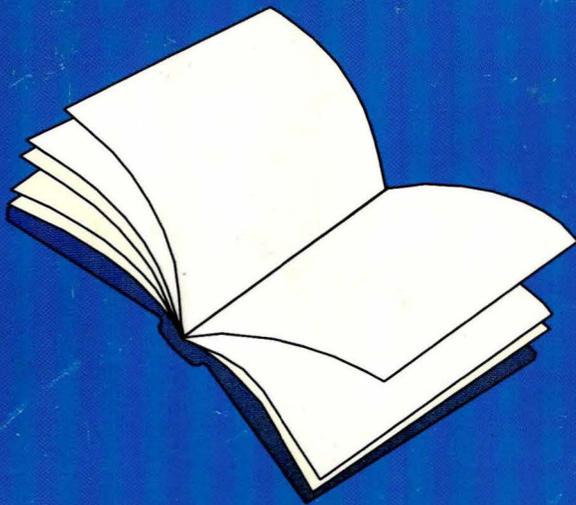


BUDI DARMA

PENGANTAR TEORI SASTRA



**PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL**



IPIC 05

00062273

PENGANTAR TEORI SAstra

Budi Darma

PERPUSTAKAAN
PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

**PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL
2004**

PERPUSTAKAAN PUSAT BAHASA	
Klasifikasi PB 801 DAR	No. Induk : 537 Tgl. 7/4 2005 Ttd. : ELM

P Pusat Bahasa
 Departemen Pendidikan Nasional
 Jalan Daksinapati Barat IV
 Rawamangun, Jakarta 13220

HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG

Isi buku ini, baik sebagian maupun seluruhnya, dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah.

Katalog dalam Terbitan (KDT)

800
 DAR DARMA, Budi
 P Pengantar Teori Sastra/Budi Darma.—Jakarta:
 Pusat Bahasa, 2004.

ISBN 979 685 442 2

1. KESUSASTRAAN-TEORI

KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA

Sastra merupakan cermin kehidupan suatu masyarakat, sastra juga menjadi simbol kemajuan peradaban suatu bangsa. Oleh karena itu, masalah kesastraan di Indonesia tidak terlepas dari kehidupan masyarakat pendukungnya. Dalam kehidupan masyarakat Indonesia telah terjadi berbagai perubahan, baik sebagai akibat tatanan kehidupan dunia yang baru, globalisasi maupun sebagai dampak perkembangan teknologi informasi yang amat pesat. Sementara itu, gerakan reformasi yang bergulir sejak 1998 telah mengubah paradigma tatanan kehidupan bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara. Tatanan kehidupan yang serba sentralistik telah berubah ke desentralistik, masyarakat bawah yang menjadi sasaran (objek) kini didorong menjadi pelaku (subjek) dalam proses pembangunan bangsa. Sejalan dengan perkembangan yang terjadi tersebut, Pusat Bahasa berupaya mewujudkan peningkatan mutu penelitian, pusat informasi, serta pelayanan kesastraan kepada masyarakat.

Untuk mencapai tujuan itu, telah dan sedang dilakukan (1) penelitian, (2) penyusunan, (3) penerjemahan karya sastra daerah dan karya sastra dunia ke dalam bahasa Indonesia, (4) pemasyarakatan sastra melalui berbagai media—antara lain melalui televisi, radio, surat kabar, dan majalah—(5) pengembangan tenaga, bakat, dan prestasi dalam bidang

sastra melalui penataran, bengkel sastra, sayembara mengarang, serta pemberian penghargaan.

Untuk mendapatkan hasil penelitian yang memenuhi persyaratan ilmiah, Pusat Bahasa, melalui Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan menyusun buku acuan kesastraan yang memuat teori tentang sastra. Oleh karena itu, buku ini diharapkan dapat dijadikan acuan dalam melakukan penelitian sastra di Indonesia.

Penerbitan buku ini dapat terlaksana atas kerja sama yang baik antara penyusun dan pengelola proyek. Untuk itu, kepada penyusun buku *Pengantar Teori Sastra* ini, Prof. Dr. Budi Darma, saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih. Ucapan terima kasih juga saya sampaikan kepada Drs. Prih Suharto, M.Hum. selaku penyunting naskah ini. Demikian juga kepada Dra. Ebah Suhaebah, M.Hum., Pemimpin Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan beserta staf yang mempersiapkan penerbitan ini, saya sampaikan ucapan terima kasih.

Saya berharap buku ini dapat memberikan manfaat bagi peneliti dalam upaya peningkatan mutu hasil penelitiannya.

Jakarta, November 2004

Dr. Dendy Sugono

UCAPAN TERIMA KASIH

Saya ingin mengucapkan terima kasih kepada semua pihak, yang tidak dapat disebutkan satu per satu di sini, yang memungkinkan lahirnya buku *Pengantar Teori Sastra* ini. Akan tetapi, secara khusus saya ingin mengucapkan terima kasih yang tulus kepada Dr. Dendy Sugono, Kepala Pusat Bahasa, dan Drs. Prih Suharto, M.Hum., Pemimpin Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan, serta penerusnya Dra. Ebah Suhaebah, M.Hum., beserta staf atas kepercayaan yang diberikan kepada saya untuk menyusun buku ini dan telah menerbitkannya dalam bentuk seperti sekarang ini.

Jakarta, November 2003

Penyusun

DAFTAR ISI

Kata Pengantar Kepala Pusat Bahasa	iii
Ucapan Terima Kasih	v
Daftar Isi	vi
Bab I Sastra dan Studi Sastra	1
Bab II Makna Sastra Masalah	35
Bab III <i>New Criticism</i> (Kritik Sastra Baru)	52
Bab IV <i>New Criticism</i> dan Strukturalisme.....	83
Bab V Psikologi dan Sastra	130
Bibliografi.....	160

BAB I

SASTRA DAN STUDI SASTRA

Sastra dan Studi Sastra

Ruang lingkup sastra (*literature*) adalah kreativitas penciptaan, sedangkan ruang lingkup studi sastra (*literary study/ literary studies*) adalah ilmu dengan sastra sebagai objeknya. Sastra, dengan demikian, berfokus pada kreativitas, sedangkan studi sastra berfokus pada ilmu. Pertanggungjawaban sastra adalah estetika, sedangkan pertanggungjawaban studi sastra adalah logika ilmiah.

Karena ruang lingkup sastra adalah kreativitas penciptaan, maka karya sastra (puisi, drama, novel, cerpen) adalah *sastra*. Namun, karena kritik sastra juga merupakan kreativitas dalam menanggapi karya sastra dan masalah kreativitas penciptaan lain dalam sastra, maka kritik sastra dalam bentuk esai tidak lain adalah *sastra* juga. *Kritik sastra* yang benar bukanlah kritik sastra yang asal-asalan, tetapi berlandaskan logika yang dapat dipertanggungjawabkan.

Apakah dasar kritik sastra hanya akal sehat (*common sense*) semata atau teori sastra tertentu bukan masalah, selama logika dalam kritik sastra itu memenuhi kriteria logika dalam arti yang sebenarnya. *Logika* sebagai sebuah ilmu, sementara itu, adalah metode dan prinsip untuk membedakan antara pemikiran yang baik (benar) dan pemikiran yang jelek (tidak benar). Makna *sastra* dan *studi sastra*, dengan demikian, dapat tumpang-tindih.

Teks dan Konteks

Sastra, apakah itu karya sastra, kritik sastra, atau teori sastra, pasti ditulis dalam bentuk teks, dan karena itu ada teks karya sastra, teks kritik sastra, dan teks teori sastra. Semua itu dinamakan *teks sastra* atau cukup *teks* saja. Namun, karena titik berat *sastra* adalah karya sastra, maka titik berat teks sastra atau *teks* tidak lain adalah karya sastra, dan bukan yang lain-lain.

Apabila sebuah studi sastra memperlakukan sastra sebagai sebuah dunia otonom yang tidak terikat oleh dunia lain di luar sastra itu sendiri, sebagaimana yang diperbincangkan dalam subbab *Kajian Intrinsik dan Ekstrinsik* di bawah, maka objek studi ini adalah teks sastra atau teks. Dunia lain adalah dunia di luar karya sastra itu sendiri, misalnya biografi pengarang dan realitas kehidupan masyarakat pada saat pengarang menulis karya sastranya.

Namun, apabila studi sastra menganggap bahwa sastra bukan sebuah dunia otonom, tetapi saling berkaitan dengan dunia lain di luar sastra itu sendiri, sebagaimana yang diperbincangkan pula dalam subbab *Kajian intrinsik dan Ekstrinsik*, maka objek studi sastra ini adalah teks dan konteks. *Teks* adalah sastra, khususnya karya sastra, dan *konteks* adalah dunia di luar teks itu sendiri, misalnya biografi pengarang dan situasi serta kondisi masyarakat. Kehadiran teks dan konteks disebabkan oleh sebuah paradigma, yaitu sastra tidak lain adalah cerminan realita.

Cabang Studi Sastra

Dalam studi sastra ada tiga cabang, yaitu teori sastra (*theory of literature/literary theory/critical theory*), kritik sastra (*literary criticism*), dan sejarah sastra (*history of literature/literary history*). Teori sastra adalah kaidah-kaidah untuk diterapkan dalam analisis karya sastra, kritik sastra adalah penerapan

kaidah-kaidah tertentu dalam analisis karya sastra, dan sejarah sastra adalah sejarah perkembangan sastra. Tiga cabang ini saling terkait, dan semuanya bersumber pada sastra, khususnya karya sastra sendiri.

Karya sastra adalah (karya) seni. Karena itu, tiga cabang studi sastra ini bersifat seni pula. Teori sastra atau *literary theory* adalah teori mengenai karya sastra yang bersifat seni sastra, kritik sastra atau *literary criticism* adalah kritik terhadap karya sastra yang bersifat seni sastra, dan sejarah sastra atau *literary history* adalah sejarah sastra yang bersifat seni sastra pula. Sementara itu, teori sastra atau *literary theory* kadangkadangkang juga dinamakan *critical theory* karena untuk melakukan kritik sastra dengan menerapkan teori sastra, seseorang dituntut untuk mempunyai kemampuan untuk berpikir kritis (*critical thinking*). Istilah studi sastra (*literary study*) juga menggunakan kata keadaan/sifat/adjektiva *literary* karena studi sastra pun bersifat seni sastra. Memang, sastra bukanlah sains modern, seperti misalnya kimia, namun seni, dan karena itu memerlukan gaya penilaian yang berbeda.

Sastra dan studi sastra, dengan demikian, dapat tumpang tindih. Sebagai contoh, tengoklah kritik sastra H.B. Jassin terhadap sajak-sajak Chairil Anwar. Karena dalam kritik-kritik itu H.B. Jassin menganalisis sajak-sajak Chairil Anwar, maka apa yang dilakukan oleh H.B. Jassin tidak lain adalah studi sastra. Dia berusaha mempertahankan argumentasi-argumentasinya dengan logika yang benar (*correct*). Namun, karena kritik-kritik sastra itu ditulis sedemikian rupa sehingga memenuhi syarat untuk dianggap sebagai karya seni (seni sastra) yang pertanggungjawabannya adalah estetika, maka studi sastra H.B. Jassin di sini sudah menjadi sastra.

Sastra Serious dan Sastra Hiburan

Dalam studi sastra dikenal dua macam sastra, yaitu sastra serius atau sastra interpretif (*interpretive literature*), yaitu sastra untuk ditafsirkan, dan sastra hiburan atau sastra pop atau sastra untuk pelarian (*escape literature*). Sastra serius cenderung merangsang pembaca untuk menafsirkan atau menginterpretasikan karya sastra itu, sedangkan sastra hiburan adalah karya sastra untuk melarikan diri (*escape*) dari kebosanan, dari rutinitas sehari-hari, atau dari masalah yang sukar diselesaikan. Sastra hiburan, dengan demikian, sifatnya menghibur dan karena itu banyak digemari. Karena banyak digemari itulah, sastra hiburan juga dinamakan sastra pop, yaitu sastra yang populer.

Sastra serius merangsang untuk menafsirkan tidak lain karena sastra serius itu mendorong pembaca yang baik untuk termenung. Tengoklah, misalnya, cerpen Leo Tolstoy "Tuhan Tahu, Tapi Menunggu". Seorang saudagar yang berhati mulia besok pagi harus pergi ke sebuah kota yang jauh untuk memenuhi janjinya. Tiba-tiba istrinya ditimpa oleh sebuah mimpi buruk: suaminya melakukan perjalanan jauh, mengalami musibah, dan akhirnya meninggal dengan tidak hormat. Karena itulah dia memohon dengan sangat agar suaminya membatalkan niatnya untuk pergi jauh.

Namun, bagi saudagar itu, janji adalah janji dan mau tidak mau harus dipenuhi. Maka, dengan mengabaikan nasihat istrinya, berangkatlah dia dengan naik kuda. Pada suatu malam ketika dia sedang tidur dengan nyenyak di sebuah rumah penginapan, terjadilah sebuah peristiwa yang sangat mengerikan dan akan mengubah perjalanan hidupnya. Seseorang telah mati dibunuh, dan orang-orang menemukan pisau bersimbah darah di bawah bantal saudagar ini. Dia ditangkap, diadili, dan dijatuhi hukuman seumur hidup karena telah melenyapkan nyawa seseorang.

Semua orang, termasuk sahabat dan keluarganya, benar-benar percaya bahwa dia yang berlagak sebagai orang yang berhati mulia ini tidak lain adalah seorang pembunuh. Karena itu, dia harus dijauhi. Maka, di dalam penjara dia tidak pernah dikunjungi siapa pun, termasuk istri dan anak-anaknya.

Waktu berjalan terus, dan saudagar yang baik ini pun akhirnya menjadi uzur. Karena selama dalam penjara dia selalu menunjukkan perilaku baik, maka dia mendapat remisi untuk dibebaskan. Dia akan keluar, bebas kembali, tapi akan ke manakah dia pergi? Semua sahabat karib dan keluarganya sudah bercerai-berai, dan andaikata bertemu pun, mereka tidak akan sudi menolong dia sebab dia tidak lain adalah seorang pembunuh.

Tepat pada saat dia harus meninggalkan penjara karena sudah dibebaskan, seseorang lain dimasukkan ke dalam penjara. Begitu sang saudagar melihat orang ini tahulah dia bahwa orang ini tidak lain adalah pembunuh yang sebenarnya. Namun, karena sudah lama memaafkan pembunuh yang sebenarnya ini, dia diam, dan sekejap kemudian meninggal. Dia meninggal sebagai seorang pembunuh yang akan dibebaskan dari penjara karena selama di penjara dia selalu berperilaku baik.

Mengapa orang yang begitu mulia hatinya harus kehilangan segala-galanya, termasuk keluarganya sendiri? Pertanyaan ini, ditambah dengan cara Tolstoy bercerita dan juga dengan penggunaan bahasanya yang sangat bagus, mau tidak mau memancing pembaca untuk merenung. Pembaca, dengan demikian, terpancing untuk menafsirkan makna cerita pendek ini dari berbagai segi, sebagaimana misalnya agama, filsafat, hukum, dan lain-lain. Penafsiran demi penafsiran berdatangan, dan karena itu kritik sastra terhadap cerita pendek ini luar biasa banyak jumlahnya.

Contoh lain sastra serius terdapat pada sajak-sajak Chairil Anwar. Jumlah sajak Chairil Anwar sebetulnya tidak banyak,

sebagaimana yang tampak dalam dua kumpulan sajaknya, yaitu *Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan yang Putus* dan *Deru Campur Debu*. Namun, karena sajak-sajak Chairil Anwar merangsang pembaca untuk menafsirkan, jumlah pengkaji dan jumlah kajian mengenai Chairil Anwar bukan main banyaknya, jauh lebih banyak daripada jumlah sajaknya sendiri. Setiap pengkaji mempunyai penafsiran sendiri yang tidak sama dengan penafsiran pengkaji-pengkaji lain, dan karena itulah penafsiran terhadap sajak Chairil Anwar menjadi banyak sekali.

Sastra hiburan hanya merangsang pembaca untuk membaca, namun tidak untuk menafsirkan. Tengoklah, misalnya, karya seorang penulis novel hiburan. Jumlah karyanya begitu banyak, namun boleh dikatakan pembicaraan mengenai sekian banyak karya itu tidak ada. Semua karya itu hanya dibaca, dinikmati, kemudian dibuang.

Sastra serius merangsang pembaca untuk menafsirkan, dan karena itu menambah wawasan kehidupan (*insight into life*) pembaca. Sebaliknya, sastra hiburan hanyalah untuk iseng semata, dan karena itu tidak meninggalkan kesan yang serius. Sastra hiburan, dengan demikian, bukan pemikiran dan karena itu tidak menambah wawasan kehidupan.

Salah satu ciri sastra hiburan adalah tokoh-tokoh yang tampan, kaya, dicintai dan dikagumi, serta sanggup mengatasi segala macam masalah dengan mudah. Pembaca, dengan demikian, dipancing untuk melakukan identifikasi diri (*self identification*) seolah dirinya tidak lain adalah tokoh itu sendiri. Dengan memasuki sastra hiburan pembaca merasa bahwa dirinya seolah serba hebat, sementara dalam kehidupan sehari-harinya dia sama sekali tidak hebat. Maka, apa yang dipancing oleh sastra hiburan tidak lain adalah *wishful thinking*, yaitu impian-impian yang tidak mungkin dicapai. Pembaca dibuai bukan oleh masalah hakiki kehidupan, namun oleh ilusi.

Sementara itu, George Santayana, seorang filsuf estetika, menyatakan bahwa akhir sebuah karya seni yang baik adalah gema kesan berkepanjangan dalam pikiran dan jiwa seseorang yang mampu menghayati karya seni itu dengan baik. Sastra serius menawarkan renungan (kontemplasi) yang dalam, dan karena itu, pada saat pembaca selesai membaca, dia akan merenung berkepanjangan. Kendati renungan ini mungkin tenggelam dalam ingatan pembaca, pada suatu saat ingatan ini akan muncul kembali dan memberi suasana kontemplatif.

Sampai dengan akhir tahun 1960-an dan awal tahun 1970-an, di berbagai negara, termasuk Indonesia sekitar satu setengah dekade kemudian, objek studi sastra terbatas pada sastra serius. Studi sastra hiburan dianggap tidak sah karena tidak menawarkan apa-apa selain pelarian dari kebosanan belaka. Sastra hiburan hanyalah untuk iseng, bukan untuk studi yang serius.

Kriteria Sastra

Kecuali ada pembagian sastra serius dan sastra hiburan, ada pula kriteria untuk mengukur nilai estetika sebuah karya sastra. Karena pada umumnya sastra hiburan tidak dianggap sebagai sastra, maka kriteria ini hanya berlaku pada sastra nonhiburan. Sebagaimana kriteria berbagai bidang lain, kriteria sastra juga normatif.

Beberapa Kriteria yang Umum Dipakai

1. Pada zaman Aristoteles hanya ada dua genre, yaitu puisi dan drama, sementara drama dibagi dalam tiga subgenre, yaitu tragedi, komedi, dan tragi-komedi (tragedi dengan unsur-unsur komedi). Di antara tiga subgenre itu, yang dianggap paling tinggi nilainya adalah tragedi. Karena drama juga ditulis dalam genre puisi, maka karya sastra yang baik dianggap mempunyai *nilai puitik (poetic)* yang tinggi.

Nilai puitik drama tragedi ditentukan oleh tiga faktor, yaitu *pity*, *terror*, dan *catharsis* (*katarsis*). Contoh tiga faktor itu dapat dilihat dalam semua drama tragedi Yunani Kuno sampai dengan drama tragedi William Shakespeare pada abad ketujuh belas. Dari Yunani Kuno dapat diambil satu contoh, yaitu drama tragedi Sophocles *Oedipus Rex*. Karena diramalkan pada suatu saat kelak Oedipus akan membunuh ayahnya sendiri, maka ketika masih bayi Oedipus terpaksa dihanyutkan di sungai. Setelah dewasa, dalam sebuah pertempuran dia membunuh musuhnya tanpa mengetahui bahwa musuhnya itu tidak lain adalah ayahnya sendiri. Sebagai pemenang, dia mempunyai hak untuk menjadi raja dan mengawini permaisuri raja tanpa mengetahui bahwa permaisuri itu tidak lain adalah ibunya sendiri.

Malapetaka demi malapetaka akhirnya menimpa kerajaannya tanpa disadari, baik oleh Oedipus maupun ibunya yang sekarang menjadi istrinya, bahwa sumber malapetaka itu tidak lain adalah mereka sendiri. Setelah sadar akan semua dosa dan kesalahannya, Oedipus terpaksa membutakan matanya sendiri dengan alasan "Aku melihat tapi aku tak melihat". Dia melihat karena dia menjalankan segala sesuatu yang telah dijalankannya, namun dia tidak melihat karena kendati melihat dia tidak tahu dosa dan kesalahan yang dia lakukan. Karena itu, tidak ada cara lain bagi dia untuk melarikan diri dari dosa dan kesalahannya dengan jalan merusak matanya sendiri sampai buta.

Segala tindakan Oedipus, termasuk ketika dia dihanyutkan di sungai, menimbulkan *pity*, yaitu *rasa kasihan* pada penonton atau pembaca. Selanjutnya, segala malapetaka, termasuk ketika dia membutakan matanya sendiri, menimbulkan *terror*, yaitu rasa diteror, rasa takut, rasa ngeri, dan karena semuanya itu timbullah rasa mual. Dengan tersingkirnya Oedipus dan hilangnya malapetaka, muncullah

chatarisis, yaitu rasa lega karena telah terbebas dari *pity* dan *terror*. Penonton merasa dirinya "bersih", tidak tercemari lagi oleh dosa dan kesalahan Oedipus yang tidak lain merupakan pencerminan dosa dan kesalahan penonton atau pembaca sendiri.

Drama tragedi mulai dari zaman Yunani Kuno sampai dengan abad ketujuh belas selalu dihiasi oleh berbagai kematian dan ditutup oleh kematian tokoh sentralnya sebagaimana yang tampak dalam berbagai drama tragedi William Shakespeare. Tokoh jahat dapat *innocent* atau polos dan tanpa dosa seperti Romeo dan Juliet dalam *Romeo and Juliet* dan Hamlet dalam *Hamlet*, dapat pula penuh dosa sebagaimana misalnya Macbeth dalam *Macbeth*. Kematian tokoh-tokoh sentral mempunyai peran penting dalam membentuk faktor katarsis.

2. Horace (Horatius) menganggap, karya seni yang baik, termasuk sastra, selalu memenuhi dua butir kriteria, yaitu *dulce et utile* (rasa nikmat dan manfaat atau kegunaan). Sastra harus bagus, menarik, dan memberi kenikmatan. Tentu saja, kenikmatan ini hanya dimiliki oleh pembaca yang bermutu. Sastra harus memberi manfaat atau kegunaan, yaitu kekayaan batin, wawasan kehidupan (*insight into life*), dan moral.

Masalah moral akhirnya menimbulkan berbagai pertanyaan yang ujungnya menyangkut masalah kreativitas. Pengarang menulis tidak lain untuk menciptakan karya sastra yang estetis. Sementara itu, pembaca yang kritis akan merasa digurui. Moral, dengan demikian, dapat mengurangi nilai estetika, dan karena itu mengganggu kenikmatan pembaca.

Sebagai contoh, tengoklah novel Sutan Takdir Alisjahbana *Layar Terkembang*. Novel ini menuai berbagai kritik

karena moral novel ini sangat jelas: semua bangsa Indonesia, khususnya pemuda dan pemudi, harus berpikir ke depan, ke dunia Barat yang maju. Karena itulah, novel ini dianggap sebagai "esai berbaju novel". Pengertian *esai* di sini tidak lain adalah *khotbah*.

Dalam jangka panjang tampak bahwa nilai estetika novel Armijn Pane *Belenggu* lebih menonjol daripada *Layar Terkembang*. *Belenggu* tidak menggurui, sedangkan *Layar Terkembang* menggurui. Bukan hanya itu. Berbeda dengan *Layar Terkembang*, *Belenggu* tidak membawakan moral yang baik.

Dalam *Belenggu* tampak kehidupan keluarga yang bobrok. Tokoh-tokoh utamanya bukanlah orang-orang yang bersih. Tono, sang suami, menyeleweng dengan seorang perempuan bernama Rohayah, sementara Tini, istrinya, patut diragukan keperawanannya ketika menikah dengan Tono. Sebagai seseorang yang berpikiran modern dengan orientasi Barat Tono dapat menerima Tini dengan baik, tanpa mempertimbangkan masa lampau Tini. Ketika sudah menjadi istri Tono, Tini pernah pula berhubungan dengan mantan kekasihnya dulu. Perkawinan akhirnya buyar.

Dari segi moral, *Belenggu* benar-benar negatif. Namun, justru dengan moral negatif inilah nilai estetika *Belenggu* lebih baik daripada nilai estetika *Layar Terkembang*. Nilai kontemplatif *Belenggu* lebih tinggi, dan karena itu sampai sekarang *Belenggu* masih diperbincangkan dengan semangat tinggi, sementara *Layar Terkembang* hanya dicatat sebagai sebuah bagian dalam sejarah sastra.

Karya Tolstoy juga mengalami masalah sama, sesuai dengan perkembangan konsep kreativitasnya. Pada waktu masih muda, dia hidup bergelimang dalam dunia kedunia-wian. Novel-novel puncaknya, antara lain *Perang dan Damai*

dan *Anna Karenina* ditulis pada saat-saat ini, sewaktu dia tidak memikirkan masalah rohani.

Cerpen Tolstoy "Tuhan Tahu, Tapi Menunggu" menandai bagian tengah perjalanan hidupnya. Dia masih mementingkan dunia duniawi, namun sudah mulai masuk ke dunia rohani. Moral dalam cerpen ini juga meragukan: seseorang yang begitu mulia hatinya harus kehilangan segalanya, dan mati dengan stigma sebagai pembunuh. Mungkin dalam cerpen ini Tolstoy memikirkan masalah kehidupan sesudah mati: kebahagiaan yang sebenarnya tidak terletak dalam kehidupan sehari-hari, namun akan datang setelah seseorang memasuki alam kubur.

Bagian ketiga kehidupan Tolstoy membawa warna yang jauh berbeda. Dia menjadi sangat religius dan karya-karyanya berubah menjadi semacam khotbah keagamaan. Semua karya dia pada bagian ketiga hidupnya ini dianggap sebagai khotbah belaka, dan karena itu tidak dianggap sebagai karya sastra yang baik.

Dalam semua novel Jane Austen, sementara itu, tampak dengan jelas bahwa kerja paling berat dalam menulis baginya tidak lain adalah memadukan nilai-nilai estetika dan nilai-nilai moral. Semua tokohnya harus menarik, dan untuk benar-benar dapat menarik, nilai-nilai moral harus dilanggar. Dia berhasil dengan baik karena dia akhirnya sanggup memadukan tuntutan estetika dan tuntutan moral.

3. Keberhasilan Jane Austen dan pengarang-pengarang lain dalam mengatasi dilema tuntutan estetika dan tuntutan moral melahirkan kriteria lain, yaitu bentuk (*form*) dan isi (*content*) harus seimbang. Bentuk adalah cara atau teknik menulis, sedangkan isi adalah pemikiran yang akan dituangkan dalam karya sastra. Bentuk yang terlalu baik akan melahirkan karya sastra yang kosong, sedangkan isi yang baik tanpa di-

imbangi oleh bentuk yang tepat akan melahirkan karya sastra yang menggurui.

Salah satu bagian bentuk adalah bahasa: bahasa yang baik dengan isi tidak bermutu akan melahirkan retorika kosong belaka. Kesukaran pemakaian bahasa ini dialami oleh semua penulis, khususnya penyair. Perjuangan penyair untuk menyusun bahasa pada hakikatnya identik dengan perjuangannya untuk menyampaikan gagasan berbobot tinggi.

Moral, sementara itu, masuk pada bagian isi. Perimbangan yang baik antara bentuk dan isi, dengan demikian, menyangkut masalah moral. Namun, dalam sastra modern ada kecenderungan untuk mengabaikan moral, sebagaimana yang tampak antara lain dalam *Belenggu*. Karena itu, dalam perkembangannya, isi cenderung hanya berupa pemikiran yang belum tentu ada kaitannya dengan moral.

Isi dengan sendirinya tidak lepas dari konsep pengarangnya. Konsep ini tampak antara lain dalam aliran masing-masing pengarang. Sajak-sajak William Wordsworth, misalnya, selalu dipenuhi oleh bahasa sehari-hari serta pemujaan terhadap alam sebagai penuntun kehidupan manusia. Semua sajak dia sesuai dengan aliran dia, yaitu romantisme. Theodore Dreiser, sementara itu, selalu menggambarkan dunia kelas bawah yang ambisius dan akhirnya gagal mencapai kebahagiaan, tidak lain karena dia penganut aliran naturalisme.

Dalam perkembangan berikutnya, isi dapat pula identik dengan ideologi politik, sebagaimana yang tampak dalam sajak para penyair Lekra. Semua sajak mereka tidak lain adalah alat untuk memperjuangkan komunisme. Makna ideologi dapat meluas, antara lain menyangkut masalah agama dan kepercayaan, sebagaimana misalnya sastra Islam, sastra sufi, dan lain-lain.

4. E.M. Forster, seorang novelis dan teoritikus sastra, dalam *Aspects of the Novel* antara lain menulis mengenai *cerita* dan *plot*, serta *tokoh* dan *penokohan*. *Cerita* adalah sebuah peristiwa yang diikuti oleh peristiwa lain, kemudian diikuti oleh peristiwa lain lagi, dan demikianlah seterusnya. *Plot*, sementara itu, rangkaian peristiwa yang diikat oleh *sebab-akibat*.

Contoh *cerita*: Dia kemarin berangkat dari rumah ke kantor jam 7:00 pagi, sampai di kantor jam 8:00 pagi, kemudian dia langsung bekerja sampai jam 12:00, lalu beristirahat makan siang sampai jam 13:00, melanjutkan pekerjaannya sampai jam 17:30, lalu dia pulang, sampai di rumah dia membaca koran sebentar, lalu mandi, dan seterusnya.

Contoh *plot*: Raja sakit, karena itu dokter segera dipanggil. Namun, ternyata dokter tidak sanggup menyembuhkan raja, dan karena itu dipanggillah dokter terkenal dari luar negeri. Ternyata dokter ini pun tidak sanggup menyembuhkan Raja. Sakit Raja makin parah, dan karena itu Ratu makin sedih. Pada suatu hari, setelah melalui masa-masa kritis, Raja pun wafat. Karena Raja wafat Ratu bertambah sedih, dan akhirnya Ratu pun meninggal pula.

Demikianlah perbedaan antara *cerita* dan *plot* dalam teori, kendati dalam praktek *cerita* dapat bermakna *karya sastra*, dapat pula berarti *plot*. Namun, menurut teori, karya sastra yang baik bukan sekadar *cerita*, tapi *plot*. Antara satu peristiwa dan peristiwa lain diikat oleh hukum sebab-akibat.

Kunci penting sebab-akibat tidak lain adalah *konflik*, dan kunci penting konflik adalah tokoh dan penokohan. Sebagaimana halnya manusia dalam kehidupan sehari-hari, masing-masing tokoh mempunyai watak sendiri-sendiri dan kadang-kadang bertentangan satu sama lain. Perbedaan watak inilah

yang memicu timbulnya konflik, apalagi kalau watak-watak itu saling bertentangan.

E.M. Forster membagi tokoh menjadi dua, yaitu tokoh bulat (*round character*) dan tokoh pipih (*flat character*). Tokoh bulat mempunyai kemampuan untuk berubah, belajar dari pengalaman, dan menyesuaikan diri dengan keadaan. Konflik pada umumnya tercipta oleh interaksi antara satu tokoh bulat dan tokoh bulat lain. Tokoh pipih, sebaliknya, tidak mempunyai kemampuan untuk berubah, belajar dari pengalaman, dan menyesuaikan diri dengan keadaan. Mulai dari awal sampai akhir tokoh pipih tidak mengalami perubahan watak sama sekali.

Dalam sastra dunia ada tokoh-tokoh yang tampaknya tidak dapat berubah, namun pada hakikatnya berubah. Tokoh sentral tragedi Shakespeare *Macbeth*, misalnya, sejak awal sampai akhir tetap serakah dan kejam. Namun, titik berat keserakahan dan kekejamannya terletak pada sifat buruk dia, yaitu ambisi yang berlebihan. Dia ingin menjadi raja, dan karena itu semua orang yang dianggap dapat menghalangi keinginannya harus dimusnahkan.

Ambisi Macbeth baru tampak ketika tiga peri meramalkan dia akan menjadi raja pada suatu saat kelak. Seandainya dia tidak pernah bertemu dengan tiga peri itu, ambisinya akan tetap berkobar, kendati mungkin dengan bentuk dan proses lain. Lalu, dengan cerdik, namun juga licik, bersama dengan istrinya dia membuat rencana dengan cermat untuk menghabiskan semua pihak yang dapat menghalangi ambisinya. Tindakan dia bersama istrinya untuk membunuh mereka menunjukkan bahwa dia belajar dari keadaan, dan karena itu dia bukan tokoh pipih.

Sebagai ekoran teori E.M. Forster, berkembanglah berbagai macam kriteria untuk menentukan apakah tokoh bulat dari segi estetika sastra dapat dianggap baik atau tidak. Dapat

diambil kesimpulan, tokoh bulat yang baik *harus konsisten dalam setiap perubahannya dan harus mempunyai motivasi yang kuat untuk berubah*. Konsistensi dan motivasi Macbeth terletak pada ambisinya, dan ambisi inilah salah satu kunci kekuatan dia sebagai tokoh bulat.

Tanpa interaksi tokoh satu dengan tokoh lain, sekali lagi, *konflik* tidak akan tercipta. Karena konflik merupakan bagian integral yang harus ada, maka sebagai ekoran dari teori E.M. Forster lahirlah berbagai kriteria untuk menilai apakah sebuah konflik itu baik atau tidak. Dari berbagai kriteria itu dapat disimpulkan bahwa konflik yang baik adalah *konflik dilematis*: tokoh berhadapan dengan dilema yang benar-benar tidak memberi kesempatan untuk melarikan diri.

Contoh konflik yang sangat baik dalam sastra dunia tampak dalam drama tragedi Yunani Kuno *Antigone*, karya Sophocles. Dalam drama tragedi ini Raja Creon dari Thebes dikisahkan mempunyai dua anak laki-laki dan dua anak perempuan. Dua anak laki-laki ini bermusuhan dalam perang saudara dan akhirnya dua-duanya tewas. Oleh Creon salah satu anaknya yang tewas ini dianggap sebagai pahlawan, sedangkan anaknya yang lain dianggap pengkhianat. Mayat anak yang dianggap pahlawan harus dimakamkan dengan upacara kebesaran, sedangkan mayat anak yang dianggap sebagai pengkhianat harus dilemparkan ke padang terbuka untuk menjadi makanan burung-burung liar, tanpa upacara sama sekali.

Antigone, anak perempuan tertua, menganggap bahwa dua saudara laki-lakinya harus dimakamkan dengan layak, dan karena itu dia mempersiapkan sebuah upacara pemakaman untuk menghormati abangnya yang mayatnya akan dibuang ke padang terbuka. Creon melarang, namun dia tetap pada pendiriannya. Konflik dilematis harus dihadapi Antigone: kalau dia menuruti kehendak ayahnya, salah satu mayat abangnya

akan dinistakan, dan kalau dia melanggar perintah ayahnya, dia akan dihukum mati.

Konsistensi dan motivasi Raja Creon amat jelas, demikian pula konsistensi dan motivasi Antigone. Sebagai tokoh-tokoh bulat, Raja Creon dan Antigone sangat memenuhi persyaratan estetika sastra. Konflik dalam drama tragedi ini juga tinggi nilai estetika sastranya karena dilema Antigone benar-benar tidak mungkin diatasi kecuali dengan kompromi, dan dia menolak untuk berkompromi.

Sebagai konsekuensi keharusan adanya konflik, muncul tuntutan lain, yaitu *klimaks* sebagai penentu penutup plot. Makin tinggi nilai estetika sebuah konflik, makin tinggi pula nilai estetika sebuah klimaks. Karena klimaks memegang kunci penutup plot, maka karya sastra dengan konflik yang baik dan klimaks yang baik juga akan mempunyai penutup yang baik.

Contoh klimaks yang baik tampak antara lain dalam cerpen Guy de Maupassant, "Kalung". Mathilda, tokoh sentral dalam cerpen ini, bukanlah seorang yang kaya, namun terkenal rupawan dan selalu berpenampilan menarik. Gaji suaminya juga biasa-biasa saja. Merasa kurang beruntung karena tidak mungkin hidup mewah, dia berusaha keras untuk bergaul dengan kelas atas, sebuah kelas yang sebetulnya berada di luar jangkauannya.

Dengan segala daya upaya, akhirnya dia memperoleh undangan untuk menghadiri sebuah pesta mewah sebuah keluarga kelas atas. Supaya dalam pesta itu tampak anggun, dia meminjam sebuah kalung. Dengan mengenakan kalung pinjaman itu, datanglah dia ke pesta, dan, sesuai dengan harapannya, semua orang mengagumi keanggunannya.

Namun, tanpa diduga, kalung itu hilang. Sebagai seseorang yang berpenampilan anggun dan tampak kaya, dengan sendirinya dia tidak mau mengaku kepada pemilik kalung bahwa dia telah menghilangkan kalungnya. Diam-diam dia ber-

hutang ke sana kemari untuk membeli sebuah kalung yang sangat mahal untuk dikembalikan kepada pemiliknya.

Untuk mengembalikan hutang-hutangnya dia harus bekerja keras siang dan malam selama bertahun-tahun. Sekarang dia tampak sangat tua, kulitnya berkeriput, dan tubuhnya kurus kering. Secara kebetulan, pada suatu hari pemilik kalung melihat dia sedang bekerja keras menyapu di pinggir jalan. Kendati dia sudah banyak berubah, akhirnya pemilik kalung mengenalinya kembali.

Pemilik kalung bukan hanya terperanjat menyaksikan penampilannya sekarang, namun juga kisahnya mengenai mengapa Mathilda sampai menderita seperti ini. Kalung dahulu itu sebetulnya hanyalah kalung imitasi, bukan kalung yang sebenarnya. Karena itu, ketika Mathilda dulu mengembalikannya kepada pemiliknya, pemiliknya tampak tidak begitu peduli. Demikianlah, Mathilda telah menyengsarakan dirinya sendiri karena menyangka bahwa kalung itu dulu asli, dan untuk mempertahankan martabatnya, dia terpaksa menggantinya dengan kalung asli yang sangat mahal.

Klimaks terjadi ketika kalung hilang. Seandainya kalung tidak hilang, penutup plot tentu akan berbeda. Klimaks, sementara itu, sebagai ekoran dari penokohan yang baik dan konflik yang baik, merupakan salah satu kriteria untuk menentukan apakah sebuah karya sastra mutu estetikanya dapat dipertanggungjawabkan atau tidak.

Ada satu hal penting lain pada penutup plot cerpen ini, yaitu *surprise*. Mathilda dan pembaca sama sekali tidak menduga bahwa kalung itu hanyalah imitasi, dan karena itu, baik Mathilda maupun pembaca merasa terkecoh. Sementara itu, pemilik kalung juga sama sekali tidak menduga bahwa kalung yang dikembalikan Mathilda benar-benar asli dan harganya mahal sekali.

Tokoh bulat, konflik, dan klimaks merupakan tuntutan yang harus dipenuhi oleh sebuah karya sastra yang baik, namun *surprise* bukan merupakan tuntutan mutlak. Apakah sebuah *surprise* dapat menambah nilai estetika atau tidak terulang kepada hakikat masing-masing karya sastra. Beberapa contoh justru menunjukkan bahwa *surprise* merupakan kelemahan karya sastra.

