

Teori *Tastra*

ABAD

KEDUA

PULUH

D. W. FOKKEMA

ELRUD KUNNE-IBSCH

TEORI SASTRA
ABAD KEDUA PULUH

Sanksi Pelanggaran Pasal 44:

Undang-undang Nomor 7 Tahun 1987 Tentang

Perubahan atas Undang-undang Nomor 6 Tahun 1982

Tentang Hak Cipta

1. Barangsiapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu, dipidana dengan pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 100.000.000,- (seratus juta rupiah).
2. Barangsiapa dengan sengaja menyerahkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana dimaksud dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 50.000.000,- (lima puluh juta rupiah).

TEORI SASTRA ABAD KEDUA PULUH

D.W. FOKKEMA
ELRUD KUNNE-IBSCH



Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama
Jakarta, 1998

Theories of Literature in the Twentieth Century
by D.W. Fokkema & Elrud Kunne-Ibsch
Copyright © C. Hurst & Company, London
All rights reserved.

Teori Sastra Abad Kedua Puluh
Penerjemah: J. Praptadiharja & Kepler Silaban
GM 201 98.814
Desain sampul: Agustinus Purwanto
Setting: Sukoco
Diterbitkan pertama kali oleh
Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama
Anggota IKAPI, Jakarta, 1998

Hak cipta dilindungi oleh undang-undang.
Dilarang mengutip atau memperbanyak
sebagian atau seluruh isi buku ini
tanpa izin tertulis dari Penerbit.

Perpustakaan Nasional : Katalog Dalam Terbitan (KDT)

Fokkema, D.W.

Teori sastra abad kedua puluh / D.W. Fokkema, Elrud
Kunne-Ibsch ; penerjemah J. Praptadiharja & Kepler
Silaban. — Jakarta : Gramedia Pustaka Utama, 1998.
312 hlm. ; 23 cm.

Judul asli : Theories of literature in the twentieth
century.

ISBN 979-605-814-6

I. Kesusasteraan. I. Judul. II. Kunne-Ibsch,
Elrud III. Praptadiharja, J. IV. Silaban, Kepler.

800

Dicetak oleh Percetakan PT Ikrar Mandiriabadi, Jakarta

Isi di luar tanggung jawab Percetakan

DAFTAR ISI

Ucapan Terima Kasih	vii
Prakata	ix
Kata Pengantar untuk Cetakan Keempat	xi
1. Pengantar	1
2. Formalisme Rusia, Strukturalisme Ceko, dan Semiotik Soviet	13
<i>Tuntutan Reliabilitas Ilmiah—Perangkat Sastra—Sistem Sastra—Analisis Motif—Strukturalisme Ceko—Semiotik Soviet—Kesimpulan</i>	
3. Strukturalisme di Prancis: Kritik, Naratologi, dan Analisis Teks	63
<i>Kritik Strukturalis—Naratologi Strukturalis—Deskripsi Teks Strukturalis—Linguistik</i>	
4. Teori Sastra Marxis	104
<i>Marx, Engels, dan Lenin—Teori dan Praktek setelah Revolusi Oktober—Reaksi Cina atas Teori Sastra Marxis—Lukács dan Kritik Neo-Marxis</i>	
5. Resepsi Sastra: Teori dan Praktek "Rezeptionsästhetik"	173
<i>Diskusi Teoretis—Penelitian Historis Resepsi—Penelitian Empiris Resepsi—Pembaca Implisit—Pendekatan Sosial-Politik—Kesimpulan</i>	

6. Prospek Penelitian Lebih Lanjut	209
<i>Tantangan Semiotik—Asumsi Epistemologis Ilmu-ilmu Sejarah—Jauss dan Sosiologi Pengetahuan—Analisis Semiotik Struktur Komunikasi—Kesimpulan</i>	
Caratan	233
Daftar Pustaka	247
Indeks	275

UCAPAN TERIMA KASIH

Bab 2 aslinya berjudul "Kontinuitas dan Perubahan pada Formalisme Rusia, Strukturalisme Ceko, dan Semiotik Soviet" dalam *PTL 1* (1976), halaman 153–96 (North-Holland Publishing Company, Amsterdam). Bab 5 dalam versi Jerman berjudul: "Rezeptionsforschung: Konstanten und Varianten eines literaturwissenschaftlichen Konzepts in Theorie und Praxis" dalam *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 3* (1974), halaman 1–37 (Rodopi N.V., Amsterdam).

Kami berharap bisa mengungkapkan rasa terima kasih kami kepada Mr. J.K.W. van Leeuwen, dari North-Holland Publishing Company, dan kepada Dr. G. Labrousse, editor *Amsterdamer Beiträge*, atas izinnya untuk menerbitkan kembali artikel-artikel tersebut.

Kami juga berterima kasih kepada Profesor Ralph Cohen atas izin untuk mencetak ulang beberapa paragraf dari "Bentuk-bentuk dan Nilai dalam Sastra Cina Dewasa ini", yang aslinya diterbitkan di *New Literary History 4* (1972–3), halaman 591–603 (University of Virginia, Charlottesville, Virginia).

PRAKATA

Jumlah terbitan di bidang teori sastra cukup pesat bertambah selama sepuluh tahun terakhir dan sekarang tampaknya sudah waktunya untuk melakukan penilaian. Kita dapat mempertanyakan apakah perkembangan konsep, model, dan teori sampai akhir-akhir ini berguna bagi studi sastra. Namun demikian, para penulis buku ini menganggap pencarian untuk menemukan teori sastra merupakan syarat bagi studi ilmiah mengenai teks-teks sastra.

Kami mengasumsikan bahwa mereka yang mempelajari sastra—prasarjana, pascasarjana, atau guru dan dosen—akan senang menentukan dasar-dasar aliran mereka demi kepentingan mereka sendiri. Dalam buku ini kami mencoba menyajikan materi-materi yang sangat relevan bagi penilaian seperti itu. Tentu saja kami mengerti bahwa seleksi yang kami lakukan terhadap berbagai teori dan penyajiannya dibentuk oleh asumsi-asumsi tertentu yang belum tentu disepakati oleh setiap pembaca. Salah satu asumsi tersebut adalah bahwa ada bermacam-macam jalan menuju ke pengetahuan, padahal mungkin kami tidak akan pernah mencapai kepastian pengetahuan yang sempurna. Asumsi lain adalah bahwa dirasa perlu mengarahkan diri ke tataran pengetahuan yang setinggi mungkin, karena tanpa berbuat demikian pintu subyektivisme dan *irasionalisme* akan terbuka. Dalam pandangan kami, usaha untuk menetapkan sistem hipotesis yang bisa dinyatakan salah atau pernyataan-pernyataan mengenai sastra menyiratkan usaha untuk menarik garis batas yang membedakan fakta dari nilai sastra. Fungsi teoretikus sastra dan kri-

tikus sastra harus dibedakan sejas mungkin. Kami akan menguraikan pandangan ini dalam bab pendahuluan.

Maksud kami adalah menyajikan garis-garis besar teori sastra yang mutakhir, dan menyusunnya sedemikian rupa sehingga asumsi-asumsi yang tersembunyi dan penilaian-penilaian yang merupakan kecenderungan menjadi eksplisit. Ini akan memungkinkan pembaca untuk memilih teori tertentu, dengan asumsi-asumsi dan kriteria yang ia setuju; meskipun demikian, kami tidak bermaksud mendorong berkembangnya keyakinan diri seperti ini. Kami berharap pembaca akan mengenali sifat arbitrer dan sifat hipotetis—yang tak terhindarkan—dalam dasar-dasar teori yang ingin digunakannya. Pertanyaan apakah ada satu kebenaran mutlak, berada di luar jangkauan buku ini. Kami lebih senang, mengutip kata-kata Proust dan menyajikan "*méticuleusement des renseignements précis*".

Di dalam bab kesimpulan, barulah kami seakan meninggalkan sudut pandang ini. Kami sudah memberikan indikasi teori mana yang tampak berisi pandangan subur yang bisa kami kembangkan lebih lanjut, dan ke arah mana penelitian bisa dilakukan dengan harapan akan diperoleh hasil yang memuaskan.

Sebelum menutup hasil kerja keras kami ini, kami sampaikan bahwa meskipun kami berharap dapat membagi tanggung jawab atas isi buku ini selengkapnyanya secara sama rata, pembaca mungkin ingin tahu bahwa naskah pertama bab 3, 5, dan 6 ditulis oleh penanda tangan pertama (Elrud), dan naskah pertama bab 1, 2, dan 4 ditulis oleh penanda-tangan kedua (Fokkema).

September 1978

Elrud Kunne-Ibsch
(Free University Amsterdam)

D.W. Fokkema
(University of Utrecht)

KATA PENGANTAR UNTUK CETAKAN KEEMPAT

Ketika pada bulan Desember 1993 penerbit mengusulkan agar buku ini dicetak ulang, kedua pengarang menyambut usul itu dengan senang hati tetapi menolak saran agar teks direvisi secara substansial. Menyadari kenyataan bahwa selama dua dekade terakhir studi sastra telah berkembang dengan kecepatan yang menakjubkan dan ke berbagai arah, keputusan ini menuntut penjelasan yang memadai. Perkembangan besar telah terjadi di dua bidang: interpretasi, di satu sisi, dan riset tentang komunikasi sastra, termasuk bagaimana pembaca memproses teks, di sisi lain. Bipolaritas ini, yang dapat juga dirumuskan dengan istilah hermeneutik *versus* studi sastra yang empiris, adalah tema yang berulang-ulang muncul dalam studi sastra pada tahun 1970-an, dan masih tetap menarik—bahkan mungkin semakin menarik—di tahun 1990-an. Banyak yang sudah berubah, namun kontinuitas yang mengagumkan tetap dapat kita temukan.

Selama masa ini pula, studi sastra mendapat status tambahan. Naratologi, kritik dekonstruksi dan ideologis, masing-masing dengan caranya memfokuskan diri pada interpretasi teks, masing-masing mempunyai hubungan dengan disiplin ilmu yang berbeda namun dekat, misalnya sejarah dan filsafat. Di lain pihak, riset empiris tentang komunikasi sastra telah membawa studi sastra semakin dekat pada psikologi dan sosiologi. Dalam kedua kasus tersebut, batas-batas sempit studi sastra sering dibuka untuk memberi jalan bagi riset antardisiplin. Tetapi, adalah bodoh bila kita membayangkan bahwa prestise studi sastra tidak mendapat ancaman. Sebenarnya, saat-saat terdapatnya penekanan yang

sangat berat sebelah, ditambah ingatan yang pendek, juga membahayakan disiplin kita ini. Pandangan-pandangan yang tidak berdasar banyak diajukan. Dalam panasnya polemik, nilai-nilai dasar, misalnya membeda-bedakan berbagai *jenis* pertanyaan, sering sekali justru diabaikan.

Di sini pertama-tama kami akan mendiskusikan beberapa perkembangan baru di bidang interpretasi dan mencoba menghubungkannya dengan apa yang akan kami bicarakan dalam bab-bab selanjutnya. Dalam Pengantar kami mendiskusikan kemungkinan untuk membedakan interpretasi dan evaluasi, dan berpendapat bahwa—seperti Monroe C. Beardsley dan E.D. Hirsch—dua hal tersebut harus dibedakan. Sekarang kami masih akan berpegang pada perbedaan yang semacam itu, sementara kami memilih menggunakan istilah lain yang merefleksikan konsep-konsep perbedaan yang lain. Sekarang kami memilih untuk menganggap baik interpretasi maupun evaluasi sebagai cara-cara pemrosesan teks yang melibatkan posisi pembaca, kompetensi sastra mereka dan pengetahuan umum mereka. Jika kami ingin mengurangi pengaruh subyektif pembaca, kami harus berpegang pada analisis yang benar-benar metodologis. Dalam pandangan kami sekarang, garis pemisah tersebut terletak antara analisis di satu sisi dan interpretasi (termasuk evaluasi) di sisi lain.

Dengan meletakkan teks sebagai subyek analisis yang dapat diulang dan yang, bila diulang, akan memberikan hasil yang sama, peneliti mungkin dapat merumuskan sejumlah ciri teks, sebagian besar dari sudut pandang linguistik dan mungkin sejumlah yang lain dengan makna-makna yang secara tegas dikonvensionalkan (seperti halnya perangkat naratologi dan stilistika). Namun, seperti kami tulis dalam Bab 1, makna sebuah teks, termasuk makna kesastranya, hanya dapat dipastikan melalui referensinya terhadap sejumlah pembaca tertentu yang sadar akan konvensi-konvensi sastra dan budaya tertentu. Analisis ilmiah dan penentuan penting-tidaknya kesastranya tidak boleh dicampuradukkan. Apa artinya sebuah teks tertentu bagi saya, atau bagi orang-orang yang saya kenal, adalah pertanyaan yang sangat berbeda dari, katakanlah, mengapa teks tertentu didistribusi-

kan secara luas dan diterima dengan baik oleh lingkup pembaca yang juga luas. Untuk menjawab pertanyaan kedua, *riset* harus dilakukan dan mungkin termasuk analisis ciri-ciri teks, tetapi jelas tidak akan dibatasi hanya pada hal tersebut. Bagaimanapun pula, pertanyaan tentang apa makna sebuah teks bagi saya atau bagi kawan-kawan saya dapat dijawab dengan membaca dan dengan melakukan refleksi introspektif.

Hukum interpretasi telah didiskusikan, antara lain, oleh Roman Ingarden dan aliran Kritik Baru. Strukturalisme mencoba memberikan kerangka ilmiah pada interpretasi, tetapi, seperti kami tunjukkan dalam Bab 3, usaha tersebut gagal. Analisis Jakobson dan Lévi-Strauss tentang puisi Baudelaire berjudul "Les chats", salah satu yang menonjol dalam pendekatan strukturalis, pada saat yang sama juga berarti awal dari kegagalan pendekatan tersebut, karena secara keliru mereka yakin bahwa dengan mudah mereka bisa menjembatani jurang yang memisahkan riset dan interpretasi. Poststrukturalisme menarik pelajaran dari usaha mereka yang orisinal, menyingkirkan banyak hal yang berhubungan dengan perbedaan konsep, dan mengajukan kesangsian mengenai keandalan metabahasa yang mereka susun dengan hati-hati.

Karya-karya bermutu telah dibuat oleh para strukturalis, di bidang analisis teks (terutama dalam naratologi) dan melalui sumbangan mereka kepada semiotika. Namun demikian, konsep sebagai seperangkat alat tetap hanya alat, tidak lebih. Alat-alat itu dapat digunakan untuk mendeskripsikan interpretasi atau mengungkapkan masalah penelitian, tetapi tidak akan pernah mampu membuat interpretasi atau menyelesaikan masalah. Para strukturalis dan ahli semiotika menjadi korban harapan-harapan yang tidak terpenuhi dan tuntutan-tuntutan yang tidak berdasar (cf. Ibsch, 1990).

Tepat pada saat Jurij Lotman dan Umberto Eco membawa semiotika ke puncaknya—Lotman mendefinisikan keindahan sebagai informasi, Eco yang percaya bahwa adalah mungkin menetapkan kode-kode budaya, sebagai latar belakang untuk menelaah pembentukan struktur setiap pesan—papan tulis diha-

pus bersih oleh Stanley Fish yang, berdasarkan *quasi-experiment*, berpendapat bahwa setiap teks dapat dianggap bersifat sastra, dan bahwa keputusan tersebut, ke arah mana pun, sebenarnya bergantung pada komunitas interpretif yang memiliki teks sastra yang bersangkutan. Dalam bab-bab selanjutnya, kami mendiskusikan karya Lotman dan Eco secara panjang lebar, bukan karya Stanley Fish; karena itu, mungkin pantaslah bila kami berikan komentar singkat mengenai karya Stanley Fish yang sangat berpengaruh: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980).

Stanley Fish jelas tidak melibatkan diri dalam polemik melawan Eco atau Lotman (dua pengarang yang barangkali karyanya tak pernah dia baca sebelum dia merampungkan karya tersebut); dia justru mengacu pada tradisi otonomi estetis Kritik Baru, yang pada saat itu masih sangat berpengaruh. Posisi Eco dan Lotman tidak serentan seperti yang diyakini oleh kebanyakan kaum poststrukturalis. Dengan memperkenalkan makna "identitas estetis", Lotman memutarbalikkan penekanan kaum Formalis pada penyimpangan dari norma. Identitas estetis, menurutnya, hanya berlaku dalam budaya-budaya bertipe khas, yang mampu melegitimasi seni yang bertujuan melawan norma yang berlaku. Jadi, baik Lotman maupun Eco telah melihat adanya hubungan antara fungsi estetis dan konteks budaya. Tentu saja, Lotman seharusnya dapat bersikap lebih spesifik mengenai perbedaan antara identitas estetis dan estetika oposisi, terutama masalah mengapa yang satu bersifat estetis dan yang lainnya berlaku, dan dalam kondisi seperti apa, dan pertanyaan apakah kedua jenis estetika tersebut dapat hidup berdampingan dalam satu kebudayaan, atau bahkan dalam diri satu orang. Kualifikasi yang mirip mungkin diharapkan dari Umberto Eco, yang berlambat-lambat dalam mendeskripsikan kode-kode kebudayaan atau kode-kode sastra secara mendetail. Dari pengalaman, kami tahu kesulitan-kesulitan yang akan dihadapi oleh pendekatan semiotika dalam praktek historiografi sastra (cf. Fokkema dan Ibsch, 1988). Namun demikian, kesulitan-kesulitan praktis ini bukanlah argumen untuk menentang analisis semiotika atau penyusunan kon-

vensi yang dikenal oleh masyarakat tertentu dan, dalam kondisi tertentu, mempengaruhi kebiasaan interpretif mereka. Interpretasi bergantung pada pengetahuan tentang cara menerapkan makna ke dalam teks. Biasanya pengetahuan seperti itu dialami—atau sebagian dialami—bersama para pembaca lain, dan membuat debat mengenai interpretasi dimungkinkan dan, lebih dari itu, menjadi menarik. Kadang-kadang, pengetahuan seperti itu dibagi bersama dengan pengarang, dan memberi kemantapan yang lebih besar kepada diskusi mengenai kehendak pengarang dibandingkan dengan sejumlah kritik yang dilancarkan terhadapnya.

Meskipun ada kemiripan antara para pakar semiotika dan Fish, terdapat pula dua perbedaan mendasar. Pertama, makna kode atau pengetahuan bersama mengenai atribusi makna nyaris tidak memainkan peranan apa pun dalam argumen tentang yang terakhir, seakan-akan komunitas interpretif hanya berkumpul demi alasan-alasan institusional atau alasan apa pun yang mereka miliki, dengan perkecualian adanya pengetahuan bersama tentang konvensi kesastraan dan konvensi kultural. Kedua, Fish tidak melihat adanya peran bagi ciri-ciri teks dalam proses interpretasi—ciri-ciri teks tidak mungkin menentukan atau membatasi atribusi makna. Pandangan ini secara persuasif dikritik oleh Shen Dan (1988). "Pola formal," tulis Fish, "adalah produk interpretasi dan... karenanya apa yang disebut pola formal sebenarnya tidak ada, sekurang-kurangnya dalam pengertian bahwa itu perlu untuk mempraktekkan stilistika" (1980:267). Kalau memang benar pola formal tidak ada sebelum interpretasi terjadi, ciri-ciri teks tidak dapat digunakan untuk koraborasi stilistika atau analisis naratologis. Profesor Shen, bagaimanapun, berpendapat bahwa bahasa adalah sistem suara atau sistem simbol yang dikonvensionalkan dan digunakan untuk komunikasi. Makna tidak hanya berasal dari ciri-ciri teks, tetapi dari kombinasi terdapatnya ciri-ciri teks tertentu dan tersedianya pengetahuan mengenai atribusi makna yang konvensional terhadap fenomena tekstual semacam ini. Tersedianya pengetahuan mengenai hukum-hukum linguistik dan konvensi-konvensi kesastraan di antara masing-masing individu adalah sebuah fakta sosial. Pola formal ditonjolkan dengan

dasar hukum dan konvensi tersebut. Karenanya, di kalangan masyarakat tertentu teks memang mempunyai makna tertentu, dan apa maknanya bagi setiap individu sering kali dalam prakteknya justru sejalan. Atau, seperti Mette Hjort meringkas argumen George Wilson: "Ekspresi adalah makna dalam bahasa tertentu, dan... makna-makna tersebut melibatkan hukum serta konvensi" (1992:xiii).

Di lain pihak, harus kita akui bahwa pengetahuan tentang konvensi kesastraan tidak tersebar secara merata di dalam masyarakat. Semakin rumit sebuah teks, semakin kecil kelompok orang yang mampu mendiskusikan maknanya karena memiliki kompetensi kesastraan. Mungkin Shen Dan berlebihan dalam menekankan perbedaan antara "konvensional" dan "personal". Jumlah orang yang menentukan konvensi mungkin sedikit, mungkin hanya dua, atau bahkan hanya satu dengan bersikap sama dalam kesempatan yang berbeda-beda, yaitu menggariskan semacam aturan bagi dirinya sendiri. Tetapi, bukan hanya jumlah orang yang terlibat yang menjadi masalah. Beberapa konvensi lebih ketat dibandingkan yang lain, dan konvensi sastra biasanya tidak sekaku konvensi linguistik (itu sebabnya konvensi linguistik kami sebut hukum). Mette Hjort (1993) dengan tepat menunjukkan bahwa konvensi tidak selalu saling menguatkan. Orang mungkin tahu tentang konvensi yang bertentangan dan dia berpindah dari satu konvensi ke konvensi lain tanpa merasa terbebani.

Dalam membela pandangan Stanley Fish, orang mungkin mengatakan bahwa sifat konvensi sastra yang sangat menonjol itulah yang membuat Fish menyimpulkan bahwa atribusi makna tidak harus ada; tidak ada makna yang tetap. Kontraargumen kami adalah begini: benar, makna memang tidak tetap, dan pada prinsipnya interpretasi memang bebas, tetapi dalam praktek rupanya orang berkomunikasi dan teks-teks tertentu lebih sering diinterpretasikan dengan cara tertentu—bukan dengan cara lain. Pada dasarnya kami ingin menonjolkan kebebasan interpretasi, yaitu kebebasan yang saya katakan saya miliki dan yang juga dimiliki orang lain, dan praktek-praktek interpretasi yang bersifat

sosial yang menunjukkan bahwa individu tertentu (misalnya, mereka yang mempunyai pengalaman membaca) dalam kebudayaan tertentu menginterpretasikan teks-teks tertentu (yaitu teks yang dianggap bernilai sastra) dengan cara yang dapat diramalkan ketepatannya. Hal ini telah dikoroborasikan dalam penelitian (Hoffstaedter, 1986; Zwaan, 1993; Steen, 1994), tetapi yang sejalan dengan intuisi bahwa komunikasi tidak mungkin ada bila persoalannya berbeda. Tetapi, Stanley Fish dan kaum dekonstruksionis tidak tertarik pada hasil penelitian yang bergantung pada kerangka-kerangka konseptual yang mereka anggap problematik, tidak pula tertarik pada intuisi atau akal sehat. Kami menyimpulkan bahwa mereka sudah membebaskan interpretasi dari segala macam pengaruh yang mengikat, bahwa mereka membuka jalan bagi cara-cara pembacaan yang menentang pencarian makna tersembunyi, misalnya pandangan politik yang disembunyikan di balik teks yang dibuat estetis. Paham "hermeneutik kritis" mereka sama dengan kritik yang diajukan Historis Baru, Feminis, Aliran Freud, dan Marxis. Kami mengagumi mereka karena keberanian intelektual mereka, tetapi kami pun melihat bahwa minat mereka (yang berat sebelah) pada interpretasi membuat mereka tidak jadi mengajukan pertanyaan-pertanyaan lain yang berhubungan dengan karya sastra dan fungsi sosialnya.

Sebelum membahas berbagai masalah lain itu, sekali lagi kami harus menyebut satu diskusi yang sangat menarik, yaitu mengenai penting dan mendesaknya interpretasi dalam *Interpretation and Overinterpretation* (Eco, 1992). Kecuali tulisan Eco, buku itu juga memuat kontribusi Richard Rorty, Jonathan Culler dan Christine Brooke-Rose. Stefan Collini menulis kata pengantar yang sangat bermutu.

Selama bertahun-tahun Eco mengembangkan gagasan tentang semiosis tak terbatas, tetapi dengan mengamati bahwa kritik dekonstruktif berarti mempraktekkan apa yang pernah dia anjurkan, dia mengajukan kriteria tertentu dalam interpretasi. Eco memperkenalkan gagasan bahwa bukan hanya para interpreter tetapi juga teks yang memiliki "hak", dan dia membedakan "interpretasi" yang menghargai hak teks dan "penggunaan" yang

tidak menghargai hak teks (Eco, 1990). Terbukti, pandangan yang hendak dikukuhkannya adalah bahwa referensi terhadap teks harus memainkan peranan dalam argumentasi yang menunjang interpretasi kita. Namun demikian, pada prakteknya tetaplah sulit untuk menarik garis batas antara interpretasi dan *over-interpretasi*. Apakah makna dan pandangan ideologi tersembunyi merupakan bagian dari teks atau bukan? Jonathan Culler menentang perbedaan Eco dan membela *over-interpretasi*, karena interpretasi yang ekstrem "mempunyai kesempatan lebih bagus... untuk menjelaskan adanya hubungan atau implikasi yang sebelumnya luput dari pengamatan atau luput dari pembicaraan dibandingkan apabila mereka berusaha untuk tetap bersikap 'masuk akal' atau moderat" (Eco, 1992:10).

Dalam esainya "In Defence of Overinterpretation" Culler tidak hanya mendiskusikan interpretasi, tetapi juga menunjukkan bahwa ada banyak pertanyaan menarik di luar debat mengenai interpretasi itu sendiri. Kurang lebih sependapat dengan Paisley Livingston (1988), dia percaya bahwa produk interpretasi karya sastra tidak boleh dianggap sebagai tujuan akhir studi sastra. "Gagasan yang menyatakan studi sastra sebagai satu disiplin ilmu merupakan usaha untuk membangun suatu pemahaman sistematis tentang mekanisme semiotik sastra, bermacam-macam strategi mengenai bentuknya" (Eco, 1992:117). Apabila pandangan tersebut menunjukkan kemungkinan dilakukannya riset mengenai cara bermacam bentuk karya tulis—terutama yang diterima sebagai karya sastra—berfungsi dalam komunikasi, kami sependapat dengan itu.

Agak ironis memang, karena Culler harus mengingatkan Eco tentang "pemahaman sistematis tentang mekanisme semiotik". Eco tidak lupa menyebut peran ensiklopedia kultural dan konvensi kultural. Namun, gagasan bahwa interpretasi selalu bergantung pada pengetahuan tentang atribusi makna yang konvensional dapat ditegaskan secara lebih jelas, dengan keberatan yang disebutkan sebelumnya bahwa konvensi yang dipertaruhkan kadang-kadang tidak kaku atau tidak diterima secara luas. Kesadaran bahwa konvensi dalam komunikasi sastra bersifat samar

dan sering kali kontradiktoris mengakibatkan tidak populernya studi sastra mengenai istilah "kode", yang tidak pernah dapat membebaskan dirinya dari konotasi kestabilan dan kekakuan.

Jadi, atribusi makna tidak dapat terjadi tanpa satu perangkat konvensi, yaitu bahasa. Seperti di dalam linguistik, riset mengenai perangkat-perangkat konvensi adalah program besar dalam studi sastra. Meskipun dewasa ini istilah "kode" cenderung dihindari, riset semacam ini, yang sekarang erat hubungannya dengan riset psikologi tentang kognisi, melanjutkan penyelidikan pakar semiotika dan kaum strukturalis tahun 1970-an yang dideskripsikan di Bab 2 dan 3. Tentu saja, kami sadar bahwa ada kecenderungan untuk menarik garis pemisah antara karya sastra dan nonsastra, antara teks dan konteks, antara penanda dan tertanda, untuk dirangkum ke dalam konsep wacana yang komprehensif. Di bawah pengaruh karya-karya Derrida dan Foucault, para ahli teori dianjurkan untuk mengabaikan oposisi biner ini. Undangan tersebut mungkin menarik sebagai latihan dalam filsafat skeptis, tetapi bila seseorang tertarik untuk melakukan penelitian, undangan tersebut harus ditolak. Riset empiris hanya mungkin dilakukan berdasarkan perbedaan yang tepat yang dirancang untuk menjelaskan masalah tertentu.

Banyak pembaca sadar akan adanya perbedaan antara cara membaca karya sastra dan nonsastra. Sudah ada riset yang bertujuan mendeskripsikan kondisi-kondisi yang mendasari dibuatnya perbedaan tersebut dan menjelaskan konsekuensi perbedaan tersebut. Dengan definisi konvensi estetis, Siegfried Schmidt memberikan tanah berpijak yang subur. Konvensi estetis "menegaskan bahwa penggambaran ujaran dalam teks sastra tidak harus... dievaluasi terutama dengan istilah-istilah yang mengacu ke model realitas yang mengikat di dalam masyarakat tertentu. Mereka, dengan kata lain, tidak boleh dinilai sehubungan dengan apa yang benar atau tidak benar menurut referensi semantik. Lebih dari itu, nilai tindakan sastra tidak pertama-tama dan semata-mata dibatasi oleh penerapan praktisnya" (dikutip dari Hjort, 1992:221; aslinya dijelaskan dalam Schmidt, 1980:92). Definisi konvensi estetis yang mirip atau konvensi mengenai fiksiionalitas

ditingkatkan oleh Jonathan Culler, Barbara Herrnstein Smith dan Thomas Pavel. Gagasan bahwa teks-teks tertentu mendorong pembaca untuk menekan mekanisme referensial yang biasa sampai ke titik tertentu bukanlah hal baru, tetapi usaha untuk membuat—melalui riset empiris mengenai tepatnya mengapa dan sampai titik mana—“dekontekstualisasi” terjadi merupakan kemajuan penting. Dasar teoretis yang digunakan Siegfried Schmidt dan Norbert Groeben di Jerman dan penyelidikan psikologis oleh D.E. Berlyne, A.C. Graesser, dan W. Kintsch di Amerika Utara telah mendorong dilakukannya sejumlah studi empiris mengenai pemrosesan teks, telah membentuk batas-batas riset yang jelas (e.g. Van Peer, 1986; Meutsch, 1987; Viehoff, 1988; Schram, 1991; Zwaan, 1993; Steen, 1994). Dalam perspektif studi sastra, riset semacam ini meneruskan studi resepsi seperti yang dijelaskan dalam Bab 5 dan Bab 6 (cf. Ibsch, 1989).

Riset antardisiplin yang melibatkan para sosiolog juga memberikan hasil. Terutama pemilihan teks sastra untuk pendidikan—masalah norma-norma sastra—menyinggung masalah sosiologi mengenai distribusi pengetahuan yang tidak merata, termasuk kemampuan memahami karya sastra, di antara anggota masyarakat. Di sini riset yang dilakukan Pierre Bourdieu (1979) memainkan peran stimulatif, mengundang munculnya kekaguman dan kritik sekaligus. Banyak penyelidikan yang sudah dilakukan difokuskan pada bermacam-macam cara partisipasi seseorang dalam kehidupan kultural (untuk studi-studi yang lebih luas di bidang ini yang dilakukan para sarjana sastra, ahli sejarah, dan sosiolog, lihat Rigney and Fokkema, ed., 1993). Dalam mendiskusikan norma-norma sastra, seperti dalam studi sastra pada umumnya, riset dan intervensi kritis tidak boleh dicampuradukkan (cf. Fokkema, 1993).

Menurut kami, di bidang interpretasi, kritik, dan riset adalah mungkin untuk melihat adanya kesinambungan dan perubahan sekaligus. Terpisah dari perkembangan baru yang telah kami diskusikan, satu hal lagi harus kami singgung di sini. Rasanya tidak mungkin lagi, seperti di tahun 1978, untuk berbicara tentang bermacam-macam aliran teori yang berbeda dengan pusat-

pusat geografis yang pasti. Globalisasi yang pervasif juga mempengaruhi studi sastra. Bukan hanya karena Marxisme tidak memiliki pusat, tetapi sekarang ini juga tak ada artinya berbicara tentang strukturalisme Ceko atau Prancis, semiotika Rusia, atau teori resepsi Jerman. Berbagai aliran ini, yang pencapaiannya secara ringkas ditampilkan dalam bab-bab berikut ini, saling berjaln, dengan akibat fokus lebih diarahkan pada masalah dan bukan pada paradigma. Karena alasan tersebut, kami tidak mungkin merevisi dan menyesuaikan naskah kami begitu saja. Revisi substansial akan menghasilkan buku yang lain sama sekali—buku yang sebenarnya ditulis, tetapi yang, dengan begitu hanya akan tersedia dalam edisi berbahasa Belanda (Fokkema and Ibsch, 1992).

Kami menyatakan bahwa globalisasi studi sastra memungkinkan didiskusikannya perbedaan antara kritik dan riset di mana pun di dunia. Baik riset maupun kritik harus diajarkan di universitas. Karena itu, sangat penting kita mengetahui perangkat-perangkat hukum yang membedakan kedua aktivitas tersebut.

Mei 1994

ELRUD IBSCHE

(Free University, Amsterdam)

DOUWE FOKKEMA

(Utrecht University)

REFERENSI

- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- ECO, Umberto. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP.
- . 1992. dengan Richard Rorty, Jonathan Culler, dan Christine Brooke-Rose. *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge UP.
- FISH, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- FOKKEMA, Douwe. 1993. "Research or Criticism? A Note on the Canon Debate." *Comparative Criticism* 15:261-269.
- dan Elrud Ibsch. 1988. *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London: C. Hurst; New York: St. Martin's Press.
- . 1992. *Literatuurwetenschap en cultuuroverdracht*. Muiderberg: Coutinho.
- HJORT, Mette, ed. 1992. *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*. Baltimore dan London: The Johns Hopkins UP.
- . 1993. *The Strategy of Letters*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- HOFFSTAEDTER, Petra. 1986. *Poetizität aus der Sicht des Lesers: Eine empirische Untersuchung der Rolle von Text-, Leser- und Kontexteigenschaften bei der poetischen Verarbeitung von Texten*. Hamburg: Buske.
- IBSCH, Elrud. 1989. "Facts" in the Empirical Study of Literature: The United States and Germany - A Comparison." *Poetics* 18:389-404.
- . 1990. "Geltungsansprüche an Interpretationen: Der Wandel eines Konzeptes." *Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. Roger Bauer dan Douwe Fokkema. München: Iudicium, Vol. 5:304-316.
- LIVINGSTON, Paisley. 1988. *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*. Ithaca dan London: Cornell UP.
- LOTMAN, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Diterjemahkan oleh Ronald Vroon. Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan.
- MEUTSCH, Dietrich. 1987. *Literatur Verstehen: Eine empirische Studie*. Braunschweig and Wiesbaden: Vieweg.
- PEER, Willie van. 1986. *Stylistic and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm.

- RIGNEY, Ann dan Douwe Fokkema, ed. 1993. *Cultural Participation: Trends since the Middle Ages*. Amsterdam dan Philadelphia: Benjamins.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1980. *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft, 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig dan Wiesbaden: Vieweg. Dicitak ulang oleh Suhrkamp, Frankfurt, 1991.
- SCHRAM, Dick H. 1991. *Norm und Normbrechung*. Braunschweig dan Wiesbaden: Vieweg.
- SHEN, Dan. 1988. "Stylistics, Objectivity, and Convention." *Poetics* 17: 221-238.
- STEEN, Gerard. 1994. *Understanding Metaphor in Literature: An Empirical Approach*. London: Longman.
- VIEHOFF, Reinhold. 1988. "Literarisches Verstehen: Neure Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung." *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 13:1-39.
- ZWAAN, Rolf A. 1993. *Aspects of Literary Comprehension: A Cognitive Approach*. Amsterdam dan Philadelphia: Benjamins.

1

PENGANTAR

"Supaya menjadi suatu ilmu, sejarah sastra haruslah tahan uji."

—Ju. Tynjanov (1927)

"Seungguhnya, mengakui bahwa hasil penelitian mungkin hanya merupakan suatu perkiraan yang tidak pasti, dalam dirinya sendiri, merupakan cara untuk mencapai kepastian akhir, cara membuat pengetahuan menjadi pasti."

—E.D. Hirsch, Jr. (1972)

Buku ini didasarkan pada asumsi bahwa kita memerlukan teori-teori sastra dalam usaha menginterpretasikan teks sastra dan menerangkan sastra sebagai cara khas dalam berkomunikasi. Studi ilmiah mengenai sastra tidak dapat dimengerti tanpa dasar teori-teori sastra tertentu. Sebelum kita meninjau teori-teori sastra yang pokok dan mutakhir, perlulah mengidentifikasi dan menolak kecenderungan-kecenderungan tertentu yang tidak sesuai dengan studi sistematis tentang teori sastra. Oleh karena itu, bab pengantar ini sedikit bersifat negatif. Tetapi, kritik dari sejumlah pandangan yang menurut pendapat kami keliru, di lain pihak memberi kami kesempatan untuk menekankan pentingnya perspektif historis. Perkembangan teori sastra mutakhir merupakan hasil studi para ahli selama beberapa generasi. Reaksi masa kini terhadap gagasan-gagasan masa lampau dapat dijelaskan dengan melakukan penelitian terhadap gagasan-gagasan tersebut.

Pertama, pendapat bahwa studi sastra sangat tergantung pada kecenderungan-kecenderungan yang berlaku umum dalam sastra

kreatif harus didiskusikan. Teori Klasisisme, konon, harus dimengerti sebagai generalisasi dari drama dan epik suatu zaman. Metode biografis dalam kritik dipandang sebagai salah satu efek Romantisisme, yang terutama memperoleh sumbernya dari bahan-bahan autobiografi. Novel psikologis dianggap bertanggung jawab atas pendekatan psikologis dalam kritik sastra. Demikian pula, banyak orang berpendapat bahwa Formalisme Rusia berutang budi pada cita-cita dan slogan-slogan Futurisme (Pomorska, 1968).

Tetapi, seseorang boleh berpendapat lain. Aliran-aliran baru dalam teori sastra bisa juga dihubungkan dengan perkembangan baru di dalam ilmu pengetahuan dan masyarakat. Dalam kritik sastra yang berorientasi psikologis, pengaruh psikologi Freud sangat besar. Kritik sastra Marxis berjaln dengan pandangan sosiologi dan pandangan politik tertentu. Penentuan sistematika atau struktur sastra jelas diilhami oleh psikologi *Gestalt*. Formalisme Rusia tidak hanya berutang pada Futurisme, tetapi juga pada perkembangan baru dalam linguistik. Beberapa aliran teori sastra lebih dekat dengan perkembangan-perkembangan baru dalam sastra kreatif, yang lain langsung berkaitan dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan masyarakat akhir-akhir ini. Sementara yang lain berada di antara keduanya. Tampaknya kurang menguntungkan untuk menarik kesimpulan dari penjelasan genetik tentang perbedaan-perbedaan di antara berbagai aliran teori sastra. Meskipun penjelasan genetik dalam setiap kasus tertentu dapat menjelaskan beberapa aspek aliran yang sedang diteliti, ini tidak membebaskan kita dari kewajiban mempelajari berbagai teori sastra demi teori itu sendiri dan untuk menentukan batas-batas validitasnya.

- Kecenderungan lain yang harus diperhatikan adalah gagasan Wittgensteinian bahwa seni menentang definisi (Weitz, 1956; 1972). Mengenai penerapannya di dalam sastra, pendirian ini secara gigih dipertahankan George Watson dalam bukunya *The Study of Literature* (1969). Watson tidak hanya menolak mendefinisikan konsepnya sendiri, tetapi juga mempertanyakan kegunaan definisi konsep-konsep periode seperti yang dikembangkan René

Wellek. Watson dan Wellek berbeda dalam pertanyaan dasar ini, tampaknya karena masing-masing berpegang pada konsepsi yang berbeda mengenai bagaimana definisi seharusnya disusun. Watson secara membingungkan menunjuk definisi *real*, ketika ia mendefinisikan istilah "definisi" sebagai "sebuah rumusan verbal yang memuat semua kasus dan menyingkirkan semua yang bukan kasus", dan lebih lanjut percaya bahwa "realitas sastra" tidak "dijetujui sebagai definisi" (Watson, 1969:36-7). Wellek, di lain pihak, menggunakan definisi *deskriptif* untuk menerangkan makna kata-kata Klasisisme, Romantisisme, Realisme, Simbolisme, dan konsep-konsep periode lainnya.¹ Istilah-istilah periodenya merupakan "nama bagi sistem norma yang mendominasi sastra pada masa tertentu dalam proses historis". Istilah periode merupakan "sebuah gagasan regulatif, sebuah tipe ideal yang mungkin tidak seluruhnya dapat dipenuhi oleh setiap karya dan dengan pasti dalam setiap karya individual akan digabungkan dengan ciri yang berbeda-beda, yang diperoleh dari masa lalu,antisipasi masa depan, dan kekhususan individu tertentu" (Wellek, 1963: 129, 252). Konsep periode, meskipun berkaitan dengan fakta-fakta tertentu yang dapat diamati, merupakan suatu konstruksi yang tidak dapat diabaikan dalam setiap diskusi mengenai sejarah sastra yang mencoba mengatasi tingkat kelonggaran pembicaraan mengenai teks-teks individual. Keyakinan Watson bahwa "sama sekali tidak perlu mengetahui apa yang dimaksud dengan romantisme untuk bisa menjelaskannya" dan bahwa "menunjuk" kepada para pengarang romantik kiranya sudah cukup (Watson, 1969:39), akan menyebabkan kita terdiam dan hasil penelitian kita tertutup untuk dikritik. Menghindari definisi mengenai konsep sastra berarti mengakhiri suatu pendekatan *sistematik* terhadap studi sastra.

Kritik yang senada terhadap karya Morris Weitz diterbitkan oleh Joseph Margolis (1965), Lee B. Brown (1968), M.H. Abrams (1972) dan yang lain. Margolis melihat adanya kontradiksi dalam argumen Weitz. Di satu pihak, seni secara logis dianggap tidak mungkin didefinisikan, dan di pihak lain, seni merupakan hal yang empiris. Lee B. Brown mendeteksi adanya ciri esensial

dalam cara Weitz menyusun teori dan secara meyakinkan mempertahankan "generalisasi deskriptif" sebagai "jenis definisi yang benar-benar terhormat" (Brown, 1968:412). Abrams secara meyakinkan berpendapat bahwa Weitz menyatakan tidak memerlukan teori, tetapi kenyataannya justru menggunakannya.

Sejauh ini teori Wittgenstein tentang "kemiripan keluarga" (*family resemblance*) di antara fenomena-fenomena yang terkait, yang tampaknya tidak tercakup dalam satu definisi, tidak berguna lagi bagi studi sastra. Abrams secara tepat menekankan bahwa semakin bervariasi suatu keluarga obyek, "semakin obyek-obyek itu menjadi penting, dan bila kita harus berbicara sampai ke efek tertentu, kita mengkhususkan dan membatasi penggunaan istilah tersebut" (Abrams, 1972:17). Tanpa klarifikasi lebih jauh, sama sekali tidak jelas bagaimana suatu keluarga teks sastra bisa dikenali. Apakah seharusnya orang menentukan bahwa sebuah teks termasuk keluarga tertentu bila istilah "sastra" diterapkan? Masalahnya bukan itu, karena istilah tersebut masih baru dan dalam banyak bahasa tidak ada padanannya. Konsep kemiripan keluarga hampir tidak membantu kita untuk membedakan berbagai jenis obyek yang berbeda, tidak pula mengarah ke pemahaman atau penemuan baru. Bentuk ideal "definisi yang benar dan nyata tentang nilai-nilai sastra yang penting dan harus ada", yang dicari tetapi tidak ditemukan oleh Morris Weitz (Weitz, 1956), harus diganti dengan usaha yang lebih sederhana untuk menghilangkan batas-batas data materi yang kita bicarakan. Sasaran ideal yang lebih sederhana dan kebiasaan untuk bersikap eksplisit mengenai makna konsep-konsep yang digunakan seseorang, memiliki kesempatan lebih banyak bagi studi sastra yang lebih lanjut dibandingkan dengan mundur ke "penunjukan", "pengamatan dan melihat" yang tidak dijelaskan.

Keberhasilan teori kemiripan keluarga tentu saja karena adanya kenyataan bahwa makna konsep sastra berbeda dalam budaya dan periode yang berbeda. Namun, perbedaan antara makna-makna ini bisa secara luas dijelaskan melalui hubungannya dengan kondisi-kondisi historis yang bermacam-macam serta norma-norma sastra dan budaya yang sesuai. Sastra tentu saja bukan

sebuah konsep yang statis; batasan sastra seharusnya ditentukan lewat istilah-istilah diakronis dan sinkronis. Itulah yang menyebabkan Ju. Tynjanov (1924a) melukiskan sastra sebagai suatu konstruksi linguistik yang dinamis. Tanpa mengabaikan semua usaha untuk mendefinisikan sastra, setiap definisi sastra seharusnya memperhitungkan kenyataan bahwa teks tertentu pada suatu tempat dan waktu tertentu telah *diterima* sebagai karya sastra, sedangkan di tempat dan pada waktu yang lain belum diterima.² Perangkat-perangkat sastra bisa menjadi usang. Horatius mengamati bahwa "kata-kata mati karena usia tua" (Dorsch, 1970:81). Seperti Horatius, sebuah ulasan tentang puisi yang muncul pada abad ke-3 di Cina menyatakan bahwa penyair menggunakan istilah-istilah baru atau mendaur ulang istilah-istilah yang telah lama dilupakan.³ Meskipun pada tempat dan waktu yang berbeda perangkat dan konvensi sastra bisa berbeda, secara umum dapat disimpulkan bahwa mereka semua ditujukan untuk meningkatkan persepsi. Di dalam situasi yang berbeda, unsur-unsur yang berbeda digunakan untuk mencapai tujuan tersebut; faktor-faktor yang berbeda membentuk fungsi sastra yang satu dan sama. Teori-teori sastra yang kita tinjau akan melihat konstituen-konstituen fungsi estetis sastra sebagai masalah yang sangat penting, dan pada tingkat yang bermacam-macam, memfokuskan pada variabilitas konstituen-konstituen tersebut dan invariabilitas efek estetis.

Kecenderungan ketiga yang menghambat perkembangan teori sastra berasal dari—bisa dimengerti—reaksi terhadap historisisme Jerman. Banyak pakar menekankan tidak mungkinnya atau tidak praktisnya memisahkan eksegesis makna (interpretasi) dari penentuan nilai (evaluasi). Di sini, historisisme atau relativisme historis dimengerti sebagai pandangan pribadi, yang menginterpretasi dan mengevaluasi fenomena historis zaman tertentu berdasarkan norma-norma historis dan dalam kaitannya dengan fenomena historis lain dari zaman tersebut.⁴ Salah satu argumen utama yang menentang metode historis adalah keyakinan bahwa orang tidak akan pernah bisa merekonstruksi norma-norma historis dengan pasti; dan bahwa apabila rekonstruksi semacam itu mung-

kin, suatu penilaian yang didasarkan pada norma-norma historis ini akan menjadi tidak bermakna bagi pembaca modern. Historisisme menetapkan nilai sebuah karya seni dengan menghubungkannya dengan konteks historis dan cenderung mereduksi maknanya ke zaman asalnya.

Kritik Wolfgang Kayser terhadap sikap seperti itu telah sering dilontarkan. Dengan mengutip artikel Karl Viëtor tahun 1945, Kayser mencela historisasi ekstrem yang dibuat *geistesgeschichtliche Schule*, karena aliran itu mengakibatkan perhatian yang semakin berkurang terhadap kualitas artistik dan pertimbangan kritis (Kayser, 1958:40). Sebagai ganti, Kayser menganjurkan agar sastra dipisahkan dari sejarah. Interpretasi karya sastra, menurut dia, harus berfokus pada karya sebagai seni dan membutuhkan orientasi khusus terhadap aspek puitik, yang sangat berbeda dengan orientasi historis.⁵ Pertimbangan kritis, menurut Kayser, harus diberikan di dalam dan lewat interpretasi. Kepercayaan yang benar bahwa setiap sistem evaluasi secara eksplisit maupun implisit berdasar pada teori sastra tertentu, dan bahwa setiap penafsir merupakan produk zamannya sendiri, bagaimanapun pula, tidak menghasilkan relativisme.⁶ Dengan tidak konsekuen, Kayser mengusulkan metode interpretasi yang jelas-jelas tidak mengarah ke evaluasi mana pun, tetapi mencoba mendeteksi kesatuan ketegangan (*Einstimmigkeit*) dalam karya sastra. Dia mengasumsikan, tentu saja, bahwa kesatuan merupakan ciri khas sastra dan dengan demikian menjadi kriteria utama dalam sistem evaluasi yang memadai. Meskipun Kayser, sekurang-kurangnya pada suatu kesempatan,⁷ bersikap cukup tegas dalam hal ini, pandangan yang diungkapkan berkali-kali bahwa interpretasi memberi evaluasi yang cukup dan bahwa karya sastra harus menyingkap kriteria yang dipakai dalam evaluasi, cenderung menutupi distingsi antara interpretasi dan evaluasi. Karena, seperti dikatakan Kayser: "Evaluasi melekat dalam interpretasi."⁸ Di Eropa pandangan yang sama dikemukakan oleh Emil Staiger (1971:9-12), H.P.H. Teesing (1964) dan yang lainnya.

Dalam kritik Amerika, kecenderungan serupa untuk mengidentifikasi interpretasi dan evaluasi bisa dideteksi, meskipun

relativisme historis tidak pernah mencapai ambang yang kuat di Dunia Baru dan karenanya juga tidak memancing reaksi yang kuat. Ternyata, hal ini merupakan alasan mengapa perdebatan mengenai historisisme merupakan perkara yang berlarut-larut di Amerika Serikat (cf. Roy Harvey Pearce, 1969; Wesley Morris, 1972). Hal itu juga menerangkan, mengapa dalam hal ini Austin Warren mengungkapkan diri dengan cara yang agak moderat, dengan mengakui bahwa pemisahan interpretasi dari evaluasi "tentu bisa dilakukan", meskipun jarang dipraktekkan atau tidak dapat dipraktekkan (Wellek dan Warren, 1956:240). Warren menambahkan bahwa memahami puisi sejalan dengan menilai puisi, menilai sekaligus menganalisis. Ia menunjuk esai Eliot sebagai contoh, sedangkan kata-kata "memahami puisi" jelas menunjuk kepada buku termasyhur Cleanth Brooks dan Robert Penn Warren (1938). Jauh lebih sadar akan adanya efek-efek negatif akibat pemisahan analisis dari evaluasi, sebagaimana dalam historisisme Jerman, René Wellek mempertahankan pandangan yang sedikit lebih keras. Analisis tidak pernah bisa berdiri sendiri: "Tidak ada cara untuk menghindari penilaian oleh kita, oleh saya sendiri." "Evaluasi muncul dari pemahaman; evaluasi yang benar muncul dari pemahaman yang benar" (Wellek, 1963:17-18).

Doktrin mengenai ketidakterpisahan interpretasi dari evaluasi kehilangan kekuatannya segera setelah karya-karya sastra dari zaman lampau maupun karya sastra dari berbagai peradaban dilibatkan. Sementara Kayser dengan tepat masih mempertimbangkan pemeriksaan kondisi historis sebagai persiapan yang perlu bagi interpretasi sastra, Wellek tampaknya meremehkan persoalan-persoalan yang ditimbulkan teks lama bagi pembaca ketika ia mengatakan bahwa melalui teks sastra, "kita bisa mengalami langsung bagaimana sesuatu terjadi" (Wellek dan Warren, 1956:244). Dengan mudahnya dia mendukung tesis Eliot yang keliru "bahwa keseluruhan sastra Eropa mulai dari Homer [...] memiliki eksistensi bersama dan membentuk tatanan bersama" (*ibid.*:244). Itu berarti "orang memahami bahwa ada satu puisi, satu karya sastra, yang dapat diperbandingkan dalam segala zaman" (*ibid.*:32). Sikap ini masih dapat disetujui. Sebetulnya, ini merupakan

hipotesis yang mau tidak mau harus diakui oleh setiap mahasiswa sastra bandingan. Bagaimanapun, ini merupakan hipotesis yang, tanpa penjelasan lebih lanjut, tidak mengatasi apa pun, tetapi mengemukakan persoalan mengenai bagaimana konsep sastra terpadu ini seharusnya dibangun. Dan dengan menerima sikap ini, seperti kami lakukan, tidak berarti bahwa seseorang harus menerima perlengkapannya: pandangan yang meremehkan rekonstruksi sastra sebagai usaha untuk masuk ke dalam pikiran dan sikap periode lampau, penolakan untuk mengalah terhadap metode-metode yang tidak menjamin hasil yang sudah pasti, keakuan sikap para absolutis yang berpegang teguh pada tuntutan estetis karena ketakutan akan anarki terhadap nilai-nilai (cf. Wellek, 1963:1–21). Peringatan Wellek yang sering diulang-ulang bahwa relativisme historis akan menuju ke anarki nilai tidak memperhatikan kenyataan bahwa relativisme seperti itu menggambarkan nilai pokok. Asumsinya bahwa norma-norma estetis dan etis yang telah diterapkan seharusnya berdasarkan metode kami, tentu bisa dipertanyakan.

Ini tidak untuk mempertahankan restorasi historisisme. Karena, historisisme menjauhkan mahasiswa sastra dari kemungkinan membuat penilaian sendiri, sementara ia, lebih daripada pembaca umumnya, sebenarnya mampu melakukannya. Pendekatan historis murni mencegah peneliti sastra untuk berpartisipasi aktif dalam masyarakat pada zamannya. Efek negatif relativisme historis adalah bahwa sejarah sastra juga mungkin dipahami sebagai serangkaian periode yang terpisah-pisah atau tidak saling berkaitan, yang tidak mempunyai hubungan dan sering kali tidak berarti bagi zaman sekarang.

Di lain pihak, kami tidak bisa melihat bagaimana pandangan normatif mengenai sastra bisa bersikap adil terhadap teks-teks sastra kuno dan kontemporer di dalam budaya-budaya asing, di mana ideologi dan tradisi-tradisi yang berbeda, berkuasa. Disiplin ilmu kami menuntut kami untuk meneliti karya kuno dari Yunani, Romawi, Mesopotamia, Afrika, India, Cina, dan Jepang, apabila kami ingin menghindari tuduhan sebagai pengagum budaya modern atau eurosentris, dan bila kami ingin menjunjung

tinggi universalitas. Ini berarti bahwa kami harus mempelajari teks mana yang bisa diterima sebagai karya sastra oleh pembaca dari latar belakang budaya yang benar-benar asing. Kami harus mempelajari cara-cara mereka mengevaluasi teks dan merekonstruksi sistem nilai mereka, sambil mencegah—untuk saat ini—agar sistem nilai kami tidak mempengaruhinya. Bila struktur sistem nilai yang asing ini telah ditetapkan, struktur tersebut dapat dibandingkan dengan sistem nilai yang lain, termasuk sistem nilai kami sendiri. Saling konfrontasi antara sistem-sistem nilai akan berakibat munculnya perbedaan dan persamaan sekaligus. Konfrontasi seperti itu dapat menunjukkan relativitas sistem nilai kami sendiri, memberi kami solusi alternatif terhadap masalah-masalah yang umum dan mengguncang kebiasaan etnosentrisme. Metode ini bisa disebut relativisme kultural (cf. Fokkema, 1972:59–72). Ini mungkin juga praktis untuk menganalisis sistem nilai yang hidup berdampingan maupun yang berurutan dalam budaya yang sama. Di Uni Soviet, misalnya, masa-masa tertentu asumsi dan nilai-nilai Formalisme Rusia hidup berdampingan dengan asumsi dan nilai-nilai kritik Marxis; sementara pada perkembangan selanjutnya, periode kritik Marxis hampir secara eksklusif mendominasi panggung.

Akhir-akhir ini doktrin ketakterpisahan evaluasi dari interpretasi dipertanyakan oleh Monroe C. Beardsley (1970), E.D. Hirsch (1972; 1976), dan yang lain. Tetapi, waktu itu ada alasan yang tepat bagi sukses panjang doktrin ketakterpisahan interpretasi dari evaluasi, yang dipertahankan oleh para kritikus normatif, termasuk kaum Marxis. Mereka sedang melakukan reaksi terhadap kelemahan pandangan historis. Namun, celakanya, mereka tidak mau mengamati dengan cermat dan mendiskusikan status nilai-nilai mereka sendiri. Sesungguhnya, mereka bertindak berdasarkan tuntutan etis dan estetis. Kami menolak sikap dogmatik seperti ini. Konsep kami mengenai studi ilmiah tentang karya sastra mengandaikan pentingnya membedakan evaluasi dari interpretasi. Setiap teori sastra harus membangun metode untuk menjamin bahwa observasi dan konklusi para pakar tidak didorong oleh nilai-nilai dan preferensi pribadi. Langkah pertama menuju ke

arah itu tergantung pada kehendak untuk menghindarkan interferensi semacam itu oleh kondisi-kondisi subyektif.

Setelah diperingatkan akan bahaya penjelasan secara genetik, bahaya menolak definisi konsep-konsep, dan bahaya mencampurkan evaluasi dengan interpretasi, orang dapat mempertanyakan kriteria positif apa yang dapat dirumuskan untuk dipenuhi oleh teori-teori sastra. Apakah yang seharusnya diharapkan dari teori sastra? Orang bisa saja menggarisbawahi pandangan René Wellek bahwa teori sastra merupakan "studi tentang prinsip-prinsip sastra, kategori-kategorinya, kriteria, dan sejenisnya," dalam kontradistingsi (perbedaan yang disebabkan pertentangan) terhadap kritik sastra, yang berurusan dengan karya seni yang konkret (Wellek, 1963:1). Tetapi, bila orang mengikuti konsep yang lebih ketat tentang teori dan mengasumsikan, bersama C.G. Hempel, bahwa "teori-teori biasanya diperkenalkan bila studi sebelumnya mengenai kelompok fenomena telah menyingkap sistem keseragaman yang bisa diungkapkan di dalam bentuk hukum-hukum empiris" (Hempel, 1966:70), orang bertanya-tanya, apakah teori sastra memang ada, kecuali dalam pernyataan-pernyataan yang sangat remeh atau yang semata-mata programatik.

Pertanyaan yang sangat penting adalah sejauh mana hipotesis sastra dirumuskan dengan memperhatikan tuntutan universal, atau setidaknya validitas umum. Tinjauan sekilas terhadap hasil-hasil sangat mengecewakan, sehingga orang mempertanyakan apakah mereka akan mengarah ke suatu teori yang pantas.⁹ Teoretikus sastra boleh bangga hanya setelah menamai fenomena tertentu atau kelompok-kelompok fenomena (metrum, rima, bentuk kias, struktur naratif, genre, konsep periode, konvensi, kode-kode), tetapi interelasi fenomena-fenomena ini terlalu sering menunjukkan sifat kearbitraran dan kebetulan. Konvensi-konvensi sungguh memegang peran yang sangat penting dalam sastra, dan mereka tidak tunduk pada logika sederhana. Apabila Max Rieser benar dalam mengatakan bahwa "hukum bentuk atau hukum susunan maupun hukum urutan yang menghasilkan karya seni bersifat tidak logis; dan itu lebih menyerupai hukum-

hukum proses alam, proses kehidupan" (Rieser, 1968:262), maka kita tidak harus secara eksklusif bersandar pada pengembangan hipotesis umum dan inferensi logis yang didasarkan pada hukum-hukum tersebut.

Di lain pihak, usaha untuk merumuskan hipotesis yang secara universal sah seharusnya tidak dihentikan begitu saja. Dengan merenungkan tema bahwa "metafora kemarin adalah klise hari ini", Arthur Koestler baru-baru ini mengatakan bahwa hukum penyusutan nilai juga berlaku dalam sastra. Ia berpendapat bahwa "mengusangnya" kata merupakan konsekuensi yang tak terhindarkan dari daya tampung susunan saraf kita. Gejala yang oleh psikolog disebut "pembiasaan" (*habituation*) memiliki dasar neurologis yang sama (Koestler, 1970). Meskipun argumennya tampak meyakinkan, hukum Koestler tidak menentukan *kapan* persisnya nilai akan berkurang dan karena itu tidak memiliki nilai yang dapat diramalkan. Hukum Koestler tidak bisa dinyatakan salah. Orang bisa juga berargumen bahwa setiap tahap nilai yang berangsur menyusut didahului oleh tahap nilai yang berangsur *meningkat*. Sebuah metafora baru pertama-tama harus diterima oleh publik yang semakin meluas sebelum nilainya menyusut. Orang mungkin menemukan hukum mengenai nilai yang berangsur meningkat dan mencoba menerapkannya dalam sastra. Sekali lagi, tidak jelas *kapan* hukum ini harus diterapkan. Namun, apabila kita belum bisa menunjuk pada hukum-hukum empiris yang universal dalam sastra,¹⁰ tidak ada alasan untuk menghentikan usaha guna menemukan hukum-hukum itu.

Seperti konsep Hempel mengenai teori, pentingnya validitas universal benar-benar merupakan produk ilmu pengetahuan alam. Bahkan, apabila orang jelas-jelas menyetujui pembelaan Popper mengenai "kesatuan metode" (Popper, 1969a:130-43), seperti yang kami lakukan, itu tidak berarti bahwa metode yang satu ini akan menuntun kami ke kemajuan yang sama dalam semua disiplin atau cabang ilmu. Tentu saja "kesatuan metode" tidak menolak adanya metode-metode penelitian yang berbeda dalam berbagai disiplin, tetapi menunjuk pada aplikasi salah satu metode falsifikasi dan konfirmasi hipotesis sementara dalam

semua disiplin. Dalam studi sastra, hipotesis-hipotesis ini sering akan tampak sederhana dan membatasi diri mereka dalam menentukan fakta-fakta terpisah mengenai kepengarangan, kronologi, pengaruh, penerimaan, sarana-sarana sastra, dan interpretasi. Meskipun hipotesis-hipotesis ini berkaitan dengan fakta-fakta yang bersifat individual, mereka harus mengikuti prinsip-prinsip umum teori sastra apabila itu dimaksudkan untuk menjelaskan segala sesuatunya.

Untuk memulai, teori sastra harus menciptakan dasar konsep yang universal, atau sekurang-kurangnya konsep umum, yang dapat dipakai untuk mendeskripsikan dan menjelaskan fakta-fakta tertentu.¹¹ Apabila kita tidak bisa mendeteksi hukum-hukum umum mengenai segala macam relevansinya, kita tentu akan bisa melihat bahwa sastra ditentukan oleh *hubungan-hubungan* yang bersifat universal. Ada hubungan antara orisinalitas dan tradisi, antara bentuk dan makna, fiksionalitas dan realitas, pembicara dan kawan bicara, kombinasi dan seleksi material. Dari pasangan-pasangan ini, yang jumlahnya bisa ditambah lagi, sekurang-kurangnya satu unsur dikondisikan secara historis. Setiap teori sastra harus mempertimbangkan ini. Teori yang mereduksi sastra menjadi bentuk ahistoris, abstrak, dan pada basis itu mencoba merumuskan hukum universal, sejauh ini tetap berada di tingkat programatik. Di lain pihak, posisi hermeneutik yang hanya berurusan dengan interpretasi karya-karya individual dan melalaikan semua generalisasi, juga tidak bisa memajukan pemahaman kita akan proses sastra. Satu-satunya jalan yang terbuka bagi pengembangan lebih lanjut disiplin ilmu ini adalah konstruksi model dan konsep umum, yang memungkinkan adanya deviasi-deviasi individual dan yang memperhitungkan dasar historis seluruh karya sastra. Sebagian besar dari teori-teori yang akan dibahas dalam empat bab berikutnya telah memberikan sumbangan kepada pembentukan metabahasa (*metalinguage*), dengan istilah-istilah yang memungkinkan didiskusikannya sastra secara sistematis. Tanpa konseptualisasi dan generalisasi, dan tanpa terminologi metabahasa, tampaknya tidak mungkin ada diskusi ilmiah mengenai komponen-komponen sastra dan sejarah sastra.

2

FORMALISME RUSIA, STRUKTURALISME CEKO, DAN SEMIOTIK SOVIET

Dalam esainya yang diterbitkan di St. Petersburg pada tahun 1914, Šklovskij menulis: "Sekarang seni kuno telah mati, sementara seni baru belum lahir. Hal-hal lain juga telah mati—kita telah kehilangan perasaan terhadap dunia. [...] Hanya kreasi bentuk-bentuk artistik baru yang dapat memulihkan kesadaran manusia terhadap dunia, membangkitkan semangat dan membunuh pesimisme" (Šklovskij, 1914:13). Esai ini dianggap sebagai pengantar pertama bagi Formalisme, dan ia tentu saja bisa dipandang sebagai penghubung antara teorisasi Futuris yang dikemukakan Aleksej Kručenyč dan Viktor Chlebnikov di satu pihak (Markov, 1968) dan tradisi kaya dari studi-studi yang lebih matang yang biasanya dikelompokkan sebagai Formalisme Rusia di lain pihak. Sekitar tahun 1930 sejarah Formalisme—atau, yang oleh tokoh-tokoh utamanya dinamakan "metode formal" (*formal'nyj metod*)—secara dini dan tiba-tiba berakhir karena situasi politik. Sembilan tesis mengenai "Masalah-masalah dalam Studi Sastra dan Bahasa", yang dirumuskan Jurij Tynjanov dan Roman Jakobson (1928), menggambarkan posisi utama tahap akhir Formalisme dan pada waktu yang sama memuat pandangan-pandangan awal Strukturalisme Ceko.

Pada akhir tahun 1920, Praha menjadi pusat penting bagi studi sastra dan studi bahasa, sebagian karena sejumlah anggota Formalisme, dan mereka yang berkaitan erat dengannya, menetap di sana. Sekali lagi politik campur tangan: bangkitnya Nazisme memaksa banyak ilmuwan meninggalkan Cekoslovakia dan membungkam mereka yang tidak pergi.

Namun, dengan berbagai cara, tradisi strukturalisme tetap hidup, baik di Uni Soviet maupun di negara-negara lain di Eropa Timur, terutama setelah kematian Stalin pada tahun 1953. Tirai yang ditutup pada akhir tahun 1920-an, dibuka lagi 25 atau 30 tahun kemudian. Formalisme Rusia sebelum tahun itu diteliti kembali, dikritik, dikembangkan, dan diparafrasekan kembali dalam hubungannya dengan teori informasi dan semiotika.

Meskipun generasi baru bermunculan, dan meskipun ada campur tangan politik, ketiga tahap Formalisme Rusia, Strukturalisme Ceko, dan Semiotika Soviet menunjukkan adanya kesinambungan yang jelas. Kini banyak hipotesis dan nilai Formalisme Rusia yang tampak lebih hidup daripada sebelumnya, dan pengaruhnya di luar Uni Soviet belum pernah seluas seperti sekarang ini.

Tentu saja banyak perbedaan tegas di antara berbagai teori yang diajukan kaum Formalis Rusia, terutama antara Cabang Moskow dan Cabang Leningrad (Petrograd). Pada tahun 1915 Lingkaran Linguistik Moskow dibentuk dan Roman Jakobson, Pëtr Bogatyrev, serta G.O. Vinokur menjadi anggota utamanya. Dalam periode Moskow-nya, Roman Jakobson memandang teori sastra dan puitika sebagai bagian integral linguistik. Pandangannya bahwa "puisi adalah bahasa dalam fungsi estetis" dipublikasikan pada tahun 1921. Empat puluh tahun kemudian, pendirian ini diulangi dalam bentuk yang sedikit lain dalam esainya mengenai "Linguistik dan Puitika" (1960). Kelompok di Leningrad, yang sejak tahun 1916 dikenal sebagai Masyarakat Studi Bahasa Puitis atau *Opojaz*¹ mengambil sudut pandang linguistik yang tidak begitu ketat. Para anggotanya yang aktif adalah Lev Jakubinskij, Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum, dan Sergej Bernštejn. Šklovskij dan Ejchenbaum kemudian didukung oleh Viktor Žirmunskij, yang pada tahun 1920 menjadi kepala Departemen Sejarah Sastra pada Institut Nasional Sejarah Seni di Leningrad. Kepada institut itu Jurij Tynjanov, Boris Tomaševskij, dan Viktor Vinogradov juga dikaitkan. Dari awal mereka lebih banyak terlibat dengan persoalan-persoalan sejarah sastra, termasuk soal-soal evaluasi, dan bukan dengan masalah-masalah linguistik.²

Hampir setiap aliran baru teoretikus sastra di Eropa berpedoman pada tradisi "Formalisme", dengan menekankan kecenderungan yang berbeda-beda dalam tradisi itu dan mencoba menetapkan interpretasinya sendiri mengenai Formalisme sebagai satu-satunya yang benar. Dengan demikian, tampaknya sudah waktunya untuk sekali lagi meneliti ajaran dasar Formalisme. Untuk kepentingan penelitian yang lebih terperinci mengenai Formalisme, kita harus menunjuk pada Erlich (1969), Striedter (1969), dan Stempel (1972).

Tuntutan Keterandalan Ilmiah

Salah satu tujuan utama Formalisme adalah studi ilmiah mengenai sastra. Ini sebenarnya didasarkan pada keyakinan bahwa studi seperti itu sangat mungkin dan memang pantas dilakukan. Bahkan, walaupun tidak didiskusikan lebih lanjut, keyakinan ini berlaku sebagai salah satu premis Formalisme. Tetapi, setiap kali kaum Formalis mempertanyakan studi ilmiah sastra, mereka percaya bahwa studi-studi mereka akan meningkatkan kemampuan pembaca untuk membaca teks-teks sastra dengan cara yang tepat, yaitu dengan memperhatikan sifat-sifat teks yang dianggap "artistik" dan "sastrawi". Menurut pendapat mereka, persepsi lewat bentuk artistik memperbaiki kesadaran kita akan dunia dan membangkitkan banyak hal. Secara tidak langsung, premis Formalisme tampak memiliki landasan psikologis karena pengalaman langsung merupakan salah satu tujuan utamanya. Namun, hanya pada tingkat akhirlah, fungsi sosial pengalaman langsung terhadap bentuk seni ditekankan (Jakobson, 1934).

Tentu saja, keyakinan bahwa studi ilmiah sastra mungkin dan memang pantas dilakukan, adalah biasa bagi teoretikus sastra. Tetapi, hanya beberapa teoretikus yang bersikap sangat empatik mengenai hal itu, misalnya kaum Formalis Rusia. Sejak publikasi-publikasi awalnya, Šklovskij (1916a) telah tertarik pada "hukum bahasa puitik". Dan Jakobson (1921) menekankan pentingnya "ilmu sastra" (*nauka o literature*) sebagai cabang ilmu tersendiri. Malahan, Tynjanov mengungkapkan pandangan bahwa

"untuk menjadi cabang ilmu tersendiri, sejarah sastra harus mengajukan tuntutan atas keterandalan (*reliability*)" (1927:435).

Bagaimanapun, pernyataan yang paling rumit mengenai masalah metodologi bisa ditemukan dalam Ejchenbaum (1926). Ejchenbaum memaparkan konsep modern tentang penelitian ilmiah yang menyerupai metode deduktif hipotetis yang kemudian dianjurkan Popper. Ejchenbaum menulis:

Kita menetapkan pedoman-pedoman konkret dan mengikutinya sejauh pedoman-pedoman itu terbukti bisa dipertahankan oleh materinya. Apabila materi memerlukan perubahan dan uraian yang lebih jauh, kita maju dan memperluas atau mengubahnya. Dalam pengertian ini, kita relatif terlepas dari teori kita sendiri, sebagaimana sebuah ilmu seharusnya demikian, dan melihat bahwa ada perbedaan antara teori dan keyakinan. Tidak ada ilmu yang langsung jadi. Ketanggungan suatu ilmu tidak diukur dengan bagaimana ia menetapkan kebenaran, melainkan dengan bagaimana ia menanggulangi kesalahan (1926:3-4).

Ini mengisyaratkan bahwa pernyataan ilmiah mengenai sastra, pada prinsipnya, bisa dibatalkan. Kita tidak mungkin yakin bahwa ada kebenaran yang absolut dan definitif. Apabila suatu pernyataan terbukti tidak dapat dipertahankan, ia, seperti halnya semua pernyataan lain yang tergantung padanya, akan tersingkir. Ini menunjukkan saling ketergantungan berbagai observasi ilmiah sebagaimana halnya status hipotetisnya.

Konsep studi sastra sebagai cabang ilmu tersendiri memaksa kaum Formalis untuk menemukan sifat-sifat sastra yang universal, atau sekurang-kurangnya umum. Maka dari itu, Jakobson (1921) memproklamkan "kesusastraan" (*literaturnost*) sebagai obyek ilmu sastra dan bukan sastra sebagai keseluruhan naskah atau naskah sastra tertentu. Menurut Jakobson, alat atau prinsip-prinsip konstruktif yang membuat teks menjadi karya seni adalah obyek-obyek yang pantas bagi studi sastra. Ejchenbaum (1926) dan sebagian besar kaum Formalis lainnya pada dasarnya setuju dengan pandangan ini, meskipun sedikit demi sedikit studi sastra diperluas sampai ke aspek-aspek yang lain juga. Ketika berkon-

tribusi pada sarana-sarana sastra, Jakobson dan Ejchenbaum menganggap bahwa unsur-unsur dan faktor-faktor tertentu harus diabstraksikan dari teks sastra dan dipelajari secara terpisah dari teks dan konteksnya.

Di lain pihak, kaum Formalis menerima pandangan Kručenyč bahwa bentuk baru menghasilkan isi baru, dan bahwa isi dikondisikan oleh bentuk (Jakobson, 1921). Maka, tampaknya sudah merupakan hukum bahwa bentuk-bentuk yang berbeda harus memiliki makna yang berbeda. Sinonim dan homonim merupakan pengecualian yang memungkinkan seorang penyair menarik perhatian pada sifat tanda dari kata-kata atau, seperti dikatakan Jakobson (1921), "mengemansipasi kata-kata dari makna". Dalam hal sinonim, makna yang sama didistribusikan pada dua kata, sedangkan homonim menggabungkan sekurang-kurangnya dua makna ke dalam satu kata. Permainan puitik dengan homonim dan sinonim dimungkinkan hanya terhadap latar belakang peraturan umum, yaitu bahwa bentuk-bentuk baru harus memiliki makna baru, suatu peraturan yang mengharamkan diskusi mengenai isi tanpa membahas bentuk teks. Akibatnya, ada kecenderungan untuk menolak setiap abstraksi teks, yang mengingatkan kita pada penolakan aliran Kritik Baru sebagai "bidah dalam paterase".

Šklovskij secara eksplisit tidak setuju dengan reduksi karya sastra menjadi gagasan yang diekspresikannya, dan pendiriannya mendapat dukungan dari L.N. Tolstoy, yang dalam suratnya yang mengomentari *Anna Karenina* menulis sebagai berikut:

Apabila saya hendak menyatakan dengan kata-kata semua yang ingin saya nyatakan dalam novel, maka saya harus menulis kembali setiap novel yang telah saya tulis. [...] Pada semua, atau hampir semua yang telah saya tulis, saya dipandu oleh kebutuhan untuk mengumpulkan pemikiran-pemikiran, yang saling berkaitan satu sama lain untuk mengekspresikan diri saya sendiri. Setiap pemikiran yang telah diekspresikan dengan kata-kata kehilangan maknanya dan menjadi sangat dangkal, ketika terisolasi dari rangkaian miliknya (Šklovskij, 1916b:109).

Dalam nada yang sama Tomaševskij mengingatkan bahwa "orang tidak bisa memparafrasekan Pushkin" (Erlich, 1969:53).

Tampaknya ada kontradiksi antara pandangan Jakobson—bahwa sarana-sarana sastra bisa diabstraksikan dari teks-teks sastra—dengan anggapan bahwa abstraksi teks sastra sesungguhnya tidak mempunyai dasar. Kontradiksi yang menyesatkan ini menimbulkan banyak kebingungan yang sampai sekarang masih dihadapi studi sastra. Namun, dilema antara abstraksi dan studi materi konkret tidak hanya muncul dalam studi sastra. Ilmu alam juga bergelut dengan fenomena individual, tetapi dia telah menemukan faktor-faktor umum yang berlaku di dalam maupun di antara fenomena-fenomena individual tersebut. Dan dalam menemukan faktor-faktor umum ini, ilmu pengetahuan mengarah pada penjelasan atau *eksplanasi*, tidak pada jenis reproduksi yang tidak memadai yang merupakan parafrase. Eksplanasi menuntut tingkat penyimpulan tertentu. Konseptualisasi dan generalisasi dibenarkan oleh kebutuhan kita untuk mendiskusikan hal-hal atau untuk menerangkan maknanya secara ilmiah dan obyektif. Pengakuan terhadap faktor-faktor umum adalah dasar pokok semua pengetahuan. Hal itu juga merupakan prasyarat bagi pengakuan terhadap teks sastra sebagai karya sastra. Oleh karena itu, penelusuran sarana-sarana yang menyebabkan sebuah teks menjadi teks sastra, seperti diusulkan Jakobson, hanya merupakan akibat langsung dari aktivitas tidak sadar setiap pembaca.

Dalam pandangan kami, tidaklah perlu menyimpulkan bahwa pencarian sarana-sarana dan prinsip-prinsip konstruktif teks sastra bertentangan dengan penolakan terhadap parafrase. Kaum Formalis Rusia tidak ingin "merusak" teks sastra atau mereproduksinya dalam bentuk yang lebih rendah mutunya. Mereka hanya ingin berbicara secara rasional mengenai prinsip-prinsip tersebut, sesuai dengan apa yang telah dibangunnya. Mereka menjembatani jurang antara abstraksi dan teks tertentu dengan memperkenalkan konsep *fungsi*. Mereka ingin memahami bagaimana prinsip-prinsip atau sarana-sarana konstruktif itu bekerja dalam teks sastra dan bagaimana mereka membuat teks menjadi suatu keseluruhan yang terorganisir. Ini menuntun mereka

(prinsip-prinsip dan sarana-sarana), pertama ke konsep *sistem* sastra, dan akhirnya ke konsep *struktur*.

Perangkat Sastra

Pemikiran Formalis antara tahun 1914–1930 secara jelas menunjukkan perkembangan tertentu. Pengaruh Edmund Husserl (1900), Broder Christiansen (1909), dan Ferdinand de Saussure (1915) meresap sedikit demi sedikit ke dalam tulisan-tulisan Formalis. Tetapi, ada juga perkembangan yang imanen. Namun, bila kita terutama berhubungan dengan sarana-sarana sastra, kemudian dengan konsep faktor dan fungsi, dan akhirnya dengan kekuatan dan sistem, kita seolah-olah menyimpan temuan-temuan aliran Formalis dengan penampilan sistematis yang tidak dibenarkan oleh perkembangan historisnya. Satu ciri yang kuat dalam aliran Formalis adalah hubungannya yang dekat dengan penulisan kreatif. Beberapa kritik Formalis dihubungkan erat dengan penulis-penulis Futuris. Tynjanov beralih ke penulisan fiksi ketika ber-teori telah menjadi sangat berbahaya secara politis. Tetapi, hubungan erat dengan *workshop* (bengkel kerja) sastra juga mempunyai aspek negatif: munculnya sikap meremehkan definisi dan usaha untuk membawa pengetahuan ke dalam sistem tertentu. Dorongan yang mengarahkan Formalisme Rusia tampaknya menjadi tekanan untuk membongkar konsep-konsep yang telah membantu, untuk menemukan bentuk-bentuk baru, dan untuk menanamkan ke dalam hidup kita suatu kualitas yang akan membuatnya berharga. Pendekatan sistematis hampir tidak sesuai dengan sikap ini. Hanya bila kita perhitungkan bahwa presentasi kita sangat selektif, dan demi jelasnya, cenderung memberikan penekanan yang tidak semestinya terhadap konseptualisasi dalam pemikiran Formalis, barulah kelihatan tepat untuk berurusan dengan sejumlah konsep Formalis dengan cara yang kira-kira sistematis.

Esai Šklovskij "Seni sebagai Sarana" (1916a) termasuk yang pertama memberikan garis besar gagasan-gagasan utama kaum

Formalis. Ia menolak gagasan yang dianggapnya salah, bahwa puisi terutama ditandai oleh sejumlah citra, dan dengan demikian ia menolak pendapat kritikus abad ke-19 yang berpengaruh, yaitu Potebnja dan Belinskij.³ Ia juga menolak tradisi kritis Simbolisme. Menurut Šklovskij, bukan citraan yang menandai puisi dan menentukan sejarahnya, tetapi pengenalan "sarana-sarana baru untuk menyusun dan memproses materi verbal" (1916a:5). Citra puitik hanya salah satu sarana untuk mengintensifkan impresi, dan peranannya itu serupa dengan peranan sarana-sarana lain bahasa puitis, seperti halnya paralelisme negatif dan sederhana, kiasan, repetisi, simetri, dan hiperbol. Semua berfungsi mengangkat pengalaman langsung (*oščiščenie*) sebuah benda atau sebuah kata, seperti halnya kata-kata bisa juga menjadi benda.

Pandangan yang keliru bahwa seni merupakan cara berpikir dengan menggunakan citraan, menurut Šklovskij, berasal dari identifikasi bahasa puisi terhadap prosa. Di sini terminologi Šklovskij samar-samar dan tidak pasti, dan kita tahu—dari referensi dalam esainya yang sangat serupa tentang kontribusi Jakubinskij—bahwa ia bermaksud mempertentangkan bahasa puitis (sastra) dengan bahasa praktis, dan tidak mempertentangkan puisi dengan prosa artistik. Kemudian, terutama dalam publikasi-publikasi Roman Jakobson, oposisi antara bahasa puitis (sastra) bahasa praktis memberi jalan menuju distingsi yang tidak begitu kaku antara *fungsi* praktis dan *fungsi* puitik (sastra) bahasa. Bahasa praktis, tulis Šklovskij, mencoba untuk menjadi singkat. Lewat pembiasaan, tindakan (termasuk perilaku percakapan) menjadi otomatis. Proses otomatisasi bisa menerangkan mengapa sebuah kalimat yang baru setengah selesai, atau bahkan masih setengah kata, dalam bahasa praktis sering sudah memadai. Dengan syarat-syarat ini citraan memang perlu dibuat singkat.

Bahasa puitis (sastra), di lain pihak, tidak ekonomis. Citra puitis, seperti perangkat bahasa puitis lainnya, bertujuan memberantas kecenderungan yang mengarah pada pembiasaan dan berfungsi memperpanjang serta mengintensifkan proses persepsi. Dengan mengkhianati pengaruh Bergson (Curtis, 1976), Šklovskij menulis dalam sebuah paragraf yang terkenal.

[...] tepatnya, untuk memulihkan pengalaman hidup yang langsung, untuk merasakan sesuatu, untuk membuat batu menjadi keras, yaitu yang disebut seni, ada. Tujuan seni adalah menghadirkan pengalaman langsung mengenai sesuatu seolah-olah ia tampak sebagai ganti yang diketabui; perangkat seni adalah perangkat untuk membuat sesuatu menjadi asing dan perangkat bentuk yang terhambat, yang memperluas kesulitan dan memperpanjang persepsi, seperti di dalam seni, proses persepsi berorientasi pada diri sendiri [*samocelen*] dan harus diperpanjang; seni merupakan sarana untuk menjadi sadar tentang pembuatan sesuatu, tetapi tentang seni apa yang dibuat tidak penting (Šklovskij, 1916a:15).

Šklovskij menerangkan bahwa terlepas dari kiasan retorik, ada berbagai cara lain untuk mencapai tujuan bentuk yang terhambat dan membuat sesuatu menjadi asing. Ia meminjam sejumlah contoh karya L.N. Tolstoy. Tolstoy menciptakan pengalaman mengenai keterasingan dengan menggambarkan hal-hal tanpa menunjuk nama dirinya, seolah-olah hal-hal itu baru terlihat untuk pertama kalinya. Ia menggambarkan medan pertempuran lewat mata seorang penduduk sipil (*War and Peace*), dan mendeskripsikan sistem pemilikan manusia lewat mata seekor kuda ("Cholstomer"). Efek pemanfaatan sarana-sarana ini adalah "obyek ditransfer dari sudut pandang persepsi umum ke persepsi baru yang menimbulkan pergeseran semantik" (Šklovskij, 1916a:31).

Singkatnya, ini adalah Formalisme awal, dan telah banyak usaha dibuat untuk mengomentarkannya. Pertama, pertanyaan dimunculkan mengenai seperti apa hubungan antara sarana untuk membuat asing dan sarana bentuk terhambat (Wolf Schmid, 1973). Orang tidak perlu menerima pengaruh langsung semiotika Saussure atau Husserl terhadap Šklovskij untuk memutuskan bahwa kedua sarana tersebut seharusnya ditempatkan pada level *signifiant* (*signifier*/penanda). Namun, perbedaannya adalah bahwa sarana bentuk yang terhambat memainkan peran terutama dalam mikrostruktur, dan sarana membuat sesuatu menjadi asing terutama dalam makrostruktur, seperti yang dihasilkan sudut pandang. Dalam kedua kasus, penulis atau penyair mengarah pada persepsi baru tentang sesuatu atau restorasi "pengalaman

hidup", dan tujuan ini dicapai dengan sarana-sarana konstruksi bahasa yang spesifik. Melihat aspek formal ini, Šklovskij menyimpulkan bahwa puisi dapat didefinisikan sebagai "bahasa yang terkekang, terhambat", sebagai suatu "konstruksi bahasa".

Definisi puisi seperti ini memperlihatkan bahwa Šklovskij, seperti kaum Formalis lainnya, memusatkan perhatiannya pada aspek-aspek teknis puisi. Pandangannya bahwa seni merupakan sarana penyadaran akan pembuatan sesuatu, dan bahwa "hal-hal yang dibuat tidaklah penting dalam seni", memperkuat kesan akan adanya perhatian sepihak pada teknik. Sesungguhnya, komentar-komentar Šklovskij terhadap Tolstoy jarang, jika ada, menyentuh nilai-nilai filsafatnya, dan komentarnya terhadap esai filosofis Turgenev tentang Hamlet dan Don Quixote terus terang meremehkan (Šklovskij, 1925:101). Lebih-lebih ketika Roman Jakobson (1921) menyatakan bahwa kesastraan (*literaturnost*), atau "yang menjadikan karya tertentu menjadi karya sastra", hanyalah satu-satunya obyek yang pantas dalam ilmu sastra, ada cukup dasar untuk mengkritik kaum Formalis, seperti dilakukan Erlich (1969:90), yang secara sepihak tertarik pada "jumlah keseluruhan sarana teknik" (Šklovskij, 1925:165).

Namun, kritik ini tidak adil. Šklovskij secara jelas mengatakan bahwa "hal-hal yang dibuat tidaklah penting dalam seni", yang berarti bahwa hal-hal itu mungkin penting dari sudut pandang nonseni, misalnya dari sudut pandang filosofis, religius, dan sosial. Selanjutnya ia menegaskan bahwa seni, termasuk sastra, memiliki fungsi psikologis karena mengabadikan pengalaman hidup langsung. Ketika menyatakan bahwa "isi (dan juga, 'jiwa') suatu karya sastra adalah jumlah seluruh perangkat stilistiknya", rupanya Šklovskij terpengaruh oleh Nietzsche, yang pendapatnya tentang bentuk dan isi adalah sebagai berikut: "Nilai seorang seniman adalah karena ia memahami *isi*, sebagai 'bendanya/halnya sendiri', sesuatu yang oleh nonseniman disebut 'bentuk'" (Kunne-Ibsch, 1974:1). Bila tidak dikaitkan dengan pemikiran lain, Šklovskij sangat dekat dengan pemikiran Nietzsche lewat Christiansen (1909).

Kaum Formalis benar-benar mencurahkan sebagian besar per-

hatian mereka pada aspek-aspek formal sastra. Dalam naratologi mereka mencari cara bagaimana berbagai macam episode cerita dihubungkan; mereka meneliti teknik cerita berbingkai dan relasi antara tokoh-tokohnya, terutama yang mempunyai hubungan kekeluargaan. Sasaran utama mereka adalah menemukan teknik bagaimana sebuah cerita dibuat. Percakapan di antara tokoh-tokoh tidak diinterpretasikan secara terpisah-pisah, tetapi dilihat sebagai sarana untuk melakukan tindakan dengan memperkenalkan materi baru. Dan, mengenai pertanyaan mengapa misalnya, dalam *Don Quixote* sebuah tempat sentral dihubungkan dengan penginapan, Šklovskij menjawab dengan menunjukkan bahwa itu merupakan episenter (pusat yang menggerakkan) banyak episode, tempat semua unsur novel saling bersilangan. Singkatnya, penginapan merupakan faktor *kompositional* yang sangat penting (Šklovskij, 1925).

Berilah istilah teknis yang bermacam-macam diperkenalkan dan digunakan oleh Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov, dan lain-lain untuk membedakan faktor-faktor utama yang konstruktif dalam sebuah karya sastra. Yang kurang kontroversial adalah *fabula*, yang bisa didefinisikan sebagai "deskripsi rangkaian peristiwa" (Šklovskij, 1921:297) atau, lebih tepatnya, sebagai penggambaran rangkaian kejadian dalam tatanan yang urut dan relasi-relasi kausal. *Fabula* bisa dikenali semata-mata dari sarana-sarana semantik. Konsep *fabula* digunakan sebagai lawan konsep *sjuzet*, yang biasanya diterjemahkan sebagai "plot" atau "struktur naratif" (kerap kali ditranskripsikan secara keliru sebagai "sujet"). Menurut kaum Formalis, *plot (sjuzet)* adalah cara penyajian materi semantik dalam teks tertentu. Tynjanov hampir sampai ke definisi ini ketika ia mendeskripsikan plot sebagai komposisi aktual unsur-unsur semantik sebuah teks (*semantičeskaja gruppirovka*) (1924a:409). Šklovskij menerangkan bahwa "*fabula* hanyalah materi bagi formasi plot" (1921:297). Definisi-definisi ini sesuai dengan definisi yang diajukan Tomaševskij (1925:137). Dalam Formalisme Rusia, plot adalah sebuah konsep yang memiliki aspek semantis dan aspek formal. Sementara *fabula* merupakan produk abstraksi yang agak tinggi, konsep plot tetap lebih dekat pada

teks dan kurang memerlukan abstraksi. *Fabula* diabstraksikan dari materi semantik sehingga merupakan faktor konstituen plot.

Ejchenbaum menjelaskan konsep plot lewat motif. Karena itu, plot meliputi "jalanan dan hubungan antara motif-motif lewat motivasi mereka" (1918a:123). Tetapi, di antara kaum Formalis tidak terdapat banyak konsensus tentang makna motif. Pada awalnya Šklovskij menerima definisi Veselovskij (1838–1906) yang kurang tepat mengenai motif sebagai "unit naratif yang sangat mendasar" (Šklovskij, 1916a:39). Namun, sedikit demi sedikit kaum Formalis mulai melihat motif sebagai "faktor" atau "prinsip konstruktif", dan bukan lagi sebuah "unit" atau "elemen" (Bernštejn, 1927:345). Pengertian tradisional mengenai motif sebagai konsep tematik telah berubah menjadi konsep komposisional (Ejchenbaum, 1926:15–16). Orang bisa mendeskripsikan pergeseran dan penekanan ini sebagai perkembangan pengertian tentang motif, dari "unit terkecil *fabula*" menjadi "prinsip konstruktif terkecil plot".

Kaum Formalis segera menemukan bahwa faktor-faktor konstituen cerita tidak terbatas pada motif dan motivasinya. Tokoh-tokoh, demikian pula latar (misalnya, penginapan dalam *Don Quixote*), bisa memegang peranan. Plot tidak perlu merupakan faktor pengatur utama dalam cerita, sebagaimana dijelaskan Ejchenbaum dalam esainya "Bagaimana Mantel Gogol Dibuat" (1918a). Tampak bahwa dalam cerita Gogol nada pribadi narator menjadi faktor konstruktif yang sangat penting. Analisis Ejchenbaum memperlihatkan bahwa unsur-unsur narasi oral dan improvisasi naratif mungkin merasuki sastra tertulis. Nama yang tidak bisa diterjemahkan untuk perangkat yang mirip narasi lisan ini adalah *skaz* (Ejchenbaum, 1918b).

Vinogradov (1925) memandang *skaz* sebagai "konstruksi artistik yang dibangun di alun-alun kota", karena terdiri atas sebuah superstruktur estetis dengan basis konstruksi bahasa, terutama monolog, yang ditandai oleh seleksi stilistik dan perangkat-perangkat komposisional. Tidak semua teks yang didominasi nada pribadi narator harus bermuara pada *skaz*. Dalam esainya mengenai "Sastra tanpa Plot", Šklovskij mendiskusikan keunggulan

nada akrab dalam tulisan-tulisan V.V. Rozanov, yang ia sebut "nada pengakuan" (1925:172). Šklovskij menekankan bahwa Rozanov tidak bisa dianggap sebagai orang yang benar-benar membuat pengakuan dalam tulisan-tulisannya, tetapi ia percaya bahwa Rozanov menggunakan "sifat pengakuan" hanya sebagai perangkat sastra.

Faktor-faktor konstruksi yang bermacam-macam dibedakan dalam prosa sastra. Tetapi, diperlukan waktu sebelum saling keterkaitannya diselidiki. Dalam teori puisi, perkembangan serupa terjadi. Sementara dalam prosa, plot sebagai kaidah adalah "faktor konstruktif sentral"; dalam puisi peranan itu dipenuhi oleh ritme (Tynjanov, 1924a). Plot, tokoh, latar, dan unsur-unsur tematik direduksi menjadi posisi materi dalam puisi dan diorganisir oleh ritme.

Pada awalnya, studi kaum Formalis mengenai puisi difokuskan pada perangkat tertentu yang terdapat dalam sajak. Seperti Šklovskij, Jakobson (1921) menekankan perangkat bentuk terhambat. Ia mengamati bahwa kita memahami puisi kontemporer dengan latar belakang tradisi puitik yang ada sebelumnya, serta latar belakang "bahasa praktis". Dalam contoh pertama, sejarah sastra memperlihatkan bahwa perangkat bentuk terhambat mengarah pada disorganisasi bentuk sastra tertentu. Hasilnya mungkin sebuah bentuk yang tampaknya "sederhana" bagi kita, seperti dalam kasus sajak-sajak tertentu karya Pushkin. Perangkat-perangkat lain, misalnya paralelisme dan permainan sinonim dan homonim, mengisyaratkan perbedaannya dengan bahasa praktis. Jakobson menyimpulkan bahwa puisi adalah "ujaran dengan perangkat (*Einstellung*) untuk ekspresi" (*vyskazyvanie s ustanovkoj na ryvanie*), dengan hasil bahwa "fungsi komunikatif", yang menonjol dalam bahasa praktis dan bahasa emosional, direduksi sampai seminimum mungkin (Jakobson, 1921; 1960).

Pandangan ini pada dasarnya diterima kaum Formalis lainnya yang menulis tentang puisi, misalnya Tynjanov dan Brik. Fokus khusus terhadap bentuk-bentuk ekspresi puisi mengantarkan Tynjanov dan Brik untuk mengeksplorasi efek semantis dan sintaksis ciri-ciri formal puisi, misalnya ritme dan rima. Temuan

mereka terbukti penting, seperti tampak dalam studi mutakhir yang dilakukan Lotman (1964; 1970) dan Segal (1968).

Tynjanov (1924b) mengamati bahwa dalam puisi kata terdiri atas dua seri (*vjad*), yaitu seri ritme dan seri makna. Baik ritme maupun semantik memainkan peran dalam pemilihan kata untuk puisi. Dalam salah satu pemakaian awal kata *struktura*, Tynjanov menerangkan bahwa perbedaan struktur kosakata puisi dan prosa harus dikaitkan dengan "kesatuan dan ketegasan (*tesnota*) seri-seri puitik, peran dinamik kata dalam puisi, dan urutan (*sukcesivnost*) ujaran puitik" (1924b:133). Lebih daripada yang ada dalam prosa, posisi kata dalam baris-baris puisi bisa memiliki efek semantis: "Hubungan di antara kata-kata muncul berdasarkan [urutan] posisinya" (1924b:76). Ini mungkin tidak hanya mengakibatkan pewarnaan khas suatu kata, tetapi juga pergeseran makna.

Seperti Tynjanov, Brik, dalam laporan-laporan lisan yang kemudian dikumpulkan dalam "Ritme dan Sintaksis" (1927), menekankan saling keterkaitan antara faktor-faktor ritmik dan faktor-faktor semantis. Dalam sejarah puisi, baik prinsip ritmik maupun prinsip semantis ditekankan dengan mengorbankan yang lain; puisi, bagaimanapun pula, membutuhkan keduanya. Brik (1927) juga menekankan bahwa dalam puisi kata-kata diatur menurut dua hukum yang berbeda, yaitu hukum-hukum ritme dan hukum-hukum sintaksis prosa.

Lambat laun kaum Formalis Rusia mau menerima pandangan bahwa berbagai macam faktor dalam seni verbal saling berkaitan. Fungsi dominan salah satu faktor membawahi pentingnya faktor-faktor lain dan merusak faktor-faktor itu, tetapi jarang yang benar-benar menghapuskan fungsinya. Apabila kaum Formalis memandang sastra sebagai sistem yang ditandai oleh saling ketergantungan unsur-unsurnya, pandangan ini harus disebut *strukturalis*, meskipun mereka jarang menggunakan label itu sebelum tahun 1927.

Pendekatan strukturalis terhadap sastra mengakhiri pandangan Formalis awal yang berat sebelah. Pandangan Šklovskij bahwa karya sastra tidak lain adalah konstruksinya, atau jumlah seluruh

perangkatnya, ternyata tidak memuaskan. Karya sastra bukan akumulasi perangkat-perangkatnya, tetapi keseluruhan yang terorganisir, dibentuk dari banyak faktor dengan bermacam-macam tingkat kepentingan. Materi semantis hampir selalu memiliki sekurang-kurangnya satu fungsi minor. Inilah pendirian kukuh Tynjanov (1924b) dan Brik (1927). Ide tentang puisi "transrasional" atau puisi tanpa makna (*zaum'*), yang dipertahankan Jakobson (1921), tidak lagi dianggap serius setelah berkembangnya pandangan bahwa puisi bukan semata-mata hasil ritme, tetapi hasil berbagai faktor yang saling mempengaruhi dan didominasi faktor ritme. Dengan surutnya perhatian terhadap masalah-masalah teknis tertentu, dan dengan bergesernya masalah-masalah struktur bunyi dan puisi ke masalah-masalah sejarah sastra, prosa, dan semantik, pengaruh berat sebelah linguistik yang tampak dalam tulisan kaum Formalis awal, sedikit demi sedikit berkurang.

Sistem Sastra

Bernštejn (1927) menyimpulkan bahwa karya seni ditandai oleh keutuhannya, sedemikian rupa sehingga tidak bisa dibagi menjadi bagian-bagian. Karya seni bukan hasil penambahan unsur-unsurnya, tetapi hasil faktor-faktor yang, sementara mengorganisir materi menjadi suatu keutuhan, merupakan konstituen-konstituen struktur karya seni. Meskipun karya seni tidak bisa dibagi menjadi unsur-unsur, masih mungkin menganalisis struktur artistiknya melalui faktor-faktornya. Bernštejn selanjutnya menyatakan bahwa karya seni mengungkapkan makna, atau menurut kata-katanya sendiri, dapat dianggap sebagai "tanda eksternal sistem dinamik emosional dari emosi yang tidak tampak" (1927:343). Obyek estetik, yang diacu tanda eksternal (karya seni atau artefak, seperti yang kemudian disebut oleh Mukafovský), direkonstruksi oleh si penerima ketika menerima tanda itu. Karya seni, menurut pendapat Bernštejn, hanya bisa berfungsi sebagai tanda karena strukturnya bisa dianalisis dalam faktor-faktor yang bisa dikenali.

Bernštejn menerangkan bahwa ia diilhami oleh *Philosophie der Kunst* (1909) tulisan Christiansen, yang dikutipnya dari terjemahan

Rusia yang juga dikenal baik oleh Šklovskij (1916b). Ia juga mengakui pengaruh filsuf Gustav Špet (1922), yang mendefinisikan konsep struktur dan kami akan segera kembali kepadanya.⁴ Špet tampaknya diilhami oleh semiotika fenomenologis Husserl, yang, meskipun menjauhi kata "struktur" dalam *Logische Untersuchungen* (1900–1), ternyata mendeskripsikan bentuk struktur yang paling sederhana dalam terminologi yang benar-benar menjadi sangat dekat dengan terminologi Kaum Formalis Rusia. Bila dua unsur, kata Husserl, ditempatkan bersama dan membentuk suatu relasi, maka kedua unsur itu adalah materi yang *berhadapan* dengan bentuk relasi tersebut.⁵

Meskipun Roman Jakobson menunjuk pandangan-pandangan Husserl dalam hal makna dan referen (*dinglicher Bezug* or *gegenständliche Beziehung*) (Jakobson, 1921:92), kita tidak boleh mengasumsikan bahwa pada umumnya kaum Formalis Rusia secara langsung cukup kenal tulisan-tulisan Husserl dari dekat. Namun, mereka mengerti karya Špet, yang semiotika fenomenologis dan estetikanya berpengaruh pada awal 1920-an. Menurut Špet, "struktur adalah suatu konstruksi yang konkret, bermacam-macam bagian yang bisa berubah dimensi dan bahkan kualitasnya, tetapi tidak satu pun bagian dari keutuhan itu *secara potensial* dapat dihilangkan tanpa merusak keutuhannya" (Špet, 1923:II, 11). Produk pikiran dan budaya secara esensial memiliki sifat struktural. Semua bagian struktur secara potensial efektif. Semua bentuk implisit pada prinsipnya bisa menjadi eksplisit. Fungsi bagian-bagian struktur yang beraneka itu bergantung pada konteks dan pada rangkaian (*ustanovka*, *Einstellung*) yang menuju struktur tertentu. Konteks linguistik sebuah morfem memiliki sifat dinamis. Juga, konteks sosial dan konteks kultural suatu ujaran ditentukan oleh hukum-hukum yang dinamis. Suatu obyek nyata atau obyek yang dibayangkan bisa menjadi obyek estetis melalui perangkat spesifik atau sikap *sui generis* pengamatnya yang tidak mengarah pada aksi atau pada analisis logis.

Hal ini menggiring Špet untuk mencari jenis kebenaran yang ketiga, yaitu "kebenaran puitik", yang berbeda dari "kebenaran material atau transendental", yang berbeda pula dari "kebenaran

logis". Sastra berurusan dengan persoalan pokok yang fiktif dan fantastik. Dalam permainan bentuk puitik, pembebasan menyeluruh dari realitas bisa dicapai. Tetapi, bentuk-bentuk ini mempertahankan logika puitik internal, logika *sui generis*, dan makna (*smysl*), sebab pembebasan dari situasi biasa tidak mengandung pembebasan makna (Špet, 1923:II, 66). Sebenarnya, Špet memberikan eksposisi yang lebih jelas tentang salah satu ciri utama teks sastra, yaitu prinsip fiksionalitas, yang mempertahankan tuntutan atas kebenaran sambil menentang perbandingan langsung dengan realitas.

Meskipun Špet tidak mengikuti "metode formal", dan dalam *Aesthetic Fragments*-nya (1922–3), tidak pernah mengutip apa pun dari kaum Formalis Rusia, konsepnya mengenai fungsi estetis dan karya sastra sebagai suatu struktur sangat dekat dengan konsep mereka. Publikasi selanjutnya oleh Tynjanov, Ejchenbaum dan Jakobson bisa menjadi contoh tentang ini.

Esai Tynjanov "Kenyataan Sastra" (1924a) dan "Tentang Evolusi Sastra" (1927), keduanya dicetak kembali dalam bukunya *Archaisms and Innovators* (1929), adalah salah satu warisan terbaik kaum Formalis dan berhasil mempertahankan otoritas mereka sampai masa kini. Sebagaimana akan kita lihat, baik Mukafovskij maupun Lotman berpedoman pada pandangan-pandangan yang dikembangkan Tynjanov dalam studi-studi ini.

Tynjanov mendefinisikan sastra sebagai "konstruksi bahasa yang dialami sebagai konstruksi, yaitu sastra sebagai konstruksi bahasa yang dinamis" (1924a:407–9). Menurut Špet, kata "dinamis" di sini berarti bahwa teks sastra tidak merupakan kenyataan statis yang terisolasi, tetapi merupakan bagian dari tradisi dan proses komunikasi. Masing-masing konstruksi bahasa sedikit demi sedikit akan kehilangan efeknya dan menjadi otomatis. Bila penerima harus mengalami konstruksi bahasa sebagai *konstruksi*, atau, seperti diungkapkan Jakobson, apabila perhatian penerima difokuskan pada ekspresi, maka faktor-faktor konstruktif mesti berbeda dari faktor-faktor yang ditemukan di dalam teks sebenarnya atau di luar sastra. Dalam sastra, materi harus di-"deformasi", bukannya dibentuk. Tentu saja deformasi bisa dilihat ber-

dasarkan latar belakang sejarah sastra dan sosial. Maka dari itu, Tynjanov menyatakan bahwa tidaklah bijaksana berbicara mengenai kualitas estetis pada umumnya, karena kualitas estetis merupakan hasil tindakan persepsi yang konkret di dalam konteks historis tertentu. Bila pembaca modern, dengan pengalaman persepsinya sendiri, menginterpretasi teks dari zaman yang lebih tua, dengan mudah dia dapat menggunakan perangkat vital dan orisinal untuk konstruksi biasa, sedangkan mereka yang sezaman dengan teks itu harus menilai perangkat-perangkat ini dalam hubungannya dengan prinsip konstruksi sebelumnya, yaitu dalam fungsi dinamisnya (Tynjanov, 1924a:411). Di sini dan di mana saja Tynjanov menganjurkan suatu pendekatan ahli sejarah, seperti nyatanya dilakukan oleh semua kaum Formalis, khususnya Šklovskij dan Jakobson. Tampak pula bahwa deformasi materi dianggap sebagai kondisi penting (meski tidak cukup), yaitu kondisi konstruksi bahasa yang harus dialami sebagai konstruksi dan oleh karenanya dianggap sebagai sastra.

Menurut Tynjanov, mustahil memberikan definisi statis tentang sastra, juga mustahil melakukan hal yang sama terhadap *genre*. Genre merupakan sistem yang mengambang, yang pada saat yang tepat meninggalkan perangkat-perangkat tertentu dan menarik perangkat-perangkat yang lain. Dan, seperti kita semua tahu dari sejarah sastra, genre tampak pada situasi yang berbeda-beda dan mungkin menghilang dalam kondisi yang berbeda-beda pula. Berbicara dalam kerangka strukturalis, meskipun tanpa menggunakan kata "struktur", Tynjanov mengamati bahwa genre baru akan terlihat hanya bila dipertentangkan dengan genre tradisional. Ia mengajukan generalisasi bahwa setiap genre bergerak dalam periodenya yang usang dari pusat ke pinggiran sastra, sementara fenomena baru muncul dari tempat terpencil sastra menuju ke pusat. Maka, *roman d'aventures* bergerak ke pinggiran dan berbelok ke sastra *boulevard*, dan posisi di pusat diisi oleh novel psikologis, yang, menurut Tynjanov, sekarang ini dalam proses menjadi sastra *boulevard* (Tynjanov, 1924a). Tiga tahun kemudian, Tynjanov bahkan lebih eksplisit: "Penilaian genre yang terisolasi adalah mustahil tanpa memperhitungkan tanda-tanda

sistem genre yang saling berkorelasi" (Tynjanov, 1927:446). Masalah genre sebagai bentuk pergéseran dan konsep terbuka (Weitz, 1972) telah diatasi oleh Tynjanov (1924a; 1927). Ketika Wellek (1970) dan Lotman (1970) berbicara tentang pembatasan genre, mereka diilhami oleh pendekatan strukturalis Tynjanov terhadap sejarah sastra. Hal ini menunjukkan pentingnya pandangan-pandangannya.

Dalam "On Literary Evolution" ("Tentang Evolusi Sastra") Tynjanov menguraikan pandangan-pandangannya mengenai relasi karya sastra dengan sistem sastra. Sesuai dengan tradisi Kristiani dan tradisi Formalis yang ditetapkan Šklovskij, Tynjanov mengulangi pandangan bahwa apakah fenomena tertentu dalam teks linguistik akan dianggap sebagai kenyataan sastra tergantung pada kualitas perbedaannya (*diferencial'noe kačestvo*) dalam hubungannya dengan rangkaian-rangkaian sastra dan ekstrasastra: dengan kata lain, dengan fungsinya. Maka dari itu, studi yang tetap berlinggung terhadap karya sastra merupakan abstraksi yang meragukan dan jelas tidak mungkin (1927:441). Karya sastra tersebut harus dihubungkan dengan sistem sastra. Tetapi, selanjutnya, studi terpisah tentang sistem sastra dan evolusinya, maupun studi tentang penggantian sistem-sistem sastra, tidaklah mungkin. Rangkaian-rangkaian sastra (*rjad, Reibe*) dihubungkan dengan rangkaian-rangkaian kultural, perilaku, dan sosial di sekitarnya yang secara tidak langsung, lewat perantara bahasa, dihubungkan dengannya.

Rangkaian-rangkaian sastra dan ekstrasastra terutama saling berhubungan pada tingkat bahasa karena dalam relasinya dengan kehidupan sastra sehari-hari, sastra mempunyai fungsi komunikatif. Pandangan ini selalu dipertahankan oleh Tynjanov. Ia menolak pandangan Marxis mengenai kondisi ekonomi, dan menganggap rangkaian-rangkaian sastra sebagai rangkaian *sui generis*. Ia menentang "studi *rectilinear* tentang psikologi pengarang dan pembangunan jembatan penghubung (sebab-akibat) dari lingkungan sosial, kehidupan sehari-hari, dan kelas si pengarang ke karya-karyanya" (1927:457).

Ketika Tynjanov mengajukan pendapatnya mengenai hubungan

antara sastra dengan lingkungan pengarang, ia mengikuti pandangan strukturalisnya sendiri mengenai sastra sampai ke konklusi logisnya. Namun, pada waktu yang sama, ia menjawab tantangan kaum Marxis yang dalam beberapa tahun ini menjadi semakin keras suaranya dan semakin berapi-api. Dari semua serangan Marxis terhadap pandangan Formalis, *Literature and Revolution* karya Trotsky (1924) adalah yang paling terkenal. Tentu saja, dengan tegas Trotsky berpegang pada materialisme dialektis. Ia menyatakan bahwa "dari sudut pandang proses historis obyektif, seni selalu merupakan abdi sosial dan berguna secara historis" (1924:168). Tetapi, di lain pihak kekaguman terhadap Šklovskij dan pengetahuan nyata tentang tulisan-tulisan kaum Formalis muncul dari kritiknya. Pernyataannya bahwa satu-satunya teori yang menantang Marxisme di Uni Soviet adalah Formalisme, demikian pula pengakuannya yang eksplisit bahwa bagian tertentu dari riset yang dilakukan kaum Formalis bermanfaat, bisa dianggap sebagai penghormatan terhadap kaum Formalis.

Trotsky mengutip beberapa pernyataan Šklovskij dan Jakobson yang sangat ekstrem dan menyimpulkan bahwa menurut mereka "seni selalu merupakan bentuk karya murni yang bersifat swasembada". Ia mengkritik mereka yang telah membatasi diri pada "analisis puisi yang etimologis dan sintaktis, pada penghitungan pengulangan vokal dan konsonan, penghitungan kata dan epitet" (1924:162, 163). Dengan keliru dia mempercayai bahwa Šklovskij menganut ide kebebasan mutlak seni dari lingkungan sosial, dan menekankan adanya interelasi antara seni, psikologi, dan kondisi-kondisi sosial. Ia mengkritik kaum Formalis karena mengingkari "dinamika perkembangan" dan membatasi diri dengan hanya mengolah kenyataan-kenyataan yang terisolasi.

Pada hakikatnya, Trotsky tidak menyebut Tynjanov maupun Ejchenbaum yang memberi perhatian lebih pada "dinamika perkembangan" dibandingkan dengan Šklovskij, dan selanjutnya, tidak memiliki nada polemis Šklovskij. Sementara Tynjanov dalam esainya "On Literary Evolution" berbicara mengenai pokok persoalan yang diangkat oleh Trotsky, Ejchenbaum pada tahun 1929 membuat usaha nekat terakhir untuk menjawab kritik kaum Marxis,

yang di dalam kejayaan kritik Trotsky menjadi sebuah kampanye yang berakhir dengan penghancuran aliran Formalis. Ejchenbaum mengakui dalam esainya "Literary Environment" (1929) bahwa di masa lampau kaum Formalis memusatkan perhatian terutama pada pertanyaan-pertanyaan mengenai teknik sastra dan bahwa mereka akan lebih baik meneliti relasi antara kenyataan-kenyataan evolusi sastra dan kehidupan sastra. Dalam hal ini, tampaknya ia sepenuhnya setuju dengan Tynjanov, tetapi maju selangkah dengan menuntut digunakannya orientasi baru terhadap studi-studi sosiologi sastra, yang sejauh ini selalu mengabaikan fakta-fakta historis-literer. Ejchenbaum bersedia menerima sosiologi sastra sebagai usaha yang berguna, hanya jika kaum sosiolog sastra bersedia menghentikan "pencarian metafisis atas sumber utama evolusi dan bentuk-bentuk sastra", karena "tak ada studi genetis, sejauh dan sedalam apa pun yang bisa menggiring kita ke sumber utama, sejauh tujuan yang dipertimbangkan itu ilmiah dan tidak bersifat religius" (1929:60-1). Ia mengutip Engels untuk mempertajam kritiknya tentang studi sosiologi sastra yang masih mentah pada zamannya.

Ejchenbaum menginterpretasikan perbedaan antara kaum Formalis dengan kaum sosiolog ("vulgar") seperti halnya perbedaan antara pernyataan-pernyataan aksiomatis dan hipotetis, atau antara ilmu pengetahuan dan agama. Konsepnya mengenai ilmu pengetahuan agak sederhana: ilmu pengetahuan tidak menerangkan, tetapi menetapkan sifat-sifat khusus dan relasi-relasi fenomena.⁶ Lebih jauh, tampaknya ia tidak percaya bahwa hipotesis dari sumber utama akan selalu bermanfaat bagi studi teks sastra. Ia memandang bahwa "sastra [...] tidak diturunkan dari kenyataan-kenyataan yang berasal dari rangkaian-rangkaian lain, dan dengan demikian tidak bisa direduksi menjadi kenyataan yang demikian" (1929:61). Studi sastra belum dibebaskan dari pelayanan terhadap sejarah budaya, filsafat, dan psikologi, untuk digunakan demi tujuan ekonomi.

Satu tahun sebelumnya, Tynjanov dan Jakobson berbicara dengan cara yang serupa dalam sembilan tesis mereka yang terkenal. Mereka memiliki keberatan-keberatan metodologis yang

serius terhadap penelitian mengenai interelasi antara sistem sastra dan sistem luar-sastra yang tidak memperhitungkan hukum-hukum imanen masing-masing sistem (Tynjanov dan Jakobson, 1928). Dalam tesis yang sama, mereka menggunakan kata "struktur" lebih kurang sebagai sinonim istilah "sistem", istilah yang masih dan kemudian sering diacu Tynjanov. Karena tesis-tesis itu dipublikasikan dalam sebuah jurnal Soviet dan Jakobson tinggal di Praha, mereka bisa dianggap sebagai ikhtisar akhir prestasi kaum Formalis, seperti halnya dengan pernyataan awal strukturalisme Ceko.

Argumen Eichenbaum dan tesis Tynjanov dan Jakobson sungguh meyakinkan, karena para sosiolog belum berhasil secara memadai menerangkan kualitas sastra sebuah teks berdasarkan data ekstrasastra. Namun, argumen Formalis tidak dinilai berdasarkan manfaat intelektualnya. Menjelang tahun 1930, hampir tidak mungkin lagi bagi kaum Formalis untuk menerbitkan pandangan-pandangan mereka. Šklovskij, yang pernah menjadi ketua *Opojaz* yang sangat dikagumi, mengalah pada tekanan yang bertubi-tubi dan pada tahun 1930 menerbitkan kritik-diri dengan mengakui bahwa "dalam analisis terakhir, proses ekonomilah yang menetapkan dan mengatur ulang rangkaian sastra dan sistem sastra" (Erich, 1969:139).

Analisis Motif

Dengan menerima konsep "struktur", kaum Formalis Rusia memperkenalkan dikotomi baru mengenai struktur (yang teratur) lawan materi (yang tidak teratur), yang harus mengganti dikotomi lama mengenai bentuk dan isi. Struktur teks sastra memiliki aspek formal dan aspek semantis. Hal yang sama juga berlaku untuk materi yang tak terorganisir. Misalnya, rima dalam kamus rima yang nyata atau yang dibayangkan tergolong dalam materi puisi yang tidak teratur dan memiliki potensi formal yang unggul. Kata dalam leksikon (umum) juga berasal dari materi tidak teratur, tetapi terutama memiliki potensi semantis. Filsafat dan mitologi individual, atau kejadian-kejadian *fabula* yang nyata

atau yang dibayangkan termasuk dalam materi tidak teratur yang dipertentangkan dengan teks sastra yang mereka hubungkan dalam keutuhan yang terorganisir. Konsep Šklovskij mengenai *fabula* sebagai "materi pembentukan plot" atau struktur naratif (1921:297) sangat sesuai dengan pandangan strukturalis yang kemudian diperkenalkan dalam periode Formalisme Rusia.

Untuk menghindari kebingungan, sebuah konsep yang agak berbeda mengenai *fabula* dan motif konstituennya seperti yang dikembangkan Vladimir Propp harus disebut di sini. Meskipun Propp tidak bisa dianggap sebagai salah satu pengikut Formalisme Rusia (cf. Todorov, 1965a), ia aktif dalam periode yang sama dan menjadi terkenal secara luas di Eropa Barat dan Amerika melalui berbagai terjemahan bukunya *Morphology of the Folktale*, pertama diterbitkan tahun 1928 (Propp, 1928; 1958; 1968; 1970a; 1970b; 1972), dan sebagai hasil tinjauan cermat yang dilakukan Levi-Strauss (1960) dari terjemahan Inggris-nya. Lewat usaha E. M. Meletinskij, sebuah terbitan ulang muncul di Uni Soviet pada tahun 1969.

Baik Šklovskij maupun Propp mengenal baik karya-karya para folkloris dan ahli sastra perbandingan Rusia yang ternama, dari abad ke-19, Veselovskij, tetapi mereka menginterpretasikan pandangan-pandangannya dengan cara yang berbeda. Šklovskij memahami konsep Veselovskij mengenai motif ("unit naratif yang sangat elementer") sebagai sesuatu yang berkaitan erat dengan plot atau struktur naratif. Namun, Propp menekankan kemungkinan memisahkan masalah motif dari masalah plot (*sjužet*). Ini sesuai dengan Veselovskij, karena yang terakhir berbeda dari tradisi Formalis selanjutnya dalam hal bahwa ia tidak memandang teks sebagai kesatuan struktural. Kaum Formalis Rusia mengartikan *sjužet* sebagai struktur naratif individual sebuah cerita; kami secara konsisten menerjemahkan konsep *sjužet* sebagai "plot". Namun, Veselovskij, seperti dikutip Propp, memahami *sjužet* sebagai "tema, yang di dalamnya berbagai situasi [*položnija*], yaitu motif, bergerak ke dalam maupun keluar" (Propp, 1928:18). Ia menganggap *sjužety* sebagai variabel-variabel ke mana motif-motif baru bisa disisipkan. Baginya motif merupakan unit penting, *sjužet*

hanya produk dari serangkaian motif. Menurut Veselovskij, *sjuzet* bisa dibagi ke dalam motif-motif, sedangkan motif merupakan unit naratif yang tidak bisa dibagi lagi (Propp, 1928:18).

Propp mengatakan dengan tepat bahwa dari sudut pandang logis, ide mengenai unit yang tak terbagi dan paling elementer merupakan abstraksi yang dikira-kira. Ia berpendapat bahwa motif-motif Veselovskij sebagai aturan bisa dibagi dengan sangat baik menjadi unsur-unsur yang lebih fundamental. Dengan membatasi dirinya pada studi tentang korpus terbatas berisi dongeng-dongeng Rusia, Propp menyimpulkan bahwa motif-motif yang berbeda bisa mendeskripsikan tindakan serupa, meskipun tokoh-tokoh dan sifat-sifat mereka boleh berbeda. Misalnya, motif-motif "Seorang raja memberikan seekor burung garuda kepada seorang pahlawan; garuda itu membawa sang pahlawan terbang ke kerajaan lain" dan "Seorang tua memberi Sučenko seekor kuda; kuda itu membawa Sučenko pergi ke kerajaan lain" mendeskripsikan tindakan serupa, yaitu "Sang pahlawan memperoleh perantara magis". Motif-motif yang memiliki tindakan serupa biasanya merupakan variabel-variabel fungsi yang satu dan sama. Propp menyebut tindakan-tindakan yang serupa ini sebagai "fungsi-fungsi tokoh-tokoh yang bertindak" (1928:23).

Walaupun ada sejumlah besar motif, Propp membedakan hanya 31 fungsi karakter dalam materi yang ia selidiki. Hal ini mendorong dia sampai pada tesis bahwa jumlah fungsi tokoh-tokoh dongeng adalah terbatas. Dia juga menyimpulkan bahwa urutan fungsi-fungsi itu selalu sama, tetapi dia segera menambahkan bahwa aturan ini hanya berlaku bagi dongeng dalam folklor, dan tidak bagi dongeng sastra. Di dalam dongeng, fungsi-fungsi tertentu bisa dihapus dari urutan yang sudah ditetapkan, dan fungsi-fungsi tertentu bisa diulang (Propp, 1928:89). Menurut Propp, hal ini tidak mempengaruhi urutan fungsi yang telah ditetapkan. Namun, dalam pandangan kami, ia benar-benar mempengaruhi, sebagaimana dua "pasal yang membebaskan ini" memungkinkan kami secara teoretis juga menerapkan hukum urutan yang ditetapkan fungsi-fungsi pada dongeng dengan urutan yang terbalik, yaitu dongeng-dongeng yang mulai dengan

fungsi 31 dan berakhir dengan fungsi 1 (penghapusan fungsi-fungsi 1 hingga 30; setelah fungsi 31, fungsi 30 yang semula dihapus kemudian diulang, fungsi 29 yang semula dihapus juga diulang, dst.). Urutan terbalik fungsi-fungsi itu terjadi pada skala yang lebih terbatas dalam contoh-contoh yang diberikan Propp. Ringkasnya, dua pasal yang membebaskan penghapusan dan pengulangan fungsi-fungsi membuat hukum urutan yang ditetapkan tidak bisa dinyatakan salah (Guépin, 1972).

Meskipun ia mengagumi Propp, Bremond (1966) secara eksplisit meninggalkan tesis urutan yang mapan. Bremond membawa tingkat abstraksi sampai ke tingkat yang bahkan lebih jauh daripada Propp. Dari sekian banyak kemungkinan fungsi, termasuk yang di luar dongeng, ia mengabstraksikan tiga yang menghasilkan urutan paling dasar, yaitu fungsi yang membuka kemungkinan untuk bertindak, fungsi yang merealisasikan kemungkinan itu, dan fungsi yang menutup proses itu dengan hasil tertentu. Semua fungsi yang bisa dimengerti adalah variabel fungsi-fungsi yang tidak berbeda dari sekuen yang sangat elementer.

Meskipun pendekatan Bremond bisa dipertahankan dengan mengatakan bahwa makna teks bisa diterangkan hanya dengan referensi kepada model-model di luar teks itu, ia mencapai tingkat abstraksi yang sejauh ini sangat sedikit gunanya bagi interpretasi sastra. Namun, pendapat ini adalah ciri khas kecenderungan yang menarik dalam studi sastra. *Grammaire du Décaméron* karya Todorov (1969), demikian pula berbagai latihan dalam poitika generatif atau tata bahasa teks sastra, juga berasal dari kecenderungan ini, dan yang agak jauh terpisah dari tradisi utama kaum Formalis Rusia (Šklovskij, Jakobson, Tynjanov, Ejchenbaum, dan lainnya).

Tradisi meneliti kemungkinan-kemungkinan fungsi para tokohnya menurut cara Propp dan Bremond bisa dilacak kembali kepada Veselovskij. Sebagaimana diterangkan Lotman, Veselovskij mendefinisikan konsep motif dengan istilah-istilah semantis. Menurut Veselovskij, motif merupakan satuan naratif elementer yang mengacu pada suatu peristiwa khas dalam *kehidupan sehari-hari atau kenyataan sosial* (Lotman, 1972a:330). Keserupaan tin-

dakan yang diakui Propp dalam berbagai fungsi tokoh bisa juga didefinisikan dengan istilah-istilah semantik murni. Sementara bagi Veselovskij motif, bukan *sjuzet* atau teks, yang paling penting, penelitian Propp terhadap keserupaan motif-motif maju satu langkah lebih jauh dari teks. Lebih lanjut, banyak penulis yang mengambil contoh dari Propp tampaknya lupa bahwa materi-materi Propp, seperti materi Veselovskij, adalah teks-teks cerita rakyat, bukan sastra. Bremond dan Todorov adalah kekecualian dalam hal ini, dan sangat sadar akan pembatasan analisis Propp dan metode-metode mereka sendiri. Todorov menerangkan bahwa obyek studi naratologi yang dilakukannya tidak serupa dengan teks sastra, seperti halnya narasi juga berada di luar sastra (1969:10). Bremond mengaku berutang pada antropologi dan sadar bahwa data antropologi hanya bisa membantu sebagai kerangka acuan (1966:76). Data antropologi hanya bisa membantu menerangkan kesastraan sebuah teks tertentu secara tidak langsung, sebagaimana fakta-fakta sastra tidak berasal dari tingkatan logika ilmiah atau akal sehat, yang mengajar kita bahwa pencuri harus memasuki rumah sebelum ia bisa mencuri atau bahwa larangan mendahului pelanggaran. Sesungguhnya, teks sastra sering memperkosa hukum-hukum akal sehat dan dicirikan, menurut istilah Špet, dengan kebenaran jenis ketiga. Dalam *Der Prozess* karya Kafka (*the Trial*) (1925) kita merasakan adanya pelanggaran, tetapi tidak pernah tahu hukum apa yang dilanggar. Lotman melihat pelanggaran pandangan akal sehat yang telah mapan tersebut sebagai salah satu sifat sastra: Aeneas dan Dante mengunjungi dunia orang mati dan kembali hidup-hidup (Lotman, 1972a:338).

Doležel mengomentari persoalan ini dalam studinya "From Motifemes to Motifs" (1972). Dengan meniru Alan Dundes, istilah "motifem" digunakan untuk "fungsi tokoh-tokoh" Propp. Doležel mengurangi banyak kebingungan dengan menunjuk fakta bahwa Propp tidak secara jelas membedakan *fabula* dan plot (*sjuzet*) dan bahkan hampir tidak memerlukan perbedaan ini, karena dalam dongeng-dongeng yang ia selidiki, *fabula* dan plot lebih kurang tumpang-tindih: mereka semua memperhatikan urutan kronologis peristiwa-peristiwa, dan tidak pernah mulai

dengan cerita *happy ending*. Doležel secara meyakinkan juga berpendapat bahwa dalam berbagai tingkatan abstraksi penelitian invarian (keserupaan) berguna hanya *dalam hubungannya dengan variabel-variabel tingkat berikutnya yang lebih rendah (yaitu yang lebih dekat dengan teks)*. Penelitian tentang keserupaan menjadi praktek yang tak berguna dalam abstraksi apabila orang tidak bisa melihat variabel-variabel yang terhadapnya unsur-unsur serupa dihubungkan. Kritiknya cocok sekali dengan Lévi-Strauss (1960) yang, meskipun keliru menganggap Propp sebagai wakil Formalisme Rusia, secara tepat melihat bahwa metode Propp mengizinkannya untuk sampai pada tingkat abstraksi tertentu, tetapi tidak memungkinkannya untuk menemukan jalan kembali dari yang abstrak ke yang konkret (Lévi-Strauss, 1960:23). Doležel menyimpulkan bahwa:

teori struktur naratif tidak bisa diturunkan menjadi studi tentang keserupaan [...]. Tidak ada tingkat dalam struktur naratif yang bisa dibukiskan sebagai "sistem tertutup", terlindungi dari variasi dan inovasi, di lain pihak, tidak ada tingkat struktur yang bebas dari stereotip dan reperisi. Tidak ada "tata bahasa" yang pasti dan universal tentang naratif, dan sejajar dengan itu, tidak ada kebebasan tanpa batas bagi keanehan atau kekhasan penulis. Setiap tindak naratif secara simultan merupakan kepatuhan pada norma, penciptaan norma, dan penghancuran norma (1972:88).

Dalam mengambil posisi ini, Doležel (sampai 1965 di Praha, kemudian mengajar di Toronto) menyatakan kesetiannya pada ajaran Strukturalisme Ceko, yang meneruskan tradisi utama Formalisme Rusia dan melupakan Propp.

Strukturalisme Ceko

Strukturalisme Ceko meneruskan tradisi Formalisme Rusia, tetapi Formalisme Rusia sama sekali bukan satu-satunya inspirasi. Bahkan, bila kita tidak memperhitungkan strukturalisme linguistik menurut Mathesius, Jakobson, Trubetzkoy, dan anggota-anggota Lingkaran Linguistik Praha lainnya (1926-48), sumber struktura-

lisme Ceko banyak dan beraneka macam (Cassirer, 1945; Wellek, 1970:275–304; Günther, 1971b). Lepas dari karya para sarjana Ceko dalam filsafat dan estetika, studi Christiansen tentang "struktur obyek estetis" dan "pengalaman yang berbeda" (*Differenzempfindungen*) (1909:55, 118), yang mempengaruhi Šklovskij (1916b) dan Bernštejn (1927), juga mengilhami orang-orang Ceko. Tentu saja, Christiansen tidak bisa dipisahkan dari tradisi penelitian Jerman tentang hubungan antara keseluruhan dengan bagian-bagiannya yang menghasilkan pendapat Schelling bahwa "dalam karya seni yang benar tidak ada keindahan individual, hanya keseluruhan yang indah".⁷ Akhirnya, dalam bidang semiotik, Husserl, Bühler, dan Saussure diakui sebagai para pelopor (Mukařovský, 1940:26–7). Meskipun sumber-sumber strukturalisme Ceko bisa dilacak kembali pada sumber-sumber yang juga disadap oleh Formalisme Rusia, kita harus berasumsi bahwa orang-orang Ceko memiliki hubungan yang lebih langsung dengan tradisi Jerman. Meskipun demikian, dalam berbagai kesempatan, kaum strukturalis Ceko secara eksplisit mengaku berutang budi pada Formalisme Rusia. Ceramah Mukařovský "Tentang Puitika Kontemporer" (1929) merupakan laporan yang tepat mengenai Formalisme Rusia.

Jan Mukařovský (1891–1975) adalah salah satu strukturalis Ceko yang sangat terkenal dalam bidang studi sastra. Ia menguraikan tesis Tynjanov bahwa studi imanen tentang teks sastra pada prinsipnya mustahil. Lebih dari kaum Formalis Rusia, ia menyatakan gagasannya mengenai masalah-masalah estetika. Ini mendorongnya mendefinisikan obyek estetis dengan cara yang sesuai dengan pandangan Christiansen dan Formalisme Rusia (1909).

Dalam sumbangannya bagi Kongres Filsafat Internasional ke-8 di Praha, Mukařovský membicarakan konsepnya mengenai seni sebagai "fakta semiologis" (1934). Dalam pada itu, seni merupakan tanda, struktur, dan nilai yang ia tegakkan. Bila ini dianggap sebagai tanda, dua aspek bisa dibedakan: aspek simbol eksternal atau *penanda* (*signifiant*) yang mencerminkan makna, dan aspek makna yang diwakili atau *petanda* (*signifié*) (Saussure,

1915). Karya seni tidak bisa direduksi menjadi aspek "material"⁸ atau yang menandakannya, karena karya seni material atau artefak merupakan tanda yang memperoleh makna hanya lewat tindak persepsi. Obyek estetika bukanlah artefak (*signifiant*), melainkan "obyek estetis" (*signifié*), "ekspresi dan korelasi artefak dalam kesadaran si penerima" (Mukařovský, 1935:90).

Karena latar belakang sosial dan kultural yang terhadapnya artefak dimengerti sebagai berubah, maka interpretasi dan evaluasi karya sastra juga akan berubah. Dalam perjalanan sejarah seni, berbagai obyek estetis telah dibangun berdasarkan satu artefak. Pluralitas interpretasi, yang dalam berbagai kondisi bisa dihubungkan dengan artefak, harus dianggap sebagai aset karya seni. Pluralitas interpretasi seperti itu dipermudah oleh "keanekaragaman dan kompleksitas artefak material" (Mukařovský, 1935:93). Tidak semua interpretasi individual merupakan obyek estetis. Obyek estetis hanya merupakan interpretasi individual dan subjektif yang diperlukan sekelompok penerima yang memiliki kesamaan, sejauh interpretasi itu didasarkan pada artefak (Mukařovský, 1934).

Mukařovský memandang karya seni sebagai "tanda otonom", yang hanya ditandai oleh fungsi pengantara di antara anggota-anggota kelompok yang sama. Karena itu, karya seni tidak perlu mengacu pada realitas di sekitar kita. Ia harus mempunyai makna yang harus dimengerti oleh pengirim maupun penerima, tetapi tidak perlu menunjuk situasi atau obyek nyata. Ia mungkin memiliki makna yang tidak langsung dan metaforis dalam kaitannya dengan realitas tempat kita hidup. Karya seni "tidak bisa digunakan sebagai dokumen sosiologis atau historis, kecuali jika nilai dokumenternya, yaitu sifat relasinya dengan konteks sosial, telah ditetapkan" (Mukařovský, 1934:142). Lepas dari fungsi otonomi karya sastra, yang sangat sesuai dengan jenis kebenaran ketiga menurut Špet, atau fiksionalitas, Mukařovský berpendapat bahwa karya sastra juga memiliki fungsi komunikatif karena ia terdiri atas kata-kata yang mengungkapkan pikiran dan perasaan serta mendeskripsikan situasi. Ia menyimpulkan bahwa karya seni individual, seperti halnya sejarah sastra, ditandai oleh antinomi

dialektik antara fungsi otonom dengan fungsi komunikatif seni. Tema ini akhirnya digarap dengan sangat sukses oleh Lotman (1972a). Dalam sumbangannya yang pendek mengenai seni sebagai fakta semiologis, Mukafovský sebagai ahli semiotika terkenal menyerukan bahwa semua ilmu humaniora mempelajari materi yang sebagian besar terdiri atas tanda-tanda.

Bertentangan dengan Roman Ingarden, yang akan segera dibicarakan, Mukafovský mempelajari karya sastra terutama sebagai bagian dari proses kultural dan proses komunikatif yang lebih luas. Konsepnya mengenai sastra banyak dicemari oleh dinamisme Tynjanov yang sering dia kutip. Seperti Tynjanov (1924a) dan Šklovskij (1916a), ia mengklaim dalam studi tentang "Fungsi Estetis, Norma, dan Nilai sebagai Fakta Sosial" (1935) yang memiliki masa depan cerah, bahwa potensi estetis tidak, atau sekurang-kurangnya tidak secara penuh, terkandung dalam obyeknya. Meskipun "ada prasyarat-prasyarat tertentu dalam susunan obyek yang sebenarnya (yang membawa fungsi estetis) dan yang mempermudah munculnya kenikmatan estetis", Mukafovský menegaskan bahwa "setiap obyek atau tindakan, tanpa memperhatikan bagaimana diorganisasikannya" bisa memperoleh fungsi estetis dan karenanya menjadi obyek kenikmatan estetis (1935:28). Evaluasi estetis dihubungkan dengan perkembangan masyarakat—singkatnya, dengan data antropologi dan sosiologi, yang membentuk latar belakang bagi berlangsungnya evaluasi itu. Fungsi estetis memiliki sifat dinamis dan mungkin berbeda dalam kondisi-kondisi tertentu ketika obyek dimengerti dan dengan serangkaian (*Einstellung*) penerima tertentu. Dengan demikian, fungsi estetis merupakan daya atau energi dalam bentuk perhatian yang difokuskan pada tanda itu sendiri (cf. Jakobson, 1921; 1934; 1960; Lotman, 1972a:277). Mukafovský menyebut "konsentrasi fungsi estetis pada tanda itu sendiri" sebagai konsekuensi otonomi yang menandai fenomena estetis (1938:48), tetapi kita dapat juga memandang yang terakhir itu sebagai konsekuensi dari yang sebelumnya, atau mengasumsikan, dalam gaya Mukafovský, adanya hubungan dialektis antara fokus pada tanda itu sendiri dan sifat otonom tanda yang sama.

Fungsi estetis merupakan daya kekuatan yang menciptakan nilai estetis, sementara dalam kasus terdapatnya fungsi estetis yang tidak menonjol, pertanyaan tentang nilai estetis tidak akan muncul.

Dalam diskusinya tentang hubungan antara nilai dan norma, Mukafovský benar-benar mengikuti tradisi Formalis, terutama dalam konsep deviasi atau deformasi. Pemenuhan norma estetis tidak menjadi jaminan diperolehnya nilai estetis. Norma tersebut berasal dari nilai-nilai estetis dan merupakan satu prinsip pemenuhan *di luar* seni. Di luar seni, nilai estetis bergantung pada pemenuhan norma. Dalam seni, norma estetis yang berlaku dilanggar sampai batas tertentu, dan sebagai akibat dari nilai-nilai estetis yang tampak, suatu norma yang sebagian baru diciptakan. Nilai estetis bukan konsep yang statis, tetapi proses yang berkembang berdasarkan tradisi artistik aktual dan berhubungan dengan konteks sosial serta kultural yang selalu berubah.

Dinamisme konsep-konsep fungsi estetis, nilai, dan norma hanya mungkin berdasarkan pada konsep obyek estetis sebagai artefak yang sudah diinterpretasikan. Pandangan-pandangan Mukafovský mengandaikan bahwa obyek estetis tidak sama, tetapi ditentukan oleh masing-masing generasi atau kelompok penerimanya. Ketika Mukafovský akhirnya mengajukan pertanyaan apakah nilai estetis memiliki dasar obyektif, yang bisa dilakukannya hanyalah menyimpulkan bahwa bila nilai estetis obyektif benar-benar ada, ini harus dicari dalam artefak material, dalam kontradiksinya terhadap obyek estetis, dan bukannya tunduk pada perubahan. Namun, nilai estetis yang melekat pada artefak bisa hanya mempunyai sifat potensial (cf. Vodička, 1972:10). Nilai estetis sesungguhnya hanya bisa dihubungkan dengan obyek estetis, yang merupakan konkretisasi (Ingarden, 1931) atau realisasi (Conrad, lihat Ingarden, 1931:354n; Konstantinović, 1973:38-39) artefak oleh penerima. Meskipun demikian, beberapa artefak diatur lebih baik daripada yang lain-lainnya untuk dikongkretkan sebagai obyek estetis.

Mukafovský berpendapat bahwa "nilai artefak artistik akan lebih besar bila tingkat nilai ekstraestetis yang ditarik lebih besar,

dan bila bisa meningkatkan dinamisme saling keterkaitannya" (1935:91). Konsep nilai estetis ini barangkali tidak terlalu memuaskan. Konsep ini mendapat kritik tajam dari Wellek (1970:291). Usaha-usaha Mukařovský selanjutnya untuk menentukan tempat bagi nilai estetika obyektif kelihatannya tidak menyelesaikan masalah. Lepas dari "multiplisitas, varietas, dan kompleksitas artefak material", yang ia pandang sebagai aset-aset estetis potensial, ia menganggap nilai estetis artefak yang bebas "lebih tinggi dan lebih bisa bertahan sejauh karya itu tidak memberi kemungkinan bagi penafsiran harfiah tentang wawasan sistem yang telah diterima secara umum, sistem nilai periode dan *milieu* tertentu" (1935:93). Di sini Mukařovský menjadi dekat dengan konsep-konsep *ambiguitas* (Empson, 1930) atau *Unbestimmtheitsstelle* (Ingarden, 1931) tanpa menyebut konsep-konsep itu.

Barangkali Mukařovský akan menjadi lebih bijak dan benar-benar menghentikan penelitiannya tentang nilai estetis obyektif segera setelah dia memahami dengan benar bahwa nilai estetis artefak hanya memiliki sifat potensial. Nilai potensial hanyalah syarat yang dimungkinkan bagi nilai, bukan syarat yang memuaskan. Seperti yang disebut "nilai evolusioner" (*Evolutionswert*), yang ditentukan oleh pengaruh karya sastra terhadap evolusi sastra yang dinamis, ini merupakan konstruksi abstrak yang dibuat ahli sejarah sastra dan bukan produk proses komunikatif (Günther, 1971b:239). Teori nilai modern memandang nilai sebagai konsep relasional, konsep yang ditentukan oleh relasi antara obyek dan penerima. Meskipun obyek-obyek tertentu memiliki kualifikasi lebih baik untuk dianggap lebih bernilai dibandingkan obyek yang lain, artefak sebagai pengertian yang tidak berubah yang dipisahkan dari setiap penerimaan, tidak pernah bisa mengambil bagian dalam relasi dengan penerima, dan karena itu nilai estetisnya, apabila ada, tidak bisa dikenal.

Dalam menilai artikel "Strukturalisme dalam Estetika dan dalam Studi Sastra" (1940), Mukařovský mendefinisikan ulang konsep struktur. Terhadap gagasan yang sudah lazim bahwa struktur adalah lebih dari jumlah keseluruhan bagian-bagiannya, ia menambahkan bahwa "keseluruhan struktur *berarti* masing-masing

bagiannya, dan sebaliknya, masing-masing bagian berarti keseluruhan yang ini dan bukan keseluruhan yang lain" (1940:11). Ciri khas struktur yang lain adalah "sifat dinamis dan energetiknya", yang disebabkan oleh kenyataan bahwa masing-masing unsur memiliki fungsi khas yang lewat dia setiap unsur dihubungkan dengan keseluruhan, dan bahwa fungsi-fungsi dan kesalingberkaitannya tunduk pada proses perubahan. Akibatnya, struktur sebagai keseluruhan ada dalam gerakan yang permanen.

Perlu ditekankan bahwa di sini Mukařovský berbicara tentang konsep struktur dalam studi sastra, yaitu proses komunikasi, yang di dalamnya faktor-faktor waktu—bila diberlakukan—dan karenanya juga kondisi-kondisi yang sedang berubah memainkan peran penting. Konsepnya tentang struktur menjadi dekat dengan konsep tentang organisme biologis.

Struktur obyek estetis tunduk pada proses perubahan, tetapi faktor-faktor mana yang menentukan proses ini? Untuk menjawab pertanyaan ini, Mukařovský menggarisbawahi pendapat Tynjanov dan Jakobson (1928), yang menyatakan bahwa studi imanen tentang sejarah sastra tidak bisa menerangkan langkah tertentu evolusi sastra atau seleksi dari satu arah tertentu yang secara teoretis dimungkinkan dari berbagai arah. Masalah arah atau arah yang dominan hanya bisa dipecahkan lewat analisis terhadap saling keterkaitan rangkaian historis dengan rangkaian sastra (Tynjanov dan Jakobson, 1928). Mukařovský menambahkan bahwa masing-masing perubahan dalam struktur sastra menemukan motivasinya di luar struktur tertentu itu. Tetapi, cara dorongan-dorongan asing itu diterima dan pengaruh umum impuls itu ditentukan oleh syarat yang melekat pada struktur sastra (1940:19).

Analisis teks sastra tertentu, lebih dari teorisasi sastra, menjadi kesibukan utama kaum Formalis Rusia. Pada umumnya, tradisi ini diteruskan Mukařovský dan kaum strukturalis lainnya. Studi-studi mereka tentang Mácha dan Čapek sangat terkenal, tetapi karena ditulis di Ceko dan tentang para penulis Ceko, demi alasan-alasan yang jelas, hampir tidak dihargai di luar Cekoslovakia. Sedikit demi sedikit kebutuhan untuk mengelompokkan berbagai studi struktural menjadi lebih mendesak dan penting. Pada tahun

1934 istilah "strukturalisme" diperkenalkan (Wellek, 1970:276). Mukařovský, dengan menghindari istilah "teori" maupun "metode", kemudian menjelaskan istilah tersebut sebagai "sudut pandang" epistemologi (Mukařovský, 1940). Dalam pandangan Mukařovský, "teori" berarti bidang pengetahuan tertentu, dan "metode" merupakan aturan-aturan prosedur ilmiah yang tak dapat diubah. Secara epistemologis, strukturalisme hanya mengandung penerimaan pandangan bahwa konsep-konsep tentang sistem ilmiah tertentu saling dihubungkan. Strukturalisme tidak menerima keunggulan materi (obyek) yang diselidiki. Dalam hal ini, strukturalisme berbeda dari positivisme, kata Mukařovský, yang sebetulnya mengkritik pembelaan Ejchenbaum terhadap metode hipotetis yang dikutip sebelumnya (Ejchenbaum, 1926:3-4). Di lain pihak, Mukařovský tidak menuntut keunggulan prosedur ilmiah dan metodenya. Di sini pula prinsip saling keterkaitan dan metode baru mungkin menyingkap materi baru.

Karena Mukařovský tidak mempertanyakan sudut pandang strukturalisnya sendiri, atau dengan sungguh-sungguh berusaha mengetesnya, maka ini lebih merupakan nilai dan bukan hipotesis. Namun, refleksi-refleksi epistemologisnya tidak pernah sampai pada kesimpulan ini.

Sesudah Perang Dunia Kedua, mungkin ditekan oleh situasi politik, Mukařovský melengkapi konsep strukturalismenya dengan basis materialis. Sekarang, keunggulan materi yang diteliti diakui. "Struktur", yang pada tahun 1940 masih merupakan entitas konseptual yang didukung oleh sifat-sifat materi tertentu, kini menjadi fenomena obyektif yang berasal dari dunia nyata (1947:7-8). Perkembangan pemikiran Mukařovský yang dibicarakan Wellek ini (1970:275-304) tidak memberi sumbangan baru bagi studi sastra.

Meskipun kami batasi diskusi tentang strukturalisme Ceko hanya sampai tokoh-tokohnya yang penting, masih banyak yang lain yang berasal dari aliran Ceko. Bohuslav Havránek, Felix Vodička, dan yang lain-lain terwakili dalam antologi yang diedit Garvin (1964). Baru akhir-akhir ini sumbangan generasi yang lebih muda disediakan dalam salah satu bahasa Eropa Barat (Dole-

řel, 1972; 1973; Grygar, 1969; 1972; dan Sus, 1972). Sebelumnya, para sarjana di Uni Soviet dibuat lebih mengenal produk-produk strukturalisme Ceko fase selanjutnya dibandingkan rekan-rekan mereka di Barat.

Kami harus memberikan komentar terakhir tentang filsuf Polandia, Roman Ingarden yang, sebagai pengikut setia ajaran-ajaran Husserl, merancang teori sastra (Ingarden, 1931; 1968; 1969). Baik Ingarden maupun Mukařovský memiliki pengetahuan mendalam tentang tradisi filsafat Jerman. Keduanya adalah kritikus positivisme, Ingarden sangat tegas dalam kritiknya terhadap neo-positivisme logika Polandia (yang ia deteksi sejak tahun 1919, cf. Ingarden, 1931:98n) dan Lingkaran Wina (Husserl, 1968:179-80).

Ada lebih banyak kemiripan; namun, kemiripan itu kurang (rampak) jelas (cf. Herta Schmid, 1970). Meskipun kata "struktur" tampak dalam Ingarden (1931), kata itu digunakan dengan cara yang lunak. Kecanduan Ingarden pada fenomenologi muncul dalam setiap halaman tulisan-tulisannya, sementara Mukařovský jarang mengungkapkan pilihannya untuk metode fenomenologis (1940:12). Mukařovský membedakan artefak material dari obyek estetis, dan mencurahkan sebagian besar energinya untuk mempelajari yang terakhir. Dengan cara yang sama, Ingarden membedakan karya "material" seni dari obyek estetis (*ästhetischer Gegenstand*, menurut istilah Ingarden) yang merupakan ekspresi karya seni dalam konkretisasi yang tepat oleh pembaca yang kompeten, tetapi ia mencurahkan sebagian besar waktunya untuk meneliti yang pertama. Sementara Mukařovský, dalam tradisi Šklovskij dan Tynjanov, percaya akan konsep dinamis sejarah sastra, Ingarden terutama mempelajari karya sastra sebagai kesatuan yang statis dan mandiri. Mukařovský menganggap suatu keuntungan bahwa artefak mungkin menimbulkan reaksi dari berbagai konkretisasi; Ingarden (1969:215) dengan ragu-ragu menggarisbawahi pandangan itu dan pada saat yang sama terus mencari kemungkinan teoretis dari konkretisasi yang memadai.

Ingarden hampir tidak pernah mengutip kaum Formalis Rusia, dan mungkin hanya tahu sedikit tentang karya-karya mereka

ketika dia menulis *Das literarische Kunstwerk* (1931), hasil riset yang dikerjakan pada tahun 1927-8.⁹ Tetapi, kami mungkin masih menemukan konsep dan istilah dalam publikasi Ingarden yang mengingatkan kami pada terminologi kaum Formalis. Ketika ia menyebut "atensi yang diintensifkan" (*geschärfte Aufmerksamkeit*) sebagai prasyarat apresiasi estetis (Ingarden, 1988:208), kami mungkin menganggap itu sebagai gema Šklovskij (1916a) atau Jakobson (1921), dan ternyata menemukan catatan kaki yang mengacu pada Volkeit (1905). Tidak diragukan, sumber-sumber Ingarden, Mukařovský dan kaum Formalis Rusia kerap kali sama: terutama estetika dan filsafat Jerman. Seharusnya kami tidak terburu-buru menilai orisinalitas mereka masing-masing.

Ada jurang dalam yang memisahkan Ingarden dari strukturalisme Ceko dan Formalisme Rusia, yaitu keyakinannya terhadap kemungkinan mendeteksi kondisi-kondisi konkretisasi estetis dalam karya material seni. Mukařovský membuat percobaan serupa ketika ia mencoba menemukan potensi estetis dalam ciri-ciri artefak. Tetapi, dalam kasus Mukařovský percobaan tersebut tidak menguntungkan, bahkan merupakan anakronisme bila dibandingkan dengan perhatian seriusnya terhadap sifat dinamis karya sastra dan sistem sastra.

Penekanan Mukařovský pada aspek-aspek dinamis karya sastra tidak mencerminkan perkembangan terakhir strukturalisme. Tampak bahwa Ingarden dan Mukařovský sama-sama berat sebelah, meskipun caranya berbeda, dalam usaha mereka memecahkan masalah hubungan antara artefak dengan obyek estetis, dan konkretisasi yang memadai. Jelas bagi kami bahwa keseimbangan antara pendekatan dinamis dan otonom diperbaiki hanya dalam publikasi-publikasi semiotika Soviet, terutama semiotika Lotman.

Semiotika Soviet

Sekitar tahun 1960, mengambil hikmah dari tendensi umum terhadap relaksasi dalam dunia kebudayaan, studi strukturalis tentang sastra di Uni Soviet menerima dorongan kuat dari karya

linguistik dalam bidang kibernetika dan teori informasi, terutama yang menyangkut masalah-masalah penerjemahan dengan mesin. Pada saat yang sama, karya-karya kaum Formalis seperti Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov dan Tomaševskij, yang hampir selama tiga dasawarsa menjadi sasaran kritik keras yang didukung oleh Partai, tersedia lagi lewat cetak ulang (cf. Todorov, 1965a:31-3; Tchiževskij, dalam Tynjanov, 1929:V). Serangan awal terhadap kaum Formalis sekarang dianggap diilhami oleh apa yang disebut "*vulgar sociology*" atau "sosiologi cacat".

Dengan membatasi diri pada salah satu dari banyak sumber yang memperkenalkan garis baru dalam diskusi seni, kami harus menyebut editorial yang berpengaruh "Tentang Masalah yang Tipikal dalam Sastra dan Seni" dalam jurnal Soviet *Kommunist* bulan Desember 1955. Editorial itu memperingatkan batasan berat sebelah mengenai "yang tipikal" (*tipičnost*) dan membuatnya sesuai dengan esensi kekuatan sosial tertentu, dan karena itu mengabaikan sifat spesifik kognisi artistik dan refleksi tentang dunia. Kognisi artistik tentang kehidupan mempunyai unsur-unsur yang sama dengan pendekatan seorang filsuf, ekonom, maupun ahli sejarah, tetapi masih berbeda dalam hal metode. Seni tidak sama dengan ilmu; ia bekerja pada tingkat yang lain dan dengan sarana-sarana yang lain. Pendek kata, studi mengenai seni meneliti masalah-masalah yang tidak digarap ilmu-ilmu lain, dan tidak bisa dengan mudah dinilai oleh ilmu-ilmu lain. Meskipun dalam hal ini formula kuno Belinskij "seni adalah pemikiran dalam bentuk imaji-imaji" (disanggah oleh kaum Formalis) dimunculkan, editorial tersebut sesungguhnya menggarisbawahi pandangan Ejchenbaum bahwa sastra tidak bisa direduksi menjadi fakta tentang rangkaian-rangkaian sosial dan kultural lainnya (Ejchenbaum, 1929:61).

Sejak awal, semiotika memegang peran sentral dalam strukturalisme Soviet modern. Salah satu dari publikasi-publikasi awalnya, laporan ilmiah *Simposium tentang Studi Struktural mengenai Sistem-sistem Tanda* (*Simpozium*, 1962) yang dipublikasikan Institut Studi Slavonika (bagian dari Akademi Ilmu-ilmu), Moskow, dibuka dengan pernyataan tentang semiotika, yaitu mendeskripsi-

kannya sebagai ilmu baru yang mempelajari "setiap sistem tanda yang digunakan dalam masyarakat manusia". Meskipun kadang-kadang semiotika diinterpretasikan secara lebih luas dan memasukkan komunikasi binatang misalnya (Sebeok, 1972), masalah utamanya di sini adalah bahwa studi strukturalis tentang sastra di Uni Soviet dengan kuat didasarkan pada disiplin yang, melalui hubungan dekatnya dengan kibernetika dan teori informasi, juga membantu ilmu pengetahuan.

Di Moskow seksi struktural-tipologis di Institut Studi Slavonika dan Balkanistika di Akademi Ilmu-ilmu merupakan pusat utama semiotika strukturalis sebagaimana diterapkan dalam linguistik, studi sastra, dan kebudayaan pada umumnya. Vjač *vs.* Ivanov, V.N. Toporov, dan I.I. Revzin (meninggal tahun 1974), dikaitkan dengan Institut tersebut. Mereka bergabung dengan B.A. Uspenskij dari Universitas Nasional Moskow, yang bukunya tentang puisi komposisi (1970) juga diterbitkan dalam edisi bahasa Inggris (1973), dan Ju. I. Levin, A.M. Pjatigorskij (indolog), M.B. Mejlach (medievalis), dan banyak yang lain. D.M. Segal juga termasuk kelompok ini, tetapi dia kemudian beremigrasi ke Israel. Terbitan-terbitan mereka ditandai dengan kesadaran mendalam akan konteks historis dan pengetahuan yang mengagumkan, lebih dari sekadar ketepatan metode. Yang lainnya, seperti Žolkovskij dan Ščeglov, dihubungkan dengan eksperimen-eksperimen penerjemahan dengan mesin dan studi semantik mengenai segmen teks yang lebih besar, mengikuti pendekatan yang berbeda dan usaha mendesain puisi generatif (*porožlajuščija poetika*). Dengan deskripsi struktural teks sastra mereka memahami penjelasan genesisnya, berdasarkan tema dan materi tertentu serta lewat berbagai aturan yang telah ditetapkan. Žolkovskij dan Ščeglov harus menyederhanakan konsep mereka tentang tema, dan meskipun mengarah pada ketepatan ilmiah, mereka cenderung menolak peran konteks sejarah dalam proses komunikasi (Günther, 1969; Eimermacher, 1971; Meletinskij dan Segal, 1971; Segal, 1974).

Yang lebih berguna adalah pendekatan Jurij M. Lotman, yang hidup di Tartu, Estonia, tetapi bekerja dekat dengan para pakar

di Institut Studi Slavonika di Moskow. Kebanyakan tulisan mereka diterbitkan Universitas Tartu dalam bentuk seri dan disebut *Karya-karya mengenai Sistem Tanda* (Trudy, 1964). Meskipun publikasi-publikasi Ivanov sama bernilainya dengan publikasi Lotman, terbitan-terbitan itu kurang terorganisir secara sistematis dan meliputi berbagai topik yang luas dan beragam, mulai dari mitologi Kets, penduduk Siberia (Ivanov dan Toporov, 1962), dan konsep waktu dalam film dan sastra abad XX (Ivanov, 1973a), sampai pembelaan terhadap oposisi biner (Ivanov, 1973b).

Sebagai spesialis sastra Rusia abad XVIII dan awal abad XIX, Lotman menerbitkan dua karya yang memiliki masa depan cerah (1964; 1970), yang pertama dicetak ulang di Amerika Serikat dan diterjemahkan ke dalam bahasa Jerman (1972b), sementara yang kedua diterjemahkan ke dalam bahasa Prancis, Italia, dan dua kali ke dalam bahasa Jerman.¹⁰ Karya Lotman bisa dianggap sebagai kelanjutan Formalisme Rusia, tetapi ia juga mempunyai beberapa aspek orisinal. Seorang penulis resensi Prancis mungkin terlalu berlebihan dalam kasus ini dengan menyebut pandangan Lotman mengenai semantisasi karakteristik formal sebagai revolusi Copernicus dalam studi sastra (Jarry, 1974). Kami akan membandingkan temuan-temuan Lotman dengan temuan-temuan kaum Formalis.

Seperti kaum Formalis, Lotman menggunakan istilah "sarana" (*priëm*) dan mendefinisikannya sebagai "unsur struktural dan fungsinya", atau "unsur yang memiliki fungsi dalam struktur" (1972a:157, 200). Ini berbeda dengan konsep Šklovskij mengenai sarana (*device*). Dalam sebuah polemik, Šklovskij mengemukakan pandangannya bahwa karya sastra hanyalah kumpulan sarana-sarananya (Šklovskij, 1925:165). Ungkapan ini sering dianggap bertentangan dengan kaum Formalis, tetapi seperti telah kami sebut di atas, sanggahan terhadap organisasi struktural karya sastra yang dicontohkan telah disetujui pada tahun 1920-an, melalui pengaruh Šper, Tynjanov, Bernštejn, dan lain-lain.

Formula Šklovskij juga menyanggah aspek semantis sastra. Apabila kita membatasi diri pada tradisi Formalis Rusia dan asimilasinya yang kritis oleh strukturalisme Soviet, tampak bahwa

Lotman menguraikan usaha-usaha awal Brik dan Tynjanov dan menaruh perhatian penuh pada aspek semantis sastra. Ia melakukan itu atas dasar asumsi semiotik bahwa setiap penanda atau *signifier* harus memiliki makna. Tetapi, ini tidak berarti bahwa orang dengan mudah bisa membedakan bentuk dari makna. Dalam hal ini, Lotman dipengaruhi M.M. Bachtin, yang menunjukkan bahwa di dalam wilayah budaya mustahil menarik distingsi tajam antara ekspresi dan makna (Ivanov, 1973c; Lotman, 1972a:40). Lotman tidak berharap bekerja dengan konsep makna yang abstrak dan disederhanakan; ia juga tidak siap untuk mengingkari makna sebagai konstituen sastra. Sebagai gantinya, ia menggarisbawahi konsep Uspenskij tentang makna. Berdasarkan pandangan Claude Shannon, Uspenskij mendefinisikan sastra sebagai jajaran representasi dan konotasi yang dihubungkan dengan simbol tertentu, atau sebagai sesuatu "yang serupa dalam operasi-operasi terjemahan yang bisa dibalik" (Lotman, 1972a:59; Uspenskij, 1962:125). Ini mengandung pengertian bahwa, dalam kontradistingsi dengan pendapat Katz (1972), makna terdiri atas struktur permukaan.

Lotman menggunakan konsep makna yang sulit dilepaskan dari ekspresi dan penandanya. Ia menolak pandangan awal Jakobson bahwa, lewat aktualisasi unsur-unsur fonetik, bahasa puitik mengarah ke destruksi makna kata yang konvensional demi mencapai cita-cita "bahasa transrasional" (*zaumnyj jazyk*). Jakobson percaya bahwa bila dalam puisi dua sinonim disejajarkan (*juxtaposed*), kata yang kedua bukan pembawa makna baru (1921). Lotman berpegang bahwa teknik puitik tidak dibatasi pada bentuk. Ia menyimpulkan bahwa dalam puisi repetisi kata-kata yang secara semantis sama memiliki efek semantis. Pada dasar yang sama, Revzin (1974) melihat bahwa sinonimi tidak ada dalam bahasa puitik. Lotman berpendapat bahwa efek sastra atau efek puitik dicapai oleh relasi yang erat antara aspek semantis dan aspek formal teks sastra. Ia percaya bahwa ciri khas formal tertentu yang dalam bahasa sehari-hari tidak memiliki makna, memperoleh makna dalam teks sastra. "Tanda dalam seni," kata Lotman, "tidak didasarkan pada konvensi arbitrer, tetapi memiliki sifat iko-

nis, sifat melambangkan." Tanda-tanda ikonis (*ikoničeskie znaki*) dibangun menurut prinsip pertalian imanen ekspresi dengan makna: "Tanda merupakan model dari isinya." Hasilnya adalah semantisasi unsur-unsur yang asemantis dalam bahasa sehari-hari (Lotman, 1972a:40).

Dalam sastra orang bisa membedakan bermacam-macam bentuk ikonitas dalam berbagai macam tingkatan teks. Dalam rima misalnya, kesamaan fonologis bersifat parsial, dan akibatnya memperkuat keduanya, baik similaritas maupun oposisi antara kata-kata yang terkait. Dengan cara ini, fenomena formal suatu rima menghasilkan efek semantis. Fungsi tanda rima tidak arbitrer, karena ia ditentukan oleh kata pertama yang berima tertentu (cf. Lotman, 1972a:184-5). Seperti para ahli semiotika lainnya, Lotman sepaham dengan konsep Pierce mengenai ikon (Pierce, 1958). Ketika Lotman akhirnya mencapai kesimpulan bahwa "yang indah adalah informasi" (1972a:213), ini bukan penyangkalan terus terang terhadap kaum Formalis yang menekankan bentuk, tetapi merupakan pengakuan bahwa bentuk artistik bisa diinterpretasikan dan memiliki makna.

Eimermacher (1971:18) dengan benar mengamati bahwa ahli-ahli semiotika Rusia, termasuk Lotman, tidak mencoba menyatakan relevansi sosial atau kebenaran informasi artistik. Mereka tampaknya menerima gagasan Špet bahwa seni ditandai oleh "kebenaran jenis ketiga", yang tidak memiliki hubungan langsung dengan kebenaran empiris atau kebenaran logis. Pertanyaan mengenai apakah makna suatu tanda harus *menunjuk* sesuatu yang termasuk realitas sosial tidak muncul. Dalam hal ini, mereka tidak bertentangan dengan Charles Morris (1964:67) dan Eco (1972:69-73; 1976:58-68). Karena itu, istilah "informasi" dalam pernyataan "yang indah adalah informasi" harus diinterpretasikan sebagai pengertian yang benar-benar teknis dalam derajat organisasi sistem tertentu (Günther, 1969).

Ahli-ahli semiotika Soviet sering tidak eksplisit dalam membicarakan masalah epistemologi, tetapi umumnya menggarisbawahi pandangan Eco yang menyatakan bahwa masalah benar-tidaknya suatu pernyataan sangat relevan bagi ahli logika, tetapi tidak

relevan bagi ahli semiotika (Eco, 1972:73). Tanda-tanda linguistik mempunyai makna dan memberikan model bagi dunia, tetapi nilai model itu yang sebenarnya tidak diamati. Ada kesamaan yang luar biasa antara pandangan Lotman—bahwa bahasa adalah “sistem permodelan” (*modelirujušćaja sistema*)—dengan tesis Sapir-Whorf—bahwa “kita melihat dan mendengar dan karena itu mengalami sebagian besar seperti yang kita lakukan karena perilaku bahasa komunitas kita mempengaruhi pilihan-pilihan interpretasi tertentu” (Sapir, 1949:162, dikutip Whorf, 1956:134). Para ahli semiotika Soviet mengenal tulisan-tulisan Benjamin Lee Whorf (Segal, 1962; Revzina, 1972). Whorf mempertahankan keunggulan sistem bahasa dalam pembentukan “model kesesuaian” (1950) berdasarkan *keyakinan* bahwa dalam hal ini sistem bahasa dan bukan “dunia obyektif” merupakan prinsip utama yang mengatur; namun Lotman tidak menyatakan itu sebagai suatu keyakinan. Kami harus berasumsi demikian bagi Lotman pandangan bahwa bahasa adalah sistem model hanya merupakan *hipotesis* semiotik.

Teks sastra merupakan produk dari minimal dua sistem yang tumpang-tindih: sistem linguistik dan sistem sastra yang unggul sistem linguistik. Oleh karena itu, Lotman menyimpulkan bahwa sastra, seperti halnya seni pada umumnya, adalah “sistem permodelan kedua” (1972a:22). Dengan demikian, sistem sastra adalah *supralingual*. Penerima pesan bahasa harus tahu kode linguistik agar dapat menginterpretasikan pesan. Maka, pembaca teks sastra harus tahu kode sastra, di samping kode bahasa, yang digunakan untuk menulis teks itu. Bila penerima tidak tahu kode sastra yang digunakan pengirim, ia tidak akan mampu menginterpretasikan teksnya atau bahkan menerima teksnya sebagai sesuatu yang bersifat sastra. Ini mendorong Lotman untuk menyatakan pentingnya tesis bahwa “definisi teks artistik tidak bisa lengkap tanpa klasifikasi tambahan dalam hubungannya dengan relasi antara pengirim dan penerima” (1972a:89).

Interaksi sistem sastra dan sistem bahasa dalam teks yang sama memberikan informasi maksimum kepada teks tersebut. Berbagai unsur berasal dari sekurang-kurangnya dua kode dan

mungkin pembawa lebih dari satu makna. Di sini Lotman meneruskan observasi awal yang dilakukan Tynjanov (1924b), Brik (1927), dan Mukafovský (1934). Lebih lanjut, jumlah informasi bisa ditambah lagi ketika teks tunduk pada interaksi dua atau lebih subkode, yaitu subkode Realisme dan Romantisisme, sistem lirik dan epik, fiksionalitas dan nonfiksionalitas. Bila teks telah beberapa kali ditulis dalam sandi, kita akan melihat bahwa teks memiliki sifat yang sangat individual atau bahkan “unik” (Lotman, 1972a:121). Dalam kasus ini, apa yang sebenarnya terjadi adalah, segera setelah pembaca akrab dengan satu kode ia akan menjumpai unsur-unsur yang tidak bisa diuraikan hanya berdasarkan satu kode itu (1972a:296). Harapan pembaca terhambat atau, dalam istilah kaum Formalis, mengalami “de-otomatisasi”. Menurut Lotman, interpretasi teks dengan banyak entropi (tingkat ketidakterdugaan yang sangat tinggi) akan memberi banyak informasi (tingkat organisasi yang tinggi).

Menurut pandangan konsep sastra ini, interpretasi teks sastra bukan masalah sederhana, dan lebih lanjut dihubungkan dengan pengetahuan mengenai kode yang idealnya sama-sama dimiliki oleh pengirim dan penerima. Lotman menganggap interpretasi sebagai semacam terjemahan informasi dalam kode sastra ke informasi dalam kode ilmiah. Jelaslah bahwa, bila kita menerima definisi Uspenskij mengenai makna sebagai invarian dalam proses terjemahan yang bisa dibalik, hampir tidak mungkin membiarkan makna benar-benar utuh segera setelah kita mulai menginterpretasikannya. Kita hampir tidak bisa membayangkan interpretasi yang sedemikian hati-hati dan cermat hingga memungkinkan orang menulis kembali puisi yang telah diinterpretasikan berdasarkan interpretasi puisi tersebut. Maka, pada prinsipnya interpretasi tidak lain adalah perkiraan atau penafsiran (Lotman, 1972a:107, 121). Apalagi, karena pengetahuan kami tentang kode-kode yang digunakan dalam teks sastra mungkin tidak memadai, dan karena kami berharap bisa menguraikan kode suatu teks sastra, baik terhadap latar belakang historisnya yang ketat maupun dalam hubungannya dengan konteks “mitologis” yang lebih luas, maka bisa saja berbagai macam interpretasi hidup berdampingan tanpa

mempunyai kemungkinan untuk menentukan interpretasi mana yang benar. (Dalam hal ini, Lotman lebih sependapat dengan Mukařovský, bukan dengan Ingarden.) Namun, kami harus menginterpretasi, yaitu menerjemahkan informasi dari satu kode ke kode lainnya, karena kami mempunyai kewajiban untuk menghubungkan berbagai bidang budaya. Kami harus menciptakan kemungkinan-kemungkinan untuk menerjemahkan makna sastra ke dalam istilah-istilah yang lebih umum, semata-mata agar dapat mempertahankan nilai ekspresi sastra, atau secara lebih sederhana, membenarkan keputusan birokratis mengenai hadiah sastra.

Observasi Lotman terhadap ikonisasi sastra dan semantisasi karakteristik formal merupakan langkah penting menuju studi sastra. Meskipun mungkin ia telah berurusan dengan masalah-masalah ini secara lebih cermat dan lebih sistematis dibandingkan dengan penulis lain, pemikiran-pemikirannya tentang itu tidak benar-benar orisinal: konsepnya tentang tanda ikonis dipinjamnya dari Pierce (Pierce, 1958; Greenlee, 1973); dan ide mengenai semantisasi ciri-ciri formal merupakan langkah penting Tynjanov (1924b) dan Brik (1927). Efek semantis rima sebelumnya telah diketahui; terutama konsep ironi dan paradoks dalam tulisan-tulisan Aliran Kritik Baru (*New Critics*) tampak menerangkan aspek-aspek semantisasi ciri-ciri khas formal yang sama, yang tidak memperoleh makna di luar sastra (Brooks, 1947).

Pandangan Lotman mengenai teks sastra bersifat ambivalen, karena ia menerima pandangan bahwa teks sastra dapat dianggap sebagai tanda yang beroperasi di konteks budaya yang lebih luas. Sesungguhnya, Lotman tampak menggarisbawahi pandangan Mukařovský (1934) bahwa teks sastra memiliki sifat otonom dan sifat komunikatif. Meskipun dalam hal ini kita juga tidak dapat mengatakan bahwa gagasan Lotman benar-benar orisinal, pengakuannya akan adanya hubungan struktural antara struktur internal teks sastra dan konteks sosio-kultural mungkin lebih penting bagi kelanjutan perkembangan studi sastra daripada komentarnya yang terperinci mengenai prinsip ikonis. Setiap interpretasi otonom teks sastra yang tidak memperhitungkan fungsinya di dalam konteks sosio-kultural yang lebih luas, pasti gagal. Hal ini

telah dirumuskan dengan sangat jelas oleh Lotman, yang dengan meyakinkan menjabarkan sembilan tesis Tynjanov dan Jakobson (1928) serta sikap Jakobson (1934).

Lotman memperkenalkan makna teks yang bersifat semiotik, yang memasukkan teks linguistik dan teks sastra, juga film, lukisan, atau simfoni. Teks itu *eksplisit*, karena dinyatakan dalam tanda-tanda tertentu. Teks itu *terbatas*, karena memiliki awal dan akhir. Teks memiliki *struktur* sebagai hasil organisasi internal pada tingkat sintagmatis. Sebagai akibat kualitas tersebut, tanda-tanda teks masuk ke dalam relasi oposisi dengan tanda-tanda dan struktur di luar teks. Kerap kali sifat yang membedakan (makna) teks dan tanda-tanda konstituennya bisa diketahui hanya dalam relasinya dengan teks-teks dan sistem tanda lainnya. Akibatnya, tidak-adanya unsur yang diharapkan, misalnya tidak-adanya rima dalam tradisi yang mengharuskan adanya rima, mungkin membuat pembaca terkesan bahwa itu adalah sarana yang penting. Lotman menamakan tidak-adanya sarana yang penting sebagai sarana negatif atau minus-sarana (*minus-priem*) (1972a:82-3). Masalah minus-sarana dihubungkan dengan masalah *le degré zero* dalam fonologi. Dalam hal ini, Lotman mengacu pada Roland Barthes (1953), tetapi juga menyebut Šklovskij (1925) atau Jakobson (1939). Jelaslah bahwa makna sarana-minus tidak cocok dengan interpretasi teks sastra yang benar-benar otonom.

Yang lain-lain juga berpendapat bahwa teks sastra tidak dapat dianggap otonom, dengan pengertian kata otonom yang terbatas. Tetapi, keuntungan pendekatan Lotman adalah bahwa ia memperkenalkan metode semiotika yang sama bagi analisis struktur sastra internal dan hubungan eksternal antara teks dengan konteks sosio-kultural. Apabila metode ini memungkinkan kita untuk mengatasi jurang dalam yang memisahkan studi resepsi sastra (Jauss, 1970) dan sosiologi sastra dari interpretasi otonom, seperti yang dipraktekkan Aliran Kritik Baru dan "interpretasi intrinsik" (*werkimmanente Interpretation*), dan memungkinkan kita untuk menghubungkan hasil-hasil pendekatan yang sangat berlainan ini, maka buku Lotman benar-benar merupakan revolusi Copernicus dalam studi sastra.

Kami melihat bahwa Lotman menerima koeksistensi berbagai interpretasi tanpa kemungkinan menentukan mana yang benar; ia juga meninggalkan usaha untuk menentukan yang benar dari berbagai kemungkinan evaluasi. (Lotman tidak memunculkan pertanyaan mana yang benar dalam hal konsistensi internal sejumlah evaluasi.) Dalam studi sejarah sastra, Lotman berpendapat bahwa orang seharusnya membedakan "estetika identitas (persamaan)" (*estetika tožlestva*) dari "estetika oposisi (pertentangan)" (*estetika protivopostavljenija*). Yang pertama adalah ciri khas folklor, karya Abad Pertengahan dan Klasisisme, dan kepadanya bisa ditambahkan budaya-budaya Asia kuno. Estetika oposisi merupakan ciri khas Romantisisme, Realisme, dan *Avant-garde*. "Estetika identitas" mengandaikan adanya persamaan atau kehampirsamaan kode pengirim dengan kode penerima. "Estetika oposisi" berperan pada waktu kode pengirim dan kode penerima berbeda. Jelas fungsi teks sastra dan sarannya berbeda, tergantung pada apakah teks tersebut akan diinterpretasikan menurut estetika identitas atau estetika oposisi. Lotman membedakan dua estetika dengan menyatakan bahwa adalah mungkin merancang model-model generatif untuk teks yang memperhatikan norma-norma estetika identitas; tetapi ia ragu apakah hal itu juga mungkin bagi teks yang termasuk estetika oposisi. Di lain pihak, teks sastra di dalam estetika oposisi bukan teks tanpa aturan, melainkan teks yang di dalamnya beberapa aturan dirancang selama proses produksinya dan ditemukan selama proses resepsinya (penerimaannya).

Pertanyaan mengapa estetika tertentu menonjol dalam budaya tertentu termasuk tipologi budaya dan tidak dibicarakan lebih lanjut (Lotman, 1972a:47). Namun kita bisa menyimpulkan, bahwa baik estetika yang mengarah ke "persepsi yang diintensifkan" (Šklovskij, 1916a), karena Lotman berpendapat bahwa seni ditandai informasi maksimum, dan persepsi yang diintensifkan tampaknya menjadi prasyarat untuk kriteria tersebut. Jelaslah, pertanyaan mengapa di dalam budaya tertentu estetika identitas atau estetika oposisi berlaku, bisa dijawab hanya bila relasi antara organisasi (informasi) dan entropi dalam seri-seri kultural dan sosial budaya yang sama diselidiki secara simultan.

Lotman menghubungkan interpretasi dan fungsi teks dengan kode dan sistem nilai tertentu. Meskipun dalam prakteknya yang terjadi tidak selalu seperti itu, idealnya penafsir memiliki pengetahuan lengkap tentang kode si pengirim. Sesungguhnya, Lotman mengembangkan relativisme historis kaum Formalis Rusia (Šklovskij, 1916a; Jakobson, 1921, 1960; Tynjanov, 1924a) menjadi relativisme kultural. Seperti Lotman mengandaikan saling keterkaitan antara aturan-aturan imanen teks sastra dan kode kultural tempatnya berasal, atau tempat dia berfungsi melalui terjemahan atau tradisi, pendekatannya memberi kerangka acuan yang kokoh bagi sastra bandingan. Relativisme kultural mencegah Lotman agar tidak menentukan garis pemisah absolut antara sastra dan nonsastra. Sebetulnya, ia membatasi diri pada pelukisan situasi-situasi sastra yang mungkin dan kondisi sastra yang penting (konsentrasi informasi), tetapi ini tidak bisa dianggap sebagai kondisi yang cukup untuk membedakan teks sastra dari teks nonsastra. Diterimanya sebuah teks sebagai teks sastra ditentukan oleh kode yang digunakan penerima dalam menguraikan kode.

Kesimpulan

Kami mengamati perkembangan Formalisme Rusia sampai ke strukturalisme di Cekoslovakia dan, di tahun 1960-an, menjadi semiotika strukturalis di Uni Soviet, dan melihat perubahan sekaligus kontinuitas. Beberapa komentar akhir terhadap prinsip dasar semiotika Rusia dan hubungannya dengan posisi awal Formalisme dan strukturalisme Ceko mungkin membuat ini menjadi jelas.

1. Kami telah mengamati bahwa konsep Lotman tentang teks sastra sebagai pembawa suatu "model dunia" (*model'mira*) tidak membuatnya tergoda untuk meneliti nilai kebenaran teks. Seperti Eco, Lotman berharap dapat menempatkan masalah kebenaran atau kesalahan di luar semiotika. Konsep teks sebagai model bagi Lotman hanya bersifat hipotetis, meskipun secara eksplisit tidak pernah demikian. Konsep struktur mempunyai status yang sama. Di sini pula, definisi Eco tampak relevan bagi konsep Lot-

man. Eco mendefinisikan struktur sebagai "model yang diakibatkan oleh berbagai prosedur yang disederhanakan, yang memungkinkan orang memperoleh pandangan yang utuh tentang fenomena yang berbeda".¹¹ Pertanyaan apakah struktur benar-benar ada dalam "dunia nyata" tidak dimunculkan oleh Lotman. Di sini kami mendeteksi perkembangan pandangan neo-positivis Eichenbaum yang luar biasa, dengan menyatakan keunggulan materi yang telah diselidiki, melalui sudut pandang strukturalis Mukafovský yang menyatakan hubungan dialektik antara materi dan metode, sampai pengakuan Lotman terhadap keunggulan model deduktif, sekurang-kurangnya dalam tahap penelitiannya saat ini. Perkembangan ini tentu harus, sebagian, dihubungkan dengan pengaruh Benjamin Lee Whorf.

2. Bagi Formalisme Rusia, konsep deviasi dari norma yang telah ditetapkan adalah penting. Tetapi, tidak selalu jelas apakah bahasa sehari-hari atau konvensi sastra yang berlaku, atau keduanya dianggap sebagai norma-norma yang terhadapnya karya-karya sastra baru dianggap menyimpang. Šklovskij memperkenalkan gagasan tentang "bentuk yang mengganggu", yang tidak harus berupa bentuk "sulit", tetapi bentuk yang dialami sebagai sesuatu yang sulit. Bisa saja itu bentuk sederhana yang oleh pembaca diharapkan merupakan bentuk rumit. Mukafovský menguraikan oposisi deviasi terhadap norma. Namun, sedikit demi sedikit, keraguan muncul atas status norma. Apakah pamakaian (bahasa) sehari-hari sebenarnya adalah norma yang darinya bahasa sastra menyimpang? Kebenaran pandangan ini dipertanyakan dalam stilistika Amerika, dan terkesan bahwa gaya sastra lebih merupakan produk seleksi atas berbagai kemungkinan dan bukan deviasi dari suatu norma yang telah dipertimbangkan sebelumnya (Chatman, 1967). Dalam semiotika Soviet pula pengertian mengenai norma dilepaskan dari konotasi-konotasi normatif. Pengajuan konsep kode dan ide pergantian kode-kode yang berbeda, begitu pula relativisme kultural berikutnya, menghasilkan pandangan (strukturalis) bahwa kadang-kadang norma bisa dianggap sebagai deviasi, dan deviasi sebagai norma yang dalam kondisi tertentu bisa menjadi norma. Dalam hal ini, kami harus mempertimbangkan

observasi Mukafovský bahwa *di luar* seni, nilai estetis sesuai dengan norma, dan *di dalam* seni, nilai estetis adalah hasil pelanggaran atas norma. Perbedaannya, dalam kasus yang terakhir, nilai estetis merupakan nilai yang dominan, sedangkan yang pertama tidak.

Lotman meneruskan garis pemikiran ini, yang sebenarnya kembali ke awal Formalisme Rusia. Tetapi, lebih dari para penulis Formalis awal, ia menekankan adanya relasi dialektik antara fungsi estetis dengan fungsi-fungsi yang lain. Dengan memperkenalkan pengertian "estetika identitas", Lotman sebetulnya mengakui kebalikan sikap Formalis. Dalam pandangannya, seni lebih mengarah pada pemenuhan norma daripada sekadar deviasi norma. Estetika identitas hanya bisa berlaku dalam budaya-budaya tertentu yang lebih membutuhkan atau dianggap membutuhkan daya sentripetal, membutuhkan fokus, daripada kecenderungan-kecenderungan seni modern yang bersifat pribadi dan sentrifugal. Konsep Lotman mengenai fungsi sosial seni kurang eksklusif dibandingkan dengan konsep kaum Formalis. Penjelasannya tentang teks estetis yang memberikan informasi maksimum mengangkat seni dari tataran hasil sampingan kebudayaan dan merestorasinya ke dalam posisi sentral. Bahkan, insinyur-insinyur komputer seharusnya mempelajari cara informasi disimpan di dalam seni (Lotman, 1972a:42).

3. Kami menekankan bahwa Lotman menggunakan istilah informasi dalam pengertian teknis yang benar-benar murni, yaitu tingkat organisasi sistem. Perbedaannya dengan penekanan Šklovskij pada persepsi yang diintensifkan jelas. Bagi Lotman, seni tidak hanya untuk dimengerti tetapi untuk diinterpretasi. Interpretasi merupakan kepentingan kultural (1972a:108). Kami melihat bahwa Lotman memberi kami konsep seni yang secara penuh diintegrasikan ke dalam masyarakat. Seni menjadi penting dan sangat diperlukan, dan bukan sekadar gejala sampingan. Pengakuan akan fungsi kultural seni yang sentral mendorong kaum strukturalis Soviet untuk mengeksplorasi semiotika budaya. Dalam melakukannya mereka diilhami oleh riset serupa yang dilakukan Mukafovský.

4. Akhirnya, kami harus mengatakan bahwa minat kaum Formalis pada teks konkret tidak pernah pudar dalam tulisan-tulisan kaum strukturalis Ceko dan Soviet. Seperti Lévi-Strauss, mereka segan membuat abstraksi umum yang tidak dapat berlaku bagi perbedaan vital berbagai struktur teks. Seperti Aliran Kritik Baru, analisis mereka tetap dekat dengan sifat nyata teks sastra yang sering dianggap bernilai tinggi. Kita tidak tahu apakah minat terhadap teks yang "hidup" ini disebabkan oleh dorongan untuk mengimbangi dugaan akan adanya fungsi estetis di mana-mana. Dalam analisis akhir, dengan jelas kami melihat bahwa penekanan pada yang khusus tidak kurang dibandingkan pada yang umum, dalam Formalisme Rusia maupun dalam strukturalisme Ceko dan Soviet. Dalam menirukan Lotman, kami harus mengesampingkan penjelasan mengenai sikapnya terhadap studi budaya Rusia dan Eropa sebagai suatu keseluruhan. Minat pada gejala individual sastra ini belum diperkenalkan sebagai hipotesis yang dapat berlaku dan seharusnya disebut nilai—seperti halnya keyakinan yang tidak bisa dijelaskan mengenai model-model eksplanatoris puitika generatif lebih mirip nilai, bukan hipotesis.

Sejauh perhatian dan titik tolak semiotika Soviet modern tidak dibuat eksplisit melalui istilah hipotetis, mereka adalah nilai-nilai, yaitu yang "mampu memberi rasionalisasi" bagi prosedur ilmiah (Rescher, 1969:9). Ini berlaku bagi dasar-dasar epistemologi yang sama dalam tulisan-tulisan Lotman, berlaku bagi penolakan konotasi normatif istilah "norma", berlaku bagi perhatian lebih banyak terhadap informasi dan bukan persepsi, dan akhirnya berlaku bagi perhatian terhadap teks konkret. Jauh dari kehendak untuk membuktikan bahwa dasar-dasar strukturalisme Soviet sebenarnya dangkal, kami menganggap strukturalisme yang didasari semiotika merupakan pendekatan yang sangat memberi harapan dalam studi sastra. Komentar kami mengenai distingsi samar-samar antara nilai dan keyakinan di satu pihak dengan hipotesis dan pengujian di lain pihak—yang pada waktu itu muncul dari tulisan-tulisan strukturalis, seperti halnya yang muncul dari hampir setiap percobaan ilmiah—hanya bertujuan memberi sumbangan lebih jauh kepada semiotika sastra.

3

STRUKTURALISME DI PRANCIS: KRITIK, NARATOLOGI, DAN ANALISIS TEKS

Dalam bukunya, *Tristes tropiques* (1955), Claude Lévi-Strauss mengakui ketidakpuasannya terhadap fenomenologi dan eksistensialisme. Di situ ia mengkritik para gurunya karena obsesi mereka terhadap pemikiran Bergson dalam *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Sementara itu, mereka tidak berminat membaca buku Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915). Terlepas dari pertanyaan mengenai apakah situasi yang sebaliknya diperlukan (harus kita ingat, *Cours* merupakan kumpulan ceramah dan kuliahnya yang diterbitkan oleh murid-muridnya), Lévi-Strauss secara jitu mendeskripsikan situasi di Prancis pada waktu itu. Meskipun teks-teks strukturalis klasik (Saussure, 1915; Trubetzkoy, 1933; Lévi-Strauss, 1945) pada awalnya ditulis dalam bahasa Prancis, tetapi justru di dunia yang berbahasa Prancis-lah mereka kurang diterima. Ketegaran kaum strukturalis ditentang atas nama faktualitas dan individualitas. Faktualitas, yang diwariskan oleh positivisme, dalam studi-studi sastra diwakili oleh Gustave Lanson. Lanson dipisahkan dari pemikiran strukturalis karena dia menolak generalisasi: "Marilah kita tentang keangkuhan dalam menggunakan formula-formula generatif!" dan "Kepastian berkurang, sementara generalitas bertambah" (Lanson, 1910, ed. Peyre 1965:41, 55). Kebutuhan akan kepastian faktual mengesampingkan tataran abstraksi yang bagi strukturalisme sangat penting.

Apabila individualitas menjadi kriteria (seperti terjadi dalam filsafat eksistensialis), batasan yang jelas terletak dalam pengetahuan ilmiah. Kegiatan ilmiah, yang seterusnya memang men-

dasarkan diri pada pengulangan (percobaan yang diulang-ulang) dan generalisasi, benar-benar mengesampingkan individu yang tidak tergantikan dalam keunikannya. Urutan waktu yang menurut Bergson, tidak bisa dibalik—waktu yang dialami, yang dia kontraskan dengan waktu yang “bersifat spasial” menurut para ahli fisika—mendukung keunggulan individu. Konsep tentang waktu ini pada prinsipnya harus meniadakan repetisi atau kembalinya momen yang sama—dan dengan demikian, juga harus menolak sifat yang bisa disamakan dengan momen-momen yang lain.

Walaupun demikian, menurut pendapat kami, bukan konsep Bergson tentang waktulah yang terutama menyebabkan Lévi-Strauss mempertentangkan Bergson dengan Saussure. *Essai sur les données immédiates de la conscience* memberi kesan adanya perbandingan dengan *Cours de linguistique générale* dalam hal yang lain. Keduanya mengambil bahasa sebagai tema, tetapi dari sudut pandang yang berbeda, dan lebih dari itu, dengan evaluasi yang berbeda mengenai fenomena atau gejala. Bagi Bergson tanda linguistik merupakan hambatan, sesuatu yang merusak impresi kesadaran individual yang halus, cepat berlalu, dan mudah rusak (Bergson, 1889:99). Stabilitas bahasa mengesankan impresi yang mantap, sementara dalam kenyataan impresi-impresi ini terus-menerus berubah-ubah. Kecuali itu, bahasa memiliki efek menyamaratakan nuansa, karena perasaan cinta atau benci yang khas pada masing-masing individu harus diungkapkan oleh semua orang melalui tanda yang sama (Bergson, 1889:126).

Stabilitas tanda juga diakui Saussure; tetapi dalam evaluasinya terhadap stabilitas, pada pokoknya ia berbeda dengan Bergson. Individu tidak bisa memilih tanda sendiri: ini merupakan persoalan “produk yang diwariskan dari generasi sebelumnya” (Saussure, 1959:71; 1915:105) dan harus diterima sebagaimana adanya. Hal ini mendorong Saussure untuk pertama-tama menyangsikan manfaat masalah yang sedemikian gencar ditelaah dalam linguistik historis, yaitu masalah asal-usul bahasa; karena itu ia memulai dengan mengesampingkan aspek genetik dan memusatkan perhatian terutama pada relasi *signifier* (Pr.: *signifiant*)

dengan *signified* (Pr.: *signifié*). Ciri khas relasi ini adalah tidak adanya hubungan alami antara *signifier* dengan *signified*. Kearbitreraan dan konvensionalitas tanda pada gilirannya mempengaruhi stabilitasnya. Justru sifat kekonvensionalan dan kearbitreraan bahasa itulah yang melindunginya dari perubahan drastis dan tiba-tiba. “Kontinuitas tanda dalam perjalanan waktu” amat mencolok dan ini mendukung penelitian bahasa secara sinkronis.

Dengan sekilas mempertentangkan Bergson dan Saussure, menjadi jelas bahwa penekanan pada individualitas yang kita rasakan dalam Bergson, tidak kita temukan padanannya dalam Saussure. Di sini eksistensialisme dan strukturalisme secara tegas mengambil jalan sendiri-sendiri. Bahkan Sartre, yang dalam beberapa hal merelatifkan individualisme dengan cara memperhitungkan keterikatan historis individu, tidak mau melepaskan aspek absolut manusia: “Jauh dari pandangan kaum relativis, kita secara tegas mengakui bahwa manusia adalah absolut” (Sartre, 1948:15).

Dengan demikian, ketika faktualitas dan individualisme menguasai panggung budaya Prancis, strukturalisme linguistik mengajukan pandangan bahwa fonem tidak bisa dianalisis di luar sistem fonologi, dan bahwa memberi batasan pada fonem berarti “menentukan tempatnya dalam sistem fonologi” (Trubetzkoy, 1933:65). Definisi seperti itu hanya mungkin “bila struktur sistem ini dipertimbangkan”.

Titik tolak bagi ahli fonologi adalah sistem fonologi, dan dari sana ia beralih ke fonem individual. Dengan cara ini, Trubetzkoy meletakkan dasar metodologi bagi fonologi yang menyatakan bahwa fonologi bersifat mandiri, tidak terikat pada fonetik. Dengan demikian, ia bisa merujuk kepada Saussure, tetapi lebih-lebih kepada Baudouin de Courtenay, yang menyiapkan jalan bagi pemisahan dua cabang linguistik tersebut. Tetapi, Saussure tidak bisa menarik garis pemisah yang tegas antara dua bidang penelitian itu, meskipun ia menyadari bahwa penyelidikan atas fonem akhirnya menjadi studi mengenai *signifier* yang terdiri atas “ciri unsur-unsur yang bersifat membedakan, mengkontraskan, dan relatif”. Ia juga menyadari bahwa pernyataan berikut

ini bisa berlaku untuk semua unsur sistem linguistik: "Ciri khas mereka yang paling tepat adalah bahwa masing-masing berbeda satu sama lain" (Saussure, 1959:117; 1915:162).

Dalam First International Congress of Linguists yang berlangsung di Den Haag tahun 1928, para linguis dari berbagai negara tidak bisa menyepakati sebuah program dasar.¹ Terutama para linguis Cekoslovakia yang hadir dalam konferensi itu menganggap bahwa masalah penelitian sastra termasuk bidang mereka (ingat pemikiran Roman Jakobson). Dengan cara ini, masalah-masalah linguistik fundamental yang digarap di Den Haag menemukan jalan masuk yang wajar ke dalam diskusi sastra. Prancis tidak mempunyai pakar-pakar yang menguasai dua bidang, dan temuan-temuan dalam bidang fonologi tidak diteruskan ke bidang studi sastra. Karena itu, gagasan bahwa konsep ciri unsur-unsurnya yang bersifat relatif, terpilah-pilah, dan kontras—yang dikembangkan untuk fonem—mungkin juga bermanfaat bagi riset sastra atau antropologi, pertama-tama tidak muncul di sana. Karya sastra dianalisis dalam kaitannya dengan penulisnya; atau perhatian dicurahkan pada mutu karya sastra. Karya sastra tidak dilihat sebagai unsur suatu sistem, seperti halnya individu manusia tidak dilihat sebagai bagian dari keseluruhan yang lebih besar, yang bisa diuraikan berdasarkan tingkat relatif yang dimilikinya. Orang tidak siap untuk perspektif yang begitu relatif, yang digeser dari pusat ego (Bakker, 1973:30). Sementara itu, karya dalam bidang fonologi (bidang yang lebih sempit dibanding sastra atau filsafat) tentu saja bisa terus berlanjut.

Pada tahun 1941 Lévi-Strauss memperoleh jabatan di New School of Social Research di New York dan terpaksa pindah ke Amerika Serikat. Karena itu, mau tak mau dia harus bekerja sama dengan Roman Jakobson. Jakobson mengajar di sekolah yang sama, dan akibat pengaruhnya nyata jelas dalam artikel Lévi-Strauss yang diterbitkan dalam *Word* pada tahun 1945, dengan judul "L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie".² Pengaruh Trubetzkoy, terungkap dalam artikel ini, bahkan lebih kuat daripada pengaruh Jakobson. Lévi-Strauss menggambarkan munculnya fonologi sebagai bidang yang independen di dalam

linguistik seperti revolusi yang bisa disejajarkan dengan munculnya fisika nuklir. Dengan mengambil artikel programatik Trubetzkoy yang terbit tahun 1933 sebagai titik tolak, ia mengembangkan idenya mengenai analogi antara fonologi dengan antropologi.

Istilah kekerabatan, seperti halnya fonem, merupakan unsur makna; dan seperti fonem, kekerabatan memperoleh maknanya hanya dari posisi yang mereka tempati dalam suatu sistem. Kesimpulannya adalah bahwa "meskipun mereka berasal dari *tatanan realitas yang lain*, fenomena kekerabatan merupakan *tipe yang sama* dengan fenomena linguistik" (Lévi-Strauss, 1972:34).

Harus ditambahkan bahwa antropologi dalam perkembangannya telah mencapai tingkat yang sepadan dengan perkembangan linguistik menjelang diakuinya bidang fonologi: tugasnya yang baru dipandang sebagai usaha mengangkat riset sinkronik yang dipertentangkan dengan riset diakronik, yang hingga waktu itu mendominasi bidang bahasa. Analogi, meskipun mengilhami Lévi-Strauss, tidak membutakannya terhadap bahaya-bahaya yang mungkin timbul. Ia sangat sadar bahwa fonologi bisa memenuhi tuntutan analisis ilmiah dengan tiga ciri—"analisis yang benar-benar ilmiah harus nyata, sederhana, dan bersifat menjelaskan" (Lévi-Strauss, 1972:35)—tetapi hal yang sama tidak berlaku bagi antropologi. Bukannya bergerak ke masalah-masalah konkret, analisis antropologi justru maju ke arah yang berlawanan, menjauhi yang konkret; sistemnya terbukti lebih rumit daripada data observasi, dan akhirnya hipotesisnya tidak menawarkan penjelasan bagi fenomena maupun asal-usul sistem itu sendiri. Berbeda dengan fonologi, antropologi berurusan dengan sistem kekerabatan pada titik persilangan dua tatanan realitas yang berbeda, sistem "terminologi" dan sistem "sikap". Fonologi bisa diterangkan secara eksklusif dalam sistem peristilahan; ia tidak perlu memperhitungkan segala "sikap" sumber sosial atau sumber psikologis (Lévi-Strauss, 1972:37).

Meskipun situasinya rumit dan menurut Lévi-Strauss itu adalah situasi ketika antropologi menemukan dirinya, prinsip fonologi yang menjelaskan kualitas berdasarkan ciri pembeda—metode yang di dalamnya oposisi biner juga memegang peran sangat

penting sebagai "prosedur penemuan"—bisa diterapkan dalam riset antropologi.

Peringatan awal Lévi-Strauss yang diperlihatkan dalam mentransfer prinsip epistemologi dan akhirnya mentransfer metode ke bidang ilmiah lainnya, mendapat persetujuan umum dan dipilih oleh para kritikusnya—dengan cara mengontraskannya dengan perkembangan terakhir—sebagai contoh. *Penée sauvage* (1962) menyingkap penyimpangan umum yang jauh dari perhatian terhadap generalisasi yang tegas dan terhadap perluasan strukturalisme. Dari sudut pandang linguistik, Lévi-Strauss dianggap "mensosiologikan" bahasa (Baumann, 1969:168). Dari segi hermeneutik-filosofis, kecurigaan diajukan terhadap pernyataan-pernyataan filosofis mengenai model penjelasan yang sedikit demi sedikit telah terbukti bermanfaat dalam linguistik, dan kemudian dalam etnologi (Ricoeur, 1969:54).

Sementara itu, protes yang kurang lebih eksplisit terhadap fakta-fakta dan individualitas-individualitas sebagai tujuan riset ilmiah—protes yang ditemukan dalam pengandaian epistemologi, baik dari strukturalisme antropologi maupun strukturalisme linguistik—dengan penuh semangat ditanggapi oleh beberapa wakil sarjana sastra Prancis. Yang pertama dari tanggapan-tanggapan ini dikelompokkan di bawah nama kolektif *Nouvelle Critique* ("Aliran Kritik Baru"). Tetapi, untuk "kelompok" ini, perlu dijelaskan bahwa kesatuan yang diisyaratkan oleh nama kolektif tersebut harus dimengerti hanya sebagai kesatuan strategi dan sama sekali bukan (kesatuan) metodologi. Alasan mereka yang umum adalah harus berpolemik melawan para sarjana sastra tradisional dari universitas-universitas tempat pengikut-pengikut Lanson menempuh jalan yang mudah dalam tesis "manusia dan karyanya". Kesatuan *Nouvelle Critique* juga dideskripsikan Raymond Picard sebagai "menurut realitasnya lebih bersifat polemis dan kurang intelektual" (Picard, 1965:10). Di samping harus berurusan dengan strukturalisme (terutama yang berkaitan dengan antropologi), kritik baru ini harus menanggapi rangsangan dari Freud, Marx, dan pada tingkat yang lebih rendah, juga dari Nietzsche—dengan semua konsekuensi dan implikasi metodologis

yang diwariskan oleh keanekaragaman asal-usul intelektual. Se-jauh bahwa *Nouvelle Critique* berutang jasa pada Freud, ia menunjukkan sifat-sifat biografis tertentu. Korespondensi yang tepat antara hidup dan seni diandaikan ada. Struktur-struktur psikologi yang diproyeksikan terhadap *oeuvre* seorang pengarang adalah yang utama. Raymond Picard, dalam apologinya mengenai riset sastra akademis tradisional dan polemiknya tentang *Nouvelle Critique*, mengkritik yang terakhir karena mencampuradukkan seluruhnya, sementara aliran Lanson sedikitnya memperlakukan manusia dan karyanya sebagai kuantitas yang dapat dibedakan (Picard, 1965:16). *Nouvelle Critique* menganggap karya sebagai dokumen, tanda atau gejala, yang darinya ia terus maju membuat konstruksi: "gudang ini berantakan" (Picard, 1965:121). Kenyataan dan perincian metode Lansonis, sesungguhnya telah ditinggalkan demi kepentingan sistem. "Ini adalah kritik terhadap totalitas, bukan terhadap detail-detailnya", kata Jean-Pierre Richard, dan Picard bicara tentang kritik modern sebagai kritik yang pantas disebut "totalistik" (*totalitaire*) (Picard, 1965:107). Tetapi, dalam pandangan Picard pendekatan ini tidak membuat orang menjadi lebih dekat dengan karya sastra sebagaimana adanya. Totalitas yang dipelajari para sarjana seperti Mauro dan Weber adalah "keutuhan yang mendalam [...] yang cocok untuk biografi metafisik atau biografi psikologis pengarangnya" (Picard, 1965:106).

Pernyataan-pernyataan ini atau yang sejenisnya yang dibuat Picard dengan referensi pada varian-varian psikoanalisis *Nouvelle Critique*, yang kepadanya ia persembahkan sebagian dari *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (1965), dijuluki Peter Demetz sebagai "buku kecil yang ironis dan pintar dalam tradisi terbaik polemik sastra".³ Tetapi, karya ini terutama mewakili kontroversi antara Raymond Picard, sebagai wakil kritik "lama", dengan Roland Barthes, sebagai wakil kritik "baru".

Konfrontasi kedua pakar ini menimbulkan perdebatan yang menarik perhatian. Karena ini bukan perselisihan antara seorang positivis Sorbonne yang berorientasi pada biografi tradisional dan seorang psikoanalisis yang berprasangka; tetapi, antara wakil

Sorbonne yang pasti tertarik pada karya sastra dan kritikus modern yang terbukti paham mengenai strukturalisme linguistik dan strukturalisme antropologi. Yang terakhir juga mengajukan pertanyaan dasar mengenai relasi antara teks dan penafsir.

Dalam kontroversi ini, tahun 1965 menandai hal yang menentukan bagi ilmu sastra di Prancis.⁴ Publikasi Prancis yang berperan dalam kontroversi ini: tulisan Roland Barthes, "Histoire ou littérature?" dan *Sur Racine* (1963); tulisan Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (1965); penolakan terhadap Picard muncul dalam *Critique et Vérité* tulisan Barthes (1966); dan terakhir, sebagai seorang reporter yang hati-hati, meskipun bukan pembahas yang netral dalam pertentangan: Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité* (1966).

Setelah uraian singkat yang merintis jalan bagi strukturalisme dalam studi-studi sastra ini, kami harus melihat secara lebih jelas tiga kecenderungan khas dalam strukturalisme Prancis. Kecenderungan pertama akan kami ringkas dengan nama *kritik strukturalis*. Di sini kami mengerti pemikiran Roland Barthes, seperti dinyatakan dalam *Sur Racine*, demikian pula dalam esainya "Histoire ou littérature?" (1963:145-68), "L'Activité structuraliste" (1964a:213-21), dan *Critique et Vérité* (1966). Kami sadar bahwa Barthes, berkat keahliannya dalam banyak hal, menyatukan beberapa kemungkinan dalam dirinya dan tentu saja bisa juga dimasukkan ke dalam kelompok kedua, yaitu *naratologi strukturalis*; meskipun begitu, idenya semula, menurut pandangan kami, membentuk impresi yang sangat dalam, dan oleh karenanya kami akan meneliti aspek yang lebih awal ini secara lebih terperinci. Kecenderungan ketiga yang akan dibicarakan akan kami sebut *deskripsi teks strukturalis-linguistik*. Analisis yang dibuat Roman Jakobson dan Lévi-Strauss mengenai "Les chats" karya Baudelaire (1962) merupakan inti pokok varian ini.

Kritik Strukturalis

Riset sastra Barthes bisa dilacak kembali, di satu pihak ke strukturalisme antropologi Lévi-Strauss dan di lain pihak ke satu kon-

sep persepsi yang berasal dari Merleau-Ponty. Komponen yang terakhir sangat jelas tampak dalam kritik Barthes, atau *critique*, yaitu istilah yang ia gunakan sendiri dengan cara mempertentangkannya dengan *histoire* atau *vérité*. Dasar fenomenologi membenarkan "aktivitas strukturalis" yang dikembangkan Barthes di dalam *Sur Racine*.

Begitu riset sastra tidak menyatakan dirinya sendiri sebagai *sejarah* sastra, tujuannya adalah menentukan makna. Barthes memandang sejarah dalam arti yang sempit dan genetis, sedangkan pembentukan makna berkenaan dengan sebuah relasi. Dalam esainya, "Histoire ou littérature?", yang penuh dengan oposisi biner, salah satu contoh oposisi adalah "sebab" versus "relasi". Menentukan makna berarti mempelajari lambang karya seni "bukan sebagai efek (dari) suatu sebab, melainkan sebagai *penanda (signifier)* (dari) *sesuatu yang ditandakan (signified)*" (Barthes, 1964b:163). Relasi yang kemudian penting adalah "relasi suatu karya dengan seorang individu" (Barthes, 1964b:162), dan relasi ini pada prinsipnya ditandai oleh subyektivitas. Tentu saja subyektivitas yang dituntut di sini memandang subyek sebagai bagian dari satu sistem, yaitu yang harus dikelompokkan ke dalam kategori-kategori yang dapat dilukiskan mengenai "pandangan dunia" (*vision du monde*). Pengakuan eksplisit mengenai "sistem" sebagai pola hubungan ("monopoli sistem") diperlukan. Dengan demikian, oposisi sejarah versus kritik bisa dikelompokkan oleh Barthes di bawah oposisi "obyektif versus sistematis", di mana "sistematis", seperti telah diterangkan, harus dimengerti sebagai yang terikat pada teori atau terikat pada sistem, seperti "gagasan awal kita tentang psikologi atau dunia" (Barthes, 1964b:165).

Kemiripannya dengan Merleau-Ponty dalam hal ini bisa diilustrasikan dengan penolakan yang terakhir terhadap setiap jenis realisme: "Ada pemaknaan terhadap yang diduga tidak memiliki padanan di dalam dunia pemahaman, bidang perseptif yang belum merupakan dunia obyektif" (Merleau-Ponty, 1945:57-8). Dengan observasi ini Merleau-Ponty menentang "hipotesis mengenai konsistensi" yang mengatakan bahwa "satu bujur sangkar

adalah selalu satu bujur sangkar biarpun ia berdiri di atas sisinya atau di atas salah satu sudutnya". Konsep fenomenologi Merleau-Ponty mengenai persepsi bukanlah satu bentuk introspeksi (ia menolak kembali ke gagasan Bergson tentang "data langsung mengenai kesadaran"), melainkan pertanyaan mengenai perspektif, mengenai hubungan obyek/horizon: "Aku bisa melihat satu obyek sejauh obyek-obyek tersebut membentuk satu sistem atau satu dunia, dan bahwa masing-masing saling melengkapi" (Merleau-Ponty, 1945:82-3).

Keterbukaan horizon makna atau pembentukan makna yang terikat sistem, yang menurut tradisi fenomenologi Barthes, selama beberapa waktu diterima di negara-negara Eropa yang lain. Distingsi antara artefak dengan obyek estetis membentuk dasar pemahaman Jan Mukařovský mengenai teori sastra, memegang peranan dalam karya Roman Ingarden, dan merupakan karya yang sangat penting dalam estetika resepsi di Jerman kini.⁵ Namun, hanya secara tidak langsung kita bisa berbicara tentang sumber yang lazim digunakan bersama, yaitu filsafat Edmund Husserl. Tetapi, pembagian teori sastra di Cekoslovakia sangat berbeda dari yang ada di Prancis sehingga perkembangan-perkembangan tertentu yang independen dapat dibenarkan, terutama sejak Formalisme Rusia menjadi terjangkau bagi Prancis pada waktu yang relatif terlambat, sementara ia merupakan salah satu sumber inspirasi penting bagi para pakar Ceko.

Dalam setiap hipotesis sastra yang berorientasi pada resepsi, yang meliputi konsep Barthes tentang sastra, secara implisit maupun eksplisit dituntut adanya satu pelanggaran atas hubungan erat antara tanda bahasa dengan *denotatum*—demi status sastra—dan kemungkinan mentransfer tanda bahasa dari konteks historisnya yang orisinal ke konteks yang lain, yang belakangan diandaikan boleh terlaksana. Dengan transfer ini, sedikit demi sedikit aspek tanda bahasa yang secara potensial denotatif menjadi hilang dalam sastra, dan ruang gerak asosiasi umum menjadi semakin besar. Untuk mengukur luasnya, kita harus mengamati karya sastra dalam hubungannya dengan proses-proses komunikatif dan kultural yang semakin komprehensif, seperti

dilakukan Mukařovský dalam tradisi Tynjanov. Roland Barthes menandai ruang gerak interpretasi sastra sebagai "hal yang mudah dijangkau" (Barthes, 1964b:IX). *Disponibilité* menerangkan mengapa karya sastra bisa mempertahankan diri "secara langgeng dalam bidang bahasa kritis"; dan ini merupakan "hakikat keberadaan sastra" (*ibid.*). Sastra merupakan sistem fungsi "yang di dalamnya suatu istilah bersifat konstan (karya), dan yang lain bersifat variabel (dunia, zaman yang mengkonsumsi karya ini)" (*ibid.*). Komponen variabel merupakan reaksi atau tanggapan (*réponse*) pembaca, yang membawa sejarahnya, bahasanya, dan kebebasannya ke dalam karya. Sejarah, bahasa, dan kebebasan terus berubah; reaksinya tidak terbatas, karya sebagai pertanyaan (tantangan) tetap ada, sementara interpretasinya berubah-ubah.

Strukturalisme Ceko menurut Mukařovský dan Vodička menuntut dilakukannya riset ilmiah terhadap berbagai reaksi yang tergantung pada konteks historis; ini membuat tuntutan berdasarkan prakiraan-prakiraan yang serupa dengan prakiraan Roland Barthes.⁶ Barthes menempatkan jawabannya sendiri di antara bacaan dan analisis ilmiah, artinya, dia tidak tertarik untuk mendeskripsikan berbagai jawaban konkret, kecuali jawaban yang bisa ia berikan sendiri, karena partisipasinya dalam satu "pandangan dunia" tertentu. Picard tidak melihat prakiraan Barthes tersebut secara cukup jelas, dan akibatnya polemik tidak berkembang ke arah pertanyaan-pertanyaan fundamental. Para kritikus akademis bisa mendapat untung dalam membela diri sendiri daripada hanya bereaksi atas *Sur Racine*, bila mereka pertamanya bereaksi atas putusan fundamental yang menggarisbawahi interpretasi Barthes terhadap karya Racine. Berulang kali Picard mengkritik Barthes atas abstraksi karya sastra; tetapi keluhan ini kurang diperhatikan karena Barthes membuat dirinya tidak dapat dibantah dalam hal ini: ia tidak pernah menolak "subyektivitas yang terlembaga" dalam jawabannya. Karena itu, fondasinya lebih kuat daripada fondasi Weber atau bahkan fondasi Mauryon. Kemudian, bila Picard berurusan dengan masalah-masalah subyektivitas yang terlembaga pada tingkat yang lebih abstrak, dan bukannya jatuh kembali pada filologi Racine secara mendetail,

pembelaannya atas Ancienne Critique—Aliran Kritik Lama—mungkin lebih kuat.

Dalam *Sur Racine*, Roland Barthes benar-benar mengeksploitasi kebebasan yang pernah dia nyatakan bagi dirinya sendiri pada tataran teoretis.

Karya-karya Racine membentuk dasar konstruksi sistem antropologi yang di dalamnya relasi-relasi menggantikan individu-individu. *Personae* dramatis Racine adalah

figur-figur yang berbeda satu sama lain bukan menurut status publik mereka, melainkan menurut tempat mereka dalam konfigurasi umum yang membatasinya; kadang-kadang fungsi merekalah yang membedakan mereka (ayah berposisi dengan anak, misalnya), kadang-kadang derajat emansipasi mereka berkenaan dengan figur yang paling regresif dari garis keturunan mereka (Barthes, 1964b:9–10).

Di sini kita temukan lagi jenis pemikiran yang berciri khas strukturalisme antropologi Lévi-Strauss. Sebagaimana diasumsikan para antropolog, ada dua kategori utama dalam komunitas suku-suku primitif, yaitu "relasi kehendak" dan "relasi otoritas", kritikus sastra Barthes menemukan bahwa Racine secara obsesif terperangkap dalam kategori-kategori yang sama. Barthes selanjutnya membagi hubungan kehendak menjadi bentuk-bentuk cinta yang berposisi; isi bentuk-bentuk ini kurang menarik untuk tujuan studi ini, tetapi sebagai pasangan oposisi biner mereka (lagi-lagi) menunjukkan bahwa Barthes seorang strukturalis. "Relasi kehendak" menurut Barthes kurang penting dan bersifat derivatif; relasi kekuatan di lain pihak, dominan dan komprehensif: "teater Racine bukanlah teater cinta [...]; teaternya adalah teater kekerasan" (Barthes, 1964b:25), dan satu-satunya masalah adalah memelihara atau memperoleh tempat di dunia yang tidak cukup besar untuk berdua. Dunia Racine mengenal kuat dan lemah. Namun, pembagian ini tidak sejalan dengan pembagian biologis untuk jenis kelamin; di dunia ini ada "wanita yang kepria-priaan", begitu pula "pria yang kewanita-wanitaan" (Barthes, 1964b:13).

Oposisi biner, yang merupakan sarana untuk mengkonstruksi

model-model strukturalis, bagi Barthes merupakan data karya Racine yang nyata. Ia menemukan bahwa "pembagian ala Racine secara ketat bersifat biner, hal yang mungkin bukanlah segala-galanya, tetapi sebaliknya" (Barthes, 1964b:36).

Pembagian tersebut menyatakan dirinya pada tingkat variasi yang sangat luas. Sebagai suatu pembagi ego ia menjadi nyata di dalam monolog, tetapi sangat jelas dalam oposisi antara persona-persona dramatis. Untuk konstelasi karakter ini Barthes bisa mengganti formula "A memiliki kekuasaan penuh atas B" (Barthes, 1964b:24). Formula kekuatan dinyatakan secara sangat jelas di dalam perebutan kekuatan terus-menerus antara ayah dan anak; perjuangan ini merupakan perwujudan pertentangan antara Tuhan dengan ciptaan-Nya. Ayah adalah sesuatu yang tak terhindari, darinya orang tak bisa melarikan diri, "kenyataan primordial, tidak dapat ditarik kembali" (Barthes, 1964b:38); tentang ayah, pertama-tama bukan karena hubungan darah atau umur atau jenis kelamin, tetapi karena *antériorité*: "apa yang datang setelah ayah, diturunkan darinya [...]. Ayah adalah Masa Lalu" (*ibid.*).

Dua substansi yang bertentangan terlibat dalam satu perjuangan yang serupa: terang dan bayangan. Ancaman yang berbalas, perdebatan yang tidak pernah diselesaikan membentuk *tenebraso racinien*: "Pertempuran mitis yang besar (dan teatral) antara gelap dan terang: pada satu sisi, malam, bayangan, debu, air mata, tidur, diam, sifat manis dan malu-malu dan kehadiran terus-menerus; di lain pihak, semua obyek yang keras: senjata, elang, kapak, obor, tiang pancang, teriakan, pakaian gemerlap, kain luen, warna ungu dan emas, baja, nyala api, dan darah (Barthes, 1964b:21).

Sebagai bukti bagi *homo racinianus*-nya, yang dikonstruksi sepanjang baris-baris yang serupa ini, Barthes menyitir beberapa contoh terpisah untuk memberi ilustrasi pada kesimpulan-kesimpulannya yang berani. Picard mengutuk argumentasi semacam ini. Barthes, di lain pihak, bisa menarik justifikasi dari esainya "L'Activité structuraliste": strukturalis memulai dengan obyek nyata, memilah-milahnya, dan menyatukannya kembali. Bagai-

manapun pula, rekonstruksi tidak berarti merestorasi obyek orisinal, tetapi mengajukan obyek yang sama sekali baru—yang mampu menjelaskan “sesuatu yang tidak tampak atau tidak terpahami dalam obyek yang orisinal” (Barthes, 1964a:214). Hal yang penting dalam membuat rekonstruksi adalah memperlihatkan regularitas-regularitas yang menguasai fungsi-fungsi obyek. Dengan cara ini, gambaran (*simulacre*) obyek dicapai, tetapi ini adalah sebuah “*simulacrum* yang terarah, dan terlibat” (*ibid.*).

Roland Barthes merumuskan tuntutan-tuntutan untuk membenarkan abstraksinya yang terlalu jauh dari teks. Karya Racine merupakan bentuk penanda (*signifier*), kepadanya Barthes harus menghubungkan bentuk tertanda (*signified*) bila keseluruhan harus merupakan suatu tanda. Namun, dalam hal ini, ia keluar dari sistem bahasa tertentu dan menarik yang tertanda dari sistem antropologi Lévi-Strauss. Komplikasi yang masuk di sini adalah jenis berikut: yang dipinjam Roland Barthes dari sistem antropologi sebagai tertanda, dalam sistem itu, adalah penanda. Metode Barthes ditandai dengan interferensi tertanda dan penanda. Akibatnya kedua sistem itu tampak direduksi oleh satu dimensi. Dan, jebakan strukturalisme sastra yang menggunakan sistem derivatif sebagai presedennya (strukturalisme antropologi, bagaimanapun, menemukan presedennya dalam strukturalisme linguistik) menjadi jelas. Sastra sebagai sistem bahasa, lebih dekat dengan strukturalisme linguistik dibandingkan dengan strukturalisme antropologi. Tetapi seperti akan kita lihat, strukturalisme antropologi, karena pribadi Lévi-Strauss, lebih tegas dan lebih mengilhami situasi Prancis dibandingkan dengan strukturalisme linguistik. Sementara, analisis linguistik atas “*Les chats*” dan analisis-*analisis* serupa dalam kebangkitannya hanya menyebabkan guncangan kecil di Prancis (reaksi-reaksi datang terutama dari luar batasnya), *Sur Racine* menimbulkan perdebatan. Picard ingin tinggal dalam satu sistem—sistem sastra—dan menghasilkan obyek orisinal setelah memisah-misahkannya. Barthes ingin mengkonkretkan obyek baru, *metateks* (*metababasa*), bentuk baru yang didasarkan pada dua bentuk yang ada: karya-karya Racine dan antropologi Lévi-Strauss. Pendirian “kritis”-nya dinyatakan secara tegas. Dalam

hal ini, ia di luar jangkauan kritik. Sebagai wakil pandangan yang berorientasi pada resepsi di Prancis, ia pantas mendapat perhatian kami. Dia meletakkan kartu-kartunya di atas meja dan mengundang diskusi. Sebagai seorang strukturalis ia mengkonfrontasikan riset sastra dengan masalah-masalah metodologi yang serius, yang pertama adalah memperjelas berbagai bidang riset dan transisi yang mungkin ada di antara bidang-bidang tersebut.

Naratologi Strukturalis

Seberapa besar pengaruh Lévi-Strauss di Prancis bisa dilihat dalam apa yang kita sebut tren kedua dalam riset sastra strukturalis di Prancis, yaitu naratologi strukturalis. Adalah Lévi-Strauss yang pada tahun 1960 meninjau ulang *Morphology of the Folktale* karya Vladimir Propp. Ia meninjau ulang terjemahan Inggris (Propp, 1958) dari karya asli berbahasa Rusia, yang muncul di Leningrad pada tahun 1928. Lévi-Strauss menganggap Propp seorang Formalis; dan sesuai dengan praanggapan mengenai Formalisme Rusia yang ada pada waktu itu, ia mengkritiknya terutama mengenai aspek-aspek formal yang berlebihan, dan mengenai pembagian bentuk/isi yang merupakan ciri bawaan Formalisme Rusia. Ia menunjukkan bahwa strukturalisme, di lain pihak, tidak mengenal dikotomi seperti itu. Kritiknya tidak dijamin dalam dua bidang: Propp bukan wakil Formalisme Rusia, tetapi hanya orang yang seaman dengan aliran itu; dan lebih jauh, dikotomi bentuk/isi bukan ciri khas Formalisme Rusia, dan tentu saja bukan ciri khas Propp.

Di samping kritik-kritik yang telah disebut, Lévi-Strauss menilai tinggi karya Propp dan dengan sikapnya itu jelas dia—secara langsung—mendorong Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, dan Tzvetan Todorov. Yang lain mengikuti kemudian. Apa yang membuat seorang strukturalis seperti Lévi-Strauss bisa memandang karya Propp sebagai serangan dan tantangan? Pertama, ada materi yang dianalisis Propp. Cerita-cerita dongeng koleksi Aarne-Thompson (Nos. 300–749) termasuk dalam bidang yang berbatasan dengan bidang para etnolog yang mempelajari

mitos-mitos primitif. Kedua, ada ketidakpuasan yang tumbuh di dalam riset cerita rakyat dengan orientasi pada sumber dan perkembangan materi-materi folkloristik. Sikap awal Propp, dengan mempertahankan keutamaan deskripsi sistematis atas riset genetik, disambut baik oleh Lévi-Strauss. Propp tetap yakin bahwa: "Untuk mendiskusikan genetika, tanpa penjelasan khusus mengenai masalah deskripsi sebagaimana biasa diperlakukan, benar-benar sia-sia (Propp, 1968:5). Bersamaan dengan itu, pilihan terhadap sinkronilah yang memungkinkan Lévi-Strauss menjadi pengikut Saussure. Ketiga—dan ini mungkin merupakan alasan utama bagi ketertarikan para strukturalis terhadap Propp—adalah credo strukturalis Propp sehubungan dengan tempat relatif "fungsi" dalam pengembangan plot: "Suatu tindakan tidak bisa didefinisikan lepas dari tempatnya dalam perjalanan narasi. Makna yang dimiliki fungsi tertentu dalam perjalanan tindakan harus dipertimbangkan" (Propp, 1968:21).

Alan Dundes, ahli folklor Amerika yang mengembangkan pandangan Propp lebih lanjut, menganggap pernyataan dalam *Morphology* ini sebagai "salah satu kontribusi paling penting dan sangat revolusioner bagi teori folklor selama berpuluh-puluh tahun" (Dundes, 1962:100). Dengan pernyataan Propp muncullah pengertian bahwa penelitian folklor, dengan klasifikasi motif-motif terpisah, bergerak ke arah yang keliru. Dalam sistem klasifikasi umum berdasarkan motif, dua cerita dongeng disebut sebagai dua jenis yang berbeda jika dalam satu kasus seorang manusia dan di dalam kasus lain seekor binatang melakukan tindakan yang sama. Observasi yang berulang-ulang membawa Propp ke hipotesis bahwa dalam tradisi mitis, kemajemukan karakter sangat kontras dengan sejumlah kecil "fungsi" tertentu (satu fungsi dipahami sebagai tindakan satu tokoh dan dijelaskan dari sudut pandang signifikansinya bagi jalannya tindakan (Propp, 1968:21). Propp mengilustrasikan ini dengan contoh berikut:

1. Seorang raja memberikan seekor garuda kepada seorang pahlawan. Garuda itu membawa sang pahlawan terbang ke kerajaan lain. 2. Seorang tua memberi Sučenko seekor kuda. Kuda itu mem-

bawa Sučenko pergi ke kerajaan lain. 3. Seorang tukang sihir memberi Ivan satu perahu kecil. Perahu itu membawa Ivan ke kerajaan lain. 4. Seorang putri memberi Ivan sebuah cincin. Beberapa pemuda muncul dari cincin itu dan membawa Ivan ke kerajaan lain.

Dari contoh tersebut bisa disimpulkan bahwa berbagai tindakan itu merupakan unsur-unsur konstan, sementara *personae* dramatis merupakan variabel: "Fungsi-fungsi para tokoh berperan sebagai unsur-unsur yang stabil dan konstan dalam cerita, tidak tergantung pada bagaimana dan oleh siapa fungsi-fungsi tersebut dipenuhi" (Propp, 1968:21). Propp menyimpulkan bahwa bukan motif, melainkan fungsi yang seharusnya dianggap sebagai bagian dasar cerita rakyat; motif-motif yang berbeda mampu menimbulkan tindakan yang satu dan sama dalam rangkaian peristiwa dan karena itu bisa dilacak kembali ke unit-unit yang lebih kecil. Bertentangan dengan unit yang secara tradisional paling kecil (motif), Propp menempatkan unit barunya yang paling kecil (fungsi). Maka, motif merupakan varian dari fungsi invarian yang satu dan sama.

Alasan-alasan yang disitir karena pertaliannya seperti yang ditunjukkan Lévi-Strauss bagi Propp—yaitu kemitipan materi riset, pilihan terhadap sinkroni, pertimbangan atas unsur-unsur berdasarkan aspek posisi mereka di dalam sistem—kini bisa dilengkapi dengan rujukan Propp terhadap penelusuran regularitas struktural. Dalam kata pengantar karyanya, ia mengamati bahwa "adalah mungkin melakukan pengujian atas bentuk-bentuk cerita secermat morfologi formasi organik" (Propp, 1968:XXV).

Prinsip bahwa penemuan regularitas merupakan tujuan para etnolog yang dikatakan dalam pengantar *Anthropologie structurale*, dengan itu Lévi-Strauss mendesak para antropolog untuk menemukan "struktur bawah sadar yang menggarisbawahi setiap institusi dan setiap adat-istiadat, untuk menemukan satu prinsip interpretasi yang sah bagi berbagai institusi dan adat-istiadat lain" (Lévi-Strauss, 1972:21).

Lévi-Strauss memetakan jalur yang ingin dia ikuti untuk mencapai tujuan ini: "transisi dari sadar ke tidak sadar dihubungkan dengan gerak maju dari yang spesifik mengarah ke yang umum"

(Lévi-Strauss, 1972:20-1). Ini juga jalan yang diambil Propp. Sebuah kumpulan 100 dongeng digunakannya sebagai dasar bagi karyanya; yang lain digunakan sebagai bahan tes. Perlu ditambahkan bahwa ia tidak melakukan penelitian tanpa dasar teoretis. Observasinya dimaksudkan untuk menjawab persoalan tertentu: "Karena kita mempelajari cerita menurut fungsi-fungsi *personae* dramatis, akumulasi materi bisa ditanggihkan segera setelah tampak bahwa cerita-cerita baru dianggap tidak menyajikan fungsi baru" (Propp, 1968:23).

Hasil observasi Propp adalah sebagai berikut: 31 fungsi bisa diidentifikasi, dan sebagai tambahan urutan tempat, munculnya mereka rupanya konstan.⁷ Ini tidak berarti bahwa 31 fungsi tersebut bisa dijumpai dalam setiap cerita dongeng; tetapi ini berarti bahwa absennya beberapa fungsi ini tidak mengubah urutan yang ada. Cerita dongeng, dengan fungsi yang identik menurut pengertian yang telah kita sebutkan, tercakup dalam satu tipe. Propp menyebutkan tiga kemungkinan bagi notasi fungsi: menurut kalimat, substantif, atau simbol (simbol perlu untuk kejelasan yang bisa dicapai lewat formalisasi; tetapi, kejelasan [klaritas] mengalami kenyataan bahwa dalam berbagai terjemahan, simbol-simbol diterjemahkan secara berbeda-beda).

Sebuah dongeng dimengerti sebagai cerita yang bergerak dari fungsi A (*villainy* [kejahatan]), melalui fungsi-fungsi perantara ke fungsi W (*wedding* [perkawinan]), yaitu pemecahan masalah. Tujuh fungsi sebelum A dianggap sebagai pengantar. Fungsi mata rantai antara A...W disebut Propp sebagai sekuen—keberurutan. Setiap penampilan satu "A" (*villainy*) menyatakan satu sekuen baru. Sebuah dongeng bisa terdiri atas beberapa sekuen. Apa yang harus ditentukan kemudian adalah jumlah sekuen di dalam satu teks. Karena sekuen-sekuen tidak selalu muncul berurutan—ada kemungkinan sebuah sekuen disela dan disisipi sebuah sekuen baru—dan analisisnya tidak selalu merupakan hal yang sederhana. Harus juga diputuskan apakah beberapa sekuen masih bisa diperlakukan sebagai satu dongeng, atau apakah mereka merupakan dua atau lebih cerita yang terpisah. Unsur-unsur lain yang memainkan peranan dalam morfologi dongeng, di

samping fungsi pembentuk-sekuen, adalah motivasi dan repetisi fungsi-fungsi serta hubungan di antara fungsi-fungsi itu.

Propp menganggap sekuen-sekuen yang jalin-menjalin dan fungsi ganda atau fungsi rangkap tiga sebagai varian dan kekecualian. Tetapi, ide ini diperdebatkan oleh beberapa pakar, terutama oleh Claude Bremond. Meskipun ia salah seorang dari yang pertama memakai fungsi Propp sebagai bagian dasar dalam menentukan struktur naratif, dari semula dia menentang rangkaian unsur-unsur yang taklinier. Ia tidak menganggap naratif sebagai "satu mata rantai yang taklinier, tetapi sebagai pengikat sejumlah sekuen" (Bremond, 1964:26). Dalam hubungan ini perlu disebut bahwa Bremond tidak membatasi diri pada kumpulan dongeng Rusia. Secara tepat Bremond melihat bahwa dalam analisis Propp ada kemungkinan untuk meninggalkan korpus, betapapun terbatasnya, sama sekali di luar pertimbangan, dan untuk menggunakan metode Propp sebagai satu *fil conducteur* dalam menemukan naratologi umum. Tetapi, dalam hal ini sekuen yang jalin-menjalin serta fungsi ganda dan fungsi rangkap tiga yang dianggap sebagai kekecualian, menjadi problematik, karena fungsi-fungsi itu terjadi secara reguler dalam cerita-cerita yang tidak termasuk dalam korpus Propp yang tertutup.

Semua ini dihubungkan dengan penolakan Propp terhadap distingsi antara *fabula* dan *sjužet* seperti diperkenalkan oleh kaum Formalis Rusia. Ia juga kurang membutuhkan distingsi ini karena *fabula* dan *sjužet* biasanya ada bersama dalam "bentuk-bentuk sederhana". Tetapi, hanya ketika berurusan dengan sekuen yang (saling) terjalin dan fungsi-fungsi ganda, kita mencapai titik tempat *fabula* dan *sjužet* mulai berjalan sendiri-sendiri, yaitu tempat terdapatnya deviasi dari sekuen unsur-unsur kronologis final dan tempat komponen-komponen pengaturan *sjužet* mulai tampak.

Bremond merasa tersinggung karena aspek lain teori Propp; dan dalam hal ini kritiknya senada dengan Lévi-Strauss dan Greimas. Bremond menolak semua perhatian eksklusif Propp terhadap sintagmatik, yaitu rangkaian tindakan yang sejalan dengan waktu. Propp gagal membahas aspek paradigmatis logika tindakan yang, menurut beberapa kemungkinan logis, tetap terbuka ke-

tika satu fungsi diselipkan (fungsi "pertempuran", misalnya, bisa mencakup kekalahan, kemenangan, kemenangan atau kekalahan, tetapi juga bukan kemenangan atau kekalahan). Dengan cara ini, hubungan logis sebab-akibat, sarana dan tujuan, tetap tidak terefleksikan dan karena itu bisa mengarah ke kesimpulan yang keliru. Maka dari itu, fungsi "kemenangan" mengandaikan adanya "pertempuran" (sebagai tuntutan logis); karena "pertempuran" untuk mengimplikasikan "kemenangan", di lain pihak, sama sekali bukan syarat logika melainkan stereotip budaya tertentu (Bremond, 1964:15).

Dengan cara ini, Bremond membedakan fungsi-fungsi yang perlu karena tuntutan logis dengan yang tidak perlu. Sementara mempertahankan "fungsi" sebagai unit dasar, Bremond memasang unit-unit baru (misalnya, tiga fungsi yang membentuk satu sekuen) (Bremond, 1964; 1966). Bagaimanapun pula, ini tidak terjadi berdasarkan hubungan-hubungan temporal-final dalam korpus tertentu, tetapi berdasarkan sistematisasi kemungkinan logis yang didiskusikannya dalam esainya, "La logique des possible narratifs" (1966). Melalui pendekatan ini, Bremond dengan tegas beralih dari teks-teks naratif konkret. Perbedaan *fabula/sjužet* tidak berarti dalam modelnya karena distingsi ini menuju ke teks konkret. Dengan memakai pertimbangan metodologinya sendiri, Bremond sebenarnya membatalkan kritiknya yang utama terhadap Propp, karena validitas kritik itu tergantung pada pertimbangan teks konkret.

Akibatnya, E.M. Meletinskij, seorang ahli semiotika Rusia yang berdiri tegak dalam tradisi Formalis, mengkritik sifat abstrak model Bremond: "Analisis Bremond sangat abstrak (karena-nya jadi tidak memadai) sebab ia mencoba analisis umum dengan mengorbankan pendekatan yang berorientasi pada genre [seperti pendekatan Propp]" (Meletinskij, 1969:203).

Tetapi, analisis yang berdasarkan genre tidak begitu menarik lagi bagi Bremond dan Greimas. Mereka lebih memperhatikan "tata bahasa naratif", atau "semiotika naratif" seperti diformulasikan Bremond baru-baru ini (Bremond, 1974), yaitu bahwa basis logis tidak boleh diabaikan: "Sebuah model yang diilhami logika

mendukung konstruksi ini dan menjamin validitasnya bagi setiap jenis naratif" (Bremond, 1974). Dalam tugas ini, model Propp sangat membantu; karena dengan memakai model aktan "kesemestaan semantik, yang terlalu luas untuk dapat dipahami dalam totalitasnya dan diorganisasikan ke dalam mikrosemesta-mikrosemesta yang dapat dijangkau manusia" (Greimas, 1966a:174).

Proses abstraksi yang mencirikan varian Prancis (yang bertentangan dengan Rusia) dari analisis naratif Propp, memperoleh beberapa pembenaran dari kritiknya atas sintagmatik linear Lévi-Strauss. Meletinskij dan Segal menyatakan lewat perspektif Rusia mereka: "Propp mengarahkan semua perhatiannya pada struktur naratif cerita rakyat, pada satu sintagmatik linear, dan tidak pada paradigmatis logis seperti yang dilakukan Lévi-Strauss" (Meletinskij dan Segal, 1971:95).

Dalam analisis mitosnya, Lévi-Strauss sangat tertarik pada oposisi semantik tertentu (mentah/masak, lembap/kering), dan karenanya bisa meninggalkan struktur linier naratif tanpa pertimbangan. Materinya sebenarnya tidak terdiri atas sejumlah teks, sementara teks merupakan basis bagi karya Propp. Meletinskij mendeskripsikan perbedaan tersebut sebagai berikut: "Meskipun pemikirannya tentang metode analisis struktural mitos sangat terperinci dan transparan, contoh konkret yang diajukannya bukanlah analisis struktural naratif mitos, melainkan pemikiran yang bersifat mitis [...]. Lévi-Strauss pada dasarnya tertarik pada logika mitologi. Itu sebabnya ia mulai dengan mitos, menggabungkan fungsi-fungsi hanya secara vertikal, dan mencoba menerangkan paradigmatis mereka yang tumpah-tindih dengan varian-varian mitos. Model strukturalnya tidak linier" (Meletinskij, 1969:191).

Greimas memandang tuntutan ideal naratologi sebagai kombinasi model Lévi-Strauss yang berorientasi paradigmatis dan model Propp yang berorientasi sintagmatik. Tidak seperti Propp, Greimas tidak hanya menganalisis dongeng, tetapi juga mitos-mitos (Greimas, 1963, dan terutama 1966b). Ia menganalisis mitos terutama menurut metode paradigmatis Lévi-Strauss, tetapi perkembangan akhirnya berjalan ke arah metode sintagmatik Propp. Argumennya adalah bahwa mitos sebagai *naratif* memiliki

dimensi temporal: "Tindakan-tindakan tokoh mitis dikaitkan dengan rasa hormat terhadap apa yang telah terjadi sebelumnya dan apa yang akan terjadi setelahnya" (Greimas, 1966b:29). Ia menyistematiskan fungsi naratif dengan bantuan contoh dari korpus mitos Indian Bororo. Dari sana ia maju untuk mencatat peranan tokoh-tokoh, dan terutama berurusan dengan perubahan peran tokoh-tokoh utamanya (ayah dan anak). Secara sistematis ia melakukan analisis tentang interelasi data sintagmatik fungsi-fungsi dengan sekuen dan data peran paradigmatis perubahan peran, serta dua bentuk yang berbeda dari fungsi kontraktual (kontrak suka rela maupun terpaksa).

Mula-mula Greimas terlibat dengan menetapkan struktur-struktur makna elementer dalam mikrosemesta semantik. Modelnya memperhitungkan bentuk-bentuk statis, nonnaratif di satu pihak, dan di lain pihak dimaksudkan agar disesuaikan dengan proses penopang tindakan dinamis. Atau, seperti diringkaskan oleh Bremond: "Relasi-relasi fundamental yang dinamis, yang mengandung model taksonomi (contoh: emas lawan timah), memproyeksikan dirinya dalam operasi yang didasarkan pada istilah-istilah yang ditetapkan oleh morfologi elementer yang sama (dengan membicarakan misalnya, 'bagaimana emas murni berubah menjadi timah yang tak berharga')" (Bremond, 1973:83-4). Keteraturan operasi ini membentuk sintaksis tata bahasa naratif. Dengan cara ini, Greimas memperoleh dua tingkatan analisis, tingkatan "struktur naratif imanen" dan tingkatan "manifestasi" (Bremond, 1973:88).

Bremond, yang biasanya sangat menghargai ketegaran karya Greimas, dalam hal ini menjadi kritis. Dalam pandangannya, Greimas melihat tingkatan dalam tatanan hierarki yang jelas. Dalam hierarki itu, tingkatan relasi nontemporal dan konseptual yang "lebih dalam" menentukan makna naratif yang sebenarnya. Pernyataan berikut oleh Greimas menguatkan kecurigaannya:

Kita boleh mengasumsikan bahwa model organisasi kronik mengenai isi, yang kita temukan dalam bidang-bidang yang sedemikian jauh berbeda, harus memiliki kaitan umum. Ketidakpeduliannya terhadap

isi yang ditanamkan [...] memaksa kita untuk menganggapnya sebagai model metalingual yang secara hierarkis disuperordinasikan ke model-model yang memenuhi syarat atau fungsional [...] (Greimas, 1966a:233).

Rangkaian temporal kejadian-kejadian, "struktur permukaan", dalam analisis terakhir tidak menambahkan apa pun kepada makna: "sebaliknya, cenderung menyamarkan keterbatasan semiotika, untuk menyembunyikan makna" (Bremond, 1973:89). Menurut pendapat Bremond, kecenderungan dogmatik bergerak pelan-pelan ke analisis Greimas. Greimas merampas naratif dari kebebasannya. Narator tidak bisa memilih dari berbagai kemungkinan untuk melanjutkan ceritanya: "Dari jaringan lintasan yang ada, Greimas menyeleksi sebuah kombinasi, kemungkinan di antara banyak yang lain, dan sesuai dengan itu—tetapi atas hak apa?—memperoleh privilese untuk memerintah kesemestaan naratif" (Bremond, 1973:99).

Bremond dan Greimas berbeda terutama dalam konsep meteka tentang waktu. Seperti Bremond sendiri menentukan, esensi cerita bagi Greimas terletak dalam saling terpengaruhnya relasi-relasi nontemporal yang melebihi "terjadinya" peristiwa-peristiwa yang diceritakan. Bagi Bremond, di lain pihak, esensi terletak dalam "keakanan", yang mengandung kemungkinan masa depan yang berubah-ubah. Greimas melukiskan pandangan yang lebih statis dan historis. Meskipun tidak bisa disebut sebagai ahli sejarah di antara para naratolog Prancis, harus diakui bahwa Bremond *secara teoretis* mempertahankan dinamisme yang diasumsikan oleh para ahli sejarah.⁸ Ia melakukan ini atas nama kebebasan yang tidak peduli pada "kendala semiotika" Greimas: "Bagi kita impresi kebebasan, kebenaran, dan keindahan, yang selalu mendorong orang untuk merangkai cerita, bukanlah ilusi yang menyembunyikan 'permainan kendala semiotika'. Jika ada permainan, itu bukan permainan yang kita alami, melainkan permainan PADA kendala-kendala tersebut, dengan membebaskan pengalaman yang mengeksploitasi dan mengatasi mereka" (Bremond, 1973:101).

Di samping pengesahan dan kewaspadaan terhadap kekuatan dan kelemahan teori-teori kaum naratolog strukturalis lainnya, Bremond memblokir jalannya sendiri menuju kebebasan, historisitas dan evaluasi personal dengan mengikatkan diri pada relasi logis: "Suatu logika intrik, mungkin tugas yang tidak enak tetapi penting, harus mendahului semiotikanya. Logika ini, yang sesungguhnya adalah bahasa naratif yang universal, membebaskan dirinya pada kita sebagai langkah pertama dalam analisis struktur naratif" (Bremond, 1973:134).

Dari analisis logis yang abstrak, yang tugas utamanya menentukan unsur-unsur mana yang saling merangkum atau saling mengecualikan yang lain, dan unsur-unsur mana yang bisa dikombinasikan dengan yang lain, Bremond belum menemukan jalan kembalinya ke manifestasi individual logika ini dalam teks individual maupun kelompok-kelompok teks. Ia hanya menunjuk beberapa varian kultural (misalnya bahwa peperangan harus mengandaikan adanya kemenangan merupakan stereotip kultural). Ketakutan yang diungkapkan Lévi-Strauss dalam resensinya, bahwa Propp mungkin tidak bisa menemukan jalan kembali dari yang abstrak ke yang konkret, ternyata benar pada tingkat yang lebih tinggi bagi Bremond. Propp hampir tidak menyimpang jauh dari teks. Fleksibilitas "sekuen"-nya, yang ditekankan oleh Bremond, sedemikian jauh tidak membuktikan apa-apa kecuali penyempurnaan skema Propp, tetapi belum merupakan "pembebasan pengalaman". (Secara luas ia memodifikasi konsep Propp tentang sekuen. Bagi Bremond, sekuen dasar menunjuk struktur rangkap tiga dalam proses, "potensialitas, transisi ke tindakan, dan pencapaian", dengan kemungkinan-kemungkinan "tak ada transisi ke tindakan, kurangnya pencapaian".)

Introduksi peran oleh Bremond juga harus dipahami sebagai suatu perbaikan. Pada basis konsep perannya, Bremond bisa mendefinisikan fungsi, berbeda dengan Propp, "tidak hanya dengan satu tindakan (yang akan kami sebut *proses*), tetapi dengan posisi dan relasi orang-subyek dan proses-predikat; atau, dengan istilah yang lebih jelas, kami akan mengatakan bahwa struktur naratif terletak bukan dalam sekuen tindakan, melainkan dalam

konstelasi peran" (Bremond, 1973:133). Bagian terbesar dari bukunya, *Logique du récit*, dipersembahkan untuk mendaftar peran-peran yang, seperti diakuinya, tetap tidak selesai dan agak sewenang-wenang. Kecermatan karya Bremond, caranya menilai dan mengasimilasi penelitian-penelitian yang dilakukan orang-orang lain, dan sikapnya yang rendah hati, semua itu mendukung dia. Sayang, tampaknya ia tidak dapat mengarahkan perbedaan historis, "keakuanan", untuk tidak mengatakan apa-apa mengenai kemungkinan menerangkan secara gamblang nilai estetis teks naratif (cf. Scholes, 1974:96).

Salah seorang ahli di Prancis yang terpengaruh tidak hanya oleh Propp dan Lévi-Strauss, tetapi juga oleh Formalisme Rusia, adalah Tzvetan Todorov, yang pada tahun 1965 menerbitkan sejumlah hasil penelitian kaum Formalis Rusia dalam terjemahan bahasa Prancis. Maka, tidak mengherankan bahwa perbedaan antara *fabula* dan *sjuzet*, yang tidak lazim dibicarakan dalam naratologi Prancis, benar-benar memainkan peranan dalam karya Todorov. Akibatnya, metode Todorov lebih mendekati teks daripada yang lainnya. Lagi pula, ia terus-menerus berusaha menetapkan nilai sastra teks, usaha yang lebih kami kenal sebagai kegiatan Formalisme Rusia. Dalam menyumbang nomor terbitan khusus *Communications* (1966), Todorov mengajukan serangkaian konsep yang memperhatikan perbedaan *fabula* dari *sjuzet*. Dalam "Les catégories du récit littéraire" ia mengemukakan dikotomi *histoire* dan *discours*, yang sebanding dengan dikotomi "*fable*" dan "*sjuzet*". Dalam bab yang mengupas *histoire* dia menuntut model triadik Bremond di satu pihak dan model homologi Lévi-Strauss di lain pihak; menurut model homologi, naratif merupakan proyeksi sintagmatis hubungan-hubungan paradigmatis. Logika tindakan yang diajukan Todorov bersama model ini baginya merupakan basis riset naratologi, tepatnya bagi kasus-kasus yang kesesuaian logika dengan sekuen tindakannya terganggu. Karena deviasi-deviasi itu bermakna: "Kalaupun pengarang tidak menaati logika ini, kita harus diperkenalkan kepadanya: ketidaktaatannya memperoleh seluruh makna yang justru tepat dalam hubungannya dengan norma-norma yang ditentukan

logika ini" (Todorov, 1966:132). Todorov menggambarkan pandangannya yang umum dengan merujuk pada karangan Laclos, *Les liaisons dangereuses*.

Relasi antara tokoh-tokohnya juga tepat untuk bidang *fabula*, yang oleh Todorov dimasukkan ke dalam skema triadik, yaitu "kehendak, komunikasi, partisipasi". Semua relasi lainnya yang mungkin, bisa berasal dari ketiga relasi umum ini dengan bantuan aturan derivasi. Todorov membuat transisi dari *fabula* ke *sjužet* dengan mengacu pada waktu multidimensional *fabula*, sebagaimana dipertentangkan dengan waktu *sjužet* yang pada dasarnya bersifat linier. Bahwa yang terjadi secara simultan dalam *fabula* harus tampak dalam sekuen di dalam *sjužet* (di dalam teksnya): "satu figur kompleks diproyeksikan pada garis lurus" (Todorov, 1966:139). Dengan cara ini, sekuen tindakan alami dirusak sekalipun pengarang hendak mempertahankannya setepat mungkin. Biasanya pengarang berjuang untuk mengubah sekuen alami demi alasan-alasan estetis. Di samping perlakuan khusus terhadap waktu, sudut pandang naratif juga membedakan *sjužet* dari *fabula*.

Esai Todorov, yang memuat satu bab tentang aspek-aspek *sjužet*, mendorong kami untuk mempertanyakan apakah pernyataan-pernyataannya mengenai *sjužet* merupakan bagian integral pembahasan-pembahasan teoretisnya. Transisi dari bab tentang *fabula*, tempat ia mengembangkan unsur-unsur logika tindakan, ke *sjužet* dibuat dalam istilah yang sangat umum dan membatasi diri pada waktu linier dan pada prinsip estetis sebagai konsep-konsep dasar. Kenyataan bahwa transisi ini tidak meyakinkan, menurut pendapat kami, merupakan ciri khas bagi kesulitan dan kerumitan dalam menemukan jembatan tingkat logika abstrak dari *fabula*, yang dikembangkan para peneliti individual sebagai bidang yang dipertimbangkan secara ketat dan agak kaku, ke tingkat pengaturan *sjužet* yang lebih konkret. Jika penjembitan ini akhirnya tidak tercapai, bahaya bahwa tuntutan-tuntutan logis menjadi otonom, terlepas dari data tekstual, menjadi besar.

Dalam karyanya *Grammaire du Décameron* (1969), Todorov membatalkan *sjužet* sebagai tujuan penelitian. Sebagai pengganti-

nya, ia berurusan dengan tingkat sintaktis naratif (*fabula*), yang dibedakannya dari tingkatan-tingkatan semantis dan verbal (stilistik-retoris). Sikap itu menempatkan Todorov menjadi sangat dekat dengan Propp. Ditambah kenyataan bahwa Todorov dalam hal ini berangkat dari materi tertentu, *novellas* Boccaccio, memperlihatkan kedekatannya dengan Propp. Namun, Todorov secara mendalam menganalisis hukum-hukum naratologi umum yang melampaui materinya—suatu perspektif yang tidak lazim bagi Propp. Dalam studi ini, Todorov sangat mengandalkan tiga serangkai. Dalam berbagai tingkat ia mengembangkan skema triadik, dengan akibat bahwa kami memahami kelemahan-kelemahan yang khas bagi model-model triadik, yaitu bahwa biasanya ada bukti-bukti kesenjangan antara satu unsur triadik dengan dua yang lainnya. Bremond, yang mempersembahkan satu bab dalam *Logique du récit* bagi studi Todorov, menunjukkan kesenjangan-kesenjangan itu sekalipun tanpa meragukan triadik itu sendiri, karena dia juga berpikir dalam konteks triadik. Dalam skema "verba, ajektiva, dan nomina nama diri", misalnya, ajektif sebagai unsur yang secara deskriptif lebih memenuhi syarat untuk dilepaskan dari sintaksis naratif karena kekurangan potensi dinamisnya untuk mengangkat tindakan ke permukaan: "'Tuhan Mahakuasa' merupakan pernyataan atributif yang tidak menceritakan apa-apa; 'Tuhan menciptakan surga dan bumi' adalah suatu naratif minimal yang merupakan satu naratif utuh (Bremond, 1973:112). Menurut Propp, ajektif dikelompokkan bersama dengan atribut-atribut dan tidak berperan dalam fungsi. Aspek yang memenuhi syarat, menurut pendapat kami, menyediakan ruang untuk evaluasi-evaluasi terhadap para tokoh dan tindakan, evaluasi yang berada di luar lingkup para naratolog Prancis.

Ketiga verba yang membentuk leksikon tindakan dalam Todorov menunjukkan inkonsistensi yang serupa: "memodifikasi, membuat dosa, menghukum" masuk ke dalam dua kelompok karena hanya "memodifikasi" yang memiliki satu tindakan umum yang memajukan fungsi; verba "membuat dosa" dan "menghukum" tidak memiliki generalitas dan netralitas semantis. "Menghukum" terbukti paling tidak memadai, karena jelas sekali dan

sangat pasti bahwa hukuman harus selalu mengikuti dosa. Dalam *Décameron*, misalnya, hal ini sama sekali bukan aturan.

Karena dekatnya dia dengan teks, Todorov, seorang pengikut strukturalis Prancis yang berakar pada tradisi Eropa Timur, tidak mengalah pada batasan-batasan sistem logika (yang mungkin sangat menonjol dalam kasus Greimas). Dia juga tidak masuk dalam wilayah abstraksi yang tampaknya tidak memiliki cara mudah untuk kembali ke fakta-fakta sastra (seperti Bremond).

Historisitas dan reaksi evaluatif—yang diproklamasikan Barthes sebagai dasar semua pertemuan dengan sastra—tidak memegang peranan dalam varian naratologi strukturalisme Prancis. Dalam usaha membuat semesta logis-antropologis, bisa dimengerti dengan melacaknya kembali ke skema umum, tak ada tempat bagi individualitas historis teks dan bagi pembacanya.

Kecenderungan ketiga dalam strukturalisme Prancis, dicontohkan dalam analisis yang dibuat Jakobson dan Lévi-Strauss tentang soneta Baudelaire "Les chats", tentu tidak bisa dituduh telah membuat abstraksi yang terlalu jauh dari teks.

Deskripsi Teks Strukturalis-Linguistik

Posisi sentral Lévi-Strauss dalam perluasan metode strukturalis ke penelitian sastra Prancis juga menjadi jelas dalam deskripsi teks strukturalis. Lévi-Strauss tidak hanya bekerja sama dengan Jakobson dalam menganalisis "Les chats", tetapi publikasi pertama analisis ini, yang tampak dalam *L'Homme: Revue française d'anthropologie* (1962), juga diperkenalkan dan dipertahankannya. Dalam pada itu, masuknya esai ini dalam antologi studi sastra telah membebaskannya dari lingkungan antropologinya.

Dalam kata pengantar, Lévi-Strauss pertama-tama mencoba menjawab keheranan pembaca ketika menemukan analisis puisi dalam jurnal antropologi dengan menunjuk persoalan-persoalan analogi yang dihadapi para linguist dan etnolog. Ide ini tidak asing bagi kami seperti terdapat dalam *Anthropologie structurale*-nya. Dalam hal ini, tidak ada hal baru yang dikembangkan dalam *L'Homme*; agaknya, bisa dikatakan bahwa di sini argumen

analogi kurang menyakinkan. Lévi-Strauss memberi tahu kita bahwa linguist menemukan struktur-struktur dalam karya sastra yang secara mengherankan beranalogi dengan struktur-struktur yang ditemukan etnolog dalam analisisnya mengenai mitos. Di lain pihak, perasaan estetis yang kuat dimunculkan dalam diri para etnolog oleh mitos-mitos, yang pada waktu yang sama juga merupakan karya seni. Perbedaan antara mitos dan puisi tentu tidak terelakkan, namun kontras antara keduanya harus dimengerti sebagai prinsip struktural, sebagai bukti bahwa keduanya berasal dari kategori yang sama.

Jika seseorang bergerak maju dari asumsi bahwa kerangka teoretis analisis ditentukan oleh konsep Jakobson mengenai fungsi puitik sebagai sesuatu yang memproyeksikan "prinsip ekuivalensi (kesepadanan) dari poros seleksi ke poros kombinasi" (Jakobson 1960:358), maka analogi yang dipertahankan Lévi-Strauss menjadi tidak meyakinkan. Seperti ia katakan sendiri dalam kata pengantar, mitos "pada prinsipnya bisa diinterpretasikan hanya pada tingkat semantik". Karena itu, ekuivalensi pada poros kombinasi hampir tidak relevan—dalam mitos hanya relasi yang berkesinambungan yang mendominasi poros ini.

Peringatan kritis kami sebelumnya melibatkan usaha melegitimasi publikasi analisis puitik dengan sarana-sarana analogi dalam jurnal yang tidak dikhususkan untuk sastra, tidak pula untuk linguistik; peringatan itu sama sekali tidak diarahkan pada analisis sebagai wakil salah satu varian metode struktural.

Suatu perbandingan dengan kedua bentuk penelitian strukturalis Prancis yang telah kita bicarakan menghasilkan garis besar varian berikut ini:

1. Basisnya bukan strukturalisme antropologi, melainkan strukturalisme linguistik.
2. Tidak ada penelitian tentang sistem aturan pada tingkat abstraksi yang lebih tinggi; tetapi prinsip fungsional (prinsip ekuivalensi) didemonstrasikan.
3. Prinsip ekuivalensi Jakobson dikukuhkan menjadi hierarki hipotesis. Daftar keenam fungsi komunikatif mendahuluinya.

- Dalam kasus komunikasi puitik tekanan utama terletak pada pembawa tanda ("fokus pada pesan demi pesan itu sendiri").
4. Prinsip ekuivalensi dianggap penting, tetapi belum merupakan syarat yang cukup bagi fungsi puitik.
 5. Tidak dinyatakan apa pun mengenai disposisi pembaca, yang hanya dikemukakan secara samar. Pengandaian implisit jelas merupakan nilai universal yang dikaitkan dengan keteraturan (informasi) berlawanan dengan kekacauan (entropi). Relasi-relasi ekuivalensi dari berbagai jenis, yang semuanya bisa ditunjukkan dalam satu teks, memperlihatkan tingkat keteraturan yang tinggi.
 6. Analisis yang dilakukan berdasarkan relasi ekuivalensi harus tunduk pada pengujian antarsubyek.

Dengan cara ini, pernyataan bahwa "seseorang bisa mengatakan yang sebenarnya mengenai Baudelaire" adalah bertentangan dengan diktum Barthes bahwa "seseorang tidak bisa mengatakan yang sebenarnya mengenai Racine". Sejauh mana pernyataan ini benar dan di mana letaknya batasan yang mungkin, akan dibicarakan dalam halaman-halaman berikut ini.

Satu batasan terletak pada isolasi pembawa tanda dalam sistem komunikasi. Jakobson mulai dengan sistem ini ketika ia mencatat berbagai fungsi bahasa, tetapi kemudian, berdasarkan deskripsinya mengenai fungsi puitik, ia mengabaikan relasi yang ada antara pesan dan pengirim, penerima dan kenyataan ekstralinguistik. Ia mengonsentrasikan perhatian pada pesan dan relasi-relasi internalnya. Tataran linguistik yang cocok dengan tingkat konsentrasi dan isolasi ini bisa dianalisis dengan metode ini. Misalnya, relasi ekuivalensi dalam korpus yang telah dipilih bisa dikonstruksi secara definitif dan tuntas pada tataran fonologi dan sintaksis, dan dapat dinyatakan salah. Namun, mengenai tataran semantik, komplikasi-komplikasi akan muncul: sejauh bukan hanya makna leksikal (makna pokok, inti makna [Schmidt, 1969]) yang harus diajukan untuk sebuah kata, tetapi juga konstitusi makna dalam konteks, maka isolasi pembawa makna ternyata problematis, dan analisis pada tataran ini secara metodologis

pasti kurang teliti. Sifat-sifat semantis saja tidak menghindari deskripsi, dan dengan bantuan leksikon, analisis yang lebih tepat bisa dilakukan. Tetapi, data kontekstual dan situasional mampu mengubah sifat-sifat semantis kata dalam teks yang spesifik.

"Les chats" mencontohkan pengaruh konteks pada titik ketika sifat-sifat "tidak bernyawa, bernyawa" dan "maskulin, feminin" menjadi vital bagi *interpretasi* (hipotesis tentang interelasi makna) dan ketika relasi ekuivalensi (pengaruh intratekstual) atau tradisi kultural (pengaruh ekstratekstual) memiliki efek terhadap penentuan makna akhir sebuah kata. Karena makna dalam kedua kasus itu ditentukan dalam deviasi sifat-sifat leksikal yang terdaftar, semantik harus mampu menghitung deviasi dan transisi bila ketepatan metodologi asli yang dikehendaki. Tetapi, semantik sekarang ini tidak bisa memenuhi tugas ini.

Sebagai akibat formulasi Jakobson tentang fungsi puitik, justru sifat-sifat kata itu, yang tidak ditetapkan dalam leksikon, yang sekarang muncul. Ekuivalensi pada poros kombinasi membantu aktivasi makna "marginal" yang memainkan peran substansial di dalam metafora, misalnya. Ekuivalensi pada tataran kombinasi memungkinkan seleksi yang tidak bisa diterima dalam teks nonartistik (Lotman, 1972a:123). Prinsip puitik tidak berarti hanya memperkuat atau menggandakan seleksi utama sebelumnya. Kerap kali makna ditentukan hanya oleh sarana-sarana kombinasi; seleksi, yang dalam bahasa nonartistik akan dianggap sebagai seleksi yang cacat, dilakukan dan dihayati sebagai bermakna. Kami dihadapkan pada fenomena ini terutama dalam puisi hermetik modern. Analisis teks modern yang sukar mungkin menyebabkan Jakobson dan Lévi-Strauss menerima semantisasi berdasarkan kombinasi. Ini dapat mengurangi kesenjangan yang muncul dalam analisis Baudelaire dengan memperhatikan kriteria ketepatan dan kerentanan terhadap pengujian antara daftar fonologi dan relasi identitas sintaktis di satu pihak dan relasi-relasi semantis di lain pihak. Penelitian-penelitian Ursula Oomen (1973), yang didasarkan pada tata bahasa transformasional dan dengan demikian menentukan posisi yang menguntungkan terhadap sintaksis, mengindikasikan arah yang mungkin tersedia bagi penelitian lebih lanjut.

Jakobson dan Lévi-Strauss tidak melakukan penelitian menyeluruh mengenai pengaruh kombinasi ekuivalensi pada bidang semantik. Dalam teori dan dalam analisis puisi, mereka tidak memperhitungkan kemungkinan pemeringkatan hierarkis bermacam ekuivalensi. Dan hanya dengan memperhitungkan hierarki itu, ada kemungkinan untuk mengatasi bidang semantik, yang sekarang ini masih resisten terhadap deskripsi yang tepat. Dalam analisis Jakobson dan Lévi-Strauss, dibuat pernyataan-pernyataan yang tegas dan berpengaruh mengenai aspek-aspek semantis. Namun, dalam hal metode, pernyataan-pernyataan itu lemah. Kelemahan ini justru lebih berarti jika dasar teoretis analisis puitik tidak memperhitungkan *interpretasi* (dalam arti yang kami deskripsikan di atas). Formulasi prinsip ekuivalensi memberi kemungkinan untuk memperlihatkan fungsi puitik seperti yang dicontohkan dalam "Les chats" karya Baudelaire. Akibatnya, studi yang dipertimbangkan, yang dibatasi oleh teori, hanya bisa memiliki sifat *analisis*, dan dengan begitu merupakan nilai yang patut dicontoh. Dalam batas-batas analisis, pembuatan katalog relasi-relasi yang setuntas mungkin benar-benar memenuhi tuntutan teoretis; dan bila pembuatan katalog ini dilengkapi dengan catatan observasi yang lebih teliti dan satu hipotesis suplementer, ia akan memperlihatkan struktur khas Baudelaire.

Misalnya, observasi lebih jauh bisa dilakukan terhadap distribusi kelas-kelas ekuivalensi. Kenyataan bahwa dua kelas ekuivalensi yang didefinisikan secara berbeda memiliki distribusi yang sama dalam sebuah teks, menurut Roland Posner, memberi kontribusi dalam penyusunan teks: "Karena, semakin tataran-tataran teks yang secara independen satu sama lain dapat dihubungkan dengan segmentasi, akan semakin relevanlah segmentasi itu bagi struktur teks" (Posner, 1972:218). Posner mencontohkan kata "fin" dalam puisi Baudelaire. Kata ini merupakan anggota lima kelas ekuivalensi, yaitu kelas A-E. ((A) ajektif, (B) jenis kelamin maskulin, (C) pada akhir baris; (D) mempunyai irama maskulin, dan (E) berima dengan homonim—Posner membatasi dirinya pada kategori formal. Ia tidak menunjuk data leksikal.) Dari penyajian terakhir sifat-sifat struktural ini ia menyimpulkan derajat

kepentingan yang tinggi (tidak tergantikan) dalam segmen teks yang dibicarakan: "Semakin berbeda kelas-kelas ekuivalensi yang meliputi tingkatan teks dan semakin titik temu mengangkat tataran ini dari bagian teks lain, semakin penting tataran ini dalam teks sebagai keseluruhan" (Posner, 1972:219).

Dengan cara ini, Posner menarik kesimpulan dari asumsi implisit Jakobson tentang nilai dan tatanan yang tinggi, dan membahas hipotesis nilai yang memungkinkannya—bertentangan dengan Jakobson dan Lévi-Strauss—untuk membuat hierarki dan mengevaluasi observasi tentang hubungan ekuivalensi. Perluasan dasar teoretis tentang fungsi puitik ini, menurut pendapat kami, perlu, bila hanya untuk membedakan kombinasi dalam teks-teks nonsastra (misalnya, periklanan) dengan kombinasi di dalam teks sastra. Ini juga diperlukan untuk mengecek akumulasi relasi-relasi identitas terkecil yang bisa dibayangkan dalam sebuah teks. Gagasan yang mendasari konsep Lotman tentang interferensi juga merupakan dasar bagi Posner. Kemajemukan interferensi menentukan individualitas dan nilai sebuah teks: "Semakin banyak regularitas yang terdapat pada tingkat struktur tertentu, teks tersebut akan semakin tampak individual" (Lotman, 1972a:121).

Pada tahun 1968, Nicolas Ruwet mengajukan pertanyaan apakah prinsip ekuivalensi seperti itu cukup untuk menghasilkan efek estetis-puitis karena prinsip ini juga direalisasikan dalam teks-teks lainnya. Ia menunjuk Samuel R. Levin dan teorinya mengenai "pasangan" (ekuivalensi ada pada sekurang-kurangnya dua tataran yang berbeda) untuk menemukan beberapa petunjuk bagi sifat distingtif teks-teks puitis. Dalam analisisnya sendiri ia mencoba memperkenalkan hierarkisasi yang tidak ada dalam Jakobson dan Lévi-Strauss, dengan menunjuk bahwa ekuivalensi sintaktis membentuk basis ekuivalensi fonologis dan semantis. Meskipun ia menunjukkan relevansi hierarki ini, metodenya—dalam analisis mengenai "Je te donne ces vers" (1971)—masih sangat dekat dengan metode Jakobson dan Lévi-Strauss.

Rumusan Jakobson tentang fungsi puitik tidak memasukkan basis bagi hierarki ekuivalensi: persisnya, ia tidak meninggalkan fase pembuatan katalog. Namun, analisisnya meliputi evaluasi

tentang relasi ekuivalensi (misalnya, dengan memperhatikan dua bagian kuatren kedua) yang nyatanya mengandaikan adanya tinjauan terhadap distribusi ekuivalensi seperti yang dilakukan Posner. Transisi dari pembuatan katalog ke rekonstruksi hierarki ekuivalensi bisa dicapai dengan sarana-sarana hipotesis suplementer, tanpa merugikan ketepatan analisis, seperti yang menjadi jelas dalam kasus-kasus Levin, Ruwet, dan Posner.

Transisi dari analisis ke interpretasi tampak lebih rumit. Namun, Jakobson dan Lévi-Strauss tidak ingin meninggalkan interpretasi, bukan karena mereka tidak puas dengan pembuatan katalog, juga bukan karena mereka merasa puisi harus memiliki nilai. Tetapi, karena teori Jakobson tidak memperhitungkan interpretasi, dalam hal ini hasilnya baik, terutama untuk memperoleh kritik.

Kerap kali dengan cara yang bisa dinyatakan salah, tanpa mengindikasikan bagaimana sebenarnya tataran fonologi dan sintaksis bisa mempengaruhi tataran semantis, Jakobson dan Lévi-Strauss melompat dari observasi ekuivalensi fonologis dan sintaktis ke pernyataan-pernyataan yang lebih tegas tentang makna (misalnya, "Penghapusan /r/ sebelum /l/ secara mengesankan menyebabkan transisi dari kucing yang empiris ke transfigurasinya yang fantastik" (Jakobson dan Lévi-Strauss, dalam Lane, 1970:211). Celakanya, dasar semantik bagi kontras ini tidak ada; dan itu juga tidak bisa ditetapkan, karena akan menyanggah reduksi sistem komunikasi yang telah dipegang teguh menjadi pembawa tanda. Penetralkan yang serupa terhadap posisi metodologi yang telah dipilih tampak ketika konsep transisi dinamis digunakan untuk mempertahankan tataran keempat organisasi yang dinilai sangat tinggi (dengan *the distych*).

Jika di lain pihak relasi-relasi dengan realitas ekstralinguistik—dengan pengirim dan penerima—dimasukkan di dalam dalil teoretis, maka faktor waktu yang sangat penting bagi observasi semantis bisa dimasukkan ke dalam model struktur "spasial" Jakobson. Pada hakikatnya, penelitian Jakobson ditandai dengan konsep struktur spasial.⁹ Dalam analisisnya, relasi-relasi internal puisi sebagai suatu keseluruhan (yaitu setelah selesai proses membaca) diteliti, dan karena itu dipisahkan dari urutan waktu linier.

Michael Riffaterre, yang mengkritik metode Jakobson dan Lévi-Strauss dan menanggapi analisis mereka terhadap "Les chats" dengan interpretasinya sendiri, memasukkan faktor waktu dalam kedua aspeknya. Pada tempat pertama, faktor waktu memegang peranan dalam proses membaca. Riffaterre menggunakan konsep "pengalaman kontras" dalam menentukan struktur puitik oleh pembaca: "Setiap hal dalam teks yang mengajukan pembaca super (*superreader*) secara tentatif dianggap sebagai komponen struktur puitik" (Riffaterre 1966:204).¹⁰ Kontras muncul ketika harapan pembaca mengenai struktur repetitif terbukti salah dan kemungkinan meramal diperkecil. Tanpa menolak prinsip ekuivalensi (Riffaterre ternyata memerlukannya untuk menetapkan pola-pola harapan), ia membuatnya tergantung pada persepsi pembaca selama rangkaian waktu dalam proses membaca. Bila pengalaman kontras terjadi, menurut Riffaterre, ia bisa mempengaruhi makna secara retroaktif dalam teks yang telah dirasakan. Setelah pemenuhan proses membaca, pengaruh ini tampak jelas: "Maka, keseluruhan data dan pengetahuan akhir, mengelola lagi untuk memodifikasi apa yang telah kita rasakan sebelumnya" (Riffaterre, 1966:221).

Di samping faktor waktu yang berkaitan erat dengan proses membaca, interpretasi Riffaterre ditandai dengan faktor waktu yang tampak dalam tradisi sejarah kultural dan khususnya dalam tradisi sastra. Ketika Riffaterre menetapkan bahwa puisi Baudelaire mengandung alusi sastra, klise, dan ironi, ia tidak bisa melewatinya tanpa aspek waktu ini. Dalam hal ini, relasi-relasi ekuivalensi tidak bisa menggantikan pengetahuan mengenai familiaritas dan pemakaian bahasa yang lebih kuno dengan sastra yang lebih kuno. Mengenai ironi, ia mengatakan: "Dalam keseluruhan kuatren kedua, ironi diperkuat. Jakobson dan Lévi-Strauss dibutakan oleh paralelisme yang tidak relevan dan tidak melihat itu" (Riffaterre, 1966:210). Ungkapan "*horreur des ténèbres*" yang dianggap Riffaterre klise (bukan dalam pengertian negatif) bagi pembaca yang terlatih, dan yang dipandang sebagai alusi bagi Racine dan Delille, berasal dari pengetahuan tradisi sastra ini dan mengarah ke makna yang sama sekali berbeda dari yang telah dikemukakan oleh

Jakobson dan Lévi-Strauss. "Kekuasaan kegelapan" Jakobson, yang dikaitkan dengan "tugas mengerikan dari *courriers funèbres*" (dalam Lane, 1970:213) tampak dalam Riffaterre, dengan latar belakang historis yang diperhitungkan, sebagai "suaka bagi keludupan rahasia, sebagai tempat istimewa untuk meditasi, tempat suci untuk menyendiri" (Riffaterre, 1966:212).

Dalam kesenjangan ini, perbedaan antara dua dasar teoretis tersebut menjadi sangat nyata: di satu pihak isolasi pembawa tanda, di lain pihak inklusi pembaca dan kodenya yang ke dalamnya unsur temporal dimasukkan. Hampir tidak mengejutkan bahwa dalam mendeskripsikan tema pada tataran yang terpisah dari teks puisi, Jakobson dan Lévi-Strauss di satu pihak dan Riffaterre di pihak lain sampai pada konklusi yang bertentangan. Simbol "*androgyn*" ditolak oleh Riffaterre atas nama "*kontemplasi*". Ini dilakukan dengan bantuan referensi pada keterkaitan leksikal dalam teks, yang oleh kedua strukturalis tersebut kurang diperhatikan dalam penelitian mereka mengenai ekuivalensi gramatikal, dan dengan memasukkan perubahan makna yang terjadi dalam perjalanan waktu: "Bahasa Prancis, bergeser dari *la* ke *le sphinx* dalam abad XVIII" (Riffaterre, 1966:226).

Riffaterre menganggap analisis Jakobson dan Lévi-Strauss terhadap "Les chats" berhasil dalam pengertian bahwa analisis itu menyajikan demonstrasi yang meyakinkan tentang jalinan yang luar biasa yang olehnya bagian-bagian ujaran dijaga kesatuannya (Riffaterre, 1966:195). Tetapi—dan di sini fokusnya terhadap pembaca tidak bisa diragukan lagi—ia mempunyai keberatan mengenai ekuivalensi yang menghindarkan perseptibilitas, sekalipun keberatan-keberatan itu mungkin dalam pengertian yang sangat teoretis. Pembagian menjadi tiga dan empat seperti yang diajukan Jakobson dan Lévi-Strauss, menurut pendapatnya, patut dicontoh dalam kurangnya perseptibilitas ini. (Persoalannya adalah bentuk kiasatik yang menghubungkan kuartet pertama dengan terzet kedua dan kuartet kedua dengan terzet pertama, demikian pula struktur transisi yang menyediakan baris-baris 7 dan 8 untuk dibaca sebagai *distych* yang ditempatkan antara 2 sekstet.) Penekanan pada bentuk bahasa yang diperlukan demi efek

puisi, sekurang-kurangnya harus "tampak", kalau tidak, itu tidak relevan. Bekerja dari pendirian tersebut, Riffaterre harus menolak dua pembagian yang telah disebut di atas: "Pembagian tiga dan empat, terutama yang terakhir, menggunakan konstituen yang mungkin tidak bisa dirasakan oleh pembaca; dan karena itu konstituen-konstituen ini harus tetap berbeda dari struktur puisi, yang diharapkan memberi tekanan pada bentuk pesan, untuk membuatnya lebih tampak, lebih memaksakan" (*ibid.*). Hal serupa berkaitan dengan pernyataan Jakobson dan Lévi-Strauss untuk menemukan antara baris 4 dan baris 12. Namun, Riffaterre melihat bahwa "*comme eux sont fuyants*" dari baris 4 jelas homolog dengan "*comme eux sédentaires*" (juga baris 4), dengan demikian membuat kaitannya dengan baris 12 tampak tidak relevan.

Yang sangat penting bagi Riffaterre, yang sepenuhnya setuju dengan prinsip ekuivalensi, adalah kontak antara teks dengan pembaca; kontak ini menentukan akseptabilitas observasi ekuivalensi dan kepentingan estetisnya. Berkenaan dengan prinsip ekuivalensi, perbedaan antara Jakobson/Lévi-Strauss dan Riffaterre bisa diuliskan sebagai berikut: dua orang yang pertama mengemukakan sebanyak mungkin potensi relasi ekuivalensi, sedangkan Riffaterre berkeinginan untuk hanya memikirkan relasi-relasi ekuivalensi yang direalisasikan. Dengan cara itu, Riffaterre menemukan pemecahan masalah hierarkisasi.

Sebagaimana telah kita lihat, Nicolas Ruwet juga menyatakan keberatan atas sejumlah besar relasi ekuivalensi yang mungkin dalam kerangka teori Jakobson: "Secara sistematis dan dalam beberapa hal, secara buta ia mencatat sejumlah relasi ekuivalensi pada setiap tataran yang diambil secara terpisah." (Ruwet, 1968: 111) Selanjutnya, Ruwet berpandangan moderat mengenai aspek aspek yang bisa dijelaskan secara memuaskan dengan cara metode linguistik. Ia memperingatkan adanya anggapan yang berlebihan terhadap unsur-unsur sebuah karya seni yang secara teknis bisa digambarkan, dan mengeluarkan "*connaissance du monde*" dari wilayah kompetensi linguistik.

Kami telah berusaha secara sangat terperinci dalam membatasi kritik yang diarahkan pada metode yang diterapkan

Jakobson dan Lévi-Strauss. Bagi kami semua tampaknya lebih bisa dibenarkan karena ketiga kritikus yang kita bicarakan—Riffaterre, Ruwet, Posner—setia pada tradisi strukturalis. Akibatnya, pernyataan-pernyataan mereka mengenai kelemahan dan keterbatasan metode strukturalis benar-benar konstruktif. Bahkan Riffaterre, salah seorang dari ketiga pakar tersebut yang paling jauh dari Jakobson, tidak menolak prinsip ekuivalensi. Metode linguistik Jakobson (dan kita boleh membebaskan dia untuk sementara dari persekutuannya dengan Lévi-Strauss) menawarkan awal yang hingga kini sangat memberi harapan. Satu kemungkinan untuk mengembangkan pendekatan ini mungkin terjadi dalam kerangka model komunikasi yang memperhitungkan relasi-relasi tambahan. Inilah permasalahan dalam varian-varian semiotik strukturalisme Lotman misalnya. Hal yang sama juga benar mengenai penelitian sastra yang berorientasi resepsi sejauh bahwa ia memperhitungkan analisis yang bisa diuji dari pembawa tanda di antara tugas-tugasnya.

Untuk menyimpulkan perkembangan teori Jakobson, menurut pendapat kami harus dicoba menurut baris-baris berikut ini. Pertama, dalam sebuah sistematisasi relasi ekuivalensi yang berdasarkan rancangan hierarkis: "Jalan masuk yang baik lewat relasi ekuivalensi harus memberi tempat demi kemungkinan bahwa sedikit kelompok ekuivalensi yang penting, yang memiliki ekstensi sama, mungkin memiliki pengaruh yang lebih besar terhadap segmentasi teks daripada keberadaan bersama (*co-presence*) sekian banyak segmentasi yang kurang penting" (Posner, 1972:221).

Begitu ada kemungkinan untuk mengevaluasi relasi-relasi ekuivalensi, kita bisa mempertahankan mensemantiskan kategori-kategori gramatikal dan dengan demikian mengambil satu langkah lagi menuju interpretasi—yaitu untuk membangun konteks makna. Teori Lotman menunjuk ke arah ini: "Karena apa saja yang dilihat dalam teks artistik yang tidak bisa disangkal sebagai yang bermakna, terasa berisi informasi semantis tertentu, unsur-unsur gramatikal yang mencolok, juga perlu disemantiskan" (Lotman, 1972a:233).

Akhirnya, konsep struktur spasial Jakobson harus diperluas

untuk memasukkan dan mendeskripsikan faktor waktu. Konsep itu kemudian harus bisa merasakan dan melukiskan perubahan. Perubahan-perubahan itu mungkin harus terjadi dengan ciri-ciri semantis, tetapi perubahan itu juga melibatkan partisipasi dalam sebuah genre dan periode. Dibantu oleh faktor waktu, penafsir harus bisa mengevaluasi absennya ciri-ciri itu—atau dalam hal-hal khusus, absennya relasi-relasi ekuivalen—sebagai yang bermakna (sarana-minus menurut Lotman). Dengan memasukkan kode penerima, Riffaterre memberi prakiraan bagi aspek evolusioner. Unsur-unsur makna yang penting seperti ironi dan parodi menjadi tersedia dengan cara ini. Suatu konsep struktur dengan komponen temporal kami jumpai dalam Mukafovský.¹²

Studi sastra di Prancis mendapat dukungan dari strukturalisme dan mengasimilasikannya menurut istilahnya sendiri. Orientasi internasional yang pada awalnya terasa kurang, semakin lebih disadari. Kemungkinan mencapai wilayah internasional terletak pada dasar-dasar umum yang ditunjukkan oleh strukturalisme linguistik dan Formalisme Rusia. Demikian juga dalam refleksinya terhadap penerima, strukturalisme Prancis mengikuti jalur penelitian internasional. Naratologi strukturalis dan analisis linguistik struktural, yang bertentangan dengan analisis Barthes, bermanfaat karena mereka sedang menuju pengembangan metabahasa, sementara "metateks" Roland Barthes merupakan variasi bahasa obyek.

Kami belum membicarakan varian-varian Marxis dari strukturalisme Prancis. Hubungan antara Marxisme dan strukturalisme di Prancis, menurut pendapat kami, dapat dilakukan dengan lebih baik dalam teori sastra Marxis.

4

TEORI SASTRA MARXIS

Marxisme merupakan filsafat kontradiksi, dan setiap usaha untuk menjelaskan teori *Marxis* secara rasional akan menghadapi inkonsistensi. Keyakinan akan keunggulan materi dan usaha simultan untuk menekankan peranan manusia dalam mengubah keadaan ini merupakan salah satu kontradiksi khas Marxisme. Bagaimana mungkin materialisme dan pertentangan heroik dapat diserasikan?

Seandainya seseorang menerima bahwa kontradiksi ini dapat diselesaikan dengan menggunakan metode dialektis, masalah baru akan muncul, yaitu pertanyaan apakah setiap kritik metode dialektis juga dimungkinkan. Berbeda dengan Formalisme Rusia atau strukturalisme Prancis, teori-teori sastra Marxis memiliki dasar filsafat normatif dengan ide-ide eksplisit tentang masalah-masalah epistemologis. Teori Marxis tidak dapat menerima kritik yang semata-mata berdasarkan data empiris. Sebaliknya, kritik teori Marxis berdasarkan norma yang diperoleh dari teori yang sama juga tidak memuaskan. Sebagai contoh, kritik interpretasi Cina terhadap teori-teori Marxis berdasarkan karya-karya asli Marx dan Engels, atau kritik Marx dan Engels berdasarkan kriteria yang diperoleh dari neo-Marxisme, akan tetap terbatas ruang lingkungannya. Dasar pemikiran Marxis, yang berlaku umum pada filsafat Marxis asli dan cabang-cabangnya, akan menghindari penafsiran kritis seperti ini.

Kami telah memutuskan untuk menganalisis teori sastra Marxis dari sudut pandang metateoretis, meskipun teoretikus Marxis menolak bahwa sudut pandang tersebut adalah mungkin. Alternatif

yang kurang menarik adalah penerimaan atau penolakan teori Marxis dengan dasar-dasar yang nonilmiah. Sebaliknya, kami tidak menuntut bahwa sikap metateoretis kami memungkinkan adanya kebijaksanaan yang lebih tinggi. Jika kami menganalisis teori-teori Marxis dengan menggunakan istilah-istilah yang asing bagi teori-teori tersebut, kami hanya menghubungkan satu sistem pemikiran dengan sistem pemikiran lain. Tentu saja, kerangka berpikir kami dapat juga didasarkan pada analisis dan kritik para ahli yang dengan alasan tertentu lebih menyukai pendirian epistemologis lain (barangkali pendirian Marxisme).

Setiap analisis, setiap penelusuran makna dan nilai muncul dalam batasan kaidah-kaidah (hukum) tertentu. Bila seseorang ingin menjelaskan kaidah-kaidah penuntun tersebut, setiap analisis dan penafsiran selalu sah. Kaidah-kaidah yang kita hargai dalam analisis kita adalah ketepatan, kejelasan, pembuktian kesalahan, pembedaan antara teori dan praktek (atau antara metabahasa dan bahasa obyek), dan perbedaan antara fakta-fakta yang diamati dan nilai-nilai yang dipahami. Ketentuan-ketentuan ini merupakan bagian dari tradisi-tradisi rasionalisme kritis. Kami yakin benar bahwa tradisi ini, yang di dalamnya Karl R. Popper (1969b; 1972a) menjadi contoh utama, yang sangat produktif dan berpengaruh, juga dalam teori sastra, telah melewati ujian kritik yang keras. Walaupun kaum Marxis menolak prinsip-prinsip tradisi Popper, mereka dengan serius menanggapinya seperti tampak dalam buku menarik *Der Positivismusstreit* (Adorno, 1969) yang akan kami bahas berikut ini.

Marx, Engels, dan Lenin

Kami tidak bermaksud menyajikan penelitian sistematis tentang pemikiran Marxis. Tetapi, kalau kita membatasi diri pada pernyataan-pernyataan Marxis tentang *kesusastraan*, kita mungkin tidak akan melihat hubungan antara kesusastraan dengan masyarakat, perkembangan sejarah, dan kondisi-kondisi materialis yang dianggap merupakan unsur dasar sastra. Marxisme menolak untuk melihat fenomena secara terpisah, karena itu Marxisme diberi ciri

khas holistik. Dalam hal ini, Marxisme mirip dengan strukturalisme, walaupun strukturalisme masih memungkinkan para peneliti membatasi ruang lingkup penelitiannya demi alasan-alasan praktis, sementara Marxisme cenderung mengurangi tuntutan-tuntutan holistiknya. Satu lagi kebenaran penting dalam Marxisme adalah keunggulan materi atas pemikiran. Pemikiran ini memisahkan Marx dan Engels dari Hegel. Mereka menganut metode dialektis. Tetapi, Hegel menganggap dialektika tersebut semata-mata sebagai gerakan *pemikiran*, sementara para penyusun Marxisme mengandaikan bahwa hubungan dialektika tersebut terdapat baik dalam *pemikiran* maupun dalam *alam*.

Materialisme dialektis, yang menjelaskan bahwa perkembangan dunia bersifat dialektis, sulit dipahami, kecuali kalau kita menyadari bahwa materialisme dialektis ini mengandaikan dinamisme tertentu dan menggambarkan proses perkembangan dari tahap yang lebih rendah ke tahap yang lebih tinggi. Barangkali kita perlu mengingat kembali arti kata "dialektik" yang berasal dari kata kerja dalam bahasa Yunani yang artinya 'mengadakan diskusi'. Pernyataan (tesis) dan pernyataan balasan (antitesis) dapat menghasilkan kesimpulan tertentu (sintesis). Dalam situasi yang menguntungkan, kesimpulan tersebut dapat dikatakan termasuk ke dalam tingkat yang lebih tinggi. Tentu saja, kesimpulan tersebut dapat berfungsi lagi sebagai titik tolak atau pernyataan awal dalam diskusi baru.

Marx dan Engels memakai prinsip dialektika, terutama dalam ruang lingkup perkembangan sosial. Mereka yakin bahwa perjuangan kelas antara kaum borjuis dan kaum proletar akan mengarah pada tumbangnya kapitalisme, dan akan mengakibatkan perkembangan sosial. Tahun-tahun berikutnya Engels menggunakan ilmu alam untuk menjelaskan bahwa "di tengah-tengah lingkaran perubahan yang terjadi di alam, hukum-hukum dialektika gerakan juga berlaku, seperti dalam sejarah yang mengatur kejadian-kejadian yang tampaknya kebetulan."¹ Engels mencoba menunjukkan bahwa prinsip dialektika berlaku untuk seluruh alam atau kenyataan.

Keberadaan prinsip dialektika di mana-mana juga mendapat

perhatian dalam filsafat terbaru di Soviet yang memandang "dialektika" sebagai "teori yang paling umum dalam hukum perkembangan alam, masyarakat, dan pemikiran" (Rozenal' dan Judin, 1963:124).

Selain materialisme dialektik, yang bertujuan mengembangkan hukum-hukum obyektif untuk mengatur seluruh realitas, para filsuf Marxis membedakan materialisme historis. Materialisme historis adalah perkembangan prinsip-prinsip materialisme dialektik menjadi studi kehidupan dan studi perkembangan sosial. Hukum-hukum materialisme historis diperumit oleh faktor-faktor manusia. Marxisme tidak murni bersifat deterministik. Ada batas antara keinginan bebas dan keyakinan pribadi yang dapat menjelaskan perbedaan antara materialisme dialektik dan materialisme historis. Jelas bahwa sastra, yang dianggap oleh kritikus-kritikus Marxis sebagai ideologi, harus dipelajari dalam ruang lingkup materialisme historis.

Pengaruh konsep kaum materialis Marx mengenai sejarah sering sulit ditemukan dalam pernyataan-pernyataannya tentang sastra, terutama pernyataan awalnya yang lebih menggambarkan seorang ilmuwan muda Jerman pada tahun 1840-an, yang terungkap jelas dalam sastra klasik, dan bukannya menggambarkan seorang penentang yang revolusioner. Secara umum penafsiran sastranya didasarkan pada: 1. kriteria determinisme ekonomi yang menyangkut pertanyaan apakah karya sastra menggambarkan perkembangan-perkembangan lebih maju atau mundur berdasarkan ekonomi; 2. kriteria probabilitas kebenaran yang sepeleuhnya sesuai dengan kode sastra pada zamannya; dan 3. kriteria (selera) pribadi, misalnya tulisan-tulisan Aeschylus, Shakespeare dan Goethe, yang termasuk dalam daftar kesusastraan pada zamannya. Walaupun diharapkan bahwa kriteria pertama yang paling penting dari sudut pandang Marxis, para pengarang Marxis selanjutnya (kecuali pendukung *Proletkul't* dan kritik Cina selama Revolusi Kebudayaan) juga telah konsisten memperjuangkan dua kriteria Marx yang terakhir.

Di dalam "Kata Pengantar" buku *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* (1859), Marx jelas-jelas mengungkapkan bagaimana dia

melihat hubungan antara basis ekonomi dan superstruktur/struktur-atas (termasuk sastra):

Cara memproduksi kehidupan yang bersifat materi menentukan proses kehidupan sosial, politik, dan intelektual. Bukan kesadaran manusia yang menentukan keberadaannya, melainkan sebaliknya, keadaan sosiallah yang menentukan kesadarannya. Pada tahap perkembangan tertentu, kekuatan produksi material dalam masyarakat berbenturan dengan hubungan produksi yang ada, atau secara resmi, hubungan milik tempat mereka bekerja. Karena situasi perkembangan kekuatan produksi, hubungan kepemilikan ini menjadi belenggu bagi mereka. Kemudian, mulailah periode revolusi sosial. Dengan perubahan yang terjadi pada basis ekonomi, semua struktur-atas tersebut cepat atau lambat dirombak.²

Ini pernyataan singkat tentang determinisme ekonomi Marx, yang meskipun kurang tepat, telah menjadi latar belakang penjelasan-penjelasan Marxis tentang hubungan antara struktur-atas ideologi dan basis ekonomi, atau sastra dengan struktur ekonomi masyarakat.

Pernyataan yang dikutip di atas kurang tepat karena, sebagai akibat perubahan-perubahan yang terjadi dalam basis ekonomi, perubahan-perubahan dalam struktur-atas *cepat* atau *lambat* akan menyusul. Jelasnya, perubahan-perubahan yang diharapkan dalam struktur-atas dapat menyusul dari belakang. Hal ini mengakibatkan komplikasi epistemologis yang dalam banyak hal tidak memungkinkan untuk menyalahkan tesis Marxis mengenai determinisme ekonomi. Jika, misalnya, perubahan-perubahan yang diinginkan dalam struktur-atas belum terjadi (katakanlah misalnya, kebangkitan sastra sosialis yang baik dalam masyarakat sosialis), teoretikus Marxis dapat menyatakan bahwa perubahan-perubahan seperti itu semata-mata ditunda karena alasan tertentu. Dengan demikian, pada hakikatnya tesis Marxis tentang determinisme ekonomi tidak dapat dibuktikan salah.

Pada tahun yang sama, Marx dan Engels menerapkan konsep determinisme ekonomi dalam kritik mereka terhadap karya Ferdinand Lassalle yang berjudul *Franz von Sickingen* (1859), sebuah

drama tentang seorang ksatria pemberontak semasa Perang Petani pada awal abad ke-16 di Jerman. Di dalam suratnya tertanggal 6 Maret 1859, Lassalle meminta Marx dan Engels untuk mengomentari naskah tragedinya. Marx dan Engels menganggap Lassalle, yang kemudian menjadi pendiri Partai Buruh pertama di Jerman, sebagai seseorang yang mungkin menjadi sekutu politik. Kritik mereka disampaikan dengan sopan, tetapi sedikit tajam (cf. Demetz, 1967:107-16). Pertama, dalam surat terpisah kepada Lassalle, mereka menunjukkan kritik-kritik para sastrawan. Marx menganggap tokoh utama agak dangkal dan memberikan terlalu banyak nasihat kutipan yang barangkali lebih banyak diambil dari Shakespeare, bukan dari Schiller, sebagai teladan yang harus diikuti.³ Engels juga membuat referensi positif dengan penggambaran Shakespeare yang hidup, dan berharap bahwa di kemudian hari Lassalle akan berhasil mengungkapkan pesannya melalui tindakan-tindakan tokohnya, bukan melalui diskusi abstrak.

Tetapi, ada dua hal yang diperdebatkan sehubungan dengan determinisme ekonomi. Adalah Marx yang mempertanyakan apakah pilihan-pilihan historis Franz von Sickingen (1481-1523) sebagai tokoh utama yang tragis sudah benar. Marx menolak Sickingen sebagai seorang reaksioner, yang gagal "karena sebagai seorang ksatria dan wakil dari kelas sosial yang telah lenyap, dia melawan peraturan yang ada" (Marx dan Engels, 1967:I, 180). Engels menambahkan bahwa Lassalle telah melupakan unsur-unsur kebiasaan orang udik dan petani miskin dalam gerakan Petani. Jawaban panjang Lassalle atas pernyataan Marx dan Engels pada tanggal 27 Mei 1859, yang muncul dalam kumpulan kritik sastra atas Marxis, menyingkap satu rahasia. Dia benar-benar paham bahwa Marx dan Engels menginginkan dia menulis tentang kejadian-kejadian yang lebih progresif dalam sejarah Jerman dan bukan mengenai seorang ksatria penentang yang dianggap gagal sesuai dengan hukum-hukum perkembangan sejarah. Tetapi, Lassalle membalas bahwa Sickingen, sebagai tokoh yang secara historis ada tidak sereaksioner yang dibayangkan Marx, dan bahwa tidak ada dasar sejarah untuk mengatakan bahwa kelas-kelas

yang lebih rendah selama Perang Petani secara politis lebih maju daripada Sickingen: "Dalam contoh terakhir, pemikiran tentang Perang Petani tidak kalah reaksionernya dibandingkan dengan rencana Sickingen" (Marx dan Engels, 1967:1, 192). Lassalle menuduh Marx dan Engels membela pandangan deterministik sejarah Jerman: konsep sejarah ini, yang merusak kemungkinan tindakan dan keputusan individu, "tidak memberikan dasar untuk tindakan revolusi praktis atau tindakan dramatis yang dimaksud".⁴

Dari sudut pandang sastra, beberapa hal menjadi lebih menarik jika, terlepas dari penafsiran politik atas Sickingen sebagai tokoh sejarah yang benar-benar ada, Lassalle menegaskan bahwa Sickingen menurut *dia* tidak dapat diukur dengan ukuran seorang ahli sejarah, melainkan sebagai produk penanganan puisi. Lassalle mengajukan pertanyaan retorik: "Tidakkah seorang penyair berhak mengidealkan tokoh utamanya dan memberikan kesadaran yang lebih tinggi kepadanya? Apakah Wallenstein ciptaan Schiller seorang tokoh historis? Apakah Achilles ciptaan Homer nyata?" (Marx dan Engels, 1967:1, 200). Lassalle mendapat dukungan untuk pandangannya itu dari Engels, yang mengakui dalam suratnya kepadanya bahwa dia tidak bermaksud menolak hak Lassalle untuk menganggap Sickingen dan Hutten sedemikian rupa *seolah-olah* mereka bermaksud mengemansipasi para petani miskin. Lassalle menekankan hak penyair untuk mengidealkan materinya. Singkatnya, dia menekankan sifat fiksi sastra. Marx tidak memberi komentar terhadap jawaban Lassalle dan hanya memprotes keras panjangnya surat Lassalle. Namun, pandangan Aristotelian bahwa sastra dapat menyimpang dari penggambaran kebenaran sejarah, dan dapat mengidealkan realitas, tetap menjadi konsep utama dalam teori sastra Marxis.

Komentar Marx terhadap drama Lassalle hampir tidak dapat dianggap sebagai kritik sastra. Inti utama komentar-komentarnya menyangkut interpretasi fakta sejarah. Demikian juga, pendapat-pendapatnya mengenai karya Eugene Sue yang berjudul *Les mystères de Paris* (1842–3)—satu novel serial yang sangat terkenal tentang orang Paris kelas bawah dan kelas atas, kejujuran yang dianiaya, pertolongan dan penyelamatan—didorong bukan oleh

keinginan sastra, tetapi oleh kesempatan untuk menyerang lawan-lawan filsafatnya, pengikut-pengikut muda Hegelian, yaitu Bruno, Edgar, dan Egbert Bauer (Marx dan Engels, 1968:II, 64–142). Ketiga Bauer bersaudara tersebut menerima resensi tentang *Les mystères de Paris* dalam majalah bulanan milik mereka: *Allgemeine Literatur Zeitung*. Penulis resensi tersebut adalah Szeliga, nama samaran Franz Zychlin von Zychlinski (1816–1900), seorang perwira Prusia. Kritik Marx tersebut adalah tentang interpretasi Hegelian yang membingungkan dan tidak masuk akal mengenai *Les mystères de Paris*, dan bukan tentang novel itu sendiri. Kebenciannya terhadap penafsiran idealis dan tidak terpuji mengenai novel Prancis semakin jelas, demikian juga dengan tendensinya terhadap pemakaian kriteria kebenaran, yang dalam penafsiran sempit Marx tidak lebih dari kesetiaan pada realitas sosial. Seperti ditunjukkan Peter Demetz (1967:102–7), dari kritik penafsiran filosofis yang tidak masuk akal, Marx secara perlahan beralih ke kritik sosiologis novel Sue, yang dengan demikian membuat pendapat yang sebelumnya terhadap kenyataan sosial berada dalam tolok ukur kualitas sastra. Aspek kritik Marx ini, yang menjadi ciri khas positivisme abad ke-19, bertentangan dengan konsep sastra Aristotelian yang menggambarkan realitas yang lebih universal dan lebih idealis, yang dibela Lassalle dan jelas-jelas ditegaskan Engels. Dari semula tampak bahwa teori sastra Marxis dikembangkan dalam ketegangan yang saling bertentangan, yang kemudian dengan sedikit sulit dapat dijinakkan oleh filsuf-filsuf Marxis dengan bantuan metode dialektik.

Di samping kriteria determinisme ekonomi dan probabilitas kebenaran, Marx mempertahankan preferensi sastranya sendiri yang banyak sesuai dengan norma kesusastraan pada zamannya. Dalam hal ini, pengamatannya tentang seni Yunani kuno sangat menarik. Tahun 1857, dua tahun sebelum munculnya *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, Marx menulis "Pengantar" untuk buku tersebut, yang diterbitkan setelah dia meninggal oleh Karl Kautsky pada tahun 1903 dan tidak segera mendapat perhatian dalam tulisan-tulisan Marxis. Sebenarnya tulisan tersebut membeberkan topik pembicaraan yang juga dibuat dalam "Kata Pengantar" (1859),

yaitu bahwa cepat atau lambat perubahan-perubahan yang terjadi dalam struktur-atas akan menyusul sebagai akibat perubahan-perubahan dalam basis ekonomi. Di dalam naskah "Pengantar" (1857), Marx berangkat dari konsep determinisme bahwa perkembangan-perkembangan dalam struktur-atas, terutama dalam bidang estetika, harus selalu menyusul dari perubahan-perubahan dalam basis ekonomi. Dia menekankan bahwa mungkin ada satu perkembangan yang tidak seimbang dalam produksi artistik dan produksi material.⁵ Terpikat oleh kenyataan bahwa seni Yunani kuno telah mencapai kejayaan yang "tidak tertandingi" ketika perkembangan sosial ekonomi masih rendah, Marx menyimpulkan bahwa periode-periode kejayaan artistik tidak selalu sejalan dengan kemajuan materi yang tinggi.⁶ Masalah utamanya adalah memahami bagaimana seni masyarakat kuno dapat memancarkan "persona abadi" (*ewiger Reiz*) dan menyenangkan bagi manusia di zaman industri. Penjelasannya bersifat psikologis, bukan materialis, karena menghubungkan kekaguman akan seni Yunani dengan nostalgia masa muda historis umat manusia.⁷

Walaupun penjelasan ini tidak bisa dianggap materialistik dan naskah "Introduksi" diterbitkan setelah dia meninggal, teori perkembangan tidak seimbang antara produksi seni dan materi telah menjadi prinsip yang berlaku terus dalam teori sastra Marxis, yang sekarang berfungsi sebagai alasan pelarian yang dengannya asimilasi penulis-penulis besar klasik dapat dibenarkan, sekarang menjadi argumen yang memalukan bagi penulis-penulis yang tidak setuju di negara-negara sosialis yang memprotes tuntutan Realisme Sosial yang berlebihan. Jika teori Marx tentang perkembangan-tidak-seimbang dipakai di zaman modern, akibatnya terbukti bahwa suatu masyarakat sosialis tidak selalu menghasilkan sastra yang lebih unggul.

Friedrich Engels telah menyumbangkan dua dokumen penting bagi kumpulan tulisan Marxis tentang sastra. Pada tanggal 26 November 1885, dia menulis surat kepada Minna Kautsky pada waktu novelnya yang berjudul *Die Alten und die Neuen* (1884) diterbitkan. Di dalam surat ini diajukan dua persoalan yang lebih bersifat umum. Pertama, persoalan hubungan antara sastra dan

komitmen politik atau "tendensi" (*Tendenz*). Engels menentang prasangka politik dalam novel Minna Kautsky. Walaupun dia tidak menentang "sastra tendensius" (*Tendenzpoesie*) dan menganggap Aeschylus, Aristophanes, Dante, Cervantes, dan Schiller sebagai penulis-penulis *Tendenz* terbaik. Dia juga percaya, "bahwa *Tendenz* harus dibuktikan dari situasi dan aksi, dan tidak boleh dijelaskan secara eksplisit: kepada pembaca penyair tidak harus menyajikan penyelesaian historis dan yang akan datang atas konflik sosial yang dilukiskannya."⁸ Sikap kritis Engels terhadap prasangka politik dalam sastra adalah warisan (terakhir) bagi tradisi kritik Marxis. Tampaknya posisi Engels boleh dianggap menentang ajaran pokok Realisme Sosialis yang, menurut definisi Soviet tahun 1934, diharapkan mewakili "penggambaran kenyataan konkret dan benar secara historis dalam perkembangan revolusinya" (dikutip oleh Swayze, 1962:113). Tampaknya tidak mungkin menyajikan realita dalam perkembangan revolusinya tanpa menunjukkan "penyelesaian konflik sosial selanjutnya" yang dilukiskan oleh penulis. Ternyata, seorang kritikus Cina yang selama periode *Hundred Flowers* berusaha melarikan diri dari tekanan politik Realisme Sosialis, berupaya mendukung argumennya dengan merujuk posisi Engels di dalam kesusastraan *Tendenz* (Fokkema, 1965:130-3). Boleh disimpulkan bahwa sastra yang dihadapkan Engels pada prasangka politik nyata merupakan sumber kontradiksi lain dalam teori sastra Marxis.

Persoalan lain yang diangkat dalam suratnya kepada Minna Kautsky memiliki ciri khas tersendiri. Dari idealisme Jerman, Engels meminjam pandangan bahwa setiap tokoh dalam novel harus menjadi "sebuah tipe, tetapi sekaligus juga menjadi seorang individu tertentu, seorang 'yang ini', seperti dinyatakan sendiri oleh Hegel."⁹ Tetapi, atas dasar kriteria apa sifat-sifat tipikal seorang tokoh harus dipilih? Di dalam suratnya kepada Margaret Harkness yang ditulis pada awal April 1888, yang mengiriminya novel *City Girl* (1887), Engels berpendapat bahwa pemilihan karakter yang bersifat tipikal harus sesuai dengan persyaratan Realisme. Dalam surat yang ditulis dalam bahasa Inggris ini, Engels menulis satu kalimat terkenal: "Realisme, menurut saya, meng-

isyaratkan, di samping kebenaran yang terperinci, juga reproduksi tokoh yang khas dalam keadaan khas" (Marx dan Engels, 1953:122). Dalam komentarnya terhadap *Frans von Sickingen*, istilah "realistik" dipakai sebagai lawan kata "abstrak" dan "ideal", dan sebagai ciri khas drama Shakespeare (Marx dan Engels, 1967:1, 186). Kira-kira tiga puluh tahun kemudian, Engels memakai istilah yang sama. Realisme berarti kesetiaan terhadap kebenaran historis. Harkness seharusnya lebih banyak mencurahkan perhatian kepada protes yang bersifat pemberontakan kaum proletar terhadap eksploitasi, karena protes itu sendiri merupakan manifestasi fakta historis. Sekali lagi Engels menolak ide *Tendenzroman*, dan lebih merujuk kepada Balzac yang dalam *La comédie humaine* yang telah memberikan "suatu sejarah 'Masyarakat' Prancis yang sangat realistis" (Marx dan Engels, 1953:122). Ternyata Engels menghubungkan konsepnya mengenai tipe dengan jenis kesusastraan yang kemudian dalam kritik Marxis disebut "realisme kritis". Tidak seperti Demetz, kami yakin bahwa Engels memandang yang tipikal itu sebagai "suatu model representasi/perlambangan pengalaman" dan bukan "suatu bayangan ideal" (Demetz, 1967:137-8). Adanya anggapan bahwa Engels harus dianggap sebagai pelopor kritik Realisme Sosialis sulit untuk dibenarkan.

Jenis realisme yang didukung Engels bahkan dapat mengarah ke hal-hal yang bertentangan dengan pandangan politik penulis. Balzac adalah suatu kasus ketika dia, meskipun bersimpati kepada kaum ningrat, dengan kekaguman yang terang-terangan menulis tentang para pahlawan kaum republik dari Cloître Saint-Merry, orang-orang yang menurut Engels, pada tahun 1830-an mewakili sekelompok orang dan sebenarnya adalah lawan-lawan politiknya. Engels menyebut ini sebagai "salah satu kemenangan gemilang Realisme." Teorinya tentang kesenjangan yang mungkin terjadi antara pandangan politik penulis dengan makna karyanya menjadi sumbu penting bagi teori kesusastraan Marxis. Tahun 1858 N.A. Dobrolyubov mendukung pandangan yang sama dalam kaitannya dengan Gogol, yang "secara tidak sadar, dan semata-mata dengan intuisi artistik" mempunyai pandangan yang sangat dekat dengan mereka (Dobrolyubov, 1961:213). Tetapi,

Engels tampaknya belum mengetahui tulisan-tulisan kritis Dobrolyubov, walaupun dia telah mendengar mengenai karyanya dan menghargai pandangan politiknya (Marx dan Engels, 1967:1, 398-9). Tetapi, ketika membeberkan pendapat-pendapatnya mengenai Balzac, Engels barangkali telah akrab dengan penilaian serupa yang dilakukan Zola tentang Balzac, yang diterbitkan tahun 1881 dan 1882 (Wellek, 1955-65:IV, 18).

Dalam kritik Marxis, biasanya Engels dan Dobrolyubov banyak dikutip sebagai pengarang teori kesenjangan antara pandangan penulis dan makna karyanya. Teori tersebut memiliki banyak implikasi. Seperti tesis ketidakseimbangan perkembangan produksi materi dan produksi artistik, teori ini membantu mengasimilasikan penulis-penulis klasik ke dalam kumpulan materi yang boleh dibaca. Selanjutnya, teori Engels dan Dobrolyubov tidak sesuai dengan penilaian tergesa-gesa terhadap karya sastra, berdasarkan biografi atau pandangan politik penulis. Teori ini mengalihkan perhatian kritikus pada teks sastra, dan dengan demikian menolak apa yang disebut oleh New Critics sebagai "kekeliruan yang diunggaja".

Seperti Marx, Lenin mengagumi karya seni yang agung dan merasa terganggu oleh permasalahan bagaimana caranya mendamaikan karya seni yang agung dengan revolusi. Antara tahun 1908 dan 1911, Lenin menulis lima artikel untuk memperingati 80 tahun meninggalnya Lev Tolstoy. Walaupun berkali-kali mengakui bahwa karya-karya Tolstoy "termasuk dalam karya terbagus sastra dunia" (Lenin, 1967:29, 48, 53), dia juga menyamakan sudut pandang Tolstoy dengan "sudut pandang petani yang naif dan patriarkal." Dia menuduh Tolstoy sebagai "tuan tanah yang terobsesi oleh Kristus", "si Cengeng histeris yang menyebarkan", "orang aneh yang berkhotbah tentang penyerahan diri", dan pembela klerikalisme kaum pendeta (Lenin, 1967:55, 79). Lenin jelas-jelas sangat cemas karena pengaruh politis karya-karya Tolstoy. Tetapi, dari sudut pandang sastra dia memberikan nilai abadi terhadap karya-karya Tolstoy. Hampir sejalan dengan pendapat Marx tentang perkembangan produksi materi yang tidak seimbang dengan produksi artistik, dan teori Engels tentang

kesenjangan antara pandangan hidup dan karya sastra (tetapi tanpa menunjuk kepada karya sastra), Lenin menegaskan bahwa "Tolstoy [...] menghasilkan karya-karya artistik yang akan selalu diapresiasi dan dibaca masyarakat, ketika karya-karya tersebut telah menciptakan situasi hidup manusia bagi mereka sendiri setelah menggulingkan belenggu tuan tanah dan kaum kapitalis" (Lenin, 1967:48). Jelaslah bahwa Lenin menentang pemutusan semua ikatan dengan karya sastra besar, yang mendorongnya untuk mengungkapkan kekagumannya akan karya seni yang agung dengan istilah-istilah politik.

Pendekatan Lenin untuk membenarkan apresiasinya terhadap karya-karya seni yang agung adalah pendekatan relativisme historis, atau historisisme, yang dalam tiruan bebas Friedrich Meinecke (1936) telah kami definisikan sebelumnya sebagai usaha untuk menafsir dan mengevaluasi fenomena historis suatu zaman tertentu dalam hubungannya dengan fenomena lain (termasuk norma-norma) zaman tersebut. Karena materialisme historis menekankan bahwa struktur-atas berkembang sebagai akibat dari perubahan-perubahan historis tertentu dalam basis ekonomi, perkembangan struktur-atas tidak dapat dipisahkan dari basis materialnya. Pada dasarnya, perubahan-perubahan struktur-atas diharapkan tidak melampaui perubahan-perubahan basis ekonomi, walaupun, menurut pemikiran Marxis yang kemudian, perkembangan-perkembangan tertentu dalam struktur-atas dapat dikatakan berpengaruh terhadap perubahan-perubahan selanjutnya dalam basis ekonomi. Ini telah terbukti dengan pelembagaan kampanye ideologis atau "revolusi kebudayaan" di negara-negara sosialis. Tetapi, akhirnya perkembangan "kesadaran sosial" atau kebudayaan ditentukan oleh produksi materi (Wetter, 1966:240). Dengan demikian, kemungkinan-kemungkinan sastra suatu zaman tertentu pada dasarnya dibatasi oleh kondisi-kondisi historis dan material. Dalam pengertian inilah materialisme historis membenarkan historisisme tahap tertentu.

Pendapat kaum historis tentang materialisme historis adalah bahwa jasa seorang penulis harus diukur dengan latar belakang situasi sosial ekonomi pada zamannya, bukan dengan tolok

ukur gerakan revolusi modern. Atau menurut kata-kata Lenin sendiri: "kontradiksi dalam pandangan-pandangan Tolstoy harus dinilai bukan dari sudut pandang gerakan kelas pekerja masa kini dan sosialisme masa kini (tentu saja penilaian seperti itu dibutuhkan, meskipun itu tidak cukup), tetapi dari sudut pandang protes terhadap perkembangan kapitalisme, protes terhadap kehancuran masyarakat yang dirampas tanahnya—protes yang harus muncul dari pedesaan Rusia yang patriarkal" (Lenin, 1967:30). Kutipan ini menunjukkan bahwa Tolstoy harus dinilai baik dari sudut pandang orang-orang yang hidup pada zamannya maupun dari sudut pandang "sosialisme masa kini". Dengan demikian, dua tolok ukur yang berbeda dapat dipakai: standar historis untuk menilai peranan historis Tolstoy dan menyelamatkan dia sebagai seorang penulis penting, dan standar politis untuk menilai karyanya sehubungan dengan kepentingan politik di masa itu. Setiap kontradiksi antara kedua norma tersebut memerlukan penyelesaian dialektik, dengan kemungkinan bahwa dalam situasi politik tertentu norma pertama lebih ditekan daripada yang kedua atau sebaliknya. Dengan cara yang serupa beberapa tahun kemudian Mao Tse-tung (1942) membedakan "kriteria artistik" dari "kriteria politik". Karena Lenin menolak setiap "prinsip-prinsip moral 'abadi' yang abstrak" (Lenin, 1967:59), Mao menolak adanya "kriteria artistik abstrak yang sama sekali tidak dapat diubah". Penilaian artistik karya-karya sastra zaman dulu oleh kaum proletar didasarkan pada pertanyaan apakah karya-karya ini "mempunyai kepentingan progresif secara historis" atau tidak (Mao Tse-tung, 1942:89). Dalam hal ini, argumen kaum historislah yang harus menyelamatkan sastra besar.

Penilaian Lenin terhadap sastra besar didasarkan pada norma historis dan norma politis langsung. Kaum materialis historis tidak pernah dapat secara sungguh-sungguh mengikuti relativisme historis karena kepentingan politis mungkin menuntut sikap yang berbeda. Alasan yang lebih umum mengapa kaum materialis historis tidak dapat mengikuti pendekatan kaum historis adalah karena (menurut teori Marxis) materialisme historis, dengan melupakan asal-usulnya dari abad ke-19, harus dianggap sebagai

kebenaran obyektif yang tidak dapat tunduk dengan sendirinya kepada penilaian seorang relativis.

Tetapi, terlepas dari kriteria historis dan kriteria politis, harus diperhatikan bahwa Lenin, seperti Mao Tse-tung,¹⁰ sadar akan kriteria artistik langsung, dengan dasar pertimbangan bahwa karya-karya seni tertentu harus diapresiasi dari sudut pandang estetika, walaupun karya-karya tersebut telah mengalihkan pembaca dari tindakan revolusioner. Intuisi artistik menuntut ganti rugi ketika Lenin dalam percakapannya dengan Maksim Gorky menyebutkan sonata *Appassionata* karya Beethoven sebagai "musik luar biasa yang menakjubkan dan supramanusia", dengan menambahkan bahwa musik tersebut mempengaruhi sarafnya dan membuatnya ingin mengatakan hal-hal manis yang tidak penting dan menepuk-nepuk kepala orang, sementara "sekarang kita tidak boleh menepuk-nepuk kepala orang atau tangan kita akan digigit sampai putus" (Lenin, 1967:247). Barangkali pengalaman yang sama mencegah Marx untuk menjelaskan pertentangan-pertentangan yang ditemukannya dalam teori ketidakseimbangan perkembangan produksi materi dan produksi artistik.

Barangkali yang lebih penting dari pernyataan Lenin tentang Tolstoy dan Beethoven adalah artikelnya yang berjudul "Party Organization and Party Literature" (Lenin, 1967:22-8). Ditulis pada akhir tahun 1905, artikel ini membicarakan situasi baru yang diakibatkan oleh tidak jelasnya perbedaan antara pers resmi dan pers tidak resmi di Rusia (Simmons, 1961). Sebelumnya pers Partai tidak resmi dapat diawasi dengan mudah dan tidak melanggar aturan yang ada. Tetapi, ketika penulis-penulis dan segala jenis tulisan mempunyai hak resmi untuk masuk pers, Lenin cemas akan kemungkinan masuknya pengaruh borjuis ke dalam pers Partai oleh penulis-penulis yang, dengan memegang teguh ide-ide sayap kiri atau ide-ide Kekristenan secara terang-terangan, bukan merupakan anggota Partai Demokrasi Sosial atau tidak mau tunduk pada disiplin Partai. Inilah kesempatan untuk pernyataan Lenin.

Penafsir-penafsir yang kemudian menjelaskan arti artikel tersebut yang sebenarnya, sekurang-kurangnya dengan dua cara,

Pertama, mereka tidak memperhatikan kenyataan bahwa Lenin hanya berbicara tentang pengawasan Partai terhadap terbitan-terbitan Partai, dan bukan tentang pengawasan Partai atau pengawasan negara terhadap terbitan-terbitan non-Partai. Walaupun artikel Lenin dipakai untuk membenarkan pengawasan negara di negara-negara komunis terhadap terbitan-terbitan non-Partai, artikel tersebut tidak memiliki dasar yang kuat untuk membenaran tersebut. Kedua, perbedaan antara terbitan yang bersifat politis dan yang bersifat sastra menjadi kabur. Sebenarnya, maksud Lenin adalah tulisan umum dan bukan tulisan kreatif. E.J. Simmons (1961:82) dengan benar mengamati bahwa sastra Rusia yang ekuivalen dengan *belles-lettres*, yaitu *chudožestvennaja literatura*, satu kali pun tidak pernah muncul dalam artikel Lenin "Party Organization and Party Literature". Untuk menyebut hanya satu contoh interpretasi yang mendukung pandangan bahwa Lenin menunjukan pernyataan-pernyataannya kepada sastra kreatif dan membersihkan jalan untuk pengawasan di luar lingkup terbitan Partai, kita dapat melihat laporan A.A. Surkov dalam Kongres Kedua Penulis-penulis Soviet, yang diterbitkan dalam *Literaturnaja gazetta* tanggal 16 Desember 1954. Dalam mengomentari artikel Lenin "Party Organization and Party Literature", Surkov mengatakan: "Kata-kata Lenin ini, yang sekarang diwujudkan dalam praktek keseluruhan perkembangan kesusastraan kita, mengandaikan—dengan tujuan umum melalui aplikasi metode Realisme Sosialis—kemungkinan munculnya berbagai aliran, persaingan kreatif di antara mereka, dan pembahasan-pembahasan yang luas tentang kegunaan aliran ini dan aliran itu." Walaupun tentu saja Lenin tidak berkomentar tentang metode sastra standar atau wajib, apalagi Realisme Sosialis, Surkov mengisyaratkan bahwa kebebasan membahas persoalan-persoalan sastra hanya akan ada bila pembahasan tersebut terjadi dalam kerangka metode resmi Realisme Sosialis. Interpretasi Surkov sangat bertentangan dengan pandangan Krupskaja bahwa artikel "Party Organization and Party Literature" tidak berkenaan dengan karya sastra (Eimermacher, 1972:44).

Sungguh tidak masuk akal kalau dikatakan bahwa Lenin me-

letakkan dasar pengawasan negara dalam artikel yang mengecam situasi dalam "karya sastra yang telah dicemari oleh sensor Asia" (Lenin, 1967:24). Dapat disimpulkan bahwa propaganda sepihak untuk Realisme Sosialis di negara-negara sosialis dan pelembagaan pengawasan sastra kreatif yang menyimpang dari metode resmi tersebut tidak dapat dibenarkan dengan merujuk pada pernyataan-pernyataan sebelum revolusi oleh Marx, atau Engels, atau Lenin tentang sastra. Ternyata, pengawasan bukanlah akibat logis dari materialisme historis karena perubahan dalam basis ekonomi, cepat atau lambat, pasti mengakibatkan perubahan-perubahan dalam struktur-atas. Secara teoretis, pengawasan dapat dipakai hanya untuk sementara dan untuk alasan taktis. Dalam praktek, telah terbukti bahwa "sementara" dapat menjadi jangka waktu yang cukup panjang.

Teori dan Praktek setelah Revolusi Oktober

Perkenalan dengan struktur ekonomi sosialis setelah Revolusi Oktober menciptakan suasana baru dalam bidang kritik sastra Marxis di mana-mana. Dari sudut pandang Marxis, situasi kebudayaan di Uni Soviet dan di negara-negara sosialis lainnya sangat berbeda dengan situasi kebudayaan di Eropa Barat atau Amerika Utara. Sebagai Marxis yang teguh, para pemimpin Soviet diharapkan percaya bahwa basis ekonomi baru tersebut cepat atau lambat akan menghasilkan kebudayaan baru. Tetapi, mereka tidak tahu *kapan* kebudayaan baru tersebut akan terwujud dan sejauh mana perwujudannya dapat didukung oleh sarana-sarana politik dan sarana lainnya. Pertanyaan lain adalah sikap yang bagaimana yang harus ditunjukkan terhadap kebudayaan lama atau kebudayaan borjuis. Persoalan-persoalan ini memecah-belah para pemimpin Soviet selama belasan tahun, sampai pada awal tahun 1930-an persoalan tersebut untuk sementara disimpan, walaupun tidak diselesaikan. Ketika pada tahun 1934 Realisme Sosialis diumumkan sebagai bentuk sastra tertinggi, sastra lama pada dasarnya digeser ke posisi kedua. Sebutan berulang-ulang terhadap karya-karya kaum Realis Sosialis seperti karya Gorky yang

berjudul *Mat' (Ibu, 1906)*, karya Serafimovič yang berjudul *Železnij potok (Banjir Besi, 1924)*, karya Gladkov yang berjudul *Cement (Semen, 1925)*, dan karya Fadeev yang berjudul *Razgrom (Sembilan Belas, 1927)* berperan dalam mendukung pandangan bahwa pembentukan kebudayaan baru sedang berjalan dengan baik. Selanjutnya, konsep Realisme Sosial berperan sebagai prinsip penuntun dalam kritik sastra resmi dan diharapkan memajukan ekspresi sastra masyarakat baru tersebut.

Walaupun gagasan Realisme Sosialis merupakan kompromi, gagasan tersebut bukanlah hasil asli yang muncul begitu saja dari perdebatan panjang tentang permasalahan-permasalahan teoretis di antara pemimpin-pemimpin Soviet. Pada tahun-tahun pertama setelah Revolusi Oktober, ada kecenderungan tertentu untuk menjauhkan diri dari campur tangan Partai dalam bidang kebudayaan, atau seridaknya, membatasi keputusan-keputusan Partai dalam masalah-masalah kebudayaan sampai batas minimum, sambil menunggu munculnya sastra revolusioner berkualitas tinggi yang diharapkan dari para penulis. Sementara itu, orang tetap membaca sastra lama yang diterbitkan dalam jumlah jutaan dengan edisi murah. Arus ini diwakili oleh A.K. Voronskij, editor jurnal *Krasnaja nov' (Tanah Perawan Merah)* dari tahun 1921 sampai 1927, dan pada tingkat yang lebih tinggi oleh A.V. Lunačarskij, pimpinan Komisariat Pendidikan Rakyat selama tahun 1920-an, oleh Leon Trotsky, teoretikus utama CPSU pada awal tahun 1920-an tetapi dipecat dari Partai tahun 1927, dan juga oleh Lenin yang meninggal pada tahun 1924 (bandingkan: Maguire, 1968).

Dalam terbitan perdana *Krasnaja nov'*, Lunačarskij mengungkapkan penghargaannya atas pandangan Marx, seperti dikenang oleh Franz Mehring, bahwa mereka yang tidak memahami pentingnya seni klasik bagi kaum proletar adalah "orang idiot yang tak disembuhkan" (Eimermacher, 1972:96). Lenin juga menekankan prinsip kesinambungan budaya. Dalam konsep resolusi tahun 1920, dia menyatakan secara tidak langsung bahwa budaya proletar "bukan temuan kebudayaan [...] baru, tetapi perkembangan dari contoh-contoh terbaik, tradisi, dan hasil-hasil budaya

yang ada dari pandangan dunia Marxis..." (*ibid.*:81). Barangkali pilihan sastra Lenin sendiri memainkan peranan tertentu dalam hal ini. Dia sama sekali tidak memiliki apresiasi terhadap syair kaum Futuris Majakovskij, walaupun sajak tersebut diterima baik oleh kelompok pekerja ketika dibaca oleh pengarangnya. Tetapi, pemimpin-pemimpin Soviet lainnya, termasuk Trotsky, secara umum juga merasa bahwa para pengarang yang bermaksud melupakan pencapaian budaya kaum borjuis, seperti *Proletkul't* (sekelompok pengarang proletar yang mendukung pembentukan kebudayaan proletar) dan kaum Futuris komunis yang mendukung majalah resensi *Lef* tidak banyak memberikan tawaran yang dapat bersaing dalam hal mutu dengan sastra lama atau sastra non-Marxis.

Sementara Homer, Shakespeare, Balzac, dan tokoh-tokoh Realis Rusia tetap berada dalam persoalan bacaan yang diizinkan (*ibid.*:261-2), Voronskij mengatakan bahwa sensor sastra modern terlalu ketat. Dia hanya dapat menerima satu kriteria sensor, yaitu jika karya sastra itu bersifat kontrarevolusi. Tetapi, sensor tidak boleh campur tangan dalam penilaian artistik karya sastra dan si pengarang pada hakikatnya harus bebas dalam melukiskan sisi gelap kehidupan Soviet. Sensor tidak boleh menganggap "gambaran kehidupan menurut pengertian Gogol, Saltykov-Šcedrin, atau Chekov sebagai serangan terhadap revolusi" (*ibid.*:20). Sikap ini, seperti ditunjukkan Viktor Šklovskij dan didukung Lunačarskij (*ibid.*:300, 262), membuka jalan bagi pengarang-pengarang seperti Zamjatin, Pil'njak, dan Bulgakov untuk tetap menerbitkan karya-karya mereka selama tahun 1920-an. Secara umum Lunačarskij dan Voronskij menekankan nilai-nilai kognitif karya sastra, yang dipercaya dapat menyampaikan informasi yang tidak akan pernah ditemukan dalam penelitian-penelitian statistik. Mereka mendesak pengarang untuk mengatakan kebenaran, tidak ada yang lain kecuali kebenaran, biarpun bertentangan dengan harapan Partai (*ibid.*:265-7).

Pengarang-pengarang yang berlindung di bawah bendera *Proletkul't* berpendapat lain. Tujuan mereka adalah menciptakan kebudayaan proletar tanpa bantuan kelompok lain. Shakespeare

dan Molière telah memenuhi misi historis mereka, dan hanya merupakan kepentingan historis bagi kaum proletar (*ibid.*:133). Tetapi, pengarang-pengarang proletar jarang menolak warisan budaya tersebut secara terus terang. Seruan Kirillov untuk membakar Raphael demi kepentingan masa depan dan untuk menghancurkan museum-museum adalah kekecualian. Disampaikan dalam sebuah puisi (tahun 1917), seruan itu merupakan gema kesiangan dari pandangan-pandangan kaum Futuris.¹¹ Dalam konferensi resolusi pada tahun 1925, pengarang-pengarang proletar berpendapat bahwa "penghancuran semua jenis dan bayangan borjuis serta sastra picik borjuis menjadi penting," tetapi keputusan ini tampaknya diredakan dengan program muluk-muluk pengikut Lenin mengenai asimilasi kritis sastra klasik dan sastra borjuis dengan kebudayaan pada saat itu (*ibid.*:278-9).

Proletkul't berusaha mencapai tujuannya dengan kampanye-kampanye alokasi anggaran, penyensoran, dan fitnah. Mereka yakin bahwa sudah terlalu banyak dukungan diberikan kepada pengarang-pengarang seperti Boris Pil'njak, yang dengan terbuka mengatakan bahwa dia bukan seorang komunis dan tidak bermaksud menulis sebagai seorang komunis, atau terhadap Il'ja Erenburg, yang pada waktu itu telah menyelesaikan novel sendirannya yang berjudul *Julio Jurenito* (1922) (*ibid.*:199-200).

Pada tahun 1924 salah satu tokoh utama dalam *Lef*, yaitu N. Čužak, menjelaskan dengan baik apa yang dibencinya dalam kebijakan kebudayaan yang sedang berlaku yang mengizinkan penulis-penulis seperti Pil'njak dan Erenburg menerbitkan karya mereka dan mengizinkan Voronskij untuk berbicara tentang sastra. Partai sebaiknya mencek apa saja yang dapat membunuh keinginan bertindak dan memperoleh kemenangan yang menentukan. Segala sesuatu yang bertentangan dengan selera baik atau kenikmatan hidup harus dihapus. Setiap pengarang harus tahu persis apa yang harus dia katakan dan pengaruh apa yang ingin dia peroleh dengan tulisannya. Tidak akan ada izin untuk membicarakan inspirasi atau mistik "kreasi artistik". Tetapi, teori bahwa sastra terutama memiliki nilai kognitif juga harus ditolak. Dalam pandangan Čužak, tugas utama sastra kelas adalah mela-

tih—terutama para pemuda—keinginan untuk berpartisipasi dalam pembentukan dan kemenangan sosialisme (*ibid.*:168–72).

Ada beraneka alasan mengapa Partai ragu-ragu untuk memihak *Proletkul't* dalam pertentangannya dengan pengarang-pengarang lainnya. Pada awal tahun 1920-an, *Proletkul't* tidak mendapat dukungan dari pengarang-pengarang besar. Selanjutnya, secara politis tampaknya adalah tidak bijaksana mengatur kehidupan kebudayaan dengan sangat ketat ketika situasi ekonomi dan politik jauh dari stabil. Akhirnya, masalah-masalah negara Soviet yang relatif masih muda itu menjadi begitu luas sehingga masalah-masalah sastra terutama diserahkan kepada eselon kedua, yang berarti tidak ada pedoman jelas yang dikeluarkan Partai pusat. Trotsky membenarkan sikap Partai terhadap masalah-masalah kebudayaan sebagai berikut:

Seni harus mencari jalan sendiri dan dengan caranya sendiri. Metode-metode Marxis tidak sama dengan metode artistik. Partai memimpin kaum proletar tetapi tidak menentukan proses historis sejarah. Ada bidang-bidang yang dipimpin Partai, secara langsung dan secara imperatif. Ada bidang-bidang yang di dalamnya Partai hanya bekerja sama. Akhirnya, ada juga bidang tempat Partai mengorientasikan diri. Bidang sastra bukanlah bidang tempat Partai memberi komando. Partai dapat dan harus melindungi sastra, tetapi hanya boleh menuntunnya secara tidak langsung (Trotsky, 1924:218).

Salah satu alasan terpenting mengapa Partai secara otomatis tidak memihak *Proletkul't* adalah pernyataan *Proletkul't* bahwa dia dapat mengarahkan seluruh bidang sastra tanpa campur tangan dari pusat Partai. Walaupun hampir semua anggota organisasi *Proletkul't*, seperti Asosiasi Pengarang Proletar Rusia (RAPP-Russian Association of Proletarian Writers) adalah anggota Partai, Partai masih takut kalau-kalau organisasi-organisasi *Proletkul't* akan menganggap kedudukan mereka terlepas dari Partai. Tetapi, pemimpin-pemimpin Soviet menjadi kurang sabar dengan keadaan sastra ketika mereka melihat bahwa pengarang-pengarang non-Marxis tidak secara otomatis beralih menjadi pendukung rezim tersebut. Akibatnya, posisi *Proletkul't* menjadi semakin kuat.

Tetapi, ini tidak mengakibatkan kemenangan total bagi *Proletkul't*. Ketika tahun 1930 RAPP menyerap hampir semua organisasi pengarang lainnya, RAPP dianggap bertanggung jawab atas bentuk sastra Soviet yang menjadi rapuh. RAPP mencapai kedudukan monopolinya dengan kritiknya yang berapi-api, fitnah, dan intimidasi terhadap organisasi-organisasi dan individu-individu pengarang yang kompetitif: ancaman-ancaman terhadap Boris Pil'njak dan Evgenij Zamjatin dari tahun 1929 dan sesudahnya sangat terkenal. Sebagai akibat tindakan RAPP menentang penulis-penulis pembangkang, penulis-penulis besar bungkam. Dengan dukungan Maksim Gorky, mereka mengajukan keluhan tentang Stalin, yang mendesak Komite Pusat untuk membubarkan organisasi-organisasi pengarang proletar dan menyatukan "semua pengarang yang mendukung program kekuasaan Soviet serta mencoba berpartisipasi dalam pembentukan sosialisme" dalam satu Perhimpunan Pengarang (Eimermacher, 1972:434).

Pada Kongres Pertama Pengarang Soviet (1934), Realisme Sosialis diterima sebagai prinsip penuntun dalam kreasi sastra. Di dalam Statuta Perhimpunan Pengarang, hal itu dilukiskan sebagai berikut:

Realisme Sosialis, metode dasar kesusastraan, dan kritik sastra Soviet, menuntut pengarang untuk memberikan penggambaran kenyataan yang penuh kebenaran dan konkret secara historis dalam perkembangan revolusinya. Sementara itu, kebenaran dan konkretan historis suatu pelukisan kenyataan artistik harus dikombinasikan dengan tugas pendidikan dan pemulihan ideologi pekerja dengan semangat sosialisme (Swayze, 1962:113).

Rumusan itu jelas-jelas merupakan kompromi, dan mengandung sejumlah kontradiksi. Hal itu dimaksudkan untuk melonggarkan larangan-larangan politik yang sebelumnya ingin diperkenalkan oleh *Proletkul't* dalam sastra, tetapi definisi resmi Realisme Sosialis tetap mempertahankan tuntutan agar propaganda dibuat demi tujuan politik sosialisme. Melukiskan kenyataan dalam perkembangan revolusioner yang sebenarnya berarti menggambarkan sesuatu yang dapat dianggap sebagai kenyataan dan sesuatu yang belum menjadi kenyataan. Dari awal konsep tersebut harus

dijelaskan secara luas, dan penjelasan-penjelasan tersebut bersifat kontradiktif. Dalam pidatonya di Kongres Pengarang, Maksim Gorky—yang oleh A.A. Ždanov secara ironis dipuji dan dijuluki sebagai “pengarang proletar agung” karena ketidakpercayaan Gorky terhadap *Proletkul’t*—memberi penjelasan tentang kekuatan kata, tentang sastra sebagai “pengusir setan” dan “mantra” (*Problems of Soviet Literature* 1935:15, 29). Tetapi, Nikolaj Bucharin yakin bahwa Realisme Sosialis “adalah musuh dari segala sesuatu yang bersifat supranatural, mistik, dan semua idealisme duniawi lainnya” (*ibid.*: 251). Bucharin menekankan komponen realis dalam Realisme Sosialis, sementara Gorky dan Ždanov menekankan komponen romantik. Yang satu melihat penulis terutama sebagai pengamat, yang lain melihatnya lebih sebagai pengkhotbah atau propagandis. Walaupun belakangan dalam situasi yang berbeda diberikan jawaban yang berbeda sesuai dengan titik berat yang diinginkan pada fungsi penulis, desakan bahwa pengarang Soviet melalui karyanya harus berpartisipasi dalam propaganda pandangan hidup sosialis, tidak pernah dihilangkan.

Kongres Pertama Pengarang Soviet menekankan pandangan yang kurang keras dibandingkan dengan *Proletkul’t*, yaitu pandangan tentang sastra klasik dan sastra borjuis. Dengan mengacu pada ucapan Stalin bahwa pengarang harus menjadi insinyur jiwa manusia, Ždanov yang berbicara dalam kapasitasnya sebagai sekretaris Komite Pusat CPSU menjelaskan bahwa “asimilasi kritis warisan sastra dari semua zaman” menggambarkan tugas yang harus dipenuhi tanpa kegagalan (*ibid.*: 22). Gorky mengungkapkan pendapat positif tentang “Griboedov, Gogol, dan seterusnya sampai ke Chekhov dan Bunin”. Dia menyebut kritikus Vissarion Belinskij sebagai orang Rusia yang paling berbakat dan paling jujur. Tetapi, dia menolak karya Dostoevsky yang berjudul *Memoirs from Underground*, serta karya Proust dan Céline. Karl Radek mengkritik Joyce, yang melukiskan “setumpuk pupuk kandang yang dihuni cacing-cacing”, dan menasihati para pengarang supaya belajar dari Tolstoy dan Balzac dan bukan dari Joyce (*ibid.*:153, 182). Dengan cara ini, pengarang didesak untuk menulis tentang masa depan komunisme yang megah dengan istilah-istilah yang dipin-

jam dari abad ke-19! Beberapa tahun kemudian, Abram Terc (nama samaran A.D. Sinjavskij) memberikan kesimpulan bahwa konsep Realisme Sosialis menderita eklektisisme (Terc, 1957).

Mengapa pengarang-pengarang modern Soviet tidak diizinkan mencoba bentuk-bentuk baru dan asing? Pada prinsipnya, Partai harus selalu memiliki akses ke keseluruhan bidang sastra. Bentuk-bentuk kompleks dan maknanya yang cocok, betapapun progresifnya, akan merusak pemahaman teks sastra dan dengan demikian menyulitkan kontrol yang dituntut Partai. Pengarang-pengarang komunis diizinkan, malah dimotivasi untuk bermimpi, tetapi mimpinya harus selalu berada dalam batas-batas logika Marxis dan sesuai dengan sensor Partai. Sejarah *Proletkul’t* jelas menunjukkan bahwa pada akhirnya tidak ada kekuasaan selain otoritas Partai yang dapat memutuskan apakah karya sastra tertentu merugikan atau menguntungkan bagi tujuan revolusi. Berbeda dengan sikap Trotsky yang agak toleran dalam masalah-masalah sastra, Partai Stalin yakin bahwa Partai tidak dapat mendelegasikan kekuasaannya, atau kehidupan sastra pada umumnya, kepada beberapa kritikus atau pengarang yang cerdas. Partai menegaskan bahwa setiap saat Partai harus mampu membicarakan karya sastra secara ideologis, dan dengan demikian terus berbicara tentang sastra dengan model abad ke-19 yang terdiri atas isi dan bentuk yang dapat dipisahkan.¹²

Dari awal tahun 1930-an, pengarang-pengarang Soviet diharapkan menerima pedoman-pedoman akhir dari Partai. Mereka harus menghormati prinsip “semangat partai” (*partijnost*), yaitu mereka harus mengikuti pandangan Partai dan tetap setia pada kebijakannya yang terus-menerus berubah. Semangat Partai juga berfungsi sebagai kriteria dalam penilaian karya sastra kontemporer. Demikian pula istilah “sifat populer” (*narodnost*), yang pada tahun 1836 dipakai Belinskij (1953-9:1, 283) untuk menggolongkan cerita-cerita Gogol, melukiskan tokoh “rakyat” progresif dalam sastra lama dan juga berfungsi sebagai standar dalam kritik sastra Soviet. Para kritikus Marxis menganggap semangat Partai Komunis sebagai “sifat populer” tingkat paling tinggi (Ovsjannikov, 1973:395).

Dengan menghubungkan prinsip semangat partai dalam masalah-masalah sastra dengan Lenin (walaupun tanpa dasar yang kuat), A.A. Zdanov menimbulkan akibat-akibat ekstrem. Pengaruhnya terhadap kehidupan sastra setelah perang sangat besar dan sangat mengganggu. Pada tahun 1946 dia mendesak Komite Sentral untuk mengecam Michail Zosćenko dan Anna Achmatova, yang mempraktikasikan suatu rezim yang sangat ketat dalam kehidupan sastra.¹³ Zdanov meninggal pada tahun 1948, tetapi baru setelah Stalin meninggal pada tahun 1953, pelonggaran budaya dimulai.

Salah satu indikasi pelonggaran tersebut adalah adanya perubahan dalam ketertuan-ketertuan Realisme Sosialis. Kongres Kedua Perumpulan Pengarang Soviet (Desember 1954) mengatakan bahwa tuntutan untuk menggabungkan penggambaran realita yang benar dalam perkembangan revolusinya dengan tugas pendidikan ideologis pekerja harus dianggap berlebihan, karena setiap penggambaran realita yang benar diharapkan akan memperoleh pendidikan ideologis. Definisi Realisme Sosial disederhanakan sebagai berikut: "Realisme Sosialis menuntut pengarang untuk menggambarkan realita yang benar dalam perkembangan revolusioner" (Swayze, 1962:114). Walaupun ada perubahan, kontradiksi utama (dalam persyaratan) untuk melukiskan keadaan sekarang dan masa depan tetap dipertahankan.

Tajuk rencana berjudul "On the Problem of the Typical in Literature and Art" ("Mengenal Persolan Khas dalam Sastra dan Seni") yang terbit dalam *Kommunist*, Desember 1955, juga memberi sumbangan terhadap pengendalian umum di bidang budaya. Dalam bab 2 kami melihat bahwa hal ini menimbulkan masalah yang "khas" (*tipičnost*). Tajuk rencana tersebut mengkritik pandangan bahwa persoalan khas tersebut selalu bersifat politis. Dengan mengulangi pendapat-pendapat sebelumnya,¹⁴ G.M. Malenkov mengutarakannya dengan cara ini seperti pada tahun 1952 (Erich, 1955:414; Swayze, 1962:81, 133).

Tajuk tersebut dibagi dalam tiga bagian, masing-masing membicarakan kekhlasan, semangat partai, dan persyaratan yang berlebihan sebagai alat tipifikasi. Tajuk tersebut menyatakan bahwa

makna tipifikasi terletak pada penggunaan "penggambaran yang jelas, konkret, efektif, dan mengesankan, yang tidak hanya mempengaruhi pikiran, tetapi juga perasaan manusia". Jadi, tidak benar bahwa dia membahas konsep tipikal karena menyesuaikan dengan kekuatan sosial tertentu. Kesadaran artistik tentang kehidupan memiliki unsur-unsur yang ada persamaannya dengan ilmu pengetahuan, tetapi tetap masih berbeda. Hal tersebut direncanakan oleh hukum-hukumnya sendiri: tipifikasi (*tipizacija*) merupakan hukum dasarnya. Berbeda dengan ilmu pengetahuan, "seni menggambarkan hukum-hukum yang menentukan realita dalam imaji, yaitu dalam bentuk yang konkret dan efektif yang mewujudkan hal-hal umum dalam hal khusus."

Tajuk tersebut mengakui bahwa tipifikasi selalu dihubungkan dengan pandangan hidup seniman, tetapi tajuk tersebut menganggap keliru usaha mencari pengungkapan pandangan partai dalam segala sesuatu yang khas tanpa memperhatikan waktu dan situasi saat seniman bekerja. Di sini bahaya vulgarisasi mengancam. Mungkin saja arti "obyektif" suatu karya berorientasi dengan pandangan politik pengarang. Dalam konteks ini disebut-sebut nama Balzac sebagai contoh terkenal. "Tidak semua seniman memiliki semangat partai, tetapi karya mereka masih layak dibaca. Namun, semangat partai Komunis "adalah ekspresi tertinggi ciri-ciri kelas tertentu dalam pandangan dunia." Semangat partai merupakan prinsip ideologi dasar bagi metode artistik sastra sosial.

Akhirnya, tajuk tersebut mengecam kesalahan kaum dogmatis yang memahami metode yang "membesar-besarkan" secara dangkal. Mereka lupa bahwa yang tidak lazim dalam seni realistik dapat menjadi khas hanya jika mengandung "kuman dari yang baru dengan potensi sifat massa" di dalamnya, atau kalau dihubungkan dengan gejala kehidupan yang biasa, bukanlah fenomena kehidupan yang kebetulan. Jenis kesalahan dalam aplikasi alat untuk melebihi-lebihkan seperti ini telah menjadi sumber biasan yang tidak perlu dan tidak berbalasan (*balakivost*).

Sebagaimana lazimnya dalam tulisan-tulisan Marxis, editorial tersebut berbicara tentang aspek-aspek genetrik sastra dan pengaruhnya terhadap pembaca. Ciri-ciri teks sastra hampir tidak

discarakan. Editorial tersebut menahani mantap imaji estetis sastra yang dapat mempengaruhi emosi, tetapi tidak menjelaskan sejauh mana penggambaran estetis ini menghindari penilaian politis. Tampaknya pesan utama editorial tersebut adalah bahwa di masa lampau sensor politik sudah terlalu keras. Di lain pihak, prinsip dasar Marxis bahwa pada akhirnya segala sesuatu bersifat politis dan pada hakikatnya harus tunduk terhadap penilaian politis, tidak dicabut. Dengan hari-hari, pelonggaran budaya memperkenalkan Marxisme yang *kerang ekphrasi* dibandingkan dengan yang ada selama periode Zdanovis. Hal ini semakin memperluas pembahasan. Berbagai masalah dari tahun 1920-an diumumkan kembali, bukan hanya Formalisme Rusia, tetapi juga pandangan-pandangan Lunacarskij dan Voronskij yang arketip-artikelnya dicetak ulang.

Para kritikus Marxis yang menghindari pendekatan strukturalis memusatkan perhatian mereka pada asal-usul dan fungsi sastra. Dalam menjelaskan asal-usul sastra, editorial *Kommunist*, Desember 1955, menyinggung rumusan Belniskij, "seni adalah berpijak dalam imaji-imaji". Dengan demikian, editorial tersebut menyimpulkan satu konsep dengan konotasi-konotasi Romantik dan idealis: unruk dipertanyakan dalam penjelasan asal-usul sastra, yang jika tidak demikian harus dianggap materialis.¹⁵ Hal ini dapat dijelaskan dengan pecakapan sejarah berikut, yang dimaknakan unruk mendemonstrasikan bahwa teori seni Belniskij dicandai dengan konsep-konsep kreasi bawah sadar dan kontemplasi tentang kebenaran yang hampir mistis. Penting juga diperluas secara cepat warisan kritik sastra Rusia abad ke-19 (termasuk N.A. Dobrojubov dan N.G. Cernyshevskij), karena, bersamaan dengan pikiran-pikiran Marxis, mereka juga memberikan konsep-konsep dasar teori sastra Soviet.

Pertama, perlu kita ingat pandangan Belniskij tentang tindakan kreatif yang disebut-sebut dalam sebuah esai tentang Gogol tahun 1836: "Kekuatan berkreasi adalah anugerah alam yang besar. Saat-saat berkreasi adalah saat keramat. Tindakan kreatif bertujuan tanpa pamrih, tanpa sadar dalam kesadaran, bebas dalam ketergantungan." Menurut Belniskij, sifat tindakan kreatif

menunjukkan bahwa seniman harus benar-benar diberi kebebasan dalam memilih topik pembicaraannya. Dia menyimpulkan esainya dengan mengatakan: "Dapatkah topik pembicaraan menambah nilai suatu karya (sastra)? [...] Misalnya, Tuan Gogol melukiskan hal-hal yang didorong oleh inspirasinya unruk dilukiskan, dan bahwa dia enggan melukiskan hal yang didesakkan kepadanya, baik oleh keinginannya sendiri maupun oleh para kritikus" (Belniskij, 1953-9:1, 285, 307). Kedua, dalam esai yang sama dia menjelaskan konsepnya tentang kekhususan sastra: "Salah satu ciri terpenting dalam keaslian kreatif," menurut Belniskij, "terdiri atas tipifikasi (*tipizm*). [...] Dalam karya-karya orang yang benar-benar berbakat, setiap orang adalah lain daripada yang lain, dan setiap tipe, bagi pembaca, adalah orang yang dikenali, namun tidak dikenal." Sebagai contoh dia menyebut seorang tokoh sastra terkenal dalam salah satu cerita Gogol "sebuah simbol, sebuah dongeng ajaib, [...] sebuah kaftan yang dibuat sedemikian rupa sehingga cocok unruk bahu scribu orang" (I, 295-7). Tipe tersebut, seperti dijelaskan Belniskij, adalah akibat langsung dari dorongan inspirasi. Dia melukiskan seni sebagai "perenungan langsung tentang kebenaran, atau berpikir dalam imaji-imaji" (IV, 385), yang mengingatkan orang pada Hegel dan A.W. Schlegel.¹⁶

Pemikiran Belniskij juga populer pada masa awal Marxisme Rusia. Dalam membahas resepsi seni, kritikus terkenal Rusia G.V. Plechanov memiliki pendirian yang mengingatkan kita pada tradisi Romantik. Dia kagum akan dalil Kant tentang penikmatan keindahan tanpa pamrih, dan mengharapkan pengaruh lebih baik berbicara tentang bahasa imaji dan bukan tentang bahasa logika. Dia menambahkan bahwa "yang berguna akan dinilai dengan pikiran: yang indah dinilai dengan kontemplasi. Bidang kekuasaan yang pertama adalah perhitungan; yang kedua adalah suara hati." Dan, dengan sesuatu yang mengingatkan akan Hegel dan Belniskij dia menambahkan bahwa "ciri terpenting kenikmatan estetis adalah kesegarannya."¹⁷ Sebagai akibat wajar pendapat ini, dan sangat sesuai dengan Belniskij, Plechanov tidak mempercayui setiap usaha unruk membuat penulis menyebarkan propaganda politik (Demetz, 1967:189-98).

Sebagai salah seorang pemimpin Mensheviks, Plechanov dipejarkan segera setelah Revolusi Oktober dan meninggal dalam penjara pada tahun 1918. Tetapi, tulisan-tulisannya tetap menjadi topik perdebatan sastra pada tahun 1920-an. Lunacharski dan Voronski menekankan bahwa hubungan karya sastra dengan basis ekonomi bersifat tidak langsung dan berputar-putar. Seni bukan cerminan sederhana dari realitas; tulis Lunacharski pada tahun 1924. Pengarang bukan hanya pengamat, tetapi juga pengkhotbah, dan dapat segera mengungkapkan pikiran dan perasaannya. Dalam membea sastra, Lunacharski menghubungkan Krupskaja dengan pemikiran bahwa masyarakat juga lebih sulit "berpikir dalam imaji-imaji" (Eimermacher, 1972:262, 265). Pada tahun yang sama I. Vardin, juru bicara *Proletkult*, menjabrka Voronski sebagai seorang kritikus non-Bolshevik yang masih mengikuti pemikiran-pemikiran tradisional dari zaman Belinski (*ibid.*: 201). Kemudian, sampai tahun 1932, pandangan-pandangan Plechanov tentang berpikir logis dan berpikir-dalam-imaji dikecam dalam *Pravda* karena mengarah pada "teori reaksioner kean langsung" (*ibid.*: 429).

Kami melihat bahwa penerimaan atau penolakan konsep Belinski tentang tindakan kreatif erat hubungannya dengan berbagai persoalan dalam kebijakan sastra Marxis. Penerimaan berarti bahwa pengarang tetap bebas dalam memilih pokok pembicaraan, dan bahwa kita tidak boleh mengharapkannya menyemburkan pikiran-pikiran yang tertuang dalam karyanya. Setiap penyensoran akan berarti melewati batas. Ketika mereka kembali mengakui Belinski sebagai sumber teori sastra, pengarang-pengarang Soviet tidak mengungkapkannya secara langsung. Kalau perlu, mereka memperbaiki ketegangan-ketegangan lain dalam tradisi kritik Rusia abad ke-19 untuk mendukung pernyataan bahwa pengarang harus berbicara tentang pokok pembicaraan tertentu dan menjadi propagandis cita-cita sosialis. Baik N.A. Dobrojubov maupun N.G. Cernyševskij mampu memberikan dukungan yang diperlukan. Sementara Dobrojubov sampai batas tertentu masih mengamur konsep-konsep Romantik dalam hal tindakan kreatif, dua-duanya mengakui bahwa bentuk dan isi

dapat diubah secara terencana dan menerima pengertahuan yang sudah ada tentang kenyataan sosial sebagai tolok ukur yang dipakai untuk menilai karya sastra. Dengan menganjurkan teori refleksi materialis secara ketat, Cernyševskij dalam sebuah tinjauan buku tahun 1856 mengajukan pertanyaan retorik: apakah orang akan mengagumi Raphael sendainya dia hanya melukis hiasan bermotif daun, burung, dan bunga (Cernyševskij, 1950:230). Beberapa tahun kemudian, Dobrojubov mengamati: "Kita tidak akan pernah setuju bahwa penyair yang menyia-nyaiakan bakarnya dalam melukis contoh daun dan selakan dapat disamakan dengan orang yang dengan bakat yang sama sanggup melukiskan gejala kehidupan sosial, misalnya" (Dobrojubov, 1961:262). Baru-baru ini, kritikus Soviet, Moissei Kagan, mengungkapkan dirinya dengan cara yang mirip dan menegaskan bahwa nilai karya sastra tergantung pada sifat temanya.¹⁸

Namun, dapat dimengerti bahwa kaum Marxis Cina, tanpa dilurasi oleh kebutuhan untuk mempertahankan warisan kritik Rusia, membuang semua unsur tulisan kritis kaum demokrat revolusioner Rusia, bahkan termasuk Cernyševskij. Pada tahun 1966 dan 1967, Belinski, Dobrojubov dan Cernyševskij, serta teoretikus dan politisi Cina, Chou Yang, yang mempopulerkan pandangan-pandangan mereka di Cina, dikecam sebagai wakil idealisme borjuis.¹⁹

Bahkan sekarang, para pendukung Realisme Sosialis di Uni Soviet sebagian berpedoman pada warisan konsep-konsep Romantik tentang inspirasi, kesan langsung, dan kreasi bawah sadar. Ini adalah contoh lain yang menunjukkan sifat eklektis teori sastra Soviet yang menyebabkan timbulnya banyak kontradiksi. Menurut teori sastra Soviet terbaru, tindakan kreatif tersebut bersifat sadar dan tidak sadar. Karya sastra merupakan hasil kreativitas subyektif dan refleksi atas realita obyektif (Guljaev, 1970:128; bandingkan: Fizer, 1963). Pengarang dianjurkan untuk melukiskan realita secara realists dan membuat propaganda sosialis pada waktu yang sama; pengarang adalah pengamat sekaligus pengkhotbah. Dia harus menghormati prinsip-prinsip politik semangai partai dan prinsip-prinsip estetis yang tipikal. Karyanya ditentukan

secara sosial, begitu juga hasil-hasil usaha perubah (Owjanian, 1973:247). Teoretikus Marxis mengamalkan adanya hubungan dialektis antara pendapat-pendapat yang berlawanan dalam berbagai kontradiksi. Sebuah *textbook* membahas pendapat tersebut sedemikian mendalam untuk menetapkan "hubungan dialektis antara semangat partai dan bakar artistik" karena ekspresi realita yang benar diasumsikan berkaitan dengan interpretasi dunia "dalam cahaya pandangan hidup Marxis-Lenin yang paling maju" (Guljaev, 1970:128). Kesimpulan-kesimpulan ini hanya dapat diterima jika orang mengakui asumsi dasar bahwa Marxisme-Leninisme identik dengan kebenaran atau satu-satunya jalan kebenaran yang dijamin.

Tetapi, bagaimana bisa determinisme ekonomi Marxis yang asli sedikit demi sedikit berubah menjadi eklektisisme yang kabur dan tidak bisa dinyatakan salah? Bila dalam situasi praktis, hukum dialektik atau materialisme historis tidak terpakai atau tidak meyakinkan, kaum teoretikus Marxis di Uni Soviet berusaha menyesuaikan diri, bukan dengan menolak hukum-hukum Marxis yang dipertanyakan, tetapi dengan memaklumi kekecewaan-kekecewaan dalam bukum tersebut. Dengan cara ini, teori determinisme ekonomi dianggap tidak sah (*invalidated*), walaupun invalidasi ini tidak pernah diakui secara resmi.²⁰

Prakteknya, seperti dikatakankan Morton Bloomfield (1972a), kebijakan politik menjadi hakim kebenaran. Sebenarnya, ketika situasi politik yang berubah-ubah menentukan nilai kebenaran posisi Marxis, jalan pintas eklektisisme tidak dapat dihindari lagi.

Resepsi Cina terhadap Teori Sastra Marxis

Pemikiran Marxis diperkenalkan di Cina pada abad ke-20, dan terhadap teori sastra Marxis ini tidak pernah diberikan perhatian serius sebelum Gerakan Empat Mei (1919). Untuk membahasakan politik dan kebudayaan Cina dari kekangan tradisionalisme Konfusius, Gerakan Empat Mei membuka jalan untuk mempelajari pemikiran Eropa, termasuk Marxisme. Tahun 1920-an ditandai dengan pertumbuhan pesat gerakan-gerakan sastra dan jurnal

sastra yang membahas dari *Left pour Left* sampai utilitarianisme Marxis. Banyak penganut Cina yakin bahwa sastra harus mengabdikan revolusi, tetapi terlepas dari ketidaktentuan sifat revolusi, ada perdebatan bertaru-laru tentang sejauh mana sastra dapat memperlihatkan ciri-ciri kesastrannya dalam keadaan teretakan. Tahun 1928, Lu Hsiün, kritikus paling berpengaruh pada zamannya, mengungkapkannya dilema pengarang-pengarang sayap kiri sebagai berikut: "Walaupun semua sastra adalah propaganda, tidak semua propaganda adalah sastra; seperti semua bunga punya warna (saya anggap putih sebagai warna), tidak semua benda berwarna adalah bunga. Di samping semboyan, slogan, pengumuman, telegram, dan *textbook*, revolusi membutuhkan sastra—hanya karena sastra adalah sastra."²¹ Walaupun berpandangan revolusioner, Lu Hsiün tetap seorang pengarang yang terkenal dan tangguh, yang selalu mempertahankan kekhlasan ekspresi sastra dan kebebasan yang diburukhkan. Ketika Mao Tse-tung mengungkapkan pendapatnya tentang teori sastra pada tahun 1942, dia dipengaruhi arus pemikiran sayap kiri yang lebih kaku, sebagaimana diwakili dua penganut Marxis: Ch'ü Ch'ü-pai dan Chou Yang.

Perbedaan penting antara kritik sastra Cina dan kritik Marxis Soviet adalah Cina kurang terlibat dalam usaha mengasimilasi sastra Eropa, dari karya zaman Renaisans hingga sastra klasik Rusia zaman prarevolusi. Tampaknya, secara umum kritik sastra Maois dapat dipakai secara lebih konsisten dan ketat, karena wawasan Eropa kurang berarti bagi orang Cina dibandingkan warisan tersebut bagi orang Rusia. Hal ini memungkinkan para pemimpin Cina untuk memakai prinsip-prinsip Marxis tertentu, atau apa yang mereka anggap sebagai prinsip-prinsip Marxis, tanpa kompromi. Secara khusus, dalam tahun-tahun terakhir ini, mereka cenderung melepaskan teori sastra Marxis dari eklektisismenya, hampir tidak sadar bahwa dengan demikian mereka juga terjebak dalam eklektisisme. Sejak Revolusi Kebudayaan, para kritikus Maois menolak kriteria realisme kebenaran Marx,²² dan kekaguman pribadi terhadap karya klasik Eropa, sementara mereka banyak memberi perhatian pada kriteria determinisme ekonomi dan prinsip semangat partai "Leninis".

Selama periode *Great Leap Forward* (Kompartan Jauh ke Depan), orang-orang Cina juga berusaha menyingkahi eklektisisme dalam kritik mereka terhadap konsep ambivalen Realisme Sosialis. Di Cina, antara tahun 1953–1958, Realisme Sosialis dianggap ideal.²³ Tetapi, ketika beberapa pengarang Cina selama periode *Hundred Flowers* (Seratus Bunga) berusaha mencabut konsep muatan ideologisnya dan menggantinya dengan ungkapan "realisme periode sosialis",²⁴ para teoretikus resmi Cina menciptakan konsep "kombinasi realisme revolusioner dan romantisme revolusioner", untuk menggantikan rumusan Soviet yang ambigu.²⁵ Konsep baru tersebut menekankan tujuan revolusioner sastra dan mengurangi tuntutan akan gambaran yang benar. Para teoretikus Cina dengan teras memihak sikap romantik Gorky, seperti halnya kaum Zdanovis menekankan fungsi politis sastra. Hal ini dinyatakan dengan jelas dalam salah satu artikel yang menerangkan rumusan Cina yang baru:

Pendapat lain menyatakan bahwa kombinasi realisme revolusioner dengan romantisme revolusioner merupakan pengayaan dan pengembangan Realisme Sosialis. Kebanyakan orang mengakui bahwa pengayaan dan pengembangan ini menjadi nyata dalam penekanan pada romantisme revolusioner, dan walaupun menurut penjelasan Gorky dan Zdanov romantisme revolusioner merupakan bagian organik Realisme Sosialis, hal ini selanjutnya tidak mendapat perhatian yang memuaskan dalam praktik dan dalam teori.²⁶

Kalimat terakhir memunculkan sikap kritis terhadap perkembangan terakhir, baik dalam teori maupun dalam praktik sastra Soviet. Dengan demikian, pengenalan konsep sastra baru oleh orang Cina dapat juga dianggap sebagai usaha untuk membahasakan teori sastra Marxis Cina dari kiblat atau pengaruh Soviet. Penting diingat pidato Chou Yang dalam sebuah konferensi. Sebagai Wakil Direktur Departemen Propaganda Komite Sentral ia mengawasi kehidupan sastra antara tahun 1949 dan 1966. Pidato itu diberi judul "Establish *Cina's own* Marxist literary theory and criticism" (Ciptakan Teori dan Kritik Sastra Marxis (milik) Cina sendiri).²⁷

Critika terhadap eklektisisme, para kritikus Cina hampir tidak pernah mengacu pada teori Marx tentang ketidakseimbangan perkembangan produksi artistik dan produksi materi, yang bertentangan dengan hukum materialisme determinisme ekonomi. Salah satu kekecualian adalah artikel yang ditulis Chou Lai-hsiang, yang menyimpulkan bahwa ada dua kemungkinan: teori tersebut harus dianggap tidak sah secara universal atau, dapat diterapkan di zaman sosialis.²⁸ Kedua kesimpulan tersebut memulakan: yang pertama karena menyimpang dari tesis Marx, yang kedua karena membenarkan sastra pembangkang. Chou Lai-hsiang memuriskan bahwa tesis Marx tidak dapat diterapkan lagi, dan merujuk pendapat Mao Tse-tung tentang hukum baru "perkembangan paralel antara produksi budaya, produksi artistik, dan produksi materi dalam zaman sosialis." Walaupun di sini dengan jelas kita melihat adanya usaha untuk meluruskan teori sastra Marxis, demi alasan-alasan tertentu persoalan tersebut tidak banyak memperoleh perhatian dalam kritik sastra Cina selanjutnya.

Perhatian lebih banyak diberikan pada kemungkinan adanya kesenjangan antara pandangan hidup penulis dan makna karya sastranya, seperti dirumuskan oleh Engels dan Dobrolyubov. Sebagai contoh, teori tersebut dibutuhkan selama diskusi tentang interpretasi novel abad ke-18 yang berjudul *Dream of the Red Chamber* (*Hiang lou meng*) pada tahun 1954. Seperti di Uni Soviet, teori tersebut memungkinkan adanya asimilasi terhadap karya klasik warisan budaya. Teori tersebut berkali-kali dirujuk dan selama 15 tahun pertama Republik Rakyat, karya-karya utama tradisi Cina dicetak ulang dan dapat dibaca rakyat umum. Tetapi, secara khusus, selama Revolusi Kebudayaan dan bertepatan dengan penolakan keras terhadap hampir semua bentuk dan karya sastra tradisional, suatu usaha dilakukan untuk menghapus teori ini karena hal tersebut memungkinkan untuk melepaskan diri dari determinisme ekonomi. Cheng Chi-chiao dan T'an Pei-sheng, kritikus yang berusaha menghapus teori kesenjangan Engels dari kritik sastra Maouis,²⁹ juga menolak ide kreasi tak sadar, serta perbedaan antara "berpikir logis" dan "berpikir dalam imajir" (seperti didukung oleh Belinskiĭ, Plehanov, Lunacarskiĭ,

dan di Cina oleh Ch'ien Yung). Selanjutnya, Cheng Ch'ieh-hou mengkritik pandangan Soviet yang ditunjukkan dalam "On the Problem of the Typical in Literature and Art" (1955) bahwa yang tipikal itu tidak selalu hasil dari semangat partai. Kritikus-kritikus Cina menemukan satu ciri kaum idealis dalam semua pandangan tersebut dan mereka benar. Mereka merintis jalan bagi konsep sastra materialis noneksekutif, tetapi gagal membuat ide mereka diterima secara pasti oleh pemimpin politik Cina, yang menghindari kesimpulan pasti tentang teori kesenjangan Engels, yang meskipun merupakan sumber idealisnya, tentu partai membenarkan asimilasi sastra yang lebih lama. Perkembangan terakhir menunjukkan bahwa sampai batas tertentu sastra klasik Cina dizinkan untuk dibaca lagi oleh khalayak pembaca. Hal ini berarti bahwa teori Engels mengenai kemungkinan adanya kesenjangan antara pandangan hidup penulis dengan makna karyanya sangat diperlukan untuk perkembangan ini. Mungkin dalam waktu dekat gagasan-gagasan "idealis" lainnya—misalnya perbedaan semangat dari sifat tipikal, sifat tak sadar tindak kreatif, dan konsep "berpikir dalam imajinasi"—akan dipulihkan sebagai unsur-unsur penting dalam teori sastra Marxis Cina. Apakah hal ini akan terjadi atau tidak, tidak dapat diprediksi dengan pasti.

Setelah pengamatan umum ini, mari kita lihat beberapa sumber teori sastra Marxis yang berlaku di Cina sekarang. Arus kritik Cina kontemporer dipengaruhi oleh karya Mao Tse-tung "Talks at the Yenan Forum on Literature and Art" ("Perbincangan dalam Forum Yenan mengenai Seni dan Sastra") (1942). Jika kita menganggap tahun-tahun antara 1949 sampai tahun wafatnya Mao, 1976, sebagai satu periode, teori sastra Maosis adalah satu-satunya pemikiran sastra yang bertahan dalam pasang-surut politik. Karya Mao "Yenan Talks" disusun pada masa perang, ketika sastra biasanya diharapkan mendukung perang. Pandangan bahwa sastra adalah "senjata" hampir tidak berlaku pada tahun-tahun terakhir, walaupun situasi sangat berubah. Lima pernyataan Mao Tse-tung tentang sastra, yang disampaikan kemudian, diterbitkan dalam *Red Flag (Bendera Merah)* tanggal 27 Mei 1967.³⁰ Pernyataan paling awal adalah pada tahun 1944 dan yang paling baru

adalah pada tahun 1964. Pada tahun 1944, dengan penekanan yang tepat pada pokok persoalannya, Mao mengungkapkannya keraguannya mengenai opera tradisional Cina, terutama *Pi Shiang Chang-shan* (Dipaksa Mengikuti Kaum Pemberontak Liangshan), yang menampilkan "tuan-tuan dan nyonya-nyonya beserta putra-putrinya yang manja" dan "menghadirkan orang-orang sekolah-olaha mereka itu kotoran." Dalam kritik tentang film *The Life of Wu Hsueh* (1951), Mao mengajurkan aplikasi penjelasan (kaum) materialis-historis dalam sastra dan seni. Tiga tahun kemudian, dalam suratnya kepada Politburo, dia memusatkan perhatian pada diskusi novel abad ke-18 yang berjudul *Impian Majesti Merah (Dream of the Red Chamber)*; pada kesempatan itu dia mengecam "aliran idealisme borjuis Hu Shih." Dua pernyataan lain oleh Mao, tahun 1963 dan 1964, semata-mata berbicara soal politik. Benar pernyataan ini persis sama dengan sikap yang diambalnya dalam "Yenan Talks". Ini juga berlaku untuk pernyataan Mao yang singkat dan terakhir, tentang sastra yang diterbitkan dalam *Harian Rakyat (Jen-min jih-pao)*, 16 Desember 1971: "Saya berharap akan dihasilkan karya-karya yang lebih banyak dan lebih baik." Di sini juga ditekankan satu aspek teori sastra Maosis yang dinyatakan dalam "Yenan Talks", yaitu pemikiran bahwa masyarakat sosialis tidak akan dapat berjalan tanpa sastra.

Terlepas dari Mao Tse-tung sendiri, istrinya, Chiang Ch'ing, mendukung teori sastra Maosis. Pada tahun 1964 dia menunjukkan sikap keras terhadap opera tradisional Peking dalam pidato singkat yang tidak diterbitkan pada waktu itu, tetapi muncul pada tahun 1967.³¹ Yang lebih penting, dan pada dasarnya menjadi dokumen Maosis terpenting tentang sastra sejak "Yenan Talks", adalah "Rangkuman Forum mengenai Karya Seni dan Sastra di Angkatan Perang, saat Kamerad Lin Piao mempercayai Kamerad Chiang Ch'ing" ("Summary of the Forum on the Work in Literature and Art in the Armed Forces with which Comrade Lin Piao Entrusted Comrade Chiang Ch'ing") bulan Februari 1966.³² Mao Tse-tung dikabarkan tiga kali merevisi teks tersebut sebelum diterbitkan dan ini dapat dipakai sebagai jaminan bahwa "Rangkuman" (atau paling tidak pikiran di dalamnya) tidak melanggar

hukurn, meskipun nyarannya Lin Piao dan Chiang Ch'ing kemudian dusingkan. Kami melihat bahwa "Kangkaman" merupakan pengulangan pandangan-pandangan yang diungkapkan dalam "Yenan Talks".

Selama Revolusi Kebudayaan, Chiang Ch'ing kadang-kadang membuat pernyataan tentang persoalan-persoalan sastra dan drama. Pada tanggal 28 November 1966 dia melancarkan serangan keras terhadap kebudayaan Barat:

Kapitalisme mempunyai sejarah berabad-abad lamanya. Namun, dia hanya sedikit sekali memiliki karya "klasik". Beberapa karya yang memnu "karya klasik" memang diciptakan, tetapi semuanya bersifat kelas dan tidak menarik lagi bagi rakyat [...] Sebaliknya, banyak hal menghajiri pasar, misalnya *rock-'n'-roll, jazz, stripis, impresionisme, simbolisme, abstraksionisme, fauvisme, modernisme*—dan tak terhitung lagi—yang semuanya dimaksudkan untuk memacani dan melumpuhkan akal sehat manusia. Pendeknya, ada kemunduran dan kekejaman moral untuk memacani dan melumpuhkan pikiran manusia.

Setelah penerbitannya dalam *Harian Rakyat* pada tanggal 4 Desember 1966, pandangan-pandangannya yang memerebutkan sastra, yang sama atau melebihi kerasnya pernyataan Zdanov, tidak dicetak ulang lagi. Hal ini membenarkan adanya keragu-raguan apakah sikapnya yang berat sebelah masih dianggap sesuai.

Dalam "Yenan Talks", Mao Tse-tung mengulangi konsep-konsep utama teori sastra Marxis dan Soviet. Seperti para teoritik Marxis Soviet, Mao tidak berusaha mendefinisikan fiksi, puisi atau drama, atau menganalisis fungsi plot, rima, atau dialog. Kita tahu dari prestasi Mao sebagai penyair bahwa dia sadar akan perbedaan antara bentuk-bentuk puisi, seperti *ku-shih* (bait delapan baris masing-masing dengan tujuh huruf) dan *tz'u* (suatu bentuk metrum yang panjang masing-masing baris, rima, dan pola nadanya ditentukan oleh "tune" (nada) tradisional yang dipilih si penyair), tetapi perbedaan-perbedaan ini bukan bagian dari teori sastra Maos. Pada akhir tahun 1950-an ada pembicaraan

yang sangat menarik dalam jurnal sastra tentang sarana-sarana puisi (misalnya, persoalan fungsi rima dan metrum) yang tidak bertentangan dengan pandangan-pandangan resmi tentang sastra, dengan alasan sederhana bahwa Mao dan teman-teman akrabnya tidak pernah berbicara mengenai soal-soal ini. Dengan alasan serupa, para pengarang novel bebas bereksperimen dengan konstruksi plot, walaupun mereka biasanya tetap bertahan di pihak yang aman dan tidak melanggar contoh-contoh yang ditetapkan oleh Mao Tun, Pa Chin, Lao She, dan lain-lain pada tahun 1930-an atau oleh para penulis awal Soviet seperti A.A. Fadeev, yang *Karyanya* (*Yang Kembali Belas*, 1927) disebut-sebut dalam "Yenan Talks" sebagai contoh untuk diteladani. Dalam "Yenan Talks", Mao Tse-tung hanya sedikit berbicara tentang drama, tetapi kekurangan ini diisi dua tahun kemudian, dengan komentarnya tentang pokok persoalan opera tradisional.

Pokok persoalan juga menjadi salah satu perhatian Mao Tse-tung dalam "Yenan Talks", serta dalam kritik terbarunya.³³ Satu dari kelas teori sastra Maos adalah bahwa pokok persoalan dapat diuraikan secara tersendiri, terpisah dari ekspresi formalnya. Penjelasan historis bahwa dengan cara ini Mao meneruskan tradisi lama, yaitu tradisi Konfusius dan bahwa "Yenan Talks"-nya tentamnya dimaksudkan sebagai jawaban seorang moralis terhadap kritik atas kaum moralis yang dilancarkan pengarang-pengarang "berhaluan kanan" (Ting Ling, Hsiao Chün, dll.) tidak relevan di sini. Mao dapat memberikan perhatian khusus pada pokok persoalan tersebut, karena sesuai dengan teori sastra Marxis, umumnya adalah bahwa bentuk dan isi dapat dipisahkan. Pandangan Mao tentang hubungan bentuk-isi tampak dalam pernyataan berikut: "[...] Kita tidak menolak untuk memakai bentuk sastra dan bentuk artistik masa lampau, tetapi di tangan kita bentuk-bentuk lama ini dibentuk ulang dan dipadukan dengan isi baru, yang kemudian bersifat revolusioner demi pengabdian kepada rakyat" (1942:76).

Menurut Mao, perjuangan kelas dan perang anti-Jepang bisa menjadi pokok persoalan. Pandangan-pandangan antirasional, antilumrah, dan antikomunis tidak boleh disugikan. "Summary"

mendukung pandangan bahwa perhatian sepenuhnya harus diberikan "terhadap tema-tema revolusi sosial dan konstruksi sosial", dan lebih spesifik dalam pernyataan bahwa karya sastra tentang tiga pausakan militer khusus harus dieprakan. Teori saja "Summary" terutama ditujukan untuk militer, tetapi di negara tempat rakyat terus diingatkan agar belajar dari militer dan militer dari rakyat, petunjuk yang berkaitan dengan tema-tema ke militerian tidak boleh diinterpretasikan hanya terbatas bagi orang-orang militer saja.

Batasan-batasan selanjutnya mengenai pokok persoalan yang tepat dapat ditemukan dalam komentar-komentar Mao Tse-tung dalam "Yenan Talks" yaitu tentang "teori kodrat manusia", "goda kenamusiaan", dan sebagainya. Pandangan Mao adalah "tidak ada kodrat manusia di atas kelas" dan "tidak ada [...] cinta kemanusiaan yang mencakup segalanya karena manusia dibagi ke dalam kelas-kelas" (1942:90-1). Dasar pernyataan ini adalah keyakinan bahwa perjuangan kelas adalah kekuatan yang meliputi segala aspek kehidupan manusia. Pemikiran bahwa perjuangan kelas sebagai faktor primordial dalam kehidupan manusia, bersumber dari keyakinan bahwa "Pikiran Marxisme-Leninisme-Mao Tse-tung" memberikan jawaban akhir terhadap semua persoalan manusia. Keyakinan tersebut mengandung sejumlah konsekuensi. Keyakinan ini, misalnya, berarti bahwa penyelesaian politik Marxis pada dasarnya selalu benar. Masyarakat di tempat Partai Komunis berkuasa, tidak memiliki cacat yang serius. Dengan demikian, menurut penjelasan Mao Tse-tung, pengarang harus menggambarkan sisi terang konstruksi sosialis. Bila kekurangan atau sifat negatif dilukiskan, mereka hanya akan "berperan sebagai kontras untuk memunculkan kecemerlangan ke seluruh gambar". Seperti halnya para pemimpin politik Soviet menela prosa sair Zamjatin dan Zosserko, Mao Tse-tung menentukan bahwa gaya "esai satiris" (*hu wei*) Lu Hsün tidak boleh ditiru (1942:91-2).

Di dalam "Yenan Talks" terlarat pemikiran bahwa semua persoalan manusia pada dasarnya telah dipecahkan oleh Marx, Engels, Lenin, dan Mao Tse-tung. Karena terlah meyakini ideologi tertentu, teori sastra Mao pada dasarnya tidak membenarkan

debatemen. Kecuali batasan kecil yang diakharkan oleh interpretasi yang berarti tentang petunjuk-petunjuk Partai, jelas bagi seorang pengarang Cina apa yang seharusnya menjadi pesannya. Tidak ada paksaan untuk mengabaikan penyelesaian yang didukung Partai atau Ketua Mao, atau mencari penyelesaian alternatif dengan menciptakan dunia imajiner yang sangat menyimpang dari model Marxis. Akibat kaku dari ideologi yang diterima secara mutlak juga dapat dilihat dalam bahasa teks sastra. Pada prinsipnya, bukan hanya penyelesaian semua masalah yang diketahui tetapi penyusunan kata-kata dalam penyelesaian tersebut juga menjadi perhatian. Dalam opera Peking modern versi 1967 *Raid on the White Tiger Regiment*, tiga persen naskahnya terdiri atas kutipan-kutipan karya Mao Tse-tung dan namanya disebut-sebut sebanyak 25 kali. Teks khusus ini merupakan contoh ekstrem peran dan pengaruh teori sastra Maois. Bahkan, kalau teks tertentu tidak memiliki kutipan langsung dari Mao, para pengarang tersebut masih terasip dipertahankan berada dalam fraseologi yang dapat dilihat dalam karya-karyanya.

Keeksklusifan ideologi Maois dan infalibilitas dalam mengungkapkan kata mempersulit para pengarang Cina dalam usaha menyelidiki hubungan tanda dengan konsep, atau antara kata dan kenyataan. Sebenarnya semua karya propaganda di Cina, tempat sastra dianggap sebagai bagiaannya, diarahkan untuk menyebarkan keyakinan bahwa kata dan konsep adalah satu dan hal itu sungguh dapat ditemukan dalam kenyataan bila kata-kata memang mengatakan begitu. Jelaslah bahwa konsep puisi sebagai alat untuk memperhalus komunikasi dan menghindarkan bahasa dari ancaman polusi adalah bertentangan dengan penerimaan ideologi Maois.

Ideologi Maois berhubungan langsung dengan sastra kontemporer Cina. Tetapi, propaganda tidak pernah sama dengan sastra, baik dalam teori maupun dalam praktik. Mao Tse-tung sadar akan kenyataan bahwa "rakyat tidak puas hanya dengan sekadar hidup, tetapi memburukkan sastra dan seni." Dia juga menyebutkan alasannya: "Karena, di samping dua-duanya indah, kehidupan yang tercermin dalam karya-karya sastra dan seni dapat dan

seharusnya berada dalam taraf yang lebih tinggi, lebih bersenandung, lebih terpusat, lebih khas, lebih ideal dan karenanya lebih universal daripada kehidupan nyata sehari-hari" (1942:82). Meskipun ada berbagai usaha untuk menjauhi eklektisisme, sastra Cina akhir-akhir ini tampaknya masih merupakan kompromi antara tuntutan politik dan tuntutan artistik.

Nilai terakhir teori sastra Maois yang sarat muatan merupakan kemajuan perjuangan revolusioner. Atau, seperti dikemukakan Mao Tse-tung dalam "Yenan Talks", penulis Cina harus yakin bahwa sastra revolusioner "memberi bantuan yang lebih baik bagi karya revolusioner lainnya dalam membantu mengusir musuh nasional kita dan melaksanakan tugas pembebasan nasional" (*ibid.*). Pernyataan normatif ini menyarankan bagaimana sastra harus berfungsi dalam kehidupan sosial. Nilai dasar yang tersirat dalam pernyataan ("sastra harus mendukung perjuangan politik") tampaknya tidak memiliki sifat sastra spesifik. Dalam kerangka ideologi Maois, norma-norma yang sama dapat dipakai untuk karya-karya intelektual secara umum, produksi industri, atau hiburan. Semua ini "harus mendukung perjuangan politik". Walaupun nilai utama ini tidak dapat diterapkan untuk sastra secara tersendiri, nilai ini benar-benar mempengaruhi teori sastra Maois yang menjadi bagian dari sistem ideologi yang lebih luas. Ini tidak boleh dianggap berlebihan atau istimewa, yaitu bahwa pembenaran sastra nilai sastra melampaui konteks sastra. Secara umum, semua penilaian sastra ditentukan oleh hubungan antara obyek yang dinilai dan subyek penilai yang secara sadar atau tidak, mempertimbangkan konteks sosial.

Orang bisa berkeberanian karena nilai akhir produksi sastra dirumuskan Mao Tse-tung dalam situasi perang, dan tidak menjadi kesimpulan luas. Tetapi, seperti dikatakan sebelumnya, pandangan-pandangan yang diungkapkan dalam "Yenan Talks" belum pernah dicetak atau diganti dengan pernyataan-pernyataan berikutnya, walaupun situasi saat Mao Tse-tung menandatangani pidato-pidatonya pada tahun 1942 tentu saja telah berubah. Tampak dari "Summary" bahwa selang-perjuangan teoritis adalah melawan "ideologi borjuis", "revisionisme", dan paham

suka damai. Sikap sastra yang tunduk pada perjuangan politik tetap ada.

Perjuangan politik yang dimaksud di sini sangat ditentukan oleh ideologi Marxis-Leninis, Maois, dan Partai Komunis. Teori sastra Maois menunjukkan, seperti dikatakan Mao, kesetiaan pada prinsip-prinsip semangar partai,⁵⁴ yang seperti dalam konteks Soviet, berarti bahwa pengarang dan kritikus dalam karya-karya mereka harus berpihak pada Partai dan dalam praktek wajib mengikuti petunjuk Partai. Prinsip ini menggambarkan dinamika kritik sastra Maois dan dapat menjelaskan pasang-surutnya seperti sastra Cina klasik dan kontemporer, serta sastra asing. Karena keadaan yang berubah-ubah dan karena perkembangan politik lainnya, petunjuk-petunjuk Partai ikut berubah. Maka, karya sastra yang tampak sesuai dengan garis Partai pada awal tahun 1960-an dapat dikenai sanksi hukum selama Revolusi Kebudayaan, ketika kebijakan lain berlaku umum, dan dapat dikembalikan pada tubuh (Partai) agar diizinkan menjadi bacaan lagi bila dinilai sesuai dengan Partai. Minat akan puisi klasik yang belakangan ini hidup kembali, yang dipicu oleh terbitnya buku Kuo Mo-jo tentang Li T'ai-po dan Tu Fu pada bulan November 1971, dapat menjelaskan hal ini. Studi mengenai Li T'ai-po dan Tu Fu sama normalnya pada awal tahun 1960-an, sebagaimana hal itu mustahil selama Revolusi Kebudayaan. Evaluasi resmi mengenai sastra modern mungkin menunjukkan garis yang serupa.

Penolakan terbuka terhadap teks tertentu oleh Partai dapat diawakan dengan penulisan kembali. Contoh standar buku yang harus ditulis ulang berkali-kali adalah *Nyanyian Oryang Hai* tulisan Chin Chung-mai. Edisi Cina tahun 1965 dan 1966 banyak menyebutkan pikiran-pikiran politik Liu Shao-ch'i, yang mengharuskan penulisan ulang yang berlebihan. Bagian-bagian edisi terakhir yang terbit tahun 1967 menyebut Lin Piao, yang kemudian menjadi Wakil Ketua Partai Komunis dan serelah September 1971 kehilangan muka. Jika hanya karena ini, novel tersebut harus diawasi lagi sebelum bisa diterbitkan.⁵⁵ Pengarang-pengarang di Uni Soviet juga dipaksa menulis kembali buku-buku mereka, tetapi prinsip penulisan ulang diterapkan secara lebih konsisten

dalam sastra kontemporer Cina. Naskah teks opera baru [kelong dengan tema-tema modern telah berkali-kali ditulis ulang dan diterbitkan dengan tanggal teks baru tetapi *tanpa menulis ke nilai edisi sebelumnya*. Dengan cara ini, sejarah sastra juga ditulis kembali. Para kritikus Cina tidak boleh menghormati masa lalu; malah kurang dari rekan-rekan Soviet mereka, mereka diizinkan mengikuti pertambangan ahli sejarah. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa di Cina norma-norma primordial semangai Partai menghasilkan pedoman *revisi permanen* atau *transformasi nilai sastra* sebagai nilai instrumental yang banyak menentukan keadaan sastra Cina saat ini. Sementara kritik sastra Cina berulang kali berbicara tentang semangat partai, prinsip nonfinalitas teks sastra hampir tidak pernah ditulis secara tegas.

Masih ada lebih banyak lagi nilai-nilai instrumental. Kesenian sastra harus melayani perjuangan politik, secara logis Mao Tse-tung menyebut dirinya sendiri seorang "utilitarian". Konsep sastra sebagai senjata dalam perjuangan revolusi menuntut bahwa senjata tersebut harus tepat guna. Maka, Mao Tse-tung mereduksi kriteria artistik yang—bagaimanapun pula—tetap tunduk pada norma-norma politik. Yang terakhir menganggap penyusunan penting dan, seperti di Uni Soviet, ide pengawasan ideologis telah memunculkan pertanyaan mengenai hubungan bentuk dengan isi demi kepentingan pemisahan. Kaum Marxis Soviet dan Cina jelas setuju bahwa konsep kaum strukturalis tentang bentuk dan isi sebagai aspek-aspek keseluruhan terpadu (yang menunjukkan keyakinan bahwa perubahan-perubahan kecil terencana dalam teks dapat merusak karya sastra) dapat mendukung tensi terhadap penyensoran politik. Konsep kesatuan struktural menetapkan teks sebagai kebenaran yang tak terbaharui, yang haram bagi teori sastra Marxis.

Masih ada norma-norma lain yang lebih spesifik dalam teori sastra Maois. Untuk jenis sastra, pilihan jatuh pada *folklore* (ditandai dengan imajinasi standar), *reportase* (yang menentang aspek fiksi), *opera* Cina modern (yang sangat tergantung pada sarana-sarana eksrasastra seperti musik, tari, dan akrobat). Keseluruhan sistem teori sastra Maois dan banyak praktik sastra

belakangan ini menunjukkan pilihan kuat terhadap teks-teks yang dapat diuji dengan mudah dengan norma-norma politik. Akibatnya, kemajuan perjuangan politik memaksakan pilihan kuat untuk kepentingan "populartisasi", untuk mengabdikan "pengertian" atau perbaikan standar-standar artistik.

Konsep-konsep dan nilai-nilai teori sastra Maois tidak dapat dipahami sepenuhnya bila konteks historis diabaikan. Teori sastra Maois merupakan reaksi terhadap konsep-konsep tradisional tentang sastra (Konfusius, Taois, Buddhis) dan campur tangan pemerintah Barat yang membingungkan (Naturalisme, Simbolisme, Ekspresionisme, novel arus kesadaran, Realisme Sosialis). Dalam "Yenan Talks", Mao Tse-tung menawarkan pembebasan dari sebarang gerakan dan pemikiran-pemikiran baru yang bersifat menekan, yang kerap kali dengan cara disederhanakan atau secara menyimpang berlawanan dengan para cendekiawan Cina modern. Pilihan Mao sebagian besar adalah model Soviet seperti diinterpretasikan oleh para teoretikus seperti Ch'ü Ch'u-pai dan Chou Yang. Mao tidak bermaksud menulis puisi lengkap, tetapi mengajutkan kesatuan pusat perhatian. Ketidaktangkapan "Yenan Talks" memungkinkan adanya margin kebebasan kreatif. Baru kemudian berangsur-angsur diketahui bahwa unsur-unsur pokok kreasi sastra masih terbelenggu. Selama lebih dari 20 tahun pertama keberadaan Republik Rakyat, kebijakan budaya Cina memunculkan semakin banyak pengingkaran atas bentuk dan fungsi imajinasi sastra. Kata-kata Mao Tse-tung yang mengabdikan semangat pada bulan Desember 1971 memberikan harapan bahwa kecenderungan ini telah dibalikkan. Selama Revolusi Kebudayaan—atau persisnya antara tahun 1967–1971—pers nasional tidak sanggup merekomendasi novel yang baru diterbitkan atau dicetak ulang atau kumpulan puisi karya seorang penyair. Sebaliknya, sastra benar-benar mandul. Jika pengamatan dalam "Yenan Talks" bahwa manusia membutuhkan sastra masih berlaku, suatu hari harus dilakukan untuk memenuhi kebutuhan tersebut.

Ada satu alasan politik sederhana untuk mendukung produksi sastra. Seperti diamanatkan oleh Lu Hsiang, sastra diperlukan sebagai propaganda. Tetapi, prosa yang sama sekali tidak mengendang

Fiksi dan sajak yang berisi nasihat-nasihat politis terlalu mudah dikenali sebagai propaganda. Sastra kelahiran nilai yang baik biasa sebagai sarana propaganda, segera setelah dia kelahiran bagian besar atau seluruh sifat khas kesastrannya. Akibatnya, pertimbangan-pertimbangan politis ini mungkin justru dapat menyelamatkan sisa-sisa potensi sastra Cina. Penerbitan sejumlah novel sejak 1972, pemulihan perhatian terhadap persoalan "kehasanan sastra", dan pengakuan samat-samar bahwa sastra heraldiknya disamakan dengan politik, menegaskan kemungkinan tersebut.³⁶

Lukács dan Kritik Neo-Marxis

Penelitian kritik sastra neo-Marxis tidak mungkin mengabaikan Georg Lukács, walaupun dalam sebagian besar publikasinya dia tidak dapat disebut seorang neo-Marxis. Label "neo-Marxisme" lebih banyak digunakan oleh kalangan non-Marxis daripada oleh kalangan neo-Marxis sendiri, dan itu membuat kami sulit mencapai kata sepakat tentang definisi istilah tersebut. Bagi tujuan kami sekarang, kami akan memakai istilah tersebut guna menunjukkan bedakan teoritikus yang syarat berpedoman pada tulisan-tulisan Marx, Engels, dan Lenin—dan dalam waktu yang sama juga menerima peranan Partai Komunis dalam pengarahannya—dengan masalah budaya dan ilmu pengetahuan—dengan teoritikus lain yang, walaupun berpedoman pada Marx dan Engels, telah menafsirkan tulisan-tulisan mereka secara dogmatis, atau memertima keunggulan mutlak Partai Komunis dalam persoalan-persoalan kebudayaan dan ilmu pengetahuan.

Dalam pengertian ini, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, dan Lucien Goldmann, serta Jacques Leenhardt dan Fredric Jameson adalah kaum neo-Marxis, tetapi Lukács bukan. Perlu dicatat bahwa antara mereka yang menerima norma-norma Marxis sebagai kebenaran mutlak dan mereka yang menganggapnya hanya sebagai sumber inspirasi, khususnya dalam studi kritik sastra Marxis. Perbedaan tersebut harus mencegah kita dari mempertimbangan anggapan bahwa kritik berkebudayaan tinggi selalu didasarkan pada

Marxisme yang tidak ortodoks sebagai penghormatan terhadap Marxisme dan bukan sebagai sikap rakuk kepadanya. Mungkin saja bahwa kritik yang lebih menantang datang dari penulis yang menyimpang dari ajaran ortodoks. Dalam diskusi tentang kritik Marxis baru-baru ini, demi amannya kami berada di pihak ortodoks, jika kami lebih dahulu berusaha memperhatikan sikap Lukács, yang sebagai seorang Marxis tidak pernah tegas-tegas mengkritik Marx, Engels, atau Lenin, atau CPSU, kecuali dalam kasus ketika CPSU sudah lebih dahulu mengkritik dirinya sendiri (Lukács 1963-75:IV, 459). Tetapi, tulisan Lukács, *Die Eigenart des Autorkens (Sifat Khas Estetik)*, 1963) agak terpisah dari karya sebelumnya karena memercini estetika Marxis yang juga ditemukan dalam sumber-sumber lain selain sumber Marxis.

Kami tidak mungkin dan tidak perlu memburakan karya-karya lengkap Lukács. Tulisan-tulisannya sebelum periode Marxis seperti *Die Seele und die Formen* (1911) dan *Die Theorie des Romans* (1916), yang terakhir seperti telah diakui Lukács dengan tegas, merupakan eksponen "*geistwissenschaftliche Methode*" (Lukács, 1962:6-7). Pada tahun 1938 dia membaratkan *Die Theorie des Romans* sebagai "karya reaksioner yang penuh mistisisme idealistis dan semua falsifikasinya tentang perkembangan sejarah keliru."³⁷

Lukács, yang bergabung dengan Partai Komunis pada tahun 1918 dan setelah kunjungan singkatnya ke Moskow (1930-1) pindah ke Uni Soviet pada tahun 1933, bekerja sama dengan M. A. Lifschitz dalam penelitiannya tentang estetika Marxis. Maka, mulailah periode ortodoksnya yang berlangsung dari awal tahun 1930-an sampai sekitar tahun 1956. (Pada tahun 1944 dia kembali ke Budapest.) Sumbangan utamanya dalam periode ini adalah penelitiannya tentang Realisme abad ke-19, esai-esai politiknya tentang sastra Soviet baru dan Realisme Sosialis, dan usaha-usahannya untuk menekankan aspek-aspek Realis sastra abad ke-20, misalnya dalam karya Thomas Mann, dengan mengorbankan aliran-aliran lain, seperti aliran Ekspresionisme dan Barokisme, dan prosa naratif karya Kafka, Joyce, Döblin, dan Dos Passos. Asumsinya bahwa Lukács terlalu mudah tunduk terhadap kebudayaan kebudayaan Uni Soviet barangkali bisa dibenarkan;

sebenarnya dia sungguh-sungguh berpengaruh dalam kebudayaan kebudayaan yang mempercepatkan kelangsungan tradisi sastra Kami mungkin menyesalnya karena dia tidak pernah menulis sastra *avant-garde*, tetapi dia berhasil dalam menhambak menhambak yang kritis terhadap cita-cita *Proletariat* yang menyenangkan. Di antaranya (tidak semua dari mereka teman baik) Lukács berperan dalam menetapkan kebijakan kebudayaan yang di Eropa Timur mencegah terputusnya tradisi sastra abad ke-19. Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoy, dan Dostoevsky termasuk dalam kelompok penulis yang karya-karyanya boleh dibaca di Uni Soviet, dan itu sebagian karena usaha-usaha Lukács. Makna itu tampak bila dibandingkan dengan Cina; dan di sana hal ini tidak menjadi masalah lagi. Dibantu intuisi politik yang tajam, Lukács menambal setiap kesempatan untuk memperluas batas kebebasan. Selama dua tahun setelah terbitnya buku Solzhenitsyn *One Day in the Life of Ivan Denisovich* (1962), Lukács menulis ulasan yang sangat bagus. *Die Eigenart des Ästhetischen* merupakan kasus yang serupa. Sebenarnya, bahkan setelah munculnya editorial, "*On the Problem of the Typical*" (1955) dalam *Kommunist*, yang menekankan adanya perbedaan antara pengaruh estetis sastra dan pengaruh politik sastra,³⁸ di negara-negara komunis sudah dimungkinkan lagi untuk membicarakan sifat khas teks estetis. Namun, dalam *Die Eigenart des Ästhetischen*, Lukács menggunakan kesempatan tersebut seluas-luasnya.

Dalam pembicaraan berikut kami akan membahas diri terutama pada dua topik yang sangat penting: perdebatan tentang Ekspresionisme dan Realisme, dan persoalan-persoalan yang berhubungan dengan komitmen politik dan prinsip semangar partai.

Perdebatan mengenai Ekspresionisme dan Realisme, yang terutama dimuat dalam majalah Jerman *Das Wort*, yang diterbitkan di Moskow antara tahun 1936 dan 1939, secara umum diyakini dimulai oleh Lukács dalam artikelnya, "*Große und Verfall der Ekspresionismus*", yang terbit dalam *Internationale Literatur* tahun 1934.³⁹ Artikel itu memuat moto Lenin yang mengesankan: "[...] yang tidak penting, nyata, dan dangkal kerap kali tidak muncul, dan tidak mengakar seperti yang 'pokok'."⁴⁰ Kata-kata Lenin

memendorong Lukács untuk merumuskan pandangan utamanya sebagai berikut: Ekspresionisme berhasil hanya dalam melkiskan fenomena luar, sementara Realisme masuk ke dalam intisari perkembangan sejarah. Setelah beberapa pengarang Jerman seperti Klaus Mann, Herwarth Walden, dan Ernst Bloch menolak penemuannya, Lukács menerbitkan esainya yang terkenal, "*Er gibt sich das Realismus*" (1938), dalam *Das Wort* (Lukács 1963-75:IV, 313-44).

Dalam artikel tersebut Lukács terutama mengkritik Ernst Bloch, meskipun tetap menghormatinya sebagai sesama pengikut Marxis. Bloch meragukan pandangan Lukács tentang realita sebagai totalitas yang saling berkaitan. Sekiranya pandangan itu benar, Bloch menyimpulkan, maka cara-cara disrupsi, interpolasi, dan montase kaum Ekspresionis akan menjadi "permainan kosong" (*ibid.*: IV, 315). Di sini Bloch terlalu mengabdikan pemahaman Marxis. Dia mengakui bahwa sastra, sebagai bagian dari struktur-atas, harus mencerminkan realita yang sebenarnya (baca ekonomis). Tetapi, dia berbeda dengan Lukács mengenai sifat realita. Dia menganggap konsep Lukács tentang realita sebagai totalitas koheren akan menjadi sisa idealisme klasik, dan berpendapat bahwa, khususnya dalam sistem kapitalis, "barangkali suatu realita yang nyata dapat berwujud gangguan."⁴¹ Bloch yakin, dalam hal ini Surrealisme dapat dipakai sebagai contoh. "Surrealisme", menurut Bloch, "terdiri atas montase. [...] Dia merupakan gambaran kekecawaan realita yang dialami [*Erfahrungswirklichkeit*] dengan bidang dan penggalan yang patah-patah."⁴²

Lukács memperkenalkan unsur baru dengan merumuskan kembali persoalan tersebut sebagai berikut ini. Apakah sistem kapitalis dan masyarakat borjuis dalam kesatuan ekonomi dan ideologinya secara obyektif, *berasal dari kesadaran yang bebas*, membentuk suatu totalitas koheren? (*ibid.*: IV, 316).

Bloch membela Ekspresionisme berdasarkan pengalamannya akan realita yang disadari (*Erfahrungswirklichkeit*). Lukács merujuk kenyataan yang tak bergantung pada kesadaran. Karena pengalaman tidak dapat dipakai sebagai alasan untuk mendukung pendiriannya, Lukács harus meminjani otoritas Marx, yang menulis

bahwa keadaan produksi dalam *étape* masyarakat (juga masyarakat kapitalis) membentuk suatu keseluruhan (*ibid.*: IV, 316). Menurut Lukács, ini akan menyelesaikan perdebatan, setidaknya di antara kaum Marxis, seperti Bloch dan dirinya sendiri. Dengan demikian, perbedaan tersebut diperkecil ke dalam penafsiran yang berbeda mengenai realita sosial ekonomi. Manuver polemik Lukács dipaparkan oleh Lukács, juga menggunakan tafsirannya sendiri mengenai realita sebagai ukuran untuk menilai kualitas sastra. Lukács tidak membahas kualitas karya Joyce atau Dos Passos, atau sastra Eliot presionis, melainkan ciri-ciri realitas yang kiranya dicerminkannya. Pembahasan tersebut benar-benar terhambat karena mengayau pengalamannya sebagai sesuatu yang dangkal dan teori Marxis sebagai sesuatu yang menyaratkan pokok persoalan. "Setiap penyidukan Marxis tahu bahwa refleksi langsung dalam pikiran orang menengnai dasar kelompok ekonomi kapitalisme selalu berubah".⁴¹ Lukács tidak setuju dengan Bloch bahwa dia hanya memperhatikan hal-hal yang dangkal, bagian kecil dari realita, sementara dasar argumen holistiknya sendiri terdiri atas referensi dogmatis terhadap Marx dan Lenin dan—menurut istilah Guillén (1971:444)—menderita "abstraksionisme".

Menurut Lukács, para penulis Naturalis, Simbolis, Ekspresionis, dan Surrealis membuat kesalahan dengan mencerminkan realita sebagaimana yang mereka lihat (*ibid.*: IV, 321). Mereka terlalu menekankan masa terpendunya sistem kapitalis, masa krisisnya, dan kekacauannya. Tetapi, mereka tidak mengagali "esensi" yang lebih dalam, demi hubungan antara pengalaman mereka dengan "Kehidupan nyata masyarakat", atau "sumber-sumber pengalaman mereka yang tersembunyi" (*ibid.*: IV, 322). Untuk mencerminkan realita secara keseluruhan, kita harus mengingat tokoh Realis penting seperti Gorky dan Heinrich Mann, yang mampu menghasilkan jenis-jenis sastra dengan nilai abadi (Klim Samgin, Profesor Unat), tipe dengan "sifat abadi [...], sebagai kecenderungan perkembangan obyektif masyarakat, atau kecenderungan terhadap kemanusiaan, akan efektif dalam jangka waktu yang cukup panjang".⁴⁴ Para pengarang Realistik yang berhasil menciptakan

jenis-jenis sastra seperti itu adalah pelajuar yang sebenarnya. Kecenderungan-kecenderungan terhadap perkembangan sosial dilakukan dalam kerangka karier mereka (*im Keim*). Maka, pertanyaan apakah pengarang telah melihat sesuatu dengan tepat, hanya dapat diolah dengan melihat ke belakang.

Akhirnya, Lukács mengacu pada luasnya publik pembaca sebagai alasan untuk mendukung Realisme. Realisme menjadi populer (*volkshilich*) dan tunduk terhadap kriteria *Volksräumlichkeit* atau, dalam bahasa Rusia, *narodnost'* (istilah terakhir mengingatkan kami pada esai-esai Romanik awal yang ditulis Belinskij). Lukács sadar bahwa kata tersebut, khususnya dalam bahasa Jerman, penuh dengan konotasi yang bertentangan, yang mengakibatkan Brecht membuat sejumlah catatan sarkastis dalam buku hariannya (Brecht, 1968:XLIX, 323–4). Bagi Lukács, sifat populer sastra berarti meneruskan tradisi kultural. Sastra populer secara diametris bertentangan dengan sastra *avant-garde*. Bagi Lukács, penolakan total terhadap masa lalu sama artinya dengan anarki. Dengan mudah dia memperoleh kutipan dari Lenin untuk mendukung pandangan tersebut (Lukács, 1963–75:IV, 339).

Jelas tampak bahwa Realisme Roman Rolland, Heinrich Mann dan Thomas Mann menunjukkan kontinuitas sastra secara lebih meyakinkan dibandingkan dengan Joyce atau wakil-wakil lain sastra *avant-garde*, khususnya bagi pembaca yang tidak berpedudukan. Sastra *avant-garde* dapat dideteksi hanya melalui pintu yang sangat sempit. Orang kebanyakan ("der Mann aus dem Winkel") lebih mudah memahami pengarang-pengarang Realis, dan ini, menurut Lukács, mempunyai arti politik. Minat politik Realisme muncul dari kepentingan untuk menciptakan suatu bidang yang populer. Dukungan Lukács atas Realisme tidak dapat dipisahkan dari kebijakan front populer yang didukung Soviet.

Lukács mengeluarkan pendapatnya demi sastra yang dapat memberikan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan pembaca, jawaban atas pertanyaan yang diajukan oleh kehidupan itu sendiri. Maka, jawaban tersebut harus bisa dipahami dan jelas. Sebenarnya, Lukács mengusulkan—meminjam istilah Lotman—estetika identitas, bukan estetika oposisi. Dari sudut pandang

seorang Marxis, ini dapat dirumukumi karena, sejak Marx, interpretasi tentang dunia pada dasarnya telah dikenal. Dengan kata lain, Marxis ortodoks tidak memborokkan kode-kode baru.

Akibar teori sastra Marxis inilah—yang menurut kami telah dapat dielakkan—yang bertentangan dengan kecenderungan banyak penulis kreatif. Bertolt Brecht dapat dipakai sebagai contoh. Tahun 1938 dia menulis dalam catatan hariannya tentang perdebatan Ekspresionisme: “Tidak ada Realis yang senang mengulang-ulang apa yang telah diketahui; yang tidak menunjukkan hubungannya yang hidup dengan realita.”⁴⁵ Brecht menghindari pendapat Lukács yang keras kepala, dan memilih pandangan yang tidak terlalu kaku dan tidak terlalu ortodoks. Dia lebih mendukung kemungkinan adanya evolusi sastra tanpa hambatan:

Jangan menyamakan dengan keyakinan yang seolah tidak mungkin salah sebagai satu-satunya kemungkinan yang benar untuk melukiskan sebuah ruangan, jangan mengucikan montase, jangan memuat monolog batin dalam indeks; Jangan memukul orang-orang muda dengan nama-nama senior! Jangan mengambil sikap mengizinkan perkembangan teknis dalam seni hingga tahun 1900, dan seterusnya jangan lagi!⁴⁶

Perbedaan antara Brecht dan Lukács berawal dari tahun 1932, ketika Lukács dalam esainya “Reportage oder Gestaltung?” menolak pandangan Brecht mengenai drama non-Aristotelian, termasuk konsepnya mengenai alienasi (*Verfremdung*). Dalam artikel ini, Lukács memberi kesan bahwa keyakinan-keyakinan teatrikal Brecht bertentangan dengan ajaran-ajaran Marx dan Engels (Lukács, 1963–75:IV, 58–60). Tambahan lagi, perbedaan-perbedaan mereka mempunyai pengaruh yang cukup panjang: drama-drama Brecht tidak pernah dipentaskan di Uni Soviet selama masa hidupnya (Rühle, 1960b:48).

Brecht menganggap dirinya terlibat dalam perdebatan Ekspresionisme ketika Lukács menyerang teknik montase dalam karya-karya Dos Passos. Brecht melihat bahwa dia sendiri tidak bersedia menanggapi teknik tersebut. Dia mengamati bahwa pemikiran Lukács dipengaruhi masa lampau. Dia melihat dalam esai

Lukács suatu kecenderungan ke arah utopian tingkas, utopianisme, idealisme, penikmatan artistik (*Kunstgenuss*), dan eskapisme.⁴⁷ Dari kritik Lukács terhadap Dos Passos dan preferensinya atas Balzac dia menyimpulkan adanya kecenderungan akan yang idilis, tetapi sebagaimana Brecht mengingatkan, asimilasi warisan budayanya bukanlah proses yang aman (Brecht 1968:XIX, 317). Dari sudut pandang revolusioner, orang sebenarnya sangat mungkin berpendapat demikian. Brecht tidak setuju dengan interpretasi dogmatis dekrit Marxis. Dengan menyinggung Lukács, Brecht menulis bahwa kita tidak perlu terlalu cemas ketika kritikus mencela para *avant-garde* sebagai formalis berdasarkan kutipan-kutipan karya-karya klasik Marxis yang datinya muncul kata *form* (*ibid.*:XIX, 308). Dengan tegas Brecht mempertanyakan otoritas Marx dan Engels dalam isu-isu sastra terakhir ini.

Brecht tidak sendirian. Anna Seghers juga, dalam suratnya yang terkenal kepada Lukács (yang dicetak ulang dalam kumpulan karya-karya Lukács), mengungkapkannya keberatan-keberatannya terhadap penggunaan kutipan secara terpisah, yang dia bandingkan dengan sebuah sapu ajaib (Lukács, 1963–75:IV, 365). Dia juga mempertanyakan penggunaan metafora cermiri oleh Lukács, membela Dos Passos, dan menyatakan bahwa contoh-contoh penting yang diajukan Lukács, antara lain Romain Rolland dan Thomas Mann, berkembang dalam situasi yang agak berbeda dari para penulis yang disebutnya dekadensi dan yang dicejanya. Dalam suatu pembicaraan terakhir tentang perdebatan Ekspresionisme, Jürgen Rühle dengan tepat mengamati bahwa karya-karya terakhir Thomas Mann dicandai dengan “refleksi, ironi, dan *faustre* esaisis,” sehingga dalam arti itu tidak dapat begitu saja dimasukkan ke dalam Realisme. Zaman yang kontradiktoris saja menghasilkan sastra yang bersifat kontradiktoris pula, kata Rühle (1960a:245). (Dengan dasar pikiran yang sama tetapi tanpa merujuk kepada Lukács, Harry Levin (1966) memasukkan karya terakhir Thomas Mann ke dalam konsep periode Modernisme-nya.)

Tetapi, Lukács tetap tidak terganggu oleh banyaknya pendapat yang mencentrangnya. Pandangan-pandangan ortodoksnya didasarkan pada distingsi antara penampilan dengan esensi, antara rea-

lira yang dialami (*Verbrüderlichkeit*) dan realita obyektif, antara pengetahuan/pemupuan superficial dan "alasan-alasan tersembunyi". Tetapi, bagaimana kita bisa mengesek dan mendiskusikan "alasan-alasan tersembunyi"? Hal yang sangat penting dalam kritik sastra Marxis adalah interpretasi teori Marxis yang tetap berlaku umum, yang mungkin berbeda dengan watak atau pengetahuan si penulis yang juga banyak ditentukan oleh berbagai kesempatan dalam situasi politik. Interpretasi norma-norma Marxis mutakhir ini menentukan "alasan-alasan tersembunyi" mana yang harus di bongkar. Tafsiran tersebut menghubungkan pengalaman subjektif dengan realita obyektif.

Lukács sepenuhnya menyadari betapa pentingnya situasi politik bagi karyanya sendiri. Esainya yang penting, "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus", yang diterbitkan di *Hamburg* dengan judul *Wider den mysteriösen Realismus* (1958), merupakan produk proses destalinisasi. Dalam kaca penguaran, Lukács menjelaskan bahwa dia selalu keberatan dengan istilah "romantisme revolusioner", tetapi bahwa dia waktu itu hanya bisa mengkritiknya secara terbuka (Lukács, 1963-75:IV, 459). Dia menyebut kritik ini semata-mata "baru secara verbal", walaupun sebenarnya argumennya menentang "romantisme revolusioner" lebih daripada makna "verbal" menentang latar belakang kanonisasi istilah tersebut di Cina pada tahun yang sama. Penolakan Lukács atas "romantisme revolusioner" merupakan akibar wajar dari interpretasinya yang khas terhadap Realisme Sosialis, yang menurut pandangannya seharusnya dekat dengan realisme kritik.

Pembelaan Lukács terhadap Thomas Mann dan penolakannya terhadap Kafka bersifat arbitrer dalam arti bahwa pandangannya didasari motivasi politik. Karena pada tahun 1957 propaganda komunis terus-menerus berbicara soal tema antiperang, Lukács menyimpulkan bahwa pilihan bukan lagi hanya antara kapitalisme dan sosialisme (*ibid.*: IV, 550). Propaganda perdamaian Soviet memungkinkannya Lukács membedakan produk-produk masyarakat borjuis. Lukács memihak Thomas Mann, karena dia menganggap *Angst*, dengan mengorbankan Kafka yang mungkin mentuntunnya ke sana. Hanya berdasarkan gayanya, Kafka boleh

dianggap sebagai seorang Realis, tetapi dia bertent di depan "Angst yang buta dan panik". Kafka menghubungkan pengertian nihilistik dengan dunia, gambaran (realistik) yang dikaskannya dengan cara transendental (*ibid.*: IV, 498, 534). Perincian-perincian realitis karyanya dapat saling dipertukarkan. Dalam fiksi-fiksi Thomas Mann tidak bisa demikian, segalanya di sana mempunyai tempat yang tetap. Hal yang tidak bisa saling dipertukarkan dalam perincian karya Mann diduga berdasar pada keyakinan terhadap signifikansi dan makna yang tetap dan final mengenai dunia (*Time becomes immanente Vermögensfakti. Sinnhaftigkeit der Welt*" (*ibid.*: IV, 496). Inilah keyakinan akan tujuan tetap yang dipakai oleh para Marxis.

Lukács menganggap sebagian besar pandangan politik Thomas Mann bersifat naif dan reaksioner, tetapi dia menyatakan bahwa teori Engels tentang kemungkinan kesenjangan antara keyakinan politik pengarang dan makna karyanya, dapat diterapkan pada Mann. Novel-novelnya dapat diterima karena "secara naif" dia menggarur fenomena hidup dengan benar. Fiksi Mann ikut berperan dalam "kejayaan Realisme", seperti novel-novel Conrad, Hemingway, dan Steinbeck.

Pembaharuan realisme kritis, yang didorong oleh propaganda perdamaian Rusia, merupakan hambatan bagi Realisme Sosialis. Seperti telah disebut di atas, pada tahun 1938 Lukács membuktikan bahwa pengarang-pengarang Realis harus menciptakan jejak sastra yang menunjukkan kecenderungan majunya perkembangan sosial. Pada umumnya jenis bayangan masa depan seperti ini juga diperhatikan pada Realisme Sosialis. Definisi Lukács tentang Realisme menghindarkan Realisme Sosial dari maknanya yang tertentu. Perbedaan antara Realisme Sosial dengan Realisme kritis diulas dalam bagian akhir "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus". Realisme Sosialis ditandai dengan "kekonkretan perspektif sosialis". Realisme Sosialis melupakan manusia yang berusaha membangun masa depan sosialis dan komunis, dan yang psikologi serta moralnya mencerminkan masa depan tersebut. Realisme kritis di lain pihak memfokuskan proses terhadap sistem kapitalis (*ibid.*: IV, 554).

Lukács menekankan bahwa dua faktor telah memusnahkan Realisme Sosialis: sekularisme pada *Proletkult* dan propaganda untuk romantisme revolusioner yang berlebihan bertepatan dengan pemujaan kepribadian Stalin (*Ibid.*: IV, 563, 599). Romantisisme revolusioner dan Naturalisme sama-sama tidak dapat di-setujui. Yang pertama terlalu banyak mengandalkan semangat revolusioner, sedangkan yang kedua terlalu sedikit. Romantisisme revolusioner mengabaikan tahap-tahap penting dalam perkembangan sosial, mencampurkan masa depan dengan masa sekarang, dan kata Lukács, berakhir dengan skematisasi dan vulgarisasi realitas sosial akhir-akhir ini. Jawaban terhadap "skematisasi sekularian periode Stalin" seharusnya merupakan kerja sama yang kompak antara Realisme kritis dan Realisme Sosialis (*Ibid.*: IV, 602).

Lukács lebih tegas lagi dalam tinjuannya atas *One Day in the Life of Ivan Denisovich* (*Satu Hari dalam Kebidanan Ivan Denisovich*). Dia bahkan melihat bahwa di negara-negara sosialis, Realisme Sosialis sudah menjadi istilah yang disalahgunakan. Masalah utama sekarang adalah tinjauan kritis terhadap periode Stalin. Jika Realisme Sosialis harus mencapai tahap seperti pada tahun 1920-an lagi, Realisme Sosialis mesti realistis. Terlalu sering Realisme Sosialis hanya bertahan pada tahap mengomentari resolusi Partai. Kita harus menghargai apresiasi Lukács atas novel karya Solzhenitsyn, yang anehnya disebutnya sebagai tonggak bersejarah dalam sejarah Realisme Sosialis. Tetapi, tinjuannya atas *Ivan Denisovich* bukanlah alasan bagi kebebasan yang tidak terbatas. Lukács tahu benar bahwa semua sastra Soviet terikat untuk menyajikan "Itikastasi" dogma Marxis, bila ingin diterima oleh kaum Marxis ortodoks. Sepanjang validitas mutlak dihubungkan dengan karangan-karangan Marx dan Engels—dan seperti itulah sebenarnya yang terjadi di negara-negara komunis—setiap inovasi harus tetap berada dalam batasan kebenaran menurut aliran Marxis. Maka, sastra terutama harus tetap menjadi "ilustrasi" bagi kebenaran. Tetapi apapun yakinya Lukács akan ketidakcocokan konsekuensi kediktatoran Stalin, dia mengelak untuk meneliti kondisi sosial dan ideologis kediktatoran tersebut dan dengan cara yang kurang-

Marxis menghubungkan krisis zaman Stalin dengan kepribadian Stalin.

Walaupun dia mengkritik Realisme Sosialis (khususnya unsur romantiknya), bagi kebanyakan orang Eropa Barat Lukács tetap seorang wakil Marxis ortodoks. Dalam sebuah tinjauan terhadap *Wider den missverstandenen Realismus*, yang pertama kali terbit tahun 1958, Theodor W. Adorno menyerang pribadi Lukács dengan keras.⁴⁸ Dia menela usaha-usahanya untuk menyesuaikan pedoman birokrasi Soviet yang memerosotkan filsafat menjadi alat kekuasaan. Adorno menganggap bahwa penolakan Lukács terhadap semua sastra modern non-Realis bersifat dogmatis. Dia menganggap estetiknya ketinggalan zaman dan ketergantungan-nya pada pernyataan-pernyataan Marx dan Engels meragukan.

Hal yang sangat penting dalam argumen Adorno adalah analisis Lukács tentang konsep sastra, seperti dijelaskan dalam buku terakhir *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (*Partikularitas sebagai Satu Kategori Estetika*), yang sebagian besar telah diterbitkan dalam *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* pada tahun 1956.⁴⁹ Lukács membicarakan, antara lain, perbedaan seni dan ilmu pengetahuan, tetapi dengan cara yang tidak dapat diterima oleh Adorno. Lukács menemukan bahwa sastra dan ilmu pengetahuan punya banyak persamaan. Dua-duanya mencerminkan realitas yang sama, dan, dalam certiman ini, dua-duanya mengarah pada kebenaran universal, pada "totalitas". Mereka berbeda karena ilmu pengetahuan mencari hukum-hukum umum yang abstrak, sementara sastra menciptakan "imaji-imaji simbolis dan perseptual dari sesuatu yang khusus yang secara organik mencakup maupun mengganggu, baik aspek umum maupun aspek individual [...]. dan mengarah pada suatu empati universal."⁵⁰ Generalisasi yang dituju seni mencakup pengangkatan (*Aufhebung*) individu ke tingkat khusus (atau tipikal), demikian pula pengkonkretan umum yang juga terjadi pada tingkat yang khusus.

Konsep seni ini, yang kemudian dijelaskan dalam *Die Eigentart der Ästhetischen*, berbeda dari konsep estetika modern, saat Lukács dengan tegas mempertahankan keunggulan kandungan semantis. Dia mengkritik Kant karena berusaha membebaskan sastra sepe-

nahnya dari konseptualisasi (*Objektlichkeit* atau *Gedanklichkeit*) dan menela Hegel karena kritiknya yang tidak normasikan (tidak hadap Kant dalam masalah ini (Lukács, 1965:75-X, 714). Kemudian realisasi memang sudah menjadi sifat bawahan sastra, walaupun diangkat ke tingkat yang khusus. Keunggulan "isi" jelas. Menurut Lukács, isi menentukan bentuk; setiap pengaruh bentuk (otot) hadap isi adalah masalah sekunder.

Adorno keberatan atas pandangan ini. Dia setuju dengan Lukács bahwa seni merupakan bentuk pengetahuan, tetapi dia tidak setuju dengan reduksi kesatuan dialektis seni dan ilmu pengetahuan menjadi identitas sederhana, seolah-olah karya seni dari perspektifnya hanya akan mengantisipasi apa yang kemudian ditemukan ilmu pengetahuan sosial. Sebaliknya, jurang antara seni dan ilmu pengetahuan tidak dapat dipelembarkan segampang itu. "Seni tidak menyampaikan pengetahuan tentang realitas karena secara fotografis atau secara 'perspektif' seni melukiskan realitas, tetapi, karena sifatnya yang otonom seni juga mengungkapkan hal-hal yang disembunyikan oleh bentuk-bentuk pengetahuan empiris."⁵¹ Seni merupakan pengetahuan *sui generis* (yang khas), karena dia mempengaruhi data empiris. Seni menghubungkan realitas dengan maksud subyektif, yang mengakibatkan adanya "makna obyektif"⁵²

Adorno dekat dengan konsep Lotman tentang semantisasi ciri-ciri formal. Menurut Adorno, konstruksilah yang dapat mengatasi aspek-aspek aksidental dari yang individual. Monolog interior (cakupan batin) itu penting, karena dalam dunia atomistik, manusia dibatasi oleh alienasi. Dalam karya-karya *avant-garde* terkenal, sastra monolog interior *tampaknya* hanya bersifat subyektif. Demikian juga, dari drama subyektif Beckett, semua unsur sejarah tampaknya dihilangkan; sebenarnya, karyanya secara obyektif bersifat polemis (Adorno, 1958-74:II, 166).

Walaupun kami mungkin tergoда untuk membah Adorno dalam diskusi ini, beberapa keberatan (reservasi) harus dinyatakan. Referensi Adorno terhadap hal-hal yang disembunyikan oleh pengetahuan empiris mengenai realitas, tetapi diketahui lewat intuisi artistik adalah mirip dengan konsep Bloch mengenai realitas

yang dialami (*Erfahrunglichkeit*). Namun, konsep Lukács tentang pengetahuan melibihi konsep pengetahuan empiris. Hal-hal yang menghindari verifikasi empiris mungkin tercakup dalam konsep pengetahuan Lukács, dan karena itu pendapat Adorno bahwa seni dapat menyampaikan semacam pengetahuan *sui generis*—(se-olah khas) benar, menurut pandangan kami—tidak benar-benar mempengaruhi sikap Lukács. Hal lain adalah penafsirannya mengenai *monolog interior*—percakapan batin—maupun drama Beckett. Rupanya Adorno orang yang cerdik, seperti halnya Lukács, dalam menyulap perentangan antara esensi dengan penampilan. Segala interpretasi tidak dimasukkan dalam teori interpretasi dan dihubungkan dengan kode sastra atau kode budaya tertentu, interpretasi itu tetap arbitrer seperti interpretasi Lukács. Selanjutnya, kita dapat merasakan adanya sikap doktriner dalam pandangan Adorno: dia menyatakan bahwa seni dapat membuat sesuatu menjadi "berarti secara obyektif" (*objektive sinnvoll*). Bisakah hal semacam itu, sebagai makna obyektif dari dunia atau dari sejarah, benar-benar ada? Dalam hal ini pandangan Adorno dekat dengan pandangan Lukács dan kaum Marxis lainnya yang menjawab pertanyaan di atas dalam bentuk afirmatif (meng-"iya"-kan). Pendapat bahwa Lukács adalah orang yang dogmatis juga dapat diterapkan untuk Adorno. Sikap dogmatiknya juga tampak dari pendapat yang dia berikan pada kutipan-kutipan karya Marx yang disumunya sendiri. Sebenarnya, seperti kesan Adorno, karier Lukács dapat disebut sebagai "pencobaan terpaksa", tetapi agak aneh melihat seorang kritikus, dengan bebas, menganut pandangan Marxis yang sama, menggunakan metode dialektis yang sama seperti metode lawan yang dianggap sepele, juga bermain sulap dengan esensi dan penampilan (walaupun dengan hasil yang berbeda), seperti semua kaum Marxis, menemukan pengertian obyektif dalam dunia dalil yang luput dari pemeriksaan empiris.

Namun, Adorno dan Lukács masih berbeda dalam beberapa hal penting. Adorno menekankan fungsi seni yang epistemologis dan terentu, dan mempertahankan sifat otonom sastra. Barangkali Adorno dan Lukács sangat berbeda, dalam hal ini konsep

komitmen politik karya sastra diperlihatkan. Dalam *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Lukács menekankan peranan konseptualisasi dalam seni yang menyangkulkannya untuk mengakomodasi konsep semangat partai (*Parteilichkeit* atau, dalam bahasa Rusia, *partijnost*). Konseptualisasi (*Gedanklichkeit*) dalam sastra menjadi faktor konkret kehidupan, dalam lingkungan situasi konkret dengan manusia konkret, sebagai bagian dari perjuangan, kemenangan, dan kekalahan manusia. Penggambaran realitas dalam seni memasukkan pandangan seorang penulit konflik-konflik historis dalam zaman si seniman hidup.⁵⁴ Setelah bagian realitas yang digambarkan dan sikap pengarang terhadap materalnya (*Stoff*) menggambarkan semangat partainya. Baik seleksi maupun sikap pengarang terhadap materalnya termasuk ruang lingkup isi dan dapat dinilai dari sudut pandang estetis sastra. Menurut Lukács, orisinalitas karya-karya sastra berasal dari "sikap yang benar, sejauh isi dibicarakan, sehubungan dengan persoalan-persoalan penting zaman itu."⁵⁴ Pertanyaan apakah sikap itu "benar" atau tidak, tidak dapat dijawab berdasarkan teks itu sendiri, tetapi akhirnya ditentukan dari sudut pandang ekstrasastra, yaitu dari interpretasi Marxisme saat ini. Pada tahun 1932, Lukács melukiskan sastra sebagai "produk dan senjata perjuangan kelompok" (Lukács, 1963-75:IV, 24). Pada tahun 1956, pendapatnya tersebut telah berubah; tetapi prinsip semangat partai masih tetap didasarkan pada penerimaan interpretasi dunia Marxis yang benar, dan dengan demikian masih merupakan persoalan ekstrasastra.

Dalam esai yang aslinya terbit dengan judul "Engagement oder künstlerische Autonomie" (1962), Adorno menawarkan pendekatan yang agak berbeda terhadap fungsi persuasif sastra (Adorno, 1958-74:III, 109-36). Sastra, termasuk teks-teks yang mengungkapkan komitmen politik, tidak dapat direduksi menjadi pembenaran atas pandangan politik tertentu. Adorno menolak konsep lama tentang sastra *Tendenz*; konsepnya tentang komitmen politik tetap meninggalkan ambiguitas teks sastra yang pada dasarnya urut. Seperti dalam kritiknya terhadap Lukács, sekatanng Adorno keberatan terhadap penekanan Sartre pada makna

komunikatif. Lagi pula, dia tampaknya menuntut semantisasi sifat-sifat formal. Kata-kata dalam sastra lain artinya dengan kata-kata di luar sastra. Sastra bertentak *avant-garde*, apa pun makna komunikatif kata-kata itu, menentang usaha-usaha untuk menipulasi politik, karena tidak mudah diasimilasikan dengan sistem budaya yang ada. Bentuk yang sulit merupakan proses yang lebih efektif terhadap sistem yang telah ditentukan dibandingkan dengan setiap pesan yang semata-mata bersifat politis. "Penekanan pada karya otonom lebih bersifat sosial dan politis," tulis Adorno,⁵⁵ dan sikap ini tidak mencerminkan penolakan orononi karya sastra, terutama dari *avant-garde*, seperti diyakini oleh pembaca sederhana. Sebaliknya, di sini Adorno mengungkapkan keyakinannya yang kukuh terhadap sikap subversif seni *avant-garde* yang sulit dipahami. Atau, seperti dikatakannya dalam karayannya yang belum diselesaikan dan baru diterbitkan setelah kematiannya, yaitu *Ästhetische Theorie* (1970), "aspek-aspek sosial seni mengungkapkan negasi terhadap masyarakat tertentu."⁵⁶

Penyensoran politik, yang agak sesuai dengan konsep Lukács tentang semangat partai, mustahil bagi sudut pandang Adorno (yang terlebih lagi, mempunyai implikasi serius bagi interpretasi sastra). Mengenai soal penyensoran, Adorno bertentangan secara diametris dengan pandangan-pandangan Lukács dan birokrasi Soviet. Dari semua ciri-ciri Marxis, metode dialektislah yang terutama menandai kritik Adorno. Dialektikanya, pedomannya tentang pengertian obyektif dalam dunia yang lupur dari penyelidikan empiris, dan banyak rujukannya terhadap Marx dan Engels yang umumnya cukup untuk menganggap dia sebagai seorang neo-Marxis, walaupun jelas bahwa Marxisme Adorno dan Marxisme Mao Tse-tung sangat berbeda dan memiliki implikasi yang berbeda bagi studi sastra.

Seperti tampak dalam *Die Eigenart der Ästhetik*, Lukács tidak terpengaruh oleh keberatan-keberatan Adorno. Dia mengulangi dan mengembangkan argumen yang dimuat dalam *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Secara sistematis dia menjelaskan persamaan dan perbedaan antara pemikiran biasa, ilmu pengetahuan, dan sastra. Semuanya mencerminkan realitas,

yaitu realitas kesadaran manusia yang independen. Berperbandingan dengan ilmu pengetahuan, komitmen realita dalam sastra bersifat antropomorfis. Refleksi tersebut berasal dari dunia manusia dan diartikan ke sana.

Perbedaan lain antara pemikiran ilmiah dan refleksi artistik terhadap realitas adalah sifat evokatif seni. Dalam membayangkan emosi dan gairah terhadap kehidupan, karya seni menggunakan teknik-teknik tertentu, misalnya ritme dan simetri (Lukács, 1963-75: XI, 283 dan 298). Menurut sifat antropomorfis seni, evokasi artistik pertama-tama digerakkan ke arah kehidupan manusia. Dia memperluas pengalaman hidup manusia dan memberi bentuk pada gambaran-gambaran dirinya dan gambaran gambaran tentang dunia tempat dia hidup. Dalam konteks ini, Lukács mengtinggalkan pengaruh katarsis Aristotelian dan prinsip semangat partai. Kini, prinsip semangat partai dipenuhi konsep esetis tentang "pelarangan kepentingan praktis yang langsung" (*ibid.*: XI, 655).

Untuk memadukan yang umum dan yang individu secara khusus, seni menggambarkan realitas melalui tipe-tipe (genre khusus). Sekali lagi, ada perbedaan antara tipifikasi artistik dan tipifikasi ilmiah. Ilmu pengetahuan, menurut Lukács, bertujuan mereduksi tipe-tipe dan mengabstrakkan yang individu dan khusus untuk mendekati tingkat generalisasi yang maksimum. Sebaliknya, tipe artistik tetap berkaitan erat dengan individu: "tipe tersebut diatur sedemikian rupa sehingga kesatuan dengan individu yang tampak dalam kehidupan, tidak dikacaukan, tetapi sebaliknya justru dipertahankan" (bandingkan dengan Parkinson, 1970:109-47).

Persamaan-persamaan dengan estetika idealisme Jerman, bahkan dengan Vissarion Belinskiĭ—seorang interpreter Rusia—tampak jelas. Tetapi, Lukács mulai dari tradisi tersebut dengan menyatakan bahwa sastra dan ilmu pengetahuan menggambarkan realitas obyektif yang sama. Kami telah membicarakan keberatan keberatan Adorno atas pernyataan ini. Berperbandingan dengan Klaus Völker (1969:147), kami yakin bahwa Lukács sungguh berada di pihak Marx. Parkinson (1970:139) telah mengamati

dengan benar bahwa, seperti Marx, Lukács secara konsisten membela sikap realisme filosofis. Tetapi, dalam hal lain Lukács juga menela analisis Marxis tentang dunia. Pembicaraan-pembicaraan dengan Lukács bukan hanya pembicaraan mengenai kualitas benda-benda atau ciri-ciri realitas. Diskusi-diskusi itu banyak berbicara tentang uraian tulisan-tulisan Marxis yang telah dibicarakan sebagai kebenaran mutlak. Dan ini bukan realisme filosofis—yang mencium keberatan-keberatan dari Brecht, Anna Seghers, Adorno, dan banyak lagi yang lain. Namun, buku Lukács *Die Eigenart der Ästhetik* ditandai dengan satu nada mendalam. Dia jelas-jelas menekankan adanya kesinambungan dalam estetika Eropa yang dimulai oleh Aristotle, bukan oleh Marx atau Hegel.

Seperti halnya Lukács, tema yang kerap kali muncul dalam kritik Walter Benjamin dan Lucien Goldmann adalah hubungan realita obyektif dengan realita seni, atau lebih umum, antara basis dan struktur-atas. Jasa Walter Benjamin, adalah bahwa dia menggambarkan dasar materi produksi artistik dengan cara yang agak canggung dalam esainya "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("Karya Seni pada Zaman Reproduksi-teknis", 1936). Ide dasar pembahasannya ini adalah bahwa setiap zaman memiliki cara-cara tersendiri untuk mereproduksi seni, tetapi bahwa reproduksi modern dengan sarana-sarana teknis telah benar-benar mengubah gambaran tradisional tentang seni. Reproduksi teknis karya seni, betapapun mungkin memadai, tetap merusak "keaslian pada waktu itu" (1936:14). Dalam hal ini, Benjamin memperkenalkan konsepnya tentang "aura", suasana distingtif yang ada di sekeliling karya asli yang dia definisikan sebagai "suatu jaringan ruang dan waktu yang khas: penampilan jarak yang unik, betapapun dekatnya jarak tersebut."⁵⁸ Teknik reproduksi melepaskan bentuk reproduksi dari tradisi yang mengandung karya asli tersebut dan mengabaikan keaslian serta auranya. Sejahtah ini, argumen Benjamin sangat bersifat historis. Tetapi, kesimpulannya benar-benar bersifat Marxis: "Begitu kriteria keaslian tidak berlaku lagi bagi produksi seni, seluruh fungsi seni telah berubah bentuk (*umgewandelt*). Seba-

gai pengganti dasar ritualiseknya muncul praktek lain, dan selanjutnya didasarkan pada politik.⁵⁹ Sifat ekonomi seni lenyap dengan hilangnya dasar ritualiseknya. Sebuah sastra dibicarakan, Benjamin menyebut Dada sebagai program yang menanti kemungkinan dan memanfaatkan fungsi baru seni. Kaum Dadais bermaksud menghancurkan aura produk mereka yang dianggap sebagai reproduksi pada saat menggunakan alat-alat produksi. Sebenarnya, sikap positif Benjamin terhadap sastra *avant-garde* kurang sesuai dengan pembelaan Lukács terhadap tradisi-tradisi budaya. Benjamin memilih Brecht dan Adorno ketika dia mengungkapan keberatan-keberatanya terhadap sarana-sarana penciptaan artistik konvensional. Dia menambahkan nilai politik pada karya kaum Dadais, karena "isi revolusioner" dalam bentuk-bentuk ritualis awal terlalu mudah diasimilasikan oleh masyarakat kaporalis (bandingkan: Helga Gallas, 1969:149). Dengan cara ini, pernyataan Benjamin bahwa seni seharusnya bersifat politis dapat dipahami (1936:31).

Sikap ini hampir menjadi bahan pembicaraan bagi pengarang-pengarang yang hidup di Jerman pada tahun 1930-an atau yang secara baik mengenal pandangan *Kulturpolitik* yang fasis. Tetapi, situasi politik tahun 1930-an tidak dapat lagi dipakai sebagai alasan untuk kenafian dan keberlebih-lebihan yang ada dalam argumen Benjamin. Dia memang membuat kesalahan dengan mengikuti perkembangan baru dalam seni dan reproduksi seni secara mutlak. Memikirkan kembali hal itu, sekarang kami tahu bahwa rekaman tidak dapat menggantikan pertunjukan musik hidup (*live*), dia hanya bisa melengkapinya. Film tidak menggantikan drama panggung. Reportase bukan berarti kemarian novel, dan juga Dada bukan berarti pertanda berakhirnya tradisi artistik lainnya. Jelas, Benjamin buca dalam penilaiannya atas sastra Soviet sebagai "ungkapan ke dalam kata-kata karya itu sendiri."⁶⁰

Menurut pendapat kami, Benjamin terlalu disanjung sebagai kritikus sastra; tetapi pengaruhnya memang luar biasa. Ernst Fischer (1971) misalnya, mengutip pendapatnya dan meniru gayanya Adorno kerap kali bersandar pada otoritas Benjamin, tetapi juga merasa perlu menyempurnakan pendapat-pendapatnya yang

besar tentang sastra dalam abad teks (Adorno, 1970:322-6). Kita pun mahasiswa membaca esai-esainya sebagai bagian dari pedoman Marxis. Sebenarnya, Benjamin kadang-kadang berkuibung dalam jargon Marxis. Pada kesempatan lain—yang mungkin membuatnya populer di antara mahasiswa sastra—dia tampaknya hampir melupakan Marxisme-nya yang terkenal dan menuntiri hari dalam menganalisis sejarah budaya secara alamiah, seperti halnya tentang Baudelaire, yang hampir tidak dapat disebut Marxis kecuali untuk oposisinya yang meragukan antara esensi dan penampilan.⁶¹

Jelasnya, referensi kepada Marx dan Engels tidak dapat menjadi penerimaan pendapat tertentu, bahkan di antara kaum Marxis sekalipun. Jelas sekali bahwa Benjamin menganggap karya Baudelaire sebagai wakil Kerjiaan Kedua. *Les fleurs du mal* adalah karya liris terakhir yang pengaruhnya dirasakan di seluruh Eropa (Benjamin, 1969:161). Brecht menanggapi sikap ini dengan serangkaian pengamatan sarkastis terhadap Baudelaire yang berpuncak pada pandangan bahwa "dia tidak mengungkap-kan zamannya, bahkan sepuluh tahun dari zamannya pun tidak."⁶²

Tradisi yang agak mirip dengan pemikiran neo-Marxis muncul dalam karya Lucien Goldmann. Setelah karya besarnya, *Le Dieu caché* (Goldmann, 1955), sementara dia menganalisis hubungan sastra Prancis abad ke-17 (Pascal, Racine) dengan ideologi Jan-senisme, dia beralih ke masalah hubungan antara teks sastra dengan realitas sosial dan realitas ekonomi—yang sebenarnya merupakan persoalan lama antara basis dan struktur-atas. Perbedaan-nya dari penurunan hanya tentang masalah yang sama adalah bahwa penelitiannya didasarkan pada hipotesis hubungan langsung struktur ekonomi dengan fenomena sastra, yaitu tanpa perantaraan kesadaran kolektif (Goldmann, 1964:30). Walaupun Goldmann bukan tanpa kritik menerima ajaran Marxis, dengan tegas dia mendasarkan teorinya pada pengamatan Marx terhadap pemujan barang dagangan. Goldmann membuktikan bahwa Marx meramal-kan, dalam ekonomi pasar, yaitu masyarakat dengan kegiatan ekonomi yang menonjol, "kesadaran kolektif lambat laun akan

keluarga semua realita akhir, dan cenderung menjadi refleksi sederhana dari kehidupan ekonomi, dan akhirnya, menghidupkan

Hipotesis Goldmann sebenarnya memperkenankan satu situasi baru dalam diskusi mengenai hubungan antara gejala sastra dan basis ekonomi. Tetapi, dia berbuat lebih dari itu. Dia sadar akan perkembangan akhir-akhir ini dalam naratologi. Dia menggunakan konsep struktur ("keseluruhan hubungan antara berbagai unsur isi") (1964:30n), dan memiliki mata tajam bagi aspek aspek formal sastra. Kami menduga bahwa dia dapat menyesuaikan intermediasi kesadaran kolektif hanya karena dia mampu bekerja makna pada sifat-sifat formal konstruksi naratif.

Tentu saja Goldmann bekerja dalam tradisi Marxis, yang dia nyta dia memilih sumber-sumbernya secara hati-hati dan secara eklektik. Dia banyak berpedoman pada Lukács, tetapi sering (dan rang materi, seperti *Die Theorie des Romans*, yang oleh Lukács sendiri telah diemehkan sebagai produk *gesteuerterwissenschaftlicher Methode*, Goldmann mengkhustuskan hipotesisnya yang lebih umum, dan mengatakan bahwa ada "homologi antara struktur novel klasik dan struktur pertukaran dalam perekonomian bebas."⁶⁴ Sebagai contoh, *novelista roman* (roman baru) ditandai dengan disosiasi tokoh dan, akibatnya, mengikatnya otonomi obyek. Perkembangan ini dapat dijelaskan dengan refleksi (*Verdinglichung*) yang merupakan hasil pertumbuhan ekonomi pasar bebas yang tidak terburai, modal utama dan monopoli, penanaman modal dan campur tangan pemerintah. Di sini ia mengadokan adanya hubungan langsung antara sistem ekonomi dan bentuk sastra (Goldmann, 1964:187-9). Seperti diamati Peter Demetz (1970:30), Goldmann, sesuai dengan kritik Marxis yang lebih awal, menganggap sastra sebagai penggambaran realita sosial.

Goldmann mengilhami Jacques Leenhardt (1973) untuk menganalisis *La jalousie* karya Robbe-Grillet dengan cara yang sama. Tetapi, Leenhardt lebih memahami tulisan-tulisan kaum strukturalis seperti Roland Barthes, Jean Ricardou, dan Roman Jakobson. Sebagai hasil analisisnya yang teliti terhadap teks, usahanya untuk membuat analogi antara struktur teks dan basis sosial ekonomi Prancis di tahun 1950-an membedakannya dari studi-studi

lainnya yang lebih umum di bidang sosiologi sastra (Levin L. Schickel, 1923; Leo Lowenthal, 1957; atau Robert Escarpit, 1970). Tetapi, masuk akal mempertanyakan apakah kerangka berpikir Marxis, termasuk metode dialektis, merupakan suatu aset yang hanya suatu kecenderungan bagi Leenhardt. Walaupun dalam banyak hal analisisnya meyakinkan, orang boleh menduga-duga apakah teorinya tentang analogi dekat antara struktur sosioekonomi dan struktur fenomena sastra dapat menjelaskan perbedaan antara *La jalousie* dan *L'Amant dévoté à Marie-Anne*, seperti yang tampaknya diyakini oleh Leenhardt (1973:30). Orang bahkan bisa semakin ragu-ragu apakah teorinya dapat diterapkan pada karya fiksi Julio Cortázar atau John Barth, dan pada mereka yang dikategorikan sebagai karya Post Modernisme (Hassan, 1975). Karya mereka adalah suatu kegembiraan dari semangat subyeknya—dalam bentuk anonimitas—dan dapat dihubungkan dengan realisasi hanya dengan cara memperkenankan kesadaran kolektif yang keliru.

Dalam tradisi Marxis, pertanyaan apakah kesadaran tertentu benar atau salah, tidak dapat diputuskan melalui sarana-sarana empiris. Hal itu sangat tergantung pada sikap kelompok-orang yang keadaannya dibicarakan, serta tergantung pada penafsiran teologis terhadap situasi sosial mereka. Di sini kami kembali ke bagian awal bab ini. Bila seseorang tidak menganut paham teleologi Marxis dan aksesorinya (penafsiran yang benar tentang situasi politik oleh Partai yang benar), dia tidak dapat memutuskan apakah kesadaran tertentu benar atau salah. Diskusi antara Bloch dan Lukács (yang sama-sama kaum Marxis) atas pertanyaan apakah Ekspresionisme dan Surealisme mencerminkan kesadaran akan yang benar atau salah, merupakan contoh yang meyakinkan. Tidak dapat dinyatakan secara cukup jelas bahwa di Uni Soviet persoalan khusus ini diputuskan untuk kepentingan Lukács hanya karena sikapnya didukung oleh penjiaya kebenaran mutlak: CPSU. Kita dapat mengartikan bahwa campur tangan Partai seperti itu adalah lancang dan otoriter. Sekali keputusan seperti itu telah diambil oleh Partai, hal itu tidak boleh dikritik lagi, seku-

rang-kurangnya di negara-negara komunis. Kendaan seperti itu bertentangan dengan penelitian ilmiah yang berprinsip bahwa setiap proposisi harus selalu dapat dikoreksi dan didiskusikan, dan kalau perlu mengkritik setiap argumentasi.

Kritik terhadap argumen-argumen yang diajukan kaum neo-Marxis, yang tidak menerima otoritas mutlak Partai Komunis atau kebenaran mutlak Marx dan Engels, juga dihambat secara ketat. Rintangan ini lebih bersifat epistemologis dan bukan politis, dan membatasi adanya pembahasan-pembahasan terbuka. Betapapun liberalnya atau tolerannya mereka, semua pemeluk Marxis dan neo-Marxis—kalau istilah ini memang punya makna tertentu—menerima metode dialektik. Perlu dicatat bahwa seorang kritikus neo-Marxis yang paling canggih, Theodor W. Adorno, membela metode dialektik dan menentang kritik Karl R. Popper. Polemik mereka diterbitkan dengan judul *Der Post-Positivismstheist in der deutschen Soziologie* (Adorno, 1969).

Walaupun diskusi epistemologis ini memiliki makna yang lebih umum dan tidak hanya berlaku bagi teori sastra, tema-tema penting dapat dimunculkan di sini karena berkaitan dengan teori sastra Marxis. Adorno berpendapat sebagai berikut ini:

1. Metode dialektik dapat memberikan wawasan tertentu terhadap totalitas masyarakat dan mencegah isolasi fakta artifisial dan berbagai masalah. Terlepas dari persoalan yang diteliti, metode ini akan menarik perhatian kepada lawannya. Terlepas dari persoalan ilmiah, metode itu juga akan mempelajari konteks sosialnya. Di samping penyelidikan obyek, metode tersebut akan mewajibkan pengujian sikap subyek dalam masyarakat. Sebagai tambahan bagi momen pengamatan yang statis, metode itu akan menitikberatkan perhatian pada konteks historis gejala yang diamati dan perkembangan yang diharapkan di masa depan. *Obyek metode dialektis tidak mempunyai batas.* Dengan terus terang Adorno menegaskan: "Masyarakat adalah satu."⁶⁵ Jürgen Habermas menjelaskan bahwa Adorno menganggap masyarakat sebagai suatu totalitas dalam pengertian yang sangat dialektis. (Adorno, 1969:155).

2. Metode dialektis dipusatkan pada hubungan antara yang umum dengan yang individual dalam penampakan historisnya (Adorno, 1969:91). Penampakan historis ini memasukkan setiap fenomena ke dalam konteks sejarah yang tidak hanya memiliki masa lampau, tetapi juga masa depan. Bagi Adorno, *mata depan tidak terbuka, tetapi ditentukan oleh tujuan tertentu* (Sinn) yang mengatur manusia, masyarakat, dan sejarah. Aspek teleologis filialnya muncul dari pandangannya bahwa masing-masing hal mempunyai tujuan tertentu. Ilmu pengetahuan, menurut dia, harus menyingkap kebenaran atau kepalsuan fenomena yang diteliti "ingin di-...."⁶⁶ Dengan demikian, menurut Adorno, ilmu pengetahuan harus kritis (*kritisch*) dalam pengertian dikaitkan atau bahkan diabdikan pada tujuan politis tertentu (Adorno, 1969:97). Cara berpikir yang sama berlaku ketika Benjamin mempertanyakan pembacanya bahwa observasi ilmiah tertentu bersifat progresif (Benjamin, 1936:11) atau tidak (*ibid.*: 59), sementara dia mengabaikan pertanyaan apakah pengamatan ini benar atau salah. Tidak perlu ditunjukkan bahwa tujuan politis Adorno kebenaran sama dengan tujuan politis Marxisme untuk melihat akibat yang mengganggu dari prasarangka politik aras penyelidikan ilmiah.

3. Aspek teleologis mengandalkan perbedaan antara kebenaran yang tampak (*scheinbar*) dan kebenaran esensial (*wesentlich*). Dialektika Adorno memberikan identitas ganda pada subyek, yang dapat dibagi menjadi keinginan lebih tinggi (kesadaran yang benar) dan keinginan lebih rendah (kesadaran palsu), tidak beda dari konsep Freud, yang disebut Adorno dalam konteks yang agak lain (1969:96). Hanya penampakan fenomena dapat dicapai dengan penelitian empiris; hasilnya mungkin tidak sesuai dengan kebenaran esensial. Menurut filsafat Soviet akhir-akhir ini,⁶⁷ Adorno *menentukan suatu totalitas yang luput dari penyelidikan empiris, tetapi masih menghasikan kebenaran esensial* (1969:93).

4. Dengan menolak isolasi masalah, Adorno juga menolak *penbedaan antara teori dan praktik, antara bahasa obyek dan metakabasa, antara fakta yang diamati dan nilai-nilai yang diberikan.* Dia menyatakan bahwa subyek harus menjadi sadar akan posisinya di masyarakat. Habermas melihat peranan hermeneutika dalam hal

ini (Adorno, 1969:158). Demikian juga, Pedro Jaimeson dalam bukunya yang membicarakan, *Marxism and Form* (1971), Jaimeson yang mendukung metode dialektik, mengarahkannya pada kesimpulan logis, yaitu kehancurannya sendiri. Dia melupakan pemikiran dialektik sebagai tautologis, "tautologis dalam ontologis, sebagai bagian dari realisasi awal tautologi dan semua pikiran". Akhirnya, "setiap tindakan berpikir juga suatu. Di sini kesamaannya bukan antara dua kata dengan dua konsep, tetapi lebih antara subyek dengan obyek itu sendiri, antara proses berpikir dengan setiap realita, yang dicoba untuk diungkap" (Jaimeson, 1971:341-2).

Sebenarnya, kritikus Marxis harus memilih antara motif yang muluk-muluk (bersuara tinggi) atau rasionalisme kritis yang lebih realistis, yang didasarkan pada peraturan-peraturan eksplisit yang dapat diuji oleh setiap orang, yang digunakan Popper dalam menjawab Adorno, untuk memberikan ringkasan singkat (Adorno, 1969:103-25).

Marilah kita ingat kembali sekilas, bahwa (1) Popper, dalam tuntutannya bahwa obyek semua penelitian ilmiah harus jelas-jelas dilokasikan, tidak menolak kompleksitas dunia secara keseluruhan. Sebaliknya, dalam pandangannya dunia ini terlalu kompleks untuk dipahami dalam satu pertanyaan saja. (2) Dalam menolak aspek teleologis dari epistemologi Adorno, Popper tidak mengesampingkan kemungkinan bahwa kita mungkin mendapat pengetahuan tentang masa depan. Dia hanya keberberatan terhadap determinisme yang asal-usulnya kabur, atau yang bersifat metafisis. (3) Tentu saja pernyataan Popper bahwa semua proposisi ilmiah harus dapat dibuktikan salah telah merintanginya untuk menerima pandangan Adorno tentang suatu torahitas yang luput dari penyelidikan empiris. (4) Akhirnya, Popper tidak bisa bekerja tanpa membetulkan teori dari praktek, atau merubahnya dari bahasa obyek. Dia berusaha menghapus subyektivisme dan mengajurkan prinsip obyektivitas dalam tradisi ilmiah, sedangkan Adorno memasukkan subyektivitas ilmuwan dalam epistemologinya. Tidak salah kalau dikatakan bahwa metode dialektis, seperti yang dijelaskan Adorno, tidak sejalan dengan rasionalisme kritis menurut Popper.

Sebagai kesimpulan, harus diungkapkan bahwa usaha kaum Marxis untuk menganalisis kebudayaan dalam totalitasnya dan menghubungkan-hubungkan berbagai rangkaian pengalaman dan pengetahuan—karang lebih seperti yang dianjurkan Tjmantov dan Jakobson (1928) dalam kerangka berpikir kaum strukturalis—pada dasarnya merupakan usaha yang sah dan bernilai. Tetapi, dalam studi tentang hubungan antara sastra dan masyarakat, analisis ideologi dan basis ekonomi, pernyataan bahwa *akhirnya* basis ekonomi menentukan perkembangan pada rangkaian-rangkaian lainnya, merupakan hambatan besar untuk memandang penelitian tanpa prasangka. Pernyataan Engels⁶⁸ bisa membantu sebagai kriteria untuk membedakan kaum Marxis dan kaum neo-Marxis di satu pihak, dan pemikir-pemikir non-Marxis di pihak lain.

Rasionalisme kritis dan semua tradisi ilmiah yang menyimpang dari model Marxis dituduh mendukung konservatisme. Tuduhan ini tidak punya dasar. Sebenarnya, seperti banyak politisi tahu, untuk politik harus didasarkan pada hasil penelitian netral, bukan pada hasil analisis "progresif" berat sebelah yang diwarnai oleh pandangan politik tertentu. Untuk membuat revolusi berhasil, pertama sejauh mungkin harus diketahui fakta-faktanya. Tradisi ilmiah yang mengarah pada obyektivitas membantu setiap orang yang ingin memperbaiki dunia. Tradisi Marxis, yang menggunakan kehebatan untuk mempertharakan obyektivitas dalam pengertian terbuka untuk dikritik, lebih merupakan kekurangan daripada aset bagi mereka yang ingin mengubah dunia.

Ini juga berlaku bagi metode dialektik. Dalam pandangan kami ada cara-cara analisis dan pengetahuan yang lebih langsung daripada metode dialektik. Tanpa disadari, Lukács mengungkapkan sifat tidak bisa salah dalam proposisi-proposisi dialektik. Menurut dia, "dialektika menolak pandangan bahwa hubungan sebab-akibat yang berat sebelah ada di mana pun di dunia ini." Bahkan gejala yang paling sederhana pun ditandai dengan interksi kompleks antara sebab dan akibat.⁶⁹ Sejahtah ini, para ahli dialektika belum berhasil menunjukkan keunggulan sistem mereka. Penelitian-penelitian mereka belum memiliki ketegasan dan ketepatan yang diperlukan untuk melanjutkan perdebatan

tentang sastra dan masyarakat yang dimiliki oleh orang yang memiliki bakat besar tetapi belum berhasil melepaskan diri dari beban dialektika.

5

RESEPSI SASTRA: TEORI DAN PRAKTEK "REZEPTIONSÄSTHETIK"

Kadang-kadang keberatan diajukan terhadap teori resepsi. René Wellek, misalnya, berpendapat bahwa kelangsungan hidup karya sastra, efek dan pengaruhnya, sudah selalu dipelajari dan bahwa semangat ini kesyirikan yang energetik terhadap resepsi hanya merupakan mode yang lewat begitu saja (Wellek, 1973:515-17).

Kami bisa menanggapi kritik ini dengan berbagai keberatan metodologis yang terperinci. Namun, argumen berikut mungkin merupakan argumen yang meyakinkan. Dalam penjelasan mengenai fakta sastra tertentu, resepsi tentu telah memainkan peranan yang cukup lama, dan pengetahuan yang diperoleh dengan cara ini juga seluruhnya cocok dengan teori resepsi kontemporer. Namun, apa yang pada dasarnya berbeda adalah tingkat abstraksi yangרחבדפניו resepsi didiskusikan sejak tahun 1960-an. Pertama menjadi bagian integral tujuan penelitian sastra, dan resepsi diintegrasikan ke dalam definisi yang memungkinkan mengenai kesastraan. "Obyek [studi sastra] diciptakan dengan menggunakan 'perspektif', yang karenanya merupakan 'faktor struktur obyek'" (Stempel, 1972:xliv).

Survei yang disederhanakan mengenai perkembangan penelitian sastra menghasilkan profil berikut ini. Dalam positivisme, historisasi obyek (teks) dituntut. Di lain pihak, historisasi peneliti diharapkan benar-benar dienggelamkan oleh "obyektivitas"-nya. Dalam reaksi berikut terhadap *geisteswissenschaftliche Methode* dan pendekatan intrinsik, obyeknya pertama-tama dilihat sebagai ke-sacuan yang secara terus-menerus ahistoris yang berhubungan dengan peneliti yang secara terus-menerus juga ahistoris. Dari

perspektif teori resepsi, fakta dibutuhkan kembali pada situasi situasinya, dan historisitas peneliti juga diakui. Hubungan peneliti obyek, muncul dalam tiga tingkat yang baru saja disebut, sesuai dengan konsep karya sastra sebagai *dokumen*, sebagai *manusia*, dan sebagai *tanda* atau "*struktur nadab*" (Appelstruktur).¹ Sehingga kita menemukan bahwa pandangan yang berorientasi pada resepsi sudah sangat dekat sebelum istilah *Rezeptionsästhetik* dipopularkan. Formalisme Rusia memainkan peranan penting dalam hal ini. Namun, orientasi terhadap resepsi sastra tidak menjabarkan posisi yang menonjol dalam terbitan-terbitan utama para formalis Rusia.

Tidak terhitung banyaknya usaha untuk menentukan "kegunaan" berdasarkan ciri-ciri bahasa yang terbukti tidak memadai. Hasil yang dikumpulkan dari linguistik tidak memberi definisi yang tuntas mengenai gejala sastra, karena tidak memberikan kemungkinan untuk memasukkan historisitas dan pertimbangan nilai dalam teorinya. Namun, teori sastra tidak bisa dipisahkan dari kedua aspek itu.

Diskusi Teoretis

Berbagai studi terbaru mengenai dasar penelitian sastra memfokuskan resepsi dalam usaha mereka untuk menentukan kesastraan. Maka, Jurij M. Lotman menyatakan: "Realitas kultural dan historis yang kita sebut 'karya sastra' tidak berhenti di dalam teks. Teks hanyalah salah satu unsur dalam suatu relasi. Nyatanya, karya sastra terdiri atas teks (sistem relasi intratekstual) dalam relasinya dengan realitas ekstratekstual: dengan norma-norma sastra, tradisi, dan imajinasi" (Lotman, 1972b:180). Dan, Siegfried J. Schmidt tetap berpendapat: "[Karena] resepsi merupakan proses menciptakan makna, yang menyadari instruksi-instruksi yang diberikan dalam penampitan linguistik teks tertentu" (Schmidt, 1973:28-9).

Dengan demikian, obyek penelitian sastra menjadi bukan teks, melainkan konkretisasinya, bukan artefak melainkan obyek estetis (Mukarovskij). Penelitian sastra dengan orientasi terhadap

teori resepsi masih harus berdiskusi pada analisis teks, dan dalam hal ini berutang budi pada linguistik. Tetapi, karena fokusnya pada penerima (yang mungkin sama dengan peneliti), penelitian tersebut harus sampai pada masalah-masalah metodologi historisografi modern, hermeneutik strukturalisme. Penelitian sastra tidak mungkin menghindari dari keharusan mendiskusikan masalah-masalah relativitas historis dan kultural, dengan bertanya pada pertanyaan mengenai pemahaman dan pada "perpaduan horizon", serta memperbandingkan sampai seberapa jauh penelitian relasi-relasi internal, seperti yang lebih disetujui oleh strukturalisme, masih menawarkan kemungkinan untuk keluar dari keterbatasan-keterbatasan sistem yang tertutup. Apakah strukturalisme harus dikuruk karena menurut istilah Paul Ricoeur, itu berarti "menggerakkan korpus yang telah ditentukan, tetapi dan tertutup, dan dalam arti ini mati" (Ricoeur, 1967:801)? Atau, apakah studi mengenai relasi-relasi diferensial unsur-unsur sistem tertentu memungkinkan kita untuk menempatkan sistem ini, sebaliknya, dalam relasi dengan sistem-sistem yang lain dan membukanya? Permulaan yang paling penting adalah pembukaan terhadap studi-studi diakronik. Akankah kategori sistem relasi, prinsip pengaturan yang sangat penting yang harus ditawarkan oleh strukturalisme, cukup untuk mengatasi esensialisme yang menjadi ciri cara berpikir yang atemporal, ahistoris di satu pihak, dan untuk menggantikan kategori favorit historisisme, yaitu kausalitas genetik di lain pihak?

Teori resepsi menghargai relativisme kultural dan relativisme historis, karena pada dasarnya percaya akan mutabilitas obyek dan mutabilitas karya sastra dalam proses historis. Namun, itu tidak berarti sama dengan tenggelam dalam historisisme abad ke-19. Teori ini tidak sama dengan historisisme dalam penolakannya terhadap penelitian bebas-nilai. Zaman hidupnya si peneliti sendiri dianggap berlaku atau sah—sesuai dengan sikap yang dianjurkan agar peneliti meletakkan dirinya pada posisi pengarang di masa lalu. Zaman kita sendiri merupakan unsur pokok dalam penentuan obyek estetis, jika hanya karena hal itu menentukan karya mana dari masa lalu yang bertalian seba-

gusi karya sastra. Perhentian ini secara meluas bisa menyimpang dari yang dibuat orang pada waktu karya yang dibicarakan sedang digarap. Kelasii ditransal antara zaman lampau dan zaman si peneliti menyinkap pergeseran yang memberi wawasan terhadap proses historis. Di lain pihak, unsur relativisme historis dalam teori resepsi mencegah pencocokan (*appropriation*) karya apa saja di masa lampau, suatu aktivitas yang—dikukung oleh penonjolan perpaduan batas pandang yang lengkap—alasan analisis final mengarah pada perencanaan yang tak kenal waktu sebagai ciri-ciri penting karya sastra. Bagi Hans Robert Jauss, hal itu merupakan kemunduran kritis dari dua pandangan yang bertentangan yang dicapai oleh estetika resepsi: pertama, pengunduran dari obyektivisme historis, seperti yang dijabarkan dalam nisc historis oleh Ranke; dan kedua, mundur dari "klasisme", yaitu dari konsep sastra yang mempertrahankan keberada an karya sastra besar yang abadi, seperti jelas dalam publikasi tulisan Gadamer tanpa mempedalkan perlakuannya yang merend terhadap aspek historis (Jauss, 1970:231).

Kurangnya refleksi mengenai perspektif seseorang yang sudah dikondisikan secara historis mencirikan obyektivisme historis abad ke-19:

Perjalanan yang ditempuh oleh sejarah sastra dan sejarah seni pada abad ke-19 bisa ditandai dengan penolakan progresif terhadap semua pernyataan mengenai pengetahuan historis itu sendiri. Di bawah historisisme, yang menyertai pandangan historis mengenai seni kuno dan modern sebagai paradigma baru pengalaman historis, historiografi seni sedikit demi sedikit melepaskan legitimasinya sebagai medium refleksi bagi estetika, filsafat sejarah, maupun hermeneutik (Jauss, 1970:215).

Bagaimana sebenarnya perkembangan ini akhirnya berubah, Jauss menggambarakannya dengan contoh polemik antara Droysen dan Ranke. Sumbangan Droysen meliputi "tuntutannya untuk mengembalikkan fakta historis ke cara terjadinya, yang memiliki keterbukaan horizon makna yang sama dengan cara terjadinya karya seni" (Jauss, 1970:217). Obyektivisme historis, yang sama

akhirnya dengan obyektivisme abad ke-19, kini menemukan bahannya dan relativismenya dalam keterbukaan masa depan. Dalam hal ini, Jauss mengutip filsafat analitik A.C. Danto: "Pengekshuan kita akan masa lampau dibarasi oleh ketidakrahuan kita akan masa depan" (Jauss, 1970:228). Ahli sejarah Karl-Georg Faber memiliki pandangan yang sama dengan pandangan Danto mengenai sifat sementara pengetahuan ilmiah. Studi sejarah merupakan studi pengalaman yang "bersifat retrospektif dan berubah dengan adanya pengetahuan tambahan". Karena itu, studi sejarah tidak bisa memberikan pernyataan definitif mengenai totalitas sejarah (Faber, 1971:22). Bagi Faber, "pertambahan kuantitatif", yaitu fakta bahwa setiap saat menambahkan peristiwa baru ke masa lampau, berarti bahwa saat yang terjadi "perubahan kualitatif dalam jumlah total masa lampau". Dari situ ia menyimpulkan bahwa perlulah bagi setiap generasi untuk menulis ulang sejarah: "Sedikit masa lampau yang setiap saat ditambalkan selalu mengandung efek atau—jika mengandung penggalan yang penting—membuat hilangnya efek-efek itu dari masa lampau yang lebih awal. Karena penilaian ilmiah atas peristiwa masa lampau harus mengandung efek yang dihasilkan oleh peristiwa, dan karena ahli sejarah bisa mendeskripsikan efek-efek resultant hanya sampai ke zamannya sendiri, adalah sah mengatakan bahwa setiap generasi harus menuliskan sejarah secara baru" (Faber, 1971:39).

Proses penambahan kuantitatif yang digambarkan Faber juga benar dalam semua percabangannya untuk situasi sejarah sastra ketika setiap momen bisa memunculkan karya baru. Dengan maknanya studi efek dalam karya ilmiah, persesuaian yang baru dan janglang terjadi antara sejarah umum dan sejarah sastra. Pendekatan ini menghapuskan perbedaan yang biasanya diasumsikan ada antara peristiwa sejarah yang tertutup di satu pihak, dan karya sastra yang selalu dapat dicapai demi aktualisasi baru di lain pihak. Dalam esainya "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (1967), Jauss memakai perbedaan ini sebagai titik tolak. Namun, dalam "Geschichte der Kunst und Historie" (dalam Jauss, 1970), ia menyatakan melihat sebuah analogi

ekstensif antara peristiwa historis dan karya seni masa lampau karena "setiap perubahan menciptakan yang 'baru' dan yang 'bebi', yang sebenarnya juga bisa dilakukan oleh karya seni dengan manifestasi individual dan baru".²

Konsep umum ciri tertentu peristiwa lampau adalah sah bagi seni maupun sejarah. Apa yang tertulis adalah tetap. Kuruh itu dalam relasi antara kenyataan sastra dan efeknya juga merupakan titik tolak bagi penelitian sastra. Nuansa-nuansa yang ditunjukkan antara unsur tertentu sejarah dan sastra tidak cukup untuk memperlakukan perbedaan fundamental.

Pandangan yang berlawanan, yang menganggap karya seni bebas dari historisitas dalam kebhadiannya, dicontohkan dengan konsep tradisi yang didemitologikan: "Tradisi tidak mampu mengabdikan diri sendiri. Tradisi mengabdikan resepsi [...] Bahkan, model-model klasik hanya ada di tempat model-model itu diterima" (Jauss, 1970:234). Jauss menghubungkan "pertanyaan yang tak habis-habisnya" yang seharusnya ditanyakan oleh teks klasik kepada pembacanya dengan perhatian terhadap *ou-nat* atau kepentingan masing-masing pembaca. "Karena apabila pertanyaan kuno atau pertanyaan yang tidak habis-habisnya masih melibatkan kita lagi, sementara kita tidak tertarik pada banyaknya pertanyaan-pertanyaan lain, dalam analisis terakhi selalu ditentukan oleh perhatian yang muncul dari situasi pembaca" (Jauss, 1970:235).

Bila diskusi sebelumnya mengenai pertanyaan tentang hermeneutika harus relevan bagi teori resepsi, harus dicatat bahwa bisa mulai dari konsep hermeneutika yang telah meninggalkan premis-premis tertentu dalam hermeneutika tradisional. Pertama, itu tidak lagi dibebani oleh tuntutan metode hermeneutika dari dirinya sendiri bagi humaniora, sebuah metode yang harus diandaikan tidak bisa dipertanyakan dengan ilmu-ilmu alam. Kita mulai dari kesatuan metodologi global ilmu-ilmu empiris, seperti dipahami oleh para filsuf ilmu, misalnya Popper, Albert Nagel, Hempel, dan lain-lain. Kesatuan metodologi memperlakukan proses penemuan dan pengujian hipotesis—sebuah proses yang juga bisa diterapkan dalam penentuan konteks makna

(yang dipertanyakan dalam kasus teks tertulis), sebagaimana ia juga bisa diterapkan pada fenomena ilmu-ilmu alam. Atas jasa Heide Görtnerlah maka dia mereduksi fenomena yang tampak khusus bagi humaniora menjadi denominasi umum perumusan hipotesis.

Dapat dimengerti bahwa berbagai ekspresi metaforis seperti "das Ganze" dari Schleiermacher, "das Allgemeine" dari Dilthey, "der Vorwurf" dari Gadamer, dan "das stumme Gefühl" dari Staiger semua dimaksudkan untuk hal yang sangat nyata dan sangat sederhana, yaitu pernyataan hipotesis atau kompleks yang dibuat oleh ahli sastra mengenai teks yang sedang dibaca dan yang menyatakan sesuatu mengenai konteks maknanya sebagai keseluruhan. Apakah mereka terbukti benar, akan diuji kemudian berdasarkan fakta-fakta teks (Görtner, 1973:135).

Dalam kutipan ini, Görtner mendeskripsikan tahap pertama proses ilmiah, proses yang mengabdikan tiga langkah berurutan: pertama, langkah psikologis penemuan hipotesis; kemudian langkah deduktif logis yang menyistematisasikan hipotesis; dan akhirnya langkah induktif yang menguji hipotesis. Dengan ilustrasi, Görtner menunjukkan bahwa penelitian sastra berlangsung melalui ketiga fase dengan menggunakan contoh interpretasi dari sastra Jerman pertengahan. Dia mengkritik lingkaran hermeneutik, yang tampaknya memisahkan humaniora dari ilmu alam dengan menggalai jurang yang tak terembatani, dan menunjukkan bahwa konsep ini tidak akurat. Hanya lingkaran *logis* yang bermakna dalam bahasa ilmiah. Görtner tidak menerima proses belajar, yang berlangsung dalam diri peneliti sebelum dan selama pembentukan hipotesis, sebagai lingkaran hermeneutika. "Keterombang-ambing yang terus-menerus dalam proses penelitian praktis ini [...] adalah apa yang oleh para pengantar hermeneutika dilakiskan sebagai lingkaran". Dia meragukan, apakah ini merupakan contoh lingkaran psikologi, "karena peneliti bergerak maju dalam proses belajar dan tidak pernah berbalik dalam lingkaran" (Görtner, 1973:154).

Konsep obyektivitas, yang oleh hermeneutika awal pada batas

tertentu ditiadakan dari wilayah penelitian humaniora, merentahkan terobosan baru ke bidang studi ini begitu seseorang menya dari bahwa proses penemuan dan pengujian hipotesis bisa dirapkan di sini. Konsep obyektivitas metodologi dalam pengujian tesabilitas intersubjektif memiliki tempat di sini. Obyektivitas metodologi ini tidak ada hubungannya dengan obyektivitas historis yang dikritik dari pendirian hermeneutika.

Dengan cara yang sama proses penjelasan memainkan peranan dalam kerangka prosedur aktivitas ilmiah. Penjelasan dan masalah tidak dibatasi pada ilmu-ilmu alam,³ "Empati" yang ditimbulkan oleh kontinuitas dengan teks tertentu, "imitasi aktivitas mental batin" dengan bantuan "metode keajaiban" (Schleiermacher), "empati terhadap keadaan jiwa yang asing" (Dilthey), dan "kelelahan intuitif kesadaran ganda" (Genette) tentu tidak bisa lagi dianggap sebagai tujuan penelitian dalam ilmu-ilmu humaniora. Sebaliknya, ini merupakan masalah memahami "perbedaan hermeneutika antara pemahaman karya sebelumnya dan pemahaman sekarang" (Jauss, 1970:183). Konsep perbedaan hermeneutika merupakan konsep yang sangat penting yang bisa diubah dari hermeneutika tradisional menjadi varian yang baru. Itu sangat perlu bagi teori resepsi, dan sesungguhnya merupakan salah satu konsep fundamentalnya. Untuk memperoleh perbedaan hermeneutika—yang barangkali bisa dirandai lebih baik dengan istilah yang lebih netral dari istilah jarak historis—kita tidak perlu menerapkan metode yang khusus untuk humaniora dan perbedaannya yang mendasar dengan ilmu-ilmu alam. Deskripsi dan eksplanasi pada jarak historis tertentu bisa dikerjakan dengan sarana ilmu-ilmu empiris. Ini bukan masalah "pemahaman satu dimensi", melainkan masalah "penciptaan sesuatu yang dianggap bersifat terbuka terhadap perbandingan dan karenanya terbuka terhadap kritik" (Hogrefe, 1971:285). Yang terakhir merupakan salah satu tugas utama *ajaran* resepsi, yang merupakan salah satu wilayah sangat penting dalam teori resepsi yang lebih komprehensif. Identifikasi subyek dan obyek pengetahuan akan mengompromikan penelitian historis, seperti halnya identifikasi tersebut mengompromikan semua penelitian ilmiah. Untuk menghadapi fakta

bahwa penjabaran ketat antara subyek dan obyek pengetahuan tidak bisa tercapai dan sia-sia, khususnya karena batasan ini juga berlaku bagi ilmu-ilmu alam. Berhenti *mempertajakan* pemisahan ini berarti menghentikan semua eksplorasi ilmiah.

Hermeneutika seperti dipahami dalam pengertian di atas, tidak akan terbukti tidak bisa didamalkan dengan metode berpikir strukturalis. Keduanya diasumsikan tidak cocok karena kritik hermeneutika secara bernilai merupakan aktivitas kreatif, sehingga kritik strukturalis hanya mencapai rekonstruksi yang bisa dimengerti (Genette, 1965:369). Tetapi, seperti telah kami tunjukkan, perbedaan hermeneutika tidak bisa diungkapkan tanpa "rekonstruksi yang jelas".

Tradisi strukturalis menawarkan konsep "relasi" sebagai konsep sentral bagi teori resepsi. Strukturalisme sebagai metode berpikir, sebagai "pendirian intelektual" (Mukarovsky), mulai dengan asumsi bahwa fenomena tidak bisa dideskripsikan secara terpisah kecuali dengan bantuan relasi-relasi, tempat ia dikaitkan.⁴

Juga dalam orientasi historisnya, teori resepsi mempelajari relasi-relasi, bukan asal-usul; yaitu usaha pertamanya untuk mengetahui sistem sinkronik dan membandingkannya dengan yang lain. Dengan cara ini karya bisa maju dari dimensi sinkronik ke dimensi diakronik dengan apa yang disebut Jauss "contoh representatif sinkronik"; sejarah resepsi tentu saja bukan sejarah asal-usul.

Sistem relasi berbagai unsur (fonologis, leksikal, sintaktis, maupun jenis tematik) teks merupakan titik tumpu (sinkronik) bagi penelitian dalam teori resepsi. Ricoeur, yang bersikap kritis dalam melihat metode strukturalis, mengatakan dalam hubungannya dengan "keutuhan otonom yang terdiri atas dependensi-dependensi internal", yang diharapkan berposisi dengan "subyek, pilihan, dan tindakan" (Ricoeur, 1967:807).

Bagi teks sastra, sebagaimana diakhiri dalam penulisan maupun cetakan, Jan Mukarovsky memilih istilah "artefak".⁵ Konsep komplementer untuk "artefak" bagi Mukarovsky adalah "obyek estetis".

Artefak secara material adalah simbol makna tertentu, obyek estetis merupakan hubungan makna artefak dalam kesadaran kolektif para pembacanya. Artefak, yang tidak berwujud dalam strukturalitas, tentu saja merupakan sumber makna yang harus ditemukan pembaca, titik tolak bagi semua konkretisasi karya oleh penerimanya, dan meskipun demikian karya dalam totalitasnya tidak bisa direduksi menjadi artefak. Karena dikonektivasi terhadap latar belakang sistem norma-norma estetis yang pasang-surut, struktur obyek estetis selalu bergeser juga (Günther, 1971a:189).⁶

Teori resepsi, meskipun tertarik pada obyek estetis, menitikbarkan artefak sebagai titik tolak bagi semua konkretisasi. Obyek estetis, sebagai titik tempat artefak dan pembaca bertemu, bermacam-macam. Ketika sistem norma masing-masing pembaca berhadapan dengan sebuah teks, metode strukturalis bisa memodifikasi berbagai relasi yang diperlihatkan sesuatu yang lain dari "imobilitas suksesif" seperti digambarkan Sartre—gerak maju suatu pengandaian lain dari yang ditenrakan Ricoeur, tetapi dengan intensi kritis yang serupa.⁷

Hans Günther mengajukan konsep "strukturalisme dinamis" untuk strukturalisme yang dalam penelitiannya bukan hanya memasukkan karya individual yang tertutup, melainkan juga sistem norma-norma pembaca. Berlawanan dengan ini, adalah "strukturalisme model" yang lebih awal, yang di dalamnya konsep struktur diambil terutama dari fonologi (Günther, 1971a: 189). Strukturalisme dinamis, seperti dikemukakan para pakar Ceko, Mukarovsky dan Vodička, dan diungkapkan juga di luar studi sastra,⁸ telah sukses dalam menekuni beberapa usul dasar bagi teori resepsi dan karenanya menjembatani kesenjangan antara studi sinkronis dan studi diakronis. "Karya sastra menyatakan dirinya sebagai tanda dalam struktur dalam (*inner structure*), dalam hubungannya dengan realitas, dan juga dalam hubungannya dengan masyarakat, dengan penciptanya maupun dengan penicrimanya" (dikutip oleh Günther, 1971b:226). Pernyataan ini oleh Mukarovsky bisa dianggap sebagai rumusan terpendek program teori resepsi, yang darinya konsep dasar dan bidang risetnya bisa diperoleh.

Program ini bersifat *strukturalis*, karena konsepnya mengenai

jabat. "Tebuh merupakan carula dan bukan kausalitas" (Mukarovsky, 1967:22). Dia berisat *emotiv* dalam aplikasinya tentang konsep ganda dan dalam perubahannya mengenai pluralitas kode,⁹ yang memungkinkannya memperbarikan "makna-makna dalam berbagai sistem berdasarkan berbagai bentuk representasi" (Wierhold, 1972:22). Program Mukarovsky berisat *historis* karena ialah historis penerima. Ini berbeda dari Roman Ingarden, yang memberi tempat penting bagi penerima dan terus mulai dari penerima ideal yang sedapat mungkin hanya sedikit melekat dalam sejarah. Mukarovsky menyejarahkan pendekatan Ingarden (Jauss, 1970:247). Ingarden, yang mempertanyakan kemampuan konkretisasi, tidak bisa mengakui konsep yang juga berubah-ubah seperti halnya obyek estetis Mukarovsky.

Peringatan Sartre—yang dalam pembahasannya tentang Lévi-Strauss tampak berentangan dengan strukturalisme—terhadap gagasan mengenai imobilitas yang terus-menerus tidak dijamin sejauh hal itu menyangkut konsep Mukarovsky tentang struktur. Hal ini menjadi jelas ketika Mukarovsky, mengikuti Tyrtjanov, menerapkan berbagai struktur dalam hubungannya satu sama lain: "Dalam sejarah dan teori sastra dan seni, misalnya, kita harus memandang tidak hanya bentuk artistik internal dan perkembangannya sebagai struktur, tetapi juga relasi struktur ini dengan fenomena lain, khususnya dalam hubungannya dengan sifat sosial dan psikologis" (Mukarovsky, 1967:12). Melalui jalan ini, ia sampai pada "resiproksitas struktural", sedangkan relasi-relasi seri individual menyatu dalam struktur tatanan yang lebih tinggi. Ketika itu dimensi historis datang dari "penyusunan kembali relasi-relasi resiprokal dan kepentingan relatif unsur-unsur individual secara terus-menerus" (Mukarovsky, 1967:14).

Mukarovsky maju satu langkah lebih jauh dan mempertanyakan motivasi bagi pengelompokan ulang dan berbagai perubahan, dan dengan demikian ia mengganggu dorongan eksternal (perkembangan sosial dan sejenisnya) semuanya ada dalam kemungkinan. Ia tidak mengucualikan minat terhadap kausalitas. Prasyarat untuk ini adalah analisis terhadap hal-hal yang menonjol dan transformasi dalam sebuah sistem.

Jauss menulis Mukarovsky dan Wladicka ketika ia mulai menghubungkan pemikiran historis dan pemikiran strukturalis. Dalam padangannya, "struktur dan proses" merupakan konsep yang tidak saling menecualikan, tetapi lebih merupakan konsep yang saling melengkapi: "Akhirnya, strukturalisme Praha memahami struktur karya sebagai bagian dari konstituen struktur sejarah sastra yang lebih tinggi, dan pada gilirannya merupakan proses yang muncul karena regangan dinamis antara karya dan norma, regangan antara rangkaian historis karya-karya sastra dan rangkaian norma-norma yang berubah atau sikap-sikap publik" (Jauss, 1970:247).

Basis strukturalis membantu menghilangkan sifat acak suatu resepsi, dan bisa terjadi demikian karena alasan yang dijelaskan secara terperinci oleh Günther Schwy sebagai berikut: "Tanpa memandang bagaimana persoalan berada 'di dalam realitas', strukturalis memaksakan batasan tertentu terhadap obyeknya, walaupun ia harus melakukannya dengan cara dibuat-buat dan dengan terpaksa (tidak secara sukarela). Itu terpenuhi dalam aturan-aturan struktural yang jelas dan fungsi-fungsi yang bisa dideskripsikan" (Schwy, 1971:160). Ketika teori resepsi harus mengandalkan karya kooperatif dengan disiplin-disiplin yang lain—dan tanpa kooperatif ini teori tersebut hampir tidak bisa menguasai bidangnya—metode strukturalis, dengan penyehidkannya yang luas terhadap hubungan dan fungsi bagian-bagian dalam suatu keseluruhan, bisa melengkapi berbagai disiplin dengan deskripsi-deskripsi yang bisa diperbandingkan. Kita bisa membicarakan "unifikasi kegunaan kegiatan ilmiah", seperti dirumuskan Götz Wrenold bagi sermoika (Wrenold, 1972:14).¹⁰ Tanpa batasan yang diterapkan oleh metode strukturalis terhadap mereka yang sepenuhnya memperhatikan hal ini, studi resepsi menghadapi risiko ekspansi yang tidak terbatasi. Maka, studi ini hampir tidak bisa menyangkal kritik Fügen, yang berpendapat bahwa "persisnya prosedur individualisistislah yang membuat studi semacam ini tampak sedemikian acak dan improvisistik" (Fügen, 1964:28). Studi resepsi bisa dilakukan acas-duas yang sangat luas sehingga studi itu tidak akan bisa diselesaikan jika kita tidak membatasi tujuannya. Vodička menjawab keberatan

Fügen sebagai berikut: "Tujuan pengetahuan tidak bisa meliputi semua konkretisasi yang (dimungkinkan) oleh pembaca individual, tetapi meliputi hal-hal yang memperhatikan konfrontasi antara struktur karya dan struktur norma-norma sebelumnya" (dikutip oleh Jauss, 1970:248).

Para ahli teori resepsi mempertharakan berbagai tingkat utang budi pada tiga bidang yang telah kami sebutkan—sejarah, hermeneutika, dan strukturalisme. Meskipun bidang-bidang ini saling berkaitan dalam teori resepsi, tekanan pada mereka masing-masing berbeda-beda. Jika kita katakan bahwa dasar bagi teori Mukarovsky sampai batas tertentu adalah strukturalis dan bahwa Jauss campak sebagai ahli sejarah, maka Wolfgang Iser bisa dianggap sebagai ahli hermeneutika teori resepsi.

Mengikuti bimbingan Ingarden dan Mukarovsky, Iser menuntir sifat khas sastra sebagai tadanya korelasi yang pasti antara fenomena yang dideskripsikan dalam teks sastra dengan obyek-obyek dalam dunia "kehidupan nyata", dan akibatnya, sulit untuk diuji. "Pada saat ini", menurut Iser, "muncul sejumlah indeterminasi yang bersifat khas bagi semua teks sastra, karena mereka tidak mengizinkan acuan pada situasi kehidupan nyata yang identik" (Iser, 1970:11, juga Iser, 1971). Inilah sifat khas teks sastra yang dihadapi pembaca dengan pengalaman individual. Dua kemungkinan untuk "menormalkan" indeterminasi (menjadi) terbuka baginya: entah ia memproyeksikan standar ukurannya sendiri terhadap teks, ataukah dia siap merevisi prakonsepsinya sendiri (Iser, 1970:13). Teks sastra adalah "terbuka". Atau, menurut istilah Iser, "teks-teks fiksi tidak identik dengan situasi nyata. Teks-teks itu tidak mempunyai pasangan (*zawaterpart*) yang pasti dalam kenyataan. Dalam hal ini, teks-teks tersebut hampir bisa dikatakan tidak bertempat, di luar substrata historis yang menyertainya. Namun, sebenarnya keterbukaan inilah yang menyebabkan teks-teks itu mampu membentuk berbagai situasi yang dilengkapi oleh pembaca dalam bacaan-bacaan pribadinya. Keterbukaan teks fiksi bisa ditadalkan hanya dalam tindakan pembacaan." Halnya dalam tindakan pembacaan indeterminasi bisa diganti oleh makna (Iser, 1970:34-5).

Mengenal konsep Iser tentang indeterminasi, kami akan membahas diri pada aspek yang telah kami sebut di atas, yaitu aspek riadanya pasangan yang pasti dalam realitas sebagai ciri khas teks sastra. Iser juga menggunakan istilah indeterminasi dalam arti lain, misalnya untuk menunjuk bagian-bagian teks novel yang hanya sebagian dirumuskan atau untuk mendeskripsikan indeterminasi rematik sastra modern.

Pada umumnya, Jauss juga menggunakan konsepsi mengenai indeterminasi seperti Iser, mengenai keterbukaan, juga mengenai makna yang secara fundamental tidak meyakinkan, seperti telah kami lihat. Tetapi, Jauss memperlakukan konsep indeterminasi dengan cara yang berbeda. Dalam pandangannya, indeterminasi adalah kondisi bagi berbagai konstitusi makna dalam perjalanan sejarah. Konsep ini sangat dekat dengan yang dikemukakan Hannelore Link. Ia memahami keterbukaan atau indeterminasi tidak sebagai ciri khas teks, melainkan sebagai ciri khas sejarah mereka (Link, 1973:563). Jauss memandang indeterminasi tidak sebagai sesuatu yang sangat individual seperti dalam istilah kolektif-historis. Namun, uraian dalam teks Jauss yang mengarahkan kami pada konklusi ini tidak menunjuk pada Iser, melainkan pada Roland Barthes dan konsepanya tentang *critique*, yang menggambarkan hubungan pribadi antara pembaca dengan teks. Mengenai topik subyektivitas yang dilegitimasi, Iser tidak berbeda dari Barthes, sementara Jauss bertanya, apakah subyektivitas ini "atau rangkaian interpretasi karya tidak dengan sendirinya sekali lagi 'dinsitusionalkan' oleh sejarah, dan apakah subyektivitas (itu) tidak bisa membentuk sistem tertentu dalam rentetan sejarah" (Jauss, 1970:239). Ia mengakui bahwa struktur terbuka yang ditandai oleh indeterminasi memungkinkan adanya interpretasi baru secara terus-menerus. Tetapi, di lain pihak ia berpendapat bahwa batasan-batasan ditempatkan pada kebebasan interpretasi oleh kondisi historis pertanyaan dan jawaban (Jauss, 1970:241).

Kondisi-kondisi historis untuk interpretasi tidak memuat gambaran bagi Iser, juga tidak memuat konkretisasi yang dilegitimasi oleh publik sastra. Dalam pendekatan Iser, subyektif pembacaan secara langsung dihadapkan pada teks. Karena alasan

ini, Hannelore Link tidak menganggap Iser sebagai wakil paradigma baru yang berorientasi sejarah dalam studi sastra. Link akan memperhitungkan Iser lebih sebagai salah satu pendukung aliran interpretasi intrinsik yang lebih tua (*werkimamente Interpretation*).

Dalam memasukkan publik sastra sebagai obyek penelitian, Jauss berdiri dalam tradisi Ceko. Bagi Mukatovský, obyek estetis didefinisikan sebagai "bentuk-bentuk subyektif kesadaran para anggota kelompok tertentu yang memiliki kesamaan dalam respons mereka terhadap artefak" (dikutip oleh Kacer, 1968:74). Vodicka, juga ingin mempelajari "perkembangan kesadaran estetis sejauh itu memiliki kualitas-kualitas supraindividual dan memasukkannya ke dalam sikap zaman terhadap seni sastra" (Vodicka, 1964:71). Secara eksplisit, dari studi resepsi dia mengeluarkan unsur-unsur subyektif evaluasi yang tergantung pada sikap sementara pembaca maupun pilihannya pribadi. Titik tolak yang digunakan Mukatovský dan Vodicka menuntut adanya tingkat generalisasi historis yang lebih tinggi dibandingkan titik tolak Iser yang bersifat hermeneutik-fenomenologis. "Obyek pemahaman kita adalah ciri-ciri yang memiliki sifat khas generalisasi historis," kata Vodicka. Akhirnya, perhatian Vodicka adalah menempatkan dua struktur dalam relasinya satu sama lain, yang satu sebagai "norma sastra dalam perkembangan historisnya" dan yang lain sebagai "perkembangan struktur sastra" (*ibid.*).

Para ahli Ceko juga melihat sifat khas teks sastra sebagai dasar resepsi. Bagi teks sastra, Mukatovský menuntut relasi yang khas dengan referen, yang dideskripsikan sebagai berikut: "relasi komunikatif antara karya seni dan referen tidak memiliki makna eksistensial, bahkan tidak dalam kasus-kasus yang di dalamnya relasi ini bertahan atau mengubahkan sesuatu" (Mukatovský, 1970:143). Keaslian dokumenter tidak bisa dituntut demi pokok permasalahan karya sastra. Mukatovský membiarkan skala "realitas-fiksi" yang memiliki relasi dengan referen, yang ditunjukkan oleh karya seni, ditempatkan. Pandangan tertentu terhadap skala ini merupakan faktor penting dalam struktur karya seni (Mukatovský, 1970:147).

Bila dalam karya seni relasi terbelah, referensi suatu menjadi latar belakang, maka melalui kondensasi relasi lain bergerak ke latar depan: relasi tanda-tanda individual satu sama lain. Maka, Kovský menambahkan pada tiga fungsi bahasa menurut Bühler, yaitu fungsi keempatar: fungsi estetis, yang memfokuskan perhatian pada sifat tanda. "Keunggulan fungsi ini secara tepat menggunakan konteks [ekstual] memperoleh makna yang besar dalam puisi" (Mukařovský, 1967:54). Dalam puisi, ketiga fungsi yang lain tunduk pada fungsi estetis.¹¹ Hal ini juga berlaku dalam relasi relasi makrostruktural prosa.

Aspek dinamika terstir dalam aspek fungsional:

Begitu karya dipahami berdasarkan integrasi ke dalam konteks lain (keadaan linguistik yang berubah, keperluan sastra yang lain, struktur sosial yang berubah, seperangkat nilai-nilai spiritual dan nilai-nilai praktis yang baru), maka kualitas-kualitas karya itu bisa dirasa efektif secara estetis meskipun sebelumnya tidak dianggap efektif secara estetis (Vodicka, 1964:79).

Dalam pandangan Mukařovský pula, seni tidak merupakan wilayah tertutup, dan menstabilkan fungsi estetis merupakan urusan kelompok (Mukařovský, 1970:29). Pandangan linguistik yang tidak memberikan peranan yang sangat penting pada situasi kultural-historis dan yang tidak memperhitungkan aspek fungsional, ditinggalkan lebih jauh di belakang oleh wakil-wakil teori resepsi Ceko dan bukannya oleh Iser.

Seperti Jauss (tidak seperti Iser), Karl Robert Mandelkow membuka aspek hermeneutika terhadap strukturalisme, tetapi tanpa menggunakan istilah yang terakhir. Asumsi fundamental teori resepsi, yaitu perbedaan hermeneutik antara relasi sebelumnya dan relasi yang sekarang, ia anggap kurang lebih sebagai sifat yang umum (biasa). Namun, ia menunjukkan implikasi-implikasi metodologis "pada titik ketika pertimbangan fenomena individual diubah menjadi deskripsi historis mengenai konteks-konteks yang lebih luas dan proses-proses yang menggabungkan karya individual ke dalam perkembangan supra-individual" (Mandelkow, 1970:77). Mandelkow kemudian mengambil konsep Jaus-

mengenai horizon harapan. Ia menganjurkan untuk mengkhususkan konsep ini sebagai "harapan berkenaan dengan periode, harapan berkenaan dengan karya, dan harapan berkenaan dengan pengarang". Mandelkow sadar bahwa perbedaan horizon tidak terjadi dengan cara ini dalam proses resepsi praktis, tetapi bahwa itu lebih berarti penggantian horizon-horizon yang tumpang-tindih. Namun, ia mengusulkan untuk menggunakan pembagian ini sebagai "konstruksi konseptual" untuk menyingkap "dominasi resepsi" tertentu. Baik cara Mandelkow melakukan studinya maupun konsep-konsep yang digunakannya, mengindikasikan adanya utang budi pada metode strukturalis.

Konsep mengenai horizon harapan (*Erwartungshorizon*) memainkan peran yang sangat penting dalam teori Jauss. Rekonstruksi horizon ini merupakan salah satu perhatian utama sejarah resepsi dan merupakan kerangka acuan bagi konstruksi sistem sastra. Jauss memajang konsep Karl Popper dan Karl Mannheim, dan ini menghasilkan makna spesifik yang dihubungkan dengan istilah di dalam semua karya Jauss. Kita merujuk pada penghancuran horizon harapan sebagai sifat sastra. Dalam semiotika Soviet (Lotman) kita jumpai konsep "kode kultural", yang lebih netral dan tidak langsung dihubungkan dengan ide inovasi, sebagai pengganti konsep "horizon harapan". Maka, Lotman memperhatikan dua bentuk kode artistik, dua-duanya memiliki nilai yang sama, ia sampai pada suatu perentangan antara "estetika identitas" dan "estetika oposisi". Di lain pihak, Jauss membawa masalah nilai ke dalam diskusi lewat pengertiannya bahwa rekonstruksi horizon harapan merupakan bantuan untuk secara tepat memahami karya seni yang membawa pembantuan maupun karya seni yang membawa penyimpangan. Popper menganjurkan pandangan yang sama. Dalam esainya, "Hukum Alam dan Sistem Teoretis", ia berpendapat bahwa "harapan" atau "hipotesis" (cukup menarik, Popper di sini menggunakan kedua konsep tersebut sebagai hal-hal yang sepadan) terletak pada basis semua observasi: "Dalam setiap detik perkembangan praimiah maupun ilmiah, kita memiliki sesuatu yang biasanya saya tunjuk sebagai 'horizon harapan' [...]. Dalam setiap kasus [...] horizon harapan memainkan

peranan sebagai kerangka acuan, tetapi pengelompokan itu, tanpa observasi, dsb., tidak akan mempunyai makna" (Popper, 1949: 46).

Filsafat Popper tentang ilmu menggunakan konsep falsafah *"jointment"* (tidak terpecahnya harapan), yang sangat cocok dengan konsep ini: "Karena kita baru sadar akan banyaknya harapan ketika harapan-harapan itu tidak terpenuhi—misalnya ketika menemukan langkah yang tidak diharapkan. (Hanya tidak terpenuhinya langkah itu yang menunjukkan kepada kita bahwa kita mengharapkan sebuah pemukiman yang datar.) Tidak terpenuhinya harapan memaksa kita untuk mengoreksi harapan-harapan kita. Proses pembelajaran meliputi koreksi-koreksi semacam itu, meliputi eliminasi harapan-harapan" (Popper, 1949: 45).

Sementara itu, sosiolog Mannheim, seperti telah kami sebutkan, merupakan sumber lain bagi horizon harapan menurut Jauss. Dalam *Man and Society in an Age of Reconstruction (Masyarakat dan Masyarakat di Zaman Rekonstruksi)* (1940), Mannheim memaparkan tidak terpenuhinya harapan yang menggelisahkan sebagai ciri khas masyarakat yang sangat labil strukturnya, dan ini merupakan ciri khas zaman kita.

Di samping Popper dan Mannheim, para Formalis Rusia (khususnya konsep mereka mengenai persepsi baru dan sifat diferensial) dan produksi sastra modern juga sangat mempengaruhi pemahaman Jauss. Demikian juga dengan penekananya yang kuat pada diversifikasi horizon harapan.

Pengakuan secara khusus terhadap jenis teks sastra berisikan konstan bagi para teoretisi resepsi yang berdiskusi dengan kami, bahkan bila mereka mengganggu kriteria definisi mesir perbedaan-beda dan terkondisi secara kultural. Dengan demikian, mereka bisa memerinci metode yang sejauh ini telah disusun untuk mendeskripsikan struktur sebuah karya. Sifat teks-reks bisa "pertama dideskripsikan sesuai dengan kategori formal, yakni kategori kategori estetik-imanen", seperti telah dinyatakan Iser dalam intervensi singkat (dalam Jauss, 1968: 722). Langkah analitis ini biasanya dijumpai dalam studi praktis yang lebih baru dalam resepsi. Tetapi, karena pengaruh struktur yang diperhitungkan, ada

juga hal yang harus ditunjukkan oleh "imansi estetik" (*ibid.*). Penelitian resepsi harus melakukan lebih dari sekadar mendeskripsikan struktur karya-karya individual. Dia harus mampu mendeskripsikan unsur-unsur struktur yang mana yang diaktualisasikan pada waktu tertentu dalam sistem norma-norma sastra yang berlaku, dan dia harus bisa mendeskripsikan tempat suatu karya, pada saat penampilannya, dalam kerangka acuan yang diciptakan oleh harapan pembaca. Kerangka acuan ini menyinkap dirinya sendiri, menurut Jauss, dalam "prakonsepsi genre, dalam bentuk dan tema karya-karya terdahulu yang terkenal, dan dalam oposisi antara bahasa praktis dan bahasa puisi" (Jauss, 1970: 173). Penelitian resepsi harus menyelidiki bagaimana posisi sebuah karya berubah karena tampilnya karya-karya baru; penelitian tersebut—di sini penelitian resepsi harus belajar dari disiplin lain—harus bisa menerangkan pengandaian kultural dan historis eksstrasastra yang mana yang membuka jalan bagi pemahaman tertentu atas karya sastra dan menentukan tingkatnya: "Dia harus mendeskripsikan efek struktur karya yang mengarah pada penemuan pengandaian-pengandaian pemahaman. Sebagai metainterpretasi, dia memiliki sifat diagnostik bagi keadaan kesadaran kontemporer" (Iser, dalam Jauss, 1968: 720).

Relasi struktur sebuah karya dengan efeknya yang telah kami bicarakan sejauh ini, bisa dianggap sebagai ciri khas ahli-ahli teori resepsi seperti Jauss, Iser, Mandelkow, dan yang lain-lain, meskipun ada nuansa-nuansa dalam sudut pandang mereka. Relasi ini mengalami modifikasi fundamental dalam karya Götz Wiernold, terutama *Semiotik der Literatur-nya* (1972). Ia tidak mengenal validitas empiris bagi teks sebagai salah satu kurub dalam komunikasi sastra. Dalam setiap kasus ada masalah "penggunaan teks" atau "*text processing/textverarbeitung*" (pengolahan teks/proses analisis teks). Teks awal seperti itu tidak terlalu jelas; selalu merupakan teks yang diinterpretasi (*interpretationstext*), yakni beberapa bentuk pengolahan teks, terhadap apa peneliti dihadapkan. Dengan pengolahan teks, Wiernold memahami "kejadian-kejadian yang relatif biasa, misalnya resepsi teks melalui pembacaan oleh penerima, dan jaringan kejadian yang bercabang-cabang dan ber-

variasi, dari resepsi kelompok teks tertentu, dalam penyajian, komentar, pemahaman, dan revisi, sampai ke stimulasi teks teks baru yang relatif independen dengan teks yang telah diproses dan dianalisis" (Wienold, 1972:159). Wienold mencoba memuatkan berbagai jenis proses analisis teks dan membuatnya menjadi susunan skematik yang lebih jelas. Pendekatannya terhadap teori resepsi lebih berorientasi pada proses daripada yang lain-lain. Ia kurang berminat pada hubungan teks-pembaca, seperti hubungan pembaca-pembaca sebagaimana ditentukan lewat teks tersebut sebagai mediator. Konsekuensinya bagi penelitian sastra adalah sebagai berikut: "Wilayah penelitian sekarang bukan lagi teks, tetapi bukan teks dalam bentuk buku. Wilayah penelitian adalah totalitas proses penggunaan teks" (Wienold, 1972:184). Penelitian sastra harus menyelidiki "klasifikasi kehidupan sastra ke dalam proses penggunaan sastra" (Wienold, 1972:171). Tujuannya adalah untuk menarik batasan-batasan di sekitar wilayah sastra yang umum dan sudah dikenal (*familiar*), tetapi untuk menyelidiki proses yang mengarah pada kodifikasi, evaluasi, interpretasi, penetapan makna, kanonisasi. Wienold melihat lebih sedikit kemungkinan untuk penelitian terhadap proses resepsi dari masa lampau dibandingkan kemungkinan untuk penelitian terhadap proses yang lebih gamblang sekarang ini.

Apabila Jauss melihat kemungkinan untuk mengaktualisasikan seni masa lampau sebagai aspek yang menjadi sifat obyek penelitian, Wienold menganggap berbagai aktualisasi sebagai bentuk proses analisis teks yang bersandar pada belajar menghafal, penggolongannya dalam aritologi, pengantar dan program, dan juga jenis sanksi lainnya.

Strukturalisme semiotik Prancis dan Italia memberi rangkangan yang penting bagi pemikiran Wienold. Konsepsinya sendiri mengenai tanda disebutnya "strategis". Ia tertarik pada "bagaimana melalui media tanda, para partisipan dalam media tanda itu bersama-sama mengesjar tujuan dan melakukan aksi dengan modal tertentu" (Wienold, 1972:205). Tetapi, ia tidak tertarik pada relasi antara tanda dan referen, sebuah relasi yang secara tradisional benar-benar merupakan bagian dari penelitian semiotika. Ia hanya

konsep tanda strategis itu, muncul suatu sasaran, yaitu "untuk mengetahui kondisi proses-proses penggunaan teks sebagai proses komunikasi sastra, untuk bisa mengujinya, dan apabila ada kesempatan, untuk turun tangan dalam proses-proses itu" (Wienold, 1972:197). Wienold menemukan bahwa pengajaran sastra anehnya justru sesuai dengan tujuan ini, dan karena itu ia memahami pentingnya sebagai sumbuangan pada pengajaran sastra.

Konsep Wienold tentang proses analisis sastra dan klasifikasinya tentang berbagai macam proses pasti merupakan sumbuangan yang menarik terhadap penelitian resepsi. Seperti telah disebut, bermacam-macam bagian dalam bukunya memberi kesan bahwa Wienold menganggap teks awal (T_0), yang selalu formal, artefak, sebagai fiksi, dan bahwa tidak ada struktur karya langsung, tetapi hanya struktur-struktur yang ditamakan pada teks berdasarkan "kapasitas menstruktur" yang ada dalam diri para penerima yang berbeda-beda. Meskipun Wienold tidak melibatkan diri sepenuhnya pada pertanyaan ini, interpretasi ini dapat kami benarkan. Pengabaian titik tolak yang bisa dilihat dan bisa di-ekspektasikan memunculkan bahaya bahwa kemungkinan pengecekan ulang teks dihilangkan, dan bahwa penelitian terhadap proses bisa terus berlanjut tanpa akhir. Menurut pendapat kami, Wienold membenarkan pengabaian teks T_0 bukan sebagai masalah kepentingan metodologi dan tidak mengikuti keinginannya untuk menjelaskan secara tuntas semua tradisi sastra dan tradisi ilmu sastra. Ia berpendapat bahwa "re-evaluasi nilai-nilai dalam tradisi sastra kita patut diulang dengan tekanan yang sungguh-sungguh" (*ibid.*).

Keuberan yang diperkenalkan oleh dua wakil utama teori resepsi di Jerman, Jauss dan Iser, segera mendapat dukungan. Banyak teoritisnya diratakan lebih jauh, tetapi studi terapan (yang akan kami diskusikan kemudian) juga dijalankan. Penilaian kritis terhadap pendidikan Iser dibuat oleh Hannelore Link. Kritiknya yang meyakinkan, obyektif, dan konstruktif patut mendapat lebih banyak dukungan dibandingkan kritik Gerhard Kaiser, yang diawadi prasangka apologetis.

Link pertama-tama menerangkan posisi Iser dalam skema

Jauss mengenai perubahan paradigma dalam ilmu sastra. Ia menyimpulkan bahwa pendekatan Iser ditandai oleh intertextualitas paradigma. Di satu pihak, Iser termasuk dalam paradigma lama—yang sebelumnya kita sebut “monumen” konseptual—dan di pihak lain termasuk paradigma minat baru dalam resepsi pembaca (*Appelstruktiv*). Hannelore Link menyimpulkan partisipasi Iser dalam paradigma lama dari usaha Iser untuk melekatkan teks sastra lewat karakteristik tertentu, melalui status ontologis khusus, yang di dalamnya konsepnya mengenai indeterminasi menduduki posisi kunci. Secara metodologis, titik kritis dicapai ketika Iser menggunakan kriteria indeterminasi berkenaan dengan estetika resepsi juga: semakin banyak tempat indeterminasi dalam teks, semakin besar partisipasi pembaca dalam aktualisasi makna (Link, 1973:539). Pandangan ini membuat ia dianggap sebagai wakil paradigma baru. Tetapi, Link menemukan alasan baru dalam memandang Iser sebagai orang yang termasuk dalam paradigma lama dalam praktek interpretasinya. Sebagai pembaca, Iser terutama bersandar pada makna potensial yang melekat dalam teks. Sebagai ahli teori, ia menandai peran penting pembaca dan imajinasinya (Link, 1973:548). Dalam kaitan ini, penting pula bahwa pembaca Iser (pembaca “implisit”), demikian juga tempat-tempat indeterminasi, pertama-tama merupakan ciri khas teks tertentu.

Kami mendeskripsikan kritik Hannelore Link sebagai bentuk konstruktif, meyakinkan kami sehingga basis semiotika yang dia ajukannya bagi paradigma baru berguna bagi perkembangan estetika resepsi. Berperbedaan dengan penekanan yang bertolak belakang terhadap peran pembaca, teori semiotika mengenai komunikasi memberi kemungkinan untuk memasukkan kode pengirim dalam penelitian dan kemungkinan untuk mempertanyakannya dengan kode penerima. Penolakan terhadap erosi karena perjalanan waktu, ciri khas karya sastra, dapat diterangkan berdasarkan teori komunikasi. Komunikasi bisa berlangsung “sejauh dua kode sama sekali tidak dipisahkan” (Link, 1973:558). Ketika kode pengirim direkonstruksi, Link melihat tugas sejarah resepsi (*Wiedergeschichte*) sebagai studi mengenai berbagai adaptasi yang dilakukan

terhadap karya dalam perjalanan sejarah. Ini menyartakan rekonstruksi pola-pola pemikiran kultural dan resepsi yang berpengaruh atas adaptasi masing-masing. Apabila kita ingin maju di luar deskripsi dan memberi penjelasan, maka kita harus mencari relasi yang ada antara hakikat karya dan resepsinya (Link, 1973:562).

Pendekatan semiotik Link meninggalkan ruang bagi penelitian hakikat teks atau pembawa tanda, dan menghindari bahaya munculnya kesenjangan antara teori dan praktek, seperti yang terjadi dalam pendekatan Iser. Kelainan Iser dalam aspek historis (pada tingkat reoretis, bukan dalam prakteknya) menurut pendapat kami menyebabkan munculnya ketidakkonsistenan yang ditemukan Link dalam karya Iser. Jauss dan kelompok Ceko, demikian juga para ahli semiotika Rusia, memperhatikan faktor historis sejak awalnya. Link menyebarkan konsep Iser mengenai indeterminasi: “Keterbukaan bukanlah ciri khas teks, melainkan ciri khas sejarahnya” (Link, 1973:563).

Aspek indeterminasi juga ada dalam penjelasan Iser mengenai kesulitan memahami teks sastra modern tertentu. Link memahaminya ciri khas teks-modern ini sebagai materialisasi usaha untuk membuat komunikasi menjadi sulit. Mengenai model komunikasi, hal ini merupakan strategi pengirim/pengarang: “Iser, secara eksplisit diformulasikan, harus menganggap indeterminasi (yang tidak secara eksplisit ada dalam teks) sebagai petanda (*Signifant*), diakibatkan oleh sifat formal teks. Namun, dalam argumenasi kami, indeterminasi sendiri, sebagai strategi sadar si-pengarang, merupakan penanda (*Signifier*), yang darinya petanda (*Signified*) harus ditentukan oleh interpretasi” (Link, 1973:577).

Link memilih istilah “indeterminasi yang nyata” untuk indeterminasi yang disebut Iser sebagai ciri spesifik teks sastra. Ia memandang indeterminasi ini sebagai “sesuatu yang universal dalam teori komunikasi” (Link, 1973:580). Di belakang usulnya terdapat pengertian bahwa jenis indeterminasi seperti ini pada pokoknya dapat direkonstruksikan menjadi determinasi dengan merekonstruksi kode pengirim.

Pertanyaan menarik apakah Iser seharusnya termasuk dalam

paradigma yang lebih tua atau yang lebih baru, mungkin dapat dijawab secara tidak langsung. Interferensi dalam karya Iser, seperti diisyaratkan oleh Link, mungkin mengindikasikan bahwa perubahan paradigma, dalam arti perubahan revolusioner model-model konseptual, sebenarnya merupakan gejala yang sangat langka dalam riset sastra—kalaupun itu terjadi. Maka, dalam kontinuitas yang diandaikan ada dalam tradisi ilmiah, suatu pergeseran dalam perspektif, seperti kita jumpai dalam konsep Iser mengenai *Appellstruktur*, benar-benar sangat berarti.

Perlu dicatat bahwa Jauss sendiri dalam salah satu publikasinya yang lebih mutakhir sama sekali tidak menghendaki metodologi estetika resepsi untuk memberi paradigma baru, meskipun ini bisa diharapkan berdasarkan minat yang sungguh-sungguh yang ditimbulkan oleh metode ini. Setelah pendekatan Jauss memicu kritik yang tidak hanya berkenaan dengan pertanyaan-pertanyaan mengenai perinciannya, tetapi juga sikap politisnya (bagi para pakar sastra Marxis, teorinya secara mengecewakan bersifat tradisional, bagi kaum borjuis teorinya secara mencurigakan bersifat progresif), Jauss mengontraskan pernyataan-pernyataan mengenai teori idealistik dan teori materialistik dengan "parsialitas" estetika resepsi: "Estetika resepsi bukanlah disiplin yang aksiomatik dan otonom, yang cukup untuk memecahkan masalahnya sendiri; lebih dari itu, estetika resepsi merupakan refleksi parsial terhadap metode yang terbuka untuk penambahan, dan tergantung pada kerja samanya dengan disiplin lain" (Jauss, 1973:31).

Jauss kemudian melangkah ke beberapa hal dalam teorinya. Jauss sendiri tahu kelemahan teorinya dan bagian-bagian yang perlu dikoreksi. Ia menganggap konsepnya mengenai tradisi, yang disamakannya dengan resepsi dan asimilasi masa lampau, adalah salah satu kelemahannya. Karena perlunya membedakan adaptasi yang disengaja dan asimilasi pasif (institusionalisasi yang laten), Jauss memperkenalkan seleksi sebagai syarat adanya tradisi: "Tradisi mengandaikan adanya *seleksi*, setiap kali pengaruh seni masa lampau dapat dikenali dalam resepsi kontemporer" (Jauss, 1973:37).

Jauss memperkenalkan satu lagi konsep pelengkap, yaitu kon-

sep aktualisasi, antara lain "mediasi terefleksi mengenai makna masa lampau dan sekarang". Prasyarat untuk ini adalah analisis proses yang terjadi antara karya yang diterima dan kesadaran penerima (Jauss, 1973:39). Sebagai contoh untuk proses tersebut dia menyitir empat konkretisasi historis dari *Iphigenie* karya Goethe; dari itu, konkretisasi yang dapat selaras dengan yang lain merupakan satu-satunya yang menentukan dan diasimilasikan oleh kesadaran modern; dengan cara ini konkretisasi "emansipatoris" yang mungkin ada disingkirkan dari konsiderasi.

Lebih jauh ia menguraikan kritik "horizon harapan"-nya. Kritik ini terutama diarahkan pada kurangnya diferensiasi sosiologis dalam konsep, sifat intrasastranya, dan penekanannya pada destruksi norma-norma. Jauss mengakui kemungkinan diferensiasi sosiologis, tetapi tetap berpegang kuat pada kekhususan pengalaman estetis yang, tepatnya lewat kekhususan ini, mampu mempengaruhi kehidupan sosial. Gagasan ini juga menempatkannya sangat dekat dengan Mukafovský.

Berbicara mengenai metodologi, konsep Jauss kurang rentan dibandingkan dengan konsep Iser, tetapi karena aspek nilai yang dimasukkan di dalamnya sejak permulaan (sekarang mungkin perhatian kita pada seni masa lampau adalah masalah nilai), konsep itu harus berurusan dengan diskusi ideologis.

Setelah eksposisi metodologis mengenai hal-hal yang konstan dan yang berubah-ubah dalam studi resepsi, kami usulkan untuk membuat penelitian kecil yang kritis mengenai teori resepsi yang "bisa diterapkan". Dalam kaitan ini, kita hanya akan mempertimbangkan studi-studi analitis mengenai resepsi yang menggolongkan refleksi dalam metodologi dengan pengertian yang dilukiskan di atas. Tentu saja, sebagai tambahan ada sejumlah analisis resepsi yang meliputi materi yang sangat penting dalam penelitian mereka mengenai pengaruh dan kelangsungan hidup, tetapi yang tidak membuat referensi bagi masalah-masalah teori resepsi, sebagian karena penelitian itu terjadi lebih dulu, mendahului diskusi yang difokuskan pada resepsi dewasa ini.

Seleksi kami dilakukan pada baris-baris berikut ini. Harus ada

satu contoh dari studi *historis* mengenai resepsi. Lebih lanjut, harus ada analisis *empiris* mengenai resepsi terhadap teks kontemporer (sezaman), yang dipertentangkan dengan studi, juga mengenai karya sezaman, yang mengemukakan *pembaca implisit*. Akhirnya, kami akan berurusan dengan esai yang meneliti persoalan-persoalan *sosial politik*.

Studi Historis mengenai Resepsi

Di Jerman, terutama para tokoh aliran Konstanz-lah (*Konstanzer Schule*) yang melibatkan diri dengan aplikasi praktis teori Jauss. Mereka menerbitkan bagian-bagian hasil kerja mereka dalam bentuk seri yang berjudul *Poetik und Hermeneutik*. Judul seri-seri itu menunjukkan orientasi mereka terhadap struktur karya sastra dan kondisi-kondisi untuk memahaminya. Kami akan memberikan contoh-contoh dari terbitan tahun 1971 yang berjudul *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*. Tema konferensi yang makalah-makalah dan pembahasannya dikumpulkan dalam jilid itu merupakan contoh untuk *Rezeptionsgeschichte*. Topik konferensi sangat tepat diungkapkan oleh kata-kata Fuhrmann, yang mengajukan pertanyaan di dalam kata pengantarnya: "Apakah fungsi, apakah kenyataan [...] 'mitos' di zaman yang tidak lagi mitis ini?" Maka, yang menjadi fokus adalah fungsi mitos dan bukan pertanyaan tradisional mengenai asal-usul mitos. Mitos oposisi versus zaman yang tidak lagi mitis merupakan denominator umum dalam volume tersebut, dan darinya beberapa oposisinya berasal. Mitos dilihat dalam oposisi dengan dogma (H. Blumenberg), dengan kebebasan mitos yang tampak sebagai dorongan antidogmatik. Mitos bertentangan dengan alegori (H.R. Jauss); Jauss berbicara tentang mitos yang mengalami reduksi alegorial. Oposisi lain adalah mitos *veritas* estetika; di sini kita berurusan dengan penggunaan mitos tradisional demi tujuan yang benar-benar estetis tanpa intensi mitis. Oposisi yang mungkin adalah yang ada antara kreasi mitos baru dan reaktualisasi mitos lama. Lebih lanjut, mitos klasik memasuki hubungan oposisional dengan mitos Kristen; dan sebagai oposisi umum, repetisi berada dalam relasi resiprokal dengan variasi.

Oposisi biner yang tercatat di sini mengindikasikan bahwa dalam berbagai kontribusi untuk buku ini, metode strukturalis dikaitkan dengan persoalan historis. Tak ada usaha yang dilakukan untuk menggeluti fakta-fakta individual secara tuntas; sebaliknya, fakta-fakta itu dideskripsikan dan dianalisis berkenaan dengan relasi-relasi resiprokalnya. Perubahan dipandang sebagai hasil perubahan sejumlah relasi. Striedter menjelaskan ini dalam kontribusinya terhadap "mitos baru" revolusi sebagaimana dicontohkan dalam puisi Majakovskij. Di sini ia mendeskripsikan proses resepsi sebagai berikut:

Pergantian mitem dari satu sistem ke sistem yang lain merupakan reduksi dan generalisasi potensi tradisionalnya demi pemaknaan. Reduksi pertama telah terjadi pada saat ia dicabut dari kanon "mitos lama" (Kristus bukan lagi bagian tak terpisahkan dari Allah Tritunggal, tetapi sosok pribadi tersendiri). Dalam banyak kemungkinan makna yang ada, terjadi konsentrasi yang terfokus pada makna-makna yang sangat penting bagi pergantian ke dalam sistem baru (Striedter, 1971:415).

Striedter mencoba memahami perubahan diakronik struktur mitos dengan melacak transposisi Kristus "dari dunia ide metafisik-religius ke dunia revolusi sosial-politik."

Kontribusi-kontribusi untuk buku mengenai mitos akan memperoleh penjelasan metodologis apabila seluruh terminologi struktural-semiotik digunakan, yang oleh Striedter sebenarnya dipakai dalam arti luas. Karena kurangnya terminologi yang lazim, buku tersebut sebagai suatu keseluruhan kurang disatukan, tidak seperti yang mungkin tampak dalam presentasi kami yang singkat. Ikhtisar kami, termasuk penekanan terhadap oposisi biner, akan menimbulkan kesan konsistensi yang hampir tidak akan bisa dijumpai oleh pembaca.

Studi Empiris tentang Resepsi

Text und Rezeption (1972), yaitu studi resepsi mengenai puisi lirik—terutama "Fadensonnen" karya Paul Celan—yang dilakukan Werner Bauer dan teman-teman, lebih merupakan analisis resepsi

yang kontemporer, bukan analisis historis. Perbedaan ini mempunyai konsekuensi penting: analisis resepsi bisa dilakukan berdasarkan basis empiris (dengan kuesioner). Dengan cara ini, analisis bisa memperhatikan bermacam-macam cara pembacaan, sesuai yang dikehendaki. Tidak seperti analisis resepsi historis, analisis ini tidak semata-mata terkurung dalam sistem sastra. Lebih dari itu, analisis ini bisa menggunakan pengaruh "pengalaman hidup" pembaca. Tambahan pula, analisis ini dalam segala hal bisa diuji secara ilmiah (Bauer, 1972:21). Berawal dari model komunikasi, pengarang bekerja dengan konsep teoretis dasar berikut: Teks₁, atau teks primer, yang sepadan dengan artefak Mukarovský, dan Teks₂, atau metateks, yang ekuivalen dengan obyek estetis Mukarovský. Keduanya, proses resepsi dan Teks₂, yang merupakan hasil proses ini, dikondisikan oleh relasi antara Teks₁ dan sindrom harapan pembaca (atau kelompok pembaca) pada saat pembacaan (Bauer, 1972:9). Komponen-komponen sindrom harapan: 1. pengalaman linguistik, 2. pengalaman berurusan dengan teks, terutama teks sastra, dan 3. pengalaman individual (emosional, ditentukan secara sosial, dan kultural).

Jenis pembaca yang diasumsikan oleh studi ini bukan pembaca ideal, bukan spesialis sastra, tetapi pembaca biasa yang memenuhi beberapa syarat minimum. "Multivalensi" (*multivalenz*) dituntut sebagai kriteria bagi kesastraan, yaitu "penggandaan berbagai macam makna yang kontras, dan saling mengecualikan di dalam teks, yang berpegang pada pijakan yang sama sejauh validitasnya diperhatikan" (Bauer, 1972:12). Maka, kita hadapi lagi kriteria mengenai keterbukaan dasar suatu teks sastra, yang kita temukan pada Iser maupun kritikus lain, dan yang membentuk basis untuk konsep dan proses resepsi. Dalam analisis resepsi atas "Faden-sonnen", diasumsikan adanya aktualisasi yang beraneka ragam, tetapi tidak terbatas: "Komponen makna yang nyata dan potensial yang terkandung dalam Teks₁ memberi bermacam-macam kemungkinan kepada pembaca, namun bukan tidak terbatas, bagi respons dan aktualisasi teks. Semua proses menggiatkan oleh pembaca bergerak maju dalam kerangka makna yang diberikan oleh struktur teks" (*ibid.*).

Dari korpus teori resepsi yang sekarang tersedia, kelompok tersebut memilih Riffaterre dan Jauss untuk menentukan sikap mereka sendiri. Dari Riffaterre, mereka memilih esai "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les chats'" (1966), yaitu penilaian kritis Riffaterre atas studi Baudelaire yang dilakukan Jakobson dan Lévi-Strauss (1962). Kelompok tersebut menganggap esai Riffaterre merupakan analisis resepsi dan dipertentangkan dengan analisis struktur yang deskriptif dari kedua pendukung aliran strukturalis itu. Sementara Jakobson dan Lévi-Strauss memfokuskan perhatian mereka pada pesan, Riffaterre berkonsentrasi pada respons dan dia percaya bahwa partisipasi pembaca kurang dalam analisis struktur dan bahwa hal ini mengakibatkan terjadinya reduksi yang penting atas teks. Seperti dijelaskan dalam bab 3, ironi Baudelaire tidak bisa ditentukan dengan analisis yang cermat terhadap prinsip ekuivalensi: ini mengandaikan adanya pengalaman dalam menggeluti sastra. Bauer dan kelompoknya mengikuti pendekatan Riffaterre, tetapi mereka tidak mengambil konsep Riffaterre mengenai "superreader".¹³ Mereka menghendaki pembaca biasa yang darinya mereka menuntut dipenuhinya "tuntutan minimal sejauh itu menyangkut kompetensi linguistik dan kemampuan reseptif" (Bauer, 1972:21).

Bertentangan dengan Jauss, para pengarang secara sengaja membatasi diri pada pendekatan yang benar-benar sinkronik, dengan memandang komponen-komponen harapan yang bisa dihitung dengan cara ini, khususnya harapan pribadi pembaca (Bauer, 1972:24). Dalam studi resepsi historis Jauss, di lain pihak, harapan yang ditentukan oleh sastra sebelumnya merupakan data utama. Pendekatan historis ini tergantung pada "tradisi yang mungkin tidak lengkap" dan bersifat aksidental, yang menentukan faktor impresi tambahan (Bauer, 1972:23).

Eksperimen yang dilakukan Bauer dan teman-temannya adalah sebagai berikut ini. Salah satu puisi Paul Celan, yang dipilih karena pendek, diberikan kepada berbagai macam kelompok pembaca yang diharapkan melakukan analisis semantik, di satu pihak berdasarkan asosiasi bebas, dan di lain pihak berdasarkan penentuan diferensial semantis (Osgood) yang diajukan dalam

kuesioner. Sebagai tambahan, ada pertanyaan-pertanyaan untuk mengetes pengalaman sastra pembaca. Hasil-hasil berikut ini sangat mengesankan. Dalam wilayah yang disebut mikrosemantik ada asosiasi-asosiasi yang sebagai konstan resepsi bersifat tetap dan tidak berubah melintasi kelompok-kelompok yang berbeda-beda latar belakang sosial maupun pendidikannya. Hanya proses stimuli verbal berikutnya, yang dikemudikan secara afektif dan subyektif (wilayah makrosemantik), dengan jelas memperlihatkan multivalensi kata dan teks: "Selama proses ini, sementara pembaca menggiatkan wilayah konotasi sebagai fokus, putusan makrosemantik pembaca berlangsung (Bauer, 1972:219). Ini menjadi jelas bahwa berbagai macam interpretasi teks tidak bisa direduksi menjadi skema yang disatukan dengan validitas universal. Tiga kelompok interpretasi bisa ditetapkan: 1. munculnya berbagai imaji, 2. interpretasi dari sudut pandang dinamik, dan 3. pendekatan antropologis terhadap interpretasi dengan komponen-komponen metafisik (Bauer, 1972:217). Pembaca, ketika memilih interpretasi tertentu, pada umumnya mengerti bahwa ada interpretasi-interpretasi lain, di samping interpretasinya sendiri, yang tidak kurang "jitu". Konsep horizon harapan berkenaan dengan sistem sastra, yang perlu bagi analisis resepsi historis, terbukti secara relatif tidak berarti bagi karya kontemporer; juga pengenalan pembaca maupun kurangnya pengenalan terhadap puisi karya Celan hampir tidak memainkan peranan.

Nilai analisis resepsi "Fadensonnen" terutama terletak pada batasan yang tepat mengenai tujuannya dan dalam konsistensi pencapaian tujuannya. Lebih lanjut, juga dalam usahanya memajukan kerja sama interdisipliner di dalam wilayah resepsi sastra. Studi ini harus terbukti bisa merangsang pengajaran sastra. Ini merupakan contoh dalam pengungkapan konsepnya, meskipun hal ini tentu saja tidak meniadakan kesalahan-kesalahan dalam formulasi kuesioner maupun dalam merekam potensi semantis.¹⁴

Pembaca Implisit

Studi resepsi jenis lain adalah buku yang ditulis Georg Just

(1972) mengenai *Die Blechtrommel* (Tin Drum) karangan Günter Grass. Yang berlaku umum bagi studi Celan dan Grass adalah eliminasi jarak historis karena sifat kontemporer materi yang dipilih. Bertentangan dengan eksperimen yang dilakukan Bauer dan teman-temannya, Just secara langsung mengindikasikan unsur resepsi mana yang merupakan hal pokok studinya, yaitu pertanyaan apakah *Die Blechtrommel* membangkitkan "kesadaran kritis" dalam diri pembaca. "Kritis" di sini berarti berada di luar horizon harapan pembaca, dan menolak untuk mengafirmasikan *status quo* sosial dan politik. Kontras yang lebih lanjut terhadap analisis resepsi "Fadensonnen" bisa dilihat dalam perhatian Just dalam menemukan "intensionalitas teks sastra" (Just, 1972:2-4) dan bukan resepsi faktual yang bisa ditentukan secara empiris.

Just menarik dasar teoretisnya dari karya-karya Iser, Jauss, Schaff, Mukařovský, dan Šklovskij. Meskipun ia mengikuti konsep Iser mengenai indeterminasi, ia mengkritiknya karena Iser melokalisasi kondisi-kondisi resepsi secara eksklusif dalam teks, sedangkan "strategi dimengerti hanya dalam hubungannya dengan horizon harapan pembaca yang sudah ditetapkan secara historis maupun sosiologis" (Just, 1972:16, 19). Pengalaman pribadi individu-individu tidak berpengaruh bagi pendekatan ini, tetapi "nilai-nilai yang lazim maupun spesifik bagi kelompok sosial tertentu mengizinkan adanya konstruksi yang perlu bagi 'horizon harapan' pembaca" (Just, 1972:19-20).

Just mengkritik Iser karena melalaikan pengkonkretan historis proses resepsi dan mengabaikan kenyataan bahwa teks tidak selalu menimbulkan respons pembaca dengan cara yang sama (Just, 1972:21). Just menganggap pendekatan Mukařovský lebih berguna daripada pandangan fenomenologis Iser atau perspektif hermeneutik Gadamer. Tetapi, penilaian ini menjeratnya dalam kontradiksi. Pada awalnya, ia memfokuskan penelitiannya pada "intensionalitas" teks sastra (yang tidak jauh dari sikap Iser), tetapi karena bergabung dengan Mukařovský dan terutama dengan mengambil konsepnya mengenai "konflik sistem-sistem nilai", ia sampai pada sikap yang melampaui intensionalitas teks. Ia menyajikan apa yang menurut pendapat kami merupakan kompromi yang tidak

memadai; ia mengonstruksi suatu khalayak pembaca, suatu kelompok tertentu yang sezaman dengan pengarang; publik ini harus memiliki sikap-sikap yang tersedia yang secara "a priori bertentangan dengan sikap-sikap yang ditawarkan perspektif naratif" (Just, 1972:48). Maka, Just membentuk kelompok pembacanya berdasarkan interpretasi atas *Die Blechtrommel*. Ia sampai pada kesimpulan bahwa konflik sistem nilai merupakan satu faktor dalam struktur novel, yang darinya suatu publik dengan sikapnya yang "bertentangan" lalu mengikutinya secara logis. Ia mengasumsikan horizon harapan borjuis kecil dan memberikan pada pembaca yang bukan borjuis kecil solusi bahwa ia mengarang atau mereka-reka sikap borjuis kecil selama pembacaannya (Just, 1972:50).

Basis empiris bagi kelompok-kelompok pembaca tidak cukup. Dalam analisis terakhir, tokoh-tokoh novel menjadi pembaca. Akibatnya, interpretasi Just, yang meskipun bagus, tetap berada "formalistik" seperti interpretasi Iser, yang dituduh Just sebagai formalisme. Juga kritiknya terhadap Jauss tetap tanpa konsekuensi bagi studinya, karena tidak ada jarak historis dalam kasus *Die Blechtrommel*. Melalui perbedaan, kritik yang sama mengenai Jauss bermakna ketika dilakukan oleh Bauer dan teman-teman, karena mereka pada pokoknya lebih mengutamakan pembaca empiris daripada rekonstruksi historis.

Mengenai studi-studi teoretis yang membentuk basis studi Jauss, penggunaan yang lebih ekstensif dan berhasil dilakukan oleh Viktor Šklovskij dan Adam Schaff. Sebagai titik tolak, Just menggunakan ide Šklovskij bahwa persepsi otomatis berarti identifikasi referen dan tanda bahasa, atau sekurang-kurangnya "menekan kesadaran akan adanya diskrepansi antara keduanya" (Just, 1972:35). Ia melihat "stereotip" (Schaff) sebagai "jenis persepsi 'otomatis' yang sangat lengkap dan karenanya sangat berbahaya", dan dalam interpretasinya mengenai *Die Blechtrommel* memfokuskan perhatian pada efek mengasingkan dari stereotip. Seperti interpretasi Iser, studi Just pada pokoknya merupakan reaksi dari pembaca yang berpengalaman dan ahli sastra yang bisa menggunakan gudang pengetahuan sistem sastra dan kerangka

teoretis mereka yang telah dikembangkan secara ekstensif. Pembaca yang demikian cukup menarik dalam hubungannya dengan istilah-istilah teori resepsi. Tetapi, ia hanya sedikit sekali memiliki persamaan dengan "horizon harapan borjuis kecil" menurut pembaca rekaan Just, maka dari itu ia seharusnya tidak dipaksakan ke dalam skema ini.

Pendekatan Sosial-Politik

Penelitian Durzak mengenai *Örtlich Betäubt (Local Anaesthetic)*, novel lain tulisan Günter Grass, berbeda dengan pendekatan Just dalam hal bahwa penelitian itu sama sekali tidak berurusan dengan pertanyaan-pertanyaan mengenai interpretasi tekstual (Durzak, 1971). Pengarang menyejajarkan dua sikap kritis terhadap teks yang sama dan menyingkap pengandaian-pengandaian yang berbeda dari aneka pendapat kritis masing-masing. Pengandaian-pengandaian ini bersifat sosial-politik dan mencerminkan tradisi kultural yang berbeda. Dalam mengontraskan reaksi Jerman dengan reaksi Amerika terhadap *Örtlich Betäubt*, Durzak sampai pada konklusi berikut ini. Sikap para kritikus Jerman banyak ditentukan oleh "citra" Grass. Dengan memuja pengarang, mereka tidak bisa dengan mudah sampai pada evaluasi yang bebas prasangka terhadap novel individual. Namun, penilaian mereka secara meyakinkan dipengaruhi oleh pengetahuan mereka mengenai proses sosial-politik. Mereka mengerti bahwa masalah politik yang sangat serius pada zaman kita telah dideskripsikan sebagai revolusi yang agak menggelikan (Durzak, 1971:495). Evaluasi negatif atas *Örtlich Betäubt* di antara para kritikus Jerman benar-benar terbalik dalam resepsi Amerika yang dimulai setahun kemudian, yang dibangkitkan oleh terjemahan novel tersebut dalam bahasa Inggris. "Sementara para kritikus Jerman, berdasarkan pengetahuan mereka tentang kejadian-kejadian politik domestik, menganggap 'Ballad of a Badger-dog' karya Grass merupakan simplifikasi suatu tema politik, para kritikus Amerika sejak semula menginterpretasikan cerita tersebut dengan cara nonsastra (*non-literal*); bagi mereka hal itu merupakan potret terselubung,

dalam bentuk perumpamaan, mengenai kejadian-kejadian politik domestik yang khas Amerika" (Duzak, 1971:498). Duzak menunjukkan bahwa dalam reaksi keduanya, baik Jerman maupun Amerika, hal itu bukan merupakan putusan atas bentuk, melainkan atas isi yang berlaku (*prevails*). Konklusinya adalah bahwa suatu estetika resepsi yang meneliti kondisi-kondisi putusan kritis harus mengerahkan semua atensi pada dunia kesadaran politik dan sosial (Duzak, 1971:503).

Pengamatan Penutup (Kesimpulan)

Setelah menyajikan uraian teoretis dan contoh-contoh praktis, kami dapat menarik kesimpulan. Titik tolak teoretis studi resepsi sastra memungkinkan aplikasi yang berbeda-beda. Secara ideal orang bisa mengharapkan konvergensi antara penelitian sistematis dan penelitian historis. Secara teoretis perlu diuraikan sejauh mana orang mau menerima struktur "obyektif" teks. Di satu pihak, "minat" (yang bersifat subyektif maupun kolektif) yang esensial bagi studi resepsi sastra tidak dapat dipakai sebagai landasan teoretis, tetapi di lain pihak, hal ini belum dapat ditinggalkan. Dari sudut pandang teori resepsi, analisis struktur suatu karya tidak dapat lagi diterima sebagai tujuan akhir suatu penelitian. Tetapi, ini tidak berarti bahwa struktur, atau artefak, harus diperlakukan sebagai entitas yang direka-reka. Berbagai konkretisasi dapat menjadi obyek penelitian sastra hanya sejauh ia dibenarkan oleh sifat teks. Apabila kita menerima artefak tersebut sebagai entitas yang dapat diuji, maka dia—tanpa menginginkan tuntutan normatif—akan memperoleh fenomena yang rentan terhadap analisis yang dapat ditempatkan dalam korelasi yang lebih komprehensif. Dari sudut pandang semiotika, Umberto Eco menggambarkan struktur "obyektif" dalam hubungannya dengan pesan dan kode. Struktur dasarnya "kosong", tetapi dalam kekosongannya, ia menggambarkan "adanya unsur penting yang belum dijelaskan oleh kode, yang saya pilih untuk membuat mereka menyatu dengan pesan". Istilah "kosong" di sini dipakai dalam arti kiasan, kosong tidak berarti penolakan atas adanya dasar yang obyektif.

Tugas peneliti sastra dalam ilmu-ilmu humaniora yang menghubungkan kode dan pesan meliputi "determinasi *kode kultural*, yang bertentangan dengan latar belakang yang memungkinkan dia menyelidiki [...] penstrukturan setiap *pesan*, serta variasi-variasinya kepada siapa penyampaian pesan dalam waktu dan tempat tertentu sesuai dengan sistem konvensi budaya" (Eco, 1972:418). Tugas khusus seorang peneliti sastra menjadi jelas apabila kita mengganti istilah "pesan" dengan "teks sastra" dalam kutipan ini. Seseorang dapat meneliti unsur-unsur yang mana dalam suatu karya sastra yang dominan sebagai akibat berlakunya kode dan unsur-unsur yang mana yang dipersingkat atau bahkan yang benar-benar ditutupi (Ingarden).

Mari kita lihat sekilas sebuah contoh untuk memperjelas masalah ini. Ketika *Zarathustra* tulisan Nietzsche mulai berpengaruh, hierarki berikut ini muncul dari sistem norma estetis dan ideologis yang ada: konsep tentang *der neue Mensch/Jugendstil* (unsur struktural 1) menjadi dominan, parodi Bible (unsur struktural 2) diperpendek, dan aforisme (unsur struktural 3) tersembunyi. Dalam pada itu, sistem sastra mengalami "perkembangan kuantitatif" yang cukup besar. Pertama, muncul Ekspresionisme, kemudian—dan ini lebih relevan bagi contoh kita—muncul karya Thomas Mann. Unsur terpenting dalam karya Thomas Mann bisa dikenali sebagai esaisme/aforisme dan ironi/parodi. Apa pun yang dapat ditemukan dalam *Jugendstil* dan kutipan-kutipan Bible dalam karya Thomas Mann tunduk pada prinsip parodistis. Dalam *Zarathustra*, *Jugendstil* dan prinsip-prinsip ironi parodi sering ditemukan paralel dan tanpa transisi (yang mendukung penyembunyian unsur-unsur tersebut dan kemudian diberi nama "karya timpang"). Di lain pihak, dalam karya Thomas Mann, *Jugendstil* dipadukan dengan unsur-unsur struktural ironis dan parodis yang komprehensif dan menonjol. Pengalaman membaca distimulasi sejauh unsur-unsur struktural ini diperhatikan, dan si pembaca dilatih untuk mengenali gaya ironis. Harus ditambahkan bahwa Thomas Mann yang banyak terpengaruh oleh Nietzsche, pada gilirannya mempunyai peranan yang sangat penting dalam menginterpretasikan Nietzsche. Dengan tambahnya pengalaman

dan pengetahuan mengenai karya-karya Thomas Mann (tetapi bukan hanya karya-karyanya saja: Mann termasuk dalam jajaran penulis modern), obyek yang sama—*Zarathustra*—muncul dalam perspektif yang berbeda. Sekarang, unsur-unsur ironis/parodi dapat dilihat dan semakin dominan. Parodi Bible juga semakin nyata; di lain pihak, *der neue Mensch*/Jugendstil disembunyikan. Dalam hal ini, kita berurusan dengan salah satu faktor yang dicatat Ingarden ketika dia membicarakan modifikasi pengonkretan karya sastra; faktor tersebut berasal dari orang yang sangat berpengaruh yang dengan sadar mengonkretkan karya sastra dan selanjutnya menuntun pengonkretan oleh yang lain-lainnya (Ingarden, 1931:371).

Asumsi bahwa artefak sebagai suatu kesatuan yang dapat diuji mengisyaratkan, seperti telah diteliti secara tepat oleh Jauss, bahwa karya seni individual, bahkan ketika kemajemukan makna tersaji secara eksplisit, hanya memungkinkan satu pilihan interpretasi tertentu (Jauss, 1973:37). Namun, apa yang tidak mungkin dapat dielakkan adalah kemungkinan bahwa generasi mendatang tidak akan memiliki pertanyaan mengenai *Zarathustra*, dan untuk sementara, maupun untuk waktu yang cukup lama, karya tersebut akan surut ke dalam kekaburan. Pertanyaan lama—seperti dikatakan Jauss—tidak pernah muncul dengan sendirinya, tetapi pembacalah yang mempertanyakan terhadap teks.

6

PROSPEK PENELITIAN SELANJUTNYA

Sehingga ada dua hal tentang sejarah ilmu pengetahuan. Yang pertama adalah bahwa hanya orang yang mengerti ilmu pengetahuan (maksudnya, persoalan-persoalan ilmiah) yang dapat memahami sejarahnya; dan yang kedua adalah bahwa hanya orang yang memiliki pemahaman yang nyata tentang sejarahnya (sejarah situasi masalahnya) yang dapat mengerti ilmu pengetahuan.

—Popper (1972b)

Dalam bab-bab sebelumnya, teori-teori sastra yang lebih panjang telah diuraikan secara terperinci, termasuk perkembangannya akhir-akhir ini. Sekarang kami maju selangkah dan mengevaluasi situasi masa kini, serta mengevaluasi kesempatan-kesempatan untuk penelitian selanjutnya. Dengan demikian, keyakinan pribadi menuntut peranan yang lebih besar. Pembaca yang telah merencanakan jalan penelitiannya sendiri mungkin tertarik pada penilaian kami tentang berbagai kemungkinan yang ditawarkan dalam terbitan-terbitan terakhir serta kecocokannya satu sama lain.

Dunia ilmu pengetahuan, termasuk studi ilmiah sastra, sudah berkembang sangat pesat selama dekade-dekade terakhir ini. Kami percaya bahwa hanya melalui kerja sama yang dikombinasikan dengan pembagian tenaga yang bijak, studi sastra akan maju. Namun, semua kerja sama ilmiah harus terjadi dalam kerangka berpikir yang gamblang. Seperti dapat dilihat dalam bab-bab sebelumnya, pengalaman kami adalah bahwa unsur-unsur penting bagi kerangka seperti itu dapat diperoleh dari semiotika dan teori

resepsi. Tetapi, sejauh mana tradisi-tradisi semiotika dan estetika resepsi benar-benar sesuai? Apakah, seperti dijelaskan Segre (1975), hanya ada "satu langkah logis" dari *Rezeptionsästhetik* ke semiotika? Untuk menjawab pertanyaan tersebut kita harus melakukan penelitian lebih lanjut mengenai dasar-dasar epistemologi kedua aliran tersebut, konsep-konsep mereka mengenai tanda dan sastra, dan kapasitas mereka untuk menggabungkan bidang-bidang lain ke dalam penelitian interdisipliner.

Pengakuan yang tidak memadai terhadap otonomi teks sastra dan pengaruhnya, pernyataan tentang kebenaran penyair yang lebih unggul, dan asimilasi empatis (penerimaan tegas) akan kebenaran tersebut oleh si penafsir, hampir tidak bisa ditemukan dalam terbitan akhir-akhir ini. Keyakinan lama dan tradisional bahwa sastra memiliki fungsi kognitif dan komunikatif muncul kembali ke permukaan dan membebaskan teks sastra dari isolasi artifisial. Sebagai bentuk khusus yang mengorganisasikan seluruh bidang semantik, sastra diberi tempat yang lebih relatif, namun lebih penting. Sastra diterima lagi sebagai bagian dari proses kognitif yang lebih luas. Dengan demikian, dibutuhkan usaha-usaha untuk menambah pengetahuan kita mengenai sastra melalui penelitian ilmiah. Tetapi, sikap ini membutuhkan perluasan ruang lingkup bidang penelitian sastra. Peneliti sastra harus masuk ke semua disiplin yang terlibat dalam organisasi sistematis seluruh bidang semantik: linguistik, sejarah, sosiologi, filsafat, dan antropologi.

Tantangan Semiotika

Dalam mencari dan mengkomunikasikan pengetahuan, bahasa mempunyai peranan penting. Dengan memperhatikan hubungan antara penanda/*signifier* dan tertanda/*signified*, telah diakui bahwa penanda/*signifier* mewakili simplifikasi skematis atas situasi permasalahan yang sangat kompleks. Kesadaran atas ketidaksempurnaan bahasa dilukiskan dalam kritik atas penyair maupun filsuf, seperti Bergson dan Nietzsche (Kunne-Ibsch, 1972). Tetapi, sifat bahasa yang pada dasarnya skematis juga menuntut usaha keras untuk

merancang—dengan harapan akan berