Resital Vol. 14 No. 1, Juni 2013: 1-8

Retorik dan Makna Ideologis Karya Instalasi dalam Film *Opera Jawa* Garin Nugroho

Christian Budiman[1], Irwan Abdullah, dan G.R. Lono Simatupang

Kajian Media dan Budaya, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

ABSTRAK

Film *Opera Jawa* karya Garin Nugroho mencoba memadukan berbagai bidang dan *genre* seni di dalamnya. Melalui kolaborasi dengan sejumlah maestro seni, mulai dari seni vokal dan musik Jawa, seni kostum, seni tari, sampai dengan seni instalasi yang digarap oleh para perupa seperti Entang Wiharso, Nindityo Adipurnomo, dan kawan-kawan, boleh dikatakan bahwa *Opera Jawa* merupakan sebuah film yang sangat peduli akan visualitas. Berdasarkan pada pembacaan semiotis atas karya-karya instalasi ini di dalam konteks adegan-adegan yang terkait, dapat diketahui bahwa signifikasi karya-karya instalasi ini pada tataran pesan simbolik telah mengedepankan konotator-konotator utama yang berupa figur-figur retorik seperti metafora, metonimi, simbol, dan personifikasi; sementara pada dimensi ideologisnya pun tersingkap beberapa petanda konotatif utama yang sangat signifikan perannya bagi proses pemahaman atas film ini.

Kata kunci: *seni instalasi*, *signifikasi*, *retorik*, *ideologi*.

ABSTRACT

The rhetorical and ideological meaning of the installation works in Opera Jawa Film by Garin Nugroho. *Opera Jawa film by Garin Nugroho tries to combine many kinds of art field and its genre. The collaborative project carried out by some arts maestros - from the singing art and Javanese music, fashion, and the dancing art, to the installation art which was carried out by some artists, such as Entang Wiharso, Nindito Adipurnomo, and friends – could give the most significant effect to Opera Jawa which pays more attention to visualization. Based on the semiotic reading to the installation works in the contexts of interrelated scenes, it can be known that the significance of the installation works on the symbolic of the message level has emphasized the main connotations which consist of the rhetorical figures such as: metaphor, metonymy, symbol, and personification. On the other hand, based on the ideological dimension, the main connotative signs which are regarded very significant for the understanding process on this film can be clearly exposed.*

Keywords: Installation art, rhetoric, Javanese opera.

Pendahuluan

Film *Opera Jawa* disutradarai oleh Garin Nugroho (2006) berdasarkan pada kisah "Penculikan Sinta", sebuah fragmen dari epik *Ramayana*. Film ini mengisahkan hubungan cinta segitiga di antara Setyo (diperankan oleh Martinus Miroto), Siti (Artika Sari Dewi), dan Ludiro (Eko Supriyanto). Pasangan Setyo dan Siti menjadi pedagang gerabah yang usahanya tengah mengalami kebangkrutan, sementara Ludiro seorang jagal kaya dan berkuasa. Ludiro menaruh hasrat terhadap Siti dan berusaha terus untuk menggoda dan merayunya. Siti menanggapi hasrat Ludiro dengan ambigu, di antara menerima dan menolak. Tak pelak lagi, Setyo pun terbakar oleh amarah karena perasaan cemburu-butanya. Konflik dan perang di antara kedua lelaki ini pun tidak terelakkan. Ludiro pada akhirnya mati terbunuh. Siti pun tewas di tangan Setyo sendiri. Bagi Garin Nugroho sendiri film ini merupakan sejenis *requiem* duka atas berbagai peristiwa kekerasan dan bencana di berbagai wilayah dunia, khususnya di Yogyakarta dan Jawa Tengah.

Sebagai sebuah film opera, *Opera Jawa* mencoba memadukan berbagai bidang dan *genre* seni di dalamnya. Di dalam film ini Garin Nugroho telah bekerja-sama dengan sekian banyak maestro seni, mulai dari seni vokal dan musik Jawa (tembang dan karawitan), seni kostum, seni tari, sampai dengan seni rupa kontemporer, khususnya seni instalasi. Eric Sasono (2006) pun mencatat pentingnya penggunaan media seni lain di dalam film ini.