Salah satu contoh *surprise* yang justru memperlemah karya sastra tampak dalam cerpen Edith Wharton, "Demam Roma". Pada penutup plot, baik pembaca maupun salah satu tokoh dalam cerpen ini, Elida Slade, baru menyadari bahwa anak perempuan sahabat karibnya, Grace Ansley, tidak lain adalah anak kandung suami Elida Slade sendiri. *Surprise* di sini hanya berfungsi untuk memberi kejutan kepada Elida Slade dan pembaca, tanpa fungsi lain yang lebih berbobot.

Menurut Kuntowijoyo, salah satu kelemahan sastra Indonesia adalah lemahnya konflik. Pengarang tidak mampu menciptakan konflik yang bermakna, tidak lain karena pengarang adalah produk masyarakat Indonesia, sementara masyarakat Indonesia cenderung menghindari konflik sehingga berbagai masalah yang seharusnya dapat diselesaikan tidak pernah terselesaikan dan dibiarkan berlarut-larut sampai hilang dengan sendirinya.

Contoh konflik yang lemah tampak dalam novel Nh. Dini, *Namaku Hiroko*. Tokoh sentral novel ini, Hiroko, adalah seorang gadis desa, melarat, namun cantik. Tujuan hidupnya hanya satu, yaitu hidup dengan mudah, mempunyai banyak uang, tanpa bekerja keras. Dia sama sekali tidak mempunyai pertimbangan moral. Ketika dia menyerahkan diri kepada sekian banyak laki-laki untuk mendapatkan uang, dengan sendirinya dia sama sekali tidak mengalami konflik batin.

Seandainya Hiroko mempunyai prinsip moral yang sangat kuat, tentu dia tidak akan mau menyerahkan diri pada laki-laki

yang akan menjadikannya perempuan simpanan. Kalau sampai dipaksa untuk menjadi perempuan simpanan tanpa kemampuan untuk melawan, pasti dia akan dilanda oleh konflik batin yang amat hebat. Karena Hiroko tidak mengalami konflik, maka klimaks dan penutup plot yang bermakna pun tidak ada.

Namun, karena pengarang adalah produk masyarakat, sedangkan masyarakat sendiri adalah produk kebudayaan, kriteria untuk menentukan nilai estetika sastra Indonesia khususnya dan sastra Asean pada umumnya, juga berbeda. Kriteria estetika Indonesia ditentukan oleh kebudayaan Indonesia sendiri, tidak selamanya terikat oleh kebudayaan di luar Indonesia. Konflik dalam karya sastra tidak perlu keras karena kebudayaan Indonesia sendiri berusaha untuk menghindari konflik.

Belle Lettres dan Literature

Sampai saat menjelang Perang Dunia II, dalam studi sastra ada pemisahan yang jelas antara *belle lettres* dan *literature*. *Belle lettres* adalah sastra yang mutunya benar-benar tinggi, sedangkan *literature* adalah sastra biasa. Karena mutu *belle lettres* benar-benar tinggi, maka *belle lettres* dianggap identik dengan *sastra klasik*. Makna *klasik* tidak lain adalah *kelas satu* yang kemudian ditafsirkan *kuno* karena mampu bertahan melampaui berbagai zaman. Dari *literature* atau sastra biasa ini kemudian muncul *sastra serius* dan *sastra hiburan*.

Contoh *belle lettres* antara lain drama-drama tragedi Sophocles pada Zaman Yunani Kuno, karya Boccaccio dan Dante Aleghieri pada Zaman Pertengahan, dan drama-drama tragedi Shakespeare pada zaman Renaissance di Inggris. Waktu berjalan terus, dan karena itu daftar *belles lettres* pun bertambah, sebagaimana misalnya drama tragedi *Faust* karya Goethe pada abad kesembilan belas. Semua karya tersebut boleh dikatakan mencakup hampir semua aspek kehidupan.

Sesudah abad kesembilan belas berlalu, kehidupan makin lama menjadi makin kompleks. Salah satu akibat dari kekompleksan itu adalah timbulnya spesialisasi-spesialisasi dalam ilmu pengetahuan. Masing-masing spesialisasi berhadapan dengan salah satu segi dari kehidupan yang kompleks. Sebagai akibatnya, sastra menjadi fragmentaris, hanya mampu berhadapan dengan beberapa aspek kehidupan saja, dan tidak mungkin lagi mencakup segala aspek kehidupan.

Meskipun sastra bersifat fragmentaris, tidak berarti bahwa karya sastra yang baik sudah tidak ada lagi. Karya sastra yang baik bukan sekadar ada, tetapi banyak. Meskipun demikian, kemudian timbullah pertanyaan: betulkah *belle lettres* masih ada setelah abad kesembilan belas berlalu?

Baik *belle lettres* maupun *literature* adalah *sastra tulis*, dan sama sekali tidak memperhitungkan *sastra lisan*. Asal-usul *lettres* dan *literature* sama, yaitu *litera*, sebuah kata dalam bahasa Latin yang artinya *huruf*. Dalam perkembangan berikutnya, *literature* juga menyangkut sastra lisan (*oral literature*).

Dalam bahasa Indonesia, sementara itu, asal-usul *sastra* adalah *susastra*, yaitu *sastra yang indah* tanpa perbedaan apakah sastra itu ditulis atau disebarkan secara lisan. Implikasi *sastra* dalam *susastra* adalah *ajaran moral*, dan karena itu titik berat sastra adalah *ajaran moral*-nya. Kendati *litera* atau *huruf* seolah tidak ada kaitannya dengan moral, sastra Barat pun tetap memperhitungkan masalah moral. Horatius (Horace), misalnya, menyatakan bahwa seni, termasuk sastra, harus mempunyai dua unsur yang saling berkaitan, yaitu *dulce* (kenikmatan dalam menghadapi seni, termasuk sastra) dan *utile* (kegunaan yang dapat dipetik oleh orang yang berhadapan dengan seni, termasuk sastra).

Unsur penting dalam *utile* tidak lain adalah moral. Baik dalam sastra Barat maupun sastra Indonesia selepas abad kesembilan belas, ada kecenderungan untuk tidak menonjolkan

moral sebab penonjolan moral pada umumnya akan mengurangi nilai estetika karya sastra. Begitu pembaca diberi tahu mengenai moral karya sastra yang dihadapinya, apalagi kalau penonjolan itu bersifat menggurui, unsur *dulce* atau kenikmatannya akan berkurang.

Kanon Sastra

Semua karya sastra yang baik, lepas dari apakah sastra itu *belle lettres* atau *literature*, masuk dalam *kanon sastra*. Dalam bahasa Arab, *kanun* berarti *hukum* atau *aturan*. Karya sastra yang sudah masuk kanon dapat diibaratkan sebagai sesuatu yang sudah dijadikan undang-undang.

Dalam sastra Barat asal-usul *kanon* (*canon*) dapat dilacak pada pengakuan terhadap orang-orang suci (*saints*) dalam tradisi Gereja Roma. Oleh Gereja, orang-orang yang diakui kesuciannya itu di-kanon-kan (*canonized*) dengan jalan menatahkan gambar orang-orang suci itu pada kaca gereja sebagai tanda pengakuan terhadap kesucian mereka. *Sastra kanon* adalah sastra yang mutunya tidak perlu diragukan lagi dan karena itu dianggap baku.

Contoh kanon sastra Indonesia, antara lain, adalah sastra Balai Pustaka, sastra Pujangga Baru, dan sastra Angkatan 45. Sastrawan yang sudah masuk dalam kanon sastra, antara lain, adalah Abdul Muis dengan novelnya *Salah Asuhan*, Sutan Takdir Alisjahbana dengan novelnya *Layar Terkembang*, Chairil Anwar dengan kumpulan puisinya *Kerikil Tajam dan yang Terempas dan yang Putus* dan *Deru Campur Debu*.

Sesuai dengan tuntutan zaman, kanon sastra dapat berubah. Apa yang dulu diakui termasuk dalam kanon sastra kemudian tidak diakui lagi, demikian pula sebaliknya. Perubahan terjadi antara lain karena aspirasi yang berkembang di masyarakat dan perkembangan ilmu. Sebagai akibat dari makin kuatnya kedudukan wanita, misalnya, aspirasi masyarakat berupa

feminisme muncul. Dengan munculnya feminisme, kanon sastra mengalami perubahan. Lalu, dengan adanya perkembangan berikutnya, seperti munculnya sosiologi sastra, kanon sastra pun dapat berubah.

Dampak feminisme terhadap kanon sastra tampak antara lain dalam penilaian kembali kanon sastra abad kesembilan belas. Pada abad kesembilan belas, misalnya, jumlah wanita pengarang bukan main banyaknya, namun mereka dan karya mereka tidak dianggap bagian kanon sastra. Setelah feminisme dalam sastra mulai tumbuh pada tahun 1970-an/1980-an, banyak wanita pengarang dan karyanya yang dianggap masuk ke dalam kanon sastra.

Sampai dengan tahun 1960-an, sementara itu, wanita pengarang Pearl S. Buck dengan berbagai novelnya, seperti misalnya *East Wind West Wind*, *The Good Earth* dan *Letter from Peking* dianggap masuk dalam kanon sastra. Namun, karena dalam semua novelnya dia menggambarkan wanita-wanita yang dengan sukarela dan senang hati menjunjung nilai-nilai sistem patriarkat, maka dia ditendang keluar dari kanon sastra. Sikap menerima nilai-nilai patriarkat, dengan sendirinya, bertentangan dengan aspirasi feminisme.

Salah satu titik berat sosiologi sastra, sementara itu, adalah paradigma bahwa sastra tidak lain adalah cerminan masyarakat. Karena itu, makin dekat sastra dengan realitas kehidupan, makin tinggilah nilai sastranya. Sebaliknya, sebelum sosiologi sastra muncul pada tahun 1960-an/1970-an, pada waktu yang bersamaan dengan munculnya feminisme dalam sastra, nilai estetik sastra tidak ditentukan oleh seberapa jauh sastra merefleksikan realitas.

Intrinsik, Ekstrinsik, dan Sastra *Mainstream*

Dalam studi sastra ada *kajian intrinsik* dan *kajian ekstrinsik* yang langsung atau tidak langsung mempengaruhi penilaian

terhadap sastra. *Kajian intrinsik* membatasi diri pada karya sastra itu sendiri, tanpa menghubungkan karya sastra dengan dunia di luar karya sastra itu. Biografi pengarang, realita zaman ketika seorang sastrawan sedang menulis, dampak karya sastra terhadap masyarakat, dan hal-hal semacam itu tidak dipertimbangkan dalam kajian intrinsik.

Dalam kajian intrinsik, sastra dianggap sebagai sebuah dunia otonom. *Kajian ekstrinsik*, sebaliknya, sangat memperhatikan hubungan karya sastra dengan dunia di luar karya sastra itu sendiri. Biografi pengarang, aspirasi masyarakat, sejarah, dan hal-hal semacam itu, dengan sendirinya, ikut dikaitkan dengan karya sastra

Karena kajian intrinsik hanya memperhatikan karya sastra sebagai sebuah dunia otonom, maka yang dikaji adalah unsur-unsur sastra dalam karya sastra itu sendiri, antara lain adalah penokohan, konflik, nada (*tone*), latar (*setting*), tema, dan hal-hal semacam itu. Kejayaan sebuah karya sastra, dengan demikian, ditentukan oleh keberhasilan pengarang dalam mengolah unsur-unsur sastra itu.

Tuntutan kaum feminis, sementara itu, adalah kesamaan harkat, derajat, dan martabat wanita dan laki-laki. Novel-novel wanita abad kesembilan belas yang sampai dengan tahun 1960-an/1970-an tidak diakui sebagai bagian dari kanon sastra terjadi tidak lain karena dari segi kajian intrinsik, nilai estetis karya-karya sastra itu kurang baik. Karena paradigma feminisme berbeda, maka dengan adanya feminisme peta kanon sastra juga berubah.

Kajian ekstrinsik juga tidak menafikan sastra pop sebab bagaimanapun juga sastra pop lebih langsung menggambarkan realita masyarakat daripada sastra serius pada umumnya. Sastra pop, biasanya menggambarkan kehidupan yang mudah dan mewah, tidak lain adalah pencerminan *wishful thinking* atau mimpi pembaca mengenai kehidupan yang dalam kehidupan

sehari-hari sukar tercapai. Fungsi sastra untuk membuai pembaca dan untuk melarikan diri dari kepahitan serta rutinitas kehidupan tidak lain adalah refleksi realita.

Dengan timbulnya feminisme, sosiologi sastra, dan hal-hal semacam itu, sastra pop mendapat kedudukan yang cukup baik dalam studi sastra. Karena itulah, sejak tahun 1970/1980-an, studi sastra tidak menafikan sastra pop. Meskipun demikian, karena sastra pop tidak lain adalah sastra pop dan bukan sastra serius, maka sastra pop tetap tidak masuk ke dalam kanon sastra.

Kecuali mengenal kanon sastra, studi sastra juga mengenal sastra *mainstream* (*mainstream literature*), yaitu sastra yang dianggap penting pada kurun waktu tertentu. Dalam sastra kontemporer di mana pun pasti ada sastra yang dianggap penting dan karena itu sering dibicarakan dan dipakai sebagai rujukan, ada pula sastra yang "kelas"-nya dianggap rendah. Sastra yang "kelas"-nya tinggi dianggap sebagai *sastra mainstream*, sedangkan yang "kelas"-nya rendah berada di luarnya.

Letak Teori Sastra

Studi Sastra mempunyai tiga genre, yaitu teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra.

- a) *Teori Sastra (Theory of Literature/Literary Theory/Critical Theory)*: kaidah-kaidah untuk diterapkan dalam analisis karya sastra
- b) *Kritik Sastra (Literary Criticism)*: penerapan kaidah-kaidah, rambu-rambu, atau teori-teori tertentu dalam analisis karya sastra, seperti misalnya teori *New Criticism*, strukturalisme, psikoanalisa, dan lain-lain.

Karena teori sastra, seperti *New Criticism*, strukturalisme, psikoanalisa, dan lain-lain baru lahir pada abad

kedua puluh, sementara kritik sastra sudah ada sejak abad keenam belas atau ketujuh belas, maka dahulu kritik sastra didasari oleh rambu-rambu untuk dijadikan pegangan para kritikus.

Salah satu rambu yang penting diperbincangkan oleh Alexander Pope pada awal abad kedelapan belas adalah

- (1) Kesombongan pengkritik sastra
- (2) Kekurangan pengkritik sastra karena kurang belajar
- (3) Kesalahan pengkritik sastra dalam menilai sebuah karya sastra besar yang hanya berdasarkan bagian-bagiannya saja, bukan sebagai sebuah karya yang utuh
- (4) Kelemahan pengkritik sastra karena terlalu sukar untuk senang kepada sebuah karya sastra atau terlalu mudah untuk senang kepada sebuah karya sastra
- (5) Keparsialan pengkritik sastra yang membuat mereka terlalu mengagumi atau terlalu memandang rendah sastra di luar sastra bangsanya sendiri, atau sebaliknya: terlalu mengagumi atau terlalu memandang rendah sastra bangsanya sendiri
- (6) Kelemahan pengkritik sastra karena terlalu terbawa oleh suasana hati (*mood*) pada saat menghadapi sebuah karya sastra dan pada saat menulis sebuah kritik sastra
- (7) Kelemahan pengkritik sastra karena terlalu mencintai apa yang dianggapnya orisinal, dan karena itu tidak senang pada karya sastra yang lahir dari pengaruh sastra-sastra lain
- (8) Kelemahan pengkritik sastra untuk berpegang teguh pada pendiriannya selama dua puluh empat jam
- (9) Kelemahan pengkritik sastra karena terlalu dipengaruhi oleh ideologinya sendiri atau ideologi tertentu

(10) Kelemahan yang paling buruk tidak lain adalah rasa iri

- c) *Sejarah Sastra (History of Literature/Literary History)*: sejarah perkembangan sastra yang mungkin meliputi aliran-aliran dalam penulisan karya sastra (misalnya klasisisme, romantisisme, realisme, dan lain-lain dalam sastra Barat yang mempunyai pengaruh pula terhadap sastra Nusantara), periodisasi sastra (misalnya, zaman Balai Pustaka, zaman Pujangga Baru, Angkatan 45, dan lain-lain dalam sastra Indonesia; periode 1932-1942, periode 1943-1959, periode 1960-1983, dan periode 1984-sekarang dalam sastra Brunei Darussalam; para tokoh sastra, organisasi sastrawan, anugerah-anugerah sastra, dan lain-lain).

Dari urutan tiga genre ini, teori sastra menduduki tempat paling atas karena teori adalah dasar dari tiga genre ini. Kritik sastra memerlukan teori, demikian pula sejarah sastra. Karena itu, dalam perkembangannya kemudian ada teori sastra, teori kritik sastra, dan teori sejarah sastra. Sumber dari tiga genre ini sama, yaitu karya sastra. Tanpa karya sastra, tiga genre ini tidak akan ada.

Lima Cabang Studi Sastra

Kecuali tiga genre yang sudah disebutkan tadi, studi sastra juga mempunyai lima cabang sastra, yaitu:

- a) Sastra Umum (*General Literature*)
- b) Sastra Nasional (*National Literature*)
(Catatan: di Indonesia ada Sastra Daerah)
- c) Sastra Regional (*Regional Literature*)
- d) Sastra Dunia (*World Literature/Weltliteratur*)
- e) Sastra Bandingan (*Comparative Literature*)

Lima pembagian studi sastra di atas mencakup tiga cabang studi sastra, yakni teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra. Setiap macam studi sastra, yaitu sastra umum, sastra bandingan, sastra nasional, dan sastra dunia, dengan demikian, dapat dikaji dengan teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra. Atau dengan kata lain, teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra dapat diterapkan pada sastra umum, sastra nasional, sastra regional, sastra dunia, dan sastra bandingan.

a) *Sastra Umum*

Sastra pada umumnya tidak dikaitkan dengan bangsa, negara, atau wilayah geografi tertentu. Karena tidak terkait dengan bangsa, negara, atau wilayah geografi tertentu, sastra umum berkaitan dengan gerakan-gerakan internasional, sebagaimana misalnya *poetics* dan teori sastra. *Poetics* Aristoteles dan teori sastra strukturalisme, misalnya, menyebar ke seluruh dunia dan diaplikasikan juga di seluruh dunia. Sastra umum, dengan demikian, kadang-kadang juga dinamakan sastra universal, yaitu sastra yang nilai-nilainya ada dan dapat diterapkan di seluruh dunia. Sastra umum, sekali lagi, juga dapat bermakna *poetics* dan teori sastra.

Makna teori sastra sudah jelas, yaitu kaidah-kaidah untuk diterapkan dalam karya sastra. *Poetics* (atau *Poetica*) adalah ilmu mengenai:

- (a) Keberhasilan sastrawan dalam mencipta karya sastra. Sastrawan yang mampu menulis karya sastra yang baik memiliki kemampuan *poetic* yang tinggi, sedangkan yang tidak mampu menulis karya sastra yang baik, kemampuan *poetic*-nya rendah.
- (b) Keberhasilan pembaca dalam menghayati karya sastra. Pembaca yang mampu menghayati karya sastra dengan baik adalah pembaca yang kemampuan *poetic*-

nya tinggi; sebaliknya, yang tidak mampu menghayati karya sastra yang baik adalah pembaca yang kemampuan *poetic*-nya rendah. Istilah *poetic* tercipta pada zaman Yunani Kuno, pada masa *poesy* (puisi) merupakan satu-satunya genre. Memang pada masa itu sudah ada drama, namun drama itu pun ditulis dalam bentuk puisi. Awalnya, dengan demikian, *poetic* dan *poetics/poetica* hanya terbatas pada penyair dan pembaca puisi, namun akhirnya tidak terbatas pada genre puisi saja.

- b) *Sastra Nasional*, yaitu sastra bangsa atau negara tertentu, misalnya Sastra Brunei Darussalam, Sastra Indonesia, Sastra Malaysia, Sastra Inggris, Sastra Prancis, dan lain-lain. Tempat seorang sastrawan dalam konteks sastra nasional pada umumnya tidak ditentukan oleh bahasa karya sastra sang sastrawan, tetapi oleh kewarganegaraan sastrawan tersebut. Sastrawan Singapura yang menulis dalam bahasa Inggris adalah sastrawan nasional Singapura, dan sastrawan India yang menulis dalam bahasa Inggris adalah juga sastrawan Sastra India. Sementara itu, sastrawan berke-warganegaraan Amerika yang menulis dalam bahasa Yiddish, seperti misalnya Isaac Bashevis Singer, juga dianggap sastrawan Sastra Amerika. Dia sudah dianggap sebagai sastrawan Amerika sebelum semua karya sastranya diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris.

Beberapa masa setelah Perang Dunia II usai, rasa kesukuan pada berbagai bangsa mulai tumbuh, khususnya setelah munculnya pascamodernisme (*postmodernism*) pada tahun 1960-an. Semua sastra di The United Kingdom, misalnya, sebelum Perang Dunia II usai adalah Sastra Inggris. Namun, setelah Perang Dunia II usai, muncullah sastra-sastra etnik, yaitu Sastra Irlandia dan Sastra Skot-

landia, kendati para sastrawannya menulis dalam bahasa Inggris dan menjadi bagian dari The United Kingdom.

Dalam Sastra Amerika juga timbul masalah yang sama, yaitu timbulnya Sastra Etnik Amerika. Sastra orang kulit hitam dianggap sebagai Sastra Afro-American, sastra keturunan Cina dianggap sebagai Sastra Amerika Cina, kendati mereka semua menulis dalam bahasa Inggris. Ada pula Sastra Chikano, yaitu sastra orang-orang Amerika yang berasal dari Amerika Latin, baik yang ditulis dalam bahasa Inggris maupun yang ditulis dalam bahasa Spanyol.

Istilah *Sastra Nasional* menimbulkan berbagai pertanyaan. Dalam sastra Malaysia, misalnya, tercatat beberapa sastrawan yang dulu aktif membina ASAS 50 (Angkatan Sastrawan tahun 1950) di Singapura, seperti misalnya Keris Mas dan Usman Awang. Kebetulan, pada waktu ASAS 50 didirikan pada tahun 1950-an, Singapura masih menjadi satu dengan Malaysia sekarang. Lalu, setelah Singapura berpisah dengan Malaysia dan berdiri sendiri sebagai negara Republik Singapura pada tanggal 9 Agustus 1965, Keris Mas dan Usman Awang berhijrah ke Kuala Lumpur, Malaysia. Dengan demikian, Keris Mas dan Usman Awang adalah sastrawan Malaysia dan karya sastra mereka juga masuk ke dalam khazanah Sastra Malaysia.

Cerpen Keris Mas, "Pemimpin Kecil dari Kuala Semantan", juga termasuk dalam khazanah Sastra Malaysia, kendati sebagian besar latar cerpen ini Singapura. Tokoh sentral cerpen ini, Hasan, adalah pemimpin kecil sebuah pergerakan politik di Pahang, yang kemudian menjadi bagian Malaysia. Karena di Pahang partai politiknya dilarang dan keselamatannya sebagai tokoh politik terancam, Hasan terpaksa mengungsi ke Singapura. Demikianlah, hampir keseluruhan latar cerpen ini adalah Singapura.

A. Samad Said, sementara itu, juga lama tinggal di Singapura. Latar novel A. Samad Said yang amat terkenal, *Salina*, adalah Kampung Kambing, suatu kampung di Singapura. Namun, karena A. Samad Said kemudian menjadi warga negara Malaysia, maka A. Samad Said dianggap sebagai sastrawan Sastra Malaysia, dan karya-karyanya juga masuk dalam khazanah Sastra Malaysia.

Kisah Masuri S.N. berbeda dengan kisah Keris Mas dan Usman Awang. Pada waktu ASAS 50 didirikan di Singapura pada tahun 1950-an, Masuri S.N. ikut juga menjadi anggota ASAS 50, dan dengan penuh semangat menulis berbagai karya sastra yang mencerminkan semangat ASAS 50. Pada waktu Singapura berpisah dengan Malaysia pada tanggal 9 Agustus 1965, sebetulnya Masuri S.N. juga mendapat tawaran untuk bekerja di Kuala Lumpur dan mengembangkan kesastrawannya di Kuala Lumpur. Namun, Masuri S.N. memutuskan untuk tetap tinggal di Singapura (berbeda dengan Keris Mas dan Usman Awang, yang kelahiran Malaysia, Masuri S.N. lahir di Singapura). Maka, Masuri S.N. dianggap sebagai sastrawan Sastra Singapura Melayu, demikian pula semua karyanya, termasuk karyanya pada waktu Singapura belum berpisah dari Malaysia.

Makna Sastra Inggris juga menimbulkan berbagai macam pertanyaan, demikian pula makna Sastra Amerika. Di India, misalnya, banyak karya sastra yang ditulis dalam bahasa Inggris, namun, karena para sastrawannya warga negara India, maka mereka termasuk dalam sastra India. Kalau mereka menjadi warga negara Inggris, dan karyanya dianggap memperkaya sastra Inggris, maka mereka dianggap sebagai sastrawan Inggris, seperti misalnya Salman Rushdie.

Selepas Perang Dunia II, sementara itu, sastra Inggris mengalami stagnasi yang luar biasa hebat. Kebanyakan

sastrawan Inggris dianggap tidak mampu lagi menghasilkan karya sastra yang bagus. Karena itu, sastra Inggris memerlukan darah segar yang dapat diperoleh dari para sastrawan imigran, antara lain, Kazuo Ishiguro dari Jepang dan Timothy Mo dari Hongkong.

Sama halnya dengan sastra Inggris, sastra Amerika selepas Perang Dunia II juga mengalami stagnasi serupa. Oleh karena itu, Sastra Amerika memerlukan darah segar yang diperoleh dari para sastrawan imigran. Mereka, antara lain, adalah Bathara Mukerjee dari India dan Amy Tan dari Cina—yang karya-karyanya dianggap memperkaya khazanah Sastra Amerika.

Kendati dapat disimpulkan bahwa sastra nasional ditentukan oleh kewarganegaraan sastrawannya, timbul juga masalah lain: apakah warna lokal dapat dianggap sebagai salah satu kriteria yang penting untuk menentukan sastra nasional?

Di Indonesia ada sastra daerah, yaitu sastra yang ditulis dalam bahasa daerah, misalnya sastra Bali, sastra Jawa, dan sastra Sunda. Karena Indonesia menganut paham pluralisme, maka kebudayaan yang dianggap mewakili Indonesia adalah Kebudayaan Nasional. Sesuai dengan Undang-Undang Dasar tahun 1945, yang dimaksud dengan *kebudayaan nasional* adalah puncak-puncak kebudayaan daerah karena kebudayaan daerah berada di bawah kebudayaan nasional. Kedudukan sastra nasional Indonesia, dengan demikian, juga berada di atas sastra daerah.

- c) *Sastra Regional*: Sastra dari kawasan geografi tertentu yang mencakup beberapa negara, baik yang mempergunakan bahasa yang sama maupun yang mempergunakan bahasa yang berbeda, seperti berikut.

- (a) *Sastra ASEAN* (sastra negara-negara anggota ASEAN) dengan bahasa yang berbeda-beda sesuai dengan negara anggota masing-masing.
- (b) *Sastra Nusantara* (sastra berbahasa Melayu/ Indonesia Brunei Darussalam, Indonesia, Malaysia, dan Singapura Melayu)
- (c) *Sastra Dunia*: Sastra yang reputasi para sastrawannya dan karya-karyanya diakui secara internasional. Sebuah karya sastra dapat dianggap sebagai karya besar dan diakui secara internasional manakala karya sastra itu ditulis dengan bahasa yang baik, dan dengan matlamat untuk menaikkan harkat dan derajat manusia sebagai makhluk yang paling mulia. Pemikiran mengenai sastra dunia sangat mempengaruhi konsep sastra bandingan, khususnya pada tahap-tahap awal.

Istilah *sastra dunia* awalnya dipakai oleh Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), seorang sastrawan dan pemikir Jerman. Dia sangat menguasai karya-karya besar sastra dalam bahasa aslinya, khususnya bahasa Inggris, Prancis, dan Itali. Perhatiannya kepada dunia Timur juga sangat besar, antara lain pada dunia Islam dan Cina.

Bagi Goethe, sastra adalah sebuah dunia yang sangat sukar (Adams, 1971:591), dan karena itu harus dimengerti dan dihayati dengan serius. Dia percaya bahwa sastra merupakan dunia pemikiran, dan karena itu mempelajari sastra sama dengan mempelajari dunia pemikiran. Makin besar seorang sastrawan, makin besar kadar pemikirannya. Oleh karena itu, dia menganjurkan agar karya para sastrawan besar dipelajari dengan baik sebab dengan jalan mempelajari karya-

karya besar itulah seseorang akan mampu memasuki dunia pemikiran dengan baik pula.

Goethe juga sadar bahwa alat untuk menuangkan pemikiran dalam sastra adalah bahasa. Karena itu, seseorang juga sebaiknya mempelajari bahasa-bahasa yang dipergunakan oleh sastrawan-sastrawan besar dalam menuliskan karya-karyanya. Untuk mempelajari bahasa asing dengan baik, dia juga berusaha untuk melakukan *total immersion*, yaitu menceburkan diri dengan baik dengan masyarakat pemakai bahasa asing yang dia pelajari. Sebagai contoh, dia bergaul dengan rapat dengan orang-orang teater Prancis yang kebetulan pada waktu itu bermain di kotanya, Frankfurt.

- (d) Studi bandingan pada awalnya datang dari studi bandingan ilmu pengetahuan (*science*), kemudian diikuti oleh lahirnya studi bandingan agama. Setelah studi bandingan agama lahir, lahir pulalah sastra bandingan. Karena itu, sastra bandingan relatif masih muda; sebelum abad kesembilan belas, tak tampak adanya sastra bandingan.

Lahirnya sastra bandingan, sebagaimana pula halnya lahirnya *American Studies*, ada juga kaitannya dengan jati diri bangsa. Sastra, sementara itu, dianggap sebagai salah satu kunci untuk mendedah jati diri suatu bangsa karena sastra tidak lain adalah pencerminan aspirasi bangsanya. Contoh mengenai sastra bandingan sebagai alat untuk mendedah jati diri bangsa tampak pada masa awal lahirnya sastra bandingan di Eropa, dan lahirnya sastra bandingan di negara-negara bekas jajahan selepas Perang Dunia II.

Istilah *sastra bandingan* pertama kali muncul di Eropa ketika batas berbagai negara di Eropa meng-

alami perubahan, dan karena itu menimbulkan pemikiran mengenai kebudayaan nasional dan sastra nasional. Apalagi, pada waktu itu perhatian orang-orang Eropa terhadap Amerika mencapai tahap-tahap yang penting. Masalah kebudayaan nasional, jati diri bangsa, dan sastra nasional juga muncul di negara-negara bekas jajahan. Untuk memahami diri sendiri, sementara itu, seseorang perlu menengok keluar dan membandingkan keadaan dirinya dengan keadaan di luar dirinya. Karena itu, tumbuhlah sastra bandingan yang membandingkan karya-karya bekas jajahan dengan bekas penjajah dan juga antara sesama negara yang pernah dijajah.

BAB II

MAKNA SASTRA

Makna Sastra

Kendati jumlah ilmu pengetahuan amat banyak, pada hakikatnya semua ilmu pengetahuan itu dapat dikelompokkan dalam tiga kategori, yaitu *the humanities* (humaniora), seperti bahasa, sastra, dan agama; *exact sciences* (ilmu-ilmu eksakta), seperti matematika, fisika, dan kimia; dan *social sciences* (ilmu-ilmu sosial), seperti sosiologi, hukum, dan ilmu politik. Tiga kategori itu, pada hakikatnya, berasal dari satu induk semua ilmu pengetahuan, yaitu filsafat. Mengapa filsafat, tidak lain karena filsafat atau filosofi selalu berusaha untuk mengetahui kebenaran. Sesuai dengan etimologinya, yaitu *filo* (cinta) dan *sofi* (kebenaran), filsafat selalu berusaha untuk mengetahui kebenaran, demikian pula ilmu-ilmu pengetahuan lain yang lahir dari filsafat. Sementara itu, baik ilmu pengetahuan maupun filsafat sebagai induk segala ilmu pengetahuan selalu berkembang karena orang-orang di dalamnya adalah mereka yang mencari kebenaran karena rasa cinta mereka pada kebenaran.

Di antara tiga kategori ilmu pengetahuan, yang paling tua adalah *the humanities* (humaniora), yaitu ilmu-ilmu yang, sesuai dengan namanya, berusaha untuk memanusiaikan manusia (*humanising human beings*) dan menjadikan manusia berbudaya (*making human beings cultured*). Karena segala sesuatu diungkapkan melalui bahasa, maka dengan menguasai bahasa, manusia dapat berkomunikasi dengan baik, mengetahui nilai-

nilai luhur pemikiran orang-orang bijak, dan mengungkapkan gagasan-gagasan yang baik melalui bahasa pula. Menurut konsep Barat, sastra berasal dari *litera* (huruf), sedangkan menurut konsep Timur yang awalnya datang dari peradaban India Kuno, sastra berasal dari *su-sastra*, yaitu tulisan yang baik dengan tujuan yang baik pula. Kendati huruf ataupun tulisannya mengacu pada sastra tulis, tidak berarti bahwa sastra lisan, yang akhirnya direkam di dalam ingatan, pada hakikatnya sama dengan tulisan di dalam ingatan. Sastra, dengan demikian, diciptakan dengan bahasa yang baik dan pula mengandung tujuan yang mulia. Agama, sementara itu, tidak lain merupakan tuntunan agar manusia tidak melanggar perintah Tuhan, dan karena itu bertujuan mulia pula.

Dunia pencarian kebenaran pada hakikatnya adalah dunia pemikiran sebab, untuk mencari kebenaran, manusia harus berpikir. Namun, kebenaran yang dapat dicapai oleh manusia tidak lain adalah kebenaran relatif, yaitu kebenaran dalam konteks-konteks tertentu saja, bukan merupakan kebenaran absolut atau mutlak. Kebenaran yang dimiliki oleh Tuhan adalah kebenaran untuk semua konteks, dan karena itu abadi. Sebaliknya, kebenaran yang dapat dicapai oleh manusia akan tidak berlaku lagi apabila konteksnya berbeda.

Sastra, baik sebagai kreativitas penciptaan (*literature*) maupun sebagai studi sastra (*literary study/literary studies*) berusaha pula untuk mencari kebenaran, dan kebenaran itu, karena produk manusia, selalu berupa kebenaran relatif. Lihatlah, misalnya, novel Sutan Takdir Alisjahbana, *Layar Terkembang* dan novel Armijn Pane, *Belenggu*. *Layar Terkembang* menyuarakan aspirasi modernisme, termasuk di dalamnya pentingnya pendidikan dan kesetaraan status antara laki-laki dan wanita. Karena itu, Yusuf, pemuda modern yang pandangannya berorientasi ke masa depan ini, gagal menikah dengan Maria, karena sikap dan pendirian Maria bertolak belakang de-

ngan sikap dan pendirian Yusuf. Akhirnya Yusuf kawin dengan Tuti, kakak Maria, tidak lain karena dua orang muda ini sama-sama modern dan sama-sama berorientasi ke masa depan.

Kebenaran bagi Sutan Takdir Alisjahbana adalah modernitas dengan segala embel-embelnya, termasuk pernikahan antara laki-laki dan wanita yang setara. Armijn Pane sebaliknya. Tono dan Tini, dua tokoh sentral dalam *Belenggu*, adalah bagaikan Yusuf dan Tuti dalam *Layar Terkembang*. Pernikahan mereka gagal justru karena suami istri adalah mitra yang setara. Dalam pandangan feminisme, dengan sendirinya, kebenaran yang oleh Armijn Pane disuarakan melalui *Belenggu* bisa berbeda pula.

Demikianlah, kebenaran dalam sastra sebagai kreativitas penciptaan (*literature*) hanya berlaku pada konteks tertentu saja, sementara konteks satu berbeda dengan konteks lainnya. Karena itulah, dalam sastra ada aliran-aliran karena kebenaran dalam suatu aliran hanya berlaku dalam konteks aliran itu sendiri. Ambillah, misalnya, neo-klasisisme dan romantisme. Bagi neo-klasisisme, rasionalitas adalah segalanya, sedangkan bagi romantisme rasionalitas berada di bawah bayang-bayang perasaan, dan karena itu subjektif.

Dalam sastra modern, banyak pengarang muncul sebagai pribadi-pribadi, bukan sebagai kelompok yang mewakili aliran-aliran tertentu. Konsep mereka masing-masing mengenai kebenaran juga dapat berbeda, dan karena itu mereka tumbuh sebagai pribadi-pribadi sendiri. Kebenaran bagi Hamka adalah kebenaran religius, yaitu kebenaran yang dituntun oleh ajaran agama, sedangkan kebenaran bagi Y.B. Mangunwijaya adalah kebenaran yang dituntun oleh hati nurani, lepas dari agama seseorang.

Justru karena kebenaran dalam sastra, sebagaimana kebenaran dalam berbagai ilmu pengetahuan, terikat pada konteks tertentu, maka sastra dapat berkembang. Aliran demi aliran

an, angkatan demi angkatan, dan pribadi-pribadi dengan konsep kebenarannya masing-masing terus lahir. Kebenaran setiap pengarang itu, dengan sendirinya, sangat relatif, yaitu sangat benar berdasarkan sudut pandang masing-masing.

Studi sastra (*literary study/literary studies*) juga demikian, sebagaimana yang tampak dalam serangkaian perkembangan teori. Kebenaran bagi *New Criticism* adalah kebenaran yang memancar dari puisi itu sendiri, tanpa ada kaitannya dengan apa pun di luarnya, termasuk tanpa ada kaitannya dengan penyair kehidupan penyair dan latar belakang zaman. *New Criticism* muncul sebagai reaksi terhadap kritik sastra sejarah dan kritik sastra biografi yang menganggap kebenaran sastra terletak pada sejarah sastra dan biografi pengarang.

Filsafat dan Sastra

Kendati ada konsensus umum bahwa segala sesuatu dalam dunia pemikiran, termasuk sastra, berawal dari filsafat, hubungan antara filsafat dan sastra dapat menimbulkan permasalahan tersendiri. Pertanyaan ini muncul semenjak Plato dalam *Dialogue*-nya mengemukakan bahwa puisi sebenarnya sudah "sejak lama bermusuhan" dengan filsafat. Pada zaman dahulu dalam sastra hanya ada genre puisi, bahkan drama pun ditulis dalam bentuk puisi, dan karena itu maka puisi pada waktu bermakna sastra.

Plato terkenal dengan kebenciannya kepada para penyair. Bagi Plato, penyair tidak akan menyampaikan kebenaran, dan akan selalu menimbulkan huru-hara melalui silat lidahnya. Karena itu, menurut Plato, para penyair harus diusir dari *Republik*, yaitu negara idaman yang makmur dan penuh kedamaian.

William Shakespeare (1564—1616), sementara itu, hidup jauh setelah zaman Plato (427—347 SM) berlalu. Dalam drama *Julius Caesar*, pada zaman setelah zaman Plato berlalu pula,

Shakespeare menggambarkan betapa besar pengaruh para penyair terhadap kehidupan kerajaan. Brutus, seorang jenderal berhati mulia sahabat karib Julius Caesar, berhasil dipengaruhi oleh jenderal-jenderal lain berbakat penyair untuk memimpin komplotan guna membunuh Julius Caesar. Alasan para jenderal itu masuk akal: Julius Caesar harus dibunuh demi keselamatan negara agar Julius Caesar nanti tidak menjadi diktator yang akan bertindak sewenang-wenang. Karena terbius oleh silat lidah para jenderal berbakat penyair yang sebetulnya iri hati terhadap keberhasilan Julius Caesar, Brutus akhirnya yakin bahwa Julius Caesar memang harus dibunuh.

