai suatu kreasi artistik mulai diperkenalkan di Prancis, selepas PD II, ada usaha-usaha untuk membangun *paramasastra* sinema (*grammaires du cinéma*) dalam rangka memahami sinema seni yang bergantung pada bahasa. Pendekatan sinema dalam model itu sangat menekankan upayanya pada pembentukan *paramasastra* (estetika) normatif.

Melalui pendekatan estetika normatif tersebut, bahasa sinema tidak dioposisikan dengan sistem bahasa, tetapi justru beroposisi dengan sastra. Usaha ini, untuk sementara, dipandang masih menganut suatu logika berpikir yang lazim. Artinya, *paramasastra* sinema tersebut dalam faktanya selalu berakhir pada rumusan bagaimana membuat film yang baik dan benar.

Pendekatan model ini membekali peminat sinema (dan sineas) sederet panjang daftar ketidakbakuan, kekeliruan yang harus dijaui, dan kesalahan-kesalahan fatal yang tidak boleh dilakukan—agar sutradara jangan terlalu *sembrono* mencetak efek-efek stilistika khusus.

5.2 *Pintu Pertama Sinema: Semiopragmatik*

Kekeliruan kaum tradisionalis dalam mendekati sinema tidak lain sebetulnya bagian dari upayanya membangun kebenaran seni penayangan suatu zaman. Kebenaran fakta ini terlihat dari definisi yang disusun Bataille (1978): "*Paramasastra* sinema mempelajari kaidah-kaidah seni penayangan gagasan yang baik dan benar dalam rangkaian gambar animasi—yang membentuk film".

Kebenaran yang ingin dibangun adalah kebenaran yang secara gramatikal pengeliruan realitas riil sebab sebelumnya telah disepakati bahwa bahasa sinema bukanlah

bahasa verbal. Sebagai perangkat ekspresi, bahasa sinema agaknya lebih tepat disebut sebagai bahasa universal. Sedemikian universalnya sehingga kata-kata tidak lagi mampu membungkus kebenaran universal dengan sewenang-wenang.

Membaca keris dalam salah satu adegan film *Bulan Tertusuk Ilalang* karya Garin Nugroho, resepsi yang amat mungkin dirasakan adalah menelanjangi estetika normatif kultur kekerasan Jawa. Demikian juga dalam membaca *Bukan suPermen*, komedi televisual Deddy Mizwar, resepsi atas kebebasan sineas dalam komedi berniat menertawakan kesaktian para kyai.

Pertanyaan yang kemudian muncul: dari mana sinema bisa dipahami sebagai bahasa?

Ada sejumlah pintu yang mungkin dapat dimasuki.

Pintu pertama yang mungkin dimasuki adalah semiopragmatik (semio-linguistik) versi Roger Odin, yakni versi yang mencoba memandang atau memahami film secara semiologis dengan pendekatan kebahasaan. Sebagai pendekatan, semiopragmatik cukup bergantung pada linguistik struktural model Saussure. Dalam tata kerjanya, pendekatan ini tidak lagi membicarakan penggunaan bahasa (sinema), tetapi justru mencoba memahami mekanisme bahasa (sinema).

Dengan kata lain, memahami sinema melalui semiopragmatik mengimplikasikan bahwa segala sesuatu yang amat penting dalam sinema harus diuji terlebih dulu kepentingannya. Jika sesuatu yang penting secara sinematografis, tetapi tidak mengungkap relevansi semiolinguistik, hal itu akan disisihkan, misalnya permasalahan ekonomi (sinema sebagai industri), permasalahan administrasi (bagaimana berfungsinya organisasi-organisasi besar yang menguasai perfilman), permasalahan teknologi (konsepsi kamera, proyektor, film negatifnya), permasalahan sosiologi publiknya (bagaimana pengaruh film terhadap penontonnya, siapa sajakah penontonnya, dan seterusnya).

Metz menegaskan bahwa semiopragmatik sinema mencoba membatasi objeknya sebatas pada *keseluruhan film*. Dalam pengertian ini, semiopragmatik membangun

sebuah dikotomi fakta, yakni fakta sinematografis dan fakta filmis.

