

tzvetan todorov

tata sastra

dan Bahasa

59

D

PB-571

TATA SASTRA

SERI ILDEP

Diterbitkan dalam kerangka *Indonesian Linguistics Development Project*, proyek kerja sama antara Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Republik Indonesia dan Jurusan Bahasa dan Kebudayaan Asia Tenggara dan Oceania, Universitas Negeri Leiden, Belanda.

00037464

SERI ILDEP
di bawah redaksi W.A.L. Stokhof

tata sastra



oleh
Tzvetan Todorov

*Semoga berguna
dari:*

[Signature]

[Signature]

tatnaß



PERPUSTAKAAN
PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

PENERBIT DJAMBATAN

Copyright © pada Djambatan
Anggota IKAPI
Jakarta 1985

PERPUSTAKAAN PUSAT BAHASA	
Klasifikasi S 801.959 T00 t	No. Induk : 0505 Tgl. 29/2004 Ttd. :

Judul asli : Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique
Pengarang : Tzvetan Todorov
Penerjemah : Okke K.S. Zaimar, Apsanti Djokosuyatno dan Talha Bachmid
Penerbit asli : Seuil, Paris, 1968
Redaktur : W.A.L. Stokhof
Asisten redaktur : A.E. Almanar, S. Mocimam, H.W. Soeprapto
Penasehat redaktur : Amran Halim, Anton M. Moeliono, A. Teeuw, H. Steinhauer

ISI

KATA PENGANTAR	VI
PENDAHULUAN UMUM	VII
Catatan	XII
CATATAN MENGENAI EDISI INI	XIII
1. DEFINISI TATA SASTRA	1
2. TELAAH TEKS SASTRA	11
1. Pendahuluan. Aspek semantik	11
2. Ragam bahasa	18
3. Aspek Verbal: Modus. Kala	25
4. Aspek Verbal: Sudut Pandang. Penuturan	31
5. Aspek Sintaksis: Struktur Teks	40
1. Urutan Logis dan Temporal	41
2. Urutan Spasial	45
6. Aspek Sintaksis: Sintaksis Naratif	47
7. Aspek Sintaksis: Kekhususan dan Reaksi	53
3. PERSPEKTIF	58
1. Tata sastra dan Sejarah Kesusastraan	58
2. Tata sastra dan estetika	62
3. Tata sastra dan transisi	68
CATATAN KAKI	71
DAFTAR ISTILAH	74
KEPUSTAKAAN	79

KATA PENGANTAR

Perhatian terhadap kritik sastra akhir-akhir ini tampak meningkat. Berbagai aliran dan teori sastra silih berganti masuk ke Indonesia. Beberapa buku teori sastra telah terbit di Indonesia, antara lain karangan Prof. Dr. A. Teeuw, Andre Hardjana, Umar Yunus, dan terjemahan Dick Hartoko.

Memang, teori-teori ini terutama datang dari Barat dan belum tentu sesuai untuk dipakai meneliti karya-karya Indonesia. Akan tetapi, untuk memiliki teori yang benar-benar "Indonesia", kita perlu belajar. Tentu saja bukan hanya teori dari Barat, bila mungkin, kita pelajari juga teori sastra dari penjuru dunia lain.

Sesuai dengan kemampuan, kita berusaha menambah khasanah terjemahan teori sastra dengan karya Tzvetan Todorov "Poétique". Sebenarnya, kami agak ragu menerbitkan karya ini, karena tahu bahwa contoh-contoh karya yang dianalisis adalah karya-karya Barat yang mungkin kurang dikenal di Indonesia. Namun, atas dorongan dan bantuan ILDEP (*Indonesian Linguistics Development Project*), karya ini dapat diterbitkan dan tak lupa pula dalam kesempatan ini kami mengucapkan terima kasih. Mudah-mudahan karya ini ada gunanya bagi kemajuan kritik sastra Indonesia.

Terjemahan ini terbuka bagi saran-saran yang akan berguna bagi terbitan yang mungkin ada di masa yang akan datang.

Penerjemah.

PENDAHULUAN UMUM

Dengan semacam keterlambatan yang tak dapat dihindarkan dan dengan perasaan puas diri terhadap pemahaman sepintas dan berdasarkan perkiraan yang menandai semua komunikasi kultural, selama tahun-tahun terakhir ini, usaha penerbit berlipat-ganda untuk memberikan suatu pandangan menyeluruh tentang strukturalisme — padahal sudah lama tak seorang pun dapat memberi pandangan serupa itu. Berdasarkan keyakinan yang sederhana inilah para pengarang karya-karya berikut ini berkumpul: mereka yakin bahwa mereka dapat saling menjelaskan, hampir seperti pembaca *awam* yang belajar dari semua karya ini.

Selama strukturalisme mempunyai kecenderungan ilmiah, dengan tugas yang tidak bersifat ideologis melainkan bersifat teoritis, hanya pada karyalah — dalam bidangnya — strukturalisme dapat dijangkau, yaitu dalam pembahasan berbagai bahannya. Menguraikan sebuah wacana umum dalam hal ini tentunya merupakan omong kosong dan kesombongan saja. Setidak-tidaknya patut dipertanyakan apakah salah satu hasil strukturalisme bukannya menghindarkan tidak adanya keketatan dan tanggung jawab ilmiah dalam bidang — yang dijungkirbalikkan olehnya — *ilmu humaniora* yang telah mati.

Namun, apakah hal-hal yang umum ini tidak bisa didapat pada tataran lain, yaitu pada tataran metode? Apabila kata strukturalisme mengandung makna, maka itu adalah cara baru untuk mengemukakan dan menelaah masalah-masalah dalam ilmu yang membahas tanda: suatu cara yang mulai berkembang dengan linguistik mashab Saussure. Dari sinilah uraian-uraian yang akan dibaca ini diurutkan.

Walaupun demikian, janganlah kita terlalu cepat mengatakan bahwa metode ini tunggal dan sederhana: kita akan bertanya-tanya bagaimana agar metode ini tidak setiap kali dikhususkan

oleh objeknya (dengan demikian kita tidak lagi berada pada masa di mana orang percaya bahwa suatu alasan yang berada di luar pengertian manusia menerangkan objek yang sangat beraneka ragam tanpa memihak). Dan bagaimana arti metode ini bagi setiap objek yang dibahas (kesukaran-kesukaran tertentu yang kami temukan, terletak pada kenyataan bahwa orang mencampurbaurkan pembahasan-pembahasan yang dianjurkan melalui objek yang berbeda-beda). Itulah sebabnya, hampir setiap kali definisi strukturalisme terdapat pada akhir uraian.

Marilah kita lanjutkan pertanyaan kita sampai pada paradoks: apakah strukturalisme itu ada? Pada waktu yang sudah-sudah, jawabannya tampak jelas; kini, perlu diakui bahwa kita harus pikirk-pikir dulu. Bukankah kita sudah membaca buah pena seorang Georges Canguilhem: "metode struktural (kalau memang dianggap ada)¹⁾"? Dengan perubahan tersebut, risalah-risalah berikut ini merupakan ilustrasi yang sangat jelas dan tidak direncanakan lebih dahulu: daripada mulai dengan definisi yang a priori tentang metode yang akan disebut struktural, untuk sampai pada awal penerapannya di sana-sini, lebih baik setiap orang mulai dari bidang studinya masing-masing untuk mencari, tanpa pra-konsep, apakah dan dalam hal apa metode ini berubah dan bagaimana perubahan ini menjelaskan sesuatu yang mungkin disebut strukturalisme.

Kami telah berkumpul untuk menulis: "Apakah strukturalisme?" Namun, yang akan kami terbitkan ini ²⁾ lebih tepat diberi judul: "Perubahan-perubahan baru dalam ilmu dan hal-hal yang menyatukannya sebagai strukturalis." Salah bila orang menganggap perpindahan poros ini sebagai tanda kemunduran atau ketidakpastian: hal ini lebih merupakan (dan penulis-penulis yang berkumpul di sini, dalam hal ini sangat penting) masalah-masalah generasi kedua. Masalah-masalah ini juga timbul pada saat orang tidak lagi menghasilkan alat-alat revolusioner untuk suatu penelitian tetapi saat orang mempraktekkan penelitian ini, mengukur kesulitan-kesulitannya dan mungkin mengukur batas-batasnya yang tidak kurang dari kenyataan. Perpindahan poros ini terjadi pada saat orang melihat metode ini mengambil kembali tempatnya dalam arus ilmu pengetahuan yang lebih banyak dipatahkan daripada dikembangkan. Hal itu benar, dipandang kembali sebagai benar, seperti terjadi beberapa kali, risalah ini bukan merupakan

kelanjutan suatu uraian ilmiah yang sudah mapan, melainkan suatu pertanyaan tentang kemungkinan untuk membangun bidang-bidang pengetahuan tertentu yang hingga kini statusnya belum jelas sebagai ilmu.

Marilah kita katakan dengan jujur: bila kita ditanyai mengenai strukturalisme, paling sering kita tidak mengerti apa yang mereka inginkan. Mula-mula ada desas-desus antara katak-katak bahwa strukturalisme adalah semacam filsafat, dan yang hendak melesapkan banyak hal yang baik, antara lain manusia pada khususnya. Kita bisa mengerti emosi katak-katak itu, karena bersama Narcissus mereka sering mengunjungi tepian air. Tetapi jika kita mau menarik kesimpulan tentang masuknya struktur dalam cerita Narcissus itu justru karena ia sama sekali tidak akan ada bila ia tidak mempunyai bayangannya di air di depannya, di antara bayangan lain, bayangan dahan-dahan, dan bunga teratai. Ia bahkan harus menyadari (ia tidak akan melakukannya sendiri) — karena dirinya sendiri tidak ada — bahwa ia dapat menjadi subjek karena ada sesuatu yang ikut membentuknya, karena ada hal yang tidak kelihatan yang ditutupinya, dan pada gilirannya ia sendiri bisa lenyap.

Akan kita lihat bahwa di sini memang masuk sesuatu yang dapat menyerupai filsafat dan yang merupakan salah satu taruhan pemikiran zaman kita, tetapi yang bukan strukturalisme sebagaimana adanya.

Demikianlah halnya strukturalisme yang terdapat di ujung lain pemikiran (dan ini pada yang paling rendah), semacam gado-gado yang aneh yang menjadi percakapan setiap hari di sekeliling meja makan keluarga. Keberhasilan suatu ilmu (meskipun masih amat bersifat sebagian) mengakibatkan tawar-menawar dalam pemikiran umum yang tidak tahu akan diapakannya. Karena itu kami memperingatkan para pembaca bahwa dalam uraian yang segera menyusul, tidak akan diketemukan alusi sekecil apa pun mengenai tawar-menawar itu. Sekali lagi, kami tidak mengetahui apa-apa mengenai hampir semua yang dikatakan tentang strukturalisme.

Sekarang kita mengerti bahwa akhir-akhir ini kita telah menyaksikan para pencipta tertentu mengenai penelitian struktural, bahkan beberapa di antaranya yang pada tahun-tahun sebelumnya dengan senang hati menggunakan istilah strukturalisme, menolak

kata itu, menganggapnya sebagai penemuan para wartawan dan merisaukan persekongkolan di baliknya. Kenyataannya ialah bahwa bila kita memperhitungkan keluwesan istilah itu, dewasa ini terdapat : dua strukturalisme positivis (yang kedua menuduh yang pertama empiris), sebuah strukturalisme yang sepenuhnya rasional, sedikitnya dua strukturalisme yang mengumumkan pemutarbalikkan subjek (yang kedua menuduh yang pertama mempersempit); ada sebuah filsafat dalam arti klasik yang mempergunakan strukturalisme yang berpura-pura menolak dari dirinya semua filsafat dan lain sebagainya. Strukturalisme nampaknya meluas dari tokoh utama menjadi pentas, dan di pentas itulah tokoh-tokoh besar klasik semua datang dan bermain kembali.

Jadi, mari kita lakukan usaha untuk menyempitkan masalah dengan mengingat batas-batas yang harus dipatuhi sebuah risalah mengenai strukturalisme. Telah kita katakan bahwa yang dibicarakan *hanyalah* mengenai ilmu, tetapi ilmu yang mana?

Di dalam sebuah teks yang terkenal³), Claude Lévi-Strauss mengatakan bahwa objek dari ilmu-ilmu struktural adalah hal-hal yang *memperlihatkan sifat-sifat suatu sistem*, yaitu semua kesatuan yang salah satu unsurnya tak dapat diubah tanpa mengubah semua unsur-unsur lainnya. Sebagai alat analisis, diusulkannya pembentukan pola-pola, sedangkan sebagai kaidah logikanya, kelompok-kelompok transformasi yang mengharuskan adanya ekuivalensi antara pola-pola tersebut dan yang mengatur rangkaian pola-pola tersebut. Kalau kita harus mempertahankan definisi di atas, maka semua hal yang berhubungan dengan konsep struktur, atau dengan kata lain: dengan salah satu *Bentuk-Bentuk* besar dari nalar, akan masuk ke dalam strukturalisme, dan kita harus mulai dengan ilmu-ilmu matematika, kemudian turun melalui fisika, kimia, biologi . . . dan sampai kepada ilmu-ilmu wacana. Rumusan semacam itu terlampau luas. Ia mencakup masalah epistemologis (lagi pula, memang demikian rumusan yang dimaksudkan oleh C. Lévi-Strauss), tetapi ia tidak memperhatikan khususnya wilayah di mana terjadi hentian⁴) dalam pengetahuan.

Akan kita katakan — dan ini adalah satu-satunya cara untuk tidak jatuh dalam kegalauan — bahwa di bawah istilah strukturalisme, bernaung ilmu-ilmu tentang tanda dan sistem-sistem tentang tanda. Peristiwa antropologi yang paling beragam dapat masuk ke dalamnya, tetapi hanya karena hal itulah maka peristiwa-

peristiwa tersebut melewati tahapan sebagai peristiwa bahasa — yang masuk dalam suatu institusi sistem sejenis *Signifiant/Signifié* dan dalam jaringan komunikasi — dan karena itu pulalah peristiwa-peristiwa memiliki strukturnya. Hal ini memang benar, tetapi tidak pada tingkatan yang sama untuk semua peristiwa dan kesulitan-kesulitan yang akan dihadapi oleh telaah-telaah kita tidak akan berasal dari sebab yang lain. Setidaknya, jelaslah bahwa struktur-struktur yang akan kita kenali adalah yang memungkinkan manusia melakukan komunikasi berkat makna yang dihasilkan struktur-struktur itu, serta oleh artikulasinya pada paling sedikit dua tataran. Kita tidak akan menyebut sebagai strukturalisme — supaya tidak mengaburkan setiap perbedaan — pendekatan yang langsung menelaah objeknya; di sini hanya akan dibahas wakil-wakil dari objek ilmu, serta implikasi dari kehadirannya.

Di dalam konsep tanda, yang baru bukanlah signifié, melainkan hubungannya dengan signifiant; karena itu orang dapat tergoda (saya pribadi merasa tergoda) untuk mengatakan bahwa hubungan itulah yang memberi batasan pada strukturalisme. Soalnya, signifiant menuntut dan membenaran dari tuntutan-tuntutannya dapat menjadi pegangan untuk menilai dinamisme dari wacana-wacana yang bernaung di bawah nama strukturalisme. Tetapi tentunya definisi di atas sampai saat ini terlalu sempit. Dengan mempertanyakan kembali kesejajaran kedua tataran dari tanda, kita akan segera terbawa — oleh langkah jaman yang telah saya singgung di atas, yang agaknya maju berkat filsafat, jadi yang bukan lagi ilmu, yang bahkan dapat kembali ke konsepsi yang kami anut mengenai ilmu — untuk mempersoalkan serangkaian hal-hal yang tampaknya sudah *jelas*. Hal-hal tersebut dapat berupa kenyataan bahwa apa yang akan dikatakan ada lebih dahulu daripada yang dikatakan, dalam keadaan demikian akan kita temukan ketidakmungkinan pemunculan huruf dalam hilangnya makna; atau dapat pula berupa posisi aktual dan sentral dari unsur pembantu setiap wacana, dalam keadaan demikian kita harus berusaha menganggap bergesernya setiap pusat pembicaraan serta kemunduran yang selalu terjadi dari asalnya pembicaraan sebagai hal yang intrinsik dalam signifiant. Hal tersebut dapat pula berupa puncak otonomi dari subjek pengujar terhadap bahasa yang dipakainya, dalam keadaan demikian, akan kita temui efek-efek yang merupakan bagian dari signifiant dan mungkin di sinilah letak kemutlakan setiap

subjek. Inilah rangkaian pilihan bagi pemikiran yang memperlihatkan bahwa pilihan-pilihan tersebut tidak dapat berkembang hanya dari penelitian-penelitian struktural.

Bagaimanapun juga, akan dimengerti bahwa strukturalisme adalah hal yang serius: setiap hal yang berhubungan dengan tanda, berhak menjadi ilmu.

François Wahl

Catatan :

- 1) *Critique*, No. 242, Juli 1967, hal. 602
- 2) Lihat koleksi yang sama, no. 44, *le Structuralisme en Linguistique* oleh Oswald Ducrot; no. 46, *le Structuralisme en anthropologie* oleh Dan Sperber; no. 47, *le Structuralisme en Psychanalyse* oleh Moustafa Safouan; no. 48, *Philosophie* oleh Francois Wahl.
- 3) *Anthropologie structurale*, bab XV, hal. 306.
- 4) Hentian epistemologis atau peralihan dari wacana ideologis ke ilmu: atau akte kelahiran dari ilmu itu. Tetapi juga hentian dalam arti pembatasan baru antara wilayah-wilayah pengetahuan.

CATATAN MENGENAI EDISI INI

Teks berikut ini agak berbeda dengan teks sebelumnya, yang ditulis pada tahun 1967, yang muncul dengan judul sama dalam buku seri *Qu'est-ce que le structuralisme?* Ada dua sebab: wilayah tata sastra pada saat ini bukan lagi seperti enam tahun yang lalu, dan saya tidak lagi mendekati wilayah ini dengan cara yang sama. Tetapi sebuah teks yang sama sekali baru tidak mungkin dapat sesuai dengan rencana awal kami. Jadi, saya pertahankan maksud yang umum, kerangka dari versi pertama itu, serta analisis dan contoh-contoh tertentu, dengan mengubah telaah di mana perlu, untuk menyajikan keadaan tata sastra pada saat ini.

mei 1973

Tzvetan Todorov

DEFINISI TATA SASTRA

Untuk memahami tata sastra, kita harus bertolak dari gambaran tentang pengkajian sastra yang umum dan yang tentunya agak disederhanakan. Itulah sebabnya tidak perlu diberikan pemerian mengenai aliran-aliran dan angkatan-angkatan yang ada; cukuplah diingat posisi yang telah dipilih dalam menghadapi berbagai pilihan dasar.

Sejak semula harus dibedakan dua sikap. Sikap yang pertama melihat bahwa karya sastra merupakan objek pengetahuan yang bisa dipahami secara utuh dalam dirinya sendiri; menurut sikap yang kedua, tiap teks yang khas dianggap sebagai perwujudan sebuah struktur yang abstrak. Jadi dengan segera dihindari pendekatan biografis karena hal itu bukan sastra, demikian pula tulisan-tulisan dengan gaya jurnalistik, yang bukan "pengkajian". Akan kita lihat nanti bahwa pilihan ini bukan tidak dapat menyesuaikan diri; bahkan dapat dikatakan bahwa keduanya saling menopang, saling melengkapi; walaupun demikian salah satu pilihan saja yang ditonjolkan, dan kedua pilihan ini dapat dibedakan dengan jelas.

Mula-mula akan dikemukakan sedikit keterangan mengenai sikap yang pertama, yang berpendapat bahwa karya sastra merupakan objek final dan tunggal dan yang selanjutnya akan disebut interpretasi. Interpretasi, yang kadang-kadang juga disebut ulasan, komentar, penguraian teks, lektur, analisis atau sekedar kritik, dapat didefinisikan sesuai dengan tujuannya, yaitu mengungkapkan makna teks yang diteliti. Tujuan ini sekaligus menentukan keadaan yang ideal, yaitu membuat teks berbicara sendiri, dan keadaan yang tragis, yaitu tidak dapat menemukan makna tunggal melainkan suatu makna yang terikat pada pergeseran sejarah dan pergeseran psikologis.

Memang, menafsirkan sebuah karya sastra atau bukan sastra, untuk dan dalam karya itu sendiri, tanpa meninggalkannya sesaatpun, merupakan hal yang dapat dikatakan tidak mungkin. Atau

dapat dikatakan juga sebagai berikut: tugas itu mungkin dilakukan, tetapi kemudian deskripsinya hanya akan merupakan pengulangan kata demi kata dari karya itu sendiri. Penafsiran semacam ini mengambil bentuk karya secara sedemikian dekat, sehingga keduanya menjadi satu. Atau dengan kata lain, setiap karya merupakan deskripsi dirinya sendiri yang paling baik.

Hal yang paling dekat dengan deskripsi ideal tetapi tidak terlihat adalah membaca biasa, sejauh hal ini hanya merupakan perwujudan karya dalam pikiran. Meskipun demikian, proses membaca seperti ini bukan tanpa akibat: dua pembacaan dari satu buku tidak akan pernah sama. Ketika membaca, kita menelusuri jejak penulisan secara pasif. Kita menambahkan hal yang ingin kita temukan atau menghilangkan hal yang tidak ingin kita temukan dalam teks. Membaca tidak pernah murni.

Kalau begitu apa yang dapat dikatakan mengenai tulisan aktif dan bukan pasif seperti yang disebut kritik, baik yang bersifat ilmiah maupun seni? Bagaimana sebuah teks dapat ditulis kalau harus tetap setia pada teks lain, dan tetap mempertahankan kemurniannya? Bagaimana kita dapat mengemukakan wacana yang tetap sama dengan wacana lain? Dari kenyataan bahwa ada soal menulis dan tidak hanya soal membaca, kritik menyatakan sesuatu yang tidak dikatakan oleh karya yang dipelajari, juga meskipun ia berpretensi mengatakan hal yang sama. Dari kenyataan bahwa ia menulis karya baru, kritikus meniadakan karya yang dibicarakannya. Ini tidak berarti bahwa pelanggaran kemurnian makna tidak mengenal tahapan.

Salah satu impian kaum positivis dalam ilmu-ilmu kemanusiaan adalah mewujudkan oposisi antara interpretasi yang subjektif, mudah dikecam, dan hampir tanpa alasan dan deskripsi, yaitu kegiatan yang objektif. Sejak abad ke-19, telah ada rencana untuk menyusun "sebuah kritik ilmiah", yang setelah menghalau semua interpretasi, hanya akan merupakan deskripsi murni. Segera setelah terbit, deskripsi-deskripsi seperti itu akan cepat dilupakan oleh publik, karena ia seakan-akan tidak berbeda dalam hal apapun dengan kritik yang sudah ada. Unsur-unsur yang mempunyai arti yang menjadi sasaran interpretasi, tidak dapat dideskripsikan jika kata ini diberi arti yang mutlak dan objektif. Maka dalam pengkajian sastra, hal yang dapat dideskripsikan secara objektif — jumlah kata, suku kata, atau bunyi — seringkali tidak dapat dipakai untuk menarik makna; dan sebaliknya, pada saat makna ditentu-

kan, ukuran materi hanya sedikit gunanya.

Walaupun demikian mengatakan "semuanya merupakan interpretasi" tidak berarti bahwa semua interpretasi bernilai sama. Membaca adalah suatu penjelajahan dalam ruang teks, penjelajahan yang tidak dibatasi oleh huruf-huruf dari kiri ke kanan dan dari atas ke bawah, melainkan yang memutuskan hubungan antara unsur-unsur yang berdampingan dan menggabungkan unsur-unsur yang berjauhan. Dengan demikian membaca susunan teks dilakukan dengan tepat justru dalam ruang dan tidak dalam linearitas. *Kalangan hermeneutik* yang terkenal itu, menuntut kehadiran keseluruhan teks dan bagian-bagiannya bersama-sama secara struktural, dan dengan demikian meniadakan kemungkinan suatu awal yang mutlak. Mereka sudah membuktikan suatu kebutuhan akan adanya berbagai interpretasi. Tetapi tidak semua kalangan mempunyai penilaian yang sama: ada kalangan-kalangan yang memberikan kemungkinan untuk menikmati beberapa bagian teks saja, dan dengan sendirinya menghilangkan sejumlah besar unsurnya. Pada prakteknya setiap orang tahu bahwa ada pembaca yang lebih setia daripada yang lain, meskipun demikian tak ada satu pun yang setia sepenuhnya. Perbedaan antara interpretasi dan deskripsi (makna) adalah perbedaan tingkatan dan bukan perbedaan hakikat; namun, perbedaan itu tidak kurang pentingnya bagi tujuan pengajaran.

Jika interpretasi merupakan istilah umum untuk jenis analisis pertama yang diterapkan pada teks sastra, sikap kedua yang telah disebutkan di atas termasuk dalam bingkai umum ilmu pengetahuan. Dengan mempergunakan kata ilmu pengetahuan, yang tidak disukai oleh ahli sastra tertentu, kami ingin mengacu lebih banyak pada tujuan umum yang dipilih si peneliti, dan bukan mengacu pada tingkat ketepatan yang hendak dicapai (seharusnya ketepatan itu bersifat relatif). Jadi, tujuannya bukan lagi deskripsi karya yang khusus, mengungkapkan maksudnya, tetapi menciptakan kaidah-kaidah umum yang menghasilkan karya tersebut.

Di dalam sikap kedua ini, dapat dibedakan beberapa pengkajian yang sepiantas lalu tampaknya amat berbeda. Memang di sini secara berdampingan, terdapat studi psikologis atau psiko-analisis, sosiologis atau etnologis yang diangkat dari filsafat atau sejarah pemikiran. Semua studi itu menyangkal sifat otonom karya sastra dan menganggapnya sebagai perwujudan kaidah-kaidah di luar karya sastra yang menyangkut kejiwaan, masyarakat atau

pikiran manusia. Maka tujuan studi adalah memindahkan karya ke dalam wilayah yang dianggap sebagai dasar: hal ini merupakan pekerjaan menguraikan dan menerjemahkan. Karya sastra mengungkapkan sesuatu, dan tujuan pendekatan adalah mencapai *sesuatu itu* melalui kode tata sastra. Karena hakikat tujuan yang akan dicapai bersifat filsafat, psikologis, sosiologis, atau yang lainnya pendekatan-pendekatan ini termasuk dalam salah satu jenis wacana tersebut, yang masing-masing mempunyai pembagian yang lebih kecil lagi. Kegiatan semacam itu tampak seperti ilmu pengetahuan dalam arti sasarannya bukan hal yang khusus, tetapi kaidah-kaidah (psikologis, sosiologis, dan sebagainya) yang dijelaskan oleh fakta-fakta dalam teks.

Tata sastra merusak keseimbangan yang terdapat antara interpretasi dan ilmu pengetahuan dalam bidang studi sastra. Berlawanan dengan interpretasi karya-karya khusus, tata sastra tidak berusaha untuk mengungkapkan makna, melainkan berusaha untuk menemukan pengetahuan tentang kaidah-kaidah umum yang mendahului kelahiran setiap karya sastra. Namun, berbeda dengan ilmu-ilmu seperti psikologi, sosiologi, dan sebagainya tata sastra mencari kaidah-kaidah dalam kesusastraan itu sendiri. Jadi, tata sastra merupakan teori sastra yang sekaligus *abstrak* dan *intern*.

Yang merupakan objek tata sastra bukanlah karya itu sendiri, yang dipertanyakan ialah wilayah wacana khusus yang disebut wacana sastra. Maka setiap karya hanya dianggap sebagai perwujudan sebuah struktur yang abstrak dan umum; ia hanya merupakan salah satu realisasinya yang mungkin terwujud. Itulah sebabnya maka yang dipermasalahkan oleh ilmu pengetahuan ini tidak lagi sastra nyata, tetapi sastra yang mungkin, atau dengan kata lain: yang dipermasalahkan adalah ciri-ciri abstrak yang membentuk kekhasan karya sastra: kesastraannya. Tujuan penelitian ini bukan lagi suatu parafrase, ringkasan karya yang konkret, tetapi penelitian ini menyarankan suatu teori mengenai struktur dan mekanisme wacana sastra. Teori ini menyajikan gambaran sastra yang mungkin ada sedemikian rupa sehingga karya-karya sastra yang telah ada, muncul sebagai kasus-kasus khusus yang diwujudkan. Dengan demikian, karya sastra diproyeksikan pada hal lain selain dirinya sendiri seperti dalam hal kritik psikologis atau sosiologis; meskipun demikian, hal lain ini bukan lagi sebuah struktur heterogen, melainkan struktur wacana sastra sendiri. Kar-

ya sastra hanya akan merupakan sebuah bantuan untuk menggam-
barkan ciri-ciri kesusastraan.

