

TEORI SASTRA

MODUL MATA KULIAH

Penyusun
KAMAL YUSUF, M. HUM
NIP 150368417

FAKULTAS ADAB
JURUSAN BAHASA DAN SASTRA ARAB
IAIN SUNAN AMPEL SURABAYA
2009

□ KATA PENGANTAR

Alhamdulillah modul ini akhirnya dapat disusun. Penyusunan modul ini terkait dengan materi pengajaran mata kuliah Teori Sastra yang diajarkan di Jurusan Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Adab IAIN Sunan Ampel Surabaya. Modul ini berisi bahan-bahan perkuliahan selama satu semester yang disusun sebagai pengantar kepada materi mengenai teori sastra.

Materi-materi yang terdapat dalam modul ini diharapkan dapat mengantarkan mahasiswa kepada deskripsi yang gamblang dan sederhana mengenai teori sastra. Dengan demikian, diharapkan mahasiswa dapat memahami dan mampu menerapkan teori-teori itu ke dalam bidang sastra yang mereka tekuni, yakni sastra Arab.

Penyusun berterima kasih kepada Ketua Jurusan Bahasa dan Sastra Arab serta Dekan Fakultas Adab atas segala bantuan dan dukungannya sehingga modul ini dapat terwujud. Tidak lupa pula kepada semua pihak yang telah membantu sehingga proses penyusunan modul ini dapat terselesaikan.

Semoga modul ini bermanfaat. Amin.

Surabaya, Agustus 2009

Diketahui,
Penyusun, Ketua Jurusan BSA

Kamal Yusuf, M. Hum Drs. Agus Aditoni, M. Ag

1

□

DAFTAR ISI

| | |
|---|----|
| Kata Pengantar | 1 |
| Daftar Isi | 2 |
| Satuan Acara Pengajaran (SAP) | 3 |
| Bab I Sastra dan Studi Sastra | 6 |
| Bab II Formalisme | 11 |
| Bab III New Criticism | 16 |
| Bab IV Strukturalisme | 23 |
| Bab V Strukturalisme dan Eksistensialisme | 28 |
| Bab VI Semiotika Sastra | 33 |
| Bab VII Sosiologi Sastra | 35 |
| Bab VIII Dekonstruksi dan Pascastrukturalisme | 41 |
| Bab IX Teori Resepsi Sastra I | 45 |
| Bab X Teori Resepsi Sastra II | 54 |
| Bab XI Intertekstualitas | 58 |
| Bab XII Contoh Penerapan Teori | 62 |
| Daftar Pustaka | 70 |

2

□

BAB I

SASTRA DAN STUDI SASTRA

Pengertian Teori Sastra

Secara umum, yang dimaksudkan dengan teori adalah suatu sistem ilmiah atau pengetahuan sistematis yang menetapkan pola pengaturan hubungan antara gejala-gejala yang diamati. Teori berisi konsep atau uraian tentang hukum-hukum umum suatu objek ilmu pengetahuan dari sudut pandang tertentu. Suatu teori dapat dideduksi secara logis dan dicek kebenarannya atau dibantah kesahihannya pada objek atau gejala yang diamati tersebut.

Menurut Rene Wellek dan Austin (1993: 37-46) dalam wilayah sastra perlu terlebih dahulu ditarik perbedaan antara sastra di satu pihak dengan teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra di pihak lain. Sastra adalah suatu kegiatan kreatif. Sedangkan teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra merupakan cabang ilmu sastra. Teori sastra adalah studi prinsip, kategori, kriteria yang dapat diacu dan dijadikan titik tolak dalam telaah di bidang sastra. Sedangkan studi terhadap karya konkret disebut kritik sastra dan sejarah sastra. Ketiganya berkaitan erat sekali. Tidak mungkin kita menyusun teori sastra tanpa kritik sastra dan teori sastra, kritik sastra tanpa teori sastra dan sejarah sastra (Wellek & Warren, 1993: 39).

Jan van Luxemburg dkk. (1986) menggunakan istilah ilmu sastra dengan pengertian yang mirip dengan pandangan Wellek & Warren mengenai teori sastra.

Menurut mereka, ilmu sastra adalah ilmu yang mempelajari teks-teks sastra secara sistematis sesuai dengan fungsinya di dalam masyarakat. Tugas ilmu sastra adalah meneliti dan merumuskan sastra secara umum dan sistematis. Teori sastra merumuskan kaidah-kaidah dan konvensi-konvensi kesusastraan umum.

Ruang Lingkup

Ruang lingkup sastra (literature) adalah kreativitas penciptaan, sedangkan ruang lingkup studi sastra (literary studies) adalah ilmu dengan sastra sebagai

3

□

objeknya. Sastra, dengan demikian berfokus pada kreativitas, sedangkan studi sastra berfokus pada ilmu. 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 pada logika yang dapat dipertanggungjawabkan.

Apakah dasar kritik sastra hanya akal sehat 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 bertumpang-tindih.

Cabang Studi Sastra

Dalam studi sastra ada tiga cabang, yaitu teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra. Teori sastra adalah kaidah-kaidah untuk diterapkan dalam analisis karya sastra. Kritik sastra adalah penerapan kaidah-kaidah tertentu dalam analisis karya sastra. Sejarah sastra adalah sejarah perkembangan sastra. Tiga cabang tersebut saling terkait dan semuanya bersumber pada sastra, khususnya karya sastra sendiri.

Karya sastra adalah (karya) seni. Karena itu, tiga cabang studi sastra itu bersifat seni pula. Teori sastra adalah teori yang mengenai karya sastra yang bersifat seni sastra. Kritik sastra adalah kritik terhadap karya sastra yang bersifat seni sastra. Sejarah sastra adalah sejarah sastra yang bersifat seni sastra pula. Sementara itu, teori sastra kadang-kadang pula dinamakan *critical theory* karena untuk melakukan kritik sastra dengan menerapkan teori sastra, seseorang dituntut untuk mempunyai kemampuan untuk berpikir kritis.

4

□

Lima Cabang Studi Sastra

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

1. Sastra umum
2. Sastra nasional
3. Sastra regional
4. Sastra dunia
5. Sastra bandingan

Lima pembagian studi sastra di atas mencakupi tiga cabang studi sastra, yakni teori sastra, kritik sastra, dan sejarah sastra. Setiap macam studi sastra yang lima tersebut 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, sebagai mana 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 puitika adalah ilmu mengenai:

(1) Keberhasilan

sastrawan dalam menciptakan karya sastra. Sastrawan yang mampu menulis karya sastra yang baik memiliki kemampuan puitik yang tinggi, sedangkan yang tidak mampu menulis karya sastra yang baik, kemampuan puitikanya rendah.

5

□

(2) Keberhasilan pembaca dalam menghayati karya sastra. Pembaca yang mampu menghayati karya sastra dengan baik adalah pembaca yang kemampuan puitikanya tinggi, sebaliknya, yang tidak mampu menghayati karya sastra yang baik adalah pembaca yang kemampuan

putikanya rendah.

b.

Sastra Nasional

Yaitu sastra bangsa atau negara tertentu, misalnya sastra Indonesia, sastra Arab, sastra Inggris, sastra Cina, sastra Perancis, dan lain-lain. Tempat seorang sastrawan dalam konteks sastra nasional pada umumnya tidak ditentukan oleh bahasa karya sastra sang sastrawan, tetapi oleh kewarganegaraannya. 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 berkebangsaan Amerika yang menulis dalam bahasa Yiddish, seperti Isaac Bashevis Singer, juga dianggap sastrawan sastra Amerika.

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 sastra ASEAN (sastra negara-negara anggota ASEAN), sastra nusantara (sastra berbahasa melayu, Indonesia, Malaysia, Singapura), sastra Arab (yang mencakupi negara-negara di kawasan teluk dan timur tengah).

d.

Sastra Dunia

Sastra yang reputasi pada sastrawannya dan karya-karyanya diakui secara internasional. Sebuah karya sastra dapat dianggap sebagai karya sastra besar dan diakui secara internasional manakala karya sastra itu ditulis dengan bahasa yang baik, dan dengan matlamat untuk menaikkan harkat

6

¶

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, Perancis, dan Itali. Perhatiannya kepada dunia Timur juga sangat besar, antara lain pada dunia Islam dan Cina.

e.

Sastra Bandingan

Sastra bandingan pada awalnya datang dari studi bandingan ilmu pengetahuan, 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, tam tampak adanya sastra bandingan.

Istilah sastra bandingan pertama kali muncul di Eropa ketika batas berbagai negara di Eropa mengalami 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. Sementara itu, untuk memahami diri sendiri seseorang perlu menengok ke luar dan membandingkan 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.

7

□

BAB II FORMALISME RUSIA

Perkembangannya

Pada umumnya Formalisme Rusia dianggap sebagai pelopor bagi tumbuh dan berkembangnya teori-teori strukturalisme. Munculnya Formalisme Rusia tidak dapat dipisahkan dari gerakan Futurisme. Antara tahun 1910-1915 di Italia dan Rusia muncul gerakan avant garde yang dikenal sebagai gerakan Futurisme (masa depan). Secara nihilistis mereka menolak dan memberontak terhadap tradisi dan kebudayaan. Mereka memuja zaman modern dengan mesin-mesin yang bergerak cepat karena berperan dalam membebaskan rakyat tertindas. Gerakan ini sangat radikal sehingga mendorong ke arah kekerasan dan perang. Di Rusia ada kaitan gerakan ini dengan Revolusi Bolsyevik, di Italia dengan Fasisme (Hartoko, 1986: 51).

Menurut kaum futuris Rusia seperti Mayakovski dan Pasternak, sastra hendaknya menyesuaikan diri dengan zaman modern yang bergerak cepat dan bentuknya tidak mengenal ketenangan, baik dalam tema (teknik dan mesin) maupun dalam bentuknya (otonomi bahasa dan seni). Kaum futuris inilah yang mendorong studi sastra dengan meneliti ciri kesastraan dalam teks sastra secara otonom. Formalisme Rusia juga timbul sebagai reaksi terhadap aliran positivisme pada abad ke-19 yang terlalu memperhatikan data-data biografis dalam studi ilmiah dan cenderung menganggap yang ilahi sebagai yang absolut. Mereka menawarkan materialisme abad mesin sebagai wilayah puisi yang mendukung revolusi. Para seniman (yakni kaum proletar) menduduki peranan sebagai penghasil kerajinan tangan (produk puisi dianggap kerja teknis). Bagi mereka, seniman benar-benar seorang pembangun dan ahli teknik, seorang pemimpin dan seorang pemuka.

Aliran formalisme Rusia hidup di antara tahun 1915-1930 dengan tokoh-tokohnya seperti Roman Jakobson, Sjklovsky, Eichenbaum, dan Tynjanov. Pada tahun 1930 keadaan politik (komunisme) mengakhiri kegiatan mereka. Beberapa orang dari kelompok ini termasuk Rene Wellek dan Roman Jakobson beremigrasi

¶ ke Amerika Serikat. Di sana mereka mempengaruhi perkembangan new criticism selama tahun 1940-1950.

Perlu diperhatikan bahwa para formalis Rusia bukan merupakan sebuah kelompok yang homogen dan kompak pandangannya. Namun demikian fokus utama mereka adalah meneliti teks-teks yang dianggap sebagai teks kesusastraan. Adapun unsur yang khas itu adalah bentuk baru yang menyimpang dari bentuk bahasa biasa. Otomatisme didobrak sehingga pembaca merasa heran dan asing terhadap bentuk menyimpang itu dan membuatnya memandang kenyataan dengan cara baru. Bahasa sehari-hari disulap, dimanipulasi dengan berbagai teknik metrum, irama, sintaksis, struktur gramatikal, dan sebagainya.

Pokok Gagasan

Para formalis membuat sejumlah besar analisis tentang karya-karya sastra untuk merumuskan pengertian dan dalil-dalil umum mengenai karya sastra. Beberapa pokok gagasan, istilah dan dalil utama formalisme antara lain sebagai berikut.

1. Defamiliarisasi dan Deotomatisasi

Menurut kaum formalis, sifat kesastraan muncul sebagai akibat penyusunan dan pengubahan bahan yang semula bersifat netral. Para pengarang menyulap teks-teks dengan efek mengasingkan dan melepaskannya dari otomatisasi. Proses penyulapan oleh pengarang ini disebut defamiliarisasi, yakni teknik membuat teks menjadi aneh dan asing. Istilah defamiliarisasi dikemukakan oleh Sjklovski untuk menyebut teknik bercerita dengan gaya bahasa yang menonjol dan menyimpang dari biasanya. Dalam proses penikmatan atau pencerapan pembaca, efek deotomatisasi dirasakan sebagai sesuatu yang aneh atau defamiliar. Proses defamiliarisasi itu mengubah tanggapan kita terhadap dunia.

Dengan teknik penyingkapan rahasia, pembaca dapat meneliti dan memahami sarana-sarana (bahasa) yang dipergunakan pengarang. Teknik-teknik itu misalnya menunda, menyisipi, memperlambat, memperpanjang, atau

¶ mengulur-ulur suatu kisah sehingga menarik perhatian karena tidak dapat ditanggapi secara otomatis.

2. Teori Naratif

Dengan menerima konsep struktur, kaum formalis Rusia memperkenalkan dikotomi baru antara struktur (yang terorganisasi) dengan bahan material (yang tak terorganisir), menggantikan dikotomi lama antara bentuk dan isi. Jadi struktur

sebuah teks sastra mencakup baik aspek formal maupun semantik. Kaum formalis Rusia memberikan perhatian khusus terhadap teori naratif. Untuk kepentingan analisis teks naratif, mereka menekankan perbedaan antara cerita, alur, dan motif (Fokkema & Kunne-Ibsch, 1977: 26-30).

Menurut mereka, yang sungguh-sungguh bersifat kesusastraan adalah alur, sedangkan cerita hanyalah bahan mentak yang masih membutuhkan pengolahan pengarang. Motif merupakan kesatuan terkecil dalam peristiwa yang diceritakan. Alur adalah penyusunan artistik motif-motif sebagai akibat penerapan penyulapan terhadap cerita. Alur bukan hanya sekedar susunan peristiwa melainkan juga sarana yang dipergunakan pengarang untuk menyela dan menunda penceritaan. Digresi-digresi, permainan-permainan tipografs, pemindahan bagian-bagian teks serta deskripsi-deskripsi yang diperluas merupakan sarana yang ditujukan untuk menarik dan mengaktifkan perhatian pembaca terhadap novel-novel. Cerita itu sendiri hanya merupakan rangkaian kronologis dari peristiwa-peristiwa yang diceritakan.