1 Alamat korespondensi: Prodi S3 Media dan Budaya UGM, Gedung Lengkung, jalan Teknika Utara, Pugung, Yogyakarta. E-mail: kristologie@yahoo.com. HP.: 0816 426 2907

Seni instalasi, misalnya, sanggup menghadirkan beberapa metafora yang luar biasa, keragaman dan kedalaman interpretasi, lewat latar (*setting*) yang dibangun di dalamnya; seni tari menjadi bagian dari ekspresi akting, sementara tembang-tembang Jawa yang puitis (yang membungkus dialog-dialog antar-tokoh) dan komposisi musik karawitan merupakan sebuah pilihan yang berani. Berkat kolaborasi ini, khususnya di antara sutradara, penata artistik, *director of photography*, dan para perupa instalasi (Entang Wiharso, Hendro Suseno, Nindityo Adipurnomo, S. Teddy D., Sunaryo, Titarubi dan Agus Suwage), *Opera Jawa* boleh dikatakan sebagai sebuah film yang sangat mementingkan *misè-en-scene*, yang sangat peduli dengan visualitas, mulai dari aspek komposisional sampai dengan segenap aspek visual lain dalam dimensi keruangannya (lihat Bennet, Hickman, dan Wall, 2007: 25).

Dengan demikian, sebagai sebuah karya sinematografi, *Opera Jawa* dihadirkan terutama sebagai suatu komposisi citra-citra dan tanda-tanda visual. Visualitas ini tentu perlu pula dicermati secara tersendiri sebagai tanda-tanda yang bermakna. Dari sekitar 80-an adegan (*scenes*) yang dihadirkan di dalamnya, dapat dipisahkan 11 adegan khusus yang di dalamnya diintegrasikan karya-karya instalasi (dan patung) dari enam orang perupa. Karya-karya tersebut menjadi bagian penting, untuk tidak mengatakannya utama, dari kesebelas *mise-en-scène* adegan-adegan tersebut. Pada bab berikut akan saya kaji karya-karya instalasi ini secara lebih detail dalam konteks citra-citra atau tanda-tanda visual pada adegan-adegan yang bersangkutan. Penelusuran akan dilakukan satu demi satu, per karya instalasi dari masing-masing perupa tanpa mengikuti kronologi peristiwa di dalam struktur naratif. Pilihan ini semata-mata demi memudahkan pengelompokkan dan pendeskripsian dengan tujuan untuk memperlihatkan prosedur signifikasi pada setiap karya secara lebih teliti, mulai dari dimensi retoriknya hingga dimensi ideologisnya.

Film Sebagai Sistem Signifikasi

Diskusi-diskusi dalam semiotika film hingga tahap perkembangannya, banyak didominasi oleh sebuah topik besar, yaitu tentang bahasa film (*film language*) atau, dengan konsep yang lebih teknis, gramatika film (*the grammar of film*). Tradisi semiotika film yang paling berpengaruh, dengan upaya pencarian atas struktur-struktur kode filmis, hampir pasti beranjak dari hipotesis tentang homologi di antara bahasa dan film ini (Nöth, 1990: 463, 464). Tentu masih terdapat beberapa topik lain yang telah melengkapi diskusi-diskusi ini, misalkan tentang hakikat tanda-tanda filmis (*the filmic signs*) dan komunikasi filmis yang juga merupakan topik sentral lain di dalam kajian-kajian semiotika film pada fase perkembangan berikutnya (lihat Nöth, 1990: 463, 464-466; Stam *et al.*, 1998: 29-31). Kemudian, dengan meminjam trikotomi ikon-indeks-simbol di dalam semiotika Peircian sebagai titik pangkalnya, semiotika film juga menaruh perhatian kepada topik-topik lain seperti kemanasukaan (*arbitrariness*) dan ikonisitas (*iconicity*) di dalam citra-citra filmis.

Selain itu, tidak sedikit pula pakar filmologi yang bersepakat bahwa esensi film dapat dikaji dengan lebih memadai pada tataran tekstual, bukan pada tataran sintaksis atau gramatika semata-mata. Seperti dikemukakan oleh Metz (1974: 93; Andrew, 1976: 234), sarana penyampai makna yang khas pada film sebetulnya terletak dalam penataan sekuens-sekuens, bukan dalam *shot* atau *scene*, karena film pada hakikatnya adalah teks naratif yang "menyampaikan cerita". Tentu saja masih terdapat beberapa topik lain yang relevan bagi kajian semiotika film. Salah satunya berkenaan dengan film sebagai sistem konotasi dan/atau ideologi. Titik berangkat topik ini adalah sebuah asumsi bahwa film bisa diperlakukan sebagai mitos atau konotasi dalam pengertian Roland Barthes (1983 & 1984), yakni sebagai sistem semiologis tataran kedua (*the second order semiological system*) yang merujuk kepada fragmen ideologi tertentu.

Secara khusus berbicara tentang tanda-tanda visual, Roland Barthes (1984: 16-27, 33-46), membedakan dua tipe pesan yang niscaya terkandung di dalam proses signifikasi citra (*image*). Sebagai pesan ikonik (*iconic massage*) yang dapat kita lihat, entah berupa adegan, lanskap, atau realitas harfiah yang terekam, mengikuti Barthes (1984: 17 & 33-36), citra dapat diperbedakan menjadi dua tataran, yaitu (1) pesan harfiah atau pesan ikonik tak-berkode (*non-coded iconic message*) dan (2) pesan simbolik atau pesan ikonik berkode (*coded iconic message*). Pesan harfiah, sebagai sebuah *analogon* itu sendiri,

merupakan tataran denotasi dari citra yang berfungsi untuk menaturalkan pesan simbolik; sementara pesan simbolik merupakan tataran konotasi yang keberadaannya didasarkan atas kode budaya tertentu atau familiaritas terhadap stereotipe tertentu.

Dengan kata lain, sebagai pelengkap bagi isi analogis, kita dapat menemukan makna pada tataran kedua yang petanda-petandanya mengacu kepada budaya tertentu: kode dari tataran konotasi ini mungkin tersusun dari suatu tatanan simbolik universal atau retorik dari satu periode tertentu atau, singkatnya, dari semacam stok stereotipe kultural. Petanda-petanda dari citra yang berkonotasi ini dapat disebut sebagai ideologi, sedangkan penanda-penandanya disebut sebagai retorika atau konotator-konotator. Dengan demikian, signifikasi merupakan imposisi makna pada pesan itu sendiri, yang direalisasikan pada tataran-tataran yang berbeda, yakni pada tataran pertama (denotasi) dan kedua (konotasi) (lihat Barthes, 1984: 20-21).

Gambar 1. Detail karya instalasi Entang Wiharso.
Sumber: *Opera Jawa* (2006).

Gambar 2. Ludiro di tengah-tengah karya instalasi Entang Wiharso.
Sumber: *Opera Jawa* (2006).

Signifikasi Karya Instalasi dalam Beberapa Adegan *Opera Jawa*

Sebagaimana telah disinggung secara singkat di depan, kolaborasi dengan para perupa telah menjadikan latar ruang di dalam film *Opera Jawa* tampak ditaburi oleh karya-karya seni rupa, khususnya karya instalasi (dan patung). Dengan karyanya masing-masing, tujuh orang perupa telah ikut terlibat di dalam kerja kolaborasi ini, yaitu Entang Wiharso (Tegal, 19 Agustus 1967), Hendro Suseno, almarhum (Yogyakarta, 24 Oktober 1962 – Juni 2006), Nindityo Adipurnomo (Semarang, 24 Juni 1961), S. Teddy D. (Padang, 1970), Sunaryo (Banyumas, 1943), serta Titarubi (Bandung, 15 Desember 1968) dan Agus Suwage (Purworejo, 1959). Berikut ini akan dibahas secara detail persoalan signifikasi visual karya-karya mereka setahap demi setahap di dalam konteks adegan yang terkait.