Apakah istilah tata sastra sesuai untuk pengertian tersebut? Sebagaimana kita ketahui, maknanya berubah sepanjang sejarah, tetapi dengan berpijak pada tradisi kuno maupun pada beberapa contoh baru, kita dapat mempergunakan istilah itu tanpa ragu-ragu. Valéry, yang telah menegaskan adanya kebutuhan akan kegiatan semacam ini, memberi nama yang sama: "Nama tata sastra kami rasa cocok untuknya, kalau diartikan asal katanya yaitu sebagai nama semua teks yang merupakan ciri kreasi atau komposisi karya yang menggunakan bahasa sekaligus sebagai substansi dan sarana,— dan sama sekali bukan berarti makna sempit kumpulan kaidah-kaidah atau rumus-rumus estetik yang menyangkut puisi"¹). Dalam tulisan ini kata tata sastra mengacu pada semua kesusastraan, baik yang bersajak maupun bukan, bahkan di sini karya-karya prosa akan mendapat tempat khusus.

Untuk mensahihkan pemakaian istilah ini, kami juga dapat mengingatkan bahwa *Tata sastra* yang paling terkenal, yaitu yang ditulis oleh Aristoteles, tidak lain berisi teori mengenai jenis-jenis tertentu wacana sastra. Lagi pula istilah tersebut sering dipergunakan dalam arti lain di negeri lain, dan para Formalis Rusia juga telah mengusahakan penggunannya kembali. Akhirnya, tata sastra muncul dalam tulisan-tulisan Roman Jakobson dan mengacu pada ilmu kesusastraan.²)

Sekarang marilah kita kembali pada hubungan antara tata sastra dan pendekatan-pendekatan karya sastra yang lain yang baru saja diungkapkan.

Hubungan antara tata sastra dan interpretasi terutama adalah saling melengkapi. Suatu pemikiran teoritis mengenai tata sastra yang tidak didukung oleh penelitian pada karya-karya yang ada, ternyata kering dan tidak dapat dipergunakan. Keadaan ini diketahui dengan baik oleh para ahli bahasa, dan dengan tepat Benveniste menyatakan bahwa *pemikiran mengenai bahasa hanya bermanfaat bila pertama-tama ia diterapkan pada bahasa-bahasa nyata*. Interpretasi sekaligus mendahului dan mengikuti tata sastra: pengertian interpretasi itu dibentuk menurut kebutuhan pendekatan konkret, yang pada gilirannya hanya dapat berkembang jika mempergunakan alat-alat yang dikembangkan oleh doktrin. Tak satupun dari kegiatan ini lebih penting dari yang lain. Keduanya sama-sama *sekunder*. Keadaan saling melengkapi yang erat itu,

yang menyebabkan buku kritik sering merupakan dialektika yang tak henti-hentinya antara tata sastra dan interpretasi, tidak boleh menyebabkan kita tak dapat membedakan tujuannya masing-masing dengan jelas dalam abstraksi.

Sebaliknya, hubungan antara tata sastra dan ilmu-ilmu lain yang dapat memakai karya sastra sebagai bahan, (sedikitnya pada pandangan pertama) tidak bisa sejalan. Sangat disayangkan bahwa banyak di antara para ahli sastra tidak mempunyai pegangan. Mereka siap untuk menerima dengan kemauan baik yang sama, semua analisis sastra berdasarkan linguistik seperti juga analisis lain yang berdasarkan psiko-analisis, juga yang berdasarkan sosiologi dan yang berdasarkan sejarah pemikiran. Satuan pendekatan-pendekatan ini, katanya, terdapat pada bahan yang tunggal: kesusastraan. Namun, ternyata yang demikian berlawanan dengan asas-asas dasar penelitian ilmiah. Kesatuan ilmu pengetahuan tidak terletak pada sifat tunggal objeknya: tidak ada *ilmu pengetahuan zat*, meskipun zat sama-sama merupakan bahannya, melainkan ilmu fisika, ilmu kimia, dan ilmu geometri. Dan tak seorang pun menuntut agar *analisis kimia*, *analisis fisika* dan *analisis geometri* diberi hak yang sama dalam *ilmu pengetahuan zat*. Selain itu, perlu pula diingatkan pendapat umum yang menyebutkan bahwa metodelah yang menciptakan objek, bahwa objek ilmu pengetahuan tidak diberikan oleh alam, melainkan merupakan hasil suatu pengolahan. Freud membuat analisis karya sastra: analisis tersebut tidak termasuk *ilmu sastra*, melainkan menjadi psiko-analisis. Ilmu-ilmu kemanusiaan yang lain dapat mempergunakan karya sastra sebagai bahan penelitian mereka, tetapi jika berhasil penelitian itu akan menjadi bagian ilmu pengetahuan yang bersangkutan, dan bukan sebuah komentar sastra yang kabur. Dan bila penelitian psikologis atau sosiologis tentang sebuah teks tidak dianggap pantas untuk menjadi bagian dari ilmu psikologi ataupun sosiologi, kita tidak dapat mengerti mengapa ia dengan sendirinya harus dimasukkan ke dalam *ilmu sastra*.

Gagasan mengenai suatu pemikiran ilmiah tentang kesusastraan segera terbentur pada begitu banyak-prasangka, sehingga sebelum membahas masalah tata sastra perlu diingatkan beberapa argumen yang diajukan untuk menyerang pemikiran itu. Bila kita memahami argumen-argumen itu, tata sastra mungkin akan bisa lebih mudah menghindarkan diri dari bahaya-bahaya yang telah diberitahukan sebelumnya.

Setiap argumen dikemukakan berkali-kali: jadi kita harus memilih salah satu dari sekian banyak formulasi argumen tersebut. Di bawah ini kami kemukakan sebuah kutipan dari artikel Henry James *The Art of Fiction*.

"Ada kemungkinan bahwa pengarang mempunyai pikiran yang sedemikian rupa sehingga perbedaan yang aneh dan harfiah antara deskripsi dan dialog, deskripsi dan peristiwa tidak mempunyai arti dan tidak jelas baginya. Hal itu sering dibicarakan seakan-akan ketiganya tidak berbaur pada setiap saat, seakan-akan ketiganya tidak berhubungan erat dalam upaya ekspresi yang umum. Saya tidak dapat membayangkan suatu komposisi sebuah karya yang terwujud dalam bagian yang terpisah-pisah atau pun membayangkan dalam sebuah novel yang pantas disebutkan, sebuah bagian deskripsi yang terlepas dari tujuan naratif, suatu bagian dialog yang tidak mempunyai tujuan deskriptif, suatu pemikiran yang tidak terlibat pada lakuan atau suatu lakuan yang mempunyai alasan, baik secara umum maupun secara khusus, selain alasan untuk menopang keberhasilan suatu karya sastra, yaitu dengan menyuguhkan gambaran. Novel merupakan makhluk hidup, utuh, dan berkelanjutan seperti semua organisme lainnya; dan saya rasa, justru novel itu hidup karena di dalam setiap bagiannya tampak sesuatu dari bagian-bagiannya yang lain. Kritik yang bertolak dari penguraian keseluruhan karya, berpretensi menelusuri peta unsur-unsurnya, akan terpaksa menentukan batas-batas seperti batas-batas yang telah dikenal selama ini."

Demikianlah Henry James menuduh kritik yang menggunakan pengertian *deskripsi*, *narasi* dan *dialog*, sekaligus melakukan dua kesalahan, yaitu 1. Percaya bahwa unsur-unsur abstrak dapat muncul secara murni dalam sebuah karya, 2. Berani menggunakan pengertian-pengertian abstrak yang memotong-motong sesuatu yang tidak dapat dijamah itu, makhluk hidup itu, yaitu karya sastra.

Tujuan tata sastra menyebabkan argumen pertama kehilangan kekuatan: justru tata sastra menempatkan pengertian-pengertian abstrak bukan dalam karya khusus, melainkan di dalam wacana sastra. Ditegaskan dalam tata sastra bahwa pengertian-pengertian abstrak itu hanya bisa berada dalam wacana sastra, sedangkan dalam karya kita selalu berurusan dengan suatu perwujudan yang lebih kurang *campuran*: tata sastra tidak berurusan dengan fragmen tertentu karya sastra, tetapi dengan struktur abstraknya yang disebut *deskripsi*, *peristiwa* atau *narasi*.

Argumen yang kedua merupakan argumen yang paling penting dan paling sering diungkapkan. Anggapan bahwa karya sastra tak dapat diuraikan sampai sekarang masih membebani kita. Penolakan terhadap pemikiran abstrak ini sebenarnya mengherankan. Padahal James tinggal melanjutkan perbandingannya yang sangat ambigu tentang roman dan makhluk hidup itu, untuk mengukur batas jangkauannya: dalam semua *bagian* tubuh kita sekaligus ada darah, otot, limpa, dan urat saraf; hal ini tidak menghalangi kita untuk memakai semua istilah itu dan mempergunakannya tanpa ada yang berkeberatan. Juga dikatakan: tidak ada penyakit, yang ada hanya orang sakit; untunghlah kedokteran tidak mengikuti argumen ini. Lagi pula siapa yang menanggung risiko terbunuh karena kita mempertahankan posisi absurd studi sastra? Baik Henry James maupun yang lain, tidak dapat menghindari pemakaian istilah-istilah deskriptif, jadi juga tak dapat menghindari teori yang mendasarinya, hanya saja teori itu dapat dipertahankan secara implisit atau diperdebatkan secara eksplisit.

Esai ini termasuk suatu keseluruhan karya yang dipersembahkan pada strukturalisme. Oleh karena itu, timbullah suatu pertanyaan baru: apakah hubungan antara strukturalisme dan tata sastra? Kesulitannya tergantung pada polisemi istilah *strukturalisme*.

Apabila kata itu ditinjau dari artinya yang luas, semua tata sastra, dan bukan hanya versinya yang begini atau begitu, adalah struktural: objek tata sastra bukanlah keseluruhan fakta empiris (karya sastra), melainkan sebuah struktur abstrak (kesusastraan). Jadi, pendahuluan dari sudut pandang ilmiah dalam suatu wilayah tertentu sudah selalu bersifat struktural.

Jika sebaliknya, kata ini mengacu pada sejumlah hipotesis yang terbatas yang telah lama dikenal, yang mempersempit bahasa menjadi sistem komunikasi saja atau mempersempit fakta sosial menjadi sistem kode belaka, maka tata sastra seperti yang dijelaskan di sini, bukanlah sesuatu yang khusus struktural. Bahkan dapat juga dikatakan bahwa karya-karya sastra, dan akibatnya juga wacana yang mendukungnya yaitu tata sastra, memberikan sanggahan terhadap beberapa konsep instrumentalisme bahasa yang telah dirumuskan di bagian awal *strukturalisme*.

Hal inilah yang menyebabkan perlunya dijelaskan hubungan antara tata sastra dan linguistik. Bagi banyak ahli tata sastra, linguistik memegang peranan perantara dalam metodologi umum kegi-

atan ilmiah; linguistik merupakan aliran yang memerlukan ketepatan pikiran, metode argumentasi, aturan cara pengungkapan. Keadaan saling melengkapi ini wajar bagi dua disiplin ilmu yang berasal dari transformasi asal-usul yang sama: filologi. Walaupun demikian, orang akan menyetujui juga pendapat yang menyatakan bahwa hubungan tersebut benar-benar bersifat eksistensial dan tergantung pada kondisi: dalam keadaan lain, ilmu pengetahuan mana pun tentunya dapat memainkan peranan metodologis yang sama.

Meskipun demikian, ada hal lain yang menyebabkan hubungan ini menjadi perlu, yaitu: bahwa kesusastraan dalam artinya yang paling kuat, merupakan produk bahasa (Mallarmé mengatakan, "Buku, perluasan total huruf . . .). Berdasarkan kenyataan ini, semua pengetahuan bahasa penting bagi para ahli tata sastra. Akan tetapi, perumusan demikian ini lebih menghubungkan kesusastraan dengan bahasa daripada tata sastra dengan linguistik. Jadi, hal ini mengungkapkan hubungan tata sastra dengan semua ilmu bahasa. Seperti halnya tata sastra bukan satu-satunya ilmu yang memakai kesusastraan sebagai objek, linguistik (setidaknya seperti yang ada sekarang) juga bukan satu-satunya ilmu bahasa. Sasarannya adalah jenis struktur linguistik tertentu, yaitu fonologi, gramatika dan semantik, dan mengecualikan hal-hal lainnya yang akan dipelajari dalam ilmu antropologi, psiko-analisis atau dalam filsafat bahasa. Jadi, tata sastra bisa mendapat bantuan yang sama banyaknya dari setiap disiplin ilmu tersebut sejauh bahasa merupakan bagian objeknya. Ilmu-ilmu lain yang mempunyai hubungan paling dekat dengan tata sastra adalah semua disiplin yang memasalahkan wacana, yaitu keseluruhan yang membentuk bidang retorika, dalam artinya yang paling luas seperti ilmu pengetahuan umum tentang wacana.

Di sinilah tata sastra terlibat dalam kerangka semiotik umum yang menggabungkan penelitian-penelitian yang bertolak dari *signe* (tanda).

Tata sastra perlu menentukan jalannya di antara dua kutub: yang paling khusus dan yang paling umum. Tradisi yang telah berabad-abad membebani tata sastra. Setelah melalui pemikiran-pemikiran yang amat beragam, tata sastra selalu mencapai hasil yang sama: semua pemikiran abstrak perlu ditinggalkan, kita harus berpaling pada deskripsi yang khas dan khusus. Kita telah membicarakan

sifat saling melengkapi yang diperlukan dalam kedua pendekatan itu yang menolak semua usaha untuk menempatkan keduanya dalam hierarki. Apabila kita sekarang memberi tekanan pada pembicaraan tentang tata sastra hal itu semata-mata disebabkan karena alasan strategis belaka: dibandingkan dengan seorang Lessing yang menulis kaidah-kaidah fabel, betapa banyaknya penulis yang menerangkan makna fabel-fabel tertentu! Suatu ketidakseimbangan yang besar yang menguntungkan interpretasi, menjadi ciri sejarah studi sastra: ketidakseimbangan inilah yang harus diberantas, dan bukan prinsip interpretasi.

Di tahun-tahun terakhir ini, bahaya yang sama dan bertolak belakang muncul, yaitu bahaya mendewakan teori: dalam suatu gerakan yang sangat solider dengan prinsip tata sastra, tetapi yang *terlalu pesat*, disarankan versi tata sastra yang makin lama makin formal, dalam suatu wacana yang objeknya terutama adalah tata sastra sendiri. Ini berarti bahwa kita melupakan betapa lemah pengetahuan kita mengenai kesusastraan, betapa tak lengkap dan masih kasar penelitian kita, betapa tak utuh unsur-unsur yang kita teliti. Keadaan inilah yang menyebabkan kami cenderung untuk membicarakan teori daripada metodologi: objek kita terutama adalah wacana sastra, setelah itu barulah tata sastra; dan sebelum meresmikan penggunaannya kita berusaha untuk merumuskannya. Kita dapat meminjam pemikiran baru seorang sosiolog Amerika mengenai keadaan yang serupa: "Menghadapi bidang dasar perilaku, saya lebih menyukai pendekatan spekulatif yang meraba-raba daripada kebutaan yang membabi buta."

Saat ini tata sastra baru sampai pada taraf permulaan dan masih memperlihatkan semua kelemahan yang merupakan ciri tahap ini. Pemilihan fakta kesusastraan yang terdapat pada tahap ini masih tak rapi dan dangkal. Hal ini masih merupakan perkiraan awal, penyederhanaan yang berlebihan yang bagaimanapun masih diperlukan. Tulisan selanjutnya hanya menyajikan satu bagian dari penelitian yang memang layak dimasukkan ke dalam kerangka tata sastra. Marilah kita berharap agar kecanggungan langkah-langkah pertama ke suatu arah yang baru ini tidak dipakai sebagai dalih untuk menyatakan bahwa arah yang kita ambil ini salah.



TELAAH TEKS SASTRA

1. Pendahuluan. Aspek semantik

Kita membaca sebuah buku. Kita ingin membicarakannya. Unsur macam apa yang bisa diteliti? Masalah macam apa yang akan dikemukakan?

Pada pandangan pertama, keanekaragaman unsur dan masalah menyebabkan kita meragukan adanya suatu tatanan tertentu dalam karya sastra. Tetapi, janganlah kita menutupi ketidaktahuan: pembicaraan tentang sastra lahir dari sastra itu sendiri, dan pembicaraan ini lebih merupakan usaha untuk memilih di antara sekian banyak kemungkinan yang tersaji daripada usaha untuk menemukan tatanan; memilih dengan cara yang paling arbitrer.

Pertama-tama kita membagi jenis hubungan antara unsur-unsur yang jumlahnya tak berhingga yang terdapat dalam teks sastra ke dalam dua kelompok besar: hubungan antara unsur-unsur yang hadir bersama, *in praesentia*, dan hubungan antara unsur yang hadir dan unsur yang tak hadir, *in absentia*. Hubungan-hubungan itu membedakan pula hakikat maupun fungsinya.

Seperti halnya semua pembagian yang sangat umum, pembagian ini tidak dapat dianggap mutlak. Ada unsur-unsur yang tak hadir di dalam teks yang demikian hidup dalam pikiran kolektif pembaca pada suatu masa sehingga praktis kita berurusan dengan unsur *in praesentia*. Sebaliknya, bagian sebuah karya yang cukup panjang dapat berada dalam jarak yang demikian jauh dari bagian lainnya sehingga hubungannya tidak berbeda dengan hubungan *in absentia*. Meskipun demikian, oposisi ini memungkinkan kita untuk melakukan pengelompokan pertama unsur-unsur yang membentuk suatu karya sastra.

Bagaimana hubungannya dengan pengalaman kita sebagai pembaca? Hubungan-hubungan *in absentia* merupakan hubungan makna dan perlambangan. *Signifiant* tertentu mengacu pada *signifié* tertentu, unsur tertentu mengungkapkan unsur yang lain, peris-

tiwa tertentu melambangkan suatu gagasan, yang lain menggambarkan suatu psikologi. Hubungan-hubungan *in praesentia* merupakan hubungan konfigurasi, hubungan konstruksi. Dalam hal ini, berkat kausalitaslah unsur-unsur peristiwa berkaitan satu dengan yang lain, tokoh-tokoh membentuk antitesis dan gradasi, kata berkombinasi dalam hubungan yang penuh makna; singkatnya, kata, peristiwa dan tokoh tidak mengacu atau melambangkan kata, peristiwa dan tokoh lain, yang penting ialah mereka terdapat berdampingan. Oposisi ini disebut dengan bermacam-macam istilah: dalam linguistik disebut hubungan sintagmatik (*in praesentia*) dan paradigmatis (*in absentia*) atau lebih umum disebut aspek sintaksis dan aspek semantik bahasa.

Dalam pada itu, sastra bukan suatu sistem lambang primer (seperti seni lukis, misalnya, dapat menjadi sistem lambang primer atau bahasa), tetapi sistem lambang sekunder karena sebagai materi dasar sastra mempergunakan sistem yang sudah ada, yaitu bahasa. Perbedaan sistem linguistik dan sistem sastra ini tidak tampak sama dalam semua jenis sastra. Perbedaan yang minimal tampak dalam karya-karya jenis lirik atau sapiensial (bacaan keagamaan, pepatah-petitih) yang kalimat-kalimatnya mempunyai kaitan langsung satu dengan yang lain. Sebaliknya, perbedaan yang maksimal terdapat dalam teks fiksi karena peristiwa dan tokoh-tokoh yang diungkapkannya membentuk suatu konfigurasi, yang secara relatif bebas dari kalimat-kalimat konkret yang mengungkapkannya. Walaupun demikian, sekecil apa pun perbedaan itu tetap ada. Ini menyebabkan timbulnya sejumlah masalah ketiga yang berhubungan dengan penyajian verbal sistem fiksi (yang setidaknya, dapat juga diungkapkan dengan medium lain seperti film). Itulah sebabnya kita perlu memikirkan aspek verbal teks sastra.

Demikianlah, masalah telaah sastra dapat dikelompokkan ke dalam tiga bagian: menurut aspek verbal, aspek sintaksis dan aspek semantik teks. Pembagian ini, meskipun mempunyai nama yang berbeda dan diungkapkan secara terperinci menurut sudut pandang yang bermacam-macam, sudah ada sejak lama dalam bidang kita. Retorika kuno membagi bidangnya ke dalam *elocutio* (verbal), *dispositio* (sintaksis) dan *inventio* (semantik). Pembagian yang sama dilakukan oleh kaum Formalis Rusia yang membagi wilayah studi sastra ke dalam: stilistika, komposisi dan tematik. Juga demikian dalam teori linguistik modern, fonologi dibedakan

dari sintaksis dan semantik. Meskipun demikian, koinsidensi ini kadang-kadang mengandung perbedaan yang cukup mendalam dan kita hanya dapat menilai isi istilah-istilah yang disarankan di sini melalui deskripsinya.

Ketiga aspek teks sastra tidak dikenal dengan sama baiknya. Berbagai periode sejarah tata sastra dapat ditandai menurut perhatian ahli-ahlinya yang tertumpah pada salah satu aspek karya sastra yang disukai mereka.

Aspek sintaksis (yang disebut oleh Aristoteles dalam tragedi unsur yang meluas) dulu paling diabaikan sampai kaum Formalis Rusia melakukan penelitian yang tekun di tahun dua puluhan abad ini. Sejak itu, aspek ini menjadi pusat perhatian para peneliti, terutama mereka yang termasuk dalam aliran struktural.

Aspek verbal suatu karya sastra mendapat perhatian dari beberapa aliran kritik baru: gaya bahasa dipelajari dalam rangka stilistika, modalitas naratif dalam penelitian morfologis di Jerman, sudut pandang menurut tradisi Henry James di Inggris dan Amerika.

Masalahnya agak berbeda dengan apa yang di sini disebut aspek semantik teks. Pokoknya, semua interpretasi menganggapnya paling penting, sehingga aspek ini paling banyak diteliti. Meskipun demikian, hal ini tak pernah dilakukan dalam kerangka tata sastra. Orang tertarik pada makna suatu karya sastra tertentu, bukan pada kondisi umum terbentuknya makna. Seharusnya kami menciptakan kondisi ini, tetapi dalam kerangka tulisan ini kami tidak dapat mengubah keadaan. Tujuan kami hanya mengemukakan dan merumuskan. Untuk menghindari ketidakseimbangan yang terlalu besar, karena bab-bab berikut ini dipergunakan untuk deskripsi aspek sintaksis dan aspek verbal, kami akan berusaha untuk menyajikan secara ringkas masalah semantik teks sastra dalam halaman-halaman berikut ini.

Apabila dewasa ini semantik sastra berada di jalan buntu, salah satu sebabnya ialah bahwa unsur-unsur yang sangat berbeda meskipun sama-sama memperlihatkan ciri semantik, ditempatkan bersama-sama. Jadi, tugas kami yang terutama ialah mengelompokkan masalah dan bukan memecahkannya.

Sesuai dengan linguistik modern, mula-mula harus dibedakan dua jenis masalah semantik, yaitu masalah *formal* dan *substansial*: bagaimana teks mengemukakan makna, dan apakah maknanya?

Masalah pertama ada di pusat perhatian semantik linguistik. Meskipun demikian, pendekatan linguistik mengalami dua pembatasan: pertama, karena orang berpegang pada satu-satunya *makna* dalam arti yang paling sempit, dengan mengesampingkan semua masalah konotasi, permainan bahasa, perumpamaan; pembatasan kedua karena kita sama sekali tidak bisa melanggar batas kalimat, satuan dasar linguistik. Padahal kedua aspek semantik berikut ini, yaitu makna *sekunder* dan susunan wacana yang merupakan *signifiant*, benar-benar penting untuk telaah sastra dan sejak lama kedua aspek semantik formal itu menarik perhatian para ahli. Apa yang kita ketahui mengenai kedua hal tersebut dewasa ini?

Telaah makna yang bukan makna *asli*, secara tradisional menjadi bagian retorika, tepatnya ia membentuk bab *kiasan*. Dewasa ini, oposisi antara makna asli dan makna jadian, yang berasal dari sejarah maupun yang bersifat normatif tidak lagi dipertahankan, tetapi proses makna (di mana sebuah *signifiant* mengungkapkan sebuah *signifié*) dibedakan dari proses perlambangan, di mana sebuah *signifié* melambangkan *signifié* lain; makna kata diberikan dalam kosa kata-kata (dalam paradigma kata-kata), perlambangan terdapat dalam ujaran (dalam sintagme naratif). Interaksi yang terjadi antara makna pertama dan makna kedua tidak merupakan substitusi biasa maupun predikasi, melainkan hubungan khas yang baru dipelajari kemungkinannya saja.³⁾ Yang relatif dikenal secara lebih baik adalah keragaman abstrak hubungan yang terbentuk antara kedua makna: ahli retorika klasik memberi nama sinekdoke, metafora, metonimi, antifrase, hiperbola, litotes; ahli retorika modern lebih suka menafsirkan hubungan-hubungan itu dengan istilah-istilah logika seperti inklusi, eksklusi, interseksi dan lain-lain.⁴⁾

Untuk memahami perlambangan yang terdapat dalam unsur yang tingkatannya lebih tinggi dari kalimat, perlu diketahui apakah perlambangan itu terdapat dalam teks atau tidak. Dalam hal yang pertama, satu bagian teks mengacu pada bagian yang lain: tokoh ditandai oleh tindakannya atau oleh detail-detail deskriptif, suatu pemikiran abstrak digambarkan dalam keseluruhan alur (misalnya, kalimat pertama *Anna Karenina* mengandung ringkasan seluruh isi buku). Hal yang kedua menyangkut ulasan dalam arti yang paling umum, yang merupakan jembatan antara teks sastra dan teks kritik (biasanya, itulah tujuan keseluruhan tindakan interpretasi). Ulasan itu sendiri dibatasi oleh berbagai kaidah abs-

trak yang mengatur mekanisme ulasan itu. Ulasan yang paling matang dalam tradisi Barat adalah yang terbentuk sekitar pembacaan kitab suci. Kaum hermeneutik tidak selalu menghiraukan cara penyajian prosedur kerja mereka. Mungkin saja dalam tahap tataran yang lebih tinggi dari kalimat bisa ditemukan lagi kategori-kategori kiasan yang sama, masalah-masalah yang sama tentang interaksi makna (alegori merupakan suatu kiasan sebelum menjadi suatu genre sastra), tetapi kita baru memiliki pengetahuan yang tak lengkap tentang semua hal yang menyentuh struktur perimbangan wacana.⁵⁾

Masalah besar kedua, yang menentukan semantik *substansial* adalah: apakah maknanya? Juga dalam hal ini masalah-masalah yang sering dibahas perlu dikelompokkan.

Pertama-tama dapat ditanyakan bagaimanakah teks sastra menggambarkan dunia (acuannya), dengan istilah lain dapat dipertanyakan masalah kebenarannya. Mengatakan bahwa teks sastra mengacu pada suatu realita, bahwa realita merupakan acuannya, itu sebenarnya menegaskan hubungan kebenaran dan memberi hak untuk memasukkan wacana sastra dalam ukuran kebenaran, hak untuk mengatakan bahwa apa yang diungkapkan dalam teks benar atau tidak benar. Padahal dalam hal ini, suatu kesejajaran dan oposisi yang cukup aneh dapat diteliti oleh para ahli logika, para ahli mengenai masalah-masalah hubungan kebenaran dan ahli-ahli yang terdahulu tentang teori roman. Mereka ini mempunyai kebiasaan untuk mempertentangkan ilmu sejarah dengan roman, atau dengan jenis sastra lain, untuk mengatakan bahwa apabila yang pertama harus selalu benar, yang kedua dapat sepe-nuhnya tak benar.

Logika modern dengan cara tertentu membalikkan penilaian itu: sastra bukan kata-kata yang mungkin tidak benar, yang bertolak belakang dengan kata-kata ilmu pengetahuan, sastra merupakan kata-kata yang tidak membiarkan dirinya tunduk pada ukuran kebenaran, sastra bukan benar atau tidak benar, mempersoalkan masalah ini tidak ada gunanya. Hal itulah justru yang menentukan kedudukannya sebagai *fiksi*.

Jadi, berbicara secara logis, tak ada satu pun kalimat dalam teks sastra yang benar ataupun yang tidak benar. Hal ini sama sekali tidak menghalangi keseluruhan karya sastra untuk memiliki suatu kekuatan deskriptif tertentu. Dalam tingkatan yang sangat

berbeda-beda, novel-novel mengungkapkan kehidupan, sebagaimana sesungguhnya kehidupan berlangsung. Bila mempelajari suatu masyarakat, teks sastra bisa dipakai di samping dokumen-dokumen lain. Tetapi, tak adanya hubungan yang ketat dengan kebenaran harus menyebabkan kita waspada: teks dapat mencerminkan kehidupan sosial sama seperti memutarbalikkannya. Perspektif seperti itu memang sah, tetapi membawa kita keluar dari tata sastra. Dengan meletakkan karya sastra pada tingkat yang sama dengan dokumen apa pun, jelas kita menolak unsur-unsur yang memberikan kualifikasi padanya sebagai kesusastraan.

Di bawah nama realisme masalah hubungan antara sastra dan hal-hal di luar sastra sering dikacaukan dengan hubungan lain, yaitu persamaan teks tertentu dengan suatu kaidah tekstual di luar teks itu; persamaan ini menghasilkan ilusi realisme dan menyebabkan kita menilai teks semacam itu *vraisemblable*.

Apabila kita mempelajari diskusi-diskusi yang diwariskan oleh masa lalu kepada kita, terlihat bahwa karya sastra dinilai *vraisemblable* dalam hubungannya dengan dua jenis norma yang besar. Yang pertama ialah kaidah genre: agar suatu karya sastra dapat dinilai *vraisemblable*, karya itu harus mengikuti kaidah itu. Pada masa-masa tertentu, komedi dianggap *vraisemblable* hanya bila pada bagian yang terakhir tokoh-tokohnya mengetahui bahwa mereka masih keluarga dekat. Sebuah novel sentimental dianggap *vraisemblable* hanya bila penyelesaiannya mengungkapkan perkawinan tokoh utama pria dengan tokoh utama wanita, bila kebajikan mendapat ganjaran dan kejahatan dihukum. *Vraisemblable* dalam arti ini menunjukkan hubungan karya sastra dengan wacana sastra, atau secara lebih tepat, dengan sub-pembagian wacana sastra yang membentuk genre.

Di samping itu, ada sifat *vraisemblable* yang lain yang lebih sering diartikan sebagai hubungan dengan kenyataan. Meskipun demikian, Aristoteles telah mengatakan dengan jelas bahwa sifat *vraisemblable* bukan hubungan wacana dengan acuannya (hubungan kebenaran), melainkan antara wacana dengan yang dikira benar oleh pembacanya. Jadi, di sini hubungan terjadi antara karya sastra dengan ujaran tersebar yang sebagian menjadi milik setiap individu dalam suatu masyarakat; dengan kata lain: opini umum. Ini jelas bukan *realita*, tetapi hanya ujaran ketiga yang terlepas dari teks. Jadi, opini umum berfungsi seperti suatu kaidah genre yang dapat diterapkan pada semua genre.

Oposisi antara kedua jenis sifat *vraisemblable* sepintas lalu tampaknya tidak dapat dihapuskan. Begitu kita menempatkan diri pada sudut pandang sejarah, yang kita jumpai hal lain lagi: keanekaragaman yang berturutan dari kaidah-kaidah genre. Opini umum adalah suatu genre yang berpretensi membawahi semua genre yang lain. Sebaliknya, genre yang sesungguhnya mengakui keanekaragaman dan koeksistensi.

Dalam kerangka ini, perlu dipertentangkan doktrin klasik dan doktrin naturalis di abad ke-19. Di satu pihak, tata sastra klasik mengacu secara eksplisit pada kaidah-kaidah genre tanpa berpretensi bahwa kesesuaiannya dengan kaidah-kaidah itu sama dengan kebenaran. "Penyair lebih suka mengubah (kebenaran) seluruhnya, kata Chapelain, daripada meninggalkan sesuatu yang tak sesuai dengan kaidah-kaidah karya seninya." Di lain pihak, para ahli teori klasik dengan suka rela mengakui adanya beberapa genre dan karena itu ada beberapa sifat *vraisemblable*. Sarana yang berbeda-beda yang dipergunakan para penyair dapat memperkaya keadaan *vraisemblable*, tetapi dalam genre yang berbeda. Dalam *Art Poétique*, Horace telah menulis bahwa iambus cocok untuk satir, distik untuk larik-larik yang panjangnya tidak sama, untuk mengemukakan kesedihan, ucapan terima kasih, dan sebagainya. Sedangkan opini umum mempunyai hak yang berbeda-beda dalam berbagai genre: Meskipun selalu *vraisemblable*, kata Huet, sajak kurang *vraisemblable* dibandingkan dengan novel. Dengan kata lain, kaidah-kaidah genre tertentu sejalan dengan opini umum; tetapi opini umum ini tak mempunyai hak mutlak.

Doktrin naturalis terletak pada kutub yang berlawanan. Para penganut naturalisme tidak mengakui bahwa mereka mengacu pada kaidah-kaidah genre: tulisan-tulisan mereka harus benar dan bukan *vraisemblable*. Sebenarnya, hal ini memperlihatkan bahwa satu-satunya hukum yang diakui adalah opini umum. Akibat langsung dari prinsip ini adalah penyempitan dari semua genre menjadi satu genre saja. Jika kaidah-kaidah genre menyangkal prinsip *vraisemblable* ini, hilanglah genrenya: dalam doktrin naturalis tak ada tempat untuk sajak. Jadi, membicarakan puisi, pengarang realistik dari Rusia mengatakan "Saya tidak mengerti mengapa kita harus berjalan di atas tali dan apalagi berjongkok setelah tiga kali melangkah". Dari sini dapat ditarik kesimpulan bahwa naturalisme, sedikitnya dalam teori, menolak keragaman wacana; padahal pengakuan tentang adanya keragaman ini dan pematangan

tipologinya secara terus-menerus merupakan syarat yang diperlukan untuk mengenal teks.⁶⁾

Akhirnya, pada pembicaraan bidang ketigalah termasuk apa yang disebut hipotesis tematik sastra umumnya. Sejak lama sekali orang bertanya-tanya mengenai kemungkinan untuk menyajikan tema-tema sastra bukan sebagai kelompok yang terbuka dan tak teratur, tetapi sebagai suatu keseluruhan yang mempunyai struktur tersendiri. Sementara ini, sebagian besar usaha memakai susunan di luar sastra sebagai titik tolak: siklus alam, atau struktur kejiwaan manusia, dan sebagainya. Kita dapat bertanya kepada diri sendiri apakah tidak lebih baik menggali hipotesis ini di dalam bahasa dan sastra. Namun, eksistensi tema umum semacam ini masih jauh dari pembuktian.⁷⁾

2. Ragam bahasa

Karya sastra disusun dari kata-kata, dewasa ini seorang kritikus yang berusaha untuk mengakui pentingnya bahasa dalam sastra akan mengatakannya secara otomatis. Tetapi karya sastra, seperti juga suatu ujaran linguistik lainnya tidak terbentuk dari kata-kata: ia dibentuk dengan kalimat, dan kalimat itu termasuk dalam ragam bahasa yang berbeda-beda (pengertian ragam bahasa di sini mirip dengan istilah *gaya bahasa*). Deskripsi ragam bahasa ini akan merupakan tugas pertama kita, karena kita harus mulai dengan melihat sarana linguistik yang mana yang dipakai penulis, kita harus mengetahui apa yang dimaksud dengan *parole* sebelum meneliti keterlibatannya dalam suatu karya. Telaah dasar yang membahas ciri-ciri linguistik wacana sastra ini diperlukan untuk mengenal wacana sastra yang akan diteliti: tidak ada perbatasan yang tidak dapat diterobos antara ciri-ciri linguistik dan wacana sastra.

Di sini kita tidak akan berusaha untuk meringkas dalam beberapa kata tulisan-tulisan yang sudah amat banyak tentang *gaya*. Kita akan berusaha untuk menjelaskan beberapa kategori saja, yang kehadirannya atau ketakhadirannya menciptakan suatu ragam bahasa. Lagi pula harus segera ditambahkan bahwa ini tidak pernah merupakan kehadiran atau ketakhadiran mutlak, tetapi yang menonjol dalam jumlah (sebenarnya kita tidak dapat mengukurnya dengan baik; dibutuhkan beberapa metafora dalam tiap halaman untuk menilai suatu *gaya metaforis*). Hal ini bukanlah

oposisi, tetapi merupakan ciri-ciri khas yang bertahap dan berkelanjutan.

1. Sebuah kategori pertama yang amat jelas yang memungkinkan kita untuk menandai suatu ragam, adalah apa yang dalam pemakaian sehari-hari disebut bersifat *konkret* atau *abstrak*. Pada salah satu ujung kontinum ini terdapat kalimat-kalimat yang subjeknya mengacu pada wujud yang unik, berbentuk dan tak lengkap, di ujung lain, renungan-renungan umum yang mengemukakan suatu *kebenaran* di luar semua acuan spasial dan maupun temporal. Di antara kedua ujung, terdapat unsur-unsur peralihan yang tidak terbatas, sesuai dengan objek yang diungkapkannya, kurang lebih abstrak. Secara intuitif, pembaca selalu bereaksi terhadap kekhasan ujaran ini, dan menilainya secara berbeda-beda: novel realis misalnya, mengkhususkan diri dalam penyajian materi secara terinci (contohnya: buku Léon dalam *Madame Bovary* atau lengan *Anna Karenina*), sebaliknya novel romantik, menyukai analisis, lambungan lirik, renungan abstrak. Sebenarnya campuran kedua hal itu bisa saja terjadi.

2. Kategori yang kedua, yang sama terkenal tetapi lebih rumit, ditentukan oleh kehadiran bahasa kias (hubungan *in praesentia* harus dibedakan dari kiasan, hubungan *in absentia*), itu adalah tingkat kiasan dalam wacana. Tetapi, apakah yang dimaksud dengan kiasan? Banyak sekali teori mencari denominator umum untuk semua kiasan, meskipun demikian teori tersebut hampir selalu terpaksa untuk mengeluarkan kiasan-kiasan tertentu dari bidangnya agar dapat menjelaskan yang lain menurut definisi yang diajukan. Sebenarnya definisi hubungan ini tak harus dicari dalam kiasan dengan hal lain di luar kiasan itu, tetapi dalam dirinya sendiri. Yang disebut kiasan tidak lain adalah suatu susunan tertentu dari kata-kata, yang bisa disebutkan atau digambarkan. Jika hubungan antara dua kata merupakan hubungan identitas, terjadi kiasan: disebut *repetitio*. Jika hubungannya memperlihatkan pertentangan, terjadi lagi kiasan: *antitese*. Jika yang satu menunjuk jumlah yang lain lebih atau kurang besar dibanding yang lain, lagi-lagi kiasan: *gradasi*. Tetapi jika hubungan dua kata tidak dapat ditunjukkan dengan salah satu istilah itu, maka kita akan menyatakan bahwa ujaran tersebut bukan kiasan; sampai suatu hari seorang ahli retorika baru mengajarkan kepada kita bagai-

mana mendeskripsikan hubungan yang tak terlihat itu.

Jadi semua hubungan dua kata (atau lebih) yang sama-sama hadir, dapat menjadi kiasan; tetapi sifat ini hanya terwujud mulai pada saat penerima ujaran melihat kiasan (karena kiasan tak lain dari ujaran yang dilihat sebagaimana adanya). Persepsi ini diyakinkan dengan jalan kembali ke skema yang betul-betul hadir dalam pikiran kita (dari situlah sering timbul kiasan-kiasan berdasarkan pengulangan kesejajaran dan pertentangan), atau oleh dorongan-dorongan khas dalam menjelaskan hubungan verbal tertentu: demikianlah Jakobson dapat mengenali sejumlah besar *kiasan gramatikal* yang sebelumnya tidak diketahui, berdasarkan analisis yang tuntas mengenai jaringan linguistik suatu sajak tertentu.

Kebalikan dari kiasan, sifat tembus pandang bahasa, hanya ada sebagai suatu batas (yang mungkin paling bisa didekati dalam hal ujaran yang sepenuhnya utiliter, fungsional). Batas ini perlu dipikirkan tetapi tidak boleh dipaksakan diperoleh dalam keadaan murni. Meskipun kita menganggap kata-kata sebagai baju sederhana dari sebuah korpus idiom, Peirce berkata bahwa "kita tak dapat menanggalkan seluruhnya, tetapi hanya menukarnya dengan yang lebih tembus pandang. Bahasa tidak dapat sama sekali lenyap, karena merupakan perantara murni dari makna".

Teori mengenai kiasan membentuk bab-bab inti retorika kuno: Di bawah dorongan linguistik modern, telah dicoba beberapa kali untuk memberikan dasar yang lebih utuh pada katalog yang kaya tetapi tak teratur yang kita warisi dari masa lalu. Salah satu teori kiasan yang paling populer (yang telah dimulai semenjak Quintilien) tampaknya bertujuan melihat pelanggaran pada salah satu kaidah-kaidah linguistik (teori penyimpangan). Itulah jalan yang telah dirintis oleh Jean Cohen, misalnya dalam karyanya tentang *Structure du langage poétique*.⁸⁾

Definisi semacam itu memungkinkan adanya deskripsi yang lebih tepat tentang kiasan-kiasan tertentu; tetapi terbentur pada sanggahan-sanggahan serius begitu kita ingin menjangkau sampai ke keseluruhan wilayah.

3. Kategori yang lain, yang menyebabkan kita dapat mengenali *ragam* yang bermacam-macam, adalah kehadiran atau ketakhadiran acuan pada suatu wacana yang muncul sebelumnya. Wacana ini disebut monovalen (yang hanya dapat dianggap sebagai batas), yang sama sekali tidak mengacu pada wacana sebelumnya; dan

polivalen yang mengacu pada wacana sebelumnya dengan cara yang lebih kurang eksplisit.

Sejarah sastra klasik membahas dengan penuh kecurigaan jenis tulisan kedua ini. Satu-satunya bentuk yang bisa diterima adalah bentuk yang menertawakan dan merendahkan kekhasan wacana-wacana yang terdahulu yaitu parodi. Apabila nuansa kritik tak terdapat dalam wacana kedua ini, ahli sejarah sastra menganggapnya sebagai plagiat. Menganggap bahwa teks tiruan dapat digantikan oleh teks yang ditiru, merupakan kesalahan yang besar. Kita lupa bahwa hubungan antara dua teks tak merupakan hubungan ekuivalensi yang sederhana, tetapi mengenal keragaman yang besar; dan terutama permainan dengan teks lain dalam hal apa pun tidak boleh dilenyapkan. Kata-kata dalam wacana polivalen mengacu ke dua arah; meniadakan salah satu, sama dengan tidak memahaminya.

Marilah kita ambil contoh yang dikenal; cerita mengenai lutut yang luka dalam *Tristram Shandy* (VIII, 20), yang diulangi dalam *Jacques le Fataliste*. Tentu saja ini tidak merupakan plagiat tetapi dialog. Banyak sekali detail yang dirubah, sehingga teks Diderot, meskipun amat dekat dengan teks Sterne, tak dapat dimengerti jika kita tidak memperhitungkan kesenjangan antara keduanya. Demikianlah, pada Jacques ditawarkan oleh seorang tokoh wanita *sebotol anggur* dan ia meminumnya *satu dua teguk* dengan tergesa-gesa, gerakan ini mengungkapkan semua artinya jika kita ingat bahwa kepada Trim ditawarkan *beberapa tetes Cordial di atas sepotong gula*. Hubungannya jelas sekali untuk pembaca yang sejaman dengan penulis (Diderot sendiri menunjukkannya); kita tak bisa memahami teks itu tanpa memperhitungkan maknanya yang ganda: ia sekaligus menunjuk pada gerakan wanita itu dan teks Sterne.

Berkat para Formalis Rusialah orang mulai mengakui pentingnya ciri bahasa itu. Chklovski telah menulis, "Karya sastra dilihat dalam hubungannya dengan karya-karya seni lain . . . Bukan hanya pastis (tiruan) tetapi semua karya seni diciptakan sejajar atau berlawanan dengan suatu model tertentu."⁹⁾ Bakhtinelah yang pertama merumuskan teori yang sesungguhnya tentang *polivalensi intertekstual*, ia menegaskan, "Suatu unsur tertentu dari apa yang disebut gaya kesusastraan yang terdahulu terdapat dalam setiap gaya baru; unsur itu juga menampilkan sebuah polemik intern, sebuah gaya yang berlawanan dengan gaya lain yang ter-

selubung, yang sering mengiringi parodi yang terang-terangan (. . .) Seniman pengarang mengalami evolusi dalam sebuah dunia yang dipenuhi dengan kata-kata orang lain, dan di tengah-tengahnya ia mencari jalannya. Semua anggota masyarakat bahasa menemukan bukan kata netral, bebas dari apresiasi dan orientasi orang lain, tetapi kata-kata yang dihuni oleh suara-suara lain. Ia menerima lewat suara orang lain, dipenuhi suara orang lain. Semua kata dari konteksnya sendiri didapat dari konteks lain, yang sudah ditandai oleh tafsiran orang lain. Pikirannya hanya menjumpai kata-kata yang sudah terisi." Dalam tujuan yang sama, baru-baru ini, ketika memperkenalkan psikoanalisa sejarah sastra, Harold Bloom berbicara tentang *kekuatiran akan pengaruh* yang dirasakan oleh seorang penulis ketika pada gilirannya ia menulis: ia selalu menulis sama atau bertolak belakang dengan karya yang sudah ada yang ditulis pengarang lain (dan jarak antara yang sama ke yang bertolak belakang dipenuhi jenis nuansa yang tak terbatas), suara pengarang lain menghuni wacananya yang secara otomatis menjadi *polivalen*.¹⁰⁾

Apabila teks yang ada mengungkapkan bukan teks lain yang khas tetapi suatu keseluruhan ciri-ciri diskursif yang tak dikenal, kita dihadapkan pada suatu versi yang berbeda dari polivalensi. Dalam karyanya yang dianggap sebagai pelopor, Milman Parry merumuskan hipotesis mengenai puisi oral tradisional itu, (nyanyian Homerus, juga nyanyian penyanyi tradisional Yugoslavia): kata sifat bergabung dengan kata benda bukan untuk menjelaskan makna, tetapi karena secara tradisional yang satu selalu dilekatkan pada yang lain; perumpamaan ada di situ bukan untuk menambah kepekatan semantik teks, tetapi karena ia milik khasanah hiasan puitis dan bahwa dengan menggunakan perumpamaan, teks memperlihatkan bahwa ia menjadi milik kesusastraan atau salah satu dari sub-pembagiannya. Tetapi Parry mengira bahwa kekhasan ini hanya menjadi kekhasan sastra lisan yang dipaksakan karena sang penyanyi tradisional membutuhkannya ketika melakukan improvisasi, jadi diambil dari persediaan ungkapan-ungkapan yang sudah jadi. Dengan adanya pendapat ini, kita dapat memperluas hipotesis ini pada sastra tulis; hal ini menyebabkan penyempitan masalah. Teks baru tidak terbentuk atas bantuan sederetan unsur-unsur yang secara keseluruhan milik *kesusastraan*, tetapi dihubungkan dengan suatu keseluruhan yang lebih khas: gaya tertentu, tradisi khusus tertentu, tipe pemakaian kata ter-

tentu, atau prosedur tata sastra tertentu. Berkat Michael Riffaterre lah kita mengetahui transformasi hipotesis Parry mengenai rumusan bahasa puisi. Hal itu membawa kita pada teori yang disederhanakan mengenai klise—yang sekaligus dapat tematik maupun stilistik atau naratif dan yang memainkan peranan menentukan dalam pembentukan makna sebuah ujaran. Unsur-unsur jenis semacam inilah, tetapi dalam bahasa cakapan, yang telah dideskripsikan oleh pemrakarsa stilistika modern Charles Bally, yang dinamakan efek pengungkapan lingkungan.¹¹⁾ Kata *flingue*, ragam bahasa pasaran (slang) untuk *revolver*, mengungkapkan sebuah lingkungan kepada kita, atau teks yang menggambarkannya. Dan dari sekian banyak jenis ujaran polivalen baru beberapa yang dibicarakan.

4. Ciri terakhir yang di sini kita tulis untuk menandai varietas ragam verbal adalah yang menurut Benveniste disebut *subjektivitas* bahasa yang dipertentangkan dengan objektivitas. Semua ujaran dalam dirinya mengandung ciri-ciri pengujarnya, tindakan dan pribadi dari yang menghasilkannya; tetapi ciri-ciri itu dapat kurang atau sangat pekat. Sebagai sebuah contoh *passé simple* dalam bahasa Prancis mengandung subjektivitas yang paling sedikit dalam ujaran; semua yang dapat diketahui dari ujaran tersebut ialah bahwa tindakan yang disampaikan terjadi sebelum tindakan pengujarnya. Inilah ciri lemah yang ditinggalkan oleh subjektivitas.

Bentuk-bentuk linguistik yang mengandung ciri-ciri ini amat banyak dan merupakan objek dari beberapa deskripsi.¹²⁾ Dapat dibedakan dua kelompok besar: indikasi atas identitas pengirim-penerima atau hubungan ruang dan waktu pengujarnya biasanya disampaikan oleh morfem-morfem khusus (kata ganti atau akhiran kata kerja), dan hubungan sikap si pengirim dan atau si penerima terhadap ujaran atau objeknya (yang hanya terdiri atas *seni*, aspek-aspek makna dari kata lain). Justru lewat penyimpangan inilah proses pengujaran menembus ujaran verbal: tiap kalimat mengandung indikasi mengenai kondisi pengujarnya. Yang mengatakan, *Buku ini bagus*, memberi pertimbangan nilai dan dengan demikian memperlihatkan diri antara ujaran dan acuannya tetapi yang mengatakan, *Pohon ini besar* mengujarkan sebuah penilaian dari jenis yang sama, meskipun kurang jelas, dan memberitahukan kepada kita misalnya, mengenai alam tumbuh-tumbuhan negaranya sendiri. Semua kalimat mengandung penilaian tetapi dalam

tingkatan yang berbeda-beda, yang menyebabkan kita dapat mempertentangkan ujaran-ujaran *evaluatif* dengan ragam bahasa yang lain.

Di dalam ragam subjektif ini, dibedakan beberapa kelompok yang mempunyai ciri-ciri yang dirumuskan secara lebih ketat. Yang paling dikenal adalah ujaran emotif, atau ekspresif; telaah klasik mengenai ragam ini disusun oleh Charles Bally. Sejak itu banyak sekali penelitian yang mengelompokkan uraiannya dalam ciri-ciri fonik, grafik, gramatikal dan leksikal.¹³⁾

Jenis subjektivitas lain terwujud bukan melalui makna kosa kata, melainkan modulusnya. Dalam wacana ini digunakan verba dan adverba yang mengandung modalitas (*pouvoir, devoir, peut-être, certainement, dan lain sebagainya*). Sekali lagi, subjek pengujian dan seluruh tindakan dijelaskan (lewat subjek pengujian).

Kita tidak seharusnya menonjolkan sifat pengaruh-mempengaruhi dari semua ragam dalam teks konkret. Sastra dewasa ini menyajikan kasus-kasus baru yang benar-benar rumit. Di bawah ini salah satu kutipan dari *Ulysse*:

"Sambil berhenti tersenyum, ia maju, dan sebuah awan yang berat pelan-pelan menutupi matahari, menyebabkan bagian depan Trinity College yang murung menjadi makin suram. Trem-trem bersilangan, naik turun, berdentang-dentang. Kata-kata tak ada gunanya. Benda-benda juga demikian, dari hari ke hari; skuadron polis yang keluar masuk, trem-trem yang datang dan pergi. Kedua anjing yang berjalan-jalan santai. Dignam dikirimkan ..."

Kalimat pertama ujaran ini seakan-akan merupakan ujaran objektif; tetapi apakah Bloom yang berpikiran *murung* atau penukur yang mengatakannya? Tanpa pemisah yang terlihat; kalimat-kalimat berikutnya, mulai dari kata-kata tak ada gunanya, menampilkan proses pengujian: Bloomlah yang berpikir; dan pikirannya disajikan dalam *monolog interieur*, bentuk yang menggabungkan beberapa ragam emotif atau evaluatif; karena itu dipakai kalimat nominal, elips, waktu kini, inversi dan lain-lain.

Penyebutan ragam bahasa secara berturut-turut tidak berpretensi tuntas: tujuannya hanya untuk memberikan gambaran mengenai keanekaragamannya, penyajiannya dalam karya fiksi. Hal ini juga tidak menyajikan sistem yang utuh dan logis: untuk hasil seperti itu dibutuhkan penelitian yang amat banyak berdasarkan pengetahuan yang disediakan bagi kita oleh bidang linguistik. Membaca karya sastra tentunya tak akan mendalam jika

bantuan-bantuan bahasa yang disediakan untuk itu tidak diketahui. Sastra modern khususnya, memaksa kita untuk memperhitungkan bantuan-bantuan tersebut tanpa henti-hentinya: sastra modern tidak puas hanya dengan menghadirkan bersama bantuan-bantuan bahasa dalam karya dengan struktur lain yang terbentuk dari alur, untuk menguatkan alur tersebut; kehadiran bersama itulah yang menyebabkan susunan karya yang menyeluruh dan utama, sedangkan tingkatan-tingkatan lain dalam teks mengikuti alur tersebut.

3. Aspek Verbal: Modus. Kala

Karya fiksi merupakan jembatan antara serangkaian kalimat dengan dunia imajinasi. Setelah tamat membaca *Madame Bovary*, kita tetap merasa mempunyai hubungan dengan sejumlah tokoh tertentu yang sedikit banyak kita ketahui nasibnya, padahal yang kita hadapi tadi hanyalah suatu wacana linear. Kita tidak boleh terbawa oleh arus ilusi penyajian yang telah lama turut menghalangi kita untuk melihat metamorfose berikut ini: pertama-tama, di dalam karya fiksi tidak ada realita, juga tidak ada penyajian realita dalam teks. Wujudnya adalah teks sastra, dari teks ini melalui karya cipta, kita dapat mencapai dunia tempat tokoh-tokoh hidup seperti orang-orang yang kita kenal *dalam hidup kita*. Karya cipta yang terjadi dalam jiwa si pembaca ini sama sekali bukan karya kita pribadi, karena hasil cipta ini sama dengan hasil cipta pembaca-pembaca lain.

Metamorfose wacana ke dalam fiksi dapat terjadi berkat sejumlah informasi yang ada dalam wacana: jumlah informasi tersebut tentunya tidak lengkap. Tidak adanya makna mutlak menimbulkan ribuan cara untuk mengungkapkan hal atau benda yang sama. Informasi-informasi ini akan disesuaikan dan dinilai menurut berbagai ukuran. Perbedaan ukuran ini menyebabkan kita dapat mengemukakan problem aspek verbal dari fiksi sastra.¹⁴⁾

Dalam artikel ini akan dikemukakan tiga macam unsur bahasa yang menjadi ciri informasi dan membawa kita dari wacana ke dalam fiksi. Kategori modus mengemukakan tingkat kehadiran peristiwa yang diceritakan dalam teks. Kategori kala menyinggung hubungan antara dua jalur waktu: yaitu jalur waktu dalam wacana fiksi (tampak dari rangkaian huruf-huruf yang linear pada suatu halaman atau pada halaman-halaman dalam satu jilid) dan jalur

waktu dalam alam fiktif yang jauh lebih rumit. Akhirnya, kategori pandangan (saya tetap menggunakan istilah yang pada masa kini sering dipakai, walaupun menimbulkan konotasi-konotasi tertentu yang tidak diharapkan): sudut pandang dari mana kita mengamati objek dan kualitas pengamatan ini (benar atau salah, sebagian atau seluruhnya). Pada ketiga kategori ini bisa ditambahkan kategori keempat yang tidak lagi berada dalam tingkatan yang sama, tetapi yang pada faktanya tak dapat dipisahkan dari kategori tersebut tadi, yaitu adanya proses pengujaran dalam ujaran. Kategori modus membawa kita cukup dekat pada ragam bahasa yang telah kita lihat sebelumnya. Tetapi di sini sudut pandangnya berbeda. Teks fiksi harus ditinjau dalam hubungannya dengan masalah berikut ini: dengan pertolongan kata-kata ditampilkan suatu dunia yang sebagian terbentuk dari kata-kata dan sebagian lain lagi dari aktivitas non verbal: oleh karena itu, hubungan antara wacana yang kita baca, baik dengan wacana lain maupun dengan materi lainnya (yang bukan wacana) tidak akan sama.

Perbedaan ini telah dikemukakan dalam tata sastra klasik (yang dimulai oleh Plato) dengan istilah *mimesis* (cerita dengan ujaran tokoh) dan *diegesis* (cerita tanpa ujaran tokoh). Sebenarnya kita tidak perlu mengingat *mimesis* mana pun kecuali dalam kasus marginal tentang keselarasan yang bersifat imitatif: telah diketahui bahwa kata-kata tidak mempunyai motif. Pertama, kata yang tampaknya diucapkan atau diformulasikan tanpa konteks dimasukkan ke dalam teks; kedua, peristiwa non-verbal dikemukakan dengan kata-kata (hal ini selalu dan pasti *arbitrer*).

Diegesis tentunya tidak mengenal berbagai macam modalitas (hanya variasi cerita saja yang mengemukakan ilusi *realisme* yang sedikit banyak mencapai sukses, sesuai dengan konvensi zamannya) : bagaimanapun benda dan peristiwa tidak menceritakan dirinya sendiri. Sebaliknya, *mimesis* tampil dalam berbagai jenis, karena ujaran dapat disisipkan dengan cara yang kurang lebih tepat.

G rard Genette mengusulkan agar dibedakan tiga gradasi penyisipan :

1. Gaya langsung: di sini ujaran sama sekali tidak mengalami perubahan; ini disebut juga *ujaran yang dilaporkan* (*discours rapport *).
2. Gaya tak langsung atau *ujaran yang disesuaikan* (*discours transpose*); di sini isi replik yang tampaknya diucapkan tetap

dipertahankan, tetapi dengan menggabungkannya menurut kaidah-kaidah bahasa dengan cerita si penutur. Seringkali perubahan-perubahan itu lebih dari sekedar perubahan tata-bahasa, misalnya, ujaran disingkat dan ungkapan-ungkapan afektif ditiadakan. Salah satu varian yang terdapat antara gaya langsung dan tidak langsung adalah apa yang disebut *gaya tak langsung yang bebas (style indirect libre)*.

Di sini digunakan bentuk-bentuk bahasa dari gaya tak langsung, tetapi nuansa replik yang asli tetap dipertahankan, terutama semua indikasi tentang subjek ujaran: tidak ada verba deklaratif yang mengemukakan dan menjadi ciri *ujaran yang disesuaikan*.

3. Transformasi ujaran tokoh yang terakhir ialah apa yang disebut *ujaran yang diceritakan (discours raconté)*. Di sini cukup dikemukakan isi dari tindakan mengujarkan (*l'acte de la parole*) tanpa mempertahankan unsurnya satu pun. Bayangkanlah kalimat berikut ini, "Aku memberi tahu Ibu tentang keputusanku untuk menikah dengan Albertine." Kalimat ini menunjukkan kepada kita adanya suatu tindakan mengujarkan sebagaimana juga isinya, tetapi kita tidak tahu semua kata yang mungkin *betul-betul* (artinya secara fiktif) diucapkan.

Dengan demikian, modus ujaran mengutarakan gradasi tepat tidaknya suatu wacana mengemukakan acuannya: gaya langsung mengemukakan gradasi yang maksimum, sedangkan gradasi yang minimum terdapat dalam *diegesis*, dan gradasi pertengahan terdapat dalam kasus-kasus lainnya.

Aspek informasi lain yang memungkinkan kita beralih dari wacana ke dalam fiksi adalah waktu. Dalam hal ini terdapat masalah karena harus ada kaitan antara dua jalur waktu, yaitu, waktu dari dunia yang digambarkan dan waktu dari wacana yang menggambarkan. Perbedaan antara tatanan peristiwa dan tatanan penceritaan jelas sekali, tetapi baru benar-benar masuk ke dalam teori sastra ketika kaum Formalis Rusia mempergunakannya sebagai petunjuk utama untuk mengemukakan pertentangan antara *fable* (tataran peristiwa) dengan *sujet* (tataran penceritaan); baru-baru ini suatu aliran kritik di Jerman telah mengemukakan oposisi antara *Erzählzeit* dan *erzählte Zeit* sebagai dasar doktrinnya.¹⁵⁾

Kini masalah waktu ini menjadi objek penelitian yang serius.

Hal ini tak akan dibicarakan secara panjang lebar,¹⁶⁾ kita hanya akan mengemukakan masalah-masalah terpenting yang muncul dalam bidang ini.

1. Hubungan yang paling mudah diperhatikan adalah urutan, karena urutan waktu yang dipakai untuk menceritakan (waktu dalam wacana) tak pernah betul-betul dapat sejajar dengan waktu peristiwa yang diceritakan (waktu dalam fiksi); tentu ada percampuran dari *yang lebih dulu* dan *yang kemudian*. Percampuran ini disebabkan karena adanya perbedaan antara dua jalur waktu, yaitu, waktu dalam wacana mempunyai satu dimensi sedangkan waktu dalam fiksi berdimensi jamak. Ketidakmungkinan adanya kesejajaran ini mengakibatkan anakroni; yang dengan jelas dapat dikelompokkan dalam dua macam anakroni yang paling pokok, yaitu: *retrospeksi* atau kembali ke masa lalu dan *prospeksi* atau disebut juga *antisipasi*. Kita dapati prospeksi bila apa yang akan terjadi kemudian dikemukakan lebih dahulu. Contoh yang diberikan kaum Formalis adalah cerpen Tolstoi *Kematian Ivan Ilitch* yang judulnya saja telah mengandung peristiwa terakhir. Retrospeksi yang lebih sering dipakai, menceritakan kepada kita *sesudahnya* apa yang terjadi *sebelumnya*. Misalnya di dalam cerita klasik, memperkenalkan tokoh baru biasanya diikuti oleh cerita tentang masa lalunya atau suatu kenangan tentang nenek moyangnya. Kedua macam anakroni ini dapat saling mengisi (berkombinasi), secara teoritis sampai tak terbatas (retrospeksi dalam prospeksi, dalam retrospeksi . . .), contohnya adalah kalimat Proust yang dikutip oleh Genette ini, "Beberapa tahun kemudian kami baru tahu bahwa bila pada musim panas itu hampir setiap hari kami makan asparagus, itu karena bau asparagus menyebabkan gadis pembantu yang malang yang diberi tugas mengupasnya, mendapat serangan asma yang begitu parah, sehingga ia terpaksa pergi."*) Di lain pihak dapat dibedakan *jangkauan* anakroni (jarak waktu antara dua momentum fiksi) dan *luasnya* (lamanya peristiwa berlangsung yang tercakup dalam cerita yang dikemukakan sebagai lanturan). Selain itu, tergantung dari tercakup tidaknya anakroni dalam alur utama dapat disebut *anakroni intern* atau *ekstern*. Mi-

*) *Catatan penerjemah* :

Seorang pembantu lain iri terhadap gadis pembantu itu, sehingga ia sengaja membeli asparagus setiap hari untuk menyingkirkannya.

salnya, urutan cerita tentang dua peristiwa yang bersamaan waktunya disebut anakroni intern dengan *jangkauan kosong*.

2. Dari segi lamanya berlangsung, dapat dibandingkan waktu yang dianggap sebagai waktu berlangsungnya peristiwa yang dikemukakan dengan waktu yang diperlukan untuk membaca wacana yang mengemukakan peristiwa itu. Sebetulnya, waktu yang disebut belakangan ini tidak dapat diukur dengan jelas, dan kita selalu terpaksa berbicara dengan nilai-nilai yang relatif. Banyak kasus yang dapat dikemukakan di sini :

1. Perhentian waktu atau pause, terjadi apabila waktu penceritaan (wacana) tidak mengemukakan waktu cerita sedikit pun, yaitu dalam kasus deskripsi, pemikiran tentang hal-hal yang umum dan lain-lain.
2. Kasus sebaliknya terjadi apabila tak satu bagian pun waktu penceritaan mengemukakan waktu yang berlangsung dalam fiksi. Jelasnya, hal ini merupakan peniadaan suatu periode atau elips.
3. Telah dikenal pula kasus ketiga yang merupakan kasus pokok, yaitu persesuaian sempurna antara kedua waktu itu: hal ini hanya dapat terjadi dengan pemakaian gaya kalimat langsung yang berarti masuknya realitas fiktif ke dalam wacana, yang dengan demikian merupakan suatu adegan.
4. Akhirnya bisa dikemukakan dua kasus antara, yaitu: kasus yang menggunakan waktu penceritaan *yang lebih panjang* atau *lebih pendek* daripada waktu cerita. Tampaknya, mau tak mau varian pertama membawa kita pada dua kemungkinan lainnya yang telah dikemukakan di atas, deskripsi atau anakroni (contohnya adalah cerita tentang kehidupan Leopold Bloom selama 24 jam yang sukar untuk dibaca selama 24 jam: yang *mengembangkan waktu* memang akroni dan anakroni). Kasus yang kedua telah banyak diketahui, yaitu berupa singkatan cerita, memadatkan waktu yang bertahun-tahun dalam satu kalimat saja.

3. Unsur penting yang terakhir tentang hubungan waktu penceritaan dan waktu cerita adalah *frekuensi*. Tiga kemungkinan teoritis dapat dikemukakan di sini: Dalam cerita *tunggalan*, wacana tunggal mengemukakan satu peristiwa saja; dalam cerita *rangkaian*, beberapa wacana mengutarakan satu peristiwa yang sama;

akhirnya dalam cerita *pengulangan*, satu wacana mengetengahkan banyak peristiwa (yang mirip satu sama lain). Tak ada komentar yang perlu diberikan tentang cerita tunggal. Cerita rangkapan dapat menggunakan berbagai cara: pengulangan secara terus menerus cerita yang sama oleh tokoh yang sama, cerita yang saling melengkapi dikemukakan oleh beberapa orang tentang peristiwa yang sama (membentuk suatu ilusi pandangan yang *stereoskopik*; cerita yang saling bertentangan, dikemukakan oleh satu atau beberapa tokoh, yang menyebabkan kita ragu tentang realita dan kejadian yang tepat dari suatu peristiwa tertentu. Telah kita kenal bagaimana para penulis (roman) Inggris dari abad ke-18 mempergunakan tehnik penulisan ini, terutama dalam karya-karya mereka yang berbentuk surat-menyurat (Richardson, Smollett). Dalam *Les liaisons dangereuses*, Laclos mempergunakan tehnik ini untuk mengetengahkan dengan jelas betapa naifnya sebagian tokoh (Cécile, Danceny, Madame de Tourvel) dan betapa liciknya tokoh-tokoh lainnya (Valmont, Madame de Merteuil). Tehnik ini tentunya membutuhkan bantuan unsur-unsur lain dari *aspek verbal*. Sebaiknya diingat tentang adanya *deformasi* waktu yang ditimbulkan oleh penggunaan tehnik ini karena urutan wacana tidak lagi mengemukakan urutan peristiwa (kronologis).

Akhirnya, cerita pengulangan yang mengemukakan peristiwa yang diulang-ulang dalam satu wacana merupakan tehnik yang terkenal dalam kesusastraan klasik. Meskipun demikian tehnik ini mempunyai peran terbatas; biasanya penulis mengemukakan suatu keadaan awal yang stabil dengan bantuan kata kerja dalam kala *imparfait* yang mengandung nilai *iteratif*, pengulangan peristiwa (dalam bahasa Indonesia, misalnya, kata-kata: sering, berkali-kali, biasanya, dan lain-lain, mengandung nilai pengulangan — Penerjemah), sebelum mengemukakan satu urutan peristiwa tunggal yang membentuk apa yang dikenal sebagai ceritanya. Sebagaimana dikemukakan oleh Genette, Proust adalah salah seorang pengarang yang pertama-tama memberikan peranan dominan pada nilai iteratif, sedemikian rupa sehingga modus ini juga dipergunakan untuk menceritakan kejadian-kejadian yang sama sekali tidak dapat terjadi lebih dari satu kali (Proust menciptakan *nilai iteratif semu* : jadi percakapan tertentu yang mungkin tidak dapat diulang tanpa perubahan, dan yang walaupun demikian dikemukakan oleh Proust dengan penyajian iteratif ini, "Dan bila Swann menanyakan padanya apa yang dimaksudkannya dengan hal itu maka ia

selalu menjawab dengan muka sinis”). Kesan menyeluruh penyajian seperti ini mungkin merupakan suatu hentian tertentu dalam waktu cerita.

4. Aspek Verbal: Sudut Pandang, Penuturan

Kategori ketiga yang dapat menjadi ciri penghubung antara wacana dan fiksi adalah sudut pandang: peristiwa-peristiwa yang membentuk dunia fiktif tidak dikemukakan kepada kita sebagaimana *aslinya*, tetapi menurut sudut pandang tertentu. Kosakata tentang pandangan ini bersifat metaforis atau bisa disebut bersikap sinekdoke: dalam hal ini *sudut pandang* mengemukakan keseluruhan persepsi, tetapi metafora ini terlalu umum, karena berbagai ciri sudut pandang yang *sebenarnya*, semua mempunyai padanan dalam gejala fiksi.

Sebelum awal abad ke-20, masalah sudut pandang ini tak banyak menarik perhatian; mungkin itulah sebabnya maka sejak saat itu, orang mengira telah menemukan rahasia seni sastra. Buku karangan Percy Lubbock, yang merupakan penelitian pertama yang sistematis tentang hal ini, berjudul *The craft of Fiction*. Kenyataannya yang sangat penting sudut pandang menduduki tempat pertama. Dalam sastra, kita tidak pernah berurusan dengan peristiwa-peristiwa atau fakta-fakta sebagaimana adanya, tetapi dengan peristiwa-peristiwa yang dikemukakan dengan cara tertentu. Dua sudut pandang yang berbeda menjadikan peristiwa yang sama berbeda satu sama lain. Semua aspek sebuah objek, ditentukan oleh sudut pandang yang menyajikannya kepada kita. Pentingnya hal itu selalu ditonjolkan dalam seni yang visual dan teori sastra dapat belajar banyak dari teori seni lukis. Sebagai salah satu contohnya dapat dikemukakan adanya sudut pandang dan peranannya yang menentukan untuk struktur adegan dalam *icōne-icōne* dari Byzantium: tampak bahwa berbagai sudut pandang terdapat di dalam *icōne* yang sama; hal ini dipergunakan sesuai dengan peran yang harus dimainkan oleh tokoh yang tampil: tokoh utama berpaling ke arah penonton, walaupun menurut adegan yang disajikan, ia seharusnya menghadap pada lawan bicaranya.

Perlu dikemukakan bahwa sudut pandang dalam sastra tidak ada hubungannya dengan pandangan riil si pembaca, yang tetap bisa berlain-lainan dan tergantung dari faktor-faktor di luar karya, melainkan suatu pandangan yang dikemukakan di dalam karya,

yaitu cara yang khas dalam memandang peristiwa. Sekali lagi, dalam hal ini seni lukis memberikan contoh-contoh yang baik sekali. Cukuplah bila kita ingat bahwa gambar-gambar *anamorphique*, gambar-gambar angka, tidak dapat dipahami kalau dilihat dari depan, yaitu sudut pandang yang paling banyak dipakai; tetapi dengan sudut pandang tertentu (pada umumnya paralel dengan gambar), gambar itu memperlihatkan benda-benda yang kita kenal. Perbedaan antara sudut pandang yang terkandung dalam suatu karya dan sudut pandang yang umum dipakai, menunjukkan bahwa sudut pandang dalam suatu karya memang ada, dan mengemukakan pula pentingnya sudut pandang untuk memahami karya.

Banyak teori tentang sudut pandang dalam kesusastraan, bahkan dapat dikatakan bahwa hal ini merupakan aspek karya yang paling banyak dipelajari dalam tata sastra di abad ini. Setelah karya Lubbock tersebut tadi, perlu dikemukakan di sini — dan ini hanyalah penyebutan sepintas lalu — karya Jean Pouillon *Temps et roman*, karya Wayne Booth *Rhetoric of Fiction*, karya B. Uspenski *Poëtika kompozicii*, karya Gérard Genette *Discours du récit*. Penelitian-penelitian ini memperjelas berbagai aspek masalah kita ini dan untuk diskusi yang lebih mendalam, kita perlu mengacu pada karya-karya itu. Berbeda dengan sebagian besar penelitian di atas, di sini yang ditekankan bukan deskripsi jenis-jenis khusus sudut pandang, melainkan deskripsi kategori yang menunjukkan perbedaan jenis-jenis ini. Memang setiap contoh sudut pandang seperti yang telah dipelajari hingga kini mengkombinasikan berbagai ciri yang berbeda-beda yang akan kami uraikan satu per satu.

1. Kategori pertama yang akan dibicarakan adalah pandangan subjektif atau objektif yang kita punyai tentang peristiwa-peristiwa yang diungkapkan (kita akan tetap memakai istilah ini selama belum menemukan istilah lain yang lebih baik).

Suatu pandangan memberikan informasi kepada kita tentang yang dipandang dan juga tentang yang memandang: jenis informasi yang pertama disebut objektif dan yang kedua disebut subjektif. Janganlah hal ini dikacaukan dengan kemungkinan menyajikan seluruh cerita dengan *kata ganti orang pertama* : baik dikemukakan dengan kata ganti orang pertama maupun dengan kata ganti orang ketiga, penceritaan dapat saja menyajikan

kedua jenis informasi tersebut. Henry James menyebut tokoh-tokoh yang bukan saja dipandang, tetapi juga memandang sebagai *reflektor* : bila tokoh-tokoh lain hanya merupakan gambaran yang terdapat dalam kesadaran, maka reflektor merupakan kesadaran itu sendiri. Salah satu contohnya adalah dalam *La Recherche du temps perdu*; pembaca mendapat informasi tentang Marcel bukan dari tindakan-tindakannya, melainkan dari caranya memandang dan menimbang tindakan-tindakan tokoh lain.

2. Kategori pertama ini yang pada hakikatnya menunjukkan *arah* kerja penyusunan yang dilakukan pembaca (dari sudut pandanglah pembaca berpaling ke arah subjeknya atau objeknya) harus benar-benar dibedakan dari kategori kedua yang tidak lagi menyangkut kualitas tetapi kuantitas informasi yang didapat, atau dapat dikatakan juga, tingkat pengetahuan pembaca. Dengan tetap memakai metafora visual, dalam kategori kedua ini dapat dibedakan dua hal: luasnya pandangan dan kedalamannya atau tingkat ketajamannya.

Dalam hal luasnya pandangan, biasanya dikemukakan adanya dua kutub, yaitu pandangan dari dalam dan pandangan dari luar. Pada hakikatnya, pandangan yang benar-benar dari luar saja (ekstern), yaitu pandangan yang hanya menggambarkan tindakan-tindakan yang dapat dilihat tanpa mengikutsertakan interpretasi atau selingan satu pun dalam pikiran si protagonis, tak pernah ada yang benar-benar murni: hal ini akan menyebabkan peristiwa-peristiwa tidak dapat dipahami. Bukan suatu kebetulan bila teknik ini banyak dipakai dalam cerita-cerita detektif karangan Dashiell Hammett. Teknik ini digunakan untuk menonjolkan misteri. Jadi, yang merupakan masalah bukanlah oposisi antara sudut pandang intern dan ekstern, melainkan tingkat kedalaman sudut pandang itu. Sudut pandang yang paling dalam adalah yang mengutarakan semua pikiran tokoh. Demikianlah dalam *Les Liaisons dangereuses*, Valmont dan Merteuil memandang tokoh-tokoh lain dari *dalam* (dengan pandangan intern), sedangkan si kecil Volanges hanya dapat menggambarkan tingkah laku orang-orang yang mengelilinginya atau memberikan interpretasi yang salah. Kontras tampak menyolok pula dalam sudut pandang Quentin dan Benjy dalam *The Sound and the fury*.

Perbedaan antara sudut pandang yang diberi definisi seperti ini dan *kedalamannya* tidaklah begitu besar: bisa saja si penutur

merasa tak puas dengan pandangan *di permukaan*, baik pandangan fisik maupun psikologis, tetapi ingin masuk ke dalam maksud-maksud tokoh yang tak disadari, ingin menyajikan pembedahan jiwa tokoh, tokoh-tokoh tersebut (yang tak mungkin dilakukan oleh mereka sendiri).

Contoh berikut ini menunjukkan baik kategori *arah* maupun kategori *pengetahuan*.

”Meskipun demikian, ia memandang nyonya Dambreuse, dan menurut pendapatnya wanita itu menarik, walaupun mulutnya agak lebar dan lubang hidungnya terlalu besar. Tetapi ia begitu agung. Gelombang rambutnya bagaikan mengandung kerinduan yang menggairahkan, dan dahinya yang kuning langsung tampaknya cukup berisi dan menunjukkan bahwa ia seorang yang berwibawa.” (Flaubert : *L’Education sentimentale*)

Di sini kita mendapat informasi yang objektif tentang nyonya Dambreuse dan informasi yang subjektif tentang Frédéric yang kita simpulkan dari caranya memandang dan menafsirkan. Pandangan tentang nyonya Dambreuse terbentuk menurut sudut pandang yang relatif sempit: pembaca hanya melihat ciri-ciri fisik. Frédéric memberikan beberapa penafsiran, tetapi dapat dicatat, betapa interpretasi ini dikemukakan dengan hati-hati: kerinduan didahului oleh kata *bagaikan*, dahinya *tampaknya* cukup berisi dan *menunjukkan* (kata-kata ini bisa disamakan dengan *mengandung makna*, tetapi tak dapat disamakan dengan *adalah*). Jadi Flaubert tidak mengemukakan perkiraan-perkiraan reflektornya secara otentik.

3. Di sini perlu diperkenalkan dua kategori yang memungkinkan disusunnya pembagian sudut pandang dalam dua sub-jenis, yang sebenarnya tidak ada hubungannya dengan *pandangan*, yaitu oposisi antara tunggal dan jamak di satu pihak dan antara pandangan yang tetap dan pandangan yang berubah-ubah di lain pihak. Memang, setiap kategori tersebut tadi dapat diatur menurut ukuran-ukuran baru ini: Seorang tokoh dapat dipandang dari *dalam* (dan hal ini menyebabkan dipakainya *fokalisasi intern*), demikian pula semua tokoh dapat dipandang dari *dalam* — cara ini menimbulkan adanya *pencerita mahatahu*. Kasus yang kedua ini terdapat dalam karya Boccacius *Decameron*. Di sini pencerita mengetahui maksud semua tokoh dengan cara yang sama. Kasus pertama, yaitu yang mengemukakan seorang tokoh

dengan pandangan dari *dalam* terdapat dalam novel-novel yang lebih baru, misalnya, prinsip ini dipergunakan dengan sangat ketat oleh Henry James.

Selain itu, sudut pandang intern dapat dipergunakan untuk mengemukakan seorang tokoh sepanjang cerita atau hanya pada salah satu bagian cerita saja (sebagaimana yang terdapat dalam *Camps retranché* karya John Cowper Powys): dan perubahan sudut pandang ini bisa dilakukan secara sistematis, bisa juga tidak. Misalnya, apabila James mempergunakan pandangan dari *dalam* untuk mengemukakan beberapa tokoh di sepanjang novel yang sama, maka perpindahan dari satu tokoh ke tokoh lain mengikuti pola yang ketat, yang kadang-kadang membentuk kerangka karya itu. Akan tetapi, hal ini tidak berarti bahwa apa yang dilakukan James merupakan cara yang paling banyak dipakai, juga bukan yang paling diharapkan. Dapat dicatat bahwa dalam karya Uspenski, perubahan sudut pandang—terutama perubahan dari sudut pandang ekstern ke sudut pandang intern — mempunyai fungsi sebagai bingkai lukisan: hal ini merupakan transisi antara karya dan lingkungannya (yang bukan karya).¹⁷⁾

4. Informasi mengenai dunia fiksi dapat bersifat objektif atau subjektif, informasi ini juga dapat lebih luas atau kurang luas (intern atau ekstern), tetapi ada satu dimensi lagi yang memberi ciri padanya: informasi ini dapat *ada* atau *tidak ada*, apabila memang ada apakah informasi ini benar atau *salah*. Hingga saat ini kita selalu beranggapan bahwa informasi itu selalu benar, tetapi bila Frédéric salah menafsirkan bentuk gelombang rambut Madame Dambreuse dan bila kita mempercayainya secara membabi buta, maka hal itu cukup untuk membuktikan bahwa kita tidak berhadapan dengan suatu informasi, tetapi dengan suatu ilusi. Pandangan yang tidak sempurna ini tidak selalu berasal dari kesalahan tokoh, bisa saja ini merupakan hal yang sengaja ditutupi.

Untuk mempercayai ilusi harus ada suatu informasi walaupun tidak benar. Kasus yang ekstrem mungkin juga terjadi, yaitu bahwa sama sekali tidak ada informasi: kita tidak lagi berhadapan dengan ilusi, tetapi dengan ketidaktahuan. Juga tidak boleh dilupakan bahwa suatu deskripsi tak pernah lengkap, sebabnya adalah sifat bahasa itu sendiri; jadi tak seorang pun dapat diper-salahkan karena mengutarakan sesuatu tidak secara lengkap selama

halaman-halaman sesudahnya tidak memberitahukan bahwa pada suatu titik tertentu dalam cerita, sesuatu telah disembunyikan dari kita. (Contoh yang segera teringat yang paling menyolok di antara ribuan lainnya – terdapat dalam karya *The Murder of Roger Ackroyd*. Dalam karya ini si penutur tidak mengatakan pada pembaca bahwa ia telah membunuh). Ketidaktahuan dan ilusi menimbulkan dua macam *koreksi* (sejak saat ini sajalah kedua hal tersebut hadir), yaitu, informasi dalam arti sempit dan penafsiran kembali tentang apa yang telah kita ketahui, tetapi secara tidak sempurna.

5. Akhirnya, dalam hal sudut pandang, termasuk pula suatu kategori yang agak khusus, yaitu penilaian atas peristiwa-peristiwa yang dikemukakan. Gambaran tentang setiap bagian cerita dapat merupakan penilaian moral: tidak adanya pertimbangan seperti ini juga merupakan suatu pernyataan sikap yang cukup berarti. Tidak perlu penilaian itu selalu diutarakan supaya sampai pada pembaca: untuk memahami penilaian yang tersirat, pembaca bisa meminta bantuan pada suatu kode prinsip dan reaksi psikologis yang seakan-akan dikemukakan secara *wajar*. Juga pembaca tak perlu tetap berpegang pada suatu sudut pandang yang *ekstern*, tetapi dapat menarik kesimpulan tentang *isi* yang sama sekali lain, dalam hal ini ia bisa saja tidak menerima pertimbangan etik dan estetik yang terkandung dalam sudut pandang yang dipakai: sejarah sastra mengenal banyak contoh pemutarbalikan nilai-nilai yang menyebabkan kita menghargai *si penjahat* dan memandang hina pada *si orang baik* dalam fiksi yang berasal dari masa yang cukup jauh dari pembaca.

Setelah sederetan penulis mulai dari Henry James sampai Faulkner secara bersemangat menggunakan teknik yang dipakai berkat adanya kesadaran tentang sudut pandang, sastra seakan-akan tidak lagi menganggap penting persoalan ini. Mungkin sebabnya adalah adanya suatu kecenderungan dalam penulisan modern untuk tidak lagi memperlihatkan apa pun kepada pembaca: karya seperti itu merupakan suatu wacana, tetapi bukanlah suatu fiksi. Berikut ini akan dikemukakan suatu teks tanpa *sudut pandang*: "Tampaknya aku berbicara, itu bukan aku, itu bukan aku. Hal-hal yang umum ini untuk permulaan saja. Bagaimana melakukannya, bagaimana akan kulakukan, bagaimana prosesnya? Dengan

perkiraan saja atau dengan pernyataan-pernyataan dan sangkalan-sangkalan yang diperhalus sedikit demi sedikit, cepat atau lambat. Pada umumnya demikian. Mestinya ada penyimpangan-penyimpangan lainnya. Jika tidak, hal itu bisa menyebabkan putus asa dalam segala hal. Memang, hal itu bisa menimbulkan putus asa.” (S. Beckett. *L’Innommable*)

Dalam ujaran yang terus-menerus membicarakan tentang dirinya ini, yang tidak membahas hal lain selain dirinya, tak ada lagi tempat untuk sudut pandang. Perannya diambil alih oleh ragam bahasa: apabila pada karya James kerangka karya terbentuk oleh sudut pandang, maka pada Maurice Roche kerangka itu terbentuk oleh susunan ragam bahasa yang khusus. Di sini kita benar-benar sampai pada garis batas: batas kejelasan yang dapat dicapai oleh suatu penelitian tentang aspek verbal dalam teks, karena aspek ini erat sekali hubungannya dengan fiksi.

Semua kategori aspek verbal yang hingga kini telah diteliti, dapat dibicarakan kembali dengan perspektif lain. Di sini wacana tidak akan dibicarakan dalam hubungannya dengan fiksi yang dibangunnya, tetapi keduanya dibicarakan dalam kaitannya dengan si pembawa wacana, *subjek pengujaran* atau sebagaimana biasa disebut dalam kesusastraan, *pencerita*. Hal ini menimbulkan masalah, yaitu masalah penuturan cerita.