3. Analisis Motif

Secara sangat umum, motif berarti sebuah unsur yang penuh arti dan yang diulang-ulang di dalam satu atau sejumlah karya. Di dalam satu karya, motif merupakan unsur arti yang paling kecil di dalam cerita. Pengertian motif di sini memperoleh fungsi sintaksis. Bila motif itu dibaca dan direfleksikan maka pembaca melihat motif-motif itu dalam keseluruhan dan dapat menyimpulkan satu motif dasarnya. Bila motif dasar tadi dirumuskan kembali secara metabahasa, maka kita akan menjumpai tema sebuah karya. Misalnya dalam cerita Panji dijumpai tema

10

□
cinta sejati mengatasi segala rintangan. Bila berkaitan dengan berbagai karya (pendekatan historis-komparatif), sebuah kesatuan semantis yang selalu muncul dalam karya-karya itu. Misalnya motif pencarian seorang ayah atau kekasih (motif Panji yang dijumpai dalam berbagai cerita di Asia Tenggara), atau motif Oedipus, dan sebagainya (Hartoko, 1986: 291).

Boris Tomashevsky menyebut motif sebagai satuan alur terkecil. Ia membedakan motif terikat dengan motif bebas. Motif terikat adalah motif yang sungguh-sungguh diperlukan oleh cerita, sedangkan motif bebas merupakan aspek yang tidak esensial ditinjau dari sudut pandang cerita. Meskipun demikian, motif bebas justru secara potensial merupakan fokus seni karena memberikan peluang kepada pengarang untuk menyisipkan unsur-unsur artistik ke dalam keseluruhan alurnya.

4. Fungsi Puitik dan Objek Estetik

Istilah fungsi mengacu pada penempatan suatu karya sastra dalam suatu modul komunikasi yang meliputi relasi antara pengarang, teks, dan pembaca. Istilah ini muncul sebagai reaksi terhadap studi sastra Formalisme yang terlalu terpaku pada aspek sarana kesusastraan tanpa menempatkannya dalam konteks tertentu. Menurut Jakobson, dalam setiap ungkapan bahasa terdapat sejumlah

fungsi, misalnya fungsi referensial, emotif, konatif, dan puitik, yang berkaitan dengan beberapa faktor seperti konteks, juru bicara, pengarang, penerima, pembaca, dan isi atau pesan bahasa itu sendiri. Dalam pemakaian bahasa sastra, fungsi puitik paling dominan. Pesan bahasa dimanipulasi secara fonis, grafis, leksikosemantis sehingga kita menyadari bahwa pesan yang bersangkutan harus dibaca sebagai karya sastra.

Jan Mukarovsky, seorang ahli strukturalisme Praha, memperkenalkan istilah "objek estetik" sebagai lawan dari istilah "artefak". Artefak adalah karya sastra yang sudah utuh dan tidak berubah. Artefak itu akan menjadi objek setetik bila sudah dihayati dan dinikmati oleh pembaca. Dalam pengalaman pencerapan pembaca, karya sastra dapat memiliki arti yang berbeda-beda tergantung pada harapan pembacanya.

11

▮
Sumbangan penting kaum formalis bagi ilmu sastra adalah secara prinsip mereka mengarahkan perhatian kita kepada unsur-unsur kesastraan dan fungsi puitik. Sampai sekarang masih banyak dipergunakan istilah teori sastra dan analisis sastra yang berasal dari kaum Formalis.

12

▮
BAB III
NEW CRITICISM

New criticism merupakan aliran kritik sastra di Amerika Serikat yang berkembang antara tahun 1920-1960. Istilah new criticism pertama kali dikemukakan oleh John Crowe Ransom dalam bukunya *The New Criticism* (1940) dan ditopang oleh I.A. Richard dan T.S. Eliot. Sejak Cleanth Brooks dan Robert Penn Warren menerbitkan buku *Understanding Poetry* (1938), model kritik sastra ini mendapat perhatian yang luas di kalangan akademisi dan pelajar Amerika selama dua dekade. Penulis new criticism lainnya yang penting adalah: Allen Tate, R.P. Blackmur, dan William K. Wimsatt, Jr. (Abrams, 1981: 109-110).

Aliran ini muncul sebagai reaksi terhadap kritik sastra sebelumnya yang terlalu fokus pada aspek-aspek kehidupan dan psikologi pengarang serta sejarah sastra. Para new criticism menuduh ilmu dan teknologi menghilangkan nilai perikemanusiaan dari masyarakat dan menjadikannya berat sebelah. Menurut mereka, ilmu tidak memadai dalam mencerminkan kehidupan manusia. Sastra dan terutama puisi merupakan suatu jenis pengetahuan, yaitu pengetahuan lewat pengalaman. Tugas kritik sastra adalah memperlihatkan dan memelihara pengetahuan yang khas, unik dan lengkap seperti yang ditawarkan kepada kita oleh sastra agung (Van Luxemburg dkk, 1988: 52-54).

Sekalipun para new criticism tidak selalu kompak, mereka sepakat dalam memandang karya sastra sebagai sebuah kesatuan organik yang telah selesai, sebuah gejala estetis yang telah melepaskan kondisi subjektifnya pada saat karya itu diselesaikan. Hanya dengan menganalisis susunan dan organisasi sebuah karya sastra, dapat diperlihatkan inti karya seni itu menurut arti yang sesungguhnya. Menurut T.S. Eliot, sebuah puisi pertama-tama adalah puisi, bukan sesuatu yang lain, suatu objek yang otonom dan lengkap.

Para new criticism menganggap berbagai model kritik yang berorientasi kepada aspek-aspek di luar karya sastra sebagai suatu kesalahan besar. Orientasi kepada maksud pengarang disebut sebagai suatu penalaran yang sesat. Makna sebuah puisi juga jangan dikacaukan dengan kesan yang diperoleh pembaca

13

□
karena kita dapat terjerumus dalam struktur sintaksis dan semantiknya. Untuk mengetahui arti itu kita harus mempergunakan pengetahuan kita mengenai bahasa dan sastra. Sejauh hidup pengarangnya dapat dipergunakan sejauh dapat menerangkan makna kata-kata khusus yang dipergunakan dalam karyanya. Selain itu, pemahaman terhadap konteks penggunaan bahasa sangat ditekankan.

Menurut mereka, komponen dasar karya sastra, baik lirik, naratif, maupun dramatik adalah kata-kata, citraan/imagi, dan simbol-simbol, bukan watak, pemikiran ataupun plot. Elemen-elemen linguistik ini sudah diorganisasikan di seputar sebuah tema sentral dan mengandung tensi atau maksud, ironi dan paradoks dalam strukturnya yang merupakan muara pertemuan berbagai impuls dan kekuatan yang berlawanan.

Pandangan-pandangan kaum new critics, bagaimanapun tetap berguna karena mempertajam pengertian kita terhadap puisi yang terkadang sukar dipahami. Meskipun demikian, pandangan mereka terlalu mengutamakan puisi daripada jenis sastra lainnya menyebabkan teori sastra mereka dipandang kurang utuh. Mereka juga menyadari bahwa tidak hanya the words on the page yang mengemudikan tafsiran mereka melainkan juga cita-cita dan praduga-praduga mereka telah ikut berperan di dalamnya (Van Luxemburg dkk. 1986: 54).

Cara Kerja New Criticism

Kendati pemikir dan praktisi new criticism banyak, dan diantara mereka pasti ada silang pendapat, pada hakikatnya cara kerja mereka sama, yaitu

1.

Close reading, yakni mencermati karya sastra dengan teliti dan mendetailkan 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 puisi yang well-wrought. Begitu sebuah detail puisi ditemukan tidak mempunyai makna dan

tidak mempunyai fungsi, maka mutu estetika puisi ini tidak mungkin dijamin.

14

□

2.

Empiris, yakni penekanan analisis, ada observasi, bukan pada teori. Tokoh tokoh new criticism memang 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.

3.

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.

4.

Concreteness. Apabila karya sastra dibaca, maka karya sastra menjadi concrete atau hidup. Dalam sajak penyair romantik jhon keats, "ode to melancholy",

15

□

misalnya, baris then glut thy sorrow on a morning 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.

5. Bentuk (form): titik berat kajian new criticism adalah bentuk (form) karya sastra, yaitu keberhasilan penyair atau penulis dalam diksi (pemilihan kata),

imaginary (metaphor, simile, onomatopoeia, 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 atau kekuasaan, dan sama sekali bukan rebutan tempat duduk. Konotasi, dengan demikian, memberi uang 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 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.

16

□

6.

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.

7. 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 benarayah saudara kemarin meninggal? Menunjukkan bahwa pembicaraanya tidak menanggapi 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 bicara 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.

8. Metafor, 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).

9.

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

Hamidah cantik bagaikan bunga mawar.

17

□

10. Onomatopoeia: peniruan bunyi

Terdengar ketepak-ketepok langkah kaki kuda

11. 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

Paradoks yang baik dalam sebuah karya sastra yang baik biasanya menimbulkan gema pada pikiran para penyair atau pengarang lain. Misalnya paradoks William Shakespeare yang dua abad kemudian masuk dengan versi berbeda ke dalam puisi Coleridge, penyair Romantik pada abad ke sembilan belas.

Kadang-kadang paradoks juga tampak seperti moto kendati maknanya mungkin bukan sekadar moto, seperti yang tampak dalam puisi John Donne "Kanonisasi": dia yang akan menyelamatkan jiwanya, harus kehilangan jiwanya terlebih dahulu dan yang terakhir akan menjadi yang pertama.

12. 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

18

□

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 dengan 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 utara dengan membawa senapan karena dia yakin polisi ada di utara sana, tetapi penonton tahu bahwa sebetulnya polisi berada di selatan, di belakang dia, tidak jauh dari dia.

c. Ironi situasi: lawan atau kebalikan antara harapan atau persangkaan dan hasil dari harapan atau prasangka itu. Seorang mahasiswa, misalnya, merasa sangat senang karena dalam ujian dia sanggup menjawab semua pertanyaan dengan sangat mudah. Dia memiliki 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.

19

□

BAB IV STRUKTURALISME

Sebenarnya semua teori sastra sejak Aristoteles telah menekankan pentingnya pemahaman struktur dalam analisis sebuah karya sastra. Akan tetapi istilah kritik strukturalisme secara khusus mengacu kepada praktik kritik sastra yang mendasarkan model analisisnya pada teori linguistik modern. Termasuk ke dalam kelompok ini beberapa teoritis formalis Rusia seperti Roman Jakobson, tetapi umumnya strukturalisme mengacu kepada sekelompok penulis di Paris yang menerapkan metode dan istilah-istilah analisis yang dikembangkan oleh Ferdinand de Saussure (Abrams, 1981: 188-190). Strukturalisme menentang teori mimetik, yang berpandangan bahwa karya sastra adalah tiruan kenyataan), teori ekspresif, yang menganggap sastra pertama-tama sebagai ungkapan perasaan dan watak pengarang, dan menentang teori-teori yang menganggap sastra sebagai media komunikasi antara pengarang dan pembacanya.

Teori strukturalisme memiliki latar belakang sejarah evolusi yang cukup panjang dan berkembang secara dinamis. Dalam perkembangan itu terdapat banyak konsep dan istilah yang berbeda-beda, bahkan saling bertentangan. Misalnya, strukturalisme di Perancis tidak memiliki kaitan erat dengan strukturalisme ajaran Boas, Sapir, dan Whorf di Amerika. Akan tetapi semua pemikiran strukturalisme dapat dipersatukan dengan adanya pembaruan dalam

ilmu bahasa yang dirintis oleh Ferdinand de Saussure. Jadi walaupun terdapat banyak perbedaan antara pemikir-pemikir strukturalis, namun titik persamaannya adalah bahwa mereka semua memiliki kaitan tertentu dengan prinsip-prinsip dasar linguistik Saussure (Bertens, 1985: 379-381).

Ferdinand de Saussure meletakkan dasar bagi linguistik modern melalui mazhab yang didirikannya, yaitu mazhab Jenewa. Menurut Saussure prinsip dasar linguistik adalah adanya perbedaan yang jelas antara signifiant (bentuk, tanda, lambang) dan signifie (yang ditandakan), antara parole (tuturan) dan langue (bahasa), dan antara sinkronis dan diakronis. Dengan klasifikasi yang tegas dan jelas ini ilmu bahasa dimungkinkan berkembang menjadi ilmu yang otonom, di

20

□
mana fenomena bahasa dapat dijelaskan dan dianalisis tanpa mendasarkan diri atas apa pun yang letaknya di luar bahasa. Saussure membawa perputaran perspektif yang radikal dari pendekatan diakronik ke pendekatan sinkronik.

Sistem dan metode linguistik mulai berkembang secara ilmiah dan menghasilkan teori-teori yang segera dapat diterima secara laus. Keberhasilan studi linguistik kemudian diikuti oleh berbagai cabang ilmu lain seperti antropologi, filsafat, psikoanalisis, puisi, dan analisis cerita.

Pengaruh teori strukturalisme bahasa terhadap teori sastra terutama dikembangkan oleh Lingkaran Praha. Mula-mula Jan Mukarovsky memperkenalkan konsep kembar artefakta-objek-estetik. Sastra dianggap sebagai sebuah fakta semiotik yang tetap. Teks-teks sastra dianggap sebagai suatu tanda majemuk dalam konteks luas yang meliputi sistem-sistem sastra dan sosial. Sklovsky mengembangkan konsep otomatisasi dan deotomatisasi, yang serupa dengan konsep Roman Jakobson tentang familiarisasi dan defamiliarisasi. Dasar anggapan mereka adalah bahwa bahasa sastra sering kali memunculkan gaya yang berbeda dari gaya bahasa sehari-hari maupun gaya bahasa ilmiah. Struktur bahasa ini pun sering kali menghadirkan berbagai pola yang menyimpang dan tidak biasa. Tugas peneliti sastra adalah mengembalikan pola yang menyimpang ini kepada bentuk yang dapat dikenal pembaca. Penyimpangan bahasa ini hanya dapat diamati secara struktural, yakni dalam jaringan relasi oposisi. Selain itu peneliti sastra mengamati pula evolusi literer dalam suatu lingkungan tradisi tertentu untuk melihat penyimpangan-penyimpangan norma-norma sastra yang memunculkan fungsi estetik yang baru.

Teori strukturalisme sastra merupakan sebuah teori pendekatan terhadap teks-teks sastra yang menekankan keseluruhan relasi antara berbagai unsur teks. Unsur-unsur teks secara berdiri sendiri tidaklah penting. Unsur-unsur itu hanya memperoleh artinya di dalam relasi, baik relasi asosiasi ataupun relasi oposisi. Relasi-relasi yang dipelajari dapat berkaitan dengan mikroteks (kata, kalimat), keseluruhan yang lebih luas (bait, bab), maupun intertekstual (karya-karya lain dalam periode tertentu). Relasi tersebut dapat berwujud ulangan, gradasi, ataupun kontras dan parodi (Hartoko, 1986: 135-136).