Entang Wiharso

Adegan yang mengintegrasikan karya instalasi Entang Wiharso menempati sebuah ruang yang berupa rumah jagal. Di sana Ludiro bersolilokui, memperkenalkan diri: "*aku panguasaning dunya* [aku penguasa dunia]," ujarnya. Dia muncul dari balik sebongkah tubuh sapi yang tergantung, lalu berdiri, berjongkok, dan menari di antara *kepala-kepala manusia* yang terbuat dari lilin berwarna keemasan yang tersebar di sekujur lantai (Gambar 1 & 2). Masing-masing kepala manusia ini ditempatkan pada sebuah piring. Tarian Ludiro menampilkan pula beberapa gestur dan sebuah objek lain yang signifikan, yaitu *mengangkat* dan *membanting* objek yang berupa *kepala sapi*. Tindakan *mengangkat* dan *membanting* ini merupakan rangkaian dua penanda yang berelasi dengan 'tindak kekerasan' sebagai petandanya pada tataran signifikasi pesan simbolik. Sementara, seperti halnya *kepala-kepala manusia* tadi, *tubuh sapi yang tergantung* dan *kepala sapi* pada tataran signifikasi yang sama berelasi dengan petanda 'korban-korban kekerasan' dan menyodorkan sebuah figur retoris yang berupa metafora.

Adegan ini diakhiri oleh sebuah tindakan *memadamkan api* pada sebuah *kepala manusia* dari lilin berwarna *merah* (bandingkan diksi warna ini dengan *getih* 'darah', sebuah kata kunci di dalam solilokui yang ditembangkan Ludiro), yang pada tataran pesan simbolik berelasi dengan petanda 'kematian' atau 'padamnya kehidupan' dan

mengambil figur retorik berupa metonimi dan simbol. Perhatikan bahwa penanda yang berupa *kepala-kepala manusia* di dalam karya instalasi Entang ini ditaruh di atas *piring-piring* sedemikian sehingga dapat berelasi dengan petanda lain, yaitu sebagai 'sajian'. Kehadiran kedua unsur ini sebagai rangkaian penanda memperlihatkan bahwa pada tataran signifikasi simbolik ia merupakan 'sesuatu yang disajikan' atau 'korban yang disajikan' di hadapan seorang tokoh pelaku kekerasan, yaitu Ludiro.

Hendro Suseno

Persis pada adegan sesudah tewasnya Ludiro di tangan pasukan Setyo, karya Hendro Suseno dihadirkan ketika tokoh Sukesi muncul di sebuah pelataran di belakang rumahnya, berkostum serba hitam yang pada tataran signifikasi simbolik menandakan 'dukacita'. Di pelataran itu *boneka-boneka kain* bergantungan (Gambar 3), yang pada tataran signifikasi pesan simbolik berelasi dengan sebuah petanda, yaitu 'mayat-mayat; korban-korban kekerasan atau teror'. Kondisi *digantung*, *lemas*, dan *wajah pucat* juga merupakan ciri yang menjadi penanda-penanda langsung yang berelasi dengan 'mayat' sebagai petandanya. Di dalam adegan ini kita dapat menyaksikan juga dengan lebih dekat betapa rupa mereka *putih pucat*, yang menunjukkan petanda 'mayat' secara lebih jelas (Gambar 4). Sementara itu, Sukesi menembangkan sebuah doa bagi Ludiro dan para korban kekerasan lainnya. Menelusuri prosedur signifikasi pada adegan ini, tentulah penanda utamanya tetap berupa *boneka-boneka kain* yang pada tataran pesan simbolik berelasi dengan 'korban-korban kekerasan' seperti di dalam dua adegan lain sebelumnya yang juga menampilkan karya instalasi Hendro Suseno. Penanda ini berjalin dengan tindakan *berdoa* dan *kostum* yang dikenakan oleh Sukesi, seorang tokoh yang notabene adalah ibunda dari Ludiro. Dengan kata lain, tindakan *berdoa* dan *kostum* Sukesi ini merupakan penanda-penanda signifikan yang berelasi dengan petanda-petanda khusus dalam adegan ini, yakni 'berdoa' dan 'berduka'.