Pencerita adalah pelaku semua pekerjaan membangun cerita hal yang baru saja kita tinjau — karena itu semua keterangan tentang pencerita secara tidak langsung menerangkan tentang pekerjaan membangun cerita. Penceritalah yang mengemukakan prinsip-prinsip dasar penilaian, dialah yang menyembunyikan atau mengutarakan pikiran para tokoh dan dengan demikian menyebabkan kita turut memiliki konsepnya tentang *kejiwaan* : dialah yang memilih antara penggunaan ujaran langsung dan ujaran yang disesuaikan, antara urutan peristiwa secara kronologis atau pemutarbalikan waktu peristiwa. Tak ada cerita tanpa pencerita.

Walaupun demikian, tahap kehadiran pencerita pun dapat berbeda-beda. Bukan saja karena campur tangannya — seperti yang baru saja kita lihat — bisa agak tersembunyi ataupun tidak, tetapi karena cerita mempunyai cara lain untuk menghadirkan si pencerita, yaitu dengan memunculkannya di dalam dunia fiksi. Perbedaan antara kedua kasus ini begitu besar, sehingga kadang-kadang dipergunakan dua istilah yang berbeda untuk menunjuknya: disebut pencerita hanya apabila dikemukakan secara eksplisit,

dan apabila tidak dikemukakan secara eksplisit disebut pengarang implisit. Kehadiran orang pertama (*aku*) tidak bisa dianggap cukup untuk membedakan yang satu dengan yang lain: si pencerita dapat menyebut *aku* tanpa ikut campur dalam dunia fiksi, dengan mengemukakan dirinya tidak sebagai tokoh, tetapi sebagai seorang pengarang yang menulis karya itu. (Contohnya yang klasik adalah *Jacques le Fataliste*)

Kadang-kadang, orang cenderung untuk memperkecil peranan yang bertentangan ini, dan hal ini berdasarkan konsepsi yang memperkecil peran bahasa. Padahal ada batas yang jelas antara cerita yang penuturnya melihat semua yang dilihat tokoh tetapi tidak muncul dalam salah satu adegan, dengan cerita yang penceritanya menyebut dirinya *aku*. Mencampurbaurkan hal ini berarti meniadakan arti bahasa. *Melihat sebuah rumah* dan mengatakan *aku melihat sebuah rumah*, adalah bukan saja dua tindakan yang berbeda, tetapi bertentangan. Peristiwa-peristiwa tidak pernah bisa *menceritakan dirinya sendiri*; tindakan menceritakan tidak dapat dihilangkan. Bila hal ini terjadi, akan dikacaukan antara *aku* dengan subjek pengujaran yang sebenarnya, yang menceritakan karya itu. Sejak saat subjek pengujaran menjadi subjek ujaran, yang mengujarkan bukan lagi subjek yang sama. Berbicara tentang *diri sendiri* berarti tidak lagi menjadi *diri sendiri* yang sama. Pengarang tidak dapat diberi nama: apabila orang ingin memberinya nama, akan ditinggalkannya nama itu, dan ia tidak ada di balik nama itu; ia selalu bersembunyi di belakang keanonimannya. Ia tak dapat dijamah seperti juga subjek pengujaran lainnya; memang menurut definisinya, subjek pengujaran tidak dapat dikemukakan. Dalam *ia berlari*, ada *ia* subjek ujaran dan *aku* subjek pengujaran. Dalam *aku berlari*, subjek pengujaran dalam ujaran terselip di antara kedua pengertian tersebut tadi, dan dari kedua belah pihak mengambil sebagian pengertian yang telah disebutkan tadi, tetapi tidak menghilangkan sama sekali pengertian itu: kedua pengertian itu hanya agak ditenggelamkan, karena si *ia* dan si *aku* tetap ada: si *aku* yang berlari tidak sama dengan si *aku* yang mengujarkannya. Si *aku* tidak mengurangi dua pengertian menjadi satu, tetapi menambahnya menjadi tiga.

Pencerita yang sebenarnya, subjek pengujaran dari suatu teks yang mengemukakan tokoh *akuan*, malahan lebih samar lagi. Cerita yang menggunakan orang pertama, tidak menjadikan gambaran pencerita lebih eksplisit, tetapi sebaliknya, malahan

menjadikannya lebih implisit lagi. Dan semua usaha untuk menerangkannya hanya akan membawa akibat makin tersembunyinya subjek pengujaran: tuturan yang menyebut dirinya tuturan ini, secara malu-malu menyembunyikan unsur tuturannya.

Walaupun demikian, salah juga bila pencerita ini sama sekali dipisahkan dari *pengarang yang tersirat* dan hanya menganggapnya sebagai salah satu tokoh. Perbandingan antara cerita naratif dengan drama mungkin dapat menjelaskan hal ini. Dalam jenis yang disebut terakhir ini, setiap tokoh merupakan (dan hanya merupakan) sumber ucapan. Ternyata perbedaan kedua jenis sastra ini lebih mendalam: dalam novel *akuan* seorang tokoh memainkan peran yang berbeda dengan peran lainnya; dalam drama, semua berada pada tingkatan yang sama. Si tokoh pencerita ini berbeda cara penggambarannya dari tokoh-tokoh yang lain: kita dapat membaca ucapan-ucapan tokoh maupun gambaran yang dikemukakan oleh pencerita tentang tokoh-tokoh tersebut, sedangkan si tokoh pencerita hanya hadir dalam ucapan-ucapannya sendiri. Secara lebih tepat, si pencerita tidak berbicara seperti tokoh-tokoh protagonis dalam cerita, melainkan ia bercerita. Jadi, si tokoh dan pencerita sama sekali tidak menyatu, orang yang *menceritakan* isi buku mempunyai peran yang sangat unik: ia berbeda dari tokoh yang disebut *dia* sebagaimana ia juga berbeda dari pencerita (pengaran implisit) yang merupakan si *aku* potensial.

Perlu ditambahkan bahwa si tokoh-pencerita ini dapat memainkan peran utama dalam fiksi (menjadi tokoh utama) atau sebaliknya, hanya menjadi saksi yang tidak menonjol. Contoh dari kasus yang pertama antara lain adalah: *Les Notes d'un souterrain* contoh dari kasus yang kedua: *Brother Karamazov*. Di antara kedua karya ini terdapat banyak kasus, antara lain (di sini hanya dikemukakan beberapa contoh yang berlainan saja), Zeitblom dalam *Docteur Faustus*, Tristram Shandy dan juga si tokoh ternama dokter Watson.

Sejak saat kita menemukan si pencerita (dalam arti luas) sebuah karya, perlu dikenali juga kehadiran *pasangannya*, yaitu pada siapa ditujukan wacana yang diujarkan dan yang sekarang disebut si penerima cerita¹⁸⁾. Si penerima cerita ini bukanlah pembaca yang riil seperti juga si pencerita bukanlah pengarang: jangan dicampurbaurkan antara tokoh peran dan tokoh yang memerankan. Pemunculan bersama ini hanyalah suatu pernyataan kaidah semiotik

yang umum. Menurut kaidah itu, *aku* dan *engkau* (atau lebih tepat si *pengirim* dan si *penerima* ujaran) selalu bekerja sama. Fungsi si penerima cerita ini banyak: ia merupakan unsur yang menghubungkan si pencerita dan si pembaca, ia membantu agar bingkai penceritaan menjadi lebih tepat, ia berguna untuk memberi ciri pada pencerita, ia menonjolkan tema-tema tertentu, ia menyebabkan alur cerita berkembang, ia menjadi penyambung lidah dalam mengemukakan moral karya (Prince, 1973. "Introduction à l' étude du narrataire" dalam *Poétique* no. 14, h. 178–196). Unsur ini sama pentingnya bagi pemahaman cerita dengan telah pencerita.

5. Aspek Sintaksis: Struktur Teks

Kini kita beralih pada masalah-masalah pengkajian sastra yang terakhir, yang dikumpulkan dengan nama aspek sintaksis sebuah teks. Di sini diperlihatkan bahwa setiap karya dapat diuraikan dalam unsur-unsur terkecil. Jenis hubungan yang terdapat antara unsur-unsur yang ada inilah yang dapat digunakan sebagai kriteria pertama untuk membedakan satu struktur tekstual dengan yang lainnya.

Agar pembagian yang akan dikemukakan berikut ini dapat diikuti, perlu ditegaskan bahwa pembagian itu hampir tak mungkin ditemukan secara terpisah: suatu karya sekaligus menggunakan berbagai jenis hubungan antara unsur-unsur, jadi sekaligus mengikuti berbagai urutan. Apabila dikatakan bahwa suatu karya lebih menampilkan struktur tertentu daripada struktur lainnya, hal itu disebabkan karena di dalamnya hubungan itu menonjol. Pengertian *menonjol* dan *penting* telah berkali-kali muncul dalam studi ini, tetapi kami belum berhasil menerangkannya secara gamblang, cukup dikatakan saja bahwa penonjolan ini mempunyai aspek kuantitatif (menunjukkan jenis hubungan yang paling sering muncul) maupun aspek kualitatif (hubungan antar unsur ini muncul pada saat yang istimewa).

Kami bedakan dua jenis susunan teks yang utama, sesuai dengan usul Tomachevski, "Unsur-unsur tematik disusun menurut dua jenis terpenting: unsur-unsur itu mengikuti prinsip kualitas dalam susunan kronologis tertentu atau unsur-unsur itu dikemukakan tanpa memperhitungkan kaitan temporal, jadi dalam urutan yang sama sekali tidak mengandung kausalitas intern." (*Théorie de la littérature*, h. 267). Jenis pertama disebut *urutan logis* dan

temporal, yang kedua disebut urutan spasial; jenis ini ditunjukkan secara negatif oleh Tomachevski.

1. URUTAN LOGIS DAN TEMPORAL.

Sebagian karya-karya fiksi di masa lalu, disusun sesuai dengan urutan yang dapat dikatakan temporal dan logis (perlu segera ditambahkan bahwa hubungan logis yang biasanya diingat orang merupakan implikasi atau biasa disebut kausalitas). Kausalitas sangat erat hubungannya dengan tempo (waktu): malahan mudah sekali mengacaukan kedua hal itu. Berikut ini akan dikemukakan bagaimana Forster menganggap bahwa setiap novel mengandung kedua hal tersebut, tetapi kausalitas membentuk alur sedangkan tempo membentuk cerita. "Raja wafat dan kemudian ratu pun wafat" adalah cerita. Sedangkan "Raja wafat dan kemudian ratu pun wafat karena merana" adalah alur (*Aspects of the novel*).

Meskipun hampir semua cerita yang kausal juga memiliki urutan temporal, hal yang terakhir ini jarang terlihat. Hal ini disebabkan karena secara tak sadar kita mempunyai pola berpikir determinis terhadap jenis cerita ini. Sumber aktivitas naratif adalah tercampur aduknya pengertian urutan kronologis dan hubungan sebab-akibat, apa yang terjadi *kemudian* terbaca dalam cerita sebagai *disebabkan oleh*; dalam hal ini cerita bisa merupakan suatu penerapan sistematis kesalahan logika yang dikemukakan oleh kaum skolastik dengan formulasi *post hoc, ergo propter hoc* tulis Roland Barthes.¹⁹) Bagi pembaca, urutan sebab-akibat merupakan suatu hubungan yang lebih kuat dari urutan waktu; bila keduanya sejalan, hanya yang pertamalah yang terlihat. Mungkin saja terdapat kasus-kasus di mana hubungan sebab-akibat dan hubungan waktu ditemukan dalam suatu keadaan yang murni, terpisah satu sama lain; tetapi dalam hal ini kita terpaksa meninggalkan wilayah yang biasa disebut kesusastraan. Urutan kronologis yang murni, yang tidak mengandung kausalitas, sangat dominan dalam kronik, laporan tahunan, catatan harian atau laporan maritim. Hubungan sebab-akibat yang murni sangat menonjol dalam wacana aksiomatis (yaitu wacana ahli logika) atau wacana argumentatif (wacana yang dipergunakan para pengacara, orator politik). Dalam kesusastraan, versi hubungan sebab-akibat yang murni dapat ditemukan dalam jenis potret atau jenis lainnya yang deskriptif, di dalamnya, tiadanya unsur waktu merupakan hal yang mutlak (suatu contoh yang karakteristik: *Une petite femme* karangan

Kafka). Sebaliknya, kadang-kadang suatu hasil sastra yang bersifat *temporal* paling tidak kelihatannya, menolak prinsip kausalitas. Karya-karya ini bisa memakai bentuk kronik atau saga seperti *Buddenbroocks*. Contoh yang paling jelas tentang cerita yang tunduk pada urutan waktu adalah *Ulysse* karangan Joyce. Satu-satunya atau sekurang-kurangnya, hubungan antar peristiwa adalah urutan waktunya: apa yang terjadi di suatu tempat atau dalam jiwa si tokoh, menit demi menit dilaporkan. Digresi, seperti yang dikenal roman-roman klasik, tak mungkin ada lagi di sini, karena hal itu menunjukkan struktur yang lain daripada struktur temporal; satu-satunya bentuk digresi yang bisa dilakukan adalah mimpi atau kenangan para tokoh.²⁰⁾

Kasus-kasus khusus ini lebih menjelaskan lagi bahwa biasanya ada solidaritas antara hubungan waktu dan hubungan sebab-akibat: dan yang terakhir inilah yang dominan. Tetapi kausalitas juga bisa dianalisis dalam beberapa jenis. Sesuai dengan tujuan kita, suatu oposisi dianggap lebih penting dari yang lain: perlu diketahui apakah unsur-unsur kausalitas yang terkecil mempunyai hubungan langsung satu sama lain ataukah ini hanya ada berkat aturan umum yang mengemukakan unsur-unsur ini sebagai ilustrasi. Berhubung kebiasaan menganggap yang satu maupun yang lain sebagai kausalitas, cerita yang termasuk golongan pertama disebut cerita mitologis dan yang termasuk golongan kedua disebut cerita ideologis.

a. Cerita yang di sini disebut *mitologis* adalah cerita yang untuk pertama kalinya menimbulkan penelitian yang berilham *struktural*. Dengan mengutip kaum Formalis (teman-temannya yang sejamin), ahli folklor Rusia Vladimir Propp, pada tahun 1928 telah menerbitkan studi sistematis yang pertama mengenai jenis cerita.²¹⁾ Memang, Propp tertarik pada satu jenis saja, yaitu dongeng, dan ia hanya mempelajari contoh-contohnya dalam bahasa Rusia, tetapi ia telah dapat melihat unsur-unsur pertama dari semua cerita jenis ini, dan banyak studi yang mendapat ilham dari karya ini, biasanya melakukan penelitian secara umum.²²⁾ Kita akan membicarakan lagi jenis cerita ini secara lebih terinci dalam bab-bab berikutnya.

Hubungan sebab-akibat yang langsung, tidak bisa disederhanakan pada hubungan antar peristiwa saja (seperti yang cenderung dilakukan oleh Propp), mungkin juga suatu peristiwa mengaki-

batkan atau disebabkan oleh suatu keadaan. Hal ini membawa kita pada cerita-cerita *psikologis* (tetapi akan kita lihat bahwa istilah ini dapat mencakup hal-hal yang berbeda). Dalam artikelnya *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Roland Barthes telah menunjukkan betapa pentingnya melihat perbedaan pengertian kausalitas ini: di samping unsur-unsur yang menyebabkan dan disebabkan oleh unsur-unsur yang sama (disebut *fungsi*), terdapat sejenis unsur lainnya, yang disebut *indeks*. Indeks tidak mengacu pada peristiwa-peristiwa yang melengkapinya atau yang merupakan akibat, melainkan pada konsep yang kurang lebih menyebar tetapi sangat penting untuk makna cerita: indeks sifat-sifat tokoh, keterangan-keterangan mengenai identitas, catatan-catatan mengenai suasana, dan seterusnya.

b. Cerita *ideologis* tidak mengemukakan hubungan langsung antara unsur-unsur yang membentuknya, tetapi unsur-unsur ini tampaknya mengungkapkan gagasan yang sama, kaidah yang sama. Kadang-kadang perlu dilakukan abstraksi yang cukup mendalam untuk menemukan hubungan antara dua peristiwa yang, kehadirannya, sepintas lalu, kelihatannya semata-mata karena kebetulan.

Marilah kita lihat secara lebih seksama suatu contoh: Adolphe karangan Benjamin Constant. Di sini terutama ada 2 kaidah yang mengatur tingkah laku tokoh. Kaidah yang pertama mengenai logika tentang karsa seperti yang diterangkan dalam karya ini. Hal ini dapat dikemukakan sebagai berikut : orang selalu menginginkan yang tidak dipunyai tapi menolak yang dipunyainya. Akibatnya halangan-halangan malah memperkuat keinginan dan semua pertolongan melemahkannya. Pukulan pertama terhadap cinta Adolphe terjadi ketika Ellénore meninggalkan comte de P*** untuk hidup bersamanya. Pukulan kedua, ketika wanita itu mengabdikan kepadanya untuk merawatnya waktu ia terluka. Setiap pengorbanan Ellénore memuakkan Adolphe: makin sedikit saja hal yang bisa membangkitkan hasratnya. Sebaliknya, ketika ayah Adolphe berusaha memisahkan mereka, ia mendapat hasil yang tak diharapkan dan Adolphe menyatakannya secara eksplisit, "Dengan mengira bisa memisahkan aku dan dia, ayah justru mempersatukan kami selama-lamanya." Tragisnya keadaan ini terletak pada karsa yang untuk mengikuti logika yang khas, tetap merupakan karsa, yaitu: menyebabkan kesengsaraan pada orang yang tak mampu memuakkan karsa itu.

Kaidah kedua dalam dunia Adolphe ini, yang juga bersifat moral, dikemukakan oleh Constant sebagai berikut: "Masalah besar dalam kehidupan adalah penderitaan yang disebabkan manusia, dan metafisik yang paling jitu pun tak membenarkan manusia yang telah mematahkan hati orang yang mencintainya." Manusia tak dapat mengatur hidupnya untuk mencari kebaikan, karena kebahagiaan seseorang selalu merupakan kemalangan orang lain. Tetapi kita dapat mengaturnya dengan sesedikit mungkin melakukan keburukan. Nilai yang negatif ini merupakan satu-satunya nilai yang mempunyai kedudukan mutlak di sini. Perintah-perintah dalam kaidah ini mengalahkan kaidah yang pertama tadi, apabila keduanya bertentangan. Itulah yang menyebabkan sulit sekali bagi Adolphe untuk menyatakan "*hal yang sebenarnya*" pada Ellénore, "Ketika aku berkata demikian, kulihat tiba-tiba wajahnya dibanjiri air mata: kuhentikan kata-kataku, aku berbalik, mungkir, berusaha menerangkan". (Bab 4). Di bab 6, Ellénore mendengarkan semua kata-katanya hingga akhir, kemudian ia pingsan dan Adolphe hanya dapat meyakinkannya tentang cintanya. Di bab 8, Adolphe mempunyai alasan untuk meninggalkan kekasihnya, tetapi ia tidak mempergunakan kesempatan itu, "Dapatkah aku menghukumnya karena kecerobohan-kecerobohan yang dilakukannya demi aku, dan secara hipokrit dan tak berperasaan, aku memakai kecerobohan itu sebagai alasan untuk meninggalkannya tanpa belas kasihan?" Rasa belas kasihan lebih penting dari karsa.

Demikianlah, tindakan yang terpisah-pisah dan tak saling berkaitan, seringkali dilakukan oleh tokoh yang berbeda-beda, mengemukakan kaidah abstrak yang sama, susunan ideologis yang sama.

Kesusastraan abad ke-20 membawa perbaikan-perbaikan yang serius pada gambaran kausalitas yang lama. Seringkali kesusastraan berusaha mengabaikan sama sekali dominasi kausalitas; bahkan bila tunduk pun pada kausalitas, kesusastraan telah banyak mengubahnya. Di satu pihak, sejak akhir abad yang lalu para penulis telah banyak sekali mengurangi kemutlakan pentingnya peristiwa-peristiwa yang digambarkan: dulu petualangan cinta dan kematian merupakan hal-hal yang disukai dalam kesusastraan, akan tetapi bersama Flaubert, Tchékhov dan Joyce, kesusastraan berpaling pada hal-hal yang tak berarti, yang sehari-hari; dan kausalitasnya mirip dengan imitasi kausalitas. Di lain pihak, kesusastraan

yang berilham fantastik telah menggantikan kausalitas yang benar dengan kausalitas yang dapat dikatakan irasional; dalam hal ini kita berada dalam wilayah anti kausalitas, walaupun masih dalam wilayah kausalitas. Hal ini berlaku untuk karya-karya Kafka atau Gambrowicz dan dengan cara yang berbeda, berlaku juga untuk *sastra absurd* masa kini. Tentu saja kausalitas ini berbeda dari kausalitas Boccacius.

Haruslah dihindari sikap mempersempit kausalitas menjadi apa yang disebut kausalitas eksplisit. Ada perbedaan antara, *Jean melempar batu. Kaca jendela pecah. dan Kaca jendela pecah karena Jean melempar batu.* Baik dalam yang pertama maupun yang kedua ada kausalitas, tetapi hanya dalam yang kedua saja kausalitasnya eksplisit. Seringkali hal ini dipergunakan untuk membedakan penulis-penulis yang baik dan yang jelek; penulis yang jelek selalu menggunakan kausalitas eksplisit, akan tetapi pernyataan itu tak ada dasarnya. Demikianlah, dikatakan bahwa sastra pop (roman detektif, cerkan sains, spionase) ditandai oleh kausalitas yang jelas dan kasar; tetapi sebagaimana diketahui, Hammett adalah tipe penulis yang meniadakan semua petunjuk yang berkaitan dengan kausalitas. Bila suatu cerita disusun dalam urutan sebab-akibat, tetapi memakai kausalitas implisit, cerita itu mengharuskan pembaca mengerjakan pekerjaan yang tak dilakukan oleh pencerita. Kausalitas sangat penting untuk pemahaman karya, karena itu si pembaca lebih diarahkan oleh karya daripada pembaca mengarahkannya: sebenarnya dialah yang terpaksa menyusun kembali cerita. Dapat dikatakan bahwa semua karya membutuhkan sejumlah tertentu hubungan kausal, pencerita dan pembaca menyuguhkannya berdua, usaha mereka saling menopang secara seimbang.

2. URUTAN SPASIAL

Biasanya karya-karya yang disusun sesuai dengan urutan ini tidak disebut *cerita*. Di masa lalu jenis struktur yang dibicarakan ini lebih banyak dipakai dalam puisi daripada prosa. Juga dalam puisi-lah urutan ini terutama dipelajari. Secara umum, urutan ini dapat dikatakan mempunyai ciri seperti adanya susunan tertentu unsur-unsur teks yang sedikit banyak agak tetap. Hubungan logis dan temporal beralih ke tingkatan yang kurang penting atau sama sekali menghilang, hubungan spasial (hubungan dalam ruang) unsur-unsur tekslah yang membentuk susunan teks (*ruang* ini ten-

tunya harus dianggap khusus, dan menunjuk pada pengertian asli teks.)

Sajak di bawah ini memperlihatkan salah satu contoh struktur spasial :

lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys²³⁾

Teks yang susunannya dibentuk dari urutan huruf, tentu saja hanya merupakan contoh yang agak naif tentang prinsip sajak yang mendasar. Dapat diingatkan di sini semua gambar yang dibuat dengan huruf-huruf; ingatlah pada *Un coup de dés* atau pada *Calligrammes* karangan Apollinaire. Lebih penting lagi anagram, yaitu teks yang huruf-hurufnya yang tertentu membentuk kata, bukan saja seperti urutan yang biasa dilihat, tetapi juga bila huruf-huruf itu dipindahkan dari tempatnya dan diletakkan dalam susunan yang lain. Huruf-huruf ini yang mengacu pada bunyi-bunyi, menggambarkan suatu ruang dalam tataran *signifiant*.

Studi tentang urutan spasial yang paling sistematis dibuat oleh Roman Jakobson. Dalam analisisnya tentang puisi, ia menunjukkan bahwa semua tingkatan ujaran, mulai dari fonem dengan ciri pembedanya sampai kategori tata bahasa dan kiasan, dapat merupakan susunan yang kompleks, dalam simetri, gradasi, antitese, paralelisme, dan seterusnya yang keseluruhannya membentuk suatu struktur spasial yang tangguh. Jadi bukanlah suatu kebetulan bila diskusi Jakobson tentang paralelisme dilanjutkan dengan referensi (acuan) pada geometri; juga bukan suatu kebetulan bila formulasi yang paling abstrak tentang *fungsi puitiknya* adalah sebagai berikut : "Pada setiap tataran bahasa, yang merupakan inti tehnik dalam puisi adalah pengulangan-pengulangan".²⁴⁾ Kata-kata *setiap tataran* menunjukkan bahwa hubungan spasial memang hadir di mana-mana (pada semua tataran bahasa): sebuah cerita secara keseluruhan juga dapat mengikuti urutan tersebut berdasarkan simetri, gradasi, repetisi, antitese, dan seterusnya. Tuntutan Proust untuk membandingkan karyanya dengan katedral adalah juga suatu perbandingan spasial.

Pada masa kini kesusastraan cenderung menghasilkan cerita-cerita yang mengemukakan hubungan spasial dan temporal dan meninggalkan kausalitas. Suatu karya seperti *Drame* karangan Philippe Sollers mempermainkan kedua urutan ini dalam suatu hubungan timbal-balik yang kompleks dengan penekanan pada waktu penulisan dan secara berselang-seling menggunakan dua macam wacana, yaitu yang bergaya aku—an dan dia—an. Karya-karya lainnya disusun dengan kombinasi ragam verbal atau kategori tata bahasa, jaringan semantik dan lain-lain.

Sebenarnya dalam kesusastraan, urutan-urutan tersebut hanya ditemukan dalam kombinasi. Kausalitas yang murni ditemukan dalam wacana utiliter. Urutan temporal yang murni terdapat dalam bentuk-bentuk ilmu sejarah yang elementer, urutan spasial yang murni terdapat dalam *logatome* huruf-huruf. Bila kita membicarakan struktur teks, bukankah hal ini merupakan salah satu masalah?

6. Aspek Sintaksis: Sintaksis Naratif

Pada dua bab berikut ini, pembahasan akan dibatasi khusus pada satu jenis susunan sintaksis, yaitu yang menjadi ciri cerita *mitologi*. Telah dikemukakan dari awal tulisan ini bahwa objek penelitian ini adalah hubungan unsur-unsur naratif. Sekarang akan diteliti hakikat unsur-unsur tersebut. Untuk itu akan ditentukan tiga macam satuan. Dua satuan yang pertama termasuk bentuk yang dapat dianalisis; sedangkan yang ketiga dianggap sebagai suatu bentuk empiris. Ketiga satuan tersebut adalah kalimat, sekwen dan teks. Untuk menjelaskan ketiga satuan tersebut, akan diambil contoh beberapa cerita dari *Decameron*.

1. Satuan naratif terkecil sudah dipermasalahkan oleh salah seorang pelopor kaum Formalis, ahli sejarah kesusastraan, yaitu Alexandre Vesselovski. Ia memakai istilah *motif* untuk menyebut satuan naratif terkecil. Istilah motif dipinjamnya dari tata sastra folklor, serta batasan spontan yang diberikannya adalah sebagai berikut, "Yang saya maksudkan dengan istilah motif adalah satuan naratif yang paling sederhana yang secara metaforis, menjawab berbagai masalah yang dihadapi oleh kaum berpikiran primitif atau yang timbul dari pengamatan mengenai adat istiadat". Salah satu contoh motif misalnya: seekor naga melarikan putri raja. Tetapi Propp, yang juga diilhami oleh penelitian Vesse-

lovski, mengkritik pendekatan tersebut. Kalimat ini belum dapat dikatakan suatu satuan yang tidak dapat diuraikan. Kalimat tersebut terdiri tidak kurang dari 4 unsur: naga, penculikan, putri dan raja! Untuk memecahkan persoalan ini, Propp memperkenalkan sebuah kriteria tambahan yang sifatnya selektif, yaitu *unsur yang tetap* dan *unsur yang berubah*. Misalnya, ia melihat bahwa dalam dongeng-dongeng Rusia, unsur yang tetap adalah penculikan; sedangkan ketiga unsur lainnya berubah dari satu dongeng ke dongeng lainnya. Ia mengatakan bahwa hanya unsur pertama yang dapat disebut *fungsi*, yaitu yang dianggapnya sebagai satuan dasar.

Dengan memperkenalkan kriteria *tetap* dan *berubah*, Propp terpaksa keluar dari aturan tata sastra umum serta masuk dalam tata sastra mengenai jenis tertentu (terutama dongeng Rusia). Mungkin saja terjadi dalam jenis lain bahwa unsur tetapnya adalah raja, sedangkan *motif* lainnya dapat berubah. Untuk menghindari kritik Propp terhadap Vesselovski tanpa masuk ke dalam suatu tata sastra yang sifatnya khusus pada suatu jenis tertentu, maka jalan ke luar yang terbaik adalah dengan menyederhanakan motif dasar menjadi serangkaian kalimat sederhana, sesuai dengan pengertian logis dari istilah tersebut, misalnya :

X adalah seorang gadis.

Y adalah seorang raja.

Y adalah ayah *X*.

Z adalah seekor naga.

Z melarikan *X*.

Satuan di atas akan disebut kalimat naratif. Terlihat jelas bahwa kalimat tersebut terdiri dari dua konstituen yang masing-masing akan disebut *aktan* (*X*, *Y*, *Z*) dan *predikat* (melarikan, adalah, putri raja, seekor naga, dan seterusnya).

Aktan adalah unsur yang berfungsi ganda. Di satu pihak, aktan memungkinkan kita menemukan unsur-unsur yang tidak tetap, yang berada dengan tepat dalam ruang dan waktu. Aktan berfungsi referensial, yang di dalam bahasa alamiah diwujudkan oleh nama diri (serta ungkapan-ungkapan yang disertai oleh kata penunjuk): tanpa mengubah susunan sebelumnya kita dapat menempatkan *Marie* di tempat *X*, *Jean* di tempat *Y*, dan seterusnya. Itulah yang terjadi dalam cerita-cerita sebenarnya: aktan (walaupun tidak selalu) biasanya individu, terutama berupa manusia. Di lain pihak, aktan menduduki posisi tertentu terhadap verba: dalam contoh di

atas misalnya, pada kalimat terakhir, *Z* adalah subjek sedangkan *X* objek. Ini adalah fungsi sintaksis aktan, yang dari segi ini terlihat tidak berbeda dari fungsi-fungsi sintaksis yang ada dalam bahasa, dan yang dalam banyak bahasa diwujudkan dalam bentuk kasus. Menurut penelitian yang dilakukan oleh Claude Bremond, aktan-aktan yang utama adalah *pelaku aktif* dan *pelaku pasif*. Masing-masing pelaku ditentukan oleh beberapa ukuran: pelaku aktif pasif menerima dan menjadi korban.

Predikat dapat berupa apa saja, karena predikat diwujudkan melalui berbagai leksikon. Namun sejak dulu telah disepakati untuk membedakan dua kelompok predikat, dengan kriteria pembeda yaitu hubungan sebuah predikat dengan predikat sebelumnya. Tomachevski telah merumuskan perbedaan itu yang dalam perbendaharaan katanya, dipakai untuk menerangkan motif, sebagai berikut: "Cerita mengungkapkan perubahan dari satu situasi ke situasi lain (. . .) Motif-motif yang mengubah situasi disebut motif dinamis, sedang yang tidak mengubah situasi disebut motif statis. Pengelompokan tersebut menjelaskan perbedaan gramatikal antara adjektiva dan verba (di sini substantiva termasuk adjektiva). Dapat ditambahkan bahwa predikat adjektival terjadi sebelum proses penyebutannya, sedangkan predikat verbal terjadi pada saat yang sama dengan proses ini. Sapir menyebut predikat yang pertama *existant* (unsur yang ada) dan predikat kedua *occurent* (unsur yang muncul kemudian)".

Untuk menjelaskan bagian-bagian wacana naratif, dapat diberikan contoh di bawah ini. Peronnelle menerima kekasihnya ketika suaminya, seorang tukang batu yang miskin, tidak berada di rumah. Tetapi pada suatu hari, si suami pulang lebih cepat dari biasanya. Peronnelle menyembunyikan kekasihnya dalam sebuah tong. Ketika si suami masuk ke rumah, Peronnelle mengatakan bahwa ada seseorang yang bermaksud membeli tong dan orang tersebut sedang memeriksa tong itu. Si suami percaya dan sangat senang atas penjualan itu. Ia pergi menggosok tong untuk membersihkannya. Sementara itu, Peronnelle memasukkan kepala dan tangannya ke dalam tong sehingga menutupi lubang tong dan bercinta dengan kekasihnya.

Peronnelle, si kekasih dan si suami adalah pelaku cerita; kita dapat menyebut mereka *X*, *Y* dan *Z*. Sebutan kekasih dan suami menunjukkan keadaan tertentu (di sini yang menjadi masalah adalah sahnya hubungan mereka dengan Peronnelle); dengan demi-

kian, X;Y dan Z berfungsi sebagai adjektiva. Adjektiva ini menunjukkan keadaan awal, Peronnelle adalah istri seorang tukang batu, ia tidak berhak bercintaan dengan pria lain. Kemudian hukum itu dilanggar: Peronnele menerima kekasihnya. Di sini memang terlihat adanya verba, yaitu apa yang disebut *melanggar hukum*. Verba ini menyebabkan keadaan tidak seimbang, karena hukum kekeluargaan tidak dipatuhi.

Ada dua kemungkinan untuk mengembalikan keseimbangan keadaan. Pertama dengan menghukum si istri yang tidak setia, namun peristiwa ini akan mengembalikan keseimbangan keadaan awal. Padahal, sebuah cerpen (setidak-tidaknya cerpen-cerpen Boccacius), tidak pernah mengungkapkan kembalinya keadaan awal. Verba *menghukum* hadir dalam cerita (ancaman yang dihadapi Peronnelle), tetapi tidak terwujud, hanya dalam bentuk implisit. Kemungkinan kedua adalah menemukan cara untuk menghindari hukuman, yaitu yang kemudian dilakukan oleh Peronnelle. Ia berhasil menghindari hukuman dengan mengubah keadaan tidak seimbang tadi (pelanggaran hukum) menjadi keadaan seimbang (pembelian sebuah tong tidak melanggar hukum). Di sini tercipta sebuah verba baru, yaitu *mengubah*. Akhir cerita merupakan suatu keadaan lagi, jadi merupakan adjektiva: suatu hukum baru telah tercipta, walaupun tidak eksplisit: wanita boleh mengikuti naluri alamiahnya.

2. Setelah deskripsi mengenai satuan terkecil yaitu kalimat, kita kembali ke masalah awal kita, yaitu hubungan antara satuan-satuan minimal. Dapat langsung dikatakan bahwa dari segi isi, hubungan itu dapat dikelompokkan dalam beberapa tingkatan yang telah diteliti pada bab sebelumnya, yaitu: kelompok hubungan *logis*, *kausal* atau *inklusif*; kelompok hubungan waktu, *kronologis* atau *simultan*; serta kelompok hubungan dalam ruang, pengulangan, oposisi, dan seterusnya. Walaupun demikian, kombinasi kalimat memiliki kekhasan lain.

Mula-mula, perlu ditentukan satuan yang lebih besar. Kalimat-kalimat tidaklah membentuk rangkaian tanpa akhir, melainkan membentuk lingkaran-lingkaran yang dikenali secara intuitif oleh setiap pembaca (yang memberikan kesan akan suatu keutuhan yang sempurna) dan yang dengan mudah ditemukan dalam analisis. Satuan yang lebih besar ini disebut sekuen; batas sekuen ditandai oleh pengulangan kalimat awal yang tak lengkap (kami

lebih senang menyebutnya: perubahan kalimat awal). Agar lebih mudah, apabila disepakati bahwa kalimat awal itu menggambarkan suatu keadaan stabil, maka sekuen lengkap terdiri dari — selalu dan hanya — 5 kalimat. Sebuah cerita ideal dimulai dari suatu keadaan seimbang yang diganggu oleh suatu kekuatan tertentu. Akibatnya, terjadilah keadaan tak seimbang; berkat kekuatan dari arah yang berlawanan, keadaan seimbang tercipta kembali; keadaan seimbang yang kedua ini memang mirip keadaan awal, tetapi keduanya tak pernah sama. Dengan demikian, ada dua macam episode dalam cerita: yang menggambarkan keadaan tertentu (seimbang atau tidak) dan yang menggambarkan perubahan dari suatu keadaan ke keadaan lainnya. Episode-episode itu dapat disebut kalimat atributif dan kalimat verbal. Tentu ada kemungkinan bahwa sekuen terpotong di tengah-tengah (hanya berupa perubahan dari keseimbangan ke ketidakseimbangan atau sebaliknya), atau bahkan terpotong-potong dalam bagian yang lebih kecil lagi.²⁵⁾

Istilah *perubahan dari suatu keadaan ke keadaan lain* (atau menurut Tomachevski *dari suatu situasi ke situasi lain*) mengandung arti melihat peristiwa secara abstrak. Namun *perubahan* ini dapat terwujud melalui berbagai cara. Claude Bremond telah meneliti, dalam *Logique du récit*, percabangan skema awal yang abstrak. Dalam bukunya ia mencoba menyusun suatu tabel sistematis dari semua *cerita yang mungkin ada*.

Sekuen seperti yang telah kita tetapkan terdiri dari sejumlah minimal kalimat; tetapi dapat juga sekuen terdiri dari sejumlah kalimat yang lebih banyak, tanpa dapat dibedakan dua sekuen otonom: karena tidak semua kalimat masuk dalam skema dasar. Di sini sekali lagi Tomachevski mengusulkan perbedaan utama (dengan tetap menerapkannya pada *motif*, yang menurut pendapatnya mencakup predikat dan kalimat). *Motif* sebuah karya sangat beragam. Sebuah penjabaran yang sederhana dari cerita memperlihatkan bahwa motif-motif tertentu dapat dihilangkan tanpa merusak urutan peristiwa, sedangkan motif-motif tertentu lainnya tidak dapat dihilangkan tanpa mengubah hubungan kausalitas yang memadukan peristiwa-peristiwa. *Motif-motif* yang tak dapat dihilangkan dinamakan *motif terikat*; sedangkan yang dapat dihilangkan tanpa mengubah urutan kronologis dan logis peristiwa-peristiwa, disebut *motif bebas*. Di sini kita kenali perbedaan yang dikemukakan oleh Barthes, antara *fungsi* dan *indeks*. Dengan

sendirinya kalimat pilihan itu (*bebas, indeks*) hanya disebut demikian dari segi pembentukan sekuen; seringkali bagian-bagian merupakan unsur terpenting dalam sebuah teks.

3. Yang diterima oleh pembaca secara empiris bukanlah kalimat ataupun sekuen, melainkan keseluruhan teks: novel, cerpen atau drama. Padahal sebuah teks hampir selalu berisi lebih dari satu sekuen. Ada tiga macam kemungkinan kombinasi antar sekuen.

Yang pertama sering terdapat dalam *Decameron*, yaitu cerita berbingkai. Di sini, satu sekuen menggantikan satu kalimat dari sekuen pertama. Contoh: Bergamin tiba di suatu desa yang asing, diundang oleh Tuan Cane untuk bersantap; pada saat terakhir Tuan Cane membatalkan undangan tanpa mengganti kerugian yang diderita orang yang diundangnya. Bergamin terpaksa mengeluarkan banyak uang; tetapi pada suatu hari ketika ia bertemu dengan Tuan Cane, diceritakannya dongeng mengenai Primas dengan pendeta dari Cluny. Primas datang di jamuan makan pendeta tanpa diundang, dan pendeta menolak memberinya makan. Setelah itu pendeta menyesali tindakannya dan kemudian memberi Primas pengampunan. Cane mengerti maksud dongeng tersebut dan mengganti kerugian pada Bergamin. (I,7).

Sekuen utama berisi semua unsur wajib: keadaan awal Bergamin, caranya mendapat kemalangan, keadaan menyedihkan Bergamin, cara yang ditempuhnya untuk keluar dari keadaan tersebut serta keadaan akhir yang serupa dengan keadaan awal. Tetapi kalimat yang keempat merupakan sebuah cerita, yang membentuk suatu sekuen sendiri: demikianlah tehnik cerita berbingkai.

Ada beberapa macam cerita berbingkai, menurut tataran naratif kedua sekuennya (tataran yang sama ataupun tataran yang berbeda seperti contoh di atas) dan menurut jenis hubungan tematik, dongeng sebagai argumen atau sebagai contoh atau cerita-cerita yang memperlihatkan adanya kontras dengan cerita sebelumnya; akhirnya bisa juga, seperti dikatakan oleh Chklovski, *menceritakan cerita-cerita pendek atau dongeng untuk memperlambat berlangsungnya suatu peristiwa tertentu* : misalnya dengan segera kita teringat akan cerita mengenai Schéhérazade dalam dongeng Seribu Satu Malam.

Kemungkinan kedua adalah cerita berurutan. Dalam hal ini sekuen-sekuen berurutan dan tidak berseling. Contohnya dalam

cerita ke-7, hari ke-8: H el ene membiarkan juru tulis yang jatuh cinta kepadanya, berada di halaman semalaman pada musim dingin (sekuen pertama) : kemudian juru tulis tersebut mengurung H el ene dalam keadaan telanjang bulat dalam sebuah menara sepanjang hari di musim panas (sekuen kedua). Kedua sekuen itu memiliki struktur yang sama; kesamaan ini dipertegas oleh oposisi dalam latar (ruang dan waktu). Cerita berurutan juga memiliki beberapa variasi semantik dan sintaksis: misalnya Chklovski membedakan antara sekuen berantai di mana tokoh yang sama mengalami berbagai petualangan (contoh *Gil Blas*), jenis sekuen berstruktur tangga atau sekuen-sekuen paralel, dan sebagainya.

Kemungkinan ketiga adalah cerita berseling. Dalam hal ini, sekuen-sekuen yang berdampingan kadang-kadang berupa kalimat dari sekuen pertama, kadang-kadang kalimat dari sekuen kedua. Decameron tidak banyak mengandung jenis cerita ini (walaupun demikian, lihat bagian V,1); tetapi novel sering memakainya. Dalam *Les Liaisons dangereuses* misalnya, terlihat berita Madame de Tourvel dan cerita C ecile berselang-seling; hal ini disebabkan oleh karena bentuk novel yang berupa kumpulan surat-surat. Dengan sendirinya ketiga jenis cerita masih dapat bergabung satu dengan lainnya.

7. Aspek Sintaksis: Kekhususan dan Reaksi

Setelah memperoleh gambaran menyeluruh, kita akan kembali pada beberapa aspek predikat naratif yang hingga kini belum disinggung.

1. Deskripsi yang lalu mungkin menimbulkan perkiraan bahwa setiap predikat sama sekali berbeda dengan semua predikat lainnya. Padahal, sepintas lalu pun akan terlihat adanya kesamaan beberapa tindakan, dan dengan demikian ada kemungkinan untuk menganggap tindakan-tindakan tersebut sebagai satu tindakan yang memiliki beberapa bentuk.

Propp telah mulai mengadakan percobaan ke arah itu, dengan menyusutkan semua dongeng menjadi hanya tiga puluh satu *fungsi*. Tetapi pemilihan jumlah yang agak seenaknya, tidak berhasil meyakinkan pembaca-pembacanya: jumlah tersebut sekaligus terlalu kecil dan terlalu besar. Terlalu kecil, kalau diingat bahwa semua peristiwa yang mungkin terjadi harus berakhir melalui pengelompokan empiris dalam jumlah tiga puluh satu saja; terlalu besar, ka-

lau titik tolak bukan dari keragaman peristiwa, melainkan dari satu pola yang bersifat aksioma. Dengan demikian, kritik terhadap Propp menunjukkan persamaan, yaitu adanya kemungkinan menggabungkan beberapa fungsi menjadi satu fungsi saja, sambil tetap mempertahankan perbedaan fungsi-fungsi tersebut; Lévi-Strauss misalnya, menulis bahwa, *pelanggaran* dapat dianggap sebagai lawan dari *larangan*; dan *larangan* dapat dianggap sebagai perubahan negatif dari *perintah*.²⁶⁾

Dalam bahasa, unsur-unsur yang menggolongkan suatu peristiwa dalam kategori khusus, dan sekaligus mengemukakan persamaan ciri peristiwa tersebut dengan peristiwa lain diwujudkan oleh akhiran verba, adverba atau kata tugas. Contoh paling sederhana dan yang paling terkenal adalah kategori kalimat menyangkal (dengan variannya pertentangan). Bergamin mula-mula kaya, kemudian miskin, lalu kaya kembali: perlu diperhatikan bahwa di sini tidak ada dua predikat mandiri, melainkan bentuk positif dan negatif dari satu predikat.

Sangkalan termasuk apa yang disebut *status* verba. Sebuah kategori verbal adalah aspek: dengan demikian, suatu peristiwa dapat diungkapkan awalnya saja, pada saat berlangsungnya atau pada saat akhirnya (dalam tata bahasa, aspek-aspek tersebut aspek inkoatif, aspek progresif dan aspek terminatif). Yang lebih penting lagi bagi cerita adalah kategori modus: telah diteliti sebuah contoh cerita mengenai Peronnelle. Dalam cerita ini larangan berzinah memegang peran utama; padahal, larangan tak lain adalah kalimat berstatus negatif, yang diujarkan dalam modus imperatif (*Kau tak boleh . . .*).

Jenis kekhususan ini tampak wajar saja dalam konteks tata bahasa; namun harus disadari bagaimana caranya adverba dapat mengisi peran yang sama. Kita dapat menerangkan segala macam peristiwa yang telah terjadi dengan *baik* atau *buruk*, dengan menentukan ciri-ciri umum peristiwa-peristiwa itu; dan sebaliknya, sebuah peristiwa yang sama dapat dijelaskan khusus menurut cara penyajian tertentu.

Analisis logis semacam itu (sebutan ini lebih tepat dari pada sebutan analisis gramatikal, walaupun sepiantas lalu tampaknya begitu), bukanlah sekedar catatan yang dibuat-buat; analisis tersebut memungkinkan uraian sekecil-kecilnya sampai dengan unsur-unsur yang tak dapat diuraikan lagi, dan hal ini merupakan syarat penting bagi setiap deskripsi yang cermat.

2. Jelaslah bahwa untuk predikat, pengelompokan dan klasifikasi perlu dilakukan, sehingga dicapai penentuan kategori untuk mengubah (atau mengkhususkan) predikat awal. Ada cara lain untuk mengelompokkan predikat, bukan menurut modus melainkan menurut sifat primer atau sekunder dari predikat.

Memang ada peristiwa-peristiwa primer yang tidak membutuhkan terjadinya peristiwa lain. Misalnya, kembali pada contoh yang telah disebut di atas, terlihat bahwa Haga melarikan Marie tanpa mengetahui bahwa Marie adalah putri raja: kalimat-kalimat semacam itu saling berurutan, kadang-kadang satu sama lain mempunyai hubungan kausal, tetapi juga dapat berdiri sendiri.

Lain halnya dengan predikat seperti mengetahui. Bayangkanlah Ivan mengetahui penculikan Marie. Peristiwa itu akan disebut peristiwa sekunder, karena menyangkut kalimat sebelumnya, yaitu *seseorang melarikan Marie*. Dengan sedikit memaksakan makna kata, kasus pertama dapatlah disebut *aksi*, sedangkan yang kedua *reaksi*, yang selalu muncul setelah suatu kejadian.

Dapatkah semua reaksi dihitung secara logis? Sebenarnya ini telah dilakukan, dan bukanlah kebetulan kalau pada alinea di atas, kata *mengetahui* muncul dua kali, sekali dengan subjek *kita* (pembaca) dan sekali lagi *Ivan* (tokoh). Tepat seperti kita membangun fiksi dari wacana, tokoh-tokoh, yaitu unsur-unsur fiksi membentuk dunia persepsi mereka melalui ujaran-ujaran dan tanda-tanda di sekeliling mereka. Setiap fiksi mengandung perwujudan dari proses membaca itu sendiri, yang dialami pembaca: Tokoh-tokoh membentuk realita mereka dari tanda-tanda yang mereka terima, seperti juga kita membentuk fiksi dari teks yang kita baca; pengenalan tokoh akan dunia mencerminkan pengenalan kita terhadap karya.

Dengan demikian, semua kategori yang telah ditentukan dalam deskripsi mengenai *aspek verbal* karya sastra dapat ditemui di sini; dan deskripsi tersebut dapat dipergunakan untuk menyempurnakan tipologi predikat naratif. Misalnya soal waktu cerita. Seperti juga kita, pembaca yang dapat mengetahui suatu kejadian sebelum atau sesudah kejadian tersebut berlangsung secara fiktif (prospeksi dan retrospeksi), demikian pula tokoh-tokoh tidak sekedar mengalami suatu kejadian, tetapi dapat juga mengingat kembali kejadian tersebut atau membayangkan kemungkinan terjadinya: banyak *reaksi* yang hanya dapat terjadi berkat suatu kejadian lain. Lagi-pula banyak predikat yang terikat oleh permainan waktu, ter-

gantung dari hubungan predikat dengan subjek yang mengujarkan, dengan tingkatan keterlibatan terhadap kejadian yang dihadapi, dan sebagainya. Misalnya predikat *membayangkan* atau *memutuskan*, merupakan kejadian yang dilakukan oleh subjek dan hanya tergantung pada subjek tersebut; sebaliknya predikat *menjanjikan* atau *mengancam* menyangkut juga tokoh lawan bicara si subjek; dan dalam predikat *mengharapkan* atau *merasa takut*, kelanjutan peristiwanya tidak tergantung pada subjek.

Akan kita temui kategori modus, kalau kita beralih pada masalah penyampaian informasi dalam fiksi: di sini, peristiwa-peristiwa dapat diceritakan atau diragakan dengan setia atau tidak; atau dengan mengambil jarak atau tidak (dan dalam dunia fiksi, menceritakan suatu kejadian, yang merupakan *reaksi*, dapat lebih memiliki arti naratif daripada kejadian yang dialami itu sendiri).

Namun, reaksi-reaksi yang paling beragam dan paling banyak mempunyai kaitan dengan berbagai kategori yang telah dibahas dalam bab mengenai sudut pandang.

Contoh yang paling sederhana adalah peristiwa ilusi, atau informasi palsu dengan cara meniadakannya. Misalnya tindakan cerdik Peronnelle yang mengubah situasi zinah menjadi situasi penjualan tong. Tata sastra klasik merumuskan peristiwa pelengkap, penafsiran kembali, penemuan kebenaran (setidak-tidaknya salah satu versi) dengan nama pengenalan kembali. Inilah rumusan Aristoteles, "Pengenalan kembali, seperti terlihat dari namanya, menunjukkan adanya peralihan dari ketidaktahuan menjadi pengenalan . . ." (*Poétique*, 1452 a). Akibatnya adalah bahwa pengenalan kembali merupakan dua bagian dari satu peristiwa: mula-mula, saat *ketidaktahuan*, kemudian saat *pengenalan*. Dalam kedua saat tersebut, — yang bagi kita disebut dua kalimat — seseorang keliru menafsirkan, sehingga menimbulkan peristiwa kedua, yaitu reaksi. Contoh yang paling sering ditemui yaitu yang menyangkut identitas seorang tokoh: mula-mula tokoh Iphigénie mengira Oreste seorang lain, kemudian ia mengenalinya. Tetapi tampak bahwa tidaklah perlu membatasi pengertian pengenalan kembali pada penemuan identitas sebenarnya: setiap penjelasan suatu peristiwa yang sebelumnya ditafsirkan keliru adalah *pengenalan kembali*. Sama halnya dengan ketidaktahuan yang mengandung makna suatu reaksi dari proses mengenal.

Dengan mengatakan bahwa tokoh dapat mengkhawatirkan atau mengharapkan suatu kejadian, kita hanya memperhatikan nilai

temporal dari reaksi-reaksi tersebut; padahal, reaksi-reaksi itu dengan sendirinya juga memiliki makna penilaian tertentu atau apresiasi — yang tentunya dapat mengambil bentuk lain daripada sekedar baik atau buruk. Akhirnya, cara sederhana mengubah suatu peristiwa dari status objektif menjadi subjektif melalui seorang tokoh, setara dengan adanya sudut pandang: *Peronnelle mengkhianati suaminya* adalah aksi, *si suami menyangka Peronnelle mengkhianatnya* adalah reaksi (tetapi ini tidak terjadi dalam dongeng Boccaccius).

Dengan demikian, semua yang pada tataran penceritaan tampak sebagai sekedar penyajian berubah menjadi unsur tema, dalam tataran fiksi.

Penting melihat perbedaan antara kekhususan dan reaksi: yang pertama menyangkut berbagai bentuk dari satu predikat, sedangkan yang kedua menyangkut dua macam predikat yang berbeda, yang *primer* dan yang *sekunder* atau *aksi* dan *reaksi*. Kehadiran serta posisi tipe-tipe tertentu predikat sangat mempengaruhi persepsi kita terhadap teks. Contoh yang paling menonjol adalah dua reaksi dalam cerita sejenis *la Quête du Graal*: di satu pihak semua peristiwa yang terjadi diberitahukan sebelumnya; di lain pihak, setelah terjadi, peristiwa-peristiwa tersebut mendapat penafsiran baru menurut kode simbolik khusus. Kesusastraan akhir abad ke-19 secara khusus sangat menyenangkan penyuguhan proses pengenalan; penggunaan cara ini mencapai puncaknya dalam karya Henry James atau Barbey d'Aurevilly. Dalam karya-karya itu yang sering diceritakan hanyalah proses pengenalan tanpa diperkenalkan apa pun: karena tak ada hal yang dapat dipelajari ataupun karena kebenaran itu tak dapat dikenali. Teks-teks semacam itu menyuguhkan dengan sangat jelas tehnik "mise en abyme", yang menjadi nasib setiap karya sastra: seperti dunia ini, karya pun harus ditafsirkan.

1. Tata sastra dan Sejarah Kesusastaan

Sejak awal tulisan ini kami telah menyebutkan adanya hubungan saling melengkapi antara tata sastra dan kritik; sekarang, setelah selesai menggambarkan karya sastra, kita dapat mencoba membandingkan tata sastra dengan disiplin ilmu lain yang secara tradisional juga masuk wilayah kesusastaan.

Kita mulai dengan Sejarah Kesusastaan. Agar dapat membandingkan kedua hal tersebut, perlu diteliti makna kedua kata di atas. Dengan menunjukkan ambiguitas istilah itu, Tynianov menulis pada tahun 1927, "Sudut pandang yang diambil menentukan jenis pengkajian. Dibedakan dua jenis utama pengkajian, yaitu pengkajian asal-usul fenomena sastra dan pengkajian keragaman sastra, yaitu perkembangan jenis sastra." Kita akan bertolak dari pertentangan itu dan kemudian memberi arti lain daripada yang dikemukakan oleh Tynianov.

Kaum Formalis menganggap asal-usul karya sastra berada di luar kesusastaan, dan membentuk hubungan antara satu jenis sastra dengan jenis lain. Tetapi pernyataan semacam itu terbentur pada dua sanggahan yang anehnya, yang dirumuskan pula pertamakali oleh Tynianov sendiri. Dalam sebuah telaah tentang *Teori mengenai parodie*, Tynianov menunjukkan ketidakmungkinan memahami secara menyeluruh sebuah karya Dostoïevski tanpa mengacu pada sebuah karya Gogol yang ditulis sebelumnya. Dari kelanjutan perbandingan inilah, dimulai penelitian mengenai apa yang disebut ragam polivalensi. Akibatnya adalah bahwa asal-usul karya tidak dapat dipisahkan dari strukturnya, sejarah penciptaan karya dari maknanya: jika fungsi parodie dari karya Dostoïevski diabaikan (yang secara sepintas tampak sebagai sekedar unsur asal-usul), pemahamannya akan sangat terganggu.

Dalam suatu telaahnya yang lain mengenai *peristiwa sastra* yang dituliskannya beberapa tahun kemudian, Tynianov memper-

lihatkan ketidakmampuannya memberikan definisi yang lepas dari waktu dan sejarah, pada peristiwa sastra: tulisan-tulisan semacam itu (misalnya catatan harian yang sifatnya intim) akan dianggap sebagai bagian kesusastraan dari suatu jaman tertentu, dan di luar jaman lain. Di balik pernyataan ketidakberdayaan itu, ada sebuah pendapat lain (tetapi yang tidak dirumuskan oleh Tynianov), bahwa teks non-sastra dapat berperan menentukan dalam penciptaan sebuah karya sastra.

Kalau kedua kesimpulan yang terpisah itu dijabarkan, jelaslah bahwa pernyataan pertama yaitu yang menganggap asal-usul sebagai peristiwa di luar karya yang patut dipelajari oleh para psikolog dan sosiolog tetapi bukan oleh para sastrawan, perlu ditinjau kembali. Sejauh apa pun asal-usul ditelusuri, yang akan ditemui hanyalah karya-karya lain, hasil-hasil lainnya dari bahasa; dan akan sulit membayangkan adanya pembatasan-pembatasan di antara teks-teks tersebut. Perlukah mengabaikan faktor-faktor kebahasaan yang menentukan asal-usul sebuah novel Balzac, yaitu karya-karya mereka yang bukan penulis melainkan filsuf, moralis, penulis biografi dan pencatat peristiwa-peristiwa sosial? Atau karya-karya yang anonim tetapi sangat nyata yang mengisi koran-koran, buku-buku undang-undang dan percakapan sehari-hari? Demikian pula halnya dengan hubungan antara karya-karya seorang pengarang. Kita telah setuju sekarang akan jelasnya hubungan antara dua puisi dari seorang penulis yang sama; tetapi dapatkah diabaikan hubungan antara puisi itu dengan rujukan pada tema atau lek-sika yang meskipun mungkin sifatnya bertentangan, di dalam sebuah surat yang akrab dari penulis bersangkutan (hanya karena surat bukan *karya sastra*)?

Kita tidak dapat membayangkan hal-hal di luar bahasa dan di luar perlambang. Hidup ini adalah bio-graphie, dunia adalah sosio-graphie, dan kita tidak akan pernah mencapai suatu keadaan *ekstra-symbolis* atau pra-bahasa. Asal-usul karya juga bukanlah bersifat *ekstraliterer* tetapi harus diakui bahwa pada saat ini, istilah *asal-usul* itu sendiri sudah tidak lagi sesuai: tidak ada asal-usul teks dari sesuatu di luar teks, melainkan selalu dan hanyalah merupakan usaha transformasi dari sebuah wacana ke wacana lain, dari sebuah teks ke teks lain.

Perbedaan antara asal-usul dan keragaman bukanlah terletak pada tingkatan *kesastraan* karya-karya itu. Sebaliknya perbedaan tersebut, paralel dengan perbedaan lain yang telah dirumuskan

sebelumnya, yaitu antara kritik (atau interpretasi) dan tata sastra. Karena jelaslah bahwa bukan karya-karya yang beragam, tetapi kesusastraan; sebaliknya kalau kita berbicara mengenai asal-usul seperti tadi, maka yang dimaksud adalah khusus karya-karya sastra. 27)

Studi mengenai keragaman merupakan bagian tak terpisahkan dari tata sastra karena menyangkut, seperti tata sastra, kategori-kategori abstrak wacana sastra, dan bukan karya-karya khusus. Dalam kerangka ini kita dapat memikirkan kemungkinan adanya telaah mengenai setiap konsep tata sastra. Kita dapat mendeskripsikan perkembangan cerita yang mempunyai kausalitas psikologis, atau perkembangan sudut pandang, atau perkembangan ragam-ragam bahasa serta pemakaiannya dalam kesusastraan. Tampak bahwa telaah-telaah tersebut tidaklah berbeda secara kualitatif dengan telaah-telaah yang termasuk dalam wilayah tata sastra. Dalam waktu yang sama, hilanglah pertentangan antara *struktur* dan *sejarah*: hanya pada tataran strukturlah kita dapat mendeskripsikan sejarah kesusastraan; bukan saja pengetahuan mengenai struktur tidak menghalangi pengetahuan mengenai keragaman, tetapi bahkan pengetahuan tersebut merupakan satu-satunya jalan yang tersedia untuk meneliti keragaman.

Di sinilah muncul kembali pengertian *genre*. Seperti juga konsep sejarah kesusastraan, konsep genre perlu pula mendapat telaah kritis. Memang istilah ini mencakup dua realita yang berbeda, yaitu yang oleh Lämmert dalam karyanya yang telah tersebut di atas, disebut ragam dan jenis (dalam arti sempit).

Ragam adalah gabungan beberapa unsur ujaran sastra yang dianggap penting dalam karya-karya tertentu. Ragam tidak menyajikan realita di luar pertimbangan teoritis; kita harus selalu melakukan abstraksi dari beberapa ciri yang berbeda, dan yang dianggap tidak begitu penting, untuk menonjolkan ciri-ciri lain yang sama dan yang terlihat dominan dalam struktur karya. Kalau abstraksi tersebut ternyata nihil, maka setiap karya menjadi suatu ragam khusus (dan kalimat ini bukannya tidak bermakna); pada tahap maksimum dari abstraksi, semua karya dapat dianggap termasuk satu ragam (yaitu karya sastra). Antara kedua kutub terdapat ragam-ragam yang kita kenal melalui tata sastra klasik, yaitu: puisi, prosa, tragedi, komedi. Ragam termasuk objek tata sastra umum, bukan tata sastra sejarah.

Lain halnya dengan jenis dalam arti sempit. Pada setiap masa,

beberapa ragam sastra menjadi begitu terkenal sehingga publik menggunakannya sebagai kunci (dalam arti musik) untuk menafsirkan karya-karya; jenis menjadi, seperti istilah H.R. Jauss, *horison yang diharapkan*.²⁸⁾ Kemudian, penulis mengambil horison tersebut; jenis menjadi sebuah *pola penulisan*. Dengan kata lain, jenis adalah ragam yang telah memiliki eksistensi konkret dalam sejarah, yang telah merupakan bagian dari sistem sastra suatu jaman.

Sebagai ilustrasi terhadap pengertian tersebut, akan diambil contoh dari karya M. Bakhtine mengenai tata sastra Dostoevski. Bakhtine memisahkan ragam yang jarang dipakai orang dan menyebutnya cerita polyphonic atau dialogis (yang batasannya akan dibicarakan kemudian). Ragam abstrak itu, sepanjang sejarah, berulang-ulang dipergunakan dalam jenis yang konkret. Misalnya dialog Socrates, jenis *ménippée* dari sastra Romawi atau jenis sastra populer Abad Pertengahan dan Renaissance.

Jadi, kalau tugas pertama sejarah kesusastraan adalah meneliti keragaman setiap kategori sastra, langkah berikutnya adalah meneliti jenis, sekaligus dengan cara diakronis, seperti yang dikerjakan oleh Bakhtine (dengan kata lain, dengan mempelajari varian-varian yang diturunkan dari satu ragam) dan secara sinkronis, dalam hubungan antara jenis-jenis itu. Tak dapat dilupakan pula, bahwa pada setiap jaman, pusat dari ciri-ciri serupa diikuti oleh sejumlah ciri lain yang dianggap kurang penting sehingga tidak menentukan dalam pengelompokan karya ke dalam suatu jenis tertentu. Dengan demikian, sebuah karya mungkin masuk beberapa jenis berbeda, tergantung dari ciri-ciri tertentu strukturnya yang dianggap penting. Misalnya, bagi publik jaman dahulu, *Odysseus* pasti termasuk jenis epos, sedangkan untuk kita, pengertian epos telah kuno dan kita cenderung memasukkan *Odysseus* dalam jenis dongeng, atau bahkan dongeng mitologi.

Tugas sejarah kesusastraan yang ketiga adalah menentukan kaidah-kaidah keragaman yang menyangkut peralihan satu masa sastra ke masa lain (dengan asumsi bahwa kaidah-kaidah itu ada). Beberapa pola telah dikemukakan untuk menjelaskan peralihan-peralihan dalam sejarah; tampaknya ada perubahan yang terjadi dalam sejarah tata sastra, yaitu dari pola *organis* (sebuah bentuk sastra lahir, berkembang, menjadi matang lalu mati), berubah ke pola *dialektik* (tesis — antitesis — sintesis). Di sini, hal tersebut tidak akan dibicarakan; namun tidak boleh diambil kesimpulan

bahwa masalah itu tidak ada. Dapat dikatakan bahwa untuk sementara, sulit untuk membahas hal tersebut, karena tidak adanya penelitian-penelitian tepat untuk memulai suatu penelitian ke arah itu: sejak lama sejarah sastra ingin mengambil alih bidang-bidang ilmu yang dekat dengannya, sehingga pada dewasa ini tampak miskin: tata sastra sejarah adalah bidang yang paling sedikit digarap.

2. Tata sastra dan estetika

Sering orang menentukan suatu keharusan dalam setiap telaah sastra; apakah struktural atau bukan: supaya dianggap memuaskan, telaah sastra harus mampu menjelaskan nilai estetis suatu karya dan dengan kata lain, menilai mengapa karya tertentu dianggap indah sedang yang lain tidak. Dan telaah yang tidak berhasil memberi jawaban memuaskan dianggap gagal. "Teori anda baik sekali, kata orang, tetapi apakah kegunaannya bila teori tersebut tidak menerangkan mengapa manusia menyimpan dan menghargai justru karya-karya yang menjadi penelitian anda?"

Para kritikus tidak tinggal diam terhadap sanggahan semacam itu dan mereka telah mencoba secara teratur menjawab sanggahan itu dan menyediakan teori yang kalau diterapkan, secara otomatis akan menghasilkan keindahan. Tak perlu rasanya mengingatkan bahwa teori-teori itu telah diserang hebat oleh kritikus generasi berikutnya, dan bahwa sekarang, orang bahkan tidak ingat lagi akan semua usaha yang mencoba memahami keindahan dalam suatu keharusan yang universal sifatnya. Ingat saja salah satu usaha, yang patut diperhatikan oleh karena pengarangnya, yaitu Hegel, yang menulis dalam karyanya: *Konsep mengenai keindahan* sebagai berikut: "Seperti juga keadaan dunia yang paling ideal hanya sesuai dengan jaman-jaman tertentu, seni lebih suka memilih lingkungan tertentu, yaitu lingkungan bangsawan untuk mengungkapkan bentuk-bentuknya. Hal itu bukan disebabkan oleh perasaan kebangsawanan atau oleh perasaan cinta terhadap keistimewaan mereka, melainkan dengan melakukan hal ini, seni memperlihatkan kebebasan berkehendak dan mencipta yang hanya dapat terwujud dalam lingkungan kaum bangsawan . . ."

Munculnya tata sastra menimbulkan kembali masalah yang tak terhindarkan mengenai nilai karya sastra. Pada saat kita mencoba mendeskripsikan dengan tepat struktur sebuah karya dengan bantuan kategori-kategorinya, kita menghadapi kecurigaan yang

sama mengenai kemungkinan-kemungkinan untuk menjelaskan keindahan. Misalnya, kita mendeskripsikan struktur gramatikal atau susunan bunyi sebuah puisi: tetapi apakah gunanya? Apakah deskripsi itu memungkinkan kita mengerti mengapa puisi itu dikatakan indah? Sehingga setiap usaha menerapkan tata sastra secara ketat menjadi bahan permasalahan.

Ini bukanlah berarti bahwa mereka yang telah menunjukkan serta mendeskripsikan aspek-aspek tertentu yang penting dalam sebuah karya tidak bersedia membicarakan kaidah-kaidah keindahan. Kaidah semacam itu bahkan ada, dan telah dirumuskan kira-kira 50 tahun yang lalu, untuk pembahasan novel, dan kaidah ini hingga kini masih disajikan sebagai cara mengenal keindahan dan mutu, bahkan dalam tulisan-tulisan yang serius. Kaidah ini pantas mendapat perhatian yang lebih banyak.

Kaidah ini menyangkut yang telah disebut dalam bagian terdahulu sebagai sudut pandang dalam cerita. Ketika Henry James menjadikan sudut pandang sebagai dasar gagasan sastra dan estetika, untuk pertama kalinya kita mendapat kesan telah hampir sampai pada unsur yang tetap dan yang dapat dicapai dari karya, serta yang kiranya akan memungkinkan terbukanya estetika sastra. Dalam bukunya yang telah disebut di atas, Percy Lubbock telah mencoba menilai karya-karya masa lampau dengan bantuan sebuah kriteria yang didapatkannya dari pengetahuan mengenai sudut pandang: agar supaya sebuah karya dapat dikatakan berhasil, *indah*, pencerita tidak boleh mengubah sudut pandangnya sepanjang cerita: kalau terjadi perubahan, haruslah dibenarkan oleh alur cerita dan oleh keseluruhan struktur karya. Dengan berpegang pada kriteria tersebut, karya-karya Henry James diletakkan di atas karya-karya Tolstoi.

Konsepsi yang masih berlaku ini memiliki kelanjutan-kelanjutan yang aneh, tanpa dapat dibuktikan bahwa pengikut-pengikutnya yang berbeda-beda saling pengaruh mempengaruhi. Oleh karena itulah, berbagai pernyataan dari karya Bakhtine yang telah disebut sebelumnya, dapat diletakkan dalam perspektif yang sama. Dalam karyanya, yang merupakan salah satu karya terpenting dalam bidang tata sastra, Bakhtine membedakan jenis dialogis atau polyphonic dengan jenis monologis yang mencakup novel tradisional (telah kita lihat bahwa jenis ini lebih dapat disebut ragam). Jenis dialogis ditandai terutama, oleh tidak adanya suara hati pencerita yang mempersatukan, yang mencakup suara hati seluruh tokoh.

Dalam novel-novel Dostoievski, yang merupakan contoh paling berhasil dari jenis dialogis, menurut Bakhtine, tidak terdapat suara pencerita yang terpisah dari suara-suara lain, dalam tingkatan yang lebih tinggi, dan yang berfungsi menyuarakan ujaran dari keseluruhan. "Sikap baru yang diambil pengarang terhadap tokoh dalam novel polyphonic Dostoievski terlihat melalui sikap dialogis yang dianut secara ketat, dan yang menyatakan ketidaktergantungan kebebasan batin, ketidakterbatasan serta keraguan tokoh. Bagi pengarang, tokoh bukan *dia* atau *aku*, melainkan *kau* yang tertentu, yaitu seorang *aku* lain, yang asing tetapi sama."

Tetapi Bakhtine tidak merasa puas dengan deskripsi yang memungkinkan karya-karya lain untuk tidak mematuhi kaidah-kaidah itu, tanpa menyisihkan kaidah tersebut sama sekali; keseluruhan telaahnya memperlihatkan adanya kelebihan dari bentuk dari jenis semacam ini dibandingkan dengan bentuk-bentuk lainnya. Misalnya ia menulis, "Kehidupan sebenarnya dari sebuah kepribadian hanya dapat dicapai melalui pendalaman yang dialogis sifatnya, dan kepribadian itu dengan bebas membuka diri sebagai respons terhadap pendalaman itu."

Jadi Bakhtine menyajikan sebuah versi lain dari kaidah estetika yang disusun oleh Lubbock menurut James. Bakhtine menjelaskan bahwa sudut pandang harus sesuai dengan apa yang disebut Pouillon *sudut pandang penutur sama tahu dengan tokoh* dan harus ada beberapa sudut pandang semacam ini dalam sebuah karya. Hanya dengan cara inilah sebuah dialog dapat terjadi.

Kita tidak merasa berhak menyanggah kesimpulan-kesimpulan tersebut, selama contoh yang diambil adalah karya-karya Dostoievski. Namun, di beberapa halaman kemudian, Bakhtine sendiri menyajikan sebuah kasus lain, yaitu mengenai sebuah karya yang belum selesai yang menggunakan prinsip dialogis. Pengarangnya bukan lagi Dostoievski melainkan Tchernychevski, yang karya-karyanya sekurang-kurangnya, memiliki nilai estetis yang sangat diragukan. Begitu prinsip dialogis dipakai di luar karya-karya Dostoievski, kelebihannya yang begitu dipuji, menjadi pudar.

Sartre telah menyusun rumusan yang lebih baru dari kaidah Lubbock dalam sebuah artikel yang terkenal mengenai Mauriac. Karya Mauriac dikritik bukan atas nama estetika novel menurut Sartre tetapi atas nama estetika untuk novel pada umumnya. Sekali lagi, dituntut pemakaian sudut pandang penutur sama tahu dengan tokoh (fokalisasi intern yang tunggal) sepanjang karya.

"Dalam sebuah novel yang baik, seperti juga dalam dunia Einstein, tidak ada tempat bagi seorang pengamat yang diistimewakan . . . Novel ditulis oleh manusia untuk manusia. Dalam novel tidak ada tempat bagi pandangan Tuhan yang dapat menembus penampilan luar tanpa berhenti."

Dalam bentuk apakah tuntutan dari estetika yang khas itu? Yang dikesampingkan terutama adalah ketidakseimbangan kedua penuturan, yaitu dari subjek pengujaran (pencerita) dan subjek ujaran (tokoh). Kalau yang pertama ingin memperdengarkan suaranya, ia harus merubah diri, memakai kedok yang kedua. Maka untuk Sartre, "Tokoh-tokoh novel tunduk pada kaidah-kaidah tertentu; terutama kaidah yang mengemukakan bahwa penulis dapat menjadi saksi atau sekongkol dengan tokoh, tetapi tidak pernah menjadi keduanya sekaligus. Penulis berada di dalam diri tokoh atau di luar." Penulis tak dapat sekaligus menjadi satu tokoh dan tokoh lainnya. Penuturan dua orang tokoh memberikan efek polyphonis; tetapi tentunya penuturan seorang tokoh dan seorang pencerita yang tak mau menyembunyikan fungsinya sebagai subjek tunggal pengujaran, hanya akan menghasilkan kakofoni; seperti contohnya dalam *Odysseus* dan *Don Quichotte*.

Seperti juga Bakhtine mengambil contoh Dostoievski untuk menerangkan teorinya, Sartre mengambil satu contoh untuk menyerang teori itu, dari karya Mauriac. Tetapi sebuah kebenaran umum tidak dapat disimpulkan dari satu contoh saja. Kita lihat misalnya beberapa kalimat Kafka di bawah ini:

"K. mula-mula merasa senang ke luar dari kamar yang terlalu panas itu, tempat pembantu dan pesuruh berdesakan. Cuaca agak dingin, salju telah mengeras, orang dapat berjalan dengan lebih mudah. Sayangnya, malam mulai turun dan K. mempercepat jalannya." (*le Chateau*).

Di sini tampaknya sudut pandang penutur sama tahu dengan tokoh yang dipakai. Kita mengikuti K., kita melihat dan mendengar apa yang dilihat dan didengarnya, kita mengenal pikiran-pikirannya dan tidak mengenal pikiran tokoh-tokoh lainnya. Walaupun begitu . . . Kita ambil dua kata : *senang* dan *sayangnya*. Mula-mula K. mungkin merasa senang, tetapi ia tidak berpikir *Aku senang*. Ini bukanlah sebuah kutipan, melainkan deskripsi. K. yang merasa senang, tetapi orang lain yang menulis, "K. merasa senang." Tidak demikian halnya dengan kata *sayangnya*. Kata ini mencerminkan suatu kenyataan yang diutarakan oleh K.

sendiri; oleh kenyataan itulah dan bukan oleh karena "malam mulai turun", maka K. mempercepat langkahnya. Dalam hal pertama (dengan kata senang), ada perasaan K. yang tidak terlihat dan kemudian dijelaskan oleh pencerita. Sedang dalam hal kedua, K. mengungkapkan perasaannya sendiri, pencerita mentranskripsikan kata-kata K. dan tidak menggambarkan perasaannya: di sini ada perbedaan modus yang nyata.

Dengan kata lain, kaidah Lubbock — Bakhtine — Sartre tidak dipatuhi. Ada dua sumber pandangan sekaligus, yang tidak sama kedudukannya; pencerita tetap menjadi pencerita, tidak mungkin ia bercampur dengan salah seorang tokoh. Tetapi bagaimana kenyataan ini mengurangi nilai estetis dari kutipan tadi? Apakah tidak benar juga jika dikatakan sebaliknya, yaitu bahwa pergeseran samar antara kedua subjek pengujaran merupakan salah satu ciri yang harus ada bagi persepsi ganda yang kita dapatkan ketika membaca sebuah maha karya?

Tentunya kita tidak harus merubah kaidah yang lebih dahulu dirumuskan dengan sebuah kaidah kebalikannya. Tujuan dari komentar yang dikemukakan sebelumnya adalah untuk menunjukkan ketidakmungkinan yang kita hadapi untuk merumuskan kaidah-kaidah estetis yang universal sifatnya dari telaah satu atau beberapa karya saja, bagaimanapun cemerlangnya telaah itu. Hingga kini, yang diusulkan kepada kita sebagai cara mencapai nilai, paling banyak hanyalah berupa deskripsi; dan kita tidak dapat mengajukan deskripsi, walau tepat, sebagai suatu penjelasan dari keindahan. Tidak ada teori sastra yang penerapannya pasti menghasilkan pengalaman estetis.

Apa yang harus dilakukan? Haruskah melupakan harapan untuk membahas nilai, di masa datang? Haruskah menarik garis pemisah antara tata sastra dan estetika, antara struktur dan nilai sebuah karya? Haruskah membiarkan hanya anggauta-anggauta juri sastra untuk menilai?

Kegagalan usaha-usaha sebelumnya memang dapat mendorong kita ke arah itu. Namun kegagalan itu relatif penting. Tata sastra memang masih baru. Tidak mengherankan bila pada telaah-telaah awalnya, orang sudah mempertanyakan nilai; dan tidak mengherankan pula bahwa jawaban-jawaban terhadap pertanyaan-pertanyaan tersebut tidak memuaskan. Karena, bagaimanapun penuhnya telaah-telaah oleh deskripsi yang sugestif sifatnya, telaah-telaah itu baru berupa perkiraan-perkiraan kasar, yang kelebihanannya

yaitu menunjukkan jalan. Sedangkan masalah nilai tampak lebih kompleks; dan untuk menjawab para kritikus yang menyesalkan ketidakmampuan telaah yang bertolak dari prinsip tata sastra untuk memahami keindahan, kita hanya dapat mengatakan bahwa masalah itu harus dibicarakan jauh kemudian, bahwa kita tidak dapat mulai dari akhir penelitian, sebelum yang awal selesai dikerjakan. Namun, kita dapat bertanya-tanya ke arah mana usaha-usaha kita seharusnya ditujukan.

Telah menjadi kenyataan yang tidak dapat dibantah lagi bahwa penilaian suatu karya tergantung pada strukturnya. Tetapi kita mungkin harus pula menekankan suatu kenyataan lain bahwa struktur bukanlah satu-satunya faktor untuk menilai. Dapatlah diperkirakan, bahwa untuk lebih mengerti nilai karya, perlu ditinggalkan sikap awal membagi wilayah, yang perlu namun merugikan, yang memisahkan karya dari pembaca. Nilai ada di dalam karya, tetapi hanya tampak sewaktu seorang pembaca mempertanyakannya. Membaca bukan sekedar suatu tindakan mewujudkan karya tetapi juga suatu proses penilaian. Hipotesa ini bukan berarti bahwa keindahan sebuah karya diberikan hanya oleh pembaca, dan bahwa proses penilaian hanyalah pengalaman individual yang tidak dapat diberi batasan secara ketat; pertimbangan mengenai penilaian bukanlah sekedar pertimbangan yang subjektif sifatnya, namun kita ingin melewati lebih jauh batas antara karya dan pembaca dan menganggap keduanya membentuk suatu kesatuan yang dinamis.

Pertimbangan-pertimbangan estetis merupakan kalimat-kalimat yang memperlihatkan secara nyata proses pengujarannya sendiri. Kita tidak dapat membentuk pertimbangan tertentu di luar konteks ujaran di mana pertimbangan dibentuk, atau terpisah dari subjek yang mengujarkannya. Saya dapat berbicara mengenai keindahan karya-karya Goethe untuk saya; paling-paling saya dapat berbicara mengenai keindahannya untuk Schiller atau Thomas Mann. Sedangkan pertanyaan mengenai keindahan itu sendiri, tidak ada artinya. Mungkin estetika klasik mengacu pada pengertian pertimbangan estetis tersebut di atas, ketika menyatakan bahwa pertimbangan sifatnya selalu khas.

Jelas terlihat dalam perspektif ini mengapa tata sastra bahkan tidak boleh menentukan penjelasan penilaian estetis sebagai tugas pertama. Tugas ini berarti memerlukan bukan saja pengetahuan mengenai struktur karya dengan bantuan tata sastra, tetapi juga

pengetahuan mengenai pembaca dan mengenai hal yang menentukan pertimbangannya. Kalau bagian kedua dari tugas tata sastra bukannya tak dapat diwujudkan; kalau ditemukan cara-cara mempelajari apa yang biasanya disebut *selera* atau *kepekaan* suatu jaman, entah melalui penelitian adat istiadat yang membentuknya, atau melalui penelitian mengenai kemampuan yang dimiliki sejak lahir oleh setiap individu, maka sebuah jembatan akan menghubungkan tata sastra dan masalah lama mengenai keindahan akan dapat diajukan kembali.

3. Tata sastra dan transisi

Pada permulaan tulisan ini sudah kita lihat bahwa tata sastra termasuk ilmu kesusastraan, yang dibedakan sekaligus dengan kegiatan menafsirkan karya-karya pribadi (yang memiliki ciri sastra tetapi tidak ilmiah) dan ilmu-ilmu lain seperti psikologi atau sosiologi karena tata sastra menjadikan kesusastraan itu sendiri sebagai objek ilmu pengetahuan, sedangkan sebelumnya kesusastraan dianggap sebagai salah satu perwujudan kejiwaan atau masyarakat.

Usaha perumusan dari tata sastra tak dapat dipersalahkan karena tata sastra hanya mengaitkan pada wilayah ilmu pengetahuan, apa yang sampai saat ini hanya menjadi jalan bagi pengenalan terhadap sebuah pengetahuan lain.

Namun, usaha itu ternyata memiliki berbagai implikasi yang memang tidak lupa kami kemukakan sejak awal. Menjadikan tata sastra suatu disiplin ilmu yang mandiri dengan kesusastraan itu sendiri sebagai objeknya, berarti menjadikan objek itu mandiri: kalau kemandirian ini belum cukup, kekhasan tata sastra akan mungkin terbentuk. Pada tahun 1919, Jakobson telah mengemukakan pernyataan yang kemudian menjadi sangat terkenal: "Objek ilmu sastra bukanlah kesusastraan, melainkan kesastraan yaitu unsur yang menjadikan sebuah karya menjadi karya sastra." Yang membentuk objek tata sastra adalah aspek-aspek khusus sastra dari kesusastraan, yaitu aspek-aspek yang hanya dimiliki oleh kesusastraan. Kemandirian tata sastra tergantung pada kemandirian kesusastraan.

Dengan kata lain, tampaknya pengakuan kesusastraan sebagai objek studi tidak cukup untuk membenarkan eksistensi suatu ilmu sastra yang mandiri. Untuk itu masih diperlukan suatu pembuktian bahwa kesusastraan bukan saja layak dikenal (penting) tetapi juga sama sekali berbeda dari ilmu-ilmu lain (bisa mandiri).

Lebih-lebih lagi: karena objek suatu ilmu dibatasi, terutama oleh kategori-kategori dan unsur-unsur yang paling sederhana yang membentuknya, maka agar tata sastra dapat sah disebut sebagai ilmu yang mandiri, haruslah dibuktikan bahwa kekhasan sastra sudah berada pada taraf atomis, taraf paling dasar dan bukan sekedar pada taraf molekuler, hasil dari penggabungan unsur-unsur yang lebih sederhana dari dirinya.

Hipotesa yang dirumuskan demikian tentunya tampak mungkin, namun hipotesa itu menyanggah pengalaman yang paling sering kita temui mengenai kesusastraan. Pada taraf apa pun kesusastraan kita telaah, ia memiliki unsur-unsur sama dengan kegiatan-kegiatan sejajar dengan kesusastraan. Mula-mula kalimat-kalimat sebuah teks sastra memiliki sebagian besar ciri-ciri sama seperti semua ujaran lain: tetapi bahkan ciri-ciri teks sastra yang paling khas pun terdapat dalam permainan kata-kata, permainan anak-anak, bahasa *argot**), dan sebagainya. Dengan cara kurang nyata, kalimat-kalimat teks sastra berhubungan dengan lukisan dan gerak. Dalam tingkatan susunan wacana, puisi lirik memiliki beberapa ciri sama dengan ujaran filosofis; sedang ciri-ciri lainnya terdapat dalam doa atau permohonan. Kita tahu bahwa cerita sastra dekat dengan cerita seorang sejarawan, wartawan atau saksi. Untuk antropologi, peran kesusastraan mungkin mirip peran film atau drama, lebih bersifat umum dari setiap perlambangan.

Sangat mungkin bahwa kita dapat menyusun kembali kekhasan sastra (yang berubah mengikuti jaman), tetapi dalam taraf molekuler dan bukan atomis. Kesusastraan akan menjadi peralihan dari tingkatan-tingkatan, dengan tidak menyangkal kenyataan bahwa setiap taraf memiliki unsur-unsur yang dimiliki pula oleh karya-karya lain. Bahkan mungkin (saya kira) unsur khas semacam itu hanya dimiliki oleh karya sastra; tetapi betapa akan miskin citra kesusastraan yang hanya terdiri dari denominator umum semua teks sastra, hanya dari apa yang disebut kesusastraan, kalau dibandingkan dengan citra dari kesusastraan yang menggabungkan semua yang mungkin dapat disebut sastra.

Jadi istilah *ilmu sastra* sangat membingungkan. Tidak ada satu ilmu sastra karena, dilihat dari berbagai sudut, kesusastraan dijadikan objek oleh setiap ilmu manusia lainnya. Saussure telah mengemukakan hal itu, sehubungan dengan bahasa. "Untuk mem-

*) Bahasa dan perbendaharaan kata suatu kelompok sosial tertentu.

beri tempat pada linguistik, kita tidak dapat meneliti bahasa dari segala seginya. Jelas bahwa dengan demikian, beberapa ilmu (psikologi, fisiologi, antropologi, tata bahasa, filologi, dan sebagainya) dapat menuntut bahasa sebagai objeknya." Dalam bidang kesusastraan, Jakobson telah melihat pula kemungkinan ilmu-ilmu lain untuk "mempergunakan karya-karya sastra sebagai dokumen yang tidak sempurna, yang bersifat sekunder." Tetapi di lain pihak, tidak ada ilmu kesusastraan, karena ciri-ciri khas sastra juga terdapat di luar sastra, walaupun dalam kombinasi-kombinasi berbeda. Ketidakungkinan pertama terletak pada kaidah-kaidah wacana ilmu pengetahuan; ketidakungkinan kedua terletak pada kekhasan-kekhasan objek penelitian.

Sekarang terlihat dengan lebih baik apa yang telah dan akan menjadi peran tata sastra. Menolak mengenal kesusastraan itu sendiri hanya merupakan salah satu kasus penolakan yang lebih menyeluruh terhadap semua bentuk perlambangan, yang terwujud melalui tindakan mengecilkan arti lambang menjadi sekedar sebuah fungsi atau refleksi. Bahwa reaksi terhadap sikap ini terlihat mula-mula dalam telaah sastra dan bukan pada telaah mitos atau ritus, merupakan akibat dari situasi dan kondisi yang harus dijelaskan oleh sejarah. Tetapi kini, tidak ada lagi alasan apa pun untuk hanya membatasi kesusastraan pada jenis telaah yang tertanam dalam wilayah tata sastra: kita harus mengenal secara apa adanya, bukan hanya teks-teks sastra, melainkan semua teks,²⁹⁾ bukan hanya hasil ujaran melainkan semua jenis perlambang.

Jadi tata sastra harus memainkan peran yang sifatnya transisi: tata sastra berguna untuk menjelaskan wacana, karena jenis-jenis wacana yang paling samar terdapat dalam puisi; tetapi karena penemuan itu sudah ada, karena ilmu wacana sudah dimulai, peran khas dari tata sastra menjadi sangat terbatas: mencari kriteria-kriteria yang menyebabkan wacana-wacana tertentu pada jaman-jaman tertentu disebut wacana sastra. Berkat kemantapan hasil-hasil karyanya sendiri, dalam usianya yang muda, tata sastra sudah diminta untuk mengorbankan dirinya demi pengetahuan umum. Dan belum tentu nasibnya harus disesali.

CATATAN KAKI

- ¹ Paul Valéry, "De l'enseignement de la poétique au Collège de France", *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, halaman 291.
- ² Agar bisa lebih mudah menempatkan penggunaan istilah tata sastra, marilah kita menandai bahwa istilah ini berdekatan dengan yang dipakai oleh Valéry yang disebutkan lebih dahulu tetapi tidak sama dengan istilah yang dipakainya dalam pelajarannya mengenai tata sastra (cf. Yggdrasil II, 1937-1938, III, 1938-1939); bahwa ia mempunyai ciri-ciri yang sama dengan penggunaan Jakobson, terutama yang menyangkut hubungannya dengan ilmu pengetahuan pada umumnya dan linguistik pada khususnya, tetapi berbeda karena tidak mencakup pemerian karya-karya kongkret (cf. R. Jakobson "Linguistique et poétique", *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963); dan bahwa istilah itu kebetulan sama dengan yang disebut Roland Barthes sebagai "ilmu sastra" (*Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966).
- ³ Pelopor dalam bidang ini adalah W. Empson, *The Structure of Complex Words*, London, Chatto & Windus, 1950. Bagian yang bersifat teoritis dari penelitiannya telah diterjemahkan ke dalam bahasa Prancis dengan judul "Assertions dans les mots", *Poétique*, 6, 1971, halaman 239-270.
- ⁴ Di antara sekian banyak penafsiran kembali yang modern dari tataran bahasa kias, yang paling lengkap adalah kepunyaan Jacques Dubois et al., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 khususnya halaman 91-122. Sedangkan yang mengenai perspektif gramatikal tentang bahasa kias, cf. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.
- ⁵ R.M. Browne telah berusaha untuk memperluas teori mengenai bahasa kias sampai ke struktur wacana, lihat "Typologie des signes littéraires", *Poétique*, 7, 1971, halaman 334-353. Kita tidak akan berlaku konyol dengan melengkapi suatu daftar pustaka tentang *interpretasi*. Kita dapat mengetahui keanekaragaman pendekatan kritik yang baru dalam wilayah ini dengan membaca dua nomor khusus dari majalah *New Literary History*; III (1972), 2 dan IV (1973), 2.
- ⁶ Mengenai masalah realisme, lihat "Le Discours réaliste", *Poétique*, 16, 1973.
- ⁷ Berikut ini, sebagai contoh, beberapa karya terbitan baru yang membahas hipotesis ini: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1967 (edisi pertama tahun 1957; terjemahan bahasa Prancis karya ini tak dapat digunakan); G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (edisi pertama tahun 1960); R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961; A. J. Greimas, *Sé-*

mantique structurale, Paris, Larousse, 1966; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

- 8 Paris, Flammarion, 1966. Versi-versi lain teori ini terdapat dalam S. Levin, "Deviation — Statistical and Determinate in Poetic Language", *Lingua*, 1963, halaman 276—290; J. Dubois et al. *Rhétorique générale*, op. cit. Baru-baru ini telah diterbitkan kembali suatu karya didaktis yang klasik tentang gaya bahasa: P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- 9 *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965, halaman 50.
- 10 M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970; H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford UP, 1973.
- 11 M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1971; M. Riffaterre, "Le poème comme représentation", *Poétique*, 4, 1970, halaman 401—418; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, 1909.
- 12 Untuk pandangan menyeluruh tentang masalah ujaran, lihat *Langages* no. 17 (1970), berjudul "l'Enonciation" (bibliografi).
- 13 Untuk pandangan menyeluruh, lihat E. Stankiewicz, "Problems of Emotive Language", dalam Th. A. Sebeok et al. (eds.), *Approaches to Semiotics*, Den Haag, Mouton, 1964.
- 14 Dalam lanjutan bab ini, saya sangat dipengaruhi oleh esai yang dikemukakan oleh Gérard Genette tentang aspek verbal cerita: "Discours du récit", dalam *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- 15 Lihat G. Müller "Erzählzeit und Erzählte Zeit", dalam *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, 1948, halaman 195—212; lihat juga E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955 (terjemahan bahasa Prancis akan terbit).
- 16 Lihat A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, London, 1952; D. Likhatchev, *Poëtika drevnerusskoj literatury*, Leningrad, 1967, halaman 212—352; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, halaman 161—171; G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, halaman 77—182.
- 17 Lihat B. Uspenski, "L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une oeuvre littéraire", *Poétique* 9, 1972, halaman 130—134.
- 18 Lihat Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973, halaman 178—196.
- 19 *Communications*, 8, 1966.
- 20 Bentuk waktu acuan ini bukan satu-satunya yang dikenal cerita. Di samping waktu ujaran, ada juga waktu pengujaran yang dibentuk oleh rangkaian waktu dalam wacana, yaitu hubungan waktu yang dihadapkan wacana pada pengujarannya sendiri; waktu inilah yang menentukan kala kini sebagai waktu pengujaran. Karya yang memakai kala kini sebagai waktu pengujaran, menggunakan kala kini terus menerus. Waktu yang kedua ini disebut waktu penulisan sebagai oposisi dari waktu yang dikemukakan. Kadang-kadang karya dibangun dari permainan kedua waktu ini secara eksplisit. Demikianlah pemakaian kala Michel Butor, di mana waktu penulisan

memegang peranan yang makin lama makin besar, sehingga dalam suatu puncak pertemuan kedua waktu ini, pada akhir karya, waktu yang dikemukakan ditiadakan: pencerita tidak lagi mempunyai waktu untuk menceritakan ceritanya kepada kita.

- 21 Lihat Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- 22 Untuk pandangan menyeluruh tentang perkembangan ini, lihat Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; dan Ph. Hamon, "Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit", *Le Français moderne*, 40 (1972), halaman 200-221.
- 23 Petikan dari I. dan P. Garnier, "Poèmes architectures", *Approches*, I, 1965.
- 24 R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, halaman 234. Analisis-analisis lain yang diilhami prinsip yang sama, terdapat pada N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- 25 Dalam karyanya *A Grammar of Stories* (Den Haag, Mouton, 1973), definisi istilah sekuen yang diberikan Gerald Prince sama dengan apa yang kami sebut semi sekuen (tiga kalimat). Tetapi perbedaan ini hanyalah masalah konvensi.
- 26 "La structure et la forme", dalam *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, halaman 164.
- 27 Dapat juga dianggap sebagai asal-usul bentuk-bentuk sastra, seperti hipotesa yang dikemukakan dalam karya André Jolles, *Formes Simples* (1930; terjemahan dalam bahasa Prancis 1972). Bagi penulis yang mengaku dirinya aliran bertendensi *morfologis* ini, bentuk-bentuk sastra yang terdapat dalam karya-karya sastra kontemporer berasal dari bentuk-bentuk bahasa; hal itu tidak terjadi secara langsung, melainkan melalui serangkaian *bentuk-bentuk sederhana* yang sebagian besar terdapat dalam folklor. Jadi bentuk-bentuk sederhana itu merupakan perluasan dan penerapan-penerapan dari bentuk-bentuk bahasa; dan bentuk-bentuk itu sendiri akan terjadi unsur-unsur dasar dari karya-karya sastra *besar*. Tetapi kata *asal-usul* di sini tentunya memiliki makna berbeda.
- 28 Lihat H.R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", dalam *Poétique I*, 1970. Beberapa telaah baru lainnya: K. Stierle, "L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire", dalam *Poétique 10*, 1972, Ph. Lejeune: "Le pacte autobiographique", dalam *Poétique 14*, 1973.
- 29 Pengajaran di Prancis masih mengutamakan kesusastraan dan agak mengesampingkan semua wacana lainnya. Haruslah disadari bahwa pemilihan semacam ini benar-benar hanya bersifat ideologis tanpa pembenaran apa pun dalam kenyataan. Kesusastraan tak mungkin dipisahkan dari tipologi jenis-jenis wacana.

DAFTAR ISTILAH

A	
absentia; in absentia	: absentia, in absentia
abstrait	: abstrak
absurd	: absurd
scène	: adegan
actant	: aktan
tendance	: aliran
poéticien	: ahli puitika
littéraire moyen	: ahli sastra tertentu yang biasa-biasa saja
anagramme	: anagram
anachronie	: anakroni
analyse	: analisis
anamorphique	: anamorfik
antithèse	: antitese
anthropologie	: antropologi
anthropologique	: antropologis
sens absolu	: arti yang mutlak
sens unique	
genèse	: asal-usul
aspect	: aspect
B	
biographie	: biografi
biologie	: biologi
C	
fable	: cerita
enchâssement	: cerita berbingkai
alternance, entrelacement	: cerita berseling
enchaînement, enfilage	: cerita beruntai
récit dialogique	: cerita dialogis
récit mythologique	: cerita mitologis
récit polyphonique	: cerita polifonis

D

déformation	: deformasi
description	: deskripsi
dialectique	: dialektis
dialogue	: dialog
diegesis	: diegesis
dispositio; disposition	: disposisio

E

éclectique	: eklektik
élocution	: elokusio
épistémologique	: epistemologis
évaluatif	: evaluatif

F

fable	: fabula (Rusia)
fiction	: fiksi
philologie	: filologi
philosophie	: filsafat
focalisation	: fokalisasi
Formaliste Russe	: Formalis Rusia
fonction	: fungsi

G

style direct	: gaya langsung
style indirect	: gaya tak langsung
gradation	: gradasi

H

herméneutique	: hermenetik
rapport paradigmatique	: hubungan paradigmatik
rapport syntagmatique	: hubungan sintagmatik

I

icône	: ickne
idéologique	: ideologis
science de la littérature	: ilmu sastra
illusion	: ilusi
imparfait	: imperfektum
indices	: indeks
interpretation	: interpretasi
intertextuel	: intertekstual
inventio	: invensio

	J
portée	: jangkauan
genre	: jenis
genre monologique	: jenis monologis
genre dialogique	: jenis dialogis

	K
lois	: kaidah
temps	: kala
cercle herméneutique	: kalangan hermenetik
oeuvre d'art	: karya sastra
causalité	: kausalitas
immanence	: kemurnian
littéarité	: kesastraan
métaphore	: kiasan; metafora
chimie	: kimia
classique	: klasik
commentaire	: komentar
composition	: komposisi
communication	: komunikasi
connotation	: konotasi
critique	: kritik

	L
lecture	: lektur
linéarité	: linearitas
linguistique	: linguistik
lyrique	: lirik

	M
sens	: makna
métaphorique	: metaforis
méthode	: metode
méthodologie	: metodologi
mythologie	: mitologi
modalité	: modalitas
mode	: modus
monologue	: monolog
motif	: motif
motif dynamique	: motif dinamis
motif statique	: motif statis

N

narration	: narasi; penceritaan
Narcisse	: Narsisus
naturaliste	: naturalis

O

objectif	: objektif
objectivité	: keobjektivan
organique	: organis

P

vision	: pandangan
paradigmatique	: paradigmatik
patient	: pelaku pasif
agent	: pelaku aktif
explication de texte	: penguraian teks
énonciation	: pengujaran
représentation	: penyajian
écriture	: penulisan
symbolisation	: perlambangan
action	: peristiwa
usage ludique du langage	: permainan bahasa
métaphorization	: perumpamaan
polysémie	: polisemi
polyvalent	: polivalen
positivisme	: positivisme
prédicate	: predikat
progressif	: progresif
prospection	: prospeksi
protagoniste	: protagonis
poésie	: puisi
poétique	: puitika; tata sastra

R

type	: ragam
registre de la parole	: ragam bahasa
répétition	: repetisio; pengulangan
rhétorique	: retorika
rétrospection	: retrospeksi
itératif, répétitif	: rangkaian
espace	: ruang
réflecteur	: reflektor

S	
sapiential	: sapiensial
unité	: satuan
séquence	: sekuen
sémantique	: semantik
sémiotique	: semiotika
signe	: signe (= tanda)
signifiant	: signifiant
signifié	: signifie
synecdoque	: sinekdoke
syntagmatique	: sintagmatik
syntaxe	: sintaks
syntaxique	: sintaksis
système symbolique	: sistem lambang
sujet	: sjuzet (Rusia)
statique	: statis
stéréoscopique	: stereoskopik
stylistique	: stilistika
structure	: struktur
structuralisme	: strukturalisme
vision	: sudut pandang

T	
signe	: tanda
texte littéraire	: teks sastra
thématique	: tematik
l'acte de la parole	: tindakan mengujarkan
unique	: tunggal

U	
énoncé	: ujaran
discours rapporté	: ujaran yang dilaporkan
discours transposé	: ujaran yang disesuaikan
exégèse	: ulasan
partie détendue	: unsur yang meluas
ordre	: urutan

V	
vraisemblable	: vraisemblable

W	
discours littéraire	: wacana sastra

KEPUSTAKAAN

Di dalam daftar pustaka ini kami merasa cukup memadai menunjukkan sejumlah karya, yang sebagian besar baru, yang menyentuh wilayah tata sastra. Meskipun demikian pendapat para penulis kadang-kadang amat berbeda dengan pendapat-pendapat yang telah diungkapkan dalam buku ini. Rujukan dapat dilakukan pada karya O. Ducrot dan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Seuil, 1972), sebagai daftar pustaka yang lebih lengkap dan lebih mengunsur. Perubahan baru pada tata sastra dapat diikuti melalui seri majalah-majalah khusus semacam *Poétique* (Perancis), *New Literary History* (Amerika Serikat), *Poetica* (Jerman), *Strumenti Critici* (Italia), *Poetics* (Belanda), *Poetica* (Jepang), dan lain sebagainya.

Auerbach, E.

1969 *Mimesis*. Paris: Gallimard. (1964¹)

Bakhtine, M.M.

1970 *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.

Barthes, R.

1966a *Critique et vérité*. Paris: Seuil.

1966b *Ibidem*.

Cohen, J.

1966 *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.

Delas, D. dan J. Filliolet

1973 *Linguistique et poétique*. Paris: Larousse.

Erlich, V.

1965² *Russian Formalism; History-Doctrine*. The Hague: Mouton. (1955¹).

Frye, N.

1957 *Anatomy of criticism*. New York: Atheneum. (1967²).

Genette, G.

1966 *Figures*. Paris: Seuil.

1969 *Figures II*. *Ibid.*

1972 "Discours du récit". *Figures III*. *Ibid.*

- Jakobson, R.
1973 *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- Jolles, A.
1972 *Formes simples*. Paris: Seuil
Terjemahan dari bahasa Jerman: *Einfache Formen; Legenden, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle, 1930¹.
- Kayser, W.
1959 *Das Sprachliche Kunstwerk*. Berne: Francke. (1948¹)
- Kibédi Varga, A.
1963 *Les Constantes du poème*. The Hague.
- Lämmert, E.
1955 *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Lotman, Ju.
1973 *Structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H.
1970 *Pour la poétique*. Paris: Gallimard.
- Mukařovsky, J.
1967 *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt. Suhrkamp. (1941¹)
- Propp, V.
1970 *Morphologie du conte*. Paris: Seuil. (1928¹)
- Riffaterre, M.
1971 *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Starobinski, J.
1965 *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*. Paris: Seuil. (Bunga rampai yang semacam ini terdapat hampir dalam semua bahasa Barat).
1970 *La relation critique*. Paris: Gallimard.
- Todorov, T.
1967 *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
1971 *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Wellek, R. dan A. Warren
1971 *La Théorie littéraire*. Paris: Seuil. (1949¹).

PUSTAKA TAMBAHAN

- Bakhtine, M.M. (Baxtin, M.M.)
1973 *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Ann Arbor.
- Bally, Ch.
1909 *Traité de stylistique française*. Genève-Paris.

- Bloom, H.
 1965 *Théorie de la littérature*. Paris.
 1973 *The Anxiety of Influence*. New York.
- Booth, W.C.
 1961¹ *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-London.
 1966⁶ *Ibid.*
- Bremond, C.
 1973 *Logique du récit*. Paris.
- Brook-Rose, Chr.
 1958 *A Grammar of Methaphor*. London.
- Browne, R.M.
 1971 "Typologie des signes littéraires". *Poétique* 7.
- Chlovsky, V. (Šklovskij, V.)
 1965 *Théorie de la littérature*. Paris.
 Diterjemahkan dari *O teorii prozy*. Moskow, 1925¹,
 1929².
- Courtes, J.
 1976 *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*.
 Paris.
- Dubois, J. e.a.
 1970 *Rhétorique générale*. Paris.
- Durand, G.
 1969 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris.
- Eco, U.
 1979 *The Role of the Reader; Explorations in the Semiotics
 of texts*. Bloomington.
- Empson, W.
 1951 *The Structure of Complex Words*. London.
 1971 "Assertions dans les mots". *Poétique* 6.
- Fontanier, P.
 1968 *Les Figures du discours*. Paris.
- Forster, E.M.
 1927 *Aspects of the novel*. New York.
- Garnier, I. dan P. Garnier
 1965 "Poemes architectures". *Approches* I.
- Girard, R.
 1961 *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris.
- Greimas, A.J.
 1966 *Sémantique Structurale*. Paris.
- Jakobson, R.
 1936 "Linguistique et Poétique". *Essais de Linguistique
 générale*. Paris.

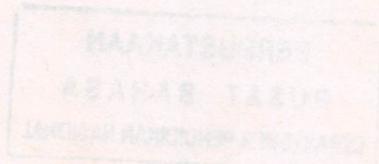
- Jauss, H.R.
 1970 "Littérature médiévale et théorie des genres". *Poétique* 1.
 1.
- Junus, U.
 1981 *Mitos dan komunikasi*. Jakarta. Sinar Harapan.
- Lejeune, Ph.
 1973 "Le pacte autobiographique". *Poétique* 14.
- Levin, S.
 1963 "Deviation-statistical and Determinate-in Poetic Language". *Lingua*
- Likhatchev, D.S. (Lixačev, D.S.).
 1967 *Poëtika drevnerusskoj literatury*. Leningrad.
- Longacre, R.E.
 1971 "Narrative versus other discourse genre". *Mid America Linguistic Conference*.
- Lubbock, P.
 1929 *The Craft of Fiction*. London.
- Mendilow, A.A.
 1952 *Time and the Novel*. London.
- Müller, G.
 1948 "Erzählzeit und erzählte Zeit". *Festschrift für P. Kluckhohn und Schneider*.
- Parry, M.
 1971 *The Making of Homeric verse*. Oxford.
- Prince, G.
 1973a "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique* 14.
 1973b *A Grammar of Stories*. The Hague.
- Ricardou, J.
 1967 *Problèmes du nouveau roman*. Paris.
- Richards, I.A.
 1965 *The Philosophy of Rhetoric*. New York-Oxford.
- Riffaterre, M.
 1970 "Le poème comme représentation". *Poétique* 4.
- Ruwet, N.
 1972 *Langage, musique, poésie*. Paris.
- Scholes, R. dan Robert Kellogs
 1966 *The Nature of narrative*. New York-Oxford.
- Stankiewicz, E.
 1964 "Problems of Emotive Language". Di dalam Th. A. Sebeok e.a. (eds.), *Approaches to Semiotics*. The Hague.

- Stierle, K.
1972 "L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire". *Poétique* 10.
- Strauss, L.
1973 "La structure et la forme". *Anthropologie structurale II*. Paris.
- Sudjiman, P.
1985 *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta, Gramedia.
- Teeuw, A.
1984 *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta. Pustaka Jaya.
- Todorov, T.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris.
1975 *The Fantastic. A Structural approach to a literary genre*. Ithaca.
- Todorov, T. ed.
1965 *Théorie de la littérature*. Paris.
1970 "L'Énonciation". *Langages* 17.
- Tomaševskij, B.
1925¹ *Teorija literatury (Poëtika)*. Moskow-Leningrad. Cetakan keenam, Moskow.
- Uspenski, B. (Uspensii, B)
1972 "L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une oeuvre littéraire". *Poétique* 9.
1973 *A Poetics of Composition*. Berkeley.
Diterjemahkan oleh V. Zavarin dan S. Wittig dari *Poëtika Kompozicii*.
- Valery, P.
1945 "De l'enseignement de la poétique au collège de France". *Variété V*. Paris.
- Van Dijk, Teun A.
1976 *Lecture. Pragmatics of language and literature*. Amsterdam.
- Van Luxemburg, J., M. Bal dan W. Westijn
1984 *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia. Terjemahan dari *Inleiding in de Literatuurwetenschap*, oleh Dick Hartoko.



KOLOFON

Tata Sastra karya Tzveten Todorov dalam bentuk terjemahan diterbitkan sebagai buku ke-25, Seri ILDEP (*Indonesian Linguistics Development Project* — kerangka kerja sama antara Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia serta Jurusan Bahasa dan Kebudayaan Asia Tenggara dan Oceania, Universitas Negeri Leiden, Belanda) dengan prakarsa dan subsidi proyek tersebut. Bantuan tambahan diperoleh dari Program Studi Indonesia — kerja sama Indonesia — Belanda untuk Pengembangan Studi di Indonesia, dan KITLV (Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde). Dipimpin Penerbit Djambatan, Jakarta, buku ini disusun memakai jenis huruf Baskerville, dicetak di atas kertas HVO 80 gram, oleh Percetakan Hastama dan dijilid oleh Hastama. Dengan gambar sampul ciptaan Prasadha Multi Artwork Studio, dicetak di atas kertas Artpaper 310 gram. Cetakan pertama berjumlah 2000 eksemplar.



06-1518

Telah terbit:

- E.M. Uhlenbeck*, TATA BAHASA; Pengantar dasar.
Diterjemahkan oleh *Alma E. Almarier*, dari buku *Taalwetenschap; Een eerste inleiding*.
- J.S. Badudu*, MORFOLOGI BAHASA GORONTALO.
- J. Kati dan M. Soerindiraja*, TATA BAHASA DAN UNGKAPAN BAHASA SUNDA.
Diterjemahkan oleh *Ayatrohaedi*, dari buku *Spraakpunst en taaleigen van het Soendaach*.
- E.M. Uhlenbeck*, KAJIAN MORFOLOGI BAHASA JAWA.
Diterjemahkan oleh *Soeharjati Djajanegara*, dari buku *Studies in Javanese Morphology*.
- S. Kaseng*, BAHASA BUGIS SOPPENG; Valensi morfologi dasar kata kerja.
- C. Salombe*, BAHASA TORAJA SAODAN; Proses morfema kata kerja.
- Ch. A. van Ophuizen*, TATA BAHASA MELAYU.
Diterjemahkan oleh *T.W. Kamil*, dari buku *Maleische Spraakkunst*.
- Masunih D. Simatupang*, REDUPLIKASI MORFEMIS BAHASA INDONESIA.
- P.J. Zoetmulder*, KALANGWAN; Serta Jelas Kuno Selayang Pandang.
Diterjemahkan oleh *Dick Hartoko*, dari buku *Kalangwan; A survey of old Javanese literature*. Kata pengantar: *Haryati Soebadio*.
- Sudaryanto*, PREDIKAT-OBJEK DALAM BAHASA INDONESIA.
- Soenjono Dardjowidjojo*, BEBERAPA ASPEK LINGUISTIK INDONESIA.
Terbit sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya: *Some aspects of Indonesian Linguistics*.
- R.H. Robins*, SISTEM DAN STRUKTUR BAHASA SUNDA; Kumpulan karangan.
Diterjemahkan oleh *Harimurti Kridalaksana*, (edisi dwibahasa).
- B. Kaswanti Purwo*, DEIKSIS DALAM BAHASA INDONESIA.
- Muhajir*, MORFOLOGI DIALEK JAKARTA; Afiksasi dan reduplikasi.
- Amran Hallim*, INTONASI; Dalam hubungannya dengan sintaksis bahasa Indonesia.
Diterjemahkan oleh *Tony S. Rachmadie*, dari buku *Intonation in Relation to Syntax in Indonesian*.
- J.I. de Hollander*, PEDOMAN BAHASA DAN SASTRA MELAYU.
Diterjemahkan oleh *T.W. Kamil*, dari buku *Handleiding bij de beoefening der Maleische taal-en letterkunde*.
- Anton M. Moehono*, PENGEMBANGAN DAN PEMBINAAN BAHASA; Ancingan alternatif di dalam perencanaan bahasa.
- Gerth van Wijk*, TATA BAHASA MELAYU.
Diterjemahkan oleh *T.W. Kamil*, dari buku *Spraakleer der Maleische taal*.
- Haryati Soebadio*, JNANASIDDHANTA.
Diterjemahkan oleh *Dick Hartoko*.
- S. Coolma*, TATA BAHASA SUNDA.
Diterjemahkan oleh *Husein Widjajakusumah dan Yus Rusyana*, dari buku *Soendaesche Spraakkunst*.
- Ayatrohaedi*, BAHASA SUNDA DI DAERAH CIREBON.
- D.K. Ardwinata*, TATA BAHASA SUNDA.
Diterjemahkan oleh *Ayatrohaedi*, dari buku *Eimoening Bass Soenda*.

Menyusul terbit:

- Robert A. Blust*, TELAAH KOMPARATIF BAHASA NUSANTARA BARAT.
Diterjemahkan oleh *Bambang Kaswanti Purwo dan James T. Collins*, (bahasa).
- James J. Fox*, BAHASA SASTRA DAN SEJARAH; Kumpulan karangan mengenai syrakat pulau Raé.
Diterjemahkan oleh *Separdi Djoko Damono*, (edisi dwibahasa).
- K. Saxrasoegonda*, BAHASA MELAJOE.
Kata pengantar: *Harimurti Kridalaksana*.



Perpustakaan

80

T