Brutus sendiri, pada dasarnya, adalah seorang penyair pula, namun bakatnya sebagai penyair kurang baik. Maka, setelah berhasil membunuh Julius Caesar, dengan bakat kepenyairannya Brutus dengan hati tulus menjelaskan kepada rakyat mengapa Julius Caesar harus dibunuh.

Tidak lama kemudian datanglah Antonius, anak angkat Julius Caesar. Dengan bakat kepenyairannya yang lebih besar, Antonius berhasil meyakinkan rakyat bahwa Brutus dan para jenderal itu tidak lain adalah pengkhianat negara. Rakyat pun berbalik arah, mengejar-ngejar para jenderal itu untuk membunuhnya beramai-ramai.

Plato membenci penyair, namun pada hakikatnya Socrates dan dia sendiri tidak lain adalah penyair. Socrates, sebagaimana yang dikisahkan oleh Plato dalam *Dialogue*, telah membawa kedudukan sastra sebagai sesuatu yang tidak berada di bawah sastra, tapi dua kubu yang saling "bermusuhan". Filsafat dan sastra, dengan demikian, kedudukannya sejajar, dan dalam kesejajaran inilah filsafat dan sastra saling bersaing.

Karena kedudukan filsafat dan sastra sama, maka dalam studi sastra ada istilah *filsafat dan sastra*, *sastra dalam filsafat*, dan *filsafat dalam sastra*. *Filsafat dan sastra* menekankan bahwa filsafat dan sastra itu sejajar, dan *sastra dalam filsafat* me-

nunjukkan bahwa filsafat dapat pula bermuatan sastra. *Filsafat dalam sastra*, sementara itu, mempunyai makna bahwa sastra pun pada hakikatnya dapat masuk ke dalam sastra.

Sastra dalam filsafat tampak dalam *Dialogue*. Plato mengemukakan gagasan-gagasannya mengenai filsafat lewat dialog berbagai tokoh yang memang benar-benar ada, antara lain Socrates dan Phaedrus. Sebetulnya, *Dialogue* adalah sebuah karya sastra. Plato, yang sebetulnya adalah penyair, tanpa menyatakan bahwa dirinya penyair, telah bertindak sebagai penyair dalam menyampaikan gagasan filsafatnya.

Filsafat dalam sastra, sementara itu, tampak pada karya sastra para filsuf yang juga mempunyai kedudukan sebagai pengarang. Jean-Paul Sartre dan Albert Camus tidak lain adalah filsuf eksistensialisme ateis abad ke-20. Eksistensialisme pada hakikatnya tidak lepas dari absurdisme. Sartre, Camus, dan Heidegger adalah filsuf eksistensialisme. Sementara itu, Camus, selain sebagai filsuf eksistensialisme, juga seorang absurdisme. Melalui karya filsafatnya, *Mitos Sisipus*, dia jabarkan filsafat absurdismenya, sebuah filsafat yang memaparkan bahwa hidup adalah absurd, sia-sia, tidak bermanfaat.

Melalui berbagai karyanya, *Being and Nothingness* dan *Existentialism and Human Existence*, Sartre bertindak sebagai filsuf dalam menguraikan gagasan-gagasan eksistensialismenya, sedangkan melalui novel *Nausea* dan drama *No Exit*, dia bertindak sebagai pengarang. *Nausea* dan *No Exit* adalah sastra, dan dalam sastra itu ada muatan-muatan filsafat eksistensialisme. Karena itulah, *Nausea* dan *No Exit* tidak lain adalah filsafat dalam sastra.

Sastra dan Pemikiran

Baik sastra maupun filsafat mengemukakan pemikiran-pemikiran, dan karena itu, baik sastra maupun filsafat adalah dunia pemikiran. Karena sastra dan filsafat adalah pemikiran,

maka kedua-duanya dapat masuk ke dalam sejarah pemikiran. Dalam kerangka pemikiran A.O. Lovejoy, ada pemikir yang memang benar-benar pemikir, ada pula pemikir yang sebetulnya hanya merupakan "turunan" dari pemikir dalam arti yang sebenarnya.

Filsafat dalam sejarah pemikiran mempunyai kedudukan yang tinggi, sementara sastra menempati kedudukan yang lebih rendah. Karena itu, pemikir-pemikir besar masuk dalam filsafat, sedangkan para penyair, yang tidak lain hanyalah pemikir-pemikir kecil "turunan" pemikir-pemikir besar, masuk dalam sastra. Filsafat berkaitan dengan sistem-sistem besar, sedangkan sastra berkaitan dengan bagian dari sistem-sistem besar itu.

Pengarang drama Christopher Marlowe dalam drama-dramanya, antara lain *Dr. Faustus* dan *Tamburlaine the Great*, misalnya, hanya menyuarakan gaung sistem besar yang ada dalam filsafat pada zamannya, yaitu skeptisisme dan ateisme Itali. Penyair John Dryden, contoh lain, tahu banyak mengenai teologi, skeptisisme, dan deisme pada zamannya. Puisi John Dryden tidak lain adalah gaung dari pemikiran besar yang dikenalnya pada masa itu.

Tiga tipe dalam sejarah pemikiran, sementara itu, adalah

- (a) positivisme, yang berasal dari pemikiran Democritus, Lucretius, Hobbes, ahli-ahli ensiklopedia Prancis, tokoh-tokoh materialisme, dan positivisme modern. Positivisme di sini menerangkan hal-hal yang bersifat spiritual dengan mengacu pada dunia fisik;
- (b) idealisme objektif seperti pemikiran Heraclitus, Spinoza, Leibniz, Schelling, dan Hegel, dengan melihat kenyataan di luar konflik antara nilai dan keberadaan;

- (c) idealisme dualistik atau "idealisme kebebasan" yang mencakup pemikiran Plato, ahli-ahli teologi Kristen, Kant, dan Fichte, menekankan kebebasan jiwa.

Mimesis

Sebagai sebuah dunia pemikiran, sastra tidak bisa melepaskan diri dari keadaan lingkungannya. Karena itu, sastra pada hakikatnya adalah sebuah *mimesis*, yaitu tiruan belaka dari realita. Karena itu, semua teori sastra pada dasarnya berawal dari konsep *mimesis* (dari bahasa Yunani Kuno, bermakna *perujudan, jiplakan, peniruan, pengkopian*). Semua karya seni, termasuk karya sastra, tidak lain adalah mimesis realita. Tanpa realita, yaitu kehidupan sehari-hari, manusia, lembaga, pemikiran, konflik, dan karya seni, termasuk sastra, tidak akan ada.

Konsep mimesis sudah ada jauh sebelum Plato, namun untuk pertama kali dirumuskan oleh Plato dalam buku *Republic*, sebuah buku mengenai negara ideal. Dalam kitab X *Republic*, Plato mengungkapkan konsepnya mengenai mimesis. Semua karya seni, termasuk sastra, menurut Plato, adalah tiruan realita. Namun, benarkah seniman mampu meniru realita dalam arti yang sebenarnya? Tidak mungkin.

Seniman menganggap bahwa dia dapat menangkap realita dan menirukan realita itu dalam karya seninya, namun sebenarnya seniman hanya mampu memiliki *ide mengenai realita* itu tanpa memiliki kemampuan untuk menangkap realita itu sendiri. *Ide mengenai realita* adalah konsep seniman mengenai realita berdasarkan pengamatan sang seniman, bukan realita itu sendiri dalam arti yang sebenarnya.

Karena seniman hanya mampu memiliki ide mengenai realita tanpa mampu menangkap realita itu sendiri, maka karya seni, termasuk sastra, tidak lain hanyalah ilusi, dan sama sekali tidak mencerminkan kebenaran. Dengan kemahiran retorika-

nya, seniman, khususnya penyair, akan memukau orang-orang lain dalam menanamkan ilusi atau bahkan kepalsuan. Penyair, dengan demikian, sangat berbahaya, dan harus diusir dari negara yang ideal.

Aristoteles, murid Plato, mempunyai konsep yang berbeda mengenai mimesis, sebagaimana yang tertuang dalam buku *Poetica*. Memang benar, sebagaimana halnya Plato, dia menganggap karya seni, termasuk sastra, adalah tiruan realita. Namun, Aristoteles berpendapat bahwa dalam menirukan realita sebenarnya seniman terlibat dalam proses kreatif untuk menciptakan *sesuatu berdasarkan realita yang ditangkapnya*. Karya seni, termasuk sastra, dengan demikian, tidak lain adalah hasil ciptaan seniman.

Proses penciptaan kembali realita dengan sendirinya akan mendorong seniman untuk memasukkan unsur-unsur *universalia* ke dalam karyanya. Universalia berkaitan dengan hal-hal universal, seperti cinta kasih, kebahagiaan, penderitaan, dan lain-lain, yang akan selamanya berlaku tanpa terikat oleh waktu dan tempat. Dalam perkembangan berikutnya kemudian ditarik kesimpulan bahwa karya sastra yang baik adalah karya sastra yang menampilkan unsur-unsur universal (dari kata *universalia*).

Keyakinan Aristoteles bahwa dalam menirukan realita seniman ber-*kreasi* atau menciptakan sesuatu yang baru menyebabkan konsepnya mengenai mimesis kemudian dikategorikan sebagai *mimesis creatio*. Dasar mimesis creatio tidak lain adalah mimesis juga. Namun, karena ada mimesis Plato dan mimesis Aristoteles, konsep dua pemikir itu kemudian dipertentangkan. Konsep Plato dianggap sebagai *mimesis*, sedangkan konsep Aristoteles dianggap sebagai *creatio*, dua konsep bertentangan yang sebetulnya sama-sama mimesis-nya.

Semua teori mimesis setelah Plato dan Aristoteles pada hakikatnya bersumber dari konsep Plato dan Aristoteles dengan

versi yang berbeda. Marxisme, Leninisme, Realisme Sosialis, George Lukacs, Bertolt Brecht, Lucien Goldmann, dan sekian banyak teoritis lain pada dasarnya tetap mengacu pada Plato dan Aristoteles. Namun, karena Aristoteles lebih melihat kreativitas daripada peniruan semata dalam mimesis, maka semua teori mimesis yang dikembangkan oleh berbagai pemikir dan teoritis lebih banyak mengacu pada Aristoteles.

Semua versi baru konsep Plato dan Aristoteles kemudian disesuaikan dengan kepentingan teoritis atau kelompoknya, atau ideologinya. Pemanfaatan mimesis untuk kepentingan ideologi tampak jelas, misalnya, pada gagasan-gagasan Karl Marx dan semua pengikutnya, seperti Lenin dan para pendukung Realisme Sosial(is). Bagi mereka, seni, termasuk sastra, tidak lain adalah alat untuk mencapai cita-cita mereka.

Karl Marx, peletak dasar *Marxisme* yang kemudian berkembang menjadi *komunisme*, berpendapat bahwa masyarakat pada hakikatnya terdiri atas dua bagian, yaitu *bangunan bawah* dan *bangunan atas*. Bangunan atas mencakup *kehidupan sosial, politik, intelektual, dan kultural*. Sementara itu, bangunan bawah mencakup *kehidupan ekonomi*. Bangunan bawah menentukan bangunan atas. Karena itu, kalau bangunan bawah baik, maka bangunan atas juga baik, demikian pula sebaliknya.

Sementara itu, bangunan bawah selalu menciptakan kelas-kelas yang saling bermusuhan. Semua kelas itu dapat disederhanakan menjadi dua kelas: kelas bawah, yaitu proletar, dan kelas atas, yaitu kapitalis. Proletar dapat muncul dalam bentuk buruh, orang-orang melarat, orang-orang yang kehidupannya tergantung pada orang lain, dan sebagainya. Kapitalis, sementara itu, dapat muncul dalam bentuk pemilik modal, majikan, penguasa, dan lain-lain.

Permusuhan antara dua kelas selalu mengalami *evolusi*, namun semua evolusi akan berjalan tersendat-sendat. Karena evolusi berjalan tersendat-sendat, maka kadang-kadang terjadi

revolusi. Semua evolusi dan revolusi ditujukan pada satu titik, yaitu kemenangan kelas bawah terhadap kelas atas.

Kendati gagasannya tampak matematis dan karena itu kaku, Marx mengakui bahwa masalah estetika harus tetap diperhitungkan. Dalam praktek, menurut Marx, bangunan bawah yang kurang kuat juga belum tentu mempunyai pengaruh langsung terhadap bangunan atas. Sebagai contoh, Marx menunjuk karya-karya William Shakespeare, yaitu karya sastra yang tinggi mutu estetikanya, dan karena itu menjadi bagian dari kehidupan kultural. Shakespeare menulis pada suatu zaman ketika keadaan sosial ekonominya sebetulnya belum begitu berkembang, namun karya Shakespeare tidak terpengaruh oleh bangunan bawah yang belum kokoh.

Dibanding dengan Marx, Lenin lebih banyak menulis mengenai seni dan sastra. Kendati gagasan-gagasan Lenin berawal dari gagasan-gagasan Marx, dalam dunia sastra dia dianggap sebagai peletak dasar teori Marxis. Lenin-lah yang membuat gagasan-gagasan Marx dalam sastra menjadi lebih dogmatis.

Lenin berpendapat bahwa sastra adalah sarana penting bagi kaum proletar untuk melawan kaum kapitalis. Yang dimaksud dengan kaum kapitalis bukan semata pemilik modal besar dan sistem ekonomi kapitalisme, namun semua kelas atas dan kelas mapan yang menindas kelas bawah. Karena itu, sastra harus dipergunakan sebagai sarana perlawanan terhadap para penindas.

Ada dua karya sastra yang sangat diperhatikan oleh Lenin, yaitu *Decameron* karya Boccaccio dan *Anna Karenina* karya Leo Tolstoy. *Decameron* adalah kritik pedas terhadap perilaku pemegang kendali kekuasaan gereja pada waktu gereja amat berkuasa pada Zaman Kegelapan. *Anna Karenina*, sementara itu, adalah gambaran perselingkuhan dan perkawinan yang

bobrok akibat polusi kemewahan kelas borjuis di Rusia pada abad kesembilan belas.

Realisme Sosial(is) tidak lain merupakan kepanjangan gagasan-gagasan Lenin. Bagi para pendukung Realisme Sosial, sastra adalah sarana yang sangat penting untuk melawan kapitalisme dalam arti luas. Sastrawan harus menyerap realita (mimesis, dengan demikian, tidak ditinggalkan), namun mempergunakan realitas ini untuk melawan kapitalisme sebagai sarana untuk mencapai kemenangan kelas bawah. Karena itu, di negara-negara yang pendukung komunismenya kuat, para pendukung Realisme Sosial berpegang pada pedoman "politik sebagai panglima". Sastra, dengan demikian, tidak lain adalah corong politik.

Fiksionalitas

Pada hakikatnya, tiruan atau mimesis dalam arti sebenarnya tidak ada. Sastrawan pasti, sebagaimana yang dikemukakan oleh Aristoteles, terlibat dalam proses kreatif. Di satu pihak pengarang tidak mungkin melepaskan diri dari realita, namun di pihak lain sastrawan melakukan kreasinya sendiri. Semua karya sastra, dengan demikian, mau tidak mau merupakan *fiksi* (bahasa Indonesia: *cerita rekaan*), yaitu karya yang mengandung imajinasi seniman.

Fiksi, sekali lagi, mengandung imajinasi seniman, dan unsur imajinasi dalam mimesis dinamakan *fiksionalitas*. Makin tinggi kadar imajinasi sastrawan, makin tinggi pula kadar fiksionalitas dalam karya sastrawan tersebut. Besar atau kecilnya kadar fiksionalitas, sementara itu, tidak selamanya menentukan kadar estetika sebuah fiksi.

Tujuan penciptaan karya sastra, dengan sendirinya, terulang pada sastrawannya. Para pendukung Marxisme, misalnya, mempergunakan sastra sebagai sarana perlawanan terhadap kaum kapitalis dan sistem kapitalisme. Lucien

Goldmann, seorang penggagas Strukturalisme Genetik, sebuah strukturalisme kiri, dan karena itu berorientasi pada Marxisme dengan versinya sendiri, menganggap bahwa sastra tidak dapat dipisahkan dari keadaan sosial. Karena itulah, strukturalisme genetik berkembang dalam ruang lingkup sosiologi sastra. Setiap sastrawan, menurut Goldmann, mempunyai *worldview*, yaitu pandangan terhadap dunia atau kehidupan. *Worldview* inilah yang akan menentukan ke arah mana fiksionalitas akan digelindingkan.

Kendati masing-masing sastrawan mempunyai gagasan dan tujuan masing-masing, pada dasarnya fiksionalitas tidak dapat membebaskan diri dari

- a. masalah nasib, yaitu hubungan antara kebebasan dan keterpaksaan dalam menghadapi orang lain, kelompok, lembaga, dan lain-lain;
- b. masalah keagamaan, kepercayaan, perlindungan dari Atas, keselamatan, dan lain-lain;
- c. masalah alam, yaitu hubungan manusia dengan alam, pengkritik sastra mitos, alam gaib, dan lain-lain;
- d. masalah manusia, yaitu manusia dalam hubungannya dengan cinta kasih, kebahagiaan, kematian, dan lain-lain;
- e. masalah masyarakat, keluarga, dan negara karena, dalam kehidupan sehari-hari, manusia tidak mungkin melepaskan diri dari hal-hal itu.

Untuk memperoleh gambaran menyeluruh mengenai fiksionalitas seorang sastrawan, lima butir itu dapat disimak karena pada hakikatnya lima butir tersebut saling berkaitan.

Weltanschauung dan Worldview

Baik *weltanschauung* maupun *worldview* tidak dapat melepaskan diri dari *mimesis* (mengangkat realita ke dalam karya sastra). Titik berat *weltanschauung* adalah perjuangan hidup

(dengan adanya realita demikian, apa yang perlu diperjuangkan oleh sastrawan, inilah *weltanschauung* sastrawan yang bersangkutan), dan karena itu unsur fiksionalitas karya sastra dipergunakan oleh sastrawan untuk memperjuangkan *weltanschauung*-nya. *Worldview* adalah pandangan dunia (inilah realita, dan inilah pandangan dunia pengarang terhadap realita tersebut). *Weltanschauung* lebih banyak memperjuangkan, sedangkan *worldview* lebih banyak memerikan pandangan pengarang terhadap realita. Kendati lebih banyak memerikan pandangan pengarang terhadap realita, *worldview* sebetulnya tidak bebas dari unsur *weltanschauung*. Sebaliknya, *weltanschauung* juga tidak bebas dari unsur *worldview*.

Weltanschauung dan *worldview*, dengan demikian, dapat menjadi tumpang-tindih. Pada suatu karya sastra tertentu *weltanschauung* tampak lebih jelas daripada *worldview*-nya, dan dalam karya lain *worldview* tampak lebih jelas daripada *weltanschauung*-nya. *Weltanschauung* tampak lebih jelas mungkin karena pengarangnya tidak menghadapi tekanan. Oleh karena itu, pengarang merasa lebih bebas dalam mengemukakan *weltanschauung*-nya.

Apabila dalam sebuah karya sastra *worldview*-nya tampak lebih jelas daripada *weltanschauung*-nya, sebab musababnya mungkin dapat ditelusur pada pengarangnya, baik dalam berhadapan dengan dirinya sendiri maupun dalam berhadapan dengan situasi dan kondisi zamannya. Ada pengarang yang sengaja menekan dirinya sendiri, ada pula pengarang yang karena situasi dan kondisi zamannya merasa tertekan. Apabila pengarang menekan dirinya sendiri atau tertekan, pada umumnya dalam karya sastranya *worldview*-nya akan tampak lebih jelas daripada *weltanschauung*-nya.

Contoh klasik *weltanschauung* tampak antara lain dalam karya Goethe, *Faust*. Dalam kisah asli Dr. Faustus yang konon berasal dari cerita rakyat, Faustus dikalahkan oleh Mephis-

topheles. Berbagai drama berdasarkan cerita rakyat, antara lain drama Christopher Marlowe *Dr. Faustus*, Mephistopheles juga keluar sebagai pemenang. Goethe dalam *Faust*, sebaliknya, dalam akhir drama menampilkan kekalahan Mephistopheles terhadap Faust. Dengan menulis *Faust* Goethe ingin menyuarakan semangat perjuangannya bahwa manusia sebagai makhluk tertinggi tidak mungkin dikalahkan oleh setan.

Kalau pengarang terlalu menonjolkan *weltanschauung*-nya tanpa mempertimbangkan nilai estetika, maka pengarang dapat terjebak pada moralisasi. Dalam sastra lama penonjolan moral memang dapat dibenarkan, namun estetika sastra modern berusaha untuk tidak menonjolkan moral. Karena itu, kendati *weltanschauung* merupakan sikap pengarang berdasarkan perasaan pengarang, *weltanschauung* juga mencakup pemikiran-pemikiran filosofis. Filsafat, sementara itu, terbuka terhadap berbagai pemikiran, dan karena itu filsafat dalam arti yang sebenarnya menghindarkan diri dari doktrin. *Weltanschauung*, sebagai sesuatu yang filosofis juga menghindarkan diri dari penonjolan moral.

Wordview, yaitu pandangan dunia pengarang, sekali lagi, dapat tumpang-tindih dengan *weltanschauung*. Apabila pengarang mendapat tekanan, pada umumnya *worldview*-nya tampak lebih jelas daripada *weltanschauung*-nya. Contoh pengarang yang menekan dirinya sendiri agar karyanya tidak memancing kemarahan tampak, antara lain, dalam drama borjuis Lessing *Emilia Galotti* (1772), dan contoh pengarang yang merasakan tekanan situasi dan kondisi zamannya tampak pada George Eliot dalam novel *The Mill on the Floss* (1880).

Melalui *Emilia Galotti* sebetulnya Lessing ingin mengkritik kebobrokan politik kalangan istana. Namun, karena dia mau berhati-hati dan tidak ingin karyanya menjadi biang keladi kekacauan, maka dia menekan dirinya sendiri untuk tidak mengungkapkan pemikiran filosofis yang menjadi dasar perjuangan-

nya. Pembaca, dengan demikian, hanya terpancing untuk terharu tanpa menyadari bahwa di balik keharuan itu sebetulnya ada sesuatu yang lebih hakiki. *Worldview* Lessing, dengan demikian, tampak lebih jelas daripada *weltanschauung*-nya. *Emilia Galotti* sendiri, sementara itu, tetap tidak dapat melepaskan diri dari mimesis, yaitu peng-*copy*-an kehidupan istana.

George Eliot, sementara itu, adalah nama samaran seorang perempuan bernama Mary Ann Evans. Dalam kedudukannya sebagai pemikir wanita yang progresif pada zamannya, dia merasa mendapat tekanan berat dari masyarakat sebab masyarakat pada waktu itu, menurut dia, sangat berorientasi pada kepentingan laki-laki. Tekanan ini akhirnya menguatkan niat dia untuk memakai nama samaran laki-laki agar masyarakat menyangka bahwa novel-novel dia ditulis oleh seorang laki-laki.

Ada dua unsur penting dalam *The Mill on The Floss* yang oleh George Eliot sengaja "disembunyikan", yaitu kapitalisme dan feminisme. Karena itulah, dia lebih banyak memerikan *worldview*-nya dengan menyelindungi *weltanschauung*-nya. Karena kapitalisme dan feminisme inilah, maka hubungan Tom Tulliver, abang kandung Maggie Tulliver, dan adik kandung perempuannya sendiri, Maggie Tulliver, menjadi kacau.

Ayah Tom Tulliver tidak lain adalah korban keserakahan kapitalisme. Tom harus bangkit dan bekerja keras untuk mengumpulkan modal agar dapat mengembalikan harkat ayahnya. Dalam usaha untuk mengumpulkan modal inilah Tom akhirnya terjangkiti sikap kapitalistik. Dia selalu curiga terhadap segala sesuatu yang berhubungan dengan musuh ayahnya sehingga, akhirnya, Maggie menjadi korban Tom. Inilah unsur kapitalisme yang tampaknya sengaja diselindungi oleh George Eliot.

Unsur feminisme juga tampak dalam hubungan antara Tom Tulliver dan adik kandungnya, Maggie Tulliver. Semua

orang membela Tom semata karena dia laki-laki dan menyalahkan Maggie semata-mata karena dia perempuan. Untuk menyelundungkan perjuangan feministiknya, George Eliot menggambarkan Tom sebagai laki-laki yang agak bodoh, berpandangan sempit, dan kurang mempunyai perasaan halus, sementara Maggie sangat cerdas dan betul-betul menghayati makna kasih sayang.

Worldview merupakan gagasan pokok Lucien Goldmann dalam Strukturalisme Genetik, sebuah strukturalisme aliran kiri. Awalnya Goldmann disambut dengan baik oleh kaum Marxis-Leninis, namun karena dalam perkembangannya kemudian pendapat-pendapatnya dianggap menyimpang, maka dia dikutuk oleh kaum Marxis-Leninis. Salah satu gagasan Goldmann yang kurang disukai oleh kaum Marxis-Leninis adalah konsep *worldview*.

Kalau gagasan ini benar-benar membela kaum proletar, dengan jalan memakai sastra sebagai alat perjuangan untuk melawan kapitalisme, maka *worldview* dapat diterima dengan baik. Namun, sebagaimana yang tampak di atas, *worldview*, yaitu pandangan pengarang, lebih mengarah pada deskripsi kebobrokan masyarakat semata, dan bukan merupakan alat perjuangan yang konkret.

BAB III

***NEW CRITICISM* (KRITIK SASTRA BARU)**

Secara resmi, kritik sastra ini berlaku pada tahun 1940-an—1960-an, namun dalam prakteknya *New Criticism* sampai sekarang masih banyak diterapkan. Selain itu, *New Criticism* juga mempengaruhi teori-teori lain, seperti Formalisme Rusia dan strukturalisme. Pada awalnya, *New Criticism* hanya diterapkan untuk puisi (bahkan sampai sekarang pun pada umumnya masih diterapkan pada puisi), namun sejak tahun 1950-an, *New Criticism* juga diterapkan pada prosa.

New Criticism lahir sebagai reaksi terhadap kritik sastra sebelumnya, yaitu kritik sastra sejarah dan kritik sastra biografi. *Kritik sastra sejarah* adalah kritik sastra dengan titik berat kajian pada sejarah sastra, tanpa masuk ke unsur-unsur intrinsik karya sastra. Sementara itu, *kritik sastra biografi* adalah kritik sastra dengan titik berat kajian pada biografi pengarang

Objek kritik sastra sejarah sastra antara lain adalah periodisasi sastra, ciri masing-masing periode, karya-karya penting dalam masing-masing periode, dan lain-lain yang masuk dalam sejarah sastra. Pengadilan Puisi pada tahun 1970-an di Bandung oleh para penyair muda untuk menggugat para penyair mapan sebagai sebuah peristiwa dalam sejarah sastra, misalnya, dapat dijadikan objek kajian kritik sastra sejarah. Sebagaimana halnya peristiwa pengadilan itu sendiri, yaitu gugatan tanpa masuk ke dalam puisi penyair mapan dan pe-

nyair penggugat, kritik sastra sejarah juga tidak masuk ke kajian intrinsik.

Kritik sastra biografi, sementara itu, adalah kritik sastra dengan titik berat kajian pada biografi pengarang. Misalnya, Sutan Takdir Alisjahbana lahir pada tahun sekian di kota itu, novel-novelnya adalah ini dan itu, terbit tahun sekian dan sekian, isi masing-masing novel adalah begini dan begitu, dan seterusnya, tanpa masuk ke novel-novel dan puisinya sendiri. Pada abad kesembilan belas, yaitu puncak kejayaan aliran romantisme, orientasi sastra tidak lain adalah penyair. Genre puisi, khususnya puisi lirik, pada waktu itu mendominasi sastra. Puisi lirik pada zaman romantisme didominasi oleh penggalan-penggalan pengalaman pribadi penyair, dan karena itu didominasi oleh *aku-lirik*.

Baik masyarakat sastra maupun para penyair pada waktu itu yakin bahwa penyair tidak lain, sebagaimana yang diungkapkan oleh penyair Shelley, adalah *the legislator of the world*, yaitu *pembuat undang-undang dunia*. Ada anggapan kuat pada waktu itu bahwa jantung kehidupan sastra tidak lain adalah penyair. Karena itu, sejarah sastra juga didominasi oleh penyair; seolah ada pendapat, tanpa penyair tidak akan ada sastra.

Sejarah sastra memang tidak mungkin dipisahkan dari sastrawan karena tanpa sastrawan, sastra tidak akan ada. Angkatan 45 dalam sastra Indonesia, misalnya, didominasi oleh Chairil Anwar. Karena peran sastrawan amat besar, maka kritik sastra sejarah dan kritik sastra biografi sangat sukar untuk dipisahkan. Kritik sastra sejarah dan kritik sastra biografi, dengan demikian, dianggap identik, dan menimbulkan ketidak-puasan pada pemikir *New Criticism*.

Sebagai reaksi terhadap kritik sastra sejarah dan kritik sastra biografi, para pemikir *New Criticism* menitik-beratkan perhatian mereka pada unsur intrinsik karya sastra, tanpa

memperhatikan unsur-unsur ekstrinsik, dan juga tanpa memperhatikan biografi penyair/penulisnya. Bagi *New Criticism*, karya sastra adalah sesuatu yang mandiri dan berdiri sendiri (*autonomous*), dan karena itu tidak tergantung pada unsur-unsur lain di luar puisi itu sendiri.

Di antara sekian banyak tokoh *New Criticism*, yang paling menonjol adalah Cleanth Brooks dengan karyanya *The Well-Wrought Urn*. Buku ini berisi kajian sembilan puisi dari abad ketujuh belas sampai dengan abad kedua puluh. Semua yang dia pilih adalah penyair besar, dan puisi yang dia pilih adalah puisi besar. Bagi Cleanth Brooks, penyair besar adalah penyair yang tetap diakui oleh generasi-generasi selepas generasinya sendiri berlalu, dan puisi besar juga tetap diperhatikan oleh generasi-generasi selepas generasi penyairnya.

Dalam sejarah sastra, sementara itu, masing-masing penyair mempunyai label sendiri-sendiri. Sebagai contoh, John Donne adalah penyair metafisik, Robert Herrick adalah penyair *cavalier* (pengikut raja dalam konflik antara raja dan parlemen), dan William Wordsworth dan John Keats adalah penyair romantik. Namun, karena *New Criticism* menganggap bahwa puisi adalah otonom, dan karena itu tidak ada kaitannya dengan biografi dan juga ideologi atau isme penyairnya, dan juga tidak ada hubungannya dengan keadaan zaman pada saat puisi itu ditulis, dalam kajiannya dia tidak mempertimbangkan label-label itu. Yang dia kaji, dengan demikian, murni hakikat masing-masing puisi itu sendiri, tanpa dipengaruhi oleh label yang oleh sejarah sastra sudah diterima sebagai label yang baku.

Kata *the well-wrought urn* diambil dari salah satu baris sajak penyair metafisik John Donne pada abad ke tujuh belas. Puisi yang baik tidak lain adalah puisi yang *well-wrought*, yaitu dibentuk dengan baik sehingga tidak ada satu bagian puisi itu pun yang dapat dihilangkan atau diganti. Sekecil apa pun per-

ubahan yang dikenakan pada sebuah puisi yang *well-wrought* akan mengubah makna seluruh puisi.

Kecuali Cleanth Brooks, ada tokoh-tokoh lain yang memberi sumbangan besar pada *New Criticism*, antara lain I.A. Richards, T.S. Eliot, Allan Tate dan F.R. Leavis serta Q.D. Leavis. I.A. Richards dikenal sebagai filsuf, dan juga pakar retorika yang handal. T.S. Eliot, sementara itu, adalah penyair dan esais penerima Hadiah Nobel Sastra. Semua tokoh *New Criticism* ini mempunyai pandangan sama, yaitu puisi yang baik pasti mempunyai bentuk yang baik (*well-wrought*), tidak mungkin diubah sedikit pun, dan karena itu merupakan organisme hidup (*living organism*).

Seseorang sebagai sebuah organisme hidup, misalnya, pasti akan berubah seandainya, katakanlah, dia kehilangan salah satu kakinya. Dia sekarang tidak sama dengan dia dahulu sebelum kehilangan kaki. Mungkin dengan kehilangan satu kaki harga dirinya berkurang, kelincahannya berkurang, dan produktivitas kerjanya juga akan berkurang. Dia yang sekarang bukan lagi dia dahulu, namun sudah menjadi orang lain. Puisi yang diubah pun tidak akan sama dengan puisi yang sama sebelum diubah.

Cara Kerja *New Criticism*

Kendati pemikir dan praktisi *New Criticism* banyak, dan di antara mereka pasti ada silang pendapat, pada hakikatnya cara kerja mereka sama, yaitu

- a) *Close reading*, yakni mencermati karya sastra dengan teliti dan mendetail—kalau perlu baris demi baris, kata demi kata, dan kalau perlu sampai ke akar-akar katanya. Tanpa *close reading*, bagian-bagian kecil puisi mungkin akan terlepas dari pengamatan, padahal, semua bagian, sekecil apa pun, akan merupakan bagian yang tidak mungkin

dipisahkan dari sebuah puisi yang *well-wrought*. Begitu sebuah detail puisi ditemukan tidak mempunyai makna dan tidak mempunyai fungsi, maka mutu estetika puisi ini tidak mungkin dijamin.

- b) *Empiris*, yakni penekanan analisis pada observasi, bukan pada teori. Tokoh-tokoh *New Criticism* memang tidak pernah menyatakan bahwa *New Criticism* adalah sebuah teori sastra, namun karena *New Criticism* mempunyai cara kerja sistematis sebagaimana halnya para teori-teori sastra lain, maka *New Criticism* mau tidak mau diakui sebagai sebuah teori sastra. Dalam sejarah teori dan kritik sastra, *New Criticism* selalu menempati urutan pertama.
- c) *Otonomi*
 - (a) Karya sastra adalah sesuatu yang mandiri dan berdiri sendiri, tidak tergantung pada unsur-unsur lain, termasuk kepada penyair/ penulisnya sendiri
 - (b) Kajian sastra adalah sebuah kajian yang mandiri dan berdiri sendiri, tidak tergantung pada kajian-kajian lain, seperti sejarah, filsafat, biografi, psikologi, dan sebagainya.

Otonomi merupakan ciri khas mutlak kajian intrinsik. Kendati teori-teori berikut tidak tertutup kemungkinan untuk mempertimbangkan unsur ekstrinsik karya sastra, setiap kajian tidak mungkin lepas dari nilai-nilai intrinsik karya sastra itu sendiri. Karena itulah, *New Criticism* tetap hidup, masuk ke berbagai teori lain, kendati secara resmi sudah tutup buku pada tahun 1960-an.

Salah satu pengaruh *New Criticism* pada teori sastra dapat dilihat misalnya pada Formalisme Rusia dan strukturalisme. Kedua teori ini mengambil gagasan otonomi *New*

Criticism kendati salah satu ciri penting strukturalisme adalah kajian-kajian ekstrinsiknya. Meskipun demikian, dapat diperkirakan dengan tepat bahwa tanpa rintisan *New Criticism* maka Formalisme Rusia dan strukturalisme akan lahir terlambat, dan mungkin pula akan berbeda dengan Formalisme Rusia dan strukturalisme sekarang.

- d) *Concreteness*. Apabila karya sastra dibaca, maka karya sastra menjadi *concrete* atau hidup. Dalam sajak penyair romantik John Keats, "Ode to Melancholy", misalnya, baris *then glut thy sorrow on a morning rose* terasa benar-benar hidup. Kata *glut* menimbulkan kesan kerakusan yang benar-benar *concrete*.

Sebagaimana halnya konsep otonomi, maka *concreteness New Criticism* juga diambil oleh Formalisme Rusia dan strukturalisme.

- e) *Bentuk (form)*: Titik berat kajian *New Criticism* adalah bentuk (*form*) karya sastra, yaitu keberhasilan penyair atau penulis dalam diksi (pemilihan kata), *imagery* (metaphor, simile, onomatopoea, dan sebagainya), paradoks, ironi, dan sebagainya. Bagi *New Criticism*, bentuk karya sastra menentukan isi karya sastra.

Karena bentuk memegang peran penting, maka titik berat perhatian *New Criticism* adalah *konotasi*, bukan *denotasi*. Makna denotatif *kursi*, misalnya, adalah *kursi*, sedangkan makna *konotatifnya* mungkin *kedudukan* atau *kekuasaan*. Kata-kata *rebutan kursi*, misalnya, mungkin mempunyai makna *rebutan kedudukan* atau *kekuasaan*, dan sama sekali bukan *rebutan tempat duduk*.

Konotasi, dengan demikian, memberi ruang kepada metafora, simbol, dan lain-lain di luar makna harfiah sebuah kata, rangkaian kata, atau kalimat. Kata *glut*, dengan

makna denotatif *rakus*, dapat mempunyai makna lain sesuai dengan konteksnya dalam rangkaian kata atau kalimat tertentu. Puisi, memang, tidak lain adalah sebuah dunia metafora.

Titik berat kajian *New Criticism* pada bentuk (*form*) akhirnya juga dipergunakan oleh Formalisme Rusia dan strukturalisme. Istilah *form* mengacu pada bentuk, dan bentuk karya sastra itu pulalah yang menjadi salah satu titik penting Formalisme Rusia. Bahkan, sebetulnya boleh dinyatakan bahwa studi formalisme yang pertama tidak lain adalah *New Criticism* kendati *New Criticism* tidak menamakan diri dengan istilah *form*. Struktur dalam strukturalisme juga tidak dapat memisahkan diri dari makna *form*, salah satu titik berat strukturalisme.

f) *Diksi (Pilihan kata)*

Wafat, mangkat, meninggal, mati pada hakikatnya mempunyai makna sama, namun mana kata yang akan dipilih oleh penyair/penulis tergantung dari penyair/ penulisnya sendiri.

g) *Tone (nada)*, yakni sikap penyair, penulis, narator, atau aku lirik terhadap (a) diri sendiri, (b) diri sendiri terhadap objek atau bahan pembicaraan, dan (c) diri sendiri terhadap lawan bicaranya

Kalimat *apakah benar ayah Saudara kemarin meninggal?* menunjukkan bahwa pembicaraanya tidak menganggap dirinya lebih tinggi daripada yang diajak bicara dan ayah yang diajak bicara. Kalau kalimat ini diganti menjadi *apa betul ayahmu kemarin mampus?* akan tampak bahwa pembicara merasa lebih tinggi kedudukannya dibanding yang diajak berbicara dan ayah yang diajak bicara.

Makna harfiah dua kalimat ini sebetulnya sama, namun karena diksi atau pilihan katanya berbeda, maka *tone* atau nadanya juga berbeda. Dari diksi tampak bahwa konotasi lebih penting daripada denotasi. Dengan adanya pilihan kata yang berbeda, cara berbicaranya pun tentu berbeda.

- h) *Metaphor*, yakni perbandingan satu objek dengan objek lain *tanpa penggunaan* kata-kata *seperti, bagaikan*, dan hal-hal semacamnya.

Hamidah adalah bunga mawar.

(Hamidah bukan bunga mawar, namun cantik dan anggun bagaikan bunga mawar).

- i) *Simile*, yakni perbandingan objek satu dengan objek lain *dengan penggunaan* kata-kata *seperti, bagaikan*, dan hal-hal semacamnya.

Hamidah cantik bagaikan bunga mawar.

- j) *Onomatopoea*: Peniruan bunyi

Terdengar ketepak-ketepok langkah kaki kuda

- k) *Paradoks*: Lawan atau kebalikan sesuatu, antara lain dapat dipergunakan untuk menyindir. Kalau seseorang naik taksi dan taksinya berjalan terlalu cepat, si penumpang dapat berkata kepada sopir: *Alangkah baiknya apabila lebih cepat lagi*, dengan maksud *kurangilah laju taksi*. Di sini juga tampak bahwa konotasi lebih penting daripada denotasi.