Gambar 3. Karya instalasi Hendro Suseno
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

Nindityo Adipurnomo

Meskipun hanya sebuah adegan (Sc. 17) yang mengintegrasikan karya instalasi Nindityo Adipurnomo di dalam *Opera Jawa*, namun justru yang sebuah ini merupakan bagian penting yang sulit tergantikan sebagai sebuah latar spasial dari *mise-en-scène*. Adegan ini ditempatkan persis setelah adegan-adegan sebelumnya yang menyodorkan teror kekerasan yang disebarkan oleh anak buah Ludiro di pasar, juga ungkapan hasrat erotik Ludiro kepada Siti, yang berupa sebuah undangan untuk menari berdua. Adegan ini diawali dengan tindakan tokoh Sura membuka pintu gerbang sambil membawa *banten*, lalu memasuki sebuah pelataran terbuka. Siti, disebabkan oleh keingintahuannya, mengikuti Sura secara diam-diam dari belakang. Ternyata, setelah menerima *bija* (sebuah tindak ritual dengan

Gambar 4. Sukesi dan mayat korban kekerasan
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

Gambar 5. Karya instalasi Nindityo Adipurnomo.
Sumber: *Opera Jawa* (2006).

Gambar 6. Siti diserang oleh makhluk-makhluk kukusan. Sumber: *Opera Jawa* (2006).

cara melekatkan butir-butir beras di dahi dan/atau leher, merupakan tindak purifikasi) dari Sura, di pelataran itu Siti menemukan sebuah labirin dan makhluk-makhluk kukusan yang kemudian mengepung dan menyerangnya (Gambar 5). Makhluk-makhluk ini memerangkap Siti di dalam labirin (Gambar 6). Hanya berkat pertolongan Sura dan kawan-kawannyalah yang mengusir makhluk-makhluk itu dengan menggunakan sapu lidi, Siti pada akhirnya dapat diselamatkan.

Apabila diamati dengan lebih saksama, karya instalasi Nindityo ini sesungguhnya tidak persis berbentuk sebuah labirin, melainkan "hanya" sebuah konstruksi spiral konsentris dengan memanfaatkan material sabut kelapa yang ditumpuk-tumpuk. Melalui karya ini Nindityo merespon tuntutan naratif dari adegan yang bersangkutan dengan memanfaatkan susunan *serabut kelapa* berstruktur spiral sebagai penanda yang berelasi dengan petanda bagi kondisi psikologis tokoh Siti, yaitu 'ketakutan', 'kekalutan', dan 'kebingungan'. Sebuah kondisi yang membuat dia tak berdaya, bagaikan limbah di sungai ("*tanpa daya..., kaya limbah jroning kali*," demikian Siti melalui solilokuinya). Konteks peristiwa dan adegannya itu sendiri ikut menghadirkan beberapa komponen properti yang ikut menjadi penanda, misalnya saja *sapu lidi* yang bagi Sura dan kawan-kawan berfungsi untuk melindungi dan mengusir *kukusan* yang telah menyerang Siti. Penanda yang terakhir ini, *kukusan*, berelasi dengan petanda 'kekuatan jahat' yang mewakili dan telah dikirimkan oleh Ludiro kepada Siti, sementara *sapu lidi*, pada tataran signifikasi simbolik, berelasi dengan petanda 'senjata atau sarana pengusir kekuatan jahat' sebagaimana telah digunakan oleh Sura dan kawan-kawan. Anyaman *serabut kelapa* yang rumit dan sebuah *konstruksi "labirin"* jelas memiliki kemiripan dengan struktur emosi yang tengah dialami Siti setelah dia menyaksikan teror kekerasan dan mengalami godaan (*seduction*) oleh Ludiro di dalam adegan-adegan sebelumnya. Dengan kata lain, pada dimensi retorisnya, *konstruksi labirin* dari *serabut kelapa* ini merupakan sebuah metafora. Sementara itu, *sapu lidi* dan *kukusan* merupakan simbol dan personifikasi sebagai pilihan figur-figur retorisnya.

S. Teddy D.

Berbeda dengan para perupa yang lain, S. Teddy D. menyumbangkan sebuah karyanya yang berupa patung logam, bukan instalasi. Patung yang berwujud seekor hewan bertanduk (*kerbau*) ini diintegrasikan sebagai suatu properti paling penting di dalam sebuah adegan, yakni adegan kemarahan Setyo yang disebabkan oleh kecemburuan, lalu berorasi di hadapan para pengikutnya (Gambar 7 & 8). Adegan Setyo berdiri dan berorasi di atas patung logam (Sc. 48) ini memberikan signifikasi baru terhadap karya yang bersangkutan. Sebagai sebuah penanda pada tataran pesan simbolik, *kerbau* ini tentu berelasi dengan petanda-petanda 'kekuatan' dan 'keperkasaan'; sementara materialnya yang

Gambar 7. Karya patung logam S. Teddy D (Foto: *Opera Jawa*, 2006).

Gambar 8. Setyo berorasi (Foto: *Opera Jawa*, 2006).

berupa *logam* pun sejalan dengan signifikasi ini, yakni merujuk kepada 'kekuatan' dan 'daya tahan (ketahanan)'. Kecuali itu, mungkin bisa saja jika penanda *kerbau* ini direlasikan dengan petanda 'keliaran' dan 'kebuasan'. Dengan demikian, pada aspek retoriknya, ia merupakan sebuah metafora bagi kekuatan, keperkasaan, bahkan mungkin keliaran Setyo. Orasi yang disampaikannya pun berfungsi untuk mereproduksi atau menjadi *anchorage*, sebagaimana dikatakan oleh Barthes (1984: 25-26), bagi petanda-petanda konotatif ini. Di sini diumpamakan dirinya sebagai *kebo* yang "*wis kalah, ra iso polah* [telah kalah, tak berkutik]," namun masih mencoba untuk berontak, melawan, marah, mengamuk. "*Sirnakno! Patenono!* [Musnahkan! Bunuh!]," seru Setyo kepada para pengikutnya. Setyo adalah seekor *kebo (banteng) ketaton*, dalam idiom Bahasa Jawa, yang terluka dan mengamuk.

Sunaryo

Setidak-tidaknya terdapat sebuah adegan utama yang melibatkan karya instalasi Sunaryo, yaitu adegan di sekitar Sukesi yang tengah melatih anak-anak dusun menari (Sc. 41-43). Secara keruangan (*spacial*) peristiwa di dalam adegan ini bergeser dari dalam ke luar, ke pelataran depan rumah Sukesi (perhatikan bagaimana *angle* kamera bergerak searah dengan *kain merah* yang dibentangkan oleh anak-anak dan sekaligus mengikuti *point of view* subjektif Ludiro). Kehadiran Ludiro di rumah ibunya itu tentu membuat Sukesi bertanya-tanya mengapa dia pulang, "*Ngger, anakku, kenapa kowe bali marang ibumu?* [Nak, anakku, kenapa kamu kembali pada ibumu?]" Sementara di latar belakang yang cukup jauh tampak Candi Plaosan Utara menjulang dari balik rumpun pohon tembakau (Gambar 9). Di sana terbentang

Gambar 9. Karya instalasi Sunaryo
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

Gambar 10. Detail karya instalasi Sunaryo
(Foto: *Opera Jawa*, 2006).

konstruksi bambu dan bertebaran lembar-lembar *kain merah* (Gambar 10). Konstruksi bambu ini sungguh tampak berkebalikan dengan *konstruksi batu* (*candi*). Yang pertama terkesan lentur, rapuh, dan tak-permanen, sementara yang kedua terkesan kaku, kukuh, dan kuat (tahan lama, *durable*). Sebuah *candi* merupakan objek religius monumental yang datang dari masa lalu dan tetap bertahan hingga kini. Sedangkan lembar-lembar *kain merah* tadi pun tampak lentur dan melambai, sangat berkontras dengan kebekuan *batu-batu candi*. Warna *merah* juga secara konvensional dapat menyodorkan sugesti tentang hasrat (*desire*), selain amarah dan bahaya. Dengan kata lain, ketiga unsur utama karya instalasi ini telah membangun gugusan penanda yang pada tataran signifikasi simbolik berelasi dengan petanda-petanda tertentu: *konstruksi bambu* dengan 'kerapuhan', 'kelenturan', dan 'kesementaraan'; *candi* dengan 'kekukuhan', 'kekuatan', dan 'keabadian', juga 'masa lalu' dan 'religiositas'; sedangkan *kain-kain merah* dengan 'kelenturan', 'hasrat, dan 'amarah'.