21

□

Strukturalisme Perancis, yang terutama diwakili oleh Roland Barthes dan Julia Kristeva, mengembangkan seni penafsiran struktural berdasarkan kode-kode bahasa teks sastra. Melalui kode bahasa itu, diungkapkan kode-kode retorika, psikoanalitis, sosiokultural. Mereka menekankan bahwa sebuah karya sastra haruslah dipandang secara otonom. Puisi khususnya dan sastra umumnya harus diteliti secara objektif (yakni aspek intrinsiknya). Keindahan sastra terletak pada penggunaan bahasanya yang khas yang mengandung efek-efek estetis. Aspek-aspek ekstrinsik seperti ideologi, moral, sosiokultural, psikologi, dan agama tidaklah indah pada dirinya sendiri melainkan karena dituangkan dalam cara tertentu melalui sarana bahasa puitik.

Strukturalisme sastra mengupayakan adanya suatu dasar yang ilmiah bagi teori sastra, sebagaimana dituntut oleh disiplin-disiplin ilmiah lainnya. Untuk itu objek penelitiannya, yakni karya sastra diidentifikasi sebagai suatu benda seni yang indah karena penggunaan bahasanya yang khusus. Objek studi teori strukturalisme itu ditempatkan dalam suatu sistem atau susunan relasi yang memudahkan pengaturannya. Dengan sistem ini kita menghimpun dan menemukan hubungan-hubungan yang ada dalam realitas yang diamati (Bakker, 1992: 14). Sistematisasi semacam ini berfungsi meletakkan aksentuasi dalam cara penanganan objek kajiannya. Dengan demikian teori strukturalisme memperkenalkan metode pemahaman karya sastra dengan langkah-langkah sistematis.

Oleh karena teori strukturalisme sastra menganggap karya sastra sebagai benda seni (artefak) maka relasi-relasi struktural sebuah karya sastra hanya dapat dipahami dalam keseluruhan relasi unsur-unsur artefak itu sendiri. Jika dicermati sebuah teks sastra terdiri atas komponen-komponen seperti ide, tema, amanat, latar, watak, perwatakan, insiden, alur, plot, dan gaya bahasa. Komponen-komponen itu memiliki perbedaan aksentuasi pada berbagai teks sastra.

Strukturalisme sastra memberi keluasaan kepada peneliti sastra untuk menetapkan komponen-komponen mana yang akan mendapat prioritas signifikansi. Keluasaan ini tetap harus dibatasi, yakni sejauh komponen itu tersurat dalam teks itu sendiri. Jadi, teks sastra berfungsi mengontrol objektivitas dan validitas hasil penelitian

22

□

sastra. Prosedur ilmiah ini menempatkan teori strukturalisme sastra berkembang dengan baik, pesat, dan diterima dalam kalangan luas.

Teori strukturalisme sastra, sesuai dengan penjelasan di atas, dapat dipandang sebagai teori yang ilmiah mengingat terpenuhinya tiga ciri ilmiah. Ketiga ciri itu adalah:

1.

Sebagai aktivitas yang bersifat intelektual, teori strukturalisme sastra mengarah pada tujuan yang jelas yakni eksplikasi tekstual,

2.

Sebagai metode ilmiah, teori ini memiliki cara kerja teknis dan rangkaian langkah-langkah yang tertib untuk mencapai simpulan yang valid, yakni melalui pengkajian ergosentrik,

3.

Sebagai pengetahuan, teori strukturalisme sastra dapat dipelajari dan dipahami secara umum dan luas serta dapat dibuktikan kebenaran cara kerjanya secara cermat.

Sekalipun demikian, teori strukturalisme yang hanya menekankan otonomi dan prinsip objektivitasnya pada struktur karya sastra memiliki beberapa kelemahan pokok, yaitu

1.

Karya sastra diasingkan dari konteks dan fungsinya sehingga sastra kehilangan relevansi sosialnya, tercabut dari sejarah dan terpisahkan dari permasalahan manusia.

2.

Karya sastra tidak dapat diteliti dalam rangka konvensi-konvensi kesusastraan sehingga pemahaman kita mengenai genre dan sitem sastra sangat terbatas.

Cara Kerja Strukturalisme

Cara kerja strukturalisme dapat digambarkan sebagai berikut.

1.

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

2.

Strukturalisme kemudian menyadari, pada dua objek atau lebih itu ternyata tidak hanya terdapat kesamaan atau kemiripan, namun juga ada ketidaksamaan dan bahwa kutub-kutub yang berlawanan.

23

□

3.

Lepas dari adanya kesamaan atau ketidaksamaan teks sastra ternyata diikat oleh hukum simetri, sebagaimana yang pernah dikemukakan oleh Northrop Frye dalam *The Fearful Symmetry*.

4.

Ketidaksamaan dan kutub-kutub yang berlawanan inilah yang kemudian memunculkan kesadaran akan adanya oposisi biner dalam kehidupan: siang-malam, kanan-kiri, bawah-atas, kuat-lemah, laki-perempuan, jahatbaik, dan lain-lain.

5.

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.

6.

Oposisi biner akan tampak manakala seseorang mendekonstruksi objek tersebut. Dekonstruksi khususnya yang dilakukan oleh Derrida, merupakan bagian penting dalam pascastrukturalisme.

7.

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 tokoh-tokoh dalam teks sastra. Pergi, berbicara, menjalani ujian, dan sebagainya dalam bagan dua cerita rakyat Indian Amerika adalah contoh-contoh tindakan tokoh-tokoh dalam dua cerita rakyat itu.

24

□

BAB V

STRUKTURALISME DAN EKSISTENSIALISME

Kendati eksistensialisme tidak berhubungan langsung dengan strukturalisme, eksistensialisme menjadi salah satu pemicu lahirnya strukturalisme. Eksistensialisme sebagaimana yang dibawa oleh Jean Paul Sartre (Perancis), Albert Camus (Perancis), dan Martin Heidegger (Jerman) adalah filsuf, namun dapat juga muncul dalam bentuk sastra. Kecuali menjadi filsuf, Jean Paul Sartre, misalnya adalah novelis, penulis drama, dan esais. Albert Camus, sementara itu, juga menulis novel. 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 dari sejarah, Jerman memperoleh kemenangan di berbagai medan perang baik di Eropa maupun 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 yang 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 turun tangan, maka tanggung jawab untuk memerangi Jerman terletak pada 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.

25

□

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

Sementara itu, siapapun juga 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 disebut 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 desersi 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 komandonya, dan kemudian dia ditembak musuh pada waktu melaksanakan perintah atasannya, kematiannya juga merupakan tanggung jawab dia sendiri, bukan tanggung jawab komandonya.

Setiap pilihan, dengan demikian, pasti mempunyai konsekuensi. Karena setiap konsekuensi dapat mendatangkan petaka, maka kehidupan ini penuh dengan angst atau ketakutan. Inilah intisari filsafat eksistensialisme ateis abad kedua puluh, dan ini pulalah yang mewarnai novel dan drama Sartre dan Camus. Semua tokoh dalam karya sastra mereka ateis, semua menentukan pilihannya

26

□

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 Mochtas Lubis, Jalan Tak Ada Ujung.

Ada kisah segi tiga dalam novel ini, yaitu Guru Isa, istri Guru Isa, Fatimah, dan Hazil. Guru Isa adalah seseorang yang sangat lembut dan penakut, namun sekonyong-konyong terlempar ke dalam kancah perjuangan. Hazil, seorang lakilaki 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 asyiknya, pipa hungcai Hazil tertinggal di bawah bantal. Keberadaan tiga orang ini diikat oleh suatu ikatan eksistensialitis. Guru Isa ada atau eksis karena Fatimah ada, Fatimah ada karena Guru Isa ada, dan mereka ada karena Hazil ada, dan Hazil ada karena mereka ada.

Karena sudah terlanjur terlempar dalam hubungan eksistensialitis, masing-masing mereka memiliki 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 perjuangan. Ketika dia ditangkap musuh dan disiksa, yang bertanggung jawab bukan Hazil, namun dia sendiri. Hazil juga bebas untuk berjuang atau tidak berjuang 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 tase takut dan kehilangan rasa tertekan, sedangkan hazil tiba-tiba 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

27

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 ketidakbermaknaan. 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 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 absurditas, 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-lamanya. Hukumannya, dia harus mendorong batu besar ke puncak bukit dan setelah batu besar itu mencapai bukit, dia harus turun lagi ke bawah dan mendorong lagi batu itu ke puncak bukit, dan demikianlah seterusnya.

28

□

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, menggelindingkan batu ke bawah, mendorong kembali batu yang sama ke atas, dan demikian seterusnya. Manusia pun demikian: setiap pagi berangkat kerja, sore pulang, dan begitu seterusnya. Dalam berjalan pun manusia melangkah dengan kaki kiri, ganti kaki kanan, dan pada waktu bernapas pun manusia menarik napas, mengeluarkan napas, menarik napas lagi, dan seterusnya demikian.

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, maka 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 puncaknya. Di kafe-kafe 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.

29

□

BAB VI SEMIOTIKA SASTRA

Strukturalisme dan semiotik umumnya dipandang termasuk dalam suatu bukan teoritis yang sama. Sebetulnya apa yang dinamakan semiotik sastra bukan merupakan suatu aliran ilmu sastra. Berbagai aliran seperti strukturalisme dan ilmu sastra linguistik dapat dinamakan semiotik (Van Luxemburg dkk, 1984: 4446).

Semiotik adalah ilmu yang mempelajari tanda-tanda, sistem-sistem tanda, dan proses suatu tanda diartikan (Hartoko, 1986: 131). Dengan kata lain, ilmu yang mempelajari berbagai objek, peristiwa, atau seluruh kebudayaan sebagai tanda (Eco, 1979: 6). Tanda itu sendiri diartikan sebagai sesuatu yang bersifat representatif, mewakili sesuatu yang lain berdasarkan konvensi tertentu. Konvensi yang memungkinkan suatu objek, peristiwa, atau gejala kebudayaan menjadi tanda itu disebut juga sebagai kode sosial.

Bila diterapkan pada tanda-tanda bahasa, maka huruf, kata, kalimat tidak memiliki arti pada dirinya sendiri. Tanda-tanda itu hanya mengemban arti (signifiant) dalam kaitannya dengan pembacanya. Pembaca itulah yang menghubungkan tanda dengan apa yang ditandakan (signifie) sesuai dengan konvensi dalam sistem bahasa yang bersangkutan. Dalam penelitian sastra biasanya diperhatikan hubungan sintaksis antara tanda-tanda (strukturalisme) dan hubungan antara tanda dan apa yang ditandakan (semantik).

Ada beberapa aliran semiotik dalam ilmu sastra, yang diwakili oleh Saussure (Perancis), Jurij Lotman (Rusia), dan C.S. Peirce (Amerika). Kesamaan utama pandangan mereka adalah bahwa bahasa merupakan salah satu di antara sekian banyak sistem tanda. Ada kalanya ditekankan bahwa bahasa merupakan sistem tanda yang paling fundamental. Pokok-pokok pandangan ketiga teoritis itu diuraikan berikut ini.

Peirce (1839-1914) adalah seorang filsuf Amerika yang meletakkan dasar bagi sebuah bidang studi yang disebut semiotik. Peirce menyebutkan tiga macam tanda sesuai dengan jenis hubungan antara tanda dan apa yang ditandakan.

30

□

1.

Ikon, yaitu tanda yang secara inheren memiliki kesamaan dengan arti yang ditunjuk. Misalnya, foto dengan orang yang difoto, atau peta dengan wilayah geografisnya.

2.

Indeks, yaitu tanda yang mengandung hubungan kausal dengan apa yang ditandakan. Misalnya asap menandakan adanya api, mendung menandakan bakal turun hujan.

3.

Simbol atau tanda, yaitu suatu tanda yang memiliki hubungan makna dengan yang ditandakan bersifat arbitrer, manasuka, sesuai dengan konvensi suatu lingkungan sosial tertentu. Misalnya bahasa.

Saussure adalah ahli linguistik asal Swiss yang memperkenalkan studi tentang tanda sebagai semiologi. Menurut Saussure, bahasa adalah sistem tanda, dan tanda merupakan kesatuan antara dua aspek yang tak terpisahkan satu dengan lainnya, yakni penanda dan petanda. Penanda adalah aspek formal atau bunyi pada tanda itu. Sedangkan petanda adalah aspek makna atau konseptual dari suatu penanda. Tanda memiliki ciri arbitrer, konvensional, dan sistematis. Arbitrer atau manasuka misalnya dalam urutan bunyi k-a-c-a-n-g tidak ada pemikiran atau motif menghubungkan bunyi itu dengan tanaman tertentu. Kombinasi aspek formal dan konseptual (bunyi "kacang" dengan wujud kacang sebenarnya) hanya terjadi berdasarkan konvensi sosial yang berlaku dalam bahasa tertentu saja. Jika kita menyebut "kacang", orang Inggris menyebutnya "bean" sesuai dengan konvensi bahasa masing-masing.

Jurij Lotman, seorang ahli semiotik Rusia menyebut bahasa sebagai sistem tanda primer yang membentuk model dunia bagi pemakaiannya. Model ini mewujudkan sarana konseptual bagi manusia untuk menafsirkan segala sesuatu di dalam dan di luar dirinya. Sastra disebutnya sebagai sistem tanda sekunder. Sastra dan semua cabang seni lainnya mempergunakan sistem tanda primer seperti terdapat dalam bahasa alamiah tetapi tidak terbatas pada tanda-tanda primer saja.

31

□

BAB VII

SOSIOLOGI SASTRA

Sejarah Pertumbuhan

Konsep sosiologi sastra didasarkan pada dalil bahwa karya sastra ditulis oleh seorang pengarang, dan pengarang merupakan a salient being, makhluk yang mengalami sensasi-sensasi dalam kehidupan empirik masyarakatnya. Dengan demikian, sastra juga dibentuk oleh masyarakatnya, sastra berada dalam jaringan sistem dan nilai dalam masyarakatnya. Dari kesadaran ini muncul pemahaman bahwa sastra memiliki keterkaitan timbal balik dalam derajat tertentu dengan

masyarakatnya, dan sosiologi sastra berupaya meneliti pertautan antara sastra dengan kenyataan masyarakat dalam berbagai dimensinya (Soemanto 1993). Konsep dasar sosiologi sastra sebenarnya sudah dikembangkan oleh Plato dan Aristoteles yang mengajukan istilah mimesis, yang menyinggung hubungan antara sastra dan masyarakat sebagai cermin.

Pengertian mimesis pertama kali dipergunakan dalam teori-teori tentang seni seperti dikemukakan Plato dan Aristoteles, dan dari abad ke abad sangat mempengaruhi teori-teori mengenai seni dan sastra di Eropa (Van Luxemburg, 1986: 15).

Menurut Plato, setiap benda yang berwujud mencerminkan suatu ide asli (semacam gambar induk). Jika seseorang tukang membuat sebuah kursi, maka ia hanya menjiplak kursi yang terdapat dalam dunia ide-ide. Jiplakan atau kopian itu selalu tidak memadai seperti aslinya, kenyataan yang kira amati dengan pancaindra selalu kalah dari dunia ide. Seni pada umumnya hanya menyajikan suatu ilusi tentang kenyataan (yang juga hanya tiruan dari kenyataan yang sebenarnya) sehingga tetap jauh dari kebenaran. Oleh karena itu lebih berhargalah seorang tukang daripada seniman karena seniman menjiplak jiplakan, membuat kopi dari kopian.

Aristoteles juga mengambil teori mimesis Plato, yakni seni menggambarkan kenyataan, tetapi dia berpendapat bahwa mimesis tidak semata-mata menjiplak kenyataan melainkan juga menciptakan sesuatu yang baru karena

32

□
kenyataan itu tergantung pada sikap kreatif orang dalam memandang kenyataan. Jadi, sastra bukan lagi jiplakan atas jiplakan (kenyataan) melainkan sebagai suatu ungkapan atau perwujudan mengenai universalia (konsep-konsep umum). Dari kenyataan yang wujudnya kacau, penyair memilih beberapa unsur lalu menyusun suatu gambaran yang dapat dipahami, karena menampilkan kodrat manusia dan kebenaran universal yang berlaku pada segala jaman.

Levin (1973: 56-60) mengungkapkan bahwa konsep mimesis itu mulai dihidupkan kembali pada zaman Renaissance dan nasionalisme Romantik. Humanisme Renaissance sudah berupaya menghilangkan perdebatan prinsipal antara sastra modern dan sastra kuno dengan menggariskan paham bahwa masing-masing kesusastraan itu merupakan ciptaan unik yang memiliki pembayangan historis dalam jaman. Dasar pembayangan historis ini telah dikembangkan pula dalam jaman Romantik, yang secara khusus meneliti dan menghidupkan kembali tradisi-tradisi asli berbagai negara dengan suatu perbandingan geografis. Kedua pandangan tersebut kemudian diwariskan kepada jaman berikutnya, yakni positivisme ilmiah.

Pada jaman positivisme ilmiah, muncul tokoh sosiologi sastra terpenting: Hippolyte Taine (1766-1817). Dia adalah seorang sejarawan kritikus naturalis Perancis, yang sering dipandang sebagai peletak dasar bagi sosiologi sastra

modern. Taine ingin merumuskan sebuah pendekatan sosiologi sastra yang sepenuhnya ilmiah dengan menggunakan metode-metode seperti yang digunakan dalam ilmu alam dan pasti. Dalam bukunya *History of English Literature* (1863) dia menyebutkan bahwa sebuah karya sastra dapat dijelaskan menurut tiga faktor, yakni rras, lingkungan, dan momen, dan lingkungan. Maka kita dapat memahami iklim rohani suatu kebudayaan yang melahirkan seorang pengarang beserta karyanya. Menurut dia faktor-faktor inilah yang menghasilkan struktur mental (pengarang) yang selanjutnya diwujudkan dalam sastra dan seni. Adapun ras itu apa yang diwarisi manusia dalam jiwa dan raganya. Momen ialah situasi sosial politik pada suatu periode tertentu. Lingkungan meliputi keadaan alam, iklim, dan sosial. Konsep Taine mengenai lingkungan inilah yang kemudian menjadi mata rantai yang menghubungkan kritik sastra dengan ilmu-ilmu sosial.

33

□

Pandangan Taine, terutama yang dituangkannya dalam bukunya tadi, oleh pembaca kontemporer asal Swis, Amiel, dianggap membuka cakrawala pemahaman baru yang berbeda dari cakrawala anatomis kaku (strukturalisme) yang berkembang waktu itu. Bagi Amiel, buku Taine itu membawa aroma baru yang segar bagi model kesusastraan Amerika di masa depan. Sambutan yang hangat terutama datang dari Flaubert (1864). Dia mencatat, bahwa Taine secara khusus telah menyerang anggapan yang berlaku pada masa itu bahwa karya sastra seolah-olah merupakan meteor yang jatuh dari langit. Menurut Flaubert, sekalipun segi-segi sosial tidak diperlukan dalam pencerapan estetik, sukar bagi kita untuk mengingkari keberadaannya. Faktor lingkungan historis ini sering kali mendapat kritik dari golongan yang percaya pada misteri (ilham). Menurut Taine, hal-hal yang dianggap misteri itu sebenarnya dapat memiliki kelemahan-kelemahan tertentu, khususnya dalam penjelasannya yang sangat positivistik, namun telah menjadi pemicu perkembangan pemikiran intelektual di kemudian hari dalam merumuskan disiplin sosiologi sastra.

Teori Sastra Marxis

Pendekatan sosiologis sastra yang paling terkemuka dalam ilmu sastra adalah Marxisme. Kritikus-kritikus Marxis biasanya berdasarkan teorinya pada doktrin manifesto komunis yang diberikan oleh Karl Marx dan Friedrich Engels, khususnya terhadap pernyataan bahwa perkembangan evolusi historis manusia dan institusi-institusinya ditentukan oleh perubahan mendasar dalam produksi ekonomi. Perubahan itu mengakibatkan perombakan dalam struktur kelas-kelas ekonomi, yang dalam setiap jaman selalu bersaing demi kedudukan sosial ekonomi dan status politik. Kehidupan agama, intelektual, dan kebudayaan setiap jaman, termasuk seni dan sastra, merupakan ideologi-ideologi dan suprastruktur-suprastruktur yang berkaitan secara dialektikal, dan dibentuk atau merupakan akibat dari struktur dan perjuangan kelas dalam ajamnya (Abrams, 1981: 178).

Sejarah dipandang sebagai suatu perkembangan yang terus menerus. Daya kekuatan di dalam kenyataan secara progresif selalu tumbuh untuk menuju kepada

suatu masyarakat yang ideal tanpa kelas. evolusi ini tidak berjalan dengan mulus

34

□

melainkan penuh hambatan-hambatan. Hubungan ekonomi menimbulkan berbagai kelas sosial yang saling bermusuhan. Pertentangan kelas yang terjadi pada akhirnya dimenangkan oleh suatu kelas tertentu. Hubungan produksi yang baru perlu melawan kelas yang berkuasa agar tercapai suatu tahap masyarakat ideal tanpa kelas, yang dikuasai oleh kaum proletar.

Bagi Marx, sastra dan semua gejala kebudayaan lainnya mencerminkan pola hubungan ekonomi karena sastra terikat akan kelas-kelas yang ada di dalam masyarakatnya. Oleh karena itu, karya sastra hanya dapat dimengerti jika dikaitkan dengan hubungan-hubungan tersebut (Van Luxemburg, 1986: 24-25). Menurut Lenin, seorang tokoh yang dipandang sebagai peletak dasar bagi kritik sastra Marxis, sastra dan seni pada umumnya merupakan suatu sarana penting dan strategis dalam perjuangan proletariat melawan kapitalisme.

Georg Lukacs: Sastra Sebagai Cermin

Lukacs adalah seorang kritikus Marxis terkemuka yang berasal dari Hungaria dan menulis dalam bahasa Jerman (Damono, 1979: 31). Ia mempergunakan istilah cermin sebagai ciri khas dalam keseluruhan karyanya. Mencerminkan menurut dia, berarti menyusun sebuah struktur mental. Sebuah novel tidak hanya mencerminkan realitas tetapi lebih dari itu memberikan kepada kita sebuah refleksi realitas yang lebih besar, lebih lengkap, lebih hidup, dan lebih dinamik yang mungkin melampaui pemahaman umum. Sebuah karya sastra tidak hanya mencerminkan fenomena individual secara tertutup melainkan lebih merupakan sebuah proses yang hidup. Sastra tidak mencerminkan realitas sebagai semacam fotografi, melainkan lebih sebagai suatu bentuk khusus yang mencerminkan realitas. Dengan demikian, sastra dapat mencerminkan realitas secara jujur dan objektif dan dapat mencerminkan kesan realitas subjektif (Selden 1991: 27).

Lukacs menegaskan pandangan tentang karya realisme yang sungguh-sungguh sebagai karya yang memberikan perasaan artistik yang bersumber dari imajinasi yang diberikannya. Imajinasi itu memiliki totalitas intensif yang sesuai dengan totalitas ekstensif dunia. Penulis tidak memberikan gambaran dunia

35

□

abstrak melainkan kekayaan imajinasi dan kompleksitas kehidupan untuk dihayati untuk membentuk sebuah tatanan masyarakat yang ideal. Jadi sasarannya adalah pemecahan kontradiksi melalui dialektika sejarah.

Bertold Brecht: Efek Alienasi

Bertold Brecht adalah seorang dramawan Jerman yang terbakar jiwanya ketika membaca buku Marx sekitar tahun 1926. Drama-dramanya bersifat radikal, anarkistik, dan anti borjuis. Sebagai seorang yang anti terhadap paham-paham realisme sosialis, ia terkenal sebagai penentang aliran Aristoteles. Aristoteles menekankan universalitas dan kesatuan aksi tragik dan identifikasi penonton terhadap pahlawan-pahlawan positif untuk menghasilkan katarsis (pelepasan beban) perasaan.

Menurut Brecht, dramawan hendaknya menghindari alur yang dihubungkan secara lancar dengan makna dan nilai-nilai universal yang pasti. Fakta-fakta ketidakadilan dan ketidakwajaran perlu dihadirkan untuk mengejutkan dan mengagetkan penonton. Penonton jangan ditidurkan dengan nilai-nilai palsu. Para pelaku tidak harus menghilangkan personalitas dirinya untuk mendorong identifikasi penonton atas tokoh-tokoh pahlawannya. Mereka harus mampu menimbulkan efek alienasi (keterasingan). Pemain bukan berfungsi menunjukkan melainkan mengungkapkan secara spontan individualitasnya (Selden, 1991: 3032).

Aliran Frankfurt

Aliran Frankfurt adalah sebuah aliran filsafat sosial yang dirintis oleh Horkheimer dan Th. W. Adorno yang berusaha menggabungkan teori ekonomi sosial Marx dengan psikoanalisis Freud dalam mengkritik teori sosial kapitalis (Hartoko, 1986: 29-30). Dalam bidang sastra, estetika Marxis aliran Frankfurt mengembangkan apa yang disebut Teori Kritik. Teori kritik ini merupakan sebuah bentuk analisis kemasyarakatan yang juga meliputi unsur-unsur aliran Marx dan aliran Freud. Tokoh-tokoh utama dalam filsafat dan estetika adalah Max

36

□

Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, dan J. Habermas (Selden, 1993: 32-37).

Seni dan sastra mendapat perhatian istimewa dalam teori sosiologi Frankfurt, karena inilah satu-satunya wilayah di mana dominasi totaliter dapat ditentang, Adorno mengkritik pandangan Lukacs bahwa sastra berbeda dari pemikiran, tidak mempunyai hubungan yang langsung dengan realitas. Keterpisahan itu, menurut Adorno justru memberi kekuatan kepada seni untuk mengkritik dan menegasi realitas, seperti ditunjukkan oleh seni-seni avant garde. Seni-seni populer sudah bersekongkol dengan sistem ekonomi yang membentuknya, sehingga tidak mampu mengambil jarak dengan realitas yang sudah dimanipulasi oleh sistem sosial yang ada. Mereka memandang sistem sosial sebagai sebuah totalitas yang di dalamnya semua aspek mencerminkan esensi yang sama.

Adorno menolak teori-teori tradisional tentang kesatuan dan pentingnya individualitas atau mengenai bahasa yang penuh arti karena hanya membenarkan

sistem sosial yang ada. Menurutnya, drama menghadirkan pelaku-pelaku tanpa individualitas dan klise-klise bahasa yang terpecah-pecah, diskontinuitas wacana yang absurd, penolakan yang membosankan, dan ketiadaan alur. Semuanya itu menimbulkan efek estetik yang menjauhkan realitas yang dihadirkan dalam drama itu. Dan ini lah sebuah pengetahuan tentang eksistensi dunia modern sekaligus pemberontakan terhadap tipe masyarakat satu dimensi.

37

□

BAB VIII

DEKONSTRUKSI DAN PASCASTRUKTURALISME

Dekonstruksi adalah sebuah istilah yang digunakan untuk menyebut cara membaca sebuah teks (sastra maupun filsafat) yang berdasarkan pada pola pandangan filsafat Jaques Derrida. Derrida sendiri dipengaruhi pandangan fenomenologi (Heidegger) dan skeptisme (Nietzsche). Pandangan ini menantang klaim strukturalisme yang menganggap sebuah teks mengandung makna yang sah dalam struktur utuh di dalam sistem bahasa tertentu. Dekonstruksi disebut juga sebagai pascastrukturalisme karena membangun teorinya atas dasar konsep-konsep strukturalisme semiotik Ferdinand de Saussure dengan menentang dan merusak konsep-konsep itu. Mereka melacak konsep-konsep strukturalisme klasik sampai ke akar-akarnya dan merombaknya dengan pandangan baru.

Aliran ini mula-mula dikembangkan di Perancis oleh kelompok penulis Tel Quel dengan tokoh perintis antara lain Jacques Derrida dan Julia Kristeva. Sejak Derrida mempublikasikan tiga bukunya tahun 1967 (*Grammatology*, *Writing and Deference*, dan *Speech and Phenomena*) aliran ini berkembang luas. Menurut Derrida, semua teori bahasa, praktik penggunaan bahasa, dan tradisi kebudayaan Barat bersifat Logosentrik. Maksudnya mengutamakan logo atau kata sebagai pokok yang didasari pada keyakinan tentang kehadiran (ada) suatu metafisik. Dalam Perjanjian Baru diungkapkan bahwa pada mulanya adalah kata. Ungkapan lisan ini seolah-olah menjamin adanya sesuatuderrida menyebutnya fonosentrisme (mengistimewakan fonem atau tuturan dibanding tulisan). Orang lalu memburu kata-kata daripada pengertian.

Derrida sendiri memahami tanda sebagai bekas yang tidak memiliki nilai dan bobot sendiri, tetapi menunjuk pada sesuatu objek yang lain. bekas mendahului objek, dan menyebabkan sesuatu yang lain. jadi, kita tidak mungkin memahami "ada" itu karena dia hanyalah efek dari suatu bekas.

Featherson (1993: 3-14) mengungkapkan bahwa pascasrtukturalisme dan pascamodernisme sebenarnya muncul sebagai reaksi terhadap strukturalisme dan modernisme. Jika kaum strukturalis berupaya membongkar rahasia makna teks,

38

□

kaum pascastrukturalis yakin bahwa usaha itu sia-sia saja karena kekuatan sejarah dan bahasa yang unconscious tidak mungkin dikuasai.

Terputusnya konsep pascastrukturalisme dari konsep strukturalisme dapat dikaji melalui pengungkapan teori linguistik. Saussure, peletak dasar strukturalisme linguistik, menekankan perbedaan antara penanda dan petanda. Hubungan struktur antara keduanya membangun tanda linguistik, dan bahasa terbentuk dari hubungan tersebut. Sekalipun bentuk hubungannya bersifat arbitrer, tanda linguistik tergantung pada sistem konvensi yang berlaku. Sistem tanda linguistik ini menurut Saussure, berlaku pula dalam wilayah disiplin ilmu-ilmu humaniora lainnya karena semua ilmu ini mencoba menetapkan relasi kausal melalui fenomena yang dapat dilihat sebagai petunjuknya (Culler, 1975: 16-20).

Menurut kaum pascastrukturalis, tidak ada hubungan yang statis antara proposisi dengan realitas. Penanda-penanda mengambang terus menerus dan sukar ditentukan hubungannya dengan acuan ekstralinguistik. Kodrat pemaknaannya tidak stabil secara esensial (Bertens, 1993: 485-7; Selden, 1991: 75). Penemuan ini membawa implikasi yang sangat mendalam bagi teori-teori kebudayaan pada umumnya, yang telah membangun sistem-sistem teori universal. Oleh karena penanda mengambang jauh dari petanda dan semiotik mengacaukan sistem simbol, pascastrukturalisme membongkar dan mendefinisikan kembali teori-teori dan nilai-nilai yang dianut selama ini. Studinya terfokus pada wacana nonliterer yang dipandang sebagai faktor yang membentuk dan membuat proses sosial dan sejarah dan yang secara tidak sadar terungkap dalam wacana literer.

Konsep “arti” yang berasal dari de Saussure oleh penganut dekonstruksi ditafsirkan sedemikian rupa sehingga pengertian mengenai teks dibongkar (didekonstruksi). Kaum strukturalisme klasik menganggap teks sebagai sesuatu yang sudah bulat dan utuh. Menurut paham dekonstruksi, bahasa bukan lagi semacam jendela yang transparan terhadap kenyataan asli yang belum dibahasakan. Menurut Derrida, tidak ada kenyataan objektif yang bisa dibahasakan. Demikian pula, tidak ada ungkapan bahasa dengan arti tertentu. Bahasa tidak mencerminkan kenyataan melainkan menciptakan kenyataan.

39

□

Roman Marah Rusli Siti Nurbaya tidak mencerminkan masyarakat Minangkabau tahun 1920-an. Kesan seolah-olah masyarakat itu sungguh hadir disebabkan oleh kemampuan bahasa untuk menghadirkan sesuatu yang tidak ada menjadi seolah ada. Jadi bahasa itulah yang menciptakan kenyataan bukan menghadirkan atau membayangkan kenyataan. Di dalam teks itu tidak ada tokoh-tokoh dan peristiwa-peristiwa. Yang ada hanyalah bentuk-bentuk bahasa yang menciptakan tokoh-tokoh dan peristiwa-peristiwa di dalam angan-angan kita. Akan tetapi penciptaan angan-angan itu tidak sama pada setiap orang. Syair agung Milton, *Paradise lost*, bagi seorang pembaca kristen lebih kaya dan luas isinya daripada bagi seorang atheis. Pengalaman Adam ketika jatuh ke dalam dosa dapat tutur dirasakan oleh seorang pembaca Kristen. Jadi arti sebuah teks tidak terdapat

di dalam teks itu sendiri atau di dalam strukturnya; arti merupakan sebuah proses, sesuatu yang terjadi bila kita membaca teks tersebut (Luxemburg, 1986: 60).

Dengan demikian, tidak mungkin seorang kritikus secara polos menentukan arti sebuah teks. Sebuah teks merupakan suatu tekstur yang tersusun dari berbagai utas benang. Bila kita mengamati satu utas saja, kita akan sampai pada kesimpulan keliru, tetapi bila semuanya kita ikuti kita tidak akan mampu menentukan arti definitif. Kita harus mengakui bahwa kritik sastra tidak mungkin mencapai jalan keluarnya; kritik menuju ke aporia (tidak ada jalan keluarnya). Dengan tidak menunjukkan jalan ke luar, seorang kritikus justru mengantar kita ke dalam perut bumi sehingga kita tidak tahu lagi jalan keluarnya. Dekonstruksi berarti penelitian terhadap bekas-bekas teks lain, mencari pengaruh-pengaruh dari teks yang dulu pernah ada, meneliti etimologi kata-kata yang dipergunakan lalu berusaha agar dari teks yang sudah dibongkar itu disusun sebuah teks baru.

Dalam praktik, ternyata kritik kaum dekonstruksi cukup mengacaukan. Ada banyak peluang untuk spekulasi subjektif dan dengan terus menerus melacak bekas-bekas teks lama maka setiap bentuk asosiasi dapat mereka pergunakan lama kelamaan bentuk kritik ini sangat tergantung kepada pengetahuan dan pribadi kritikus (Luxemburg, 1986: 61).

Yang dapat dianggap sebagai sumbangan positif dari kelompok pascastrukturalisme ini adalah dorongan ke arah pluralitas makna daripada

40

□
kesatuan pandangan yang otoriter. Upaya mengutamakan sikap kritis ketimbang kepatuhan absolut yang buta. Mereka mencanangkan perang terhadap teori-teori yang bersifat global dan totalitarian. Menurut mereka, penguniversalan, pensisteman, dan segala macam upaya mencari kebenaran abadi merupakan mitos akademik yang telah menelantarkan subjek manusia. Mereka menekankan suatu model pemahaman wacana yang empirik, kontekstual, plural, dan tak terbatas yang mampu menampilkan kebutuhan setiap budaya dan sistem (Bartens, 1985:469-500).

41

□
BAB IX
TEORI RESEPSI SASTRA I

Teori resepsi sastra merupakan salah satu aliran dalam penelitian sastra yang terutama dikembangkan oleh mazhab Konstanz tahun 1960-an di Jerman. Teori ini menggeserkan fokus penelitian dari struktur teks ke arah penerimaan atau penikmatan pembaca. Mazhab Konstanz meneruskan penelitian fenomenologi, strukturalisme Praha, dan hermeneutika.

Untuk memahami latar belakang teori-teori resepsi, terlebih dahulu dijelaskan secara singkat pandangan-pandangan yang berperan mendorong tumbuhnya pandangan resepsionistik itu, terutama fenomenologi dan hermeneutika.

Fenomenologi dirintis oleh Edmund Husserl sebagai aliran filsafat yang menekankan bahwa gejala-gejala harus diajak berbicara dan diberi kesempatan memperlihatkan diri. Bagi Husserl, objek penelitian filosofis yang sebenarnya adalah isi kesadaran kita dan bukan objek dunia. Kita menemukan sifat-sifat universal atau esensial dalam benda-benda yang tampak justru di dalam kesadaran kita. Dengan demikian, makna gejala-gejala hanya dapat disimpulkan berdasarkan pengalaman kita mengenai gejala-gejala itu. Ketika Roman Ingarden mencoba menggambarkan cara khas penerimaan sebuah karya seni, dia menggunakan kerangka acuan fenomenologi untuk menjelaskannya. Menurut Ingarden, setiap karya sastra secara prinsip belum lengkap karena hanya menghadirkan bentuk skematik dan sejumlah tempat tanpa batas yang perlu dilengkapi secara individual menurut pengalamannya akan karya-karya lain. Namun demikian, sejauh menyangkut teks, kelengkapan itu tak pernah dapat sempurna. Yang dapat dilakukan untuk melengkapi struktur karya sastra itu adalah melakukan konkretisasi (penyelarasan atau pengisian makna oleh pembaca).

Hermeneutika semula terbatas pada teori dan kaidah menafsirkan sebuah teks, khususnya kitab suci agama Yahudi dan Kristen secara filologis, historis, dan teologis. Schleiermacher memperluas istilah itu untuk menyebut cara kita memahami dan menafsirkan sesuatu yang selalu dipengaruhi oleh konteks

42

historis. Gadamer memperluas lagi lingkup hermeneutik. Menurut dia istilah itu mengacu pada proses mengetahui, memahami, dan menafsirkan sesuatu tidak hanya melibatkan subjek dan objek, melainkan merupakan sebuah proses sejarah.

Cakrawala kesadaran sejarah yang meliputi si penafsir menentukan

pengetahuannya (Hartoko, 1986: 38).

Berikut ini akan dikemukakan teori-teori resepsi yang paling menonjol

dalam lingkup teori sastra.

1. Hans Robert Jauss: Horison Harapan

Teori resepsi, yang merupakan sebuah aplikasi historis dari tanggapan pembaca terutama berkembang di Jerman ketika Hans Robert Jauss menerbitkan tulisan berjudul *Literary Theory as a Challenge to Literary Theory* (1970). Fokus perhatiannya, sebagaimana teori tanggapan pembaca lainnya, adalah penerimaan sebuah teks. Minat utamanya bukan pada

tanggapan seorang pembaca tertentu pada suatu waktu tertentu melainkan pada perubahan-perubahan tanggapan interpretasi dan evaluasi pembaca umum terhadap teks yang sama atau teks-teks yang berbeda dalam kurun waktu berbeda.

Jauss merupakan seorang ahli dalam bidang sastra Perancis abad pertengahan dari Universitas Konstanz. Sebagai seorang ahli dalam bidang sastra lama, Jauss beranggapan bahwa karya sastra lama merupakan produk masa lampau yang memiliki relevansi dengan masa sekarang, dalam arti ada nilai-nilai tertentu untuk orang yang membacanya. Untuk menggambarkan relevansi itu Jauss memperkenalkan konsep yang terkenal: Horizon Harapan yang memungkinkan terjadinya penerimaan dan pengolahan dalam batin pembaca terhadap sebuah objek literer. Melalui penelitian resepsi, Jauss ingin merombak sejarah sastra masa itu yang terkesan hanya memaparkan sederetan pengarang dan jenis sastra (genre). Fokus perhatiannya adalah proses sebuah karya sastra diterima, sejak pertama kali ditulis sampai penerimaan-penerimaan selanjutnya.

43

□

De Man menilai bahwa Jauss berusaha menjembatani teori-teori formalisme Rusia dengan teori-teori Marxis. Teori formalisme Rusia dipandanginya terlalu berlebihan menekankan nilai estetika teks sehingga mengabaikan dimensi sosial sastra. Sebaliknya teori-teori Marxis terlalu menekankan fungsi sosial sastra dalam masyarakat sehingga hakikat sastra sebagai karya seni kurang diperhatikan. Jauss menegaskan bahwa sebuah karya sastra merupakan objek estetika yang memiliki implikasi estetika dan implikasi historis. Implikasi estetika timbul apabila teks dinilai dalam perbandingan dengan karya-karya lain yang telah dibaca, dan implikasi historis muncul akibat perbandingan historis dengan rangkaian penerimaan atau resepsi sebelumnya.

Jauss mengungkapkan tujuh tesis pemikiran teoretisnya. Secara singkat ketujuh tesis itu berikut ini.

1) Karya sastra bukanlah monumen yang mengungkapkan makna yang

satu dan sama, seperti anggapan tradisional mengenai objektivitas sejarah sebagai deskripsi yang tertutup. Karya sastra ibarat orkestra: selalu memberikan kesempatan kepada pembaca untuk menghadirkan resonansi yang baru yang membebaskan teks itu dari belenggu bahasa, dan menciptakan konteks yang dapat diterima pembaca masa kini. Sifat dialogal ini memungkinkan pembaca mengapropriasikan masa lampau untuk ditiru, diabaikan, atau ditolak.

2)

Sistem horizon harapan pembaca timbul sebagai akibat adanya momen historis karya sastra, yang meliputi suatu prapemahaman mengenai genre, bentuk, dan tema dalam karya yang sudah diakrabi, dan dari pemahaman mengenai oposisi antara bahasa puisi dan bahasa sehari-hari.

Sekalipun sebuah karya sastra tampak baru sama sekali, ia sesungguhnya tidak baru secara mutlak seolah-olah hadir dari keosongan. Sastra telah mempersiapkan pembacanya dalam sebuah sistem penerimaan yang khas melalui tanda-tanda dan kode-kode dalam perbandingan dengan hal yang sudah dikenal sebelumnya. Jadi, ada interaksi antara teks dengan konteks pengalaman pencerapan

44

□

estetik yang bersifat transsubjektif itu. Horison harapan memungkinkan seseorang mengenal ciri artistik sebuah karya teks sastra.

3)

Jika ternyata masih ada jarak estetik antara horison harapan dengan wujud sebuah karya sastra yang baru, maka proses penerimaan dapat mengubah harapan itu baik melalui penyangkalan terhadap pengalaman estetik yang sudah dikenal atau melalui kesadaran bahwa sudah muncul suatu pengalaman estetik yang baru. Di sini dituntut penerimaan sastra sebagaimana penerimaan seni pertunjukan, yang selalu memenuhi horison harapan sesuai dengan cita rasa keindahan, sentimen-sentimen, dan emosi yang sudah dikenal. Justru karya sastra yang adiluhung memiliki sifat artistik jarak estetik ini.

4)

Rekonstruksi mengenai horison harapan terhadap karya sastra sejak diciptakan atau disambut pada masa lampau hingga masa kini, akan menghasilkan berbagai varian resepsi dengan semangat jaman yang berbeda. Dengan demikian, pandangan platonis mengenai makna karya sastra yang objektis, tunggal dan abadi untuk semua penafsir perlu ditolak.

5)

Teori estetika penerimaan tidak hanya sekadar memahami makna dan bentuk karya sastra menurut pemahaman historis. Dia menuntut agar kita memasukkan sebuah karya individual ke dalam rangkaian sastra agar lebih dikenal posisi dan arti historisnya dalam konteks pengalaman sastra.

6) Apabila pemahaman dan pemaknaan sebuah karya sastra menurut resepsi historis tidak dapat dilakukan karena adanya perubahan sikap estetik, maka seseorang dapat menggunakan perspektif sinkronis untuk menggambarkan persamaan, perbedaan, pertentangan, ataupun hubungan antara sistem seni sejaman dengan sistem seni dalam masa lampau. Sebuah sejarah sastra menjadi mantap dalam pertemuan perspektif sinkronis dan diakronis. Jadi, sistem sinkronis tetap harus

45

□

membuat masa lampau sebagai elemen struktural yang tak dapat dipisahkan.

7) Tugas sejarah sastra tidak menjadi lengkap hanya dengan menghadirkan sistem-sistem karya sastra secara sinkronis dan diakronis, melainkan harus juga dikaitkan dengan sejarah umum. Kedudukan khas dan unik dari sejarah sastra perlu mendapat kepenuhannya dalam sejarah umum. Hubungan ini tidak berakhir dengan sekadar menemukan gambaran mengenai situasi sosial yang berlaku di dalam karya sastra. Fungsi sosial karya sastra hanya sungguh terwujud bila pengalaman sastra pembaca masuk ke dalam horison harapan mengenai kehidupannya yang praktis, membuat dirinya semakin memahami dunianya, dan akhirnya memiliki pengaruh kepada tingkah laku sosialnya. Pandangan Jauss tempaknya memperoleh sambutan dan dukungan yang luas di kalangan ilmuwan sastra modern.