Namun, paradoks tidak selamanya untuk menyindir, sebagaimana yang tampak pada kata-kata Juliet dalam

drama tragedi William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ketika dia berjumpa dengan Romeo untuk pertama kali:

Karena para santo punya tangan yang para peziarah menyentuhnya

Dan telapak tangan terhadap telapak tangan adalah ciuman sakral telapak-telapak tangan

Kehadiran paradoks ini tidak terasa langsung, tetapi menjadi jelas manakala konteks kata-kata itu disimak. Juliet bertemu dengan Romeo untuk pertama kali dalam suatu *masquerade* (pesta dansa topeng). Semua hadirin mengenakan pakaian yang serba tertutup sementara wajahnya memakai topeng sehingga satu sama lain tidak mungkin saling mengenalnya. Sentuhan pertama antara Juliet dan Romeo adalah sentuhan antara telapak tangan dan telapak tangan.

Dalam pertemuan itu mereka belum saling mengenal dan belum saling tahu wajah masing-masing, Juliet menganalogikan sentuhan telapak tangan dengan para peziarah suci dalam perjalanan mereka ke Tanah Suci. Ada nuansa samar-samar bahwa sentuhan-sentuhan telapak tangan mereka yang sebetulnya suci pada hakikatnya mengotori kesucian. Antara *suci* dan *mengotori kesucian* itulah letak paradoks, yang kemudian akan berlanjut pada pertumpahan darah dan balas dendam.

Dua abad setelah William Shakespeare menulis kata-kata yang diucapkan Juliet, suasana paradoksal pada kata-kata itu menjadi lebih jelas ketika seorang pengarang, Aldous Huxley, menulis novel *The Brave New World* (*Dunia Baru yang Berani*). Dengan cerdas Huxley menggambarkan sentuhan telapak tangan Juliet dan Romeo bagaikan sentuhan binatang dalam novelnya, *dengan diam-diam berkeringat, telapak tangan ke telapak tangan*. Baik dalam

novel ini maupun dalam hubungan antara Juliet dan Romeo sebagai salah satu sumber inspirasi novel ini, terasa bahwa sentuhan-sentuhan Juliet dan Romeo yang sebetulnya suci bagaikan para santo di Tanah Suci, ternyata telah dicemari dengan nafsu kebinatangan.

Paradoks yang baik dalam sebuah karya sastra yang baik biasanya menimbulkan gema pada pikiran para penyair atau pengarang lain. Di atas tadi, misalnya, sentuhan Juliet dan Romeo tiga abad kemudian masuk dengan versi sendiri dalam novel Aldous Huxley. Ada pula paradoks William Shakespeare yang dua abad kemudian masuk dengan versi berbeda ke dalam puisi Coleridge, penyair Romantik pada abad ke sembilan belas:

*Maka mereka mencintai sebagaimana halnya saudara kembar
Punya patisari namun tak lain hanyalah satu
Dua berbeda, pembahagian tak ada
Angka-angka di sana dibunuh dalam cinta*

Paradoks terletak pada makna cinta dan kebencian, cinta yang berakhir pada nafsu saling berbunuhan. Sebagaimana halnya dalam kata-kata Juliet di atas, paradoks dalam sajak Coleridge juga amat samar. Makna paradoks ini tidak lepas dari kisah-kisah Kitab Suci mengenai Abel dan Kain, dua saudara kandung yang, kendati tidak kembar, seharusnya saling mencintai, namun ternyata terlibat dalam pembunuhan.

Kadang-kadang paradoks juga tampak seperti motto kendati maknanya mungkin bukan sekadar motto, sebagaimana yang tampak dalam puisi John Donne, "Kanonisasi": *dia yang akan menyelamatkan jiwanya, harus*

kehilangan jiwanya terlebih dahulu, dan yang terakhir akan menjadi yang pertama.

l) *Ironi*. Segala sesuatu dalam ironi mempunyai makna berlawanan dengan makna sesungguhnya atau makna denotasi.

(a) *Ironi verbal*: lawan atau kebalikan dari apa yang diucapkan dan apa yang dimaksudkan sesungguhnya. Kalimat *wah, kamu cantik sekali* sebetulnya merupakan alat untuk menyampaikan maksud sebenarnya, yaitu *kamu buruk rupa*. Ironi ini dinamakan *verbal* karena pembicara hanya mempergunakan kata-kata tertentu untuk menyampaikan maksud yang sesungguhnya.

Dengan sendirinya, ironi verbal ada hubungannya dengan diksi, yaitu pilihan kata dari *buruk rupa* diganti *cantik*. Diksi tertentu menunjukkan pula *tone* atau nada, yaitu sikap pembicara terhadap yang diajak berbicara. Dengan adanya *tone* atau nada tertentu, nada berbicara pembicara juga terpengaruh.

(b) *Ironi dramatik*: lawan atau kebalikan dari apa yang tidak diketahui tokoh dalam sebuah karya sastra, drama, atau film dan apa yang diketahui oleh pembaca atau penonton. Dengan kata lain, pembaca atau penonton tahu, namun tokoh dalam karya sastra, drama, atau film itu tidak tahu. Sebagai misal, penjahat dalam film menuju ke utara dengan membawa senapan karena dia yakin polisi ada di utara sana, tetapi penonton tahu bahwa sebetulnya polisi berada di selatan, dibelakang dia, tidak jauh dari dia.

Dalam prosa, contoh klasik *dramatic irony* tampak jelas dalam novel Jane Austen, *Emma*. Kegemaran Emma, seorang gadis yang sudah hampir terlambat

menikah, tidak lain adalah menjodoh-jodohkan orang-orang lain. Orang-orang yang sudah tua pun, yang sebetulnya tampak sudah tidak layak untuk menikah, dia jodoh-jodohkan pula dengan penuh semangat.

Bukan hanya itu. Dia juga sangat bersemangat dalam mengatur upacara-upacara pengantin seolah-olah tidak ada orang lain selain dia yang sanggup mengerjakannya. Demikianlah, dia selalu berlagak sebagai orang yang paling tahu mengenai pengantin dan orang yang paling mempunyai hak untuk menentukan masa depan kehidupan orang lain melalui pernikahan.

Pembaca akhirnya tahu, sementara dia sendiri tidak tahu, bahwa dengan jalan menjodoh-jodohkan orang-orang lain pada hakikatnya dia sendiri ingin mendapat jodoh. Mengapa dia menjodoh-jodohkan orang-orang tua, tidak lain karena dia sendiri akhirnya jatuh cinta pada seorang laki-laki yang jauh lebih tua daripada dia sendiri. Lagi, dia tidak tahu, namun pembaca tahu.

- (c) *Ironi situasi*: lawan atau kebalikan antara harapan atau persangkaan dan hasil dari harapan atau persangka itu. Seorang mahasiswa, misalnya, merasa sangat senang karena dalam ujian dia sanggup menjawab semua pertanyaan dengan sangat mudah. Dia mempunyai keyakinan besar bahwa dia akan lulus. Keyakinan bahwa dia akan lulus tidak lain merupakan harapan. Namun, ketika pengumuman hasil ujian keluar, ternyata dia tidak lulus—kenyataan yang benar-benar berlawanan dengan harapannya.

Contoh klasik praktek *New Criticism* tampak dalam kajian Cleanth Brooks terhadap sajak John Donne "Kanonisasi". Kata *the well-wrought urn* sendiri, sebagaimana yang telah di-

singgung di atas, diambil dari sajak ini. John Donne terkenal sebagai penyair *metafisik* (*metaphysical poet*), yaitu penyair yang lebih mementingkan kehidupan sesudah mati daripada kehidupan sehari-hari di dunia nyata. Sebagai penyair metafisik, semua puisinya didominasi oleh suasana religius.

Untuk menghadapi kehidupan sesudah mati kelak, yang justru jauh lebih hakiki daripada kehidupan sekarang, cinta menjadi kunci utama. Cinta jasmani antara suami dan istri bukan hanya dihalalkan, namun justru dianjurkan. Ikatan jasmani suami istri akan menghantar kebahagiaan bersama setelah mereka meninggal. Karena itulah, sebagaimana yang telah disinggung di atas, ada paradoks *dia yang akan menyelamatkan jiwanya, harus kehilangan jiwanya terlebih dahulu*. Kematian adalah jalan untuk menuju ke kebahagiaan dalam kehidupan sesudah kematian, dan karena itu, makin bersih jiwa seseorang dalam kehidupan sekarang akan mempercepat dan memperkaya kebahagiaan di masa mendatang.

Karena *New Criticism* adalah kajian intrinsik, maka kenyataan bahwa John Donne adalah penyair metafisik dan religius tidak boleh ikut dipertimbangkan. Kehidupan penyair, keyakinan penyair, dan lain-lain yang berkaitan dengan penyair, dalam kajian intrinsik harus tidak ikut dipertimbangkan. Hanya puisi "Kanonisasi" itu sendirilah yang harus digali, tanpa menghubungkannya dengan apa pun di luar puisi itu.

Dalam penerapan *New Criticism* terhadap sastra mana pun, termasuk sastra Indonesia, kajian harus benar-benar intrinsik. Ambillah, misalnya, puisi Chairil Anwar "Diponegoro". Dalam *New Criticism*, kenyataan bahwa Chairil Anwar adalah penyair Angkatan 45 dan Diponegoro adalah pahlawan nasional tidak ikut dipertimbangkan. Perhatikanlah unsur-unsur dalaman puisi itu, sebagaimana diksinya, metaforanya, ironinya, dan lain-lain kalau ada. Melalui kajian intrinsik dengan sendirinya

akan muncul penjelasan mengapa Chairil Anwar itu penyair Angkatan 45 dan siapa sebenarnya Diponegoro.

Kesulitan Kritik Sastra (Puisi) menurut *New Criticism*

Karena *New Criticism* adalah kajian intrinsik, dan konotasi lebih penting daripada denotasi, maka pengkaji harus betul-betul pandai dalam memilah-milah antara makna sesungguhnya (makna literal) dan makna metaforik karya sastra. Dalam parafrase, misalnya, kerja pengkaji hanyalah membongkar makna harfiah puisi. Parafrase bermanfaat untuk mengetahui apakah seseorang mampu menangkap makna harfiah sebuah puisi sebelum pengkaji masuk kedalam dunia metafora.

Ambillah contoh, misalnya, dua baris terakhir dalam sajak lirik Robert Frost, "Stopping by Woods on A Snowy Evening": *and miles to go before I sleep, and miles to go before I sleep*. Kata-kata *before I sleep* tidak layak untuk diganti atau diinterpretasikan menjadi *sebelum saya mati*, namun harus sesuai dengan teksnya tanpa penafsiran, yaitu *sebelum saya (dapat) tidur*.

Dalam *New Criticism* ada sepuluh butir pelik, seperti yang diuraikan berikut ini.

1. *Making out the plain sense of poetry*. Kalau kita membaca sebuah sajak, maka kita dituntut untuk dapat "memindahkan" (melakukan *parafrase*) sajak tersebut dari puisi ke prosa. Kemampuan kita untuk melakukan parafrase merupakan ujian apakah kita mengetahui makna harfiah (*the plain sense of poetry*) sajak tersebut atau tidak. Melakukan parafrase adalah melakukan "pemindahan" makna harfiah sajak, bukan melakukan "pemindahan" dengan penafsiran. Parafrase, dengan demikian, bukan kerja untuk "menggali" sajak agar kita mengetahui makna metaforik di belakang makna harfiah sajak. Apabila dalam parafrase kita melakukan pe-

nafsiran, ada kemungkinan justru kita tidak mengetahui makna harfiah sajak yang kita parafrase.

Dalam parafrase, *aku ini binatang jalang* ("Aku" Chairil Anwar) benar-benar bermakna *aku ini binatang jalang*, bukan *aku ini pemberontak* atau apa pun yang sifatnya penafsiran. Seandainya kita sudah menyatakan bahwa *aku ini binatang jalang* adalah *aku ini pemberontak*, maka kita sudah berada di luar kawasan makna harfiah sajak ini. Jururawat, dalam kedudukannya sebagai *paramedis*, tidak melakukan diagnose, namun hanya mencatat data pasien (dalam *para+frase* kedudukan kita mirip dengan jururawat sebagai *para+medis*).

Puisi mempunyai dua fungsi, yaitu puisi sebagai sebuah *statement* dan puisi sebagai sebuah *ekspresi*. Kegagalan untuk melakukan *parafrase* berarti juga kegagalan untuk "menangkap" kedua fungsi puisi tersebut. Dengan demikian, kegagalan untuk melakukan parafrase menyangkut pula kegagalan "menangkap" *feeling* (perasaan), *tone* (nada), dan *intention* (maksud) sebuah sajak.

Silakan parafrasekan sajak Darmanto Jatman, "Istri" berikut ini.

*istri mesti digemateni
ia sumber berkah dan rejeki
(Towikromo, Tambran, Pundong, Bantul)*

*Istri sangat penting untuk ngurus kita
Menyapu pekarangan
Memasak di dapur
Mencuci di sumur
Mengirim rantang ke sawah.
Dan ngeroki kita kalau kita masuk angin
Ya, istri sangat penting untuk kita!*

*Ia sisihan kita,
kalau kita pergi kondangan
Ia tetimbangan kita,
kalau kita jual palawija
Ia teman belakang kita,
kalau kita lapar dan mau makan
Ia sigaraning nyawa kita,
kalau kita
Ia sakti kita!*

*Ah, lihatlah. Ia menjadi sama penting dengan
Kerbau, luku, sawah, dan pohon kelapa.
Ia kita cangkul malam hari dan tak pernah ngeluh walau cape
Ia selalu rapih menyimpan benih yang kita tanamkan dengan rasa
syukur, tahu terimakasih, dan meninggikan harkat kita sebagai lelaki.
Ia selalu memelihara anak kita dengan bersungguh-sungguh seperti
kita memelihara ayam, itik, kambing atau jagung.
Ah, ya. Istri sangat penting justru ketika kita mulai
melupakannya:*

*Seperti lidah ia, di mulut kita
tak terasa
Seperti jantung ia, di dada kita
tak teraba*

*Ya, ya. Istri sangat penting bagi kita justru
ketika kita mulai melupakannya.*

*Jadi waspadalah!
Tetep, madep, manteb
Gemati, nastiti, ngati-ati
Supaya kita mandiri, perkasa dan pintar ngatur hidup
Tak tergantung tengkulak, pak dukuh, bekel atau pak lurah*

*Seperti Subadra bagi Arjuna
Makin jelita ia di antara maru-marunya;
Seperti Arimbi bagi Bima
Jadilah jelita ketika melahirkan jabang tetuka;
Seperti Sawitri dan Setyawana
Ia memelihara nyawa kita dari petaka.*

Ah, ah, ah

Alangkah pentingnya istri ketika kita mulai melupakannya.

*Hormatilah istrimu
Seperti menghormati Dewi Sri
Sumber hidupmu.
Makanlah
Karena memang demikian*

Towikromo

Silakan memparafrase puisi di atas, dengan sendinya tanpa masuk ke makna metaforis puisi ini.

2. Kesulitan *sensuous apprehension* (*sensuous* berkenaan dengan pancaindera; *apprehension*=kepandaian untuk mengerti). Rangkaian kata-kata, pada dasarnya, memiliki daya pancing bagi pancaindera kita, dan karena itu kita memiliki reaksi tertentu terhadap serangkaian kata-kata tertentu. Perbedaan reaksi terhadap serangkaian kata-kata tertentu menunjukkan adanya perbedaan *sensuous apprehension* antara seorang pembaca dengan pembaca lain.

Perhatikan petikan sajak Abdul Hadi W.M., "Doa untuk Indonesia":

*Tidakkah sakral, negeriku?
Negeri ombak
Laut yang diacuhkan musafir
Kerna tak tahu kapan badai keluar dari eraman
Negeri batu karang yang permai, kapal-kapal menjauhkan diri
Negeri burung-burung gagak
Yang bertular dan bersarang di muara sungai
Unggas-unggas sebagai datang dan pergi
Tapi entah untuk apa
Nelayan-nelayan tak tahu*

Petikan sajak di atas dapat memancing pancaindera kita, dan karena itu "kuping pikiran" kita serta "lidah dan laring pikiran" kita mengeluarkan reaksi. Kedangkalan daya pancing, yang kemudian menghasilkan kedangkalan reaksi, adalah pencerminan kedangkalan kemampuan "kuping pikiran" serta "lidah dan laring pikiran" kita. Kecerdasan intelektual dan kecerdasan emosi sebuah sajak, sementara itu, memerlukan kepekaan "kuping pikiran" serta "lidah dan laring pikiran".

Dalam menghadapi sajak Sutardji Calzoum Bachri, "Sepisaupi", mungkin kita dituntut untuk memiliki kadar *sensuous apprehension* yang berbeda.

*sepisau luka sepisau duri
sepikul dosa sepukau sepi
sepisau duka serisau diri
sepisau sepi sepisau nyanyi*

*sepiaupa sepiaupi
sepisapanya sepikau sepi
sepisaupa sepisaupi
sepikul diri keranjang duri*

*sepiaupa sepiaupi
sepisaupa sepiaupi
sepiaupa sepiaupi
sampai pisauNya ke dalam nyanyi*

3. Kesulitan masalah *imagery*, khususnya *visual imagery*. Setiap pembaca memiliki kemampuan untuk memvisualisasikan *imagery*. Perbedaan kemampuan untuk memvisualisasikan *imagery* seorang pembaca dengan pembaca lain mencerminkan

kan pula perbedaan kemampuan untuk memproduksi *imagery*.

Petikan sajak Abdul Hadi W.M. di atas mengundang kita untuk memvisualisasikan objek yang disalurkan melalui *imagery* "musafir", "kapal-kapal", "burung-burung gagak", dan lain-lain. Kalau kita mampu memvisualisasikan *imagery-imagery* tersebut, kita juga akan mampu memproduksi *imagery* kita sendiri pada saat kita memvisualisasikan sebuah objek.

Karena para penyair yang baik memiliki kecerdasan untuk memproduksi *imagery*, maka kecerdasan untuk memvisualisasikan *imagery* dan memproduksi *imagery* juga dimiliki oleh pembaca-pembaca yang baik. *Imaji*, sementara itu, bersifat tidak menentu. Sebuah *imaji* yang "menggigit" seseorang pada sebuah baris sajak belum tentu mempunyai daya gelitik yang sama pada orang lain. *Imaji* dalam pikiran penyair pun mungkin berbeda dengan *imaji* dalam pikiran pembaca.

Dalam membaca sajak Sutardi Calzoum Bachri "Sepi-saupi" di atas, dengan sendirinya kita juga diuntut untuk memiliki kemampuan untuk memvisualkan *imagery*.

4. Masalah *mnemonic irrelevances* (*mnemonic*=bersifat membantu ingatan, *irrelevance*=ketidakrelevanan). Pada saat kita menghadapi sajak, pikiran kita dapat kembali ke berbagai pengalaman masa lampau, padahal belum tentu berbagai pengalaman masa lampau itu berhubungan dengan sajak yang kita hadapi. *Mnemonic irrelevances*, sementara itu, tidak hanya terdapat pada puisi, tetapi juga pada semua karya sastra.

Dalam musik pun sebetulnya ada unsur *mnemonic irrelevances*. Bayangkanlah, misalnya, pada suatu hari kita mendengar lagu yang dapat mengungkit pengalaman masa lampau kita. Ada kemungkinan besar pengalaman masa lampau

dalam diri kita tidak ada hubungannya dengan musik di hadapan kita.

5. *Stock Response(s)* (*stock*=stok, persediaan, misalnya pedagang beras kehabisan stok beras; *response*=tanggapan) juga dapat menjebak pembaca. Dalam pandangan umum, sebagaimana terungkap dalam *sanepo* "surga berada di telapak kaki ibu", seorang ibu pasti baik. Bahwasanya seorang ibu selalu baik, inilah *stock* yang tersedia dalam pikiran kita. Dalam karya sastra pada umumnya dan dalam puisi pada khususnya, sementara itu, seorang ibu tidak selamanya baik. Kalau kita menganggap tokoh ibu dalam novel Abdul Muis *Salah Asuhan* adalah ibu yang baik, kita sudah terjebak dalam *stock response*.

Petikan lirik lagu di bawah ini menggambarkan stereotip wanita tradisional Indonesia (kalau memang wanita tradisional Indonesia pada umumnya demikian):

*Wanita dijajah pria sejak dulu
Dijadikan perhiasan sangkar madu
Namun ada kala pria tak berdaya
Tekuk lutut di sudut kerling wanita*

Kalau wanita tradisional Indonesia memang demikian, maka petikan lirik lagu ini tidak akan menimbulkan penyakit *stock response*. Sajak Darmanto Jatman "Istri" mungkin juga menggambarkan pandangan laki-laki/suami Jawa tradisional terhadap wanita/istri Jawa tradisional. Kalau memang sikap laki-laki/suami Jawa tradisional terhadap wanita/istri Jawa tradisional demikian, sajak Darmanto Jatman "Istri" juga tidak menimbulkan bahaya *stock response*. Namun, dan inilah yang penting, dalam menghadapi sajak-sajak lain mengenai laki-laki/suami Indonesia/Jawa dan wanita/istri Indo-

nesia, mau tidak mau kita berusaha menghalau gambaran stereotip petikan lagu di atas dan sajak Darmanto Jatman, "Istri".

Petikan lirik lagu di atas dan sajak Darmanto Jatman, "Istri", cenderung menggambarkan stereotip wanita. Sementara itu, penggambaran stereotip, sekali lagi, cenderung untuk tidak mengundang *stock response*. Sajak wanita penyair Indonesia mutakhir Azwina Aziz Miraza, "Sekali Waktu, Enak Juga", mungkin lebih banyak menggambarkan kasus, dan bukan stereotip gender dalam kebudayaan tertentu:

*Sekali waktu, enak juga jadi janda
peduli amat dicemooh orang.
Jangan coba mengerti aturan,
Mereka cuma pesan,
yang usang dalam bentuk iklan
"Tak enak pilihanmu,
biar matang pikirkan."*

*Sekali waktu di waktu yang lain,
enak juga jadi pelacur.
Bagi seorang kekasih saja,
lantas hanyut main dokter-dokteran.
"Apa sih arti aturan?"
Jalan buntu bila ke luar,
dan mereka membungkus dengan kesumat.
Aku urung karena iman.*

*Berkali-kali aku melamun saja.
Sekali waktu, enak juga!*

Kalau memang benar sajak "Sekali Waktu, Enak Juga" lebih banyak menggambarkan kasus dan bukannya stereo-

tip, maka sajak semacam ini juga kurang mengundang bahaya *stock response*.

6. *Sentimentalitas*. Kita mafhum bahwa sajak-sajak Toto Sudarto Bachtiar sangat halus. Namun, karena dorongan *sentimentalitas*, seseorang mengalami kesulitan untuk memahami sajak-sajak Toto Sudarto Bachtiar. Kesulitan untuk memahami sebuah sajak karena jebakan *sentimentalitas* antara lain tercermin pada cara seseorang membaca sajak. Katakanlah, misalnya, seseorang membaca sajak Toto Sudarto Bachtiar "Pengemis" dengan menangis-nangis atau pura-pura menangis-nangis karena rasa kasihan kepada pengemis. Sajak "Pengemis" Toto Sudarto Bachtiar, sementara itu, kendati mengundang rasa belas kasihan, pada dasarnya adalah sajak yang tegar, dan karena itu sama-sekali tidak mengundang tangis.
7. *Inhibition* (=sifat menahan diri, atau kadang-kadang dinamakan *Hardness of Heart*=Kekerasan Hati) juga dapat menjebak kita, sebagaimana pula halnya *sentimentalitas*.
8. *Doctrinal Adhesions* (=adhesi/pelekatan doktrinal). Ada kalanya puisi memiliki muatan ideologi, agama, kepercayaan, pandangan hidup, filosofi, dan hal-hal semacam itu. Jebakan yang mungkin terjadi: mungkin sebuah sajak tampak memiliki muatan ideologi tertentu, tetapi ternyata tidak. Atau, mungkin juga ideologi tertentu itu kadarnya kecil, namun tampak besar. Dapat juga ideologi tertentu itu sebenarnya memperjuangkan kepercayaan tertentu, namun disalah-tafsirkan menjadi memperjuangkan kepercayaan lain.
9. *Technical Presupposition(s)* (=presuposisi teknis, perkiraan/persangkaan teknis). Kemungkinan jebakan presuposisi tek-

nis: kita sudah terbiasa menganalisis karya sastra dengan pendekatan intrinsik dan ekstrinsik, dan karena itu kita menganggap teknik analisis dengan pendekatan intrinsik dan ekstrinsik adalah teknik yang baik. Tentu saja, belum tentu pendekatan intrinsik dan ekstrinsik yang kita gunakan itu baik. Juga, tentu saja, dengan pendekatan lain mungkin kita akan melihat hasil yang berbeda.

Contoh lain: seseorang terbiasa mempergunakan teknik tertentu dalam menganalisis genre atau subgenre tertentu, katakanlah soneta. Apabila dalam menganalisis soneta-soneta lain dia tetap mempergunakan teknik sama, dia dapat terjebak oleh presuposisi teknis. Karena itu, teknik (pendekatan, teori, metode analisis) yang kita pilih adalah teknik yang sesuai dengan karya sastra yang kita analisis.

Dalam *Principles of Criticism*, I.A. Richards menyatakan bahwa setiap sajak pada hakikatnya adalah sebuah pengalaman yang terbatas (*Every poem ... is a strictly limited piece of experience*). Karena itu, masing-masing sajak pada hakikatnya mempunyai ciri khas yang tidak dimiliki oleh sajak lain. Perbedaan antara sajak satu dengan sajak lain, sajak mengenai apa pun dan oleh siapa pun, mengundang kita untuk memperlakukannya sebagai sebuah kasus.

10. *General Critical Preconception*. Jebakan *general critical preconception* terjadi manakala sadar atau tidak kita menilai sebuah karya sastra, khususnya puisi, dengan teori tertentu. Seseorang yang menganalisis sebuah *romance*, sementara dia sudah terpaku pada teori tertentu mengenai *romance*, kalau dia menganggap *romance* yang dianalisis buruk karena tidak sesuai dengan *romance* lain, maka dia sudah terjebak dalam *general critical preconception(s)*.

Formalisme Rusia

Kendati *New Criticism* menganggap bentuk atau *form* sangat penting, istilah *form* itu sendiri kurang digalakkan oleh tokoh-tokoh *New Criticism*. Dengan demikian tampak seolah-olah *New Criticism* tidak ada hubungannya dengan *form*. Istilah *form* menjadi penting setelah Formalisme Rusia menekankan pentingnya *form* dalam karya sastra, khususnya dalam narasi.

Sebagaimana halnya *New Criticism*, Formalisme Rusia sebetulnya juga merupakan kajian struktur, yang dalam konteks ini tidak lain adalah kajian bentuk atau *form*. Kajian struktur dapat pula mempunyai makna yang agak luas, misalnya kajian mengenai hakikat soneta Itali (Petrarch) dan soneta Inggris (Shakespeare dan Milton). Semua soneta, termasuk soneta Indonesia yang awalnya dimasukkan ke Indonesia oleh penyair Muhammad Yamin dari sastra Belanda, adalah sajak 14 baris. Dalam soneta Itali dan soneta Inggris, soneta itu pasti sajak lirik terdiri dari 14 baris *iambic pentameter*. Namun, masing-masing soneta itu mempunyai ciri-ciri sendiri, dan karena itu mempunyai struktur yang berbeda. Struktur di sini berkaitan dengan pengaturan jumlah baris dalam setiap bait, ritme, rima, dan pada baris mana gagasan pokok soneta itu harus diletakkan.

***New Criticism* dan Formalisme**

Kendati *New Criticism* berpegang teguh pada pendirian bahwa puisi adalah otonom, dan karena itu tidak ada hubungannya dengan penyairnya, dalam *The Well-Wrought Urn* Cleanth Brooks menyatakan bahwa pikiran penyair pada hakikatnya bukanlah *tabula rasa*, bukan sesuatu yang kosong, tapi sesuatu yang sudah ada isinya sebelumnya. Masing-masing penyair, dengan demikian, mau tidak mau menyuarkan gagasannya, pendiriannya, atau ideologinya. Namun, Cleanth Brooks bersikukuh, kendati pikiran penyair bukanlah sebuah *tabula ra-*

sa, pada hakikatnya puisi seorang penyair adalah sebuah karya yang otonom.

Kemudian, pada tahun 1951, ketika wibawa *New Criticism* sudah dianggap mulai pudar, Cleanth Brooks menerbitkan sebuah esai mengenai kritik formalisme. Dalam esai ini sekali lagi Cleanth Brooks menekankan kembali gagasan *New Criticism*, antara lain, *bentuk* dan *isi* (*form* dan *content*) sama sekali tidak dapat dipisahkan. Kemudian, dengan mengutip kembali pendapat sesama tokoh *New Criticism*, Allen Tate, Cleanth Brooks menyatakan bahwa "masalah moral yang spesifik" dalam suatu karya sastra merupakan masalah pokok dalam sastra, namun tujuan sastra pada hakikatnya bukanlah untuk menunjukkan moral. Ketika esai ini akan diterbitkan ulang, Cleanth Brooks menyatakan bahwa dia tidak menyangkal pentingnya kajian biografis dan kajian historis, tetapi bagaimana pun juga kajian itu tidak mungkin dipergunakan untuk menentukan nilai sastra puisi.

Dari pernyataan di atas tampak bahwa Cleanth Brooks sedikit banyak telah berubah pikiran kendati dia tetap mempertahankan pendirian *New Criticism* dengan teguh. Cleanth Brooks sudah menyatakan, misalnya bahwa sastra tidak mungkin dilepaskan dari masalah moral, dan bahwa kajian biografis dan kajian historis mempunyai makna yang tidak mungkin dinafikan dalam kajian sastra. Dari pernyataan-pernyataan di atas juga tampak bahwa penggunaan istilah *form* secara eksplisit sangat penting, yang sebelumnya tidak begitu diperhatikannya sampai dengan timbulnya Formalisme Rusia.

Karena *formalisme* pada dasarnya menyangkut *form* atau bentuk, maka ada kecenderungan setiap kajian yang menyangkut *form* atau bentuk dinamakan kajian formalisme. Kajian Aristoteles (384—322 SM) mengenai puisi dan mengenai tragedi, kajian Monroe C. Beardsley (1915—1985) mengenai pengalaman estetik dalam menghadapi karya seni, misalnya

musik sonata karya Beethoven, kajian Benedetto Croce (1866—1952) mengenai estetika, sebagaimana misalnya puisi Virgil dan Dante Alighieri, kajian Victor Shklovsky (1893—1984) mengenai seni sebagai teknik penciptaan sebagaimana yang tampak dalam novel Spanyol *Don Quixote* dan berbagai novel Rusia karya Maxim Gorky, Leo Tolstoy, dan Alexander Pushkin—semuanya dianggap sebagai *kajian formalisme* karena perhatian para pengkaji itu bertumpu pada *form* atau bentuk karya seni. Bentuk di sini mempunyai makna yang sama, yaitu cara mengungkapkan isi (*content*). Kajian tokoh strukturalisme, seperti misalnya Roland Barthes (1915—1980) mengenai kritik sastra, juga dianggap sebagai kajian formalisme.

Sebagaimana halnya *New Criticism*, Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha atau Strukturalisme Praha) dan strukturalisme sangat memperhatikan bentuk (*form*), yaitu cara penyair atau penulis mengemukakan gagasannya. Perhatian terhadap bentuk otomatis tidak lepas dari perhatian terhadap isi (*content*), yaitu gagasan dalam karya sastra. Keberhasilan seorang penyair atau penulis diukur dari bentuk karyanya sebab mau tidak mau isi atau gagasan pengarang atau penulis akan tertampung pada bentuk. Sebuah bentuk yang jelek tidak mungkin menampung isi yang baik, dan sebuah isi yang baik tidak mungkin ditampung oleh bentuk yang miskin.

Demikianlah, konsep bentuk menurut Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha atau Strukturalisme Praha) pada hakikatnya sama dengan konsep bentuk menurut *New Criticism*. Baik *New Criticism* maupun Formalisme Rusia, sementara itu, menganggap bahwa *otonomi* itu sangat penting, kendati berbeda. Menurut *New Criticism*, *otonomi* adalah:

- (a) Karya sastra adalah sesuatu yang mandiri dan berdiri sendiri, dan karena itu tidak tergantung pada unsur-unsur lain, termasuk tidak tergantung pada penyair atau penulisnya,

- (b) Kajian sastra adalah sebuah kajian yang mandiri/berdiri sendiri, tidak tergantung pada kajian-kajian lain, seperti sejarah, filsafat, biografi, psikologi, dan sebagainya.

Sementara itu, menurut Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha) *otonomi* karya sastra adalah sesuatu yang mandiri dan berdiri sendiri, namun kalau perlu dapat berhubungan dengan karya seni lain (seni lukis, seni musik, seni tari, dan lain-lain). Mengapa? Karena sastra adalah seni, dan karena itu, sastra dan seni-seni lain pada hakikatnya satu rumpun.

Perbedaan konsep mengenai otonomi terjadi karena titik berat *New Criticism* adalah puisi, sedangkan titik berat Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha) adalah prosa. *New Criticism* lahir karena adanya kajian-kajian terhadap puisi, sebagaimana yang tampak dalam kajian Cleanth Brooks dalam buku *The Well-Wrought Urn*, yaitu kajian terhadap sajak-sajak John Donne, dan juga kajian Alan Tate terhadap sajak-sajak John Donne. Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha), sementara itu, lahir karena kajian terhadap prosa.

Contoh *otonomi* Formalisme Rusia tampak pada kajian novel Andre Gide *Pastoral Symphony*, mengenai hubungan seorang pendeta dengan seorang gadis buta. Sebagai penggembala umat, seharusnya pendeta ini sanggup melindungi semua umatnya termasuk keluarganya sendiri. Namun, sebagaimana pernah diungkap dalam berbagai kitab suci, karena hilangnya satu umat maka pendeta ini sibuk mencari umatnya yang hilang dengan menelantarkan umatnya yang lain yang tidak hilang. Tragedi pun terjadi anak laki-laki sang pendeta yang diharapkan kelak menjadi pendeta terpaksa berpindah agama, sementara gadis buta ini akhirnya meninggal.

Andre Gide memperoleh inspirasi untuk menulis novelnya ini dari sebuah simfoni Ludwig von Beethoven *Pastoral Symphony*, dan karena itu judul novel Andre Gide juga sama. Sesuai dengan namanya, *Pastoral Symphony* berkisah mengenai lapangan terbuka yang indah dan juga dimainkan di lapangan terbuka yang indah, dan karena itu Andre Gide juga menyajikan latar-latar lapangan terbuka. *Pastoral Symphony* Beethoven, sementara itu, berkaitan dengan siklus musim sebagai pencerminan siklus kehidupan, yaitu musim semi, musim panas, musim gugur, dan musim salju. Setiap musim oleh Beethoven dimasukkan ke dalam satu *movement*, dan karena itu *Pastoral Symphony* terdiri atas empat *movements*. Sebagaimana halnya simfoni Beethoven, Andre Gide juga membagi novelnya menjadi empat bab.

Tokoh pengkaji prosa Formalisme Rusia yang penting adalah Vladimir Propp, penulis buku *The Morphology of Folk-tale*. Para tokoh Aliran Praha/Strukturalisme Praha, yaitu Jan Mukarovsky dan Roman Jakobson, juga sangat tertarik pada kajian prosa. Karena para tokoh Formalisme Rusia dan Aliran Praha/Strukturalisme Praha sangat tertarik pada kajian prosa, maka para tokoh ini banyak memberi sumbangan terhadap *narratology* (ilmu mengenai narasi, penceritaan/pengisahan).

Propp, sebagaimana Roman Jakobson yang juga mempunyai pengaruh kuat pada strukturalisme, juga mempergunakan studi bandingan. Dia kumpulkan seratus cerita rakyat dan cerita peri (*folktales* dan *fairy tales*) yang berbeda-beda, dia simak, lalu dia simpulkan. Semua cerita rakyat itu mempunyai struktur yang lebih kurang sama: tujuh *spheres of action* dan tiga puluh satu elemen atau fungsi. Watak-wataknya pasti itu-itu juga dengan fungsi yang itu-itu juga, seperti misalnya wira/pahlawan, penolong, penjahat, orang yang dicari, dan lain-lain. Dia temukan, dalam semua cerita rakyat itu pasti ada *actor*

(watak yang melakukan *actions*/tindakan/perbuatan, masing-masing dengan fungsinya sendiri-sendiri.

Ada tujuh aktor penting, yaitu

- (1) penjahat,
- (2) donor (yang memberi),
- (3) penolong,
- (4) pangeran putri dan ayahnya,
- (5) penghantar,
- (6) wira/pahlawan/hero, dan
- (7) wira/pahlawan/hero palsu.

Setiap aktor bertindak/berbuat dan tindakan/perbuatan mereka mencerminkan fungsi mereka masing-masing. Titik berat keberadaan mereka adalah bertindak/berbuat untuk merealisasikan/mewujudkan fungsi mereka.

Tindakan dan fungsi mereka merupakan struktur cerita rakyat dan cerita peri itu, dan inilah nanti yang mempunyai pengaruh besar pada strukturalisme/pascastrukturalisme. Pengaruh ini membuka jalan yang lapang bagi analisis studi sastra bandingan. Watak dalam karya sastra yang dibandingkan, tentunya, melakukan *action*, sementara itu, *action* itu mencerminkan fungsi masing-masing watak.

Dalam semua cerita rakyat dan cerita peri itu juga pasti ada *syushets* dan *fabula* yang bertentangan tapi saling tergantung, dan yang satu mempunyai peran yang lebih penting daripada yang lain. *Fabula* adalah yang bertindak/melakukan *action*/perbuatan, yang akibatnya pasti akan menimpa satu atau lebih *syushets*. Di sini tampak adanya sebuah prinsip yang akhirnya dipakai oleh strukturalisme/ pascastrukturalisme, dalam hal ini Dekonstruksi: ada oposisi biner, dua pihak saling tergantung, dan yang satu lebih penting daripada yang lain.

Strukturalisme mengenai *otonomi* sama dengan *New Criticism*, namun kalau perlu karya sastra dan kajian sastra

dapat berhubungan dengan kajian-kajian lain yang serumpun, antara lain linguistik, sejarah, dan antropologi, dan sastra sendiri. Mengapa demikian? Karena *New Criticism* lahir semata dari dalam kajian sastra sendiri, dan karena itu, kajian sastra bagi *New Criticism* tidak berhubungan dengan kajian-kajian lain. Strukturalisme, sementara itu, lahir dari kajian-kajian lain yang serumpun, yaitu dalam rumpun *the humanities* (*linguistik* datang dari pengaruh Ferdinand de Saussure, *sejarah* datang dari pemikiran Michel Foucault, seorang strukturalis ahli sejarah yang tidak suka dianggap sebagai strukturalis, *antropologi* dari Levi-Strauss, dan kajian sastra sendiri, sebagaimana misalnya Roland Barthes, Tzvetan Todorov, A.J. Greimas, dan Gerald Genette), dari situ, kajian itu baru masuk ke kajian sastra.