Pada penyebutan fakta filmis telah dikenal sebelumnya sejumlah pendekatan, misalnya pendekatan sosiologis (film sebagai refleksi atau produk masyarakatnya), historis (sejarah suatu genre atau penelitian evolutif karya-karya seorang sineas, atau bahkan analisis film-film periode historis tertentu), psikoanalisis (film sebagai konstruksi fantasma), estetika (film sebagai karya seni), dan seterusnya.

Posisi yang dipilih semiopragmatik dalam pemahaman ini adalah *dimensi kebahasaan fakta-fakta filmis*.

Dalam pilihan tersebut semiopragmatik harus menghadapi semacam percabangan objek. Pertama, penelitian yang mencoba memandang film sebagai karya senyatanya dalam pautannya untuk mempertegas singularitas dan totalitas penandaannya melahirkan suatu cabang yang dinamai *analisis teks film*. Kedua, penelitian yang mementingkan perspektif teori dalam upayanya untuk menjelaskan mekanisme-mekanisme produksi makna yang merupakan totalitas film melahirkan cabang berikutnya yang dinamai *analisis bahasa sinema*.

Perbedaan yang mungkin diterka dari dua pendekatan di atas terdapat pada perbedaan dataran alamnya. Meskipun kelak perbedaan ini akan melahirkan banyak permasalahan, meskipun pula perbedaan itu akan memunculkan ragam-ragam model eksplikatif, agaknya analisis bahasa relatif lebih berpeluang. Dalih yang dapat diangkat dari pernyataan itu, analisis bahasa sinema merupakan suatu kesungguhan upaya untuk mendeskripsikan dan menjelaskan fungsi-fungsi (proses) suatu produksi makna pembentuk karya.

Analisis tekstual film yang mendasarkan diri pada kerja interpretatif dihadang semacam kendala kriterium. Maksudnya, kriterium tekstual film belum ditemukan. Satu-satunya pintu kriterium yang mungkin dimasuki adalah kriterium internal yang, diakui atau tidak, memiliki suatu konsistensi validitas kriterium, yakni koherensif (analisisnya diharapkan tidak melawan asumsi-asumsinya) dan ketuntasannya (memper-

hitungkan totalitas unsur penanda teks). Hanya saja, kriterium terakhir ini cenderung menitik pada aspek horisonnya, bukannya pada aspek objektifnya.

Berdasarkan fakta di atas, satu-satunya kriterium evaluasi analisis tekstual adalah produktivitasnya. Analisis tekstual sebuah film hanya akan memiliki *raison-d'être*nya jika—dalam hal ini pembacaan filmnya berada pada visi penonton—memberi peluang suatu produksi pengetahuan riil. Hal itu bisa dicapai dengan menemukan sistem penandaan baru (analisisnya disetarakan dengan model pembacaan penonton, tetapi lebih variatif), atau pula dengan memahami semaksimal mungkin aspek-aspek tertentu sistem film.

Analisis demikian kelak menjadi suatu *metapembacaan* yang mencoba mengangkat proses produksi makna dan situasi batin. Kedua sasaran tujuan ini tidak dapat dikatakan eksklusif karena keduanya mampu membentuk analisis dengan validitas memadai jika keduanya dipadukan.

Masalah yang akan muncul dalam kasus analisis tekstual film bukan lagi pada perdebatan ilmiah dan tidak ilmiah, tetapi pada daya retorikanya, pada perangkat pemahaman sebuah teks dan pada kapasitas yang mampu menciptakan secara intersubjektif pengontrolan wacana pada teks yang dimanfaatkan sebagai sumber data (Eco, 1988:11).

Antara analisis bahasa sinematografi dan analisis teks memang dipisahkan oleh pendekatan masing-masing dalam rangka membangun ambisi ilmiahnya karena telah dipahami bahwa derajat ilmiah antarilmu di luar semiologi tidaklah sama. Terlebih lagi jika ilmu tersebut dalam kinerjanya menjalankan kegiatan interpretasi.

5.3 Prinsip Penandaan Kode Sinema

Kode dalam pemahaman ini adalah sejumlah konfigurasi penanda yang berpautan langsung dengan suatu tipe (materi) ekspresinya. Pada pengertian ini terbetik suatu gagasan bahwa bahasa sinema adalah sebuah kode. Ringkasnya, penelitian tentang bahasa sinema adalah penelitian kode-kode yang mengintervensi bahasa.