Apabila diletakkan dalam konteks adegan *Opera Jawa*, unsur-unsur pembangun instalasi Sunaryo secara keseluruhan tampak menekankan beberapa watak tokoh yang terlibat di dalamnya, terutama Ludiro yang penuh hasrat terhadap Siti serta tabiat angkara-murkanya. Lembar panjang *kain merah* yang keluar dari rumah Sukesi, menjadi sebuah indikasi bahwa hasrat Ludiro tersebut memang dapat diasalkan kepada sumbernya, yaitu Sukesi, sehingga Ludiro semakin bernafsu mengejar-ngejar Siti. Singkatnya, karya instalasi Sunaryo ini telah memberikan kontribusi berupa dimensi retorik yang luar biasa kepada adegan terkait, yang berupa penggunaan figur-figur retorik metafora dan metonimi, juga simbol, secara spektakular.

Titarubi dan Agus Suwage

Sebuah karya instalasi hasil kolaborasi di antara Titarubi dan Agus Suwage terdapat di dalam adegan kepergian Siti menuju pantai (Sc. 64, 66-67, 71). Melalui karya instalasi ini mereka menyusun dua buah unsur utama adegan yang berupa *konstruksi tenda* berbahan kain brokat dan *boneka-boneka* dari material terakota. Kedua unsur pokok ini sekaligus berfungsi sebagai penanda-penanda yang signifikan. Pada tataran signifikasi simbolik, *konstruksi tenda brokat* ini berelasi dengan petanda 'rahim' dan/atau 'vagina' –sebagaimana dapat diketahui melalui proses *anchorage* melalui judul karya ("Vagina Brokat"). Sementara itu, signifikasi atas *boneka-boneka terakota* yang tersebar di sekeliling *konstruksi tenda* untuk sementara ini masih ambigu sampai nanti baru menjadi jelas ketika keberadaan mereka dikaitkan dengan konteks adegannya. Setidak-tidaknya untuk sementara ini dapat diduga bahwa *boneka-boneka terakota* ini berasosiasi dengan komponen makna 'maskulin' lewat pengoposisiannya dengan *tenda brokat* yang berasosiasi dengan komponen makna 'feminin'. Disimak dari aspek retoriknya,

Gambar 11. Siti dan Setyo di dalam karya instalasi Titarubi dan Agus Suwage (Foto: *Opera Jawa*, 2006).

Gambar 12. Rumpun padi tumbuh di dalam tenda brokat (Foto: *Opera Jawa*, 2006).

konstruksi tenda brokat dan *boneka-boneka terakota* ini merupakan sebuah metonimi.