Concreteness: Apabila karya sastra dibaca, maka karya sastra menjadi *concrete*/hidup dengan nyata—misalnya, dalam baris/larik sajak penyair Romantik Inggris, John Keats, "Ode to Melancholy" *then glut thy sorrow on a morning rose*,—kata *glut* menjadi konkret/serasa hidup, menggambarkan *kerakusan*

Makna *concreteness* dalam *New Criticism*, Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha), dan strukturalisme pada hakikatnya sama, yaitu apabila karya sastra dibaca, maka karya sastra menjadi *concrete*/hidup dengan nyata dan serasa hidup. Perbedaan makna *concreteness* dalam *New Criticism* di satu pihak dan Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha) sama dengan perbedaan makna *otonomi* pada teori-teori di atas. *Concreteness* dalam *New Criticism* terdapat dalam puisi yang bagus, sedangkan *concreteness* dalam Formalisme Rusia (termasuk Aliran Praha/Strukturalisme Praha) tampak dalam karya prosa yang bagus.

Aliran Praha/Strukturalisme Praha

Aliran Praha dapat dianggap sebagai jembatan antara Formalisme Rusia di satu pihak dan strukturalisme di pihak lain.

Roman Jakobson, tokoh penting dalam Aliran Praha/Strukturalisme Praha, misalnya, akhirnya juga dianggap sebagai tokoh strukturalisme. Baik Aliran Praha/ Strukturalisme Praha maupun strukturalisme, sementara itu, merasa sangat berhutang budi terhadap Ferdinand de Saussure, ahli linguistik Prancis, yang kuliah-kuliahnya kemudian disunting dan dijadikan buku oleh para mahasiswanya menjadi *Course in General Linguistics*.

Dibandingkan dengan Formalisme Rusia dan strukturalisme, Aliran Prahalah yang paling banyak memperhatikan linguistik. Aliran ini banyak membahas masalah fonetik, fonologi, dan semantik, dan berusaha untuk mendefinisikan *phoneme*, *distinctive/redundant feature*, dan sebagainya, yang ada hubungannya dengan sastra.

Menurut aliran ini, karya sastra yang sudah diterbitkan atau diedarkan dianggap menjadi milik khalayak, dan khalayak mendekati karya sastra itu dengan perasaan estetis pada saat membaca karya sastra tersebut. Perasaan khalayak pada waktu membaca karya sastra itu, mau tidak mau, diperoleh dengan melalui bahasa yang dipergunakan dalam karya sastra itu. Karena itulah, aliran ini benar-benar tertarik pada linguistik.

Titik berat aliran ini yang terlalu banyak ke linguistik menyebabkan aliran ini kurang mendapat perhatian dalam kajian sastra. Buku-buku rujukan kajian sastra, misalnya, sering mengabaikan kehadiran aliran ini. Meskipun demikian, aliran ini memberi sumbangan yang amat banyak kepada *narratology* (ilmu mengenai narasi, penceritaan/pengisahan) dan *stylistics* (ilmu mengenai gaya bahasa) dalam karya sastra.

Aliran Praha kemudian dianggap mempunyai peran penting dalam menghubungkan *linguistics* dan *literature*, dua ilmu yang awalnya dianggap sama sekali terpisah.

BAB IV

***NEW CRITICISM* DAN STRUKTURALISME**

Begitu banyak dan beragam pemikiran yang telah mendorong lahirnya strukturalisme, dan semua pemikiran itu saling terkait dan saling mendukung. Seandainya pemikiran-pemikiran yang mendahului strukturalisme itu tidak ada, mungkin strukturalisme tidak akan pernah ada, atau muncul dalam bentuk lain. Namun, di antara sekian banyak pemikiran, faktor langsung yang mendorong lahirnya strukturalisme adalah *New Criticism*.

Bagi strukturalisme, *New Criticism* hanya mengandalkan akal sehat atau *common sense*, dan karena itu, sebetulnya *New Criticism* tidak mempunyai landasan yang kuat. Akal sehat atau *common sense* semata, menurut strukturalisme, tidak dapat dipertanggungjawabkan. Strukturalisme tampil untuk memberi landasan pertanggungjawaban yang tidak diberikan oleh *New Criticism*.

Apakah betul *New Criticism* mengandalkan kajiannya pada *common sense* semata dapat dilihat baik dari cara kerja maupun dari pernyataan para tokoh *New Criticism*. Cara kerja *New Criticism* tampaknya tidak lain merupakan pertanggungjawaban atas kebenaran kajian mereka. Di satu pihak, kata Cleanth Brooks, puisi adalah aktivitas alamiah, yang tidak lain merupakan salah satu aktivitas fundamental manusia, dan karena itu bukan merupakan aktivitas yang esoterik (hanya diketahui dan dipahami orang-orang tertentu). Karena itu, menurut Cleanth

Brooks, pandangan bahwa puisi dapat dikaji dengan *common sense* memang benar, tapi hanya sampai pada tahap-tahap tertentu saja. Apabila kajian terhadap puisi diperdalam sampai ke hakikat puisi yang esensial, *common sense* tidak dapat diandalkan lagi.

Pada awalnya, sementara itu, baik Formalisme Rusia (termasuk Strukturalisme Rusia) maupun strukturalisme menganggap bahwa karya sastra adalah otonom. Namun, pengertian otonomi ini kemudian cenderung meluas. Otonomi dalam *New Criticism*, misalnya, terbatas pada sebuah puisi yang dijadikan objek kajian. Puisi, dengan demikian, tidak ada kaitannya dengan dunia luar sama sekali, termasuk biografi penyairnya. Formalisme Rusia (termasuk Strukturalisme Rusia), sementara itu, mempunyai pandangan yang lebih luas mengenai otonomi. Karena karya sastra adalah karya seni, maka otonomi sebuah karya sastra pasti tidak bebas dari kaitannya dengan karya-karya seni lain. Otonomi yang lebih luas ini terjadi karena objek kajian Formalisme Rusia (termasuk Strukturalisme Rusia) adalah narasi, dan karena itu tidak terbatas pada puisi. Sebuah narasi, dengan demikian, mungkin berhubungan dengan musik karena narasi dan musik tidak lain adalah sama-sama karya seni. Sementara itu, strukturalisme menganggap bahwa sastra bukan hanya sebuah seni, tapi juga merupakan satu bagian humaniora, sebagaimana misalnya linguistik, antropologi, sejarah, dan lain-lain.

Sebetulnya, Cleanth Brooks juga sudah berkali-kali menekankan bahwa kajian sastra tidak lain adalah kajian *the humanities* (humaniora). Namun, cara kerja *New Criticism* terbatas pada puisi, dan tidak mempertimbangkan faktor-faktor lain di luar puisi itu sendiri, sedangkan strukturalisme sangat memperhatikan kaitan antara sastra dengan humaniora. Dari titik ini kemudian tampak adanya perpisahan antara *New Criticism* dan Strukturalisme. Perpisahan ini terjadi karena kaji-

an sastra berasal dari sastra sendiri, sedangkan strukturalisme menganggap bahwa sastra adalah sebuah bagian humaniora.

Asal-usul para tokoh *New Criticism* tidak lain adalah sastra sendiri, sedangkan asal-usul para tokoh strukturalisme dari berbagai disiplin ilmu dalam humaniora. Berbagai bidang ilmu itu antara lain antropologi, termasuk mitologi, kepercayaan, ritual, dan cerita rakyat, sebagaimana yang dibawakan oleh Claude Levi Strauss (Prancis), sejarah, sebagaimana yang dibawakan oleh Michel Foucault (Prancis), sastra sendiri, sebagaimana yang dibawakan oleh Roland Barthes (Prancis), dan lain-lain. Kemudian, masuklah psikologi, sebagaimana yang dibawakan oleh Jacques Lacan (Prancis).

Kenyataan bahwa strukturalisme datang dari berbagai bidang ilmu dapat menjadikan strukturalisme sebuah studi interdisipliner. Sastra, dengan demikian, dapat dimasuki dari berbagai pintu, antara lain antropologi, sejarah, sastra sendiri, dan kemudian psikologi. Sebagai sebuah studi interdisipliner, dengan sendirinya strukturalisme mempergunakan pendekatan ekstrinsik.

Namun, karena titik berat strukturalisme adalah sastra, strukturalisme dapat juga menjadi sebuah studi mono-disipliner. Dalam strukturalisme, dengan demikian, sastra dapat dimasuki dari dunia sastra sendiri kendati unsur-unsur di luar sastra dapat ikut dipertimbangkan. Kalau strukturalisme menjadi sebuah studi monodisipliner, maka strukturalisme dapat pula mempergunakan pendekatan intrinsik.

Salah satu contoh penggunaan pendekatan instrinsik tampak dalam studi Jonathan Culler, seorang tokoh strukturalis Amerika, dalam menghadapi sajak William Blake "Ah Sunflower". Culler tidak keluar dari teks sastra, kemudian berputar-putar dalam dunia sastra sendiri. Apa yang dilakukan oleh Culler, sebetulnya, sama dengan apa yang dilakukan oleh *New Criticism*. Karena itu, kendati pemicu utama lahirnya struk-

turalisme adalah ketidakpuasan terhadap *New Criticism*, ternyata tidak selamanya *New Criticism* dapat ditumbangkan oleh strukturalisme. Pendekatan intrinsik sebagai kunci utama *New Criticism*, pada hakikatnya, terus dianut oleh teori-teori sesudah *New Criticism* secara resmi dianggap tidak ada.

Formalisme Rusia, Strukturalisme Praha, dan Strukturalisme

Ketika *New Criticism* secara resmi dianggap sudah mati pada tahun 1950-an dan 1960-an (namun, dalam praktek sebetulnya pemikiran *New Criticism* sampai saat ini masih berpengaruh), muncullah kemudian dua perkembangan baru, yaitu Formalisme Rusia dan Strukturalisme Praha, yang dalam banyak hal dianggap identik. Formalisme Rusia sendiri sebetulnya terdiri atas dua kelompok, yaitu The Moscow Linguistic Circle dan *Opojaz* (Masyarakat untuk Kajian Bahasa Puitik) (bukan bahasa puisi, tapi bahasa puitik). Dalam perkembangannya kemudian, keduanya dianggap satu, yaitu Formalisme Rusia. Para tokoh Formalisme Rusia dianggap sebagai orang-orang yang anti kajian sastra Marxis, dan karena itu banyak di antara mereka yang melarikan diri dari Rusia. Lahirnya kajian sastra Marxis antara lain melahirkan Realisme Sosial, yang di Indonesia kemudian dijadikan pedoman mutlak para seniman Lekra (Lembaga Kesenian Rakyat), organ kebudayaan PKI sebelum G-30-S

Para tokoh Formalisme Rusia tidak lain adalah juga tokoh Strukturalisme Praha. Mereka antara lain adalah Victor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Boris Tomashevsky, dan Yuri Tynjanov. Beberapa di antara mereka kemudian lari dari negara-negara komunis Uni Soviet dan Chekoslovakia, kemudian hijrah ke Amerika Serikat. Vladimir Propp dengan bukunya yang sangat berpengaruh, *Morphology of the Folktale*, dan Roman Jakobson, seorang linguis Rusia yang kemudian melari-

kan diri ke New York menjelang Perang Dunia II, sebetulnya juga termasuk dalam kelompok Formalisme Rusia dan Strukturalisme Praha. Namun, karena peran dan sumbangan mereka sangat besar, masing-masing mereka dianggap berdiri sendiri, seolah mereka tidak ada kaitannya dengan mazhab tertentu.

Kebetulan, ketika Roman Jakobson memperkenalkan gagasan-gagasannya di Amerika, pada saat yang hampir bersamaan terjemahan karya para tokoh Formalisme Rusia dan Strukturalisme Praha juga masuk ke Amerika. Strukturalisme sendiri, sementara itu, sebagaimana yang diperkenalkan oleh Claude Levi-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, datang dari Prancis. Karena itulah, dalam kajian sastra dikenal dua macam strukturalisme, yaitu Strukturalisme Prancis yang datangnya dari Prancis sendiri, dan Strukturalisme Amerika yang asal-usulnya dari Formalisme Rusia dan Strukturalisme Praha.

Gagasan pokok Roman Jakobson terdiri atas tiga tingkatan, yaitu

- (a) analisis aspek bunyi suatu karya sastra,
- (b) masalah makna dalam konteks puitik, dan
- (c) integrasi antara bunyi dan makna dalam suatu kesatuan yang tidak mungkin dipisahkan.

Puitik (poetic) atau lengkapnya *seni puitik (poetic art)* adalah seni penulisan karya sastra dan seni penghayatan karya sastra. Pengarang yang mempunyai kemampuan puitik yang kuat sanggup menulis karya sastra yang baik, dan pembaca yang mempunyai kemampuan puitik yang kuat sanggup menghayati karya sastra dengan baik. *Puitik*, dengan demikian, adalah seni (*art*) dalam proses kreatif dan seni dalam proses membaca.

Puitika (poetics), sementara itu, tidak lain adalah ilmu mengenai puitik. Semua kajian mengenai kemampuan puitik pengarang dan kemampuan puitik pembaca, dengan demikian,

termasuk puitika. Karena masing-masing teori atau aliran mempunyai standar puitik masing-masing, ukuran kemampuan pengarang untuk menciptakan karya sastra dan ukuran keberhasilan pembaca dalam menghayati karya sastra juga terulang pada teori atau alirannya.

Pada tingkatan ketiga, yaitu integrasi antara bunyi dan makna dalam suatu kesatuan yang tidak mungkin dipisahkan, akan tampak unsur dominan, yaitu unsur yang menjamin integritas struktur. Seni Romantik di Eropa pada abad ke-19, misalnya, berorientasi pada musik. Karena itu, unsur dominan puisi Romantik juga mengacu pada musik: diksi dan intonasinya mau tidak mau juga sejalan dengan melodi musik. Dalam realisme, sementara itu, unsur *dominan* adalah seni verbal, dan karena itu nilai puitik karya sastra juga disesuaikan dengan unsur dominan ini.

Namun, Strukturalisme Praha, Strukturalisme Prancis, dan Strukturalisme Rusia pada hakikatnya terikat oleh gagasan yang sama, yaitu strukturalisme. Gagasan yang sama ini tampak, antara lain, dalam pertanyaan-pertanyaan yang diajukan oleh P.N. Medvedev dan Mikhail Bakhtin, keduanya pemikir Rusia dalam karya bersama mereka, "Objek, Tugas, dan Metode Sastra Sejarah". Dengan berbagai versi dan variasi, semua strukturalisme selalu bertolak dari pertanyaan mereka, yaitu "Apakah karya sastra itu? Apakah struktur itu? Apakah elemen struktur itu dan apa fungsi estetis elemen-elemen itu? Apa itu genre, gaya bahasa, plot, tema, motif, hero (tokoh pahlawan, dalam bahasa Melayu Malaysia, Brunei Darussalam dan Singapura dinamakan "wira"), meter, rima, melodi, dan sebagainya?"

Semua pertanyaan ini pada hakikatnya mengacu pada satu tujuan, yaitu *form* atau bentuk, dan karena itu tampak bahwa strukturalisme tidak mungkin membebaskan diri dari *New Criticism*. Bedanya, *New Criticism* membatasi diri pada puisi dan strukturalisme pada humaniora. P.N Medvedev, yang

dalam masa hidupnya mungkin tidak pernah membayangkan akan lahirnya strukturalisme yang mengguncang dunia pemikiran (bukan dunia sastra saja), ternyata juga kadang-kadang dianggap sebagai tokoh strukturalisme. Karena dianggap terang-terangan melawan Marxisme, pada tahun 1938 P.N. Medvedev dijatuhi hukuman tembak sampai mati, sementara Mikhail Bahktin sempat melarikan diri.

Ketika strukturalisme sedang tumbuh dengan pesat di Prancis, ada seorang filsuf Prancis terkemuka, Louis Althusser, yang berusaha untuk memasukkan gagasan-gagasan Marxisme ke dalam strukturalisme. Gagasan utamanya adalah kembali ke Marxisme tulen, dengan jalan mempelajari kembali karya Marx dengan cermat. Pemikirannya mempunyai pengaruh yang sangat luas di Eropa Barat dan Amerika Latin pada tahun 1960-an dan 1970-an. Dengan masuknya Louis Althusser ke dalam jajaran strukturalisme, maka cakrawala strukturalisme menjadi bertambah luas, dan karena itu peran strukturalisme dalam kajian sastra menjadi lebih sempit.

Gagasan Althusser, memang, lebih banyak mengacu pada ideologi, yaitu Marxisme, khususnya Historisme Materialisme, suatu kajian mengenai pergeseran kelas menurut idealisme Marxisme. Dia menganggap bahwa antarkelas dalam masyarakat pasti terdapat *overdeterminasi* (wewenang kelas atas yang berlebihan untuk menentukan nasib kelas bawah), dan karena itu menimbulkan kontradiksi. Pergeseran dari masyarakat feodal menuju ke masyarakat kapitalisme dan kemudian menuju ke masyarakat komunis, bagi Althusser, merupakan *decentered structure*, yaitu struktur dari segala macam struktur yang menyangkut masalah ekonomi, politik, dan ideologi.

Salah satu simpul pemikiran Althusser yang Marxist, dan Derrida yang non-ideologis, serta beberapa tokoh strukturalisme yang lain, akhirnya melahirkan pascastrukturalisme. Salah satu gagasan pokok pascastrukturalisme adalah dekonstruksi.

Dalam kerangka berpikir *dekonstruksi*, semua objek tidak mungkin membebaskan diri dari *oposisi biner*, yaitu kehadiran dua komponen yang saling berkontradiksi, sebagaimana misalnya kanan-kiri, terang-gelap, dan atas-bawah.

Strukturalisme dan Eksistensialisme

Kendati eksistensialisme tidak langsung berhubungan dengan strukturalisme, eksistensialisme menjadi salah-satu pemicu lahirnya strukturalisme. Eksistensialisme, sebagaimana yang dibawakan oleh Jean-Paul Sartre (Prancis), Albert Camus (Prancis, Aljazair), dan Martin Heidegger (Jerman) adalah filsafat, namun dapat juga muncul dalam bentuk sastra. Kecuali menjadi filsuf, Jean-Paul Sartre, misalnya, adalah novelis (salah satu novelnya adalah *Nausea*), penulis drama (salah-satu dramanya adalah *No Exit*), dan esais (antara lain mengenai proses kreatif). Albert Camus, sementara itu, juga menulis novel (antara lain *Orang Asing*), drama (antara lain *Caligula*) dan buku filsafat, *Mitos Sisipus*. Di antara Sartre, Camus, dan Heidegger, hanya Heidegger-lah yang tidak menulis sastra.

Eksistensialisme sebetulnya sudah ada pada abad kesembilan belas sebagaimana yang dibawakan oleh Soren Kierkegaard dan Karl Jaspers. Pada abad kesembilan belas, eksistensialisme dibawakan dan dianut oleh orang-orang yang percaya Tuhan, dan karena itu eksistensialisme abad kesembilan belas adalah teistik. Eksistensialisme abad kedua puluh, sebaliknya, dibawakan oleh orang-orang yang tidak percaya Tuhan, dan karena itu ateistik.

Dalam Perang Dunia II, sebagaimana yang dapat diketahui dalam sejarah, Jerman memperoleh kemenangan di berbagai medan pertempuran baik di Eropa maupun di Afrika. Bangsa negara-negara yang diserbu Jerman berdoa agar Jerman cepat dikalahkan dan perang cepat usai. Namun, perang justru berkelanjutan, dan Jerman justru terus-menerus

mendapat kemenangan-kemenangan gemilang. Kenyataan bahwa perang terus berkelanjutan dan Jerman terus menang inilah yang memicu Sartre dan Camus untuk meragukan keberadaan Tuhan. Akhirnya, inilah salah satu awal yang memicu keyakinan Sartre dan Camus untuk menjadi ateis.

Karena Tuhan tidak turun tangan, maka tanggung jawab untuk memerangi Jerman terletak di tangan manusia sendiri, tanpa bantuan siapa pun. Demikianlah, akhirnya Sartre memutuskan terjun dalam pasukan bawah-tanah untuk melawan Jerman. Dengan keyakinan yang sama, Camus menggabungkan diri.

Menurut eksistensialisme abad kedua puluh, manusia dilahirkan bagaikan "dilemparkan" begitu saja ke dunia. Apa yang terjadi pada seseorang yang telah terlanjur "dilemparkan" ke dunia adalah tanggung jawab dia sendiri. Dia mempunyai pilihan untuk menjadi apa pun. Setelah dia mengambil pilihan dia sendiri, maka tanggung jawab seluruhnya terletak di tangannya sendiri, bukan orang lain, bukan pula Tuhan, sebab Tuhan tidak ada. Dalam interaksi dengan orang lain pun, masing-masing orang mempunyai pilihan sendiri, dan akibat pilihannya itu dia memikul tanggung jawab atas pilihannya itu.

Siapa pun juga, sementara itu, tidak mungkin hidup sendiri, dan karena itu harus berinteraksi dengan orang-orang lain dan dengan pihak-pihak lain. Dalam interaksi pasti akan timbul masalah, dan masalah pasti akan menimbulkan pilihan: memilih ini atau memilih itu. Karena akhirnya semua merupakan tanggung jawab sendiri, maka tanggung jawab ini dapat menimbulkan rasa takut, atau, dalam bahasa eksistensialisme yang diambil dari bahasa Jerman, *angst*.

Seseorang, misalnya, bebas untuk menjadi serdadu atau untuk tidak menjadi serdadu. Kalau sudah menjadi serdadu, dia bebas untuk melakukan desersi atau tetap menjalankan perintah-perintah komandannya. Dan kalau dia melakukan de-

sersi, maka keputusan untuk melakukan desersi adalah tanggung jawabnya sendiri, bukan pada keadaan lain yang menyebabkan dia memutuskan untuk melakukan desersi. Maka, bila dia ditangkap dan kemudian dihukum berat, hukuman itu merupakan akibat dari pilihan dia sendiri. Begitu pula seandainya dia tidak melakukan desersi, tapi terus melaksanakan perintah-perintah komandannya, dan kemudian dia ditembak musuh pada waktu melaksanakan perintah atasannya, kematiannya juga merupakan tanggung jawab dia sendiri, bukan tanggung jawab komandannya.

Setiap pilihan, dengan demikian, pasti mempunyai konsekuensi. Karena setiap konsekuensi dapat mendatangkan petaka, maka kehidupan ini penuh dengan *angst* atau ketakutan. Inilah inti sari filsafat eksistensialisme ateis abad kedua puluh, dan ini pulalah yang mewarnai novel dan drama Sartre dan Camus. Semua tokoh dalam karya sastra mereka ateistis, semua menentukan pilihannya sendiri, semua menanggung risiko dan bertanggung jawab atas pilihannya sendiri, dan semua tidak percaya Tuhan.

Simpul-simpul eksistensialisme tampak juga dalam sastra Indonesia sebagaimana yang terdapat dalam novel Mochtar Lubis, *Jalan Tak Ada Ujung*. Ada kisah segi tiga dalam novel ini, yaitu Guru Isa, istri Guru Isa, Fatimah, dan seorang laki-laki lain, Hazil. Guru Isa adalah seseorang yang sangat lembut dan penakut, namun sekonyong "terlempar" ke dalam kancah perjuangan. Hazil, seorang laki-laki gagah berani, karena pilihannya sendiri menjadi pejuang bawah tanah. Fatimah tampak alim dan tampak setia kepada suaminya, namun sebetulnya berhidung belang. Dia mempermainkan suaminya dengan jalan bermain api di tempat tidur suaminya, dan saking asyik masyuknya, pipa hungcai Hazil tertinggal di bawah bantal. Keberadaan tiga orang ini diikat oleh suatu ikatan *eksistensialistis*: Guru Isa ada/eksis karena Fatimah ada/eksis, Fatimah ada/

eksis karena Guru Isa ada/eksis, dan mereka ada/eksis karena Hazil ada/eksis, dan Hazil ada/eksis karena mereka ada/eksis.

Karena sudah terlanjur "terlempar" dalam hubungan eksistensialistis, masing-masing mereka mempunyai kebebasan untuk memilih, dan masing-masing pula yang harus menanggung akibat pilihannya sendiri. Guru Isa bebas untuk tidak terlibat perjuangan, namun, karena ajakan Hazil, dia terlibat dalam perjuangan. Ketika dia ditangkap musuh dan disiksa, yang bertanggung jawab bukan Hazil, namun dia sendiri. Hazil juga bebas untuk berjuang atau tidak dan mempengaruhi Guru Isa atau tidak. Dia memutuskan menjadi pejuang, dan ketika dia ditangkap dan disiksa, dia harus mempertanggungjawabkannya sendiri.

Sebuah ironi, berwujud *angst*, kemudian terjadi. Guru Isa terlibat dalam perjuangan dalam keadaan takut dan tertekan. Hazil, sebaliknya, terlibat dalam perjuangan karena yakin bahwa dia gagah berani. Setelah ditangkap dan disiksa, Guru Isa kehilangan rasa takut dan kehilangan rasa tertekan, sedangkan Hazil sekonyong-konyong dikuasai rasa takut yang luar biasa hebat.

Hubungan antara Guru Isa, Fatimah, dan Hazil adalah hubungan yang *absurd*. Mereka berjumpa karena "kebetulan" karena tahu-tahu mereka sudah "terlempar" dalam satu kancah. "Kebetulan" ini melahirkan kebebasan: Guru Isa bebas untuk membiarkan dirinya terseret ke dalam perjuangan, Fatimah bebas untuk bermain-main dengan Hazil atau tidak, dan Hazil juga bebas untuk memutuskan hubungan dengan mereka dan juga untuk tidak menjadi pejuang. Karena mereka memilih untuk bersatu dan berada dalam satu kancah, akhirnya segala sesuatunya menjadi absurd.

Makna absurd bisa bermacam-macam, namun makna pokok absurd dalam filsafat *absurdisme* adalah *kesia-kesiaan*

dan *ketiadabermaknaan*. Hidup adalah sia-sia, hidup adalah tanpa makna.

Absurditas, sebagai sebuah titik pemikiran eksistensialisme, kemudian dikembangkan oleh Albert Camus menjadi sebuah filsafat tersendiri. Maka, muncullah filsafat absurdisme, yang tidak lain merupakan pengembangan dari sebuah titik pemikiran eksistensialisme. Pemikiran Sartre mengenai kebebasan dan absurditas menjadi landasan kuat filsafat absurdisme.

Tokoh-tokoh dalam karya sastra Camus mempunyai kebebasan untuk memilih apa pun sesuai dengan pilihannya sendiri dan bertanggung jawab atas pilihannya sendiri. Mereka menganggap hidup sia-sia dan tanpa makna. Kalau ada apa-apa, mereka menggantungkan diri kepada mereka sendiri, dan bukan kepada Tuhan sebab, bagi mereka, Tuhan tidak ada.

Contoh penerapan filsafat absurdisme tampak dalam semua karya Camus, antara lain, dalam novel *Orang Asing*. Mersault, protagonis novel ini, bebas untuk membunuh atau tidak membunuh. Karena dia membunuh, dia tidak berkeberatan untuk diadili dan dihukum mati. Pendeta berkali-kali datang menemuinya untuk mohon ampun kepada Tuhan, tetapi dia tidak mau, karena bagi dia Tuhan tidak ada. Dia menjalani hukuman mati dengan tenang karena, kalau pun dia tetap hidup, bagi dia hidup hanyalah absurd, sia-sia, dan tanpa makna.

Gagasan pokok *absurdisme* dapat dilihat dalam esai Camus, "Mitos Sisipus", berdasarkan kisah Sisipus dalam mitologi Yunani Kuno. Sisipus telah menolong manusia, dan karena itu, sebagaimana juga halnya Prometheus, dia dihukum untuk selama-selamanya. Hukumannya: dia harus mendorong batu besar ke puncak bukit, dan setelah batu besar itu mencapai bukit, dia harus menggelindingkan batu itu dari atas bukit ke bawah, lalu dia harus turun lagi ke bawah dan mendorong lagi batu itu ke puncak bukit, dan demikianlah seterusnya.

Pada saat mendorong batu ke atas, Sisipus menampakkan wajah yang capai dan sedih, namun sekaligus terpancar pula kebahagiaan. Setelah mencapai puncak bukit dan menggelindingkan batu itu ke bawah lagi, dia tampak sedih dan merasa bahwa kehidupannya kosong. Itulah ibarat kehidupan manusia: manusia bekerja bersusah payah dan sedih karena pekerjaannya berat, namun kalau dia menganggur atau tidak berbuat apa-apa lagi, bagaikan Sisipus sudah sampai pada puncak bukit dan menggelindingkan batu ke bawah, manusia akan merasa sedih karena hidupnya kosong.

Kehidupan ini sendiri sebetulnya merupakan pengulangan-pengulangan sebagaimana yang dilakukan oleh Sisipus: mendorong batu ke puncak sana, menggelindingkan batu ke bawah, mendorong kembali batu yang sama ke atas sana, dan demikian seterusnya. Manusia pun demikian: setiap pagi berangkat kerja, sore pulang lagi, dan seterusnya. Dalam berjalan pun manusia melangkah dengan kaki kiri, ganti kaki kanan, ganti kaki kiri lagi, dan pada waktu bernapas pun manusia menarik napas, mengeluarkan napas, menarik napas lagi, dan demikianlah seterusnya.

Kalau manusia harus mengulang-ulang begitu terus dan akhirnya harus mati, maka sebetulnya hidup ini absurd, sia-sia, tanpa makna. Namun, apa pun yang terjadi, manusia tidak dapat mengelakkan untuk hidup karena manusia terlanjur sudah "dilemparkan" ke dunia. Karena sudah terlanjur "dilemparkan" ke dunia dan karena itu terlanjur *ada* (eksis), manusia harus menentukan pilihannya sendiri, bertanggung jawab atas pilihannya sendiri, dan tidak perlu menggantungkan diri kepada Tuhan sebab Tuhan tidak ada.

Pada saat strukturalisme akan muncul, eksistensialisme mencapai puncak kejayaan. Di *café-café* eksistensialisme banyak diperbincangkan, di kedai-kedai banyak kaos oblong eksistensialisme dijual, dan media masa serta mimbar akademis

eksistensialisme diperdebatkan dengan penuh semangat. Kepopuleran eksistensialisme inilah yang kemudian menjadi salah satu pendorong penting munculnya strukturalisme.

Primitivisme di Luar Konteks Strukturalisme

Dalam konteks strukturalisme, *primitivisme* mengandung makna masa lampau pada waktu manusia masih primitif sebagaimana yang tercermin dalam antropologi, sedangkan di luar konteks strukturalisme, primitivisme merupakan bagian dari proses kreatif. Dalam proses kreatif, setiap penulis mempunyai tendensi untuk mundur ke pengabdian kebiasaan-kebiasaan masa lampau yang sudah kuno dan tidak dipakai lagi. Sadar atau tidak, dengan demikian, setiap penulis pada hakikatnya kembali ke primitivisme. Pengabdian kebiasaan-kebiasaan masa lampau ini tampak, antara lain, dalam penggunaan bahasa, dan penciptaan suasana sublim yang hanya mungkin terjadi di masa lampau.

Salah satu contoh primitivisme terdapat dalam novel pendek Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*. Laki-laki tua bernama Santiago, tokoh sentral dalam novel ini, dengan fisiknya yang tua namun menyimpan kekuatan dan daya tahan yang luar biasa besarnya, tidak lain merupakan pencerminan para pahlawan zaman lampau, ketika seluruh dunia masih dalam keadaan primitif. Dengan ketuaan dan daya tahannya yang luar biasa besar itu, terciptalah suasana sublim, sebagaimana yang tampak ketika dia sendirian berada di laut selama lebih dari satu bulan tanpa menghasilkan apa-apa. Ingatannya selalu melayang-layang ke masa mudanya ketika dia berpetualang ke Afrika dan menyaksikan begitu banyak singa di pantai dan ketika dia selalu menang dalam pertandingan *poncho*. Bahasa dalam novel ini juga mengungkit pikiran pembaca ke masa lampau, ke masa-masa yang mungkin tidak pernah dialami sendiri oleh pembacanya.

Strukturalisme, Primitivisme, dan Modernisme

Antara strukturalisme dan eksistensialisme sebetulnya hubungannya terlalu jauh, kendati memang ada hubungannya. Sebaliknya, antara strukturalisme dan beberapa pemikiran sebelumnya, yaitu *New Criticism*, Formalisme Rusia, Ferdinand de Saussure, dan lain-lain, ada hubungan langsung dan erat. Hubungan antara strukturalisme dan eksistensialisme, sementara itu, boleh dikatakan hanyalah aksidental.

Kendati hubungan antara strukturalisme dan eksistensialisme tidak esensial, strukturalisme menganggap eksistensialisme sebagai sebuah filsafat yang terlalu modern. Strukturalisme menampik pemikiran eksistensialisme dan kembali ke zaman purba, yaitu mitologi. Karena itulah, kaum strukturalis dianggap sebagai "orang-orang primitif". Dalam sebuah karikatur, misalnya, orang-orang strukturalis ini, yaitu Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, dan Jacques Lacan, digambarkan sedang makan pagi bersama dan masing-masing dalam keadaan memakai cawat. Di antara orang-orang primitif ini ada satu orang yang agak modern, yaitu Jacques Lacan, satu-satunya di antara mereka yang kecuali memakai cawat juga memakai dasi. Jacques Lacan dapat dianggap modern bukan semata karena dia termasuk golongan pascastrukturalisme, namun karena dia menarik masuk psikologi, khususnya psikoanalisisnya Sigmund Freud, yang memang relatif modern.

Dalam karikatur itu digambarkan mereka sedang akan makan pagi bersama, namun mereka tidak pernah makan pagi, karena waktu mereka habis untuk berdebat mengenai strukturalisme. Pikiran mereka selalu berkembang dan karena itu mereka mengubah-ubah pendapat mereka sendiri. Perbedaan pendapat di antara mereka, sementara itu, juga berkembang terus.

Di antara strukturalis yang paling sering membantah pendapatnya sendiri dan karena itu pikirannya berubah-ubah, ada-

lah Roland Barthes. Begitu sering dia membantah pendapatnya sendiri dan mengubah pikirannya sehingga dia dianggap sebagai *essentially a critical controversialist*. Bukan hanya itu. Roland Barthes juga bisa meloncat-loncat kedudukannya dari strukturalisme ke post-strukturalisme.

Roland Barthes, sementara itu, dianggap sebagai strukturalis yang paling terkenal, dan karena itu dianggap identik dengan strukturalisme. Strukturalisme sebagai suatu teori yang kokoh, dengan demikian, dipertanyakan. Pertanyaan mengenai kekokohan strukturalisme, yang dianggap identik dengan Roland Barthes, tampak dalam judul sebuah esai dengan tanda tanya, "Tidak Pernah Diam: Atau, Apakah Roland Barthes Strukturalis?"

Michel Foucault, sementara itu, tidak pernah menganggap dirinya strukturalis, dan selalu menampik anggapan umum bahwa dia strukturalis. Dia menganggap dirinya sebagai sejarawan, dan memang dia dikenal sebagai pakar sejarah sosial dan filsuf sejarah. Namun demikian, kendati hanya *loosely associated* dengan strukturalisme, dia tetap dianggap sebagai strukturalis, bukan hanya dalam strukturalisme tahap awal, namun juga dalam post-strukturalisme.

Strukturalisme dianggap "primitif", sekali lagi, karena strukturalisme kembali ke mitologi, sebagaimana yang tampak dalam pemikiran-pemikiran antropolog Claude Levi-Strauss. Mitologi, cerita rakyat, ritual, dan lain-lain objek dalam antropologi, oleh khalayak cendekiawan dan oleh strukturalisme sendiri, dianggap "primitif". "Primitivisme" inilah yang kemudian oleh strukturalisme dipakai untuk menghalau eksistensialisme.

Roland Barthes, sementara itu, juga antimodernisme. Bagi Barthes, "Strukturalisme terutama penting sebagai sebuah senjata untuk menyerang dua kekuatan dominan dalam ideologi Barat, yaitu *science* [dan] . . . positivisme" sebagai per-

wujudan modernisme yang sulit digoyahkan. Akar ilmu pengetahuan dan positivisme tidak lain adalah empirisme, tonggak penting modernisme.

Science, positivisme, dan modernisme merupakan mata rantai kerangka berpikir orang-orang Eropa, khususnya Prancis, yang sudah lama mengakar. Positivisme memang baru muncul pada abad kesembilan belas ketika Auguste Comte, filsuf Prancis, mengumumkan tesisnya mengenai positivisme. Sebetulnya, akar positivisme dapat dilacak kembali ke awal abad kedelapan belas ketika para pemikir pada masa itu melawan dominasi metafisika.

Makna "meta" adalah "di belakang" atau "di balik". Metafora, dengan demikian, adalah segala sesuatu "di belakang" atau "di balik" sesuatu yang fisikal. Sajak-sajak metafisikal John Donne, John Herbert, dan lain-lain, sementara itu, menggambarkan kehidupan sesudah kematian. Cinta tulus ikhlas dan murni dalam kehidupan masa kini, sebagaimana yang tercermin dalam berbagai sajak John Donne, adalah jembatan menuju ke alam kekal setelah kematian tiba nanti. Maut sebagai jalan menuju ke kematian, sebagaimana yang ditegaskan dalam sajak John Donne, "Kematian, Janganlah Pongah" pada suatu saat akan mati kehilangan fungsi, sebab, mau tidak mau, akhirnya nanti semua orang suci akan berada dalam alam kematian.

Oleh para pemikir, setelah kejayaan metafisika berlalu, metafisika dianggap terlalu jauh dari realita. Jiwa *science*, sementara itu, harus berakar pada realita dan diuji kebenarannya melalui berbagai eksperimen. Dengan demikian, empirisme muncul karena, menurut empirisme, segala sesuatu dianggap benar manakala segala sesuatu itu dapat benar-benar dialami oleh manusia.

Science, positivisme, dan modernisme, sementara itu, menuntut pemikiran yang rasional. Akibat dari komulasi pemikiran

yang menentang metafisika dan perkembangan pesat *science* serta berjayanya rasionalisme, muncullah kemudian Auguste Comte dengan positivisme. Sebuah kesadaran terhadap suatu objek dianggap benar manakala kesadaran itu sudah diuji dalam eksperimen dan benar-benar dapat dialami oleh manusia.

Asal-usul penelitian kuantitatif sebetulnya dapat dilacak pula dari positivisme. Dalam penelitian kuantitatif data harus dapat dikomputasi karena tanpa komputasi validitas penelitian tidak terkawal. Segala sesuatu harus dapat diukur dengan akurat karena itulah sebetulnya dasar rasionalisme.

Begitu tahun 1918 tiba, yaitu pada saat Perang Dunia I berakhir, dan meninggalkan Eropa dalam keadaan porak-poranda, sadarlah para pemikir Eropa bahwa rasionalisme ternyata tidak mampu menghadapi masalah-masalah besar kemanusiaan. Pemikiran bahwa segala sesuatu harus eksak dan dapat diukur validitasnya, dengan demikian, dipertanyakan.

Strukturalisme dan Fenomenologi

Negara yang paling porak poranda dalam Perang Dunia I tidak lain adalah Jerman. Perang Dunia I bukan saja menghancurkan keperkasaan Jerman dengan keunggulan *science* dan kekuatan ekonominya, tapi juga telah mengubah peta negara Jerman. Namun, Jerman segera bangkit kembali.

Kendati Jerman sanggup membangun dirinya kembali dengan cepat, dunia pemikiran di sana seolah tidur, sampai akhirnya, pada tahun 1935, muncullah buku *Krisis Science Eropa* karya filsuf Edmund Husserl. Inilah awal kelahiran fenomenologi, sebuah filsafat yang pemikirannya berlawanan dengan positivisme.

Makna "fenomenon" adalah "gejala". Sebagaimana titik awal positivisme, titik awal fenomenologi juga masalah kesadaran manusia. Kebenaran suatu kesadaran dapat berdiri sendiri tanpa ada kaitannya dengan kesadaran terhadap objek-

objek lain. Kesadaran adalah pengalaman yang dialami dalam kehidupan (*lebenswelt*), tidak tergantung dari hubungan antara manusia sebagai subjek yang menangkap objek dan objek yang ditangkap oleh subjek.