Untuk memahaminya, terlebih dulu harus ditemukan prinsip-prinsip relevansinya dengan analisis bahasa dalam terminologi kode-kode. Roger Odin menawarkan sejumlah prinsip seperti berikut.

Prinsip I : tidak mencampuradukkan pendekatan sistematik dengan pendekatan estetis (normatif). *Prinsip II*: tidak mencampuradukkan kode dengan sistem tekstual. Penelitian sistem tekstual bertautan dengan analisis tekstual (pesan-pesan film), penelitian kode-kode bertautan dengan analisis bahasa sinema. *Prinsip III*: semua bahasa harus dideskripsikan sebagai kombinasi kode-kode. *Prinsip IV*: kode-kode tidak tersedia sebelum analisis; analisis didahului oleh satuan-satuan bentuk yang bukan satuan-satuan teramati. *Prinsip V*: konstruksi kode-kode harus diadaptasikan pada relevansi penelitian.

Kelima prinsip relevansi kode sinema tersebut di atas, secara implisit memper-taruhkan daya intuitif yang dimiliki penonton dalam hal fungsi-fungsi bahasa sinema. Namun, anehnya, justru intuisi yang selama ini membongkar mekanisme produksi suatu pengecoh (makna)—dan inilah, jika mau diakui, salah satu sasaran dan daya tarik penelitian bidang-bidang semiologi.

Penelitian teks dan resepsinya dalam model Roger Odin—bagaimana bahasa menandai, memproduksi makna dan membentuk perangkat untuk mempengaruhi orang lain—sejatinya memang suatu pragmatisme.

Isme tersebut tidak meletakkan penonton/pembaca sebagai penonton/pembaca riil, tetapi sebagai institusi yang berperan penting dalam menghadirkan film sebagai sinema. Peluang yang mungkin dipetik dari semio-pragmatik Odin, menurut persepsi peneliti, adalah dimungkinkannya pengembangan pragmatik pada materi ekspresi lain.

Semiolinguistik sinema merupakan upaya membangun bahasa sinematografi. Termasuk dalam upaya ini adalah menunjukkan mekanisme-mekanisme produksi makna dan memahami film untuk dapat dipahami.

Secara gamblang dapat dikatakan bahwa semiolinguistik adalah cabang dari semiologi. Sebagai istilah yang terlanjur

dikenal, definisi semiologi yang dipahamkan dalam penelitian ini adalah *ilmu yang meneliti totalitas tanda* (Barthes, 1957).

Pilihan dasar teori tersebut merupakan suatu keputusan langkah karena semiologi bukanlah satu dan tidak pula hanya satu-satunya. Dengan kata lain, membicarakan semiologi menuntut suatu penyikapan. Pada batas-batas tertentu, pengertian *tanda* dalam semiologi kini sudah mengalami semacam korosi dan pada batas-batas tertentu lainnya, kata *meneliti* menyembunyikan keragaman objek penelitian dan metode yang rumit.

Meskipun demikian, sebelumnya harus sama disepakati bahwa tradisi semiologi (atau semiotik) memiliki dua tokoh besar. Di Eropa kita mengenal Ferdinand de Saussure (1857-1913) dan di Amerika kita mengenal Charles Sanders Peirce (1839-1914). Menurut Saussure (1988:33), semiologi merupakan suatu perluasan dari linguistik:

Bahasa merupakan sistem tanda yang mengantarkan gagasan-gagasan dan sistem tersebut dapat ditilik pada tulisan, alfabet, ritus-ritus simbolik, bentuk-bentuk kesantunan, sinyal-sinyal militer, dsb. Dalam posisi ini, bahasa merupakan pokok terpenting dalam sistem-sistem tersebut. Maka dengan sendirinya kita dapat menerima kehadiran ilmu yang meneliti kehidupan tanda-tanda di tengah-tengah masyarakat. Ilmu ini akan menjadi bagian dari psikologi umum dan dinamai semiologi (semion, tanda—Yunani). Ilmu ini akan mengajarkan kepada kita terdiri dari apa sajakah tanda-tanda itu dan kaidah-kaidah apakah yang dimainkannya. Karena ilmu itu belum lagi ada, kita tidak bisa mengatakannya seperti apa; tetapi, ilmu itu berhak untuk mengada karena tempatnya sudah dipersiapkan sebelumnya.