2. Wolfgang Iser: Pembaca Implisit

Iser juga termasuk salah seorang eksponen mazhab Konstanz. Tetapi berbeda dari Jauss yang memperkenalkan model sejarah resepsi, Iser lebih memfokuskan perhatiannya kepada hubungan individual antara teks dan pembaca (estetika pengolahan). Pembaca yang dimaksud oleh Iser bukanlah pembaca konkret individual, melainkan pembaca implisit. Secara singkat dapat dikatakan bahwa pembaca implisit merupakan suatu instansi di dalam teks yang memungkinkan terjadinya komunikasi antara teks dan pembacanya. Dengan kata lain, pembaca yang diciptakan oleh teks-teks itu sendiri, yang memungkinkan kita membaca teks itu dengan cara tertentu. Iser mengemukakan teori resepsinya dalam bukunya *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response* (1978). Menurut Iser, tak seorang pun yang menyangkal keberadaan pembaca dalam memberi penilaian terhadap karya sastra, sekalipun orang berbicara mengenai otonomi sastra. Oleh karena itu, observasi terhadap respon pembaca

46

□

merupakan studi yang esensial. Pusat kegiatan membaca adalah interaksi antara struktur teks dan pembacanya. Teori fenomenologi seni telah menekankan bahwa pembacaan sastra tidak hanya melibatkan sebuah teks sastra, melainkan juga aksi dalam menanggapi teks. Teks itu sendiri hanyalah aspek-aspek skematik yang diciptakan pengarang, yang akan digantikan dengan kegiatan konkretisasi (realisasi makna teks oleh pembaca).

Iser (1978: 20-21) menyebutkan bahwa karya sastra memiliki dua kutub, yakni kutub artistik dan kutub estetik. Kutub artistik adalah kutub

pengarang, dan kutub estetik merupakan realisasinya yang diberikan oleh pembaca. Aktualisasi yang benar terjadi di dalam interaksi antara teks (perhatian terhadap teknik pengarang, struktur bahasa) dan pembaca (psikologi pembaca dalam proses membaca, fungsi struktur bahasa terhadap pembaca). Penelitian sastra harus dimulai dari kode-kode struktur yang terdapat dalam teks. Aspek verbal (struktur/bahasa) perlu dipahami agar menghindarkan penerimaan yang arbitrer. Fungsi struktur itu tidak berlaku selama belum ada efeknya bagi pembaca. Oleh karena itu penelitian perlu dilanjutkan dengan mendeskripsikan interaksi antara bahasa dan pembaca, yang merupakan kepenuhan penerimaan teks.

Bagi Iser, tugas kritik teks adalah menjelaskan potensi-potensi makna tanpa membatasi diri pada aspek-aspek tertentu, karena makna teks bukanlah sesuatu yang tetap melainkan sebagai peristiwa yang dinamik, dapat berubah-ubah sesuai dengan gudang pengalaman pembacanya. Sekalipun disadari bahwa totalitas makna teks tidak dapat secara tuntas dipahami, proses membaca itu sendiri merupakan suatu prakondisi penting bagi pembentukan makna. Makna referensial bukanlah ciri pokok estetis. Apa yang dinamakan estetis adalah jika hal tertentu membawa hal baru, sesuatu yang sebelumnya tidak ada. Jadi, penetapan makna estetis sesungguhnya bermakna ganda, bersifat estetis sekaligus diskursif. Pengalaman yang dibangun dan digerakkan dalam diri pembaca oleh

47

□

sebuah teks menunjukkan bahwa kepenuhan makna estetis muncul dalam relasi dengan sesuatu di luar teks.

Pandangan Iser tentang estetika resepsi dapat dipahami dengan meninjau teorinya mengenai pembaca implisit dan membandingkannya dengan teori-teori pembaca lainnya.

Menurut Iser, konsep tradisional mengenai pembaca selama ini umumnya mencakup dua kategori, yakni pembaca nyata atau pembaca historis dan pembaca potensial atau pembaca yang diandaikan oleh pengarang. Diandaikan bahwa pembaca jenis kedua ini mampu mengaktualisasikan sebuah teks dalam sebuah konteks secara memadai, seperti seorang pembaca ideal yang memahami kode-kode pengarang.

Selain teori-teori tradisional tersebut, terdapat beberapa pandangan yang lebih modern tentang pembaca, yang menurut Iser tidak bebas dari kesalahan.

1) Michael Riffaterre memperkenalkan istilah *superreader*, yakni sintesis

pengalaman membaca dari sejumlah pembaca dengan kompetensi yang berbeda-beda. Kelompok ini diharapkan dapat mengungkap potensi semantik dan pragmatik dari pesan teks melalui stilistika. Kesulitan akan muncul bila terdapat penyimpangan gaya, yang

mungkin hanya dipahami dengan referensi lain di luar teks.

2) Stanley Fish mengajukan istilah *informed reader* (pembaca yang tahu, yang berkompeten), yang mirip dengan konsep *Rifattere*. Untuk menjadi seseorang pembaca yang berkompeten, diperlukan syarat-syarat: a) kemampuan dalam bidang bahasa, b) kemampuan semantik, c) kemampuan sastra. Melalui kemampuan-kemampuan ini seorang *informed reader* dapat merespon karya sastra. Teori ini tidak dapat diterima karena lebih berkaitan dengan teks daripada dengan pembacanya. Perubahan kalimat misalnya, lebih berkaitan dengan aturan gramatikal daripada pengalaman pembaca.

3)
Edwin Wolff mengusulkan *intended reader*, yakni model pembaca yang berada dalam benak penulis ketika dia merekonstruksikan idenya.

48

□

Model pembaca ini mengacu kepada pembayangan seorang penulis tentang pembaca tulisannya melalui observasi akan norma dan nilai yang dianut masyarakat pembacanya. Pembaca ini akan mampu menangkap isyarat-isyarat tekstual. Persoalannya, bagaimana jika seorang pembaca yang tidak dituju pengarang tetapi mampu memberikan arti kepada sebuah teks?

Iser sendiri mengajukan konsep *implied reader* untuk mengatasi kelemahan pandangan-pandangan teoritis mengenai pembaca. Pembaca tersirat sesungguhnya telah dibentuk dan distrukturkan di dalam teks sastra. Teks sendiri telah mengandung syarat-syarat bagi aktualisasi yang memungkinkan pembentukan maknanya dalam benak pembaca (Iser, 1982: 34). Dengan demikian, kita harus mencoba memahami efek tanggapan pembacanya terhadap teks tanpa prasangka tanpa mencoba mengatasi karakter dan situasi historisnya. Teks sudah mengasumsikan pembacanya, entah pembaca yang berkompeten maupun tidak. Teks menampung segala macam pembaca, siapapun dia, karena struktur teks sudah menggambarkan peranannya.

Perhatikan bahwa teks sastra disusun seorang pengarang (dengan pandangan dunia pengarangnya) mengandung empat perspektif utama, yaitu pencerita, perwatakan, alur, dan bayangan mengenai pembaca. Keempat perspektif ini memberi tuntunan untuk menemukan arti teks. Arti teks sebuah teks dapat diperoleh jika keempat perspektif ini dapat dipertemukan dalam aktivitas atau proses membaca. Di sini terlihat kedudukan pembaca yang sangat penting dalam memadukan perspetifperspektif tersebut dalam satu kesatuan tekstual, yang dipandu oleh penyatuan atau perubahan perspektif.

Instruksi-instruksi yang ditunjukkan teks merangsang bayangan mental dan menghidupkan gambaran yang diberikan oleh struktur teks.

Jadi gambaran mental itu muncul selama proses membaca struktur teks. Pemenuhan makna teks terjadi dalam proses ideasi (pembayangan dalam benak pembaca) yang menerjemahkan realitas

49

█
teks ke dalam realitas pengalaman personal pembaca. Secara konkret, isi nyata dari gambaran mental ini sangat dipengaruhi oleh gudang pengalaman pembaca sebagai latar referensial.

Konsep implied reader memungkinkan kita mendeskripsikan efek-efek struktur sastra dan tanggapan pembaca terhadap teks sastra.

50

█
BAB X
TEORI RESEPSI SASTRA II

Psikoanalisis: Norman Holland dan Simon Lesser

Holland dan Lesser menggunakan terminologi psikoanalisis sebagai alat mendeskripsikan tanggapan pembaca terhadap teks sastra.

Norman Holland pertama-tama menempatkan sastra sebagai sebuah pengalaman (bukan sebagai bentuk komunikasi, sebagai bentuk ekspresi, atau sebagai karya seni). Pokok perhatiannya adalah pengalaman pembaca yang dipengaruhi oleh sastra. Menurut dia, semua karya sastra mentransformasikan fantasi-fantasi tak sadar (menurut psikoanalisa) kepada makna-makna kesadaran yang dapat ditemukan dalam interpretasi konvensional. Jadi, makna psikoanalisis merupakan sumber bagi makna-makna lain. makna psikoanalisis harus dicari karena tingkatan makna lain hanyalah manifestasi historis atau sosial.

Bagi Holland, sastra memiliki efek pembebasan sehingga akhir dari semua analisis seni adalah suatu kesenangan hidup. Kesenangan hidup diperoleh melalui pelepasan. Sekalipun karya sastra membuat perasaan kita sakit, bersalah, atau cemas, perasaan-perasaan itu (yang sesungguhnya hanyalah fantasi belaka) kita terima dan kita kuasai sedemikian rupa untuk menjadi pengalaman yang menyenangkan. Gagasan bahwa sastra akan menimbulkan kenikmatan muncul sebagai akibat alternasi ritmik antara "gangguan" dan "penguasaan".

Simon Lesser dalam bukunya *Fiction and the Unconscious* (1962) mengembangkan teori emotif melalui model komunikasi yang memungkinkan dia mendeskripsikan efek-efek pembebasan yang dirasakan pembaca. Untuk keperluan ini, Lesser memanfaatkan sarana analisis psikoanalisis: superego, ego, dan id. Seperti Holland, Lesser juga beranggapan bahwa sastra memberikan pembebasan. Akan tetapi, pembebasan ini hanya memadai bila karya sastra itu

memberikan kepuasan yang berbeda-beda pada suatu kurun waktu yang sama.

Komponen-komponen kejiwaan itu harus ditempatkan dalam suatu gerakan. Setiap karya sastra memiliki efek-efek superego, ego, dan id yang perlu direfleksikan oleh pembaca. Keterlibatan pembaca ke dalam komponen

51

□
komponen kejiwaan itu hanya dapat terpenuhi bila karya sastra mengandung aspek-aspek yang kontradiktif, ambigu, tumpang-tindih, dan samar. Dengan kata lain, irama konflik (dalam teks) dan solusi (oleh pembaca). Di dalam proses membaca, pembaca menyusun dan menciptakan cerita dalam imajinasi yang terstruktur. Cerita ini sendiri bersifat eliptis (ada sebagiannya yang dihilangkan). Bagian inilah yang harus dihidupkan dengan pengalaman subjektif masing-masing pembaca.

Konvensi Pembacaan: Jonathan Culler

Jonathan Culler menekankan pentingnya perspektif linguistik untuk teori sastra. Ia menerima premis bahwa linguistik memberikan model pengetahuan yang paling baik bagi ilmu pengetahuan, kemanusiaan, dan masyarakat (Culler, 1975: 4-9). Ia menerima pembagian Chomsky tentang kompetensi (sebagai titik mula suatu pengertian dalam sistem bahasa) dan performansi (penggunaan kalimat sesuai dengan pengetahuan mengenai sistem bahasa). Jika diterapkan untuk teori sastra, maka objek poetika yang nyata bukan karya sastra melainkan kemampuan pembaca dalam memahaminya. Yang dimaksud dengan kompetensi adalah sebuah perangkat konvensi untuk membaca teks sastra.

Keinginan Culler yang utama adalah menggeser fokus perhatian dari teks kepada pembaca. Culler menyatakan bahwa suatu teori pembacaan harus mengungkap norma dan prosedur yang menuntun pembaca kepada suatu penafsiran. Kita semua tahu bahwa setiap pembaca memiliki variasi penafsiran yang berbeda-beda mengenai sebuah teks yang sama. Berbagai penafsiran itu harus dapat dijelaskan oleh teori. Sekalipun penafsiran itu berbeda-beda tetapi mungkin saja mereka mengikuti satu konvensi penafsiran yang sama (Selden, 1991: 127).

Studi Sastra harus menerangkan konvensi-konvensi yang memungkinkan suatu karya sastra dapat dipahami. Dalam menghadapi sebuah teks, seorang pembaca yang berkompoten dapat merumuskan cara-cara untuk menafsirkan maknanya, berdasarkan konvensi bahasa dan sastra yang berlaku. Culler melihat struktur tidak menurut sistem yang mendasari teks melainkan menurut sistem

52

□

yang mendasari tindak penafsiran pembaca. Untuk dapat membaca teks sebagai karya sastra, kita harus memiliki kompetensi sastra yang lebih umum untuk memberi arti kepada aspek-aspek kebahasaan yang kita hadapi.

Kompetensi sastra merupakan salah satu prinsip signifikasi yang terpenting. Kompetensi sastra berkaitan dengan pemahaman terhadap konvensi dalam perwujudan sastra dan karya sastra. Konvensi-konvensi itu sangat beragam sifatnya: ada yang sangat umum, ada pula yang khas dan spesifik, dan ada yang terbatas pada jenis atau tipologi sastra tertentu. Misalnya ada konvensi umum mengenai drama dan lirik. Ada konvensi yang spesifik seperti konvensi pantun dan soneta. Konvensi-konvensi itu yang berfungsi sebagai dasar pemahaman karya sastra bagi seorang pembaca. Kita hanya dapat memahami sebuah puisi misalnya, jika kita tahu apakah puisi itu dalam sebuah konteks bahasa dan budaya tertentu (Teeuw, 1988: 95-106).

Rangkuman Teori Resepsi Sastra

Tumbuhnya teori-teori resepsi sastra dipicu oleh alam pemikiran filsafat (fenomenologi) yang berkembang pada masa itu. Pergeseran orientasi kritik sastra, dari pengarang kepada teks, dan dari teks kepada pembaca diilhami oleh pandangan bahwa teks-teks sastra merupakan salah satu gejala yang hanya menjadi aktual jika sudah dibaca dan ditanggapi pembacanya. Teks hanya sebuah pralogik dan logika yang sesungguhnya justru ada pada benak pembacanya.

Teori ini juga muncul sebagai reaksi terhadap sejarah sastra yang tertutup dan hanya menyajikan deretan pengarang dan jenis sastra. Sejarah sastra seolah-olah suatu momentum mati yang tidak bisa lagi dinikmati dan dihayati oleh pembaca-pembaca masa kini. Faktor inilah yang menyebabkan Jauss, perintis teori resepsi sastra, memperkenalkan konsep penerimaan sebuah teks. Menurut dia, karya sastra agung adalah karya sastra yang masih dapat dinikmati sekalipun ada jarak estetika yang memisahkannya dari pembaca.

Melalui ketujuh tesisnya, Jauss meletakkan dasar-dasar resepsi sastra dalam kaitannya dengan sejumlah estetika penerimaan. Teori resepsi ini pun segera mendapat perhatian berbagai ahli ilmu sastra. Iser mengkhhususkan dirinya

53

□ pada penerimaan dan pencerapan karya sastra oleh pembaca implisit. Culler beranggapan bahwa pemahaman karya sastra sangat ditentukan oleh kompetensi sastra, yakni kemampuan pembaca mewujudkan konvensi-konvensi sastra dalam suatu jenis sastra tertentu.

54

□
BAB XI

INTERTEKSUTUALITAS

Kajian intertekstualitas dimaksudkan sebagai kajian terhadap sejumlah teks (sastra), yang diduga mempunyai bentuk-bentuk hubungan tertentu, misalnya untuk menemukan adanya hubungan unsur-unsur intrinsik seperti ide, gagasan, peristiwa, plot, penokohan, (gaya) bahasa, dan lainnya, di antara teks yang dikaji. Secara khusus dapat dikatakan bahwa kajian interteks berusaha menemukan aspek-aspek tertentu yang telah ada pada karya-karya sebelumnya pada karya yang muncul lebih kemudian. Tujuan kajian interteks itu sendiri adalah untuk memberikan makna secara lebih penuh terhadap karya tersebut. Penulisan dan atau pemunculan sebuah karya sering ada kaitannya dengan unsur kesejarahannya sehingga pemberian makna itu akan lebih lengkap jika dikaitkan dengan unsur kesejarahan itu (Teeuw, 1983: 62-5).

Masalah ada tidaknya hubungan antarteks ada kaitannya dengan niatan pengarang dan tafsiran pembaca. Dalam kaitan ini Luxemburg dkk (1989: 10) mengartikan intertekstualitas sebagai: kita menulis dan membaca dalam suatu interteks suatu tradisi budaya, sosial, dan sastra yang tertuang dalam teks-teks. Setiap teks sebagian bertumpu pada konvensi sastra dan bahasa dan dipengaruhi oleh teks-teks sebelumnya.

Kajian intertekstual berangkat dari asumsi bahwa kapan pun karya tulis, ia tidak mungkin lahir dari situasi kekosongan budaya. Unsur budaya, termasuk semua konvensi dan tradisi di masyarakat, dalam wujudnya yang khusus berupa teks-teks kesastraan yang ditulis sebelumnya. Dalam hal ini kita dapat mengambil contoh, misalnya, sebelum para pengarang Balai Pustaka menulis novel, di masyarakat telah ada hikayat dan berbagai cerita lisan lainnya seperti pelipur lara. Sebelum para penyair Pujangga Baru menulis puisi-puisi moderennya, di masyarakat telah ada berbagai bentuk puisi lama, seperti pantun dan syair, di samping mereka juga berkenalan dengan puisi angkatan 80-an di negeri Belanda yang telah mentradisi. Kemudian, sebelum Chairil Anwar dan kawan-kawan seangkatannya menulis puisi dan prosa di masyarakat juga telah ada puisi-puisi

55

modern ala Pujangga baru, berbagai puisi drama, di samping tentu saja puisi-puisi lama. Demikian pula halnya dengan penulisan prosa, dan begitu seterusnya, terlihat adanya kaitan mata rantai antara penulisan karya sastra dengan unsur kesejarahannya. Penulisan suatu karya sastra tak mungkin dilepaskan dari unsur kesejarahannya, dan pemahaman terhadapnya pun haruslah mempertimbangkan unsur kesejarahan itu. Makna keseluruhan sebuah karya, biasanya, secara penuh baru dapat digali dan diungkap secara tuntas dalam kaitannya dengan unsur kesejarahan tersebut.

Karya sastra yang ditulis lebih kemudian, biasanya mendasarkan diri pada karya-karya lain yang telah ada sebelumnya, baik secara langsung maupun tidak langsung, baik dengan cara meneruskan maupun menyimpang (menolak,

memutarbalikkan esensi) konvensi. Riffaterre mengatakan bahwa karya sastra selalu merupakan tantangan, tantangan yang terkandung dalam perkembangan sastra sebelumnya, yang secara konkret mungkin berupa sebuah atau sejumlah karya. Hal itu, sekali lagi, menunjukkan keterikatan suatu karya dari karya-karya lain yang melatarbelakanginya.

Karya sastra yang dijadikan dasar penulisan bagi karya yang kemudian disebut sebagai hipogram. Istilah hipogram, barangkali dapat diindonesiakan menjadi latar, yaitu dasar, walau mungkin tak tampak secara eksplisit, bagi penulisan karya yang lain. wujud hipogram mungkin berupa penerusan konvensi, sesuatu yang telah bereksistensi, penyimpangan dan pemberontakan konvensi, pemutarbalikkan esensi dan amanat teks sebelumnya (Teeuw, 1983: 65). Dalam istilah lain, penerusan tradisi dapat juga disebut sebagai mitos pengukuhan, sedangkan penolakan tradisi sebagai mitos pemberontakan. Kedua hal tersebut boleh dikatakan sebagai sesuatu yang wajib hadir dalam penulisan teks kesastraan, sesuai dengan hakikat kesastraan itu yang selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan invensi, mitos pengukuhan dan mitos pemberontakan.

Adanya karya-karya yang ditransformasikan dalam penulisan karya sesudahnya ini menjadi perhatian utama kajian intertekstual misalnya lewat pengontrasan antara sebuah karya dengan karya lain yang diduga menjadi

56

□ hipogramnya. Adanyanya unsur hipogram dalam suatu karya, hal itu mungkin disadari mungkin tidak disadari oleh pengarang. Kesadaran pengarang terhadap karya yang menjadi hipogramnya, mungkin berwujud dalam sikapnya yang meneruskan atau sebaliknya menolak, konvensi yang berlaku sebelumnya. Kita lihat misalnya, Chairil Anwar menolak wawasan estetika sajak-sajak angkatan sebelumnya dan menawarkan wawasan estetika baru yang ternyata mendapat sambutan secara luas. Hal itu terlihat, misalnya, dengan banyaknya penyair sesudahnya yang berguru pada puisi-puisinya sehingga hal itu pun akibatnya menjadi konvensi pula.

Dalam kaitannya dengan hipogram itu, Julia Kristeva mengemukakan bahwa tiap teks merupakan sebuah mosaik kutipan-kutipan, tiap teks merupakan penyerapan dan transformasi dari teks-teks lain. hal itu berarti, bahwa tiap teks yang lebih kemudian mengambil unsur-unsur tertentu yang dipandang baik dari teks sebelumnya, yang kemudian diolah dalam karya sendiri berdasarkan tanggapan pengarang yang bersangkutan. Dengan demikian, walau sebuah karya berupa dan mengandung unsur ambilan dari berbagai teks lain, karena telah diolah dengan pandangan dan daya kreativitasnya sendiri, dengan konsep estetika dan pikiran-pikirannya, karya yang dihasilkan tetap mengandung dan mencerminkan sifat kepribadian penulisnya.

Sebuah teks kesastraan yang dihasilkan dengan kerja yang demikian dapat dipandang sebagai karya yang baru. Pengarang dengan kekuatan imajinasi,

wawasan estetika, dan horison harapannya sendiri, telah mengolah dan mentransformasikan karya-karya lain ke dalam karya sendiri. Namun, unsur-unsur tertentu dari karya-karya lain tersebut, yang mungkin berupa konvensi, bentuk formal tertentu, gagasan, tentulah masih dapat dikenali (Pradopo, 1987: 228). Usaha pengidentifikasian hal-hal itu dapat dilakukan dengan memperbandingkan antara teks-teks tersebut.

Dalam penulisan teks kesastraan, orang membutuhkan konvensi, aturan, namun hal itu sekaligus akan disimpanginya. Levin bahkan mengatakan bahwa pengakuan konvensi dalam sejarah bertepatan dengan penolakannya. Penulisan sebuah teks kesastraan tidak mungkin tunduk seratus persen pada konvensi.

57

□

Pengarang yang notabene memiliki daya kreativitas tinggi menciptakan yang baru, yang asli. Namun, pembaharuan yang ekstrem dengan menolak semua konvensi akan berakibat karya yang dihasilkannya kurang dapat dipahami dan tidak komunikatif. Penyimpangan memang perlu dilakukan namun ia tentunya masih dalam batas-batas tertentu, masih ada unsur konvensi di dalamnya, sehingga masih ada celah yang dapat dimanfaatkan pembaca yang memang telah berada dalam konvensi dan tradisi tertentu.

Prinsip intertekstualitas yang utama adalah prinsip memahami dan memberikan makna karya yang bersangkutan. Karya itu diprediksikan sebagai reaksi, penyerapan, atau transformasi dari karya yang lain. masalah intertekstual lebih dari sekedar pengaruh, ambilan, atau jiplakan, melainkan bagaimana kita memperoleh makna sebuah karya secara penuh dalam kontrasnya dengan karya yang lain yang menjadi hipogramnya, baik berupa teks fiksi maupun puisi. Adanya hubungan intertekstualitas dapat dikaitkan dengan teori resepsi. Pada dasarnya pembacalah yang menentukan ada atau tidak adanya kaitan antara teks yang satu dengan teks yang lain itu, unsur-unsur hipogram itu, berdasarkan persepsi, pemahaman, pengetahuan, dan pengalamannya membaca teks-teks lain sebelumnya. Penunjukan terhadap adanya unsur-unsur hipogram pada suatu karya dari karya-karya lain pada hakikatnya merupakan penerimaan atau reaksi pembaca.

58

□

BAB XII CONTOH PENERAPAN TEORI

Intertekstualitas Sajak Zuhud dan Kematian

1. Sajak Thirrimah

Thirrimah menggunakan pandangan yang realis dalam menanggapi

kehidupan, yakni setiap makhluk hidup pasti mati dan akan kembali kepada Nya. Sedangkan Zuhair menanggapi hidup dan kematian dengan optimisme. Ia menggambarkan kematian seolah tamu yang tak diundang, dan karenanya hidup itu penuh kejemu, kebosanan. Namun demikian, masih ada harapan untuk memaknai hidup menjadi lebih hidup.

.....
.....

(Al-Mausu'ah al-syi'riyyah)

.
Setiap makhluk hidup berusaha sempurnakan umur
Dan menghabiskannya hingga habis
.
Aku heran orang-orang kumpulkan harta
Bangga dan bekerja untuknya saja
.
Hilangkan anugerahNya
Untuk sesuatu yang tidak diyakininya

Sajak Thirrimah itu merupakan tentangan terhadap sajak Zuhair. Thirrimah dalam hal ini menentang pandangan optimismenya Zuhair dengan pandangan realismenya yang cenderung pesimis.

2. Sajak Zuhair

Sajak Zuhair dalam pada itu, menunjukkan kesejajaran ide dan gagasan. Ia mempergunakan ekspresi romantik dengan cara metaforis-personifikasi, yakni menggambarkan maut sebagai tamu yang datang tanpa permisi.

.....

59

□
.....
.....

(Al-Mausu'ah al-syi'riyyah)

.
Kujemu dengan segala beban hidup, siapa yang berumur
80 tahun merasa jemu tentu
.
Kutahu apa yang terjadi kini dan yang lalu
Tapi tidak dengan esok
.
Kuliat maut datang tak permisi, siapa didatangi
Mati, siapa luput lanjut

.
Siapa jaga kehormatan, terhormat
Siapa tak hindari celaan, tercela

.
Siapa tepati janji, terpuji, siapa hatinya
Terpimpin berbuat baik

.
Siapa takut maut, pasti bertemu
Meski lari ke langit

Sajak Zuhair di atas (bait 1) dapat diuraikan bahwa si aku telah jemu, bosan dengan segala beban hidup yang harus ditanggung. Karena itu, siapapun jika ada orang yang hidup hingga tua (berumur 80 tahun) pastilah ia merasa bosan karena harus menanggung banyak urusan dunia. Berumur muda saja sudah menanggung berat beban, apalagi berumur hingga 80 tahun! //kujemu dengan beban hidup, siapa yang berumur// 80 tahun merasa jemu tentu//.

Si aku merasa memiliki kemampuan untuk mengetahui apa yang terjadi saat ini dan apa yang telah terjadi kemarin. Namun, ia tidak dapat mengetahui apa yang akan terjadi esok (bait 2). Karena itulah, si aku pasrah dengan kedatangan maut yang tanpa permisi //karena ia tak tahu kapan akan datang/. Ia pasrah, karena siapapun yang didatangi maut maka ia tidak dapat mengelak (bait 3).

Meski, si aku pasrah akan datangnya maut, tapi ia memiliki optimisme dalam kehidupannya. Agar hidupnya berisi dan makin hidup, ia akan selalu menjaga harga dirinya agar terhormat dan terhindar dari celaan (bait 4). Selain itu, ia akan menjadi orang yang menepati janji supaya terpuji (bait 5). Walaupun, ada rasa ketakutan akan maut, tapi maut tetap akan datang menemui, meski engkau lari ke ujung langit (bait 6).

60

¶

Sajak Zuhair di atas bila diperhatikan berlewat dalam mengungkap gagasannya mengenai hidup dan mati. Dalam sajak itu kelihatan sikap Zuhair yang optimistis dalam memaknai hidup meski di satu sisi ia akan mati. Terdapat ironi antara beban hidup dan kematian. Namun, kepasrahan dalam menghadapi kematian itu ditanggapi dengan optimisme dalam hidup, agar ketika mati menjemput namanya tetap harum karena perbuatan baiknya semasa hidup.

Dalam menanggapi sajak zuhair itu, Thirrimah cukup berlawanan sikap dan gagasannya. Ia berpandangan realis pesimis. Kecuali itu, Thirrimah tidak ingin berpanjang lebar dalam menguraikan tentang hidup dan mati, hanya 3 bait!

Si aku sadar bahwa setiap makhluk hidup ingin agar hidupnya (umurnya) panjang dan bermakna /tiap makhluk hidup berusaha sempurnakan umur/. Mereka ingin menikmati dan menghabiskan masa hidupnya dengan sempurna hingga usianya benar-benar habis (mati). Akan tetapi, hal itu malah membuat si aku menjadi heran, mengapa orang-orang gemar mengumpulkan, menumpuk, dan

menimbun harta, toh niscaya ia akan mati. Mengapa orang-orang membanggakan kekayaannya, toh ia akan mati. Mengapa orang-orang bekerja dan mengabdikan hanya demi harta, toh ia akan mati (bait 2). Si aku tetap heran dan bertanya-tanya. Mengapa mereka menghilangkan dan menyia-nyiakan anugerahNya untuk pekerjaan yang tidak diyakini manfaat dan kebenarannya.

Nilai-nilai yang tampak dari sajak Thirrimah di atas mengakui pandangan bahwa hidup di dunia itu bersifat sementara. Sementara kehidupan setelah mati adalah kehidupan yang abadi.

Thirrimah dalam hal ini jelas menentang gagasan Zuhair yang realistis optimis. Thirrimah berpandangan realistis pesimis. Ia menyadari memang ada hidup setelah mati. Dan kehidupan di dunia itu sifatnya fana. Karena itu bagi dia, keberlimpahan harta, mengejar dunia itu tidak ada gunanya. Lebih baik beribadah kepada Allah.

Kepasrahan dalam menghadapi kematian menggambarkan kepesimisannya dalam memaknai (menyempurnakan) hidupnya. Thirrimah dalam hal ini bersifat zuhud, yakni menjauhi hal keduniawian.

61

□

Dalam hal temai, sajak Thirrimah yang merupakan tanggapan atas teks hipogramnya sajak Zuhair, memiliki perbedaan. Tema dalam sajak Thirrimah adalah zuhud, menjauhi hal-hal keduniawian atau hedonisme. Karena itulah dalam sajaknya, ia mengekspresikan gagasan dan idenya dengan padat, tidak berbelit-belit dan berpanjang lebar.

Dalam pada itu, sajak zuhair bertemakan hikmah (wisdom), yakni berisi nasihat-nasihat dan anjuran-anjuran agar orang berbuat baik. Karena itu ia mengekspresikan gagasannya dengan panjang lebar, sebab banyak nasihat-nasihat yang disampaikan. Selain itu, ia lebih optimis dalam menghargai hidup dan mati.

Perbedaan tema dan pengekspresian gagasan itu terjadi karena latar historis. Zuhair hidup pada masa Jahiliyah, masa sebelum Islam datang. Meski ia hidup pada masa Jahiliyah, namun ia berbeda dengan orang-orang sezamannya yang umumnya berperilaku sesat dan cabul (mujun). Zuhair dikenal sebagai penyair hikmah, yang sajak-sajaknya berisi nasihat-nasihat dan anjuran-anjuran menuju kebaikan, meskipun ia seorang pagan.

Thirrimah di lain pihak, hidup pada masa Umayyah, yakni ketika ajaranajaran Islam telah diterapkan. Namun, ia cenderung memilih untuk berzuhud, meski Nabi tidak melarang umatnya berkerja dan mengumpulkan hartaii.

Secara tipografis, tampak ada perbedaan antara sajak Zuhair dan Thirrimah. Dalam sajaknya, Thirrimah menggunakan teknik pemutusan penulisan huruf pada setiap sadrii nya. Ini berbeda dengan apa yang dilakukan oleh Zuhair. Tampaknya Thirrimah menyimpangi konvensi tipografi sajak Arab yang pada

masa Jahiliyah tidak ada penggunaan teknik pemutusan penulisan huruf pada bait-bait syiir.

3. Sajak Al-Atahiya

Puisi-puisi di atas diberi tanggapan lain oleh al-Atahiya.

.....
.....
.....
.....

62

□
.....
.....
.....

(Nasr, 1994: 78-79)

.
Aku heran pada manusia kalaulah mereka berpikir
Dan introspeksi diri tentu mereka tahu
.
Mereka sibuk dengan dunia
Sejatinya dunia itu perahu
.
Kebaikan itu tidak tersembunyi
Keburukan itu adalah hal munkar
.
Tiada keangkuhan selain keangkuhan orang yang bertaqwa
Esok pada hari mereka dikumpulkan di mahsyar
.
Supaya manusia tahu bahwa taqwa
Dan kebajikan adalah sebaik-baik tabungan
.
Aku heran pada manusia yang sombong
Kelak ia ditimbun tanah kuburan
.
Kok bias sombong, dulu ia setitik air hina
Kelak jadi bangkai busuk
.
Ia nanti tidak memiliki apa-apa
Dan tidak bisa berharap

Si aku heran kepada orang-orang yang menyibukkan diri dengan urusan duniawi. Seandainya mereka berpikir dan introspeksi, mereka akan menyadari bahwa dunia itu tempat yang semu, sedangkan akhirat adalah tempat yang abadi (dar al-maqar) bait 1-2.

Pada bait ke-3, si penyair menegaskan bahwa kebaikan itu adalah perintah Allah. Sementara kejahatan adalah larangan Nya yang mesti di jauhi. Oleh karena itu, maka ajal atau maut itu pasti datang adanya, tidak bisa dipungkiri dan dihindari. Di saat itu, Allah mengumpulkan manusia pada hari kiamat. Mereka akan ditanyai segala amal perbuatannya semasa di dunia. Tidak ada hanyalah taqwa dan amal kebaikan mereka (bait ke-4 dan 5). Karena taqwa dan amal baik itulah yang menjadi teman di akhirat (bait ke-6).

Si aku heran, bagaimana bisa manusia itu sombong dan berbangga diri dengan hartanya, padahal kehidupannya di dunia itu terbatas sementara jalannya ke kubur itu sudah ditentukan waktunya (bait 7).

63

□

Bagaimana mungkin dia berbangga diri dan sombong, sementara ia pada mulanya merupakan setetes mani yang hina dan nantinya ia akan menjadi bangkai yang berbau busuk (bait 8). Lalu, mengapa manusia sombong? (bait 9-10).

Sajak al-Atahiya mengandung pesan-pesan moral yang lebih luas ketimbang sajak Zuhair dan Thirrimah. Al-Atahiya lebih tajam dalam mengungkap hakikat hidup di dunia dan lebih “kejam” dalam menggambarkan kematian. Pesan-pesan tersebut dapat disarikan berikut ini.

1.

orang yang berakal adalah orang yang menjadikan dunia sebagai jalan untuk menuju akhirat. Karena itu, orang yang berakal rakus melakukan kebaikan dan enggan berbuat keburukan.

2.

ajal atau maut adalah hal yang pasti datang. Begitu halnya hisab, yakni penghitungan amal di hari kiamat. Karena itu, taqwa dan kebajikan semasa hidup di dunia menjadi bekal manusia menuju akhirat.

3.

orang yang berakal tidak boleh sombong dan berbangga diri sebab ia lahir dari setetes air mani yang leceh dan akan kembali ke bentuk yang paling buruk, yaitu menjadi bangkai yang berbau busuk. Al-Atahiya menggunakan bahasa-bahasa kiasan yang indah dan variatif, misalnya ia menyebut dunia sebagai mi'bar yaitu perahu. Dunia merupakan alat sebagai pengantar manusia menuju akhirat, tempat labuhan terakhir.

Sajak ini banyak mendapat pengaruh dari al-Quran dan hadis. Misalnya bait ke-6. Bait ini dipengaruhi oleh ayat

... ..

“Wahai orang-orang yang beriman. Bertaqwalah kalian kepada Allah. Dan

lihatlah apa

Bait tersebut juga dipengaruhi hadis Rasul:

.....

“Berintrospeksilah kalian sebelum diintrospeksi (dihisab pada hari Kiamat).

64

□

Penutup

Ternyata, bahwa makna sajak Thirrimah menjadi jelas dan maknanya dapat lebih penuh tergali bila dijumpai secara intertekstual dengan sajak Zuhair yang menjadi hipogramnya. Demikian halnya, ketika kita menyandingkannya dengan sajak al-Atahiya. Meski kelihatan ada pertentangan gagasan, namun bila dicermati lebih jauh ketiga sajak tersebut saling melengkapi satu sama lain. Makna masing-masing sajak menjadi lebih terungkap dan dalam.

Catatan Kaki

i) Nama lengkapnya Zuhair bin Abi Salma. Ia merupakan penyair masa Jahili. Zuhair adalah salah satu dari tiga serangkai penyair Arab Jahili yang tersohor selain Umru al-Qais dan Nabigah Zubyani. Zuhair terkenal dengan puisi-puisi yang mengandung nilai-nilai hikmah, ajaran tentang kebijakan, kebijaksanaan, dan etika, meski ia belum memeluk Islam (paganisme). Karyanya masuk dalam Muallaqat al-Sab'u, yakni tujuh karya (yang dianggap sebagai kanon sastra Arab) yang termaktub dalam antologi puisi masa Jahili. Tujuh penyair yang karyanya termaktub dalam

Muallaqat selain Zuhair adalah Umru al-Qais, Nabigah Zubyani, Hatim al-Tha'i, Lubaid, Amr bin Kulsum, Antara bin Saddad (Juwairiyah. Sejarah Sastra Arab Jahili. 2004: 33-54). Puisi-puisi yang ada dalam muallaqat ini memiliki kualitas dan nilai sastra tinggi di antara karya sastra pada masa Jahiliyah. Antologi puisi tersebut disebut muallaqat (suspended) karena karya-karya sastra terbaik pada saat itu biasanya digantung di dinding Kabah. Menggantung puisi pada dinding Kabah adalah salah satu sarana promosi hasil karya sastra para penyair pada masa itu. Dengan cara itu, puisi-puisi mereka menjadi terkenal di masyarakat sebab Kabah selalu dikunjungi masyarakat

ketika itu (hingga sekarang tentunya).

ii) Nama aslinya Ghaylan bin Uqbah (696-735). Ia merupakan penyair masa Umayyah. Ia adalah orang Baduwi yang dikenal alim dan saleh. Ia dikenal sebagai penyair hebat pada masanya yang konsisten meneruskan tradisi puisi Jahili. Meski dibesarkan dalam ajaran Islam sejak kecil, namun pengaruh al-Quran hanya sebagian kecil dengan mengutip (alusi) ayat-ayat al-Quran (Al-Tayib, "Arabic Literature to The End of The Umayyad Period" dalam Beeston, A.F.L. et al. 1983: 428).

iii) Nama aslinya Ismail bin al-Qasim (748-868). Dia adalah penyair masa Abbasiyah. Dia dikenal sebagai penyair zuhud, penyair yang mengajak berpikir tentang kehidupan sebagai bekal kematian.

65

¶
Sajak-sajaknya penuh dengan hikmah dan ajakan untuk berbuat baik (Nasr, Muhammad Ibrahim. Al-Adab. 1994: 79).

iv) Tema-tema sajak dalam sastra Arab berbeda dan berkembang dari satu periode ke periode yang lain. Pada periode jahiliah, tema-tema yang menjadi konvensi saat itu adalah wasf 'description', madah 'panegyric', ritsa' 'elegi', haja''satire', fakhr'self praise, gazl'love', khamr'wine', dan hikmah'wisdom'. Pada periode Umayyah, selanjutnya tema-tema tersebut berkembang, yaitu mengenai l'tizar, dakwah dan hamasah (Juwairiyah. 2004. Sejarah Sastra Arab Masa Jahili. Surabaya: Fakultas Adab IAIN Surabaya).

v) Sebagaimana sabdanya:

"Bekerjalah untuk duniamu seolah-olah kau akan hidup selamanya. Dan bekerjalah (beribadah) untuk akhiratmu seakan-akan kau mati esok."

vi) Tipografi sajak Arab dari segi bentuk dibagi 3 macam: multazam, mursal, dan mansur. Syiir multazam dan mursal terdiri atas dua bagian atau belahan. Belahan kanan disebut sadr, belahan kiri disebut ajuz.

Bait

Ajuz Sadr

.....

66

☐
DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M. H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston
- Adams, Hazard. 1971. *Critical Theory Since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Al-Mausu'ah al-syi'riyyah. tt. Abu Dabi: Al Majma' al Tsaqafiy lil Imarat al Arabiyyah al Muttahidah. Versi CD.
- Badawi, M. M. 1975. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartens, Kees. 1985. *Filsafat Barat Abad XX, jilid II, Perancis*. Jakarta: Gramedia
- Beeston A.F.L. dkk. 1983. *Arabic Literature to The End of The Umayyad Period*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, Jonathan. 1981. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Damono, Sapardi Djoko. 1977. *Sosiologi Sastra*. Jakarta: Dikti Depdikbud.
- Darma, Budi. 2004. *Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pusat Bahasa Depdiknas.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: an Introduction*. Great Britain: TJ Press.
- Fokkema, D.W dan Elurd Kunne-Ibsch. 1977. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: C. Hurst & Company.
- Hartoko, Dick. 1982. "Pencerapan Estetik dalam Sastra Indonesia" dalam Basis, XXXV 1 Januari. Yogyakarta: Andi Offset.
- Hartoko, Dick. 1986. *Kamus Populer Filsafat*. Jakarta: CV Rajawali.
- Holland, Norman. 1968. *The Dynamics od Literary Response*. New York: State University Press.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: a Theoru of Aesthetic Response*.
Balitmore and Londong: The John Hopkins University Press.
- Jauss, HR. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University od

Minnesota Press.

Juwairiyah. 2004. Sejarah Sastra Arab Masa Jahili. Surabaya: Fakultas Adab IAIN Surabaya dan Penerbit Sumbangsih.

Lesser, Simon O. 1962. Fiction and The Unconscious. New York: State University Press.

Mawardi, Muhammad Ja'far. 2003. Perbandingan Syair Jarir, Farozdaq, dan Akhtol. Surabaya: Fakultas Adab IAIN Sunan Ampel.

Nasr, Muhammad Ibrahim. 1994. Al-Adab. Riyad: Jami'ah al-Imam Muhammad ibn Saud al-Islamiyyah.

Noth, W.1990. Handbook of Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana

University Press.

Pradopo, Rachmat Djoko.1987. Pengkajian Puisi. Yogyakarta: UGM Press

Riffaterre, Michael. 1978. Semiotics of Poetry: Bloomington and London: Indiana

University Press.

Santoso, Puji.2003. Bahtera Kandas di Bukit: Kajian Semiotika Sajak-Sajak Nuh. Solo: Tiga Serangkai Pustaka Mandiri

Sarhan, Muhammad. 1978. Al-Adab al-Arab wa Tarikhuhu fi al-Ashr al-Jahili.

Beirut: Dar al-Fikr.

67

□

Selden, Rahman. 1991. Panduan Pembaca Teori Sastra masa Kini.

Diterjemahkan oleh Rachmat D. Pradopo. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.

Suwondo, Tirto.2003. Studi Sastra: Beberapa Alternatif. Yogyakarta: Hanindita Graha Widya.

Taum, Yoseph Yapi. 1997. Pengantar Teori Sastra. Flores: Nusa Indah.

Teeuw, A. 1988. Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra. Jakarta: Pustaka Jaya.

Teeuw, A.1980. "Estetik, Semiotik, dan Sejarah Sastra" dalam Basis No. 301. Bulan Oktober.

Teeuw, A.1984. Sastra dan Ilmu Sastra. Jakarta: Pustaka Jaya.

Van Luxemburg, Jan, dkk. 1986. Pengantar Ilmu Sastra. Diindonesikan oleh Dick Hartono. Jakarta: Gramedia.

Wellek, Rena dan Austin Warren. 1993. Teori Kesusastraan. Jakarta: Gramedia.

68

□