Ketika karya instalasi Titarubi dan Suwage tersebut diposisikan sebagai bagian penting dari *mise-en-scène* peristiwa filmis yang melibatkan dua tokoh utamanya, yakni Siti dan Setyo (Gambar 11), terjadilah pengimbuhan dan fiksasi makna yang lain. Kepergian Siti ke tepi pantai menghadirkan sebuah lokasi perbatasan – sebagaimana halnya vagina yang dia masuki pun merupakan sebuah ruang ambang, yaitu rahim tempat berdiamnya janin di ruang antara Dunia Sana dan Dunia Sini. Dengan kata lain, di dalam adegan ini Siti melintasi sebuah ruang transisi dan pulang kembali ke dalam yang feminin atau kepada aspek ibu. Terlebih lagi pada adegan selanjutnya tampak bertumbuh *rumpun padi* di dalam *konstruksi tenda brokat* tersebut (Gambar 12). Asosiasi pun secara kultural (Jawa) merujuk langsung kepada figur Dewi Sri, dewi penjaga bumi sekaligus dewi kesuburan. Dia adalah sekaligus sosok Ibu Pertiwi, tempat kembalinya Siti ke dalam haribaannya. Signifikasi dan pemunculan petanda 'sosok yang feminin' ini juga memperoleh penekanan lain melalui pilihan material yang digunakan, yaitu *kain brokat*, bukan *plastik* atau *terpal* misalnya, yang tentu tidak akan mungkin membawa asosiasi kepada petanda 'feminin' itu. Dalam konteks yang demikian, dapat dibuat juga sebuah oposisi dengan komponen penanda yang disebut sebagai ambigu sebelumnya, yaitu *boneka-boneka terakota* yang tersebar di sekeliling tenda brokat itu. Apabila disimak dari aspek bentuk, terutama anatomi tubuhnya, jelas bahwa boneka-boneka terakota ini merupakan gugusan penanda yang berelasi dengan petanda 'maskulin'. Terbunuhnya Siti di dalam *tenda brokat* tersebut merupakan kematian sekaligus kelahiran kembali sebagai *rumpun padi* yang menjadi penanda bagi petanda 'kesuburan', 'Dewi Sri', atau 'Ibu Pertiwi'. Maka dari itu, di samping metonimi, dapat diidentifikasi pula figur retorik lain yang dimanfaatkan di sini, yakni simbol.

Penutup

Berpijak dari pembahasan di depan dapat disimpulkan bahwa karya-karya seni instalasi tersebut telah dengan sangat koheren dimanfaatkan sebagai komponen penting dalam proses signifikasi *mise-en-scène* beberapa adegan di dalam *Opera*

Jawa. Signifikasi pada tataran pesan simbolik atau konotatif di dalam adegan-adegan ini menonjolkan konotator-konotator atau retorik utama yang berupa figur-figur seperti metafora, metonimi, simbol, personifikasi, dan antitesis. Sementara pada dimensi (fragmen-fragmen) ideologisnya tersingkap beberapa petanda konotatif yang pokok seperti '(korban) kekerasan', 'ketakutan', 'kematian', 'hasrat', 'amarah', 'femininitas', serta beberapa petanda lain yang tampaknya tidak begitu diutamakan.

Sebagai kata penutup, ada sedikit catatan yang sangat mendasar perihal kajian film yang, menurut James Elkins (2003: 106-107), selama ini sering mengabaikan visualitas karena lebih berorientasi pada aspek-aspek non-visualnya. Dengan pengabaian ini kajian film itu, sebagai implikasinya, hampir tak pernah melakukan pembacaan ketat (*close reading*) dan pada gilirannya mengabaikan kualitas prinsipal dari sebuah film, yakni visualitas, bahwa film merupakan sebuah medium visual. Oleh karenanya perlu diingatkan pula urgensi penelitian dan kajian film sebaiknya (1) berorientasi pada dan dengan pendekatan-pendekatan yang menerapkan cara-cara *close reading*, serta (2) lebih sensitif terhadap visualitas, mengingat kodrat film sebagai media (audio-) visual. Kedua jalur ini perlu dikerjakan lebih sering terhadap teks-teks film apapun agar studi film, khususnya studi film di Indonesia, menjadi lebih berimbang dan variatif dalam pilihan-pilihan pendekatannya.

Kepustakaan

Andrew, J. Dudley. 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press.

Barthes, Roland. 1983. *Mythologies*. London: Methuen.

_____. 1984. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

Bennet, Peter, Andrew Hickman, dan Peter Wall. 2007. *Film Studies: The Essential Resource*. London: Routledge.

Elkins, James. 2003. *Visual Studies: A Sceptical Introduction.* London: Routledge.

Nöth, Winfried. 1990. *Handbook of Semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press.

Sasono, Eric. 2007a. "Medium dan Bentuk Hibrida *Opera Jawa*," *Kompas*, Jumat/2 Februari. http://ericsasono.multiply. com/reviews/item/32.

Stam, Robert *et al.* 1998. *New Vocabularies in Film Semiotics.* London: Routledge.

Metz, Christian. 1974. *A Semiotics of the Cinema: Film Language*. New York: Oxford University Press.