Sedangkan bagi Peirce (1978:120), semiotika merupakan logika:

Logika, dalam arti luas, hanya akan memunculkan satu nama lain, yakni semiotika, yakni semacam doktrin tanda yang bersifat remi dan informal.

Di tengah persimpangan dua konsepsi terkemuka ini, Roland Barthes sempat tergodanya dalam keraguan.

Konsepsi pertama membangun semiologi sebagai suatu metode analisis-kritik kebiasaan-kebiasan atau kelaziman-kelaziman sosial karena diperlakukan sebagai produsen penandaan (lebih jauh lihat dalam *Mythologies*, 1957).

Konsepsi kedua menciptakan semacam *translinguistik* karena konsepsi ini 'merebut' satuan-satuan terbesar penandaan wacana. Inilah yang kelak menyebabkan semiologi muncul sebagai suatu pengalihan linguistik-fastik dengan memanfaatkan sebuah linguistik yang meneliti tipe-tipe produksi teks. Lazim, jika kemudian orang membicarakan semiotik wacana, semiotik puisi, semiotik naratif, dst.

Dari upaya-upaya pengembangan itu harus ditambahkan lagi dengan upaya A.J. Greimas yang mengembangkan semiotik sebagai suatu teori umum tentang sistem-sistem penandaan yang mampu mengurai proses-proses produksi makna (proses ini bermain dalam bahasa-bahasa verbal, non-verbal, atau dalam kenyataan sehari-hari)—yang pada saat bersamaan, proses semiologis itu oleh Umberto Eco dipandang sebagai *bentuk paling konkret pada filsafat bahasa seperti yang pernah dipikirkan oleh Cassirer, Husserl, atau Wittgenstein* (1988: 14)—yang kelak berkembang dalam semiologi kognitif yang diilhami oleh kecerdasan artifisial (Michel Colin), semiologi katastrofis (Jean Petitot) yang digayutkan dengan teori matematika René Thom.

Kemajemukan ini diharapkan tidak membingungkan, sekurang-kurangnya pada dataran objek sarannya. Sebagian semiolog mencoba membatasi diri pada fenomena-fenomena komunikatif dalam arti yang akan hanya dipedulikan adalah proses penyampaian informasi yang menggunakan sistem-sistem konvensional secara eksplisit seperti rambu-rambu lalu lintas, nomor telepon, sinyal militer, simbol kimia dan matematika, tanda-tanda grafis, semafor, nomor jalur bus, kamar hotel, dsb. Tokoh-tokoh paling representatif dalam *semiologi komunikasi ini* antara lain George Mounin, Eric Buyssens, Luis J. Prieto, dan Jeanne Martinet.

Beberapa semiolog yang kurang setuju terhadap pembatasan objek penelitian semiologi membangun *semiologi penandaan* dalam rangka menemukan sebuah ilmu yang secara total mampu meneliti produk-prosuk makna dalam masyarakat. Di barisan ini Barthes (1957:79) berdiri terdepan.

.... *semiologi memiliki objek penelitian berupa sistem tanda apa saja, baik dalam wujud substansial dan nonsubstansial seperti gambar, tindakan, bunyi melodi, benda-benda, dan substansi kompleks yang dapat ditemukan dalam ritus-ritus, protokol-protokol atau pertunjukan. Pada hakikatnya, semua itu membangun sistem penandaan.*

Sejatinya, di jantung semiologi sinema, semiolinguistik hanya salah satu pendekatan saja. Pendekatan-pendekatan di luar semiolinguistik agaknya terlalu bertele-tele jika disertakan dalam pembicaraan ini, terutama semiopsikoanalisis. Alasan yang mungkin dikemukakan rasanya masuk akal.

Pertama, mahasiswa Ilmu Budaya sudah dibekali dasar-dasar linguistik. Logisnya, adalah lazim jika mempelajari sesuatu yang telah dikenali dari pada yang tidak dikenali sama sekali.

Kedua, mempelajari semiopsikoanalisis menuntut suatu perubahan konseptual pedagogisnya. Berbeda halnya jika yang dipelajari adalah semiolinguistik.

Ketiga, mempelajari semiolinguistik merupakan suatu usaha pendekatan privilese dengan dasar pemikiran: di satu pihak bahasa merupakan sistem tanda bahasa yang paling dikenali dewasa ini dan, di pihak lain, pemikiran ini memang mendasarkan diri pada salah satu pemikiran Saussure (1972: 101): "*ilmu bahasa dapat dijadikan sebagai sumbernya sumber semiologi, meskipun di dalamnya bahasa manusia hanya merupakan salah satu sistemnya saja*".

Perbedaan peristilahan antara semiotik dan semiologi berkaitan dengan masalah kebiasaan. Di Prancis, penyebutan semiotik selalu dihubungkan dengan teori makna yang dikembangkan Greimas. Dalam pemahaman ini semiotik adalah ilmu yang meneliti

produksi makna secara umum. Dengan demikian, semiotik Greimas berposisi dengan linguistik dan semiologi yang meminati objek-objek khusus. Linguistik dipahami sebagai ilmu yang meneliti bahasa-bahasa komunikasi manusia (Indonesia, Prancis, dsb), sedangkan bahasa-bahasa non-natural atau artifisial (bahasa informatika, misalnya) tidak diminati linguistik. Sementara itu, semiologi dipahami sebagai ilmu yang meneliti bahasa yang bukan bahasa-bahasa natural seperti lukisan, musik, fotografi, sinema, dst.

5.4 Semiolinguistik Struktural

Secara historis, semiolinguistik berkembang dari reruntuhan kegagalan epistemologi *grammaire traditionnelle* yang diperkenalkan oleh linguistik struktural.

Paramasastra tradisional adalah semacam upaya untuk membakukan pemakaian bahasa secara baik dan benar. Paramasastra seperti ini adalah model yang mengumpulkan kesalahan-kesalahan yang harus dihindari dan berakibat fungsi bahasa tidak terjelaskan. Yang paling dirasakan di kelak kemudian hari adalah tidak terwakilinya kompetensi linguistik para pemakai bahasa. Sementara, norma-norma bahasa itu sendiri selalu dipautkan dengan pengarang-pengarang yang bereputasi di soal menulis.

Contoh-contoh yang diajukan paramasastra tradisional itu, dengan sendirinya, menacampuradukkan antara bahasa tulis awam dengan bahasa tulis sastra. Wajar jika kemudian paramasastra ini lebih pantas disebut sebagai *estetika normatif*.

Linguistik struktural menolak hegemoni paramasastra itu dengan cara membangun pendekatan melalui analisis *deskriptif* dan *eksplikatif* terhadap semua produk bahasa. Dalam analisis struktural yang diutamakan bukan lagi penggunaan bahasa, tetapi mencoba memahami mekanisme-mekanisme fungsi bahasa. Menurut Saussure, dasar pemikiran linguistik struktural adalah tata kerja konstruksional.

Konstruksi tersebut meliputi penolakan-penolakan. Bagi Saussure, penolakan ini antara lain menolak *parole* (cara menggunakan bahasa pada individu—tuturan aktual)

sebagai objeklinguistik. Persoalannya sederhana, linguistik adalah ilmu yang meneliti sistem bahasa—yang menjadi bagian sosial di luar bahasa individu, yang tidak diciptakan atau direkayasa olehnya.

Meski oposisi *langue/parole* terbilang usang, tetapi proses penyisihan objek penelitian adalah fundamental bagi pendekatan linguistik (dan ilmu-ilmu lainnya).

Tata kerja linguistik struktural yang kedua adalah membangun *sistem* yang memberi peluang penjelasan fungsi keseluruhan produk bahasa. Dalam pemahaman ini setiap bahasa manusia senantiasa terbentuk oleh sistem-sistem seperti sistem bunyi (fonem), sistem bentuk dan kata (morfem dan semantem). Sistem-sistem ini bersifat koheren, antara satu dengan lainnya saling bergantung.

Saussure memberi contoh permainan catur. Setiap orang yang ingin bermain catur tidak perlu mempelajari sejarah catur yang dibawa dari Persia ke Eropa (*eksternal*), yang penting dipelajari adalah sistem-sistem dan kaidah permainan catur (*internal*). Jika bidak catur dari gading diganti dengan bidak terbuat kayu, hal itu tidak akan mengubah sistem apa pun. Persoalannya akan lain ketika bidak itu dikurangi atau ditambahi, perubahan itu akan mengubah *paramasastra* permainan catur.

Untuk alasan itulah linguistik struktural menolak semua penjelasan yang bersifat ekstralinguistik. Prinsip ini disebut dengan nama *imanensi*.

Pada opsi itulah semiolinguistik sinema dibangun.

5.5 Pendekatan Bahasa Nonsemiolinguistik

Tidaklah bijak mendefinisikan semiolinguistik sinema dengan mengabaikan definisi-definisi yang terlanjur ada sebelumnya, meski definisi itu berada di luar pendekatan kebahasaan.

Sebelum semiologi terlibat dalam sinema, sudah banyak teks yang membicarakan sinema dalam perspektif lain.

Di antara sekian banyak teks yang terkumpul, disusunlah empat kelompok jenis teksnya.

1. Teks-teks yang ditulis oleh para sineas itu sendiri: Lev Koulechnov, Dziga Vertov, S.M. Eisenstein, V.I. Poudovkin, Jean Epstein, Marcel Pagnol, René Claire, dst.
2. Teks-teks yang ditulis oleh kritikus film: André Bazin, Serge Daney (dalam harian tabloid *Libération*), dst.
3. Teks-teks yang berminat membangun teori sinema: Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Etienne Souriau, Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin, Jean Mitry, dst.
4. Teks-teks yang berambisi pada didaktik seperti tulisan François Chevassu atau Marcel Martin.

Teks-teks yang dikelompokkan dalam klasifikasi umum ini mencoba mempertahankan konsepsi sinema. Posisi teksnya bisa bergulir dari sineas ke non-sineas, sedangkan pendekatan yang ditempuhnya estetis normatif.

Selain teks-teks itu, ada karya-karya lain yang mencoba memosisikan diri sebagai *paramasastra sinema*. Teks yang paling dikenal adalah *Grammaire cinématographique* tulisan Robert Bataille (1947) dan *Essai de grammaire sinématographique* karangan André Berthomieu (1946).

Biasanya, teks-teks tersebut memiliki konsepsi yang sama dengan paramasastra tradisional.

“Karena yang dihadapi adalah suatu modus bahasa baru, diperlukan definisi-definisi dan kaidah-kaidah untuk ditegaskan pada satu titik...Maka calon sineas harus memiliki pemandu untuk mempelajari pengarang bermutu” (Bataille dalam *Introduction*).

Untuk itulah pengarang perlu dijadikan referensi konstan.

“Sineas harus berkinerja layaknya pengarang yang, setelah memilih kata-kata dalam rangka untuk mengeliminasi kesadaran atau ketaksadaran, dan menempatkannya dalam susunan tertentu, mengubah sebuah kata dan akibatnya mengubah susunan kalimat

dan hal ini membawa akibat pada perubahan kata-kata lainnya.”(Bataille)

Lazim pula jika kemudian André Berthomieu memperkenalkan prinsip fundamental skenario pada pengantar *Pierre et Jean* karya Guy de Maupassant.

Tujuan utama paramasastra itu adalah pencapaian sedapat mungkin *bon style cinématographique* atau *un style harmonieux* melalui pengetahuan ‘kaidah-kaidah fundamental’ dan ‘kaidah-kaidah yang pasti’ yang menggerakkan konstruksi sebuah film.

Dalam paramasastra ini segala sesuatunya didartakan pada aspek-aspek yang efektif saja. Kebakuan memang menjadi kemutlakan dalam paramasastra ini. Sebagai contoh, pengambilan gambar harus mengikuti kaidah-kaidah paramasastra gambar jika menginginkan efek dramatik suatu adegan. Adalah tabu, misalnya, menggerakkan kamera secara tiba-tiba membidik *close-up* sebuah objek. Jika kamera sudah mengarah pada satu arah, saat menembak suatu objek, gambar berikutnya harus digerakkan ke arah yang sama.

Lazimlah jika paramasastra sinematografi menyusun daftar kekeliruan yang tidak boleh dilakukan, kesalahan gawat yang harus dihindarkan, ketidakumuman yang tidak boleh dikerjakan. Itu semua demi pencapaian gaya khusus yang akan membantu sineas memiliki *style*.

Pendeknya, estetika yang digerakkan oleh paramasastra tadi sama sekali analog dengan paramasastra tradisional yang terjadi pada bahasa. Keduanya menghendaki segalanya harus *transparan* (“Teknik paling dahsyat adalah teknik yang tidak kasat mata,” Berthomieu); harus berbau *realisme* (“Gambar haruslah menyajikan kebenaran,” Bataille); harus *tepat, jelas, dan seimbang* (Bataille).

Pada akhirnya dicapailah definisi tata bahasa sinematografi:

Paramasastra sinematografi mempelajari kaidah-kaidah yang menuntun seni penayangan secara baik dan benar sejumlah gagasan melalui rangkaian gambar animasi untuk membentuk sebuah film.

6. Kesimpulan

Jati diri esensial semiolinguistik adalah keterputusannya dengan pendekatan estetika normatif tradisional.

Tentu saja, keterputusan ini tidak bersifat fatal dan drastis. Fakta memperlihatkan bahwa pendekatan normatif itu hingga kini belum tergantikan oleh semiologi. Sampai hari ini, sebagian besar tulisan tentang sinema masih menggunakan pendekatan normatif. Kritikus, sutradara, dan bahkan buku-buku teori sinema masih terbukti menggunakan estetika normatif.

Kenyataan tersebut harus diterima sebagai suatu koeksistensi.

Teks-teks normatif tersebut memiliki tugas dan fungsi tersendiri, seperti memberikan kontribusi pada putaran mesin sinema, merangsang emulasi di kalangan sutradara, dan terutama untuk menggiring perhatian penonton pada film.

Ringkas kata, teks-teks normatif tersebut menciptakan dinamika di ranah sinematografi sebagai kelaziman soal jika diingat teks merupakan bagian tak terpisahkan darinya.

Semiolinguistik sinema dalam kasus ini tidak menjadi substitusi teks-teks normatif tersebut. Semiolinguistik adalah hal lain, yakni menempatkan dirinya di ruang lain, yakni di luar ranah sinematografi karena ruang disiplinnya memang berbeda.

Di sisi lain, relasi antara pendekatan linguistik dengan studi bahasa sinematografi terbilang amat terlambat jika ditilik dari perkembangan linguistik yang sudah merangsek ke seluruh bidang. Satu hal lain yang harus dicatat, semua pendekatan sinema yang berbasis linguistik secara de facto bukanlah semiolinguistik.

Dua contoh yang menarik dapat diajukan. Hingga kini masih terdengar pendapat yang menyebutkan teks-teks formalis Rusia merupakan upaya pertama pendekatan semiologi sinema dalam pengertian para formalis tersebut menulis tentang film berbasis analisis linguistik.

Sejatinya, pemanfaatan analisis linguistik para formalis Rusia dalam sinema secara masif masih normatif. Target kaum formalis

ini selalu puitika (dipakai dalam judul kumpulan artikel kelompok *Poetika Kino* di Moskow), atau stilistik (salah satu artikel pokok Boris Eichenbaum yang berjudul *Permasalahan sine-stilistika*).

Fakta ini sesungguhnya ingin mengatakan bahwa estetika Formalis masih mencoba mempertahankan diri khas formalis Rusia: mengopsisikan *art* versus *non-art*.

DAFTAR PUSTAKA

- Aumont, Jacques, *et al.* 1983. *Esthétique du cinéma*. Nathan, Paris.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Seuil, Paris.
- Bataille, Robert. 1978. *Théorie du cinéma*. CinémaAction No. 20, Paris.
- Bertomieu, André. 1946. *Essai de grammaire cinématographique*. La Nouvelle Edition, Paris.
- _____. 1975. *En sortant du cinéma*. Communications No. 23, Paris.
- Garcies, André. 1993. *Le Récit filmique*. Universitaires de Frances, Paris.
- Madiyant, Muslikh. 1996. "Sastra Bandingan: Metode dan Permasalahannya". Fakultas Sastra, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- _____. 1998. "Estetika Sinema Elektronik dalam Kasus Si Doel Amak Sekolah" dalam *Humaniora* No. 7 Edisi Januari-Maret, Yogyakarta.
- Metz, Christian. 1977. *Le Signifiant imaginaire*. U.G.E., Paris.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production des sens*. Armand Colin, Paris.
- Pierce, Ch.S. 1932. *Collected Papers*. Cambridge, London.
- Saussure, Ferdinand de. 1972. *Cours de linguistique générale*. Payothèque, Paris.