Kesadaran bermakna kesadaran terhadap "sesuatu," dan "sesuatu" di sini mungkin konkret berada di hadapan seseorang yang memiliki kesadaran itu, mungkin juga abstrak dan hanya terdapat dalam pikiran pemilik kesadaran. Peran pemilik kesadaran sangat penting, dan karena itu pemilik kesadaran dituntut untuk memiliki kemampuan *eidetik* yang tinggi. *Eidetik* berasal dari bahasa Yunani Kuno *eidōs*, dan makna sebenarnya adalah "bentuk" atau "tipe".

Oleh Edmund Husserl, istilah *eidōs* dimodifikasi sedemikian rupa untuk menopang filosofinya, fenomenologi. Dalam alam semesta, demikianlah menurut fenomenologi, terdapat sejumlah imaji yang tidak terhitung jumlahnya, dan kadang-kadang juga mobil, bergerak terus. Imaji yang tidak terhitung jumlahnya dan kadang-kadang mobil ini masing-masing muncul dalam *eidōs* ("bentuk" atau "tipe") yang tidak lain merupakan *gejala* di balik imaji itu.

Bianglala, misalnya, hanyalah sebuah gejala (fenomenon) alam yang bersifat mobil, sementara di balik gejala itu ada pelbagai hal lain yang tidak terhitung jumlahnya. Ada permainan suhu udara, lalu lintas angin, kandungan air dalam udara, cahaya matahari, sudut pandang, dan lain-lain, yang mendorong munculnya bianglala sebagai sebuah gejala alam yang terus menerus bergerak. Karena mobil bianglala bisa muncul tebal, kemudian menipis, dan akhirnya hilang dari pandangan.

Seseorang, dengan demikian, tidak sekadar berhenti pada gejala, dalam hal ini bianglala, namun pada "sesuatu" di belakang gejala, yaitu di belakang bianglala itu. Di belakang bianglala ada begitu banyak objek, dan semua objek itu bergerak. Dengan memiliki kemampuan *eidetik* yang tinggi, seseorang

sanggup "menangkap" masing-masing "sesuatu" dari sekian banyak "sesuatu" yang mobil itu. Seseorang yang memiliki kemampuan *eidetik* di sini bertindak sebagai subjek, sedangkan masing-masing "sesuatu" adalah objek yang dipersepsi oleh subjek. Dengan demikian, kesadaran terhadap "sesuatu" adalah kesadaran terhadap "sesuatu" itu yang terpisah dari "sesuatu-sesuatu" yang lain.

Pada waktu pengarang Ernest Hemingway menjadi wartawan Amerika di Eropa selepas Perang Dunia I, laporan-laporan beritanya banyak yang ditolak oleh editornya di Kansas, Amerika, karena Hemingway mempunyai formula yang berbeda dengan formula penulisan berita pada waktu itu. Dia bertindak sebagai seseorang yang benar-benar terjun dalam berbagai kancah peristiwa, dengan usaha keras untuk seolah mengalami peristiwa itu sendiri. Gaya bahasanya, dengan demikian, adalah gaya bahasa penuh *empati* (perasaan ikut langsung terlibat dalam kancah peristiwa), sebagaimana halnya gaya dia dalam cerpen dan novel.

Ambillah sebuah ibarat fenomenologi: pada saat kita akan menembak seekor burung kecil yang gesit yang terbang dari satu pohon rendah ke pohon rendah lain, sementara jarak dari pohon satu ke pohon lain itu begitu sempit. Angin, sementara itu, berhembus keras, dan karena itu, ranting-ranting pohon-pohon itu bergerak-gerak terus dengan cepat. Kita tentu dituntut untuk mempunyai kemampuan menembak yang hebat sehingga, sekali kita menembak, jatuhlah burung itu. Ibaratnya, kita memiliki kemampuan *eidetik* yang tinggi. Kalau kemampuan kita menembak sangat rendah, jadi kemampuan *eidetik* kita rendah, maka kita ambil sebuah mitraliyur, kita berondong sekian banyak pohon itu dengan gaya untung-untungan, dengan harapan siapa tahu salah satu peluru kita dapat menembak burung itu.

Sebuah penyakit, sementara itu, mungkin muncul dengan gejala yang sama dengan penyakit-penyakit lain. Katakanlah, misalnya, demam berdarah, malaria, tipus, dan beberapa penyakit lain mungkin mempunyai satu gejala. Baru beberapa hari kemudian, penyakit yang sesungguhnya akan tampak, sementara kalau penyakit sesungguhnya sudah tampak, pengobatannya menjadi sulit.

Dokter tentu berusaha untuk mendiagnosa penyakit pasiennya dengan tepat dan memberi terapi juga dengan tepat. Apabila diagnosanya tidak tepat, ini ibarat kita akan menembak burung namun tidak tahu dengan pasti di mana posisi burung dan ke arah mana burung akan bergerak. Kalau demikian, terjadilah apa yang dinamakan *shot-gun therapy*, bagaikan memberondong semua pohon ke semua arah dengan harapan salah satu peluru akan mengenai burung kecil itu.

Dalam perkembangan berikutnya, pemikiran fenomenologi menjadi dasar penting dalam penelitian kuantitatif. Penelitian antropologi sebagai salah satu bentuk penelitian kuantitatif, misalnya, menuntut peneliti untuk mengalami pengalaman hidup objek penelitiannya. Seorang peneliti Amerika, Miss Seargent, misalnya, dalam usahanya untuk meneliti sebuah suku di Papua, berusaha untuk mengalami pengalaman hidup sebuah suku di daerah itu dengan jalan menjadi istri kepala suku itu.

Karena subjek mempunyai peran yang penting dalam menghadapi objek, sementara subjek harus mempunyai kemampuan *eidetik* yang tinggi, maka dalam menghadapi teks sastra pembaca pun mempunyai peranan yang penting. Pembaca sastra bukan sekadar pembaca biasa, namun pembaca yang memiliki kemampuan *eidetik* yang tinggi. Filsafat fenomenologi, dengan demikian, masuk ke dalam studi sastra.

Hermeneutics, Teori Resepsi, dan Strukturalisme

Ada dua pintu yang terbuka bagi fenomenologi untuk masuk ke studi sastra. Pintu pertama melalui seorang filsuf Polandia, Roman Ingarden, dan pintu kedua melalui murid Edmund Husserl sendiri, filsuf Heidegger. Fenomenologi adalah sebuah filsafat yang dikembangkan oleh para filsuf dan masuk ke dalam studi sastra juga melalui filsuf.

Roman Ingarden, filsuf Polandia, masuk ke dalam studi sastra melalui dua bukunya, yaitu *Karya Sastra Seni* dan *Kognisi Karya Sastra Seni*. Begitu membaca dua buku ini, bagaikan orang-orang kelaparan, beberapa pemikir sastra, sebagaimana misalnya Rene Wellek dan Austen Warren (Amerika), Georges Poulet (Swiss), dan Wolfgang Iser serta Hans Robert Jauss (Jerman) segera menyerap pemikiran-pemikiran Roman Ingarden. Para pemikir sastra ini mengembangkan pemikiran-pemikiran Roman Ingarden sesuai dengan minat mereka masing-masing.

Dalam menyerap dan mengembangkan pemikiran-pemikiran Roman Ingarden, Rene Wellek dan Austen Warren lebih tertarik untuk bersikap sebagai generalis. Mereka melihat banyak titik cemerlang dalam pemikiran Roman Ingarden, namun mereka tidak ingin mengembangkan pemikiran-pemikiran itu untuk melahirkan mazhab atau teori tertentu. Meskipun demikian, dalam esai dan kritik sastra mereka, khususnya Rene Wellek, tampak bahwa mereka bertindak sebagai fenomenologis.

Georges Poulet, sementara itu, berusaha untuk mendirikan kelompok fenomenologis sendiri. Oleh Georges Poulet dan teman-temannya, pemikiran-pemikiran Roman Ingarden dikembangkan dan menjadi landasan penting dalam Mazhab Genewa. Pemikiran-pemikiran Roman Ingarden yang awalnya masih kurang jelas, mereka jabarkan sedemikian rupa menjadi lebih operasional.

Dalam fenomenologi ada dua komponen penting, yaitu subjek dan objek. Apabila pengertian subjek dan objek ini dimasukkan ke dalam studi sastra, subjek adalah pembaca dan objek adalah teks sastra. Di antara dua komponen ini, fenomenologi, sekali lagi, menganggap subjek lebih penting.

Kendati Rene Wellek, Austen Warren, dan Georges Poulet menyerap pemikiran fenomenologi, mereka tetap memandang bahwa objek juga penting. Subjek tidak mungkin ada manakala objek tidak ada. Wolfgang Iser dan Hans Robert Jauss, sebaliknya, "lebih fenomenologis" dibanding dengan Rene Wellek, Austen Warren, dan eksponen-eksponen Mazhab Genewa. Mungkin karena terpengaruh oleh alam pemikiran Jerman, yaitu tanah tumpah kelahiran *hermeneutics*, mereka lebih memusatkan perhatian mereka kepada pembaca. Karena titik berat perhatian mereka lebih banyak pada pembaca, muncullah kemudian teori *reader-response* (teori mengenai tanggapan pembaca mengenai teks sastra) atau kemudian lazim disebut *teori resepsi* (teori mengenai daya tangkap pembaca dalam menghadapi teks sastra).

Demikianlah, filsafat fenomenologi telah masuk ke dalam studi sastra melalui Roman Ingarden, filsuf Polandia. Kecuali melalui Roman Ingarden, filsafat fenomenologi masuk ke dalam studi sastra melalui pemikiran-pemikiran Heidegger, murid cemerlang Edmund Husserl. Kecuali terkenal sebagai fenomenologis, Heidegger juga dikenal sebagai eksistensialis.

Dalam eksistensialisme, nama Heidegger sejajar dengan eksponen-eksponen penting lain filsafat eksistensialisme ateistik abad kedua puluh, yaitu Jean-Paul Sartre dan Albert Camus. Bedanya, antara lain, Sartre datang dari Prancis dan Camus dari Algeria Prancis namun dianggap sebagai Prancis tokoh, sedangkan Heidegger dari Jerman. Dalam Perang Dunia II, Prancis menjadi pihak yang awalnya dikalahkan Jerman, dan karena itulah Prancis menjadi tanah yang subur bagi tumbuh-

nya eksistensialisme ateistik. Jerman, sebaliknya, dalam masa awal Perang Dunia II adalah pemenang, yang antara lain telah menaklukkan Prancis.

Heidegger bukan saja berasal dari Jerman, namun lebih dari itu pernah menggabungkan diri pada Partai Nazi, partainya Hitler. Perang Dunia II, sementara itu, pecah karena ambisi Hitler untuk menguasai Jerman dengan sekutu-sekutunya, yaitu Italia dan Jepang. Kendati akhirnya Heidegger keluar dari Partai Nazi, sebetulnya dia berada pada pihak yang berseberangan dengan Sartre dan Camus. Namun, kecuali menjadi eksponen penting fenomenologi, dia tetap dianggap sebagai eksponen penting eksistensialisme ateistik abad ke dua puluh. Memang dia menolak dianggap sebagai eksistensialis, namun, sebagaimana yang dinyatakan oleh khalayak dan oleh Sartre, dia tetap eksistensialis.

Pada Sartre, eksistensialisme dapat dilacak antara lain dari keputusan dia karena Tuhan tidak segera menghentikan Perang Dunia II, dan Perang Dunia II akhirnya berakhir bukan karena Tuhan, namun karena usaha manusia sendiri. Sementara itu, pada Heidegger eksistensialisme dapat dilacak antara lain dari filsuf aliran idealisme Jerman, yaitu J. G. Fichte. Pernyataan Fichte yang ikut mempengaruhi Heidegger antara lain "...esensi idealisme transendental pada umumnya... terdiri atas kenyataan bahwa konsep eksistensi tidak lain dianggap sebagai sebuah konsep yang *primer* dan *original*..." Bagi filsafat idealisme, satu-satunya hal yang positif adalah kebebasan. Eksistensi dan kebebasan, dengan demikian, merupakan salah satu tali pengikat kuat antara Sartre dan Heidegger.

Namun, berbeda dengan Sartre, Heidegger menganggap bahwa kebebasan selalu diikat oleh situasi. Pendapat ini berasal dari Fichte karena, menurut Fichte, kebebasan tidak datang dari "sesuatu yang tidak ada", namun karena situasi tertentu. Mungkin karena pemikirannya mengenai kebebasan ini-

lah, maka dia menggabungkan diri dengan Partai Nazi; bahkan, setelah mengundurkan diri dari partai ini pun, tulisan-tulisannya menampakkan tanda-tanda keterikatannya dengan ideologi Partai Nazi.

Kendati Sartre dan Heidegger mempunyai versi sendiri-sendiri mengenai kebebasan, mereka tetap berangkat dari pentingnya kesadaran. Bagi Sartre, fokus penting kesadaran adalah antara "ada dalam diri ada" dan "ada untuk ada itu sendiri". Tulis Sartre: "Manusia adalah makhluk yang melalui dirinya sendiri ketidakadaan menjadi ada di dunia". Heidegger, sementara itu, membedakan dengan jelas antara "ada" dalam *das sein* (realita) dan *das sollen* (seharusnya benar-benar ada dalam realita). Kebebasan, bagi Sartre, antara lain datang dari absurditas.

Kalau dalam Perang Dunia II dia tidak berjuang di bawah tanah pasti dia akan terus menerus diinjak-injak, sementara hidup ini sia-sia. Sebaliknya, kendati hidup ini sia-sia, dia mempunyai kebebasan untuk menghindarkan hidupnya dari injakan-injakan. Bagi Heidegger, sebaliknya, kebebasan terbatas pada situasi, dan kalau situasi menuntut dia untuk membela partai karena yang diperjuangkan partai adalah *das sollen*, maka bergabunglah dia ke dalam partai itu.

Sartre dan Heidegger, dengan cara dan versinya sendiri-sendiri, pada hakikatnya adalah pengembang pemikiran bapak fenomenologi, Edmund Husserl, yang akhirnya masuk ke strukturalisme. Fenomenologi, sementara itu, adalah kutub yang berlawanan dengan positivisme. Kalau Roland Barthes menggunakan strukturalisme sebagai senjata untuk menghapus positivisme, pada hakikatnya strukturalisme berada dalam satu kotak dengan eksistensialisme. Sementara itu, kalau strukturalisme dianggap "primitif" sedangkan eksistensialisme terlalu modern, eksistensialisme pun, khususnya Albert Camus, tidak

pernah melupakan mitologi, sebagaimana yang tampak dalam manifesto filsafatnya, "Mitos Sisipus".

Lepas dari maksud Roland Barthes untuk mempergunakan strukturalisme sebagai senjata untuk menghapus positivisme, dan juga lepas dari pendapatnya mengenai eksistensialisme, titik penting dalam fenomenologi adalah pembaca. Melalui pengaruh Roman Ingarden muncullah kemudian Teori Resepsi. Lalu, melalui Heidegger, muncullah kemudian *hermeneutics*. Bahwa kemudian batas antara teori resepsi dan *hermeneutics* kemudian kabur, itu adalah masalah lain.

Asal usul kata "hermeneutics" adalah *Hermes*, utusan para dewata untuk menyebarkan berita-berita penting dari dunia di atas sana kepada manusia. Karena Hermes harus menyampaikan berita itu dalam bahasa yang dapat dimengerti oleh manusia, sedangkan kemampuan manusia terbatas, maka ada kemungkinan manusia melakukan salah tafsir terhadap berita dari para dewata. Maka, penafsiran yang benar perlu dilakukan.

Sebagai sebuah ilmu, yaitu "ilmu menafsirkan teks", *hermeneutics* dibawakan oleh seorang tokoh romantik Jerman pada abad kedelapan belas, Friederich Schleiermacher (1768—1834). Oleh Schleiermacher, *hermeneutics* dipergunakan untuk menafsirkan Bibel dan teks-teks lain. Hermes dahulu menyampaikan berita dari para dewata, dan Bibel dianggap sebagai berita dari Tuhan. Namun, karena berita dari Tuhan ini ditafsirkan oleh berbagai pakar agama, penafsiran-penafsiran itu pun, kalau perlu, diklarifikasi.

Menurut Friedrich Schleiermacher, kata-kata yang ditulis dalam teks pada zaman dahulu kala tetap sama dan tidak berubah, namun konteks yang telah menyebabkan kata-kata itu lahir sudah tidak ada lagi. Bagi dia, tugas *hermeneutics* adalah merekonstruksi konteks yang asli zaman dahulu kala agar kon-

teks kata-kata dalam Bibel dan teks-teks lain itu dapat dimengerti dengan baik.

Teori Friedrich Schleiermacher kemudian dikembangkan dengan berbagai modifikasi oleh Wilhelm Dilthey (1833—1911), juga dari Jerman. Dia usahakan agar *hermeneutics* mempunyai dasar ilmiah yang lebih jelas, dengan maksud untuk mempelajari "ilmu-ilmu kemanusiaan", yaitu ilmu-ilmu budaya (*the humanities*) dan ilmu-ilmu sosial sebagai kebalikan ilmu pengetahuan alam. Fokus *hermeneutics* lebih pada "memahami" (*verstehen*), bukan pada "menjelaskan" (*erklären*), sebab "menjelaskan" tidak lain adalah fokus ilmu pengetahuan alam, karena ilmu alam, pada hakikatnya, ditujukan pada "dunia non-manusia".

Sebaliknya, menurut Wilhelm Dilthey, interpretasi dalam *verstehen* ditujukan pada segala sesuatu yang telah dicapai oleh manusia. Dengan demikian, pemahaman harus dilakukan agar objek-objek yang telah dihasilkan oleh manusia dalam ilmu-ilmu kemanusiaan, sebagaimana misalnya teks yang ditulis pada masa lampau, bisa muncul dan dirasakan kembali dalam kehidupan yang sebenarnya. Caranya adalah dengan memahami "sirkulasi hermeneutik", yaitu kita dituntut untuk memahami keseluruhan konteks teks itu, dengan terlebih dahulu memahami bagian-bagian teks itu. Interaksi antara pemahaman terhadap konteks keseluruhan teks dan pemahaman bagian-bagian teks itulah yang akan memunculkan "sirkulasi hermeneutik".

Dengan masuknya fenomenologi ke dalam *hermeneutics* abad kedua puluh, peran pembaca menjadi makin penting, sebagaimana yang tampak dalam pemikiran eksponen-eksponen penting *hermeneutics* abad kedua puluh, yaitu Heidegger sendiri, Hans-Georg Gadamer, Jurgen Habermas, E.D Hirsch, P.D. Juhl, Paul Ricoeur, dan lain-lain. Namun, karena titik berat *hermeneutics* adalah kewenangan pembaca, maka, akhirnya anta-

ra *hermeneutics* dan teori resepsi menjadi tidak jelas. Pemikiran-pemikiran mereka menjadi tumpang tindih.

Heidegger, misalnya, menyatakan bahwa "apabila sesuatu diinterpretasi menjadi sesuatu", maka "interpretasi itu secara esensial akan didasarkan pada apa yang telah dimiliki oleh pembaca terlebih dahulu, apa yang telah diketahui terlebih dahulu, dan konsep apa yang sudah ada terlebih dahulu". Lalu, Gadamer, eksponen paling penting *hermeneutics* abad kedua puluh dengan bukunya *Kebenaran dan Metode*, melihat adanya "prasangka" dalam "apa yang telah diketahui terlebih dahulu". Karena Heidegger menyatakan bahwa dalam aplikasi *hermeneutics* harus ada "orisinalitas", maka Hirsch menyatakan bahwa originalitas itu tidak mungkin tercapai.

Kecuali pemikiran para eksponen *hermeneutics* abad kedua puluh itu tumpang tindih, perbedaan antara *hermeneutics* dengan teori resepsi menjadi kabur. Kekaburan terjadi karena dua teori itu bertolak dari titik yang sama, yaitu kewenangan pembaca. Lepas dari kekaburan itu, muncullah kemudian eksponen-eksponen teori resepsi, yaitu Wolfgang Iser dan Hans-Robert Jauss, dua-duanya dari Jerman.

Strukturalisme dan 'Kematian Pengarang'

Roland Barthes, eksponen terpenting strukturalisme, tidak pernah menganggap dirinya sebagai eksponen teori resepsi, dan juga tidak pernah dianggap sebagai eksponen teori resepsi. Namun, dibanding dengan eksponen-eksponen lain teori resepsi, keyakinannya pada kewenangan pembaca justru amat kuat. Begitu kuat keyakinannya akan kewenangan pembaca, sampai-sampai dia membuat maklumat "kematian pengarang", salah satu pijakan dasar strukturalisme.

Maklumat "kematian pengarang" terdapat dalam karya Roland Barthes, *Image—Music—Text (Imaji—Musik—Teks)*, pada bagian yang memperbincangkan novelet Honore de Balzac,

Sarrassine, dalam sebuah adegan ketika seorang *castrato* menyamar sebagai seorang wanita. Begitu bagusya dia berperan sebagai wanita, sampai-sampai kekhawatirannya, keberaniannya, ketidakrasionalannya, dan lain-lainnya, benar-benar seperti wanita pada umumnya. Komentar Roland Barthes, "Secara linguistik, pengarang ada tidak lebih pada saat dia sedang menulis, sebagaimana *saya* tidak lebih dari dari *saya* pada saat *saya* sedang menulis: bahasa mengenal 'subjek', bukan 'orang'."

Oleh Roland Barthes pula, makna "teks sastra" diperluas. Teks sastra bukan sekadar karya sastra, esai mengenai sastra, dan hal-hal semacam itu, namun mencakup juga iklan, mode pakaian, komik, dan lain-lain. Pengarang dalam "kematian pengarang", dengan demikian, tidak terbatas pada pengarang karya sastra.

Segala sesuatu yang dilakukan dalam strukturalisme, sementara itu, sebagaimana misalnya menghadapi teks sastra dengan kerangka berpikir strukturalisme, mengkaji kasus-kasus antropologi dengan kerangka berpikir strukturalisme, membandingkan karya seni lain dengan teks sastra, menurut Roland Barthes adalah "aktivitas strukturalis". Persoalan pertama yang harus dihadapi dalam melakukan aktivitas strukturalis, dengan sendirinya, adalah makna *struktur* itu sendiri. Dalam penjelasan makna *struktur*, tampak betapa kuat pengaruh Ferdinand de Saussure terhadap strukturalisme.

Struktur, menurut Roland Barthes, adalah sebagai berikut.

a) "puitika yang berhadapan dengan sastra sebagaimana pula linguistik berhadapan dengan bahasa"

Makna *poetic art* tidak lain adalah seni penulisan karya sastra dan seni penghayatan karya sastra. Pengarang yang baik, dan dengan demikian, sanggup menulis karya sastra yang baik, dengan sendirinya adalah pengarang yang memiliki *poetic art* yang baik. Pembaca yang baik, yang dalam

konteks fenomenologi dianggap memiliki kemampuan *eidetik* yang tinggi, adalah pembaca yang memiliki *poetic art* yang tinggi.

Poetic art, sementara itu, tidak hanya satu, namun jamak, tergantung pada pemikirnya. *Poetic art* kelompok Chicago, misalnya, dekat dengan *poetic art* Aristoteles, tetapi berbeda dengan *poetic art* Plato. Kalau sudah menyangkut pertanyaan *poetic art* yang mana, dengan sendirinya, kita dituntut untuk mengambil sikap dalam interpretasi. Sebuah novel mungkin berjaya bagi suatu *poetic art* tertentu, namun kurang berjaya menurut ukuran *poetic art* lain. Dalam strukturalisme, sebagaimana yang akan dijelaskan di bawah, setidaknya menurut pandangan Roland Barthes, interpretasi tidak diperlukan, dan karena itu *poetic art* yang mana juga tidak perlu dipertanyakan.

Sementara itu, *poetics* (dalam bahasa Indonesia, dengan mengikuti kaidah bahasa Latin, dapat pula dipadankan dengan *poetika*) adalah "ilmu mengenai *poetic arts*" sebagaimana pula halnya *linguistics* (dalam bahasa Indonesia *linguistik*) adalah ilmu mengenai bahasa. Karena ilmu mendapat tekanan, sebetulnya strukturalisme tidak lain adalah ilmu atau *science*. Menurut Ferdinand de Saussure, sementara itu, linguistik tidak lain hanyalah sebuah bagian dari ilmu mengenai tanda, yaitu sebuah bagian dari *semiology* atau *semiotics*, dan karena itu peran *signifier* dan *signified* dalam aktivitas strukturalis menjadi penting.

- b) "tidak berusaha menjelaskan makna sebuah karya, namun berusaha secara ekspilisit menjelaskan sistem bentuk bangunan dan konvensi yang memungkinkan serangkaian karya memiliki bentuk dan makna yang mereka miliki"

- c) "kajian strukturalis tidak selamanya perlu untuk berusaha memberi penafsiran karya sastra, tapi melihat struktur yang menggarisbawahi karya-karya ini".

Dengan mengikuti tiga butir pemikiran Roland Barthes, operasionalisasi "aktivitas strukturalis" dapat disimpulkan menjadi sebagai berikut.

- a) Poetika memperlakukan sastra sebagaimana halnya linguistik memperlakukan bahasa. Dalam bahasa ada *langue* dan *parole*, dalam sastra ada *genre* dan *subgenre*. Contoh, *romance* dapat dianggap sebagai *langue*, individu-individu *romance* dapat dianggap sebagai *parole*.

Romance adalah novel yang mengandung unsur-unsur sejarah, namun tidak jelas apakah unsur-unsur itu akurat dan otentik atau tidak, diliputi oleh suasana Gothik, mengandung teka-teki supranatural, dan mengandung suasana *macabre* atau menakutkan. Bangunan Gothik, sementara itu, adalah bangunan megah, luas, serba gelap, serba penuh mistri, dan serba menakutkan. Dalam *romance* mungkin saja seseorang, karena kekuatan-kekuatan supranatural, sekonyong-konyong hilang tanpa diketahui ke mana dan apa sebabnya.

Novel Bram Stoker, *Drakula*, misalnya, dapat dikategorikan sebagai *romance*. Konon, inilah unsur sejarah dalam novel ini, entah benar entah tidak, ada seorang pangeran bernama Drakula. Pangeran ini tinggal di sebuah kastil besar, serba gelap, serba penuh misteri, dan serba menakutkan; dan inilah suasana Gothik novel ini. Sejak awal sampai akhir, sementara itu, semua orang dan semua bangunan dalam novel ini selalu berada di bawah bayang-bayang kekuatan supranatural. Semua unsur-unsur itu menampilkan suasana *macabre* atau menakutkan.

Mulai dari dahulu sampai sekarang, *romance* tidak pernah menduduki tempat yang terhormat dalam sastra. *Dra-kula*, misalnya, dianggap sebagai novel hiburan, dan karena itu dianggap tidak masuk dalam sastra. Novel-novel awal Jane Austen, sementara itu, tidak lain adalah parodi terhadap *romance*, sebuah genre yang menurut Jane Austen tidak mempunyai nilai tinggi.

Dengan mengambil *romance* sebagai contoh, dapat diketahui bahwa strukturalisme tidak begitu memperdulikan nilai estetis karya sastra. Nilai estetis, sebaliknya, menjadi tolok ukur yang amat penting dalam *New Criticism*. Objek studi *New Criticism*, karena itu, selalu karya-karya sastra yang sudah masuk atau dianggap pantas untuk masuk ke dalam kanon sastra.

Dalam perkembangan strukturalisme kemudian tampak lebih jelas bahwa nilai estetis dalam pengertian konvensional makin tidak dipertimbangkan. *New Criticism*, misalnya, tidak mungkin mempergunakan iklan dan tanda lalu lintas menjadi objek kajian. Bagi strukturalisme, khususnya pada tahap-tahap kemudian, iklan, siaran radio, komik, dan sebagainya, tidak lain adalah teks sastra.

Perluasan makna teks sastra disebabkan oleh berbagai alasan seperti berikut ini.

- (a) Roland Barthes telah memperluas makna teks sastra dengan produk-produk lain di luar sastra, seperti mode pakaian. Lalu, sebagaimana yang dikerjakan oleh Claude Levi-Strauss, hakikat strukturalisme adalah kembali ke dunia antropologi. Karena itu, mitologi, cerita rakyat, ritual, dan lain-lain menjadi bahan kajian yang penting. Semangat untuk menengok kembali mitologi, sementara itu, pernah dibawakan oleh Northrop Frye sebagai salah seorang yang pemikiran-pe-

mikirannya menjadi jembatan menuju ke strukturalisme. Sebelum Northrop Frye muncul, Formalisme Rusia telah muncul dengan *narratologi*-nya, dan objek kajian naratologi, sebagaimana yang telah dibawakan oleh Tomashevsky, Vladimir Propp, Jan Mukarovsky, Roman Jakobson, A.J. Greimas, dan lain-lain, adalah cerita-cerita rakyat. Teks sastra, dengan demikian, tidak terbatas pada novel, roman, cerpen, drama, dan puisi yang secara konvensional dianggap mempunyai nilai estetis tinggi, namun dapat juga di luar teks-teks itu.

- (b) Strukturalisme memperhatikan struktur, dan karena itu tidak begitu mementingkan nilai estetis. Kalau diterapkan pada objek sehari-hari, contoh aktivitas strukturalisme adalah sebagai berikut.

Pertanyaan: Tengoklah dua objek itu. Strukturnya sama. Apa makna yang ada di belakang struktur yang sama itu? Apa fungsi di belakang struktur yang sama itu?

Jawaban: Dua objek yang sama strukturnya itu adalah jendela. Inilah maknanya. Di belakang struktur yang sama itu ada fungsi yang sama, yaitu lubang angin.

Mutu jendela, dengan demikian, tidak begitu diperhatikan.

- b) Strukturalisme tidak berusaha untuk menjelaskan makna masing-masing individu teks sastra. Namun, strukturalisme berusaha untuk mendedah sistem dan konvensi yang memungkinkan teks-teks sastra itu memiliki bentuk dan makna sebagaimana bentuk dan makna yang dimilikinya.

Kalau diterapkan pada objek sehari-hari, contoh aktivitas strukturalisme adalah sebagai berikut:

Strukturalisme bisa menjelaskan makna dan fungsi dua objek yang strukturnya sama itu (misalnya jendela), namun tidak perlu menjelaskan makna dan fungsi masing-masing jendela itu. Makna dan fungsi masing-masing jendela tidak perlu dijelaskan karena makna dan fungsi dua jendela itu terikat pada satu kesatuan, yaitu kesatuan struktur. Karena ada kesatuan struktur, dengan sendirinya, di belakang dua objek itu ada makna dan fungsi yang sama.

- c) Strukturalisme tidak selamanya perlu memberi penafsiran terhadap karya-karya sastra sebab, bagi strukturalisme, yang penting adalah mendedah struktur yang mendasari karya-karya sastra itu. Ibaratnya, kalau kita melihat dua objek yang strukturnya sama, kita hanya mendedah mengapa dua objek itu mempunyai struktur sama. Seandainya dua objek itu adalah jendela, kita tidak perlu menafsirkan bahannya, misalnya kayunya jati atau sengon, kekuatan kayunya, dan kualitas pakunya. Juga tidak perlu mendedah siapa pembuatnya, di mana, berapa lama pembuatannya, berapa tahun usia masing-masing jendela itu.

Tugas kita hanya mendedah mengapa dua objek itu mempunyai bingkai kanan, bingkai kiri, bingkai atas, mengapa bingkai atas sama panjang dengan bingkai bawah, mengapa bingkai kanan sama panjang dengan bingkai kiri, mengapa perbandingan antara bingkai kanan kiri dan atas bawah sama, mengapa letak paku-pakunya di situ, dan tidak di tempat lain, dan sebagainya. Salah satu hasil penting dari pendedahan struktur ini adalah: mengapa struktur dua objek ini menjadi jendela, dan bukan pintu, bukan meja, bukan gantungan pakaian, dan lain-lain. Dalam pendedahan karya sastra, dengan demikian, pendedahan struktur

ini bermakna: mengapa struktur ini menjadikan objek-objek ini karya sastra, bukan *treatise* permainan cinta, katakanlah, *Kamasutra* atau hal-hal semacam itu, bukan filsafat, bukan pula berita, dan begitulah seterusnya.

Mitologi dan Strukturalisme

Northrop Frye, salah seorang eskponen yang langsung atau tidak langsung ikut menjembatani munculnya strukturalisme, telah menjelaskan makna mitologi. Menurut dia, mitologi sudah ada sejak awal peradaban manusia. Pada hakikatnya, manusia hidup dalam ketakutan, dan karena itulah manusia lari "ke atas sana", ke dunia para dewata, untuk menggambarkan ketidakberdayaan manusia dalam menghadapi segala permainan para dewata.

Mitologi juga merupakan manifestasi dari, menurut Carl Gustav Jung, "ketidaksadaran bersama". Manusia sebagai sebuah kelompok makhluk tidak sadar bahwa mereka memendam ketakutan. Maka, tanpa sadar pula, lahirlah mitologi sebagai ekspresi ketakutan manusia.

Siapa pencipta mitologi tidak jelas. Mitologi muncul demikian saja, tanpa disadari oleh manusia sendiri. Andaikata ada nama pencipta mitologi, katakanlah Walmiki di Timur dan Virgil di Barat, nama-nama itu sebetulnya hanyalah penyadur mitologi yang sebelumnya sudah ada.

Mungkin juga mitologi menggambarkan sejarah kendati mungkin unsur sejarahnya tidak akurat. Namun, asal-usul mitologi tidak mungkin dilacak sebab mitologi lahir begitu saja dengan sendirinya. Kepanjangannya tangan mitologi dapat muncul dalam berbagai bentuk, seperti legenda, cerita rakyat, dan lain-lain. Siapa pencipta legenda, cerita rakyat, dan lain-lain itu tidak jelas.

Ada berbagai faktor yang telah mendorong strukturalisme untuk terobsesi oleh mitologi, antara lain, karena mitologi ada-

lah masalah "dalaman" manusia. Tanpa sadar manusia takut, dan di luar kesadaran manusia sendiri, mitologi muncul sebagai manifestasi rasa takut mereka. Strukturalisme, sementara itu, melihat struktur semua objek sebagai "struktur luaran", dan di balik "struktur luaran" itu ada "struktur dalaman". Sebuah motto penting dalam strukturalisme, sekali lagi, adalah *the difficulty in structural literary criticism . . . is the relationship of structure and meaning [and function]*. Di bawah bayang-bayang pemikiran Ferdinand de Saussure dengan semiotiknya, strukturalisme juga terobsesi oleh masalah *signifier* dan *signified*.

Insting Strukturalis dan Insting Strukturasi

Kesadaran mengenai adanya dua komponen dalam mitologi yang juga terasa dalam semiotik. Dalam berhadapan dengan kehidupan, strukturalisme juga menemukan dua komponen, yaitu *insting strukturalis* dan *insting strukturasi*. Dengan dibekali oleh *insting strukturalis*, begitu melihat berbagai objek seorang strukturalis akan langsung mempertanyakan apa gerangan yang berada di balik struktur itu. Ketidaksadaran bersama manusia, sementara itu, tanpa disadari manusia sendiri, telah melahirkan mitologi, dan inilah yang dinamakan *insting strukturasi*. Katakanlah, misalnya, ada seorang penjahit. Begitu dia melihat kain, dalam pikirannya langsung terbentuk pola apa yang akan dia buat seandainya kain itu miliknya. Sama halnya seorang juru masak. Begitu dia melihat berbagai bahan masakan, dia langsung mempunyai insting untuk membuat masakan tertentu.

Lalu lintas kehidupan manusia, sementara itu, berpusat pada mitologi. Wacana bahasa sebagai alat komunikasi sesama manusia terikat oleh mitologi, demikian juga hubungan kebudayaan sesama manusia. Karena mitologi berada di tengah, dan mitologi merupakan kepanjangan dari *insting strukturasi*,

maka lalu lintas kehidupan pada hakikatnya, tanpa disadari manusia sendiri, "dikendalikan" oleh *insting stukturasi*.

Wacana bahasa	Mitologi	Hubungan kebudayaan
---------------	----------	---------------------

[wacana bahasa]-----[mitologi]-----[hubungan kebudayaan]

Insting strukturalis dimiliki oleh kaum strukturalis, sedangkan mitologi memiliki *insting stukturasi*.

Kendati berada di tengah, pada hakikatnya mitologi tidak dapat melepaskan diri dari dua komponen lain, yaitu bahasa dan plot. Tanpa bahasa, mitologi tidak mungkin wujud, demikian juga tanpa plot yang diawali oleh tindakan (*action*) para tokohnya. Mitologi menjadi wujud karena tokoh-tokohnya melakukan tindakan (*action*), dan karena itu plotnya berkembang.

Plot terdiri dari serangkaian tindakan (*action*) tokoh, dengan demikian, muncul sebagai struktur luaran, sebagaimana yang tampak dalam tindakan Cadmos mencari saudara perempuannya, tindakan Oedipus mengawini ibunya sendiri, tindakan Antigone memakamkan abangnya.

Cadmos mencari saudara perempuannya, Europa	Sparton saling membunuh	Cadmos membunuh ular dragon	Labdacos lumpuh
Oedipus kawin dengan ibunya Antigone memakamkan abangnya, Polynices	Oedipus membunuh Laius Eteocles membunuh saudara laki-lakinya, Polynices	Oedipus membunuh Sphinx	Laius terpaksa hanya sanggup menggerakkan tangan kirinya Oedipus-kakinya bengkok

Apa makna dan fungsi di balik plot yang terdiri atas tindakan tokoh-tokoh itulah yang kemudian menjadi pertanyaan penting dalam strukturalisme.

Bagan di bawah yang diambil dari cerita rakyat suku Indian Amerika Winnebago juga menunjukkan adanya tindakan para tokohnya, yang kemudian membentuk plot. Tindakan para tokoh dalam dua cerita rakyat ini mempunyai kesamaan atau kemiripan, dan juga perbedaan atau ketidaksamaan.

Anak perempuan pemimpin suku jatuh cinta	Anak laki-laki kepala suku bersahabat dengan orang lain (mereka kemudian dianggap dua pahlawan)
Pada saat seharusnya berbicara, anak perempuan ini diam	Pada saat seharusnya diam, anak laki-laki ini berbicara
Akibatnya: dia menderita dan meninggal	Akibatnya: mereka berkelahi dan membunuh
Orang-orang desa pergi meninggalkan pahlawan mereka untuk hidup di tempat yang jauh	Kedua pahlawan meninggalkan penduduk desa untuk hidup di tempat yang jauh
Pada suatu saat pahlawan harus pergi ke tempat yang lebih jauh daripada biasanya untuk membunuh buruannya	Pada suatu saat kedua pahlawan siap untuk pergi ke tempat yang lebih jauh daripada biasanya, lalu terbunuh
Pahlawan kembali melewati desa dan melihat arwah pahlawan perempuannya	Pahlawan-pahlawan kembali ke desanya dan tidak tampak/tidak bisa dilihat
Untuk menghidupkan kembali pahlawan perempuannya, pahlawan harus menjalani ujian selama empat malam di tempat dia melihat arwah pahlawan wanitanya	Untuk membuat diri mereka sendiri hidup kembali mereka harus menjalani ujian empat malam empat kali di empat tempat yang berbeda-beda

Ujian berupa daya tahan untuk mengenyahkan setan-setan ag-resif, tidak berwujud sebagai manusia, dan penampilan serta perilakunya bersifat menantang	Ujian berupa daya tahan terhadap godaan untuk bersahabat dengan setan-setan yang bersikap bersahabat, mempunyai wujud manusia dan penampilan serta perilakunya menarik.
Pahlawan berhasil, anak perempuan pemimpin suku hidup kembali, orang-orang desa hidup kembali	Kedua pahlawan berhasil dan kembali ke desanya
Kedua pahlawan (pahlawan dan istrinya) menurunkan seorang anak	Kedua pahlawan lahir kembali dan menjadi anak-anak
Kendati kedua pahlawan berhasil hidup, mereka tidak berhasil hidup terus, dan akhirnya menjadi arwah serigala, berfungsi sebagai pelindung penduduk yang berpuasa	Kedua pahlawan dapat hidup kembali (anak laki-laki kepala suku berhasil khususnya karena dia banyak berpuasa)

Begitu seorang strukturalis melihat bagan ini, dengan *insting strukturalis*-nya dia dapat melihat adanya perbedaan antara cerita rakyat pertama dan cerita rakyat kedua. Cerita rakyat pertama bersifat sedih, pasrah, dan lambat, sedangkan cerita rakyat yang kedua penuh kegembiraan, penuh kemenangan, dan bertempo cepat. Juga dengan *insting strukturalis*-nya, seorang strukturalis dengan cepat melihat ada dua macam unsur simetris. Ada unsur simetris yang sama atau mirip, ada pula unsur simetris yang tidak sama atau berlawanan. Unsur simetris yang sama atau mirip dapat dibandingkan, unsur simetris yang tidak sama atau berlawanan dapat dikontraskan. Itulah "struktur luaran" yang dengan cepat dapat ditangkap seorang strukturalis dengan insting strukturalisnya.

Apa yang terdapat dalam dua cerita rakyat itu, tidak lain merupakan perwujudan *insting strukturasi*. Dua cerita rakyat ini

sekonyong-konyong muncul dari ketidaksadaran suku Indian Amerika Winnebago. Karena muncul tanpa diketahui siapa penciptanya, maka *insting strukturasi* di sini dianggap sebagai milik dua cerita rakyat itu sendiri, bukan milik individu atau seseorang. Pengarang, setidaknya menurut Roland Barthes, sudah mati. Maka, dua cerita rakyat ini muncul sebagai pribadi sendiri yang memiliki *insting strukturasi*.

Demikianlah, dengan memiliki *insting strukturalis* seorang strukturalis dengan cepat mengetahui "struktur luaran" dua cerita rakyat, dan apa yang harus dilakukannya kemudian adalah mendedah "struktur dalaman" dua cerita rakyat ini. Tugas seorang strukturalis, dengan demikian, adalah mendedah *insting strukturasi* yang telah menjadikan ketidaksadaran bersama itu telah memunculkan dua cerita rakyat ini. Akan tampak kemudian bahwa dua cerita rakyat ini sebetulnya merupakan perwujudan ketidaksadaran bersama suku itu mengenai hidup dan mati manusia.

Insting strukturalis kalau perlu juga dapat mempertanyakan, mengapa ketidaksadaran bersama ini telah mendorong *insting strukturasi* untuk mewujudkan dirinya sebagai cerita rakyat, dan bukan, misalnya, sebagai musik, tarian, model pakaian, pepatah-petitih, lukisan di dalam goa, dan sebagainya. Hubungan antara ketidaksadaran bersama di satu pihak dan cerita rakyat di pihak lain pada hakikatnya sama dengan hubungan antara *signifier* dan *signified* dalam semiotik. Kendati hubungan ini arbitrer, menurut Saussure, hubungan itu stabil.

Aktivitas Strukturalisme

Cara kerja strukturalisme, dengan demikian, dapat disimpulkan sebagai berikut.

- a) Strukturalisme pada awalnya mengamati lebih dari satu objek, dengan tujuan untuk mendedah apa yang ada di balik kesamaan struktur dalam dua objek atau lebih itu.

- b) Strukturalisme kemudian menyadari, pada dua objek atau lebih itu ternyata tidak hanya terdapat kesamaan atau kemiripan, namun ada juga ketidaksamaan dan bahkan kutub-kutub yang berlawanan.
- c) Lepas dari adanya kesamaan atau ketidaksamaan, teks sastra ternyata diikat oleh hukum simetri, sebagaimana yang pernah dikemukakan oleh Northrop Frye dalam *The Fearful Symmetry*, hasil studinya mengenai sajak William Blake.
- d) Ketidaksamaan dan kutub-kutub yang berlawanan inilah yang kemudian memunculkan kesadaran akan adanya *binary opposition* (oposisi biner) dalam kehidupan: siang-malam, kanan-kiri, bawah-atas, kuat-lemah, laki-laki-perempuan, dan lain-lain.
- e) Kesamaan, ketidaksamaan, dan oposisi biner ternyata tidak selamanya hadir dalam dua objek atau lebih, namun, pada hakikatnya, hadir dalam satu objek, sebab suatu objek pun diikat oleh hukum simetri.
- f) Oposisi biner akan tampak manakala seseorang mendekonstruksi objek tersebut. *Dekonstruksi*, khususnya yang dilakukan oleh Derrida, sebagaimana yang akan diperbincangkan di bawah, kemudian merupakan bagian penting dalam pascastrukturalisme.
- g) Untuk melihat "struktur luaran", dengan *insting strukturalis* seseorang berusaha untuk mendedah "struktur dalaman" objeknya. Dalam mitologi dan sastra, "struktur luaran" dapat muncul dalam bentuk plot yang digerakkan oleh tindakan-tindakan (*action*) tokoh-tokoh dalam teks sastra. Pergi, berbicara, menjalani ujian, dan sebagainya dalam

bagan dua cerita rakyat Indian Amerika suku Winnebago adalah contoh-contoh tindakan (*action*) tokoh-tokoh dalam dua cerita rakyat tersebut.

- h) Untuk mendedah "struktur dalaman" melalui "struktur luaran," Roland Barthes dalam *S/Z*, studi mengenai *Sarrasine*, menyarankan penggunaan analisis *lexies* (unit-unit makna) dan *codes* (istilah, menunjukkan konvensi yang menyebabkan maknanya dapat dikomunikasikan dan dimengerti. Dalam "Sarrasine," misalnya, ada 561 *lexis* (unit atau makna), dan semua *lexies* ini dibagi dalam lima *codes*. Analisis *codes* kemudian menjadi bagian penting dalam pascastrukturalisme.

Contoh *lexies* (bukan dari "Sarrasine", melainkan dari Matthew 4:1-11):

lexie 1: Maka Jesus dibimbing oleh Spirit keluar menuju ke kegelapan untuk digoda oleh setan.

lexie 2: Jesus berpuasa 40 hari 40 malam, dan sesudah itu Jesus merasa sangat lapar

lexie 3: Dan penggoda datang dan berkata kepada Jesus...

lexie 4: Apabila kamu adalah Anak Tuhan, katakanlah kepada batu-batu ini untuk menjadi roti

lexie 5: Namun Jesus berkata: Skriptur mengatakan ...

lexie 6: Manusia tidak hidup dari roti saja tapi dari setiap kata yang datang dari mulut Tuhan.

Codes (juga bukan dari "Sarrasine")

Ada lima kode:

- a) kode proairetik—indikasi mengenai tindakan ("kapal berlayar tengah malam;" "Mereka mulai lagi," dsb)—plot dan tindakan

- b) kode hermeneutik—menunjukkan pertanyaan atau kerahasiaan yang menyebabkan narasi memiliki suspens (“Dia mengetuk pintu tertentu di kawasan Motoyeme”—menimbulkan pertanyaan siapa yang tinggal disana, kawasan apakah gerangan Motoyeme, dan hal-hal seperti itu) — pertanyaan+++suspens
- c) kode kultural/kode referensial—referensi di luar teks yang sudah diketahui oleh khalayak pada umumnya—alusi nilai-nilai kultural atau latar-belakang kultural, termasuk peribahasa, pengetahuan stereotip, dan fakta-fakta ilmiah
- d) kode semik=kode konotatif—berkaitan dengan tokoh yang akan membimbing pembaca menuju ke tema
- e) kode simbolik—*binary oppositions* (siang-malam; laki-perempuan; kanan-kiri, dan semacam itu) yang akan membimbing pembaca menuju ke tema

Strukturalisme dan Pascastrukturalisme

Roland Barthes, sekali lagi, sangat suka mengubah-ubah pendapatnya sendiri, dan menentang pendapatnya sendiri. Karena itulah, dia dianggap sebagai *essentially a critical controversialist*. Dia juga bisa meloncat-loncat kedudukannya dari strukturalisme ke pascastrukturalisme, karena itu dia bukan hanya menjadi eksponen penting strukturalisme, namun juga pascastrukturalisme, bersama-sama dengan Jacques Derrida, dan lain-lain.

Perbedaan penting antara strukturalisme dan pascastrukturalisme adalah sebagai berikut:

- a) Strukturalisme menerima pendapat Ferdinand de Saussure bahwa kendati hubungan antara *signifier* dan *signified* arbitrer, hubungan ini stabil. Berdasarkan pendapat ini, struk-

turalisme menganggap ada koherensi antara "struktur luaran" dan "struktur dalaman". Sementara itu, koherensi antara "struktur luaran" dan "struktur dalaman" hanya akan tampak pada dua objek atau lebih. Mengapa dua objek atau lebih, tidak lain karena dua objek yang "struktur luarannya" sama, "struktur dalaman"-nya pun sama. Simetri "struktur luaran" dua objek atau lebih juga mencerminkan simetri "struktur dalaman" dua objek atau lebih itu. Strukturalisme, dengan demikian, berusaha untuk mendiskripsikan "struktur luaran" untuk menangkap makna dan fungsi "struktur dalaman", yaitu makna dan fungsi di belakang "struktur luaran".

- b) Pascastrukturalisme, sebaliknya, membantah anggapan strukturalisme mengenai koherensi antara "struktur luaran" dan "struktur dalaman". Bukan hanya dalam dua objek atau lebih, dalam satu objek pun, ternyata ada kontradiksi-kontradiksi, ada ketidakmenentuan, dan juga ada berbagai kemungkinan teks.
- c) Strukturalisme, dengan demikian, menunjukkan kesatuan dan koherensi teks, sedangkan pascastrukturalisme menunjukkan *disunity* (ketidak-satuan) dan diskohherensi teks.
- d) Strukturalisme berusaha untuk menemukan simetri antara kiri dan kanan.

Paralel	Plot
Gema	Struktur
Refleksi/repetisi	Tokoh/motivasi
Kontras	Situasi/keadaan
Pola	Bahasa/imageri

- e) Pascastrukturalisme berusaha untuk menemukan kontradiksi/paradoks, *shift*/perubahan/perbedaan dalam tone, teknik narasi, waktu (*tense*), orang, sikap, konflik, ketidakadaan simetri/penghapusan simetri, dan lain-lain yang menunjukkan *disunity* dan tidak adanya koherensi.

Popularitas strukturalisme dan pascastrukturalisme, sementara itu, hanya berlangsung sekitar empat atau lima tahun, namun pemikiran strukturalisme dan pascastrukturalisme mengenai teks mempengaruhi teori-teori selanjutnya, sebagaimana misalnya psikologi dalam sastra dan feminisme. Kendati pemikiran-pemikirannya mempengaruhi teori-teori sesudahnya, pada hakikatnya strukturalisme dan pascastrukturalisme lebih merupakan pengembaraan pencarian yang tidak pernah mencapai tujuan. Karena itu, eksponen-eksponen strukturalisme dan pascastrukturalisme sering membantah pendapat-pendapat mereka sendiri, sementara di antara eksponen-eksponen itu sendiri pun sering terjadi perbedaan pendapat. Bukan hanya itu. Michel Foucault, seseorang yang oleh khalayak studi sastra dianggap sebagai strukturalis tolok, menampik mentah-mentah sebutan itu.

Tumpang Tindih Strukturalisme dan *New Criticism*

Strukturalisme muncul karena berbagai sebab. Namun, salah satu sebab yang penting adalah adanya ketidakpuasan terhadap *New Criticism* karena, menurut strukturalisme, *New Criticism* tidak mempunyai landasan yang kuat. Ternyata, strukturalisme sendiri pun berkembang menjadi kabur sehingga, dalam hal-hal tertentu, strukturalisme hanya sekadar mengikuti dan menduplikasi *New Criticism*.

Salah seorang eksponen penting pascastrukturalisme, Jonathan Culler, misalnya, dalam analisis strukturalismenya

terhadap sajak William Blake "Ah, Sun-flower" ternyata melakukan apa yang pada hakikatnya dilakukan oleh *New Criticism*.

*Ah, Sun-flower, weary of time,
Who countest the steps of the Sun,
Seeking after that sweet golden clime,
Where the traveller's journey is done:*

*Where the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin shrouded in snow
Arise from their graves, and aspire
Where my Sun-flower wishes to go.*

Jawaban mengapa strukturalisme akhirnya ada pula yang mengulangi praktek *New Criticism* adalah sebagai berikut.

- a) strukturalisme tidak tertarik pada interpretasi sebab, dalam pandangan strukturalisme, interpretasi hanya menyangkut "struktur luaran", sementara yang penting adalah penedahan makna dan fungsi yang terdapat dalam "struktur dalaman".
- b) karena tidak tertarik pada interpretasi, maka penggunaan *common sense* atau akal sehat saja sudah cukup. Dengan demikian, analisis strukturalisme pun sebetulnya cukup diatasi dengan akal sehat, sebagaimana yang tampak dalam analisis Jonathan Culler. Tanpa menggantungkan diri pada teori strukturalisme pembaca sadar bahwa "Ah, Sun-flower" adalah sajak, dan karena itu mungkin bahasa penyairnya bukan bahasa denotatif literal, namun bahasa konotatif metaforik. Karena itu, *weary of time* di sini mungkin bukan rasa lelah jasmani, namun kelelahan terhadap manusia yang serba tidak tenteram. Dengan demikian, sebagaimana

yang tercermin dalam penemuan Culler, *weary of time* memang mengacu pada *human weariness or the human condition*, dan *sunset* bergandengan tangan dengan *death* sebagai *a time-honoured poetic figure*. Tema sajak ini, sebagaimana yang mungkin dapat kita duga, ... *is a product of all parts of the poem*, yaitu petunjuk adanya tema sebagai perekat seluruh bagian sajak ini yang secara struktur telah menjadikan sajak ini sebuah sajak, bukan prosa, dan bukan yang lain-lain.

- c) pascastrukturalisme, sekali lagi, berusaha untuk menemukan kontradiksi/paradoks, *shift*/perubahan/perbedaan dalam nada (*tone*). Salah satu titik penting dalam *New Criticism*, sementara itu, tidak lain dan tidak bukan adalah kontradiksi, paradoks, dan *tone*, sebab penggarapan kontradiksi, paradoks, dan *tone* akan mendorong keberhasilan karya sastra. Praktek kerja strukturalisme, dengan demikian, dapat mirip dengan praktek kerja *New Criticism*.
- d) Sebagai eksponen pascastrukturalisme, Jonathan Culler sendiri pernah menyatakan asumsi kita bahwa hal-hal signifikan akan terkuak dalam kritik sastra lebih banyak merupakan harapan daripada kenyataan. Pernyataan ini menunjukkan bahwa harapan akan munculnya pemikiran-pemikiran yang signifikan lebih banyak tidak berhasil.

BAB V

PSIKOLOGI DAN SASTRA

Pada hakikatnya, psikologi tidak dapat dipisahkan dari mitologi Yunani Kuno. Dalam bahasa Yunani Kuno ada kata *psyche*, yaitu segala sesuatu yang berhubungan dengan jiwa; dari situlah asal-usul kata "psikologi." Beberapa kasus dalam psikologi, misalnya "histeria" dan "narsisisme," juga berasal dari mitologi Yunani Kuno.

Kalau psikologi tidak dapat dipisahkan dari mitologi Yunani Kuno, maka tokoh-tokoh dalam mitologi tersebut juga mengalami masalah kejiwaan, sebagaimana yang dialami oleh manusia. Histeria, misalnya, diderita oleh salah satu tokoh wanita dalam mitologi ketika dia mengalami ketidakberesan pada rahimnya. Lalu, Narcissus, salah satu tokoh dalam mitologi Yunani Kuno pula, menderita apa yang dalam psikologi kemudian dikenal dengan istilah "narsisisme", yaitu kekaguman terhadap diri sendiri yang terlalu besar, dan karena itu, mendatangkan bahaya psikologis.

Karena sastra adalah kepanjangan mitologi, maka sastra, langsung atau tidak, juga merupakan kepanjangan psikologi. Dalam mitologi ada tokoh-tokoh, demikian juga dalam karya sastra. Masing-masing tokoh mempunyai kepentingan dan masalah, dan karena adanya kepentingan dan dengan adanya masalah inilah mereka saling berinteraksi. Dari interaksi inilah pembaca dapat menyimak watak masing-masing tokoh. Apa yang dilakukan masing-masing tokoh, dipercakapkan, dan di-

pikirkan, tidak lain adalah pencerminan jiwa masing-masing tokoh.

Dalam menulis karya sastra, mungkin pengarang tidak tahu atau tidak sadar bahwa melalui interaksi para tokoh dalam karyanya sebetulnya dia mendedah masalah kejiwaan. Pembaca, sebaliknya, dapat merasakan kehadiran masalah kejiwaan yang terlindung dalam karya sastra itu. Karena itulah, sastra juga dapat menjadi sumber penting bagi para psikiater dan psikolog untuk melahirkan teori psikologi mereka.

Freud dan Mitologi

Salah seorang pemikir yang sangat berjasa dalam melihat pentingnya hubungan antara mitologi dan psikologi adalah Sigmund Freud, seorang psikiater dari Wina. Dengan versi yang berbeda, pendapat-pendapat Freud diikuti oleh psikiater lain, antara lain Carl Gustav Jung dari Jerman, dan Jacques Lacan dari Prancis. Mereka juga berpendapat bahwa psikologi pada hakikatnya tidak dapat dipisahkan dari mitologi.

Marilah kita ambil satu contoh, yaitu *histeria*. Sejak zaman Yunani Kuno, sebagaimana yang tercermin dalam mitologi, para pemikir percaya bahwa penderita histeria hanyalah wanita. Kemudian, oleh Jean-Martin Charcot, seorang psikiater sebelum Freud, histeria dianggap sebagai penyakit yang dapat pula menyerang laki-laki. Histeria bukan hanya rasa sakit pada rahim, namun dapat berwujud dalam bentuk lain, misalnya rasa sakit yang tidak dapat dijelaskan asal-usulnya, halusinasi, kebiasaan tidur sambil berjalan, dan sebagainya.

Anggapan bahwa histeria adalah penyakit jasmani kemudian dibantah oleh Freud. Menurut Freud, histeria, kendati manifestasinya merupakan penyakit jasmani, asal-usulnya tidak lain adalah masalah kejiwaan. Histeria terjadi karena *trauma*, kenangan masa lalu yang pahit, yang telah lama terpendam dalam pikiran penderita, sekonyong-konyong muncul kembali.

Dengan demikian, histeria yang diderita oleh salah satu tokoh dalam mitologi Yunani Kuno pada hakikatnya adalah juga penyakit kejiwaan. Mitologi Yunani Kuno, dengan demikian, bukan sekadar khayalan, namun benar-benar mencerminkan masalah kehidupan.

Contoh lain adalah *narsisisme*, yaitu suatu penyakit yang tidak hanya terdapat dalam mitologi Yunani Kuno, tapi juga dalam kehidupan manusia. Sejak zaman Yunani Kuno para pemikir berpendapat bahwa narsisisme merupakan kelainan jiwa yang berbahaya. Freud kemudian berpendapat bahwa dalam salah satu tahap kehidupan manusia, kekaguman terhadap diri sendiri justru mutlak diperlukan, dan karena itu narsisisme dalam salah satu tahap kehidupan manusia justru normal.

Mimpi, sementara itu, juga diderita oleh tokoh-tokoh dalam mitologi Yunani Kuno. Namun, sebelum Freud, para pemikir tidak menghubungkan mimpi dengan psikologi, melainkan dengan astrologi atau takhayul. Freud, sebaliknya, dan kemudian diikuti oleh Carl Gustav Jung dengan versinya sendiri, berhasil membuktikan bahwa mimpi adalah masalah kejiwaan. Karena itu, seorang penulis kelahiran tahun 1908, Kathleen Raine, pada tahun 2001 menyatakan bahwa Freud-lah yang telah membuka kesadaran manusia abad kedua puluh mengenai makna mimpi yang sebenarnya, sebagaimana yang terungkap dalam buku *Freud: The Interpretation of Dreams*. Raine juga memuji-muji Carl Gustav Jung karena Jung telah berhasil mengembangkan pendapat-pendapat Freud mengenai mimpi menjadi salah satu unsur penting dalam psikologi.

Psikologi, Seni, dan Sastra

Pemikir pertama yang berhasil mendedah hubungan antara psikologi, seni, dan sastra adalah juga Freud. Dengan sangat cermat dia mempelajari riwayat hidup para seniman besar dan sastrawan besar, dan berusaha mencari hubungan signifikan ri-

wayat hidup mereka dengan karya-karya mereka. Dia berhasil membuktikan bahwa seni dan sastra, demikian juga mitologi, sangat erat kaitannya dengan psikologi.

Seniman yang diteroka oleh Freud, antara lain, adalah pelukis Leonardo da Vinci dan Michaelangelo. Dengan melihat hubungan signifikan antara riwayat hidup mereka dengan karya-karya mereka tampak bahwa Leonardo da Vinci adalah seorang gay, dan baik dari segi jasmani maupun emosi, Michaelangelo sangat dekat sekali dengan ibunya. Pengarang besar yang diteroka oleh Freud, sementara itu, adalah dramawan Inggris abad ke-17, Shakespeare, khususnya dalam karyanya *Hamlet*; dan pengarang Rusia abad ke-19, Fyodor Dostoevsky, khususnya dalam karyanya *Notes from Underground* (sudah diterjemahkan oleh Asrul Sani ke dalam bahasa Indonesia menjadi *Catatan dari Bawah Tanah*).

Pendapat Freud mengenai adanya hubungan yang erat antara seni, sastra, dan psikologi serta mitologi, diikuti juga oleh Carl Gustav Jung dan Jacques Lacan. Jung, misalnya, tertarik untuk mempelajari karya-karya sastra Amerika abad ke-19, antara lain novel Herman Melville, *Moby Dick*. Lacan, sementara itu, juga tertarik pada sekian banyak karya seni dan sastra, antara lain karya pengarang Amerika abad ke-19, Edgar Allan Poe.

Psikologi Personalitas

Abad ke-20 didominasi oleh tiga teori psikologi, yaitu *psikologi analisa* dengan tokoh-tokohnya Freud, Jung, dan Lacan, *psikologi behaviorisme* dengan tokoh-tokohnya B.F. Skinner dan John B. Watson, dan *psikologi humanistik* dengan tokoh-tokohnya Abraham Maslow dan Carl Rogers. Psikoanalisa dipergunakan untuk orang-orang yang "tidak normal", behaviorisme menunjukkan bahwa manusia selamanya dikondisikan oleh lingkungannya, sedangkan psikologi humanistik untuk "orang-

orang normal” yang ingin mendapat pencapaian maksimal atau aktualisasi diri.

Titik awal tiga psikologi ini adalah pertanyaan: “Siapakah aku sebenarnya?” Hamlet dalam drama Shakespeare *Hamlet* sebagai salah satu sumber kajian Freud yang kemudian melahirkan psikoanalisa, misalnya, selalu diliputi oleh keraguan, karena tanpa dia sadari sendiri ada yang tidak beres dalam dirinya. Karena itulah dia, sadar atau tidak, selalu mempertanyakan siapa dirinya, dan pertanyaan ini kemudian memuncak dalam ungkapan *to be or not to be, that is the question*. Dalam psikologi behaviorisme, sementara itu, seseorang bertanya, mungkin tanpa sadar: “Mengapa saya menjadi demikian?” Jawaban terhadap pertanyaan ini adalah, dia menjadi demikian karena lingkungannya. Orang-orang di daerah-daerah tertentu cenderung kasar, sementara orang-orang di daerah lain cenderung halus, misalnya, karena lingkungan mereka masing-masing telah membentuk mereka demikian. Seseorang yang “normal” dan karena itu bertanya-tanya: “Saya tentara, dapatkah saya kelak menjadi jenderal?” atau: “Saya pemain tenis, dapatkah saya kelak menjadi juara Wimbledon?” masuk dalam slot psikologi humanistik. Pertanyaan “mengapa saya menjadi demikian” dalam psikologi behaviorisme dan “dapatkah kelak saya menjadi jenderal” dalam psikologi humanistik pada hakikatnya bertolak dari pertanyaan yang sama dalam psikoanalisa, yaitu “siapakah aku sebenarnya?”, yaitu pertanyaan yang menyangkut masalah jati diri atau identitas.

Karena tiga psikologi itu pada hakikatnya mempertanyakan masalah jati diri, maka tiga psikologi tersebut dinamakan *psikologi personalitas*. Masalah jati diri sudah ada sejak zaman dahulu, namun menjadi isu yang sangat penting baru pada abad ke-20. Karena itu, penemu-penemu penting mengenai hubungan antara sastra dan psikologi, seperti Freud, Jung, Lacan yang kemudian diikuti oleh penemu-penemu lain, adalah

para pemikir abad ke-20. Namun, kajian mereka kebanyakan berdasarkan karya seni dan sastra abad ke-19 dan sebelumnya.

Dalam sastra, psikoanalisa diterapkan pada pengarang atau tokoh karya sastra yang mengalami masalah kejiwaan, seperti Hamlet dalam drama Shakespeare, *Hamlet*, dan narator dalam novel Dostoevsky, *Notes from Underground*. Psikologi behaviorisme, sementara itu, diterapkan pada pengarang atau tokoh dalam karya sastra yang menjadi sesuatu terutama bukan karena dirinya sendiri, namun karena lingkungannya. Karena psikologi humanistik mengenai orang-orang yang ingin mencapai aktualisasi diri, maka psikologi humanistik diterapkan pada pengarang atau tokoh dalam karya sastra yang ingin mencapai aktualisasi diri.

Lahirnya gagasan mengenai psikologi personalitas, pada hakikatnya, juga tidak dapat dipisahkan dari sastra, sebagaimana yang tampak dalam novel Lewis Carrol, *Alice in Wonderland*, kemudian diikuti oleh novel Lewis Carrol yang lain, *Through the Looking Glass*. Novel *Alice in Wonderland* lahir ketika pada suatu hari Lewis Carrol mengajak beberapa anak untuk naik perahu menyusuri sebuah sungai. Sambil mengayuh, Lewis Carrol bercerita kepada anak-anak itu mengenai pengalaman anak kecil bernama Alice. Dari cerita yang disampaikan secara lisan kepada anak-anak inilah dia menulis novel itu. Dalam proses menulis novel ini, sementara itu, Lewis Carrol beberapa kali mengadakan revisi, antara lain dengan jalan minta nasihat teman-temannya. Karena dia sering mengadakan revisi itu, lahirlah kemudian beberapa versi *Alice in Wonderland*.

Kendati mengalami banyak revisi, beberapa bagian hilang, dan beberapa bagian lagi ditemukan kembali dalam sebuah lelang, novel ini mempunyai beberapa versi. Lepas dari versi-versi itu, novel ini tetap mengandung tiga unsur yang kemudian menjadi isu penting dalam psikologi dan sastra, yaitu masa-

lah jati diri, masalah cermin, dan masalah mimpi. Masalah jati diri muncul dalam pertanyaan-pertanyaan Alice, "siapakah saya sebenarnya?" Pertanyaan yang sama dengan versi berbeda juga diajukan oleh Hamlet dalam berbagai solilokuinya, antara lain, *to be or not to be, that is the question*. Masalah cermin, yang dalam novel ini muncul dalam bentuk cermin untuk berkaca, kaca alas meja, mikroskop, dan teropong opera, kemudian muncul dalam bentuk lain dengan apa yang dinamakan *mirror stage* dalam teori Lacan mengenai tahap-tahap perkembangan manusia dalam kaitannya dengan bahasa. Sementara itu, masalah mimpi telah dijadikan bahan kajian yang sangat mendalam oleh Freud dan Jung.

Psikologi Behaviorisme

Di antara tiga psikologi yang menonjol pada abad ke-20, yaitu psikoanalisa, psikologi behaviorisme, dan psikologi humanistik, yang paling berjaya dalam hubungannya dengan sastra adalah psikoanalisa. Keberjayaan psikoanalisa antara lain disebabkan karena para tokohnya, yaitu Freud, Jung, dan Lacan, benar-benar menguasai sastra. Para tokoh dua psikologi yang lain, sementara itu, kurang berminat pada sastra, dan lebih berkonsentrasi pada masalah psikiatri dan psikologi.

Kendati Freud dan psikoanalisa banyak diejek oleh lawan-lawannya, antara lain karena psikoanalisa dianggap spekulatif dan kurang berdasar pada penelitian lapangan, akhirnya para pengejek itu harus mengakui bahwa Freud adalah pemikir besar, dan psikoanalisa memang mempunyai pengaruh yang luar biasa besar. Bahkan, ada pandangan bahwa Freud adalah seorang pemikir pertama yang berhasil membawa kajian sastra ke dunia di luar kajian sastra sendiri. Freud, dengan demikian, dianggap sebagai orang pertama yang telah menanamkan kajian ekstrinsik dalam kajian sastra (Hans Bertens, *Literary Theory: The Basics*, hlm. 157). Ada juga anggapan bahwa Freud

adalah orang pertama yang telah mengubah wajah teori dan kritik sastra menjadi lebih modern (sda., hlm. 157—158).

Salah satu pengejek Freud adalah tokoh-tokoh psikologi behaviorisme. Menurut psikologi behaviorisme, psikoanalisa terlalu spekulatif, dan karena itu tidak ilmiah. Dalam psikologi behaviorisme ditekankan bahwa segala sesuatu yang dapat dianggap sebagai ilmu pengetahuan harus dapat diobservasi secara langsung. Karena itulah, penelitian-penelitian psikologi, bagi psikologi behaviorisme, selalu didasarkan pada pengamatan langsung dengan mempergunakan binatang.

Menurut psikologi behaviorisme, tindakan manusia selalu dikondisikan oleh lingkungannya karena perilaku manusia tidak lain merupakan tanggapan terhadap kondisi lingkungannya. Sebagai contoh, lihatlah misalnya bagaimana orang-orang dari kawasan tertentu, secara kolektif, mempergunakan bahasa. Dialek suatu kawasan, tidak lain, adalah produk lingkungan. Kondisi suatu daerah, sekali lagi, tidak hanya membentuk atau mengondisikan perilaku sebuah atau beberapa individu, namun semua anggota masyarakat secara kolektif. Bahasa Inggris di berbagai negara yang bahasa ibunya nomor satu, misalnya, berbeda-beda.

Dalam sastra, psikologi behaviorisme tampak antara lain dalam kehidupan Fitzgerald, pengarang Amerika tahun 1920-an, dan karya-karyanya. Dalam kehidupan sehari-hari, Fitzgerald selalu berusaha untuk masuk ke dunia gemerlapan, demikian juga tokoh-tokoh dalam novel-novelnya, antara lain Gatsby dalam *The Great Gatsby*. Tentu saja, pribadi Fitzgerald sendiri ikut mendorong dia untuk selalu berusaha masuk ke dunia gemerlapan, namun keinginan itu sebetulnya lebih banyak diakibatkan kondisi masyarakat Amerika pada waktu itu, yaitu *Jazz Age* dan semangat *The American Dream* yang pada waktu itu menggebu-gebu di Amerika.

Karena Fitzgerald adalah produk lingkungannya, maka pengarang-pengarang lain sezamannya pun, demikian juga tokoh-tokoh karya sastra mereka, mempunyai keinginan untuk masuk ke dunia gemerlapan. Namun, karena pengarang-pengarang itu akhirnya menyadari bahwa mengejar kehidupan material semata adalah tidak realistis, maka melalui karya-karya sastra mereka, mereka pun bersikap kritis terhadap kondisi *Jazz Age* dan *The American Dream*. Dengan demikian, keinginan untuk masuk ke dunia gemerlapan yang kemudian disambung dengan sikap kritis terhadap kondisi itu bukan terjadi pada Fitzgerald sendiri, namun merupakan sikap kolektif para pengarang pada waktu itu.

Ada tiga alasan mengapa psikologi masuk ke dalam kajian sastra, yaitu sebagai berikut.

- 1) Untuk mengetahui perilaku dan motivasi para tokoh dalam karya sastra. Langsung atau tidak, perilaku dan motivasi para tokoh dalam karya sastra tampak juga dalam kehidupan sehari-hari. Dengan demikian, dalam kehidupan sehari-hari mungkin kita berjumpa dengan orang-orang yang perilaku dan motivasinya mirip dengan perilaku dan motivasi para tokoh dalam karya sastra.
- 2) Untuk mengetahui perilaku dan motivasi pengarang.
- 3) Untuk mengetahui reaksi psikologis pembaca.

a. Freud dan Psikoanalisa

Pada bagian ini dapat dilihat lebih jauh mengenai Sigmund Freud dan Psikoanalisa, serta mengapa psikologi masuk kajian sastra. Siapakah yang menciptakan tokoh dan perilakunya? Pengarang. Karena itu, kunci penting untuk mengetahui perilaku dan motivasi para tokoh dalam karya sastra, menurut Freud dengan psikoanalisisnya, adalah pengarangnya sendiri.

Dari manakah pengarang memperoleh bahan/gagasan/idea untuk menciptakan tokoh-tokohnya? Dari realita kehidupan

annya sendiri, pengalamannya, pergaulannya, bacaan-bacaannya, dan kekuatan imajinasinya. Dengan demikian, kunci penciptaan tokoh adalah pengarangnya. Semua orang berhadapan dengan realita kehidupan, mempunyai bermacam-macam pengalaman, bergaul dengan berbagai macam orang, membaca, dan sedikit banyak mempunyai kekuatan imajinasi. Namun, tidak semua orang berhasil menjadi pengarang, dan karena itu, tidak semua orang berhasil menciptakan tokoh dalam karya sastra.

Karena pengarang merupakan kunci penciptaan tokoh, menurut Sigmund Freud, pengkaji harus masuk terlebih dahulu ke dunia kehidupan pengarang. Freud sendiri pernah mengkaji biografi para seniman, antara lain biografi pengarang Rusia abad kesembilan belas, Fyodor Dostoevsky. Melalui pengkajiannya terhadap biografi Dostoevsky, "Dostoevsky and Parricide", Freud kemudian masuk ke dalam novel Dostoevsky, *Notes from Underground (Catatan dari Bawah Tanah)*.

Sigmund Freud, sementara itu, adalah pelopor psikoanalisa. Dalam psikologi, psikoanalisa dipergunakan untuk terapi *abnormal personality*, yaitu penderita neurosis, orang-orang yang mempunyai kelainan jiwa. Penderita neurosis mungkin tahu bahwa dia menderita kelainan jiwa, mungkin juga tidak.

Andaikata penderita neurosis tahu bahwa dia menderita kelainan jiwa, dia tidak sadar apa sebab dia menderita kelainan jiwa itu. Contoh penderita neurosis yang tahu bahwa mereka menderita kelainan jiwa antara terdapat pada kasus Manusia Tikus (*The Rat Man*) dan Manusia Serigala (*The Wolf Man*). Mereka tahu bahwa mereka mempunyai kelainan jiwa, namun mereka tidak tahu mengapa mereka menderita kelainan jiwa. Contoh penderita neurosis yang tidak tahu bahwa dia menderita kelainan jiwa, sementara itu, adalah Hamlet, tokoh utama dalam tragedi Shakespeare, *Hamlet*, seorang penderita *oedipus complex*. Dalam kehidupan sehari-hari mungkin ada juga

penderita-penderita *oedipus complex* atau penderita kelainan jiwa lain yang tidak tahu bahwa mereka menderita kelainan jiwa.

Karena tidak tahu sebab-musabab penderitaannya, penderita neurosis tidak sadar akan perilaku dan motivasinya sendiri. Penderita neurosis tidak mampu mengontrol perilakunya, dan juga tidak sadar motivasi apa yang telah mendorong dia berperilaku demikian. Dia adalah "korban" ketidaksadarannya sendiri.

Perilaku, sebagaimana misalnya cara makan, berhadapan dengan orang-orang yang baru dikenalnya, mengemudikan mobil, dan lain-lain, tampak dengan mata telanjang. Motivasi, sebaliknya, tidak tampak. Perilaku, sementara itu, wujud karena motivasi.

Karena tidak sadar akan perilaku dan motivasinya sendiri, dunia penderita neurosis adalah *ketidaksadaran (unconsciousness)*. Kerja dunia bawah sadar, sementara itu, adalah "di bawah tingkat/level kesadaran motivasi" (*beneath the level of conscious motivation*). Menurut Freud, motivasi yang berada di dunia tidak sadar penderita neurotik berasal dari *trauma*, yaitu pengalaman masa lampau yang buruk.

Sedikit atau banyak, menurut Freud, pengarang adalah penderita neurosis. Pengarang menulis karena dia berfantasi, sebagaimana halnya anak-anak yang sedang berfantasi. Setelah menjadi dewasa, pengarang tidak mempunyai kemampuan untuk menghapus fantasinya, dan karena itu sebagian hidupnya dikuasai oleh fantasinya. Dalam mengikuti fantasinya itulah dia bergerak di dunia ketidaksadaran, dan dunia ketidaksadaran itulah yang nanti muncul dalam karya sastranya. Dengan demikian, dalam menulis pengarang mendedahkan motivasi kehidupan pengarang sendiri ke dalam kehidupan tokoh dalam karya sastranya. Apa yang tersimpan dalam masa lalu penga-

rang akan tampak juga dalam masa lalu tokoh dalam karya sastra.

Dengan anggapan bahwa karya sastra adalah dunia ketidaksadaran, Freud mengkaji karya sastra melalui biografi pengarangnya. Dalam mengkaji novel Fyodor Dostoevsky *Notes from Underground*, misalnya, dia masuk terlebih dahulu ke biografi Dostoevsky. Melalui novel ini dia melihat pengalaman buruk masa lampau Dostoevsky yang tidak disadari oleh Dostoevsky sendiri.

Dalam realita kehidupan, ada ikatan-ikatan, sebagaimana halnya norma, etika, hukum, dan lain-lain, yang tidak dapat dihindari oleh semua anggota masyarakat termasuk pengarang. Untuk memberi jalan keluar (*outlet*) kepada fantasinya yang sudah ditekan oleh realita kehidupan itulah, maka pengarang menulis. Dengan sendirinya, apa yang ditulis oleh pengarang bukan lagi murni fantasi, namun fantasi yang sudah berubah karena tekanan-tekanan realita kehidupan.

Berfantasi sebetulnya sudah merupakan pelarian dari realita, apalagi kalau fantasi itu sudah bukan murni fantasi lagi. Pengarang sudah lari lebih jauh dibanding kalau pengarang hanya berhenti pada fantasi murni. Ke manakah pengarang lari, sebagaimana yang dituangkan dalam karya sastra? Ke dunia ketidaksadaran. Dalam melarikan diri ke dunia ketidaksadaran dia lari ke masa lampaunya, ke pengalaman-pengalaman pahit yang pernah dideritanya.

Seseorang yang tidak mampu menekan fantasinya dalam berhadapan dengan realita kehidupan, mungkin akan menjadi gila. Apabila sudah menjadi gila, dia bermain dengan fantasinya tanpa sadar bahwa sebetulnya dia hidup di masyarakat. Dia hidup di luar kesadaran bahwa dia hidup di masyarakat, dengan perilaku yang dikendalikan oleh ketidaksadarannya.

Pengarang tidak sampai gila, namun tetap mempunyai unsur-unsur kelainan jiwa. Mengapa? Karena, sampai pada

batas-batas tertentu, pengarang melarikan diri dari realita kehidupan ke dunia ketidaksadaran.

Namun, tidak selamanya Freud mengkaji karya sastra dengan melalui biografi pengarangnya terlebih dahulu. Dalam mengkaji tragedi Shakespeare *Hamlet*, misalnya, Freud lebih banyak masuk ke kajian terhadap tragedi itu sendiri, bukan terhadap biografi Shakespeare. Dia kaji Hamlet dengan cermat, dan dia dedahkan dunia bawah sadar Hamlet sehingga tampaklah bahwa Hamlet adalah penderita *oedipus complex*.

Dengan mendedah Hamlet, Freud dapat menemukan hubungan antara tragedi Shakespeare dengan sebagian dari kehidupan Shakespeare sendiri. Sebagaimana dalam menulis drama-drama sejarah yang lain, seperti *Henry IV*, Shakespeare menulis *Hamlet*, juga dengan mempergunakan *chronicle* (kisah yang dianggap berasal dari sejarah, kendati tidak selamanya berasal dari sejarah yang sebenarnya, dan tidak selamanya akurat). Namun, dalam menulis tragedi ini Shakespeare tidak hanya memanfaatkan *chronicle*, tapi juga memanfaatkan nama "Hamlet" untuk memberi nama salah seorang anaknya sendiri.

Pada waktu memberi nama Hamlet kepada anaknya, mungkin Shakespeare mempunyai insting bahwa anaknya ini mempunyai bakat untuk menderita *oedipus complex*. Apakah insting Shakespeare kemudian benar atau tidak kurang jelas karena anak ini akhirnya mati muda. Hamlet dalam tragedi Shakespeare juga mati muda meskipun diperkirakan tidak semuda anak Shakespeare.

Apakah Freud mengkaji biografi pengarang lalu masuk ke karya sastra atau sebaliknya, tergantung pada kasusnya. Freud mengkaji biografi Dostoevsky terlebih dahulu, karena *Notes from Underground* adalah karya asli Dostoevsky sendiri, bukan saduran. Sebaliknya, ketika mengkaji *Hamlet*, Freud lebih tertarik untuk mengkaji Hamlet daripada Shakespeare karena tragedi ini disadur dari kisah yang sudah ada dalam *chronicle*.

Apa pun yang dilakukan oleh Freud sendiri maupun para pengikutnya, kajian psikoanalisa "cenderung untuk berkonsentrasi pada hubungan antara sebuah teks sastra (karya sastra) dan psikologi pencipta teks itu" (*tended to concentrate on the relation between a literary text and the psychology of its creator*). Dengan demikian, fokus kajiannya adalah psikologi tokoh dalam karya sastra dan psikologi pengarangnya. Baik psikologi tokoh maupun psikologi pengarangnya, mungkin pula tampak dalam kehidupan kita sehari-hari. Freud masuk ke biografi pengarang dan tokoh-tokoh dalam karya sastra bukan untuk kepentingan sastra belaka, namun juga untuk menunjukkan bahwa dua sastra adalah dunia cerminan realita yang diolah melalui dunia bawah sadar pengarang.

Oleh para pengikut Freud, psikoanalisa kemudian dikembangkan. Salah satu perkembangannya adalah pergeseran fokus pengkajian dari psikologi tokoh dalam karya sastra dan pengarangnya menjadi kajian terhadap psikologi pembaca karya sastra (alasan ketiga mengapa psikologi masuk ke dalam kajian sastra, yaitu untuk mengetahui seberapa jauh pembaca mampu menangkap karya sastra, serta bagaimana sikap serta reaksi psikologis pembaca terhadap karya sastra). Salah seorang yang berusaha menggeser fokus pengkajian ke pembaca adalah Norman N. Holland, pakar teori sastra yang bekerja di Buffalo's Center for the Psychological Study of the Arts.

Psikoanalisa, sementara itu, sebagaimana dinyatakan oleh Terry Eagleton, "*is not only a theory of the human mind, but a practice for curing those who are considered mentally ill or disturbed*". Freud sendiri, sementara itu, adalah seorang psikiater. Dia banyak bergaul dengan para penderita neurosis, dengan psikiater lain. Perhatian Freud terhadap seni, khususnya sastra dan seni lukis, sebagaimana yang telah dikemukakannya dalam kajian-kajiannya, juga sangat besar.

Pengkaji sastra, sebaliknya, pada umumnya tidak menguasai psikiatri, dan juga tidak menguasai psikologi. Dalam praktek, dengan demikian, sulit bagi pengkaji sastra untuk menerapkan teori-teori Freud dengan baik. Oleh karena itu, pengkaji sastra mempergunakan psikoanalisa hanya sebagai *a theory of human mind*, dan tidak masuk ke *practice for curing those who are considered mentally ill or disturbed*.

Menurut psikoanalisa sebagai sebuah *theory of the human mind*, titik berat kelainan jiwa terletak pada masalah *libido*, yaitu masalah yang ada hubungannya dengan seks. Pengalaman masa lalu yang buruk pada umumnya berasal dari masalah *libido* pula, khususnya pada waktu seseorang masih anak-anak. Kasus *The Rat Man*, *The Wolf Man*, dan *Dora* tidak lepas dari masalah seks yang dialami oleh anak-anak, dan secara tidak disadari oleh para penderitanya masing-masing muncul kembali dalam bentuk lain setelah mereka dewasa.

b. Carl Gustav Jung: Teori Arketipal

Pada awalnya Carl Gustav Jung adalah murid Sigmund Freud dan mendapat banyak pengaruh dari Freud, namun kemudian dia memisahkan diri dari Freud. Sebagaimana halnya Freud, dia juga sangat tertarik pada sastra. Dia juga melihat bahwa tokoh dalam karya sastra juga mungkin muncul dalam realita kehidupan sehari-hari.

Menurut Carl Gustav Jung, manusia zaman dahulu, sekarang, dan masa yang akan datang pada hakikatnya tidak dapat dipisahkan. Pengalaman manusia masa lampau, tanpa disadari oleh manusia sekarang, akan tetap berpengaruh pada manusia sekarang. Pengalaman manusia masa sekarang, dengan demikian, juga akan mempengaruhi manusia yang akan datang.

Ambillah sebuah contoh, yaitu dunia mimpi. Pada suatu malam, seseorang bermimpi dikejar-kejar oleh binatang buas. Untuk menyelamatkan diri, dia berusaha lari, kemudian me-

manjat sebuah pohon tinggi. Belum dia mencapai tempat yang tinggi, dia terbangun, dalam keadaan berkeringat dingin. Sadarlah dia bahwa pada saat itu dia sedang menghadapi masalah besar yang sulit dia selesaikan. Dengan demikian, mimpi itu terjadi karena dia sedang mengalami kesulitan besar. Tanpa mengalami kesulitan itu, mimpi itu tidak akan ada.

Usaha dalam mimpi untuk lari ke pohon/pokok yang tinggi itu, menurut Jung, ada hubungannya dengan pengalaman manusia zaman dahulu. Karena nenek moyang zaman dahulu sering terancam oleh binatang buas dan bahaya alam lainnya, sebagaimana misalnya banjir, maka mereka berusaha untuk mencari tempat yang tinggi untuk menyelamatkan diri. Masalah besar yang sulit diselesaikan oleh orang yang bermimpi tadi tidak lain merupakan pencerminan ketakutan nenek moyangnya dahulu ketika mereka menghadapi bahaya alam. Ketakutan inilah yang muncul dalam mimpi orang sekarang. Bagaikan pengalaman nenek moyangnya dahulu, kesulitan ini dapat menelakakan dia.

Sejarah, bagi Jung, adalah pengulangan pengalaman manusia. Lalu, apakah makna pengalaman manusia, yang terus menerus bersambung, dari masa dahulu ke masa sekarang, dan dari masa sekarang ke masa depan? Melalui sejarah manusia mengetahui bahwa perang, penyakit dan berbagai macam kemalangan terus menerus mewarnai kehidupan manusia. Dengan demikian, pada hakikatnya, manusia tidak pernah lepas dari penderitaan.

Sementara itu, sejarah adalah pengulangan pengalaman yang disadari sendiri oleh manusia. Seharusnya, dengan demikian, manusia tahu apa yang pernah terjadi, dan dapat memperhitungkan dan mengawal apa yang akan terjadi. Kenyataannya, manusia tetap tidak mampu menghentikan penderitaan yang semenjak dahulu datang berulang-ulang.

Namun, manusia tidak hanya diikat oleh kesadarannya sebagaimana yang tampak dalam sejarah. Manusia juga diikat oleh ketidaksadaran. Apabila ketidaksadaran ini selalu muncul kembali sejak zaman dahulu sampai sekarang, dan juga sampai waktu yang akan datang, ketidaksadaran ini merupakan ketidaksadaran bersama (*collective unconsciousness*).

Mengapa sekian banyak orang yang berbeda, sejak zaman dahulu sampai sekarang, mempunyai mimpi yang mirip apabila mereka menghadapi masalah yang sulit diselesaikan? Karena sejak zaman dahulu, inilah jawabannya, manusia diikat oleh satu kesatuan, yaitu ketidaksadaran bersama. Sementara sejarah merupakan pengulangan pengalaman manusia yang disadari manusia, ketidaksadaran kolektif juga akan berulang terus di luar kesadaran manusia.

Sebagaimana yang dinyatakan oleh M.H. Abrams, ketidaksadaran kolektif Jung ada pada semua jiwa orang, dan tidak terikat oleh masa dan tempat (*common to all souls and independent of time and locality*). Asal-usul ketidaksadaran bersama, sementara itu, muncul dari kedalaman tanpa waktu (*arises from timeless depths*), dari awal segala sesuatunya sebelum zaman manusia sendiri ada, atau bahkan dari generasi-generasi akan datang yang belum lahir (*the beginning of things before the age of man . . . of the generation . . . of the future*). Lahirnya ketidaksadaran bersama, pada hakikatnya, sama dengan lahirnya mitologi karena mitologi itu sendiri adalah pencerminan ketidaksadaran bersama.

Ketidaksadaran bersama, menurut M.H. Abrams, tanpa disadari memberi manusia suasana yang menakutkan. Seolah manusia ditempatkan di sebuah kawasan yang asing dan dingin, dikuasai oleh roh-roh jahat, namun sekaligus juga memberi suasana yang anggun (*foreign, cold, grotesque*). Dalam ketidaksadaran bersama, manusia bagaikan dihadapkan pada monster-monster mimpi buruk dan rasa takut dalam meng-

hadapi suasana malam hari (*monsters of our dreams, night fears*).

Mitologi, sementara itu, adalah pencerminan ketidak-sadaran bersama, dan karena itu, mitologi juga mencerminkan ketakutan manusia. Dalam mitologi, nasib manusia tidak ditentukan oleh manusia sendiri, sementara itu nasib manusia selamanya buruk. Sebagaimana yang terjadi terhadap tokoh-tokoh dalam mitologi, manusia tidak mungkin melepaskan diri dari penderitaannya.

Dengan keyakinan bahwa manusia sekarang tidak mungkin melepaskan diri dari pengalaman manusia masa lampau, Carl Gustav Jung kemudian melahirkan sebuah teori, yaitu *teori arketipal*, sebagaimana yang dia tulis antara lain dalam *On the Relation of the Analytical Psychology to Poetic Art*. Dengan teori arketipal dimaksudkan bahwa manusia, sejak dahulu sampai sekarang dan sampai masa-masa yang akan datang, terdiri dari tipe-tipe tertentu. Semua tipe ini diikat oleh satu pengalaman masa lampau, pengalaman yang kuno, purba, dan *arkaik*, yang asal-usulnya adalah ketidaksadaran bersama.

Karena semua tipe manusia berasal dari ketidaksadaran, maka dalam pikiran kita masing-masing tipe itu hanya berwujud *image*, yaitu sesuatu yang abstrak. Semua tipe itu diikat oleh induk-induk tertentu, yaitu oleh *primordial images* tertentu, antara lain bayangan, api, ular, taman surga, neraka, tokoh ibu, dan siklus kehidupan (*shadow, fire, snake, paradise-garden, hell, mother-figure, dan life-cycle*). Kegunaan teori arketipal, sementara itu, adalah untuk mendedah *primordial images* yang terkandung dalam karya sastra.

Kajian Jung yang penting terhadap karya sastra dilakukan terhadap *Moby Dick*, novel Herman Melville, novelis Amerika abad kesembilan belas. Novel ini mengenai petualangan Kapten Ahab untuk memburu musuh lamanya, Moby Dick, seekor ikan paus raksasa berwarna putih. Pada sebuah pertempuran pada

masa lalu, sebelum novel mulai, Kapten Ahab dan Moby Dick telah saling melukai. Namun, keadaan alam tidak memungkinkan mereka untuk terus bertempur, setiap pihak bertekad untuk melanjutkan perkelahian pada masa yang akan datang.

Karena Moby Dick adalah ikan paus raksasa, kawasannya untuk bergerak terbatas pada samudera yang dalam. Dalam memburu Kapten Ahab, tidak mungkin dia pergi ke laut yang panas dan dangkal. Maka, dia selalu berkeliaran di samudera yang dalam, dengan keyakinan bahwa pada suatu saat kelak Kapten Ahab akan datang memburunya.

Dugaan Moby Dick menjadi kenyataan: Kapten Ahab yang telah lama mencari-cari musuh lamanya, ternyata datang. Kedua belah pihak siap untuk bertempur. Pertempuran untuk saling memusnahkan pun terjadi, sampai akhirnya mereka masing-masing mati.

Dalam novel ini tampak bahwa permusuhan antara Moby Dick dan Kapten Ahab sebetulnya bukan hanya permusuhan pada saat mereka hidup masa kini. Mungkin permusuhan ini sudah terjadi pada zaman dahulu, yaitu dalam kehidupan mereka dahulu sebelum mereka lahir kembali sebagai Moby Dick dan Kapten Ahab yang sekarang. Atau mungkin pula, permusuhan ini adalah permusuhan antara dua kelompok manusia pada zaman dahulu yang keduanya saling mendendam.

Dua makhluk di sini, yaitu Moby Dick dan Kapten Ahab, masing-masing dianggap mewakili tipe-tipe tertentu yang saling berlawanan. Semenjak dahulu kala, tipe-tipe ini ada, dan sampai sekarang pun masih ada. Dalam novel ini Moby Dick digambarkan sebagai ikan paus raksasa berwarna putih, sedangkan Kapten Ahab selalu memakai pakaian berwarna hitam.

Dalam kebudayaan umat manusia sudah sejak dahulu, sementara itu, terjadi konsensus bahwa warna putih adalah lambang kebaikan atau kesucian, sedangkan warna hitam adalah lambang keburukan atau kejahatan. Dari mana datang-

nya konsensus ini? Konsensus itu datang dari ketidaksadaran bersama umat manusia.

Namun, tampaknya dalam *Moby Dick* Herman Melville berusaha untuk menjungkirbalikkan makna warna yang telah lama mengakar dalam ketidaksadaran bersama. Putih tidak lagi melambangkan kebaikan atau kesucian, dan hitam tidak lagi melambangkan keburukan atau kejahatan. Namun, apa pun yang terjadi dalam novel itu sebagai pencerminan ketidaksadaran bersama manusia, ada dua pihak yang selalu bermusuhan dan selalu berusaha untuk saling menghancurkan. Masing-masing pihak diwakili oleh warna tertentu. Melalui warna yang berlawanan inilah, dua tipe manusia digambarkan melalui novel itu.

Oleh para pemikir, sementara itu, *primordial images* dimasukkan ke dalam satu kategori, yaitu siklus kehidupan, dan kategori ini dibagi lagi menjadi beberapa subkategori. Dalam semua subkategori tentu ada tokoh-tokohnya yang mewakili tipe-tipe tertentu. Karena itu, tokoh-tokoh ini dikategorikan sesuai dengan tipenya masing-masing.

Siklus kehidupan berasal dari pengamatan terhadap pergantian musim. Awal musim adalah 15 Maret, yaitu pada saat siang hari dan malam hari lebih kurang sama lamanya. Setelah 15 Maret, siang hari makin lama menjadi lebih lama daripada malam hari. 15 Maret dianggap sebagai awal musim semi meskipun kadang-kadang ada anggapan bahwa musim semi tidak mulai pada tanggal 15 Maret, namun pada tanggal 1 April. Karena musim semi dianggap sebagai simbol kelahiran kembali tumbuh-tumbuhan (vegetasi), musim semi juga dianggap sebagai awal kelahiran kembali manusia.

Dalam siklus kehidupan, musim semi sebagai simbol kelahiran manusia dianggap sama dengan masa muda kehidupan manusia. Setelah musim semi berakhir, datanglah musim lain, yaitu musim panas, suatu musim yang dianggap sama dengan

kematangan dan puncak kekuatan dan semangat manusia. Musim panas diikuti oleh musim lain, yaitu musim gugur, simbol usia tua manusia dan kemunduran manusia. Akhirnya, tibalah musim terakhir dalam satu siklus, yaitu musim salju, sebuah musim yang diibaratkan dengan kematian manusia. Hal-hal lain yang berhubungan dengan musim, sebagaimana misalnya hujan, matahari, angin, salju, suhu panas, suhu dingin, sinar terang dan gelap, dianggap memiliki makna metaforis bagi manusia dan kehidupan manusia.

Demikianlah, pengamatan terhadap pergantian musim dianggap dapat menjelaskan kehidupan manusia. Pengamatan terhadap kelahiran sebagai akibat bersatunya seks, sementara itu, dianggap dapat menjelaskan gambaran metaforik mengenai penciptaan dunia. Karena bumi dianggap sebagai pihak yang "menerima", maka bumi dianggap sebagai perempuan, dan sebaliknya, karena matahari, langit, dan hujan dianggap sebagai pihak "pemberi", maka matahari, langit, dan hujan dianggap sebagai laki-laki.

Dalam mitologi Indian Amerika dipercaya bahwa timur adalah awal kehidupan sebab dari sanalah matahari terbit. Barat, tempat tenggelamnya matahari, dengan demikian, dianggap sebagai simbol kematian. Namun, karena matahari tenggelam itu mengarah ke laut, maka kematian dianggap pula sebagai "kepulangan kembali ke ibu" sebagaimana halnya kematian yang diakhiri dengan pemakaman di dalam tanah, sementara tanah adalah simbol wanita, yaitu sosok ibu.

Sebagai pihak yang melahirkan, wanita dihormati, namun dianggap sebagai pihak yang pasif dalam proses penciptaan, dan karena itu dihubungkan dengan air atau kebasahan, sebab kelahiran pasti disertai dengan cairan. Karena laki-laki bertindak sebagai pihak yang "memberi", maka kedudukan laki-laki dianggap tinggi—sebagaimana halnya matahari. Sebagai pihak pemberi, laki-laki dianggap agresif, dianggap panas

sebagaimana halnya api, dan karena itu dihubungkan dengan kekeringan.

Melalui agama, mitologi, cerita rakyat, dan lain-lain, semua kebudayaan berusaha untuk menjelaskan asal-usul alam semesta, asal-usul manusia, asal-usul tempat, dan lain-lain. *Ayah dewata* adalah laki-laki, yang memiliki makna kebaikan, kekuatan, dan aktivitas, dan karena itu dalam mitologi mengambil peran sebagai *pahlawan*. Wanita, bagaikan bumi, bertindak sebagai pihak yang pasif.

Karena dalam mitologi laki-laki bertindak sebagai *pahlawan*, pandangan terhadap wanita dalam mitologi biasanya bias. Wanita kadang-kadang digambarkan sebagai makhluk jahat, sumber bencana (Pandora, Cybele, Eva), sebagaimana pula bumi yang kadang-kadang membawa bencana. Karena semua orang lahir melalui wanita, maka wanita juga dianggap sebagai metafora kesuburan.

Psikoanalisa (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan)

Dalam psikologi, psikoanalisa dipergunakan untuk terapi penderita penyakit jiwa. Sementara itu, dalam sastra psikoanalisa dipergunakan untuk menganalisis tokoh/pengarang/pembaca yang mengalami gangguan jiwa. Psikoanalisa, dengan demikian, dalam psikologi dan dalam sastra dipergunakan untuk menghadapi orang-orang yang jiwanya tidak sehat. Berbeda dengan psikoanalisa dalam psikologi, yaitu bersifat pengobatan, psikoanalisa dalam sastra dipergunakan untuk menganalisis karya sastra/sastrawan/pembaca tanpa mengandung unsur pengobatan secara langsung.

Jiwa manusia, menurut psikoanalisa, memiliki tiga komponen (dikenal sebagai *model tripartit*):

- a) *id*, yaitu dorongan alamiah jiwa manusia untuk berpikir dan bertindak apa pun sesuai dengan kehendaknya sendiri, tan-

pa kendali, dan tanpa keinginan untuk membatasi diri. Sumber utama *id* terletak dalam *pikiran kanak-kanak (the infantile mind)*. Karena itu, *interpretasi* terhadap *id* dapat dikembalikan ke masa kanak-kanak tokoh dalam karya sastra/sastrawan.

- b) *superego*, yaitu perwujudan wewenang ayah dan masyarakat, yaitu wewenang untuk mengendalikan dan membatasi dengan keras keinginan-keinginan tanpa kendali dan tanpa pembatasan diri *id*.
- c) *ego*, yaitu penyeimbang antara tuntutan-tuntutan pengendalian diri dan pembatasan diri milik *superego*, dan dorongan tanpa kendali dan tanpa batas milik *id*. Dalam kedudukannya sebagai penyeimbang, *ego* adalah kepanjangan *kesadaran pikiran (the conscious thinking mind)*. Kesadaran inilah yang mengendalikan kata-kata, tindakan-tindakan, dan pikiran-pikiran seseorang dalam menghadapi masyarakat sebagai sebuah dunia di luar dunia dirinya sendiri.

Model tripartit menunjukkan bahwa jiwa manusia sebenarnya bukan merupakan "entitas yang terintegrasi". Masing-masing komponen, sebenarnya, merupakan pikiran-pikiran berbeda, masing-masing mempunyai tujuan sendiri-sendiri, dan masing-masing bekerja dengan prinsip-prinsip dan mekanisme yang berdiri sendiri-sendiri pula. Karena itu, dalam interpretasi masing-masing komponen tampak dengan jelas berdiri sendiri-sendiri.

Kegunaan *interpretasi* adalah melihat *motivasi* di balik ketiga komponen yang dari luar tampak satu, namun sebenarnya bukan satu. Karena itu, psikoanalisa, khususnya dalam sastra, adalah metode interpretasi untuk menemukan motivasi yang tersembunyi dalam jiwa tokoh dalam karya sastra/pengarang

yang muncul dalam perilaku tokoh. Penganalisis mencari kunci-kunci perilaku (kata-kata, pikiran, tindakan) dalam karya sastra untuk melihat motivasi apa sebenarnya yang berada di balik kunci-kunci itu.

Contoh penting kritik sastra model tripartit adalah interpretasi Henry A. Murray terhadap novel Herman Melville, *Moby Dick*, dalam esai "In Nomine Diaboli". Ada tiga tokoh penting dalam *Moby Dick*, yaitu Moby sendiri (ikan paus putih, sangat besar, pendendam), Kapten Ahab (selalu berpakaian hitam, misterius, pendendam), dan Starbuck, pembantu utama kapten, seseorang yang benar-benar dapat dipercaya. Untuk melampiaskan dendamnya masing-masing, Moby Dick dan Kapten Ahab saling mencari, saling memburu, dan benar-benar bernafsu untuk saling menghancurkan. Menurut Murray, Moby Dick adalah simbol *kesadaran pikiran* yang tertekan oleh norma-norma keras Puritanisme New England. Moby Dick, dengan demikian, adalah kepanjangan tangan *superego* pengarangnya, yaitu Melville sendiri. Nafsu Kapten Ahab untuk menghancurkan Moby Dick adalah kepanjangan tangan *id*, yaitu nafsu tanpa kendali dan tanpa pembatasan. Sementara itu, Starbuck yang merupakan penyeimbang realitas yang harus dihadapi oleh Kapten Ahab di satu pihak dan nafsu Kapten Ahab di pihak lain—tidak lain adalah kepanjangan tangan *ego*.

Model tripartit, sementara itu, merupakan titik-berat psikoanalisa. Namun, salah satu puncak model tripartit yang penting adalah *suasana oedipal/oedipus complex*. *Suasana Oedipal* menjadi kunci penting antara lain karena *oedipus complex* adalah pengejawantahan *ketidaksadaran pikiran* (lawan *kesadaran pikiran*) yang sangat dominan.

Sumber utama *id*, sekali lagi, terletak pada pikiran kanak-kanak (*the infantile mind*). Interpretasi terhadap *Hamlet*, tragedi Shakespeare, ternyata dapat dikembalikan ke permasalahan kehidupan Shakespeare sendiri. Oleh Shakespeare,

kisah Hamlet diambil dari sebuah *chronicle*, yaitu kisah sejarah yang mungkin benar-benar berdasarkan fakta sejarah, namun mungkin juga tanpa dasar fakta sejarah.

Dengan interpretasi psikoanalisa dapat dibuktikan bahwa ketidaksadaran Hamlet untuk tidak membunuh pamannya, Claudius, ternyata didorong oleh keinginan terpendam dia sendiri untuk membunuh ayahnya. Hamlet, ternyata, sejak kecil sudah mencintai ibunya sendiri (*oedipus complex*), namun tidak mungkin melampiaskan cintanya karena terhalang oleh ayahnya. Dengan terbunuhnya ayahnya, tanpa sadar sebetulnya dia mengucapkan terima kasih kepada pembunuh ayahnya, Claudius.

Psikoanalisa, sekali lagi, dipergunakan untuk menghadapi tokoh dalam karya sastra/pengarang yang tidak sehat jiwanya. Titik berat asal-usul jiwa tidak sehat mereka adalah mereka sendiri, bukan karena tekanan dari luar. *Oedipus complex* Hamlet, misalnya, berasal dari dalam dirinya sendiri. Karena itulah, dia tidak sanggup mencintai tunangannya, Ophelia, karena satu-satunya perempuan yang dia cintai adalah Gertrude, ibunya.

Untuk menghadapi tokoh dalam karya sastra/pengarang yang dikondisikan/dipengaruhi keadaan luar, psikologi paling tepat untuk menghadapinya adalah psikologi behaviorisme. Namun, ternyata, sebagaimana yang tampak dalam *Moby Dick*, faktor luar juga dapat mempengaruhi ketidaksehatan jiwa seseorang. *Moby Dick* dan Kapten Ahab, langsung atau tidak langsung, adalah hasil tekanan nilai-nilai keras Puritanisme pada abad kesembilan belas di New England, Amerika.

Contoh lain hasil tekanan nilai-nilai keras Puritanisme abad kesembilan belas di New England terlihat dalam studi Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*. Dalam studi itu Simon Lesser antara lain membahas cerpen panjang Nathaniel Hawthorne, "My Kinsman, Major Molineux". Dalam cerpen ini

ada dua tokoh utama, yaitu Robin, anak kecil yang berasal dari sebuah desa terpencil di hutan, dan pamannya, Major Molineux, seorang pembesar yang amat terhormat dan amat berpengaruh.

Robin datang ke kota besar untuk mencari pamannya, antara lain karena pamannya nanti pasti sanggup menolongnya untuk mendapat pengalaman dan pekerjaan. Dengan susah-payah Robin mencari pamannya, tapi tidak pernah bertemu. Kemudian tahulah dia, ternyata pamannya sekarang menjadi orang hukuman dan dicaci-maki oleh penduduk. Dia tidak merasa kecewa dan senang ikut-ikutan mencaci-maki pamannya sendiri (catatan: sebenarnya cerpen ini mempunyai makna yang jauh lebih dalam daripada yang diungkapkan oleh alurnya, makna yang dapat ditangkap bukan lewat psikologi).

Caci-maki Robin, menurut Lesser, adalah pencerminan perlawanan anak terhadap tekanan sosok ayah (tekanan *superego* terhadap *id*—lihat model tripartit). Robin, dengan demikian, melalui *ketidaksadaran pikiran*-nya bersikap bermusuhan dengan pamannya. Dia juga berusaha untuk tidak akan berusaha lagi untuk menemui pamannya, dan karena itu dia kembali ke desa asalnya.

Kendati Kapten Ahab dalam *Moby Dick* dan Robin dalam "My Kinsman, Major Molineux" dikondisikan oleh keadaan di sekitar mereka, psikoanalisa tetap dapat dipergunakan. Jiwa Kapten Ahab dan jiwa Robin tidak sehat, dan karena itulah mereka dapat dihadapi dengan psikoanalisa. Keadaan di sekitar mereka tidak lain adalah katalisator ketidaksehatan jiwa mereka, sementara ketidaksehatan jiwa mereka sebenarnya terletak pada diri mereka sendiri. Karena jiwa mereka tidak sehat dan lingkungan mereka bertindak sebagai katalisator, psikologi behaviorisme kurang tepat untuk menghadapi mereka.

Psikoanalisa telah banyak berkembang. Dibanding dengan versi psikoanalisa yang dikembangkan oleh para pemikir se-

sudah Freud, psikoanalisa Freud paling sering digunakan, baik dalam psikiatri, psikologi, dan sastra. Karena Freud tertarik pada biografi pengarang yang tentu saja bersangkutan paut dengan proses kreatif, psikoanalisa Freud juga banyak dipergunakan dalam studi proses kreatif.

Psikoanalisa dalam Strukturalisme (Ferdinand Lacan)

Karena psikoanalisa dipergunakan dalam kritik sastra, psikoanalisa juga berkembang mengikuti perkembangan sastra. Perkembangan psikoanalisa dalam sastra yang paling penting adalah psikoanalisa dalam strukturalisme, sebuah pengembangan psikoanalisa Freud untuk pendekatan strukturalis. Pelopor psikoanalisa strukturalis, Ferdinand Lacan, mempelajari psikoanalisa Freud bukan melalui psikologi, namun melalui strukturalisme. Sebagaimana halnya Freud, Lacan adalah dokter, kemudian mengambil spesialisasi psikiatri.

Selaku psikiatris, Lacan berhubungan dengan para penderita *paranoia*. Hubungannya dengan salah seorang pasiennya, Aimee, kemudian dikembangkan menjadi disertasi. Dalam perkembangan perjalanan hidupnya Lacan merasa kecewa terhadap pengembangan-pengembangan psikoanalisa Freud yang dilakukan oleh para psikolog. Karena itu, dia bertekad untuk "kembali ke dasar", yaitu ke psikoanalisa Freud.

Kendati dia kembali ke Freud, titik berat dia bukanlah *kesadaran personalitas (conscious personality)* sebagai sarana untuk mengetahui *ketidaksadaran pikiran*, namun usaha untuk mengetahui mekanisme kerja *kesadaran pikiran (the conscious mind)* itu sendiri. Bagi Lacan, kesadaran pikiran adalah *nucleus keberadaan kita*. Ketidaksadaran pikiran, sementara itu, adalah *intisari keberadaan kita*.

Salah satu kritik sastra Lacan yang penting adalah usaha untuk memahami cerpen Edgar Allan Poe, "Surat yang Dicuri" ("The Purloined Letter"). Cerpen ini dianggap sebagai salah sa-

tu pelopor cerpen detektif di Amerika. Tokoh-tokoh dalam cerpen ini adalah Ratu, Raja, Menteri, Kepala Polisi, dan detektif Dupin.

Perkembangan alur "Surat yang Dicuri" dapat dirinci sebagai berikut.

1. Menteri sedang berdiskusi dengan Ratu, lalu dengan mendadak dan tanpa diduga, Raja datang. Raja tahu bahwa Ratu berusaha agar Raja tidak mengetahui surat di tangan Ratu, namun Ratu tidak dapat menyembunyikannya. Ketika perhatian Raja dan Ratu sedang tidak berada pada surat itu, Menteri mengganti surat itu dengan surat lain yang mirip dari sakunya.
2. Ratu kemudian sadar bahwa surat di tangannya tadi telah hilang, dan dia langsung mencurigai Menteri. Begitu Menteri pergi, Ratu memberi titah kepada Kepala Polisi dan anak-buahannya untuk menggeledah tempat-tinggal Menteri. Kepala Polisi beserta anak-buahannya dengan segala daya dan cara berusaha untuk menemukan surat itu, namun mereka tidak dapat menemukan apa-apa.
3. Karena putus asa, Ratu minta tolong Dupin. Menurut kesimpulan Dupin, tidak mungkin surat itu disembunyikan di rumah Menteri. Kalau memang disembunyikan, surat itu pasti akan ditemukan. Karena tidak ditemukan, maka pasti surat itu tidak disembunyikan. Akhirnya memang dia menemukan surat itu. Lalu surat ini diletakkan sedemikian rupa sehingga nanti kalau dia kembali lagi ke rumah Menteri, dia dapat mengganti surat ini dengan surat serupa.
4. Dupin datang lagi, lalu mengganti surat itu dengan surat palsu yang serupa. Oleh Dupin surat itu dikembalikan ke Ratu dan sadarlah Menteri bahwa dia akan segera jatuh.

Sebuah catatan dalam surat palsu tersebut menyatakan bahwa tindakan Dupin terhadap Menteri adalah sebuah balas dendam. Dulu, ketika Dupin dan Menteri masih sama-sama muda, mereka rebutan pacar, dan dengan akal bulus Menteri dapat mengalahkan Dupin.

Setelah menganalisis cerpen tersebut, Lacan membuat kesimpulan sebagai berikut.

1. Surat yang dicuri adalah kepanjangan tangan *ketidaksadaran pikiran*.
2. Penyelidikan Dupin adalah proses psikoanalisa.
3. Surat yang sebenarnya tidak diketahui isinya adalah kepanjangan tangan hakikat bahasa.

Seorang pengikut Freud, Marie Bonaparte, sebenarnya juga pernah mengkaji cerpen ini dengan mempergunakan teori psikoanalisa Freud yang murni. Kesimpulan Marie Bonaparte, "Surat yang Dicuri" adalah pencerminan gejala sakit jiwa dalam diri Edgar Allan Poe sendiri. Demikianlah, sebagai pengikut setia Freud, Marie Bonaparte berusaha untuk masuk ke jiwa pengarang dan karena itu dia menemukan gejala tidak sehat dalam hubungan antara Edgar Allan Poe dengan ibunya.

Berbeda dengan Marie Bonaparte, Lacan tidak berusaha masuk ke dalam individu pengarang. Dia melihat teks sastra sebagai sebuah metafor yang membuka kunci *ketidaksadaran pikiran* dalam konteks psikoanalisa dan dalam aspek bahasa. Dengan menganggap teks sastra sebagai metafor, dia dapat menemukan teori *mirror stage* mengenai tahapan-tahapan dalam kehidupan manusia dalam kaitannya dengan bahasa.

Dalam mengikuti tahapan-tahapan ini, dia mengetahui adanya *nucleus keberadaan kita* dan *intisari keberadaan kita*. Sama halnya dengan Freud, Lacan juga mengikuti *tripartite model*, namun berbeda dengan *tripartite model* Freud. Dia

melihat otak manusia menjalankan fungsinya melalui kerja tiga "orde" yang berbeda, yaitu "imajiner", "simbolis", dan "nyata"/"real".

Orde imajiner berasal dari masa kanak-kanak, ketika seorang anak masih dapat menempelkan tubuhnya erat-erat ke tubuh ibunya dan merasakan kehangatan tubuh ibunya. Pada saat-saat inilah, fantasi dan imajinasi berkembang dengan baik. Studi sastra, menurut dia, tidak mungkin melepaskan diri dari orde imajiner.

Sementara itu, *orde simbolis* tidak lain adalah kawasan di mana bahasa berfungsi sebagai perwakilan pikiran dan objek. Dalam kawasan ini, manusia mengenal penggunaan simbol dan sistem simbol. *Orde simbol* sebetulnya tidak jauh berbeda dengan pengertian Freud mengenai prinsip-prinsip realitas.

Orde nyata/real adalah orde di mana manusia berkenalan dengan pengalaman yang secara emosi sangat mendasar dan sangat kuat, sebagaimana misalnya kematian dan seksualitas. Pengalaman kematian dan seksualitas dan pengalaman-pengalaman lain yang mendasar merupakan kawasan yang paling dalam dalam kehidupan manusia. Kawasan ini pada dasarnya tidak dapat dicapai, dan hanya muncul dalam *kesadaran pikiran* dalam waktu yang betul-betul singkat. Pada saat inilah, rasa senang dan rasa takut seolah kena teror mendatangi manusia.

BIBLIOGRAFI

- Adams, Hazard. 1971. *Critical Theory Since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Barry, Peter. 1995. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: University of Manchester Press.
- Bell, Arthur H., et al. 1994. *World Literature*. Hauppauge, New York: Barrons.
- Berman, Art. 1988. *From the New Criticism to Deconstruction*. Urbana & Chicago, Ill.: University of Illinois Press.
- Bertens, Hans. 2001. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge.
- Booker, Keith M. 1996. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*. White Plains, N.Y.: Longman.
- Brooks, Cleanth. 1980. *The Well-Wrought Urn*. rpt. New York: New York University Press.
- Burrows, David J, Frederick R. Lapedes, John T. Shawcross. Eds. 1973. *Myth & Motifs in Literature*. New York: The Free Press.
- Darma, Budi. 2003. "Kritik Cerpen: Seni". *Kompas*. 8 Juni 2003, hlm. 8.
- Davis, Robert Con and Ronald Schleifer. Eds. 1989. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York: Longman.
- Eagleton, Terry. 1998. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, MN: Blackwell Publishers, Ltd.
- Forster, E. M. 1965. *Aspects of the Novel*. rpt. Oxford: Oxford University Press.

- Gebranier, Bernard D.N. 1959. *English Literature*. Vol. I. Great Neck, N.Y.: Barron's.
- Gray, Donald J. 1992. *Alice in Wonderland: Lewis Carroll*. New York: W.W. Norton & Company.
- Hogan, Patrick Colm. 2000. *Philosophical Approaches to the Study of Literature*. Gainesville, Florida: University Press of Florida.
- Kathleen Raine. Ed. 2002. *Carl Gustav Jung: Dreams*. London: Routledge.
- Knickerbocker, K.L. and H. Willard Reninger. 1997. *Interpreting Literature*. New York: Harcourt Brace.
- Lodge, David. Ed. 1972. *20th Century Criticism: A Reader*. London: Longman.
- Newton, K. M. 1997. *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*.
- Richards, I.A. 1990. *Principles of Criticism*. rpt. London: Routledge.
- Rivkin, Julie and Michael Ryan. 1998. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford, U.K.: Blackwell Publishers.
- Rowes, John Carlos. 1990. "Structure." In Lentricchia, Frank & Thomas McLaughlin. *Critical Term for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scholes, Robert and Robert Kellog. 1975. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press.
- Scholes, Robert. 1974. *Structuralism in Literature*. New Haven, Con.: Yale University Press.
- Sikana, Mana. 1998. *Kritikan Sastra Modern: Teori dan Pendekatan*. Selangor Darul Ehsan: Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Singh, Charu Sheel. 1990. *Contemporary Literary Theory*. New Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Skilleas, Ole Martin. 2001. *Philosophy and Literature: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Stevens, Bonnie Klomp and Larry L. Stewart. 1996. *A Guide to Literary Criticism and Research*. New York: Harcourt Brace.
- Strickland, Geoffrey. 1981. *Structuralism or Criticism?* Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1985. *Structuralism or Criticisms: Thoughts on How We Read*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sturrock, John. Ed. 1979. *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press.
- Thurschwell, Pamela. 2000. *Sigmund Freud*. London: Routledge.
- Titus, Harold H., Marilyn S. Smith, Richard T. Nolan. 1995. *Living Issues in Philosophy*. New York: Wadsworth Publishing Company.
- Wellek, Rene and Austin Warren. 1985. *Theory of Literature*. rpt. London: Jonathan Cape.
- . 1995. *Teori Kesusastraan*. Terjemahan Melani Budianta. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Wolfreys, Julian. Ed. 1999. *Literary Theories: A Reader and Guide*. New York: New York University Press.



PENGANTAR TEORI S

PB

30

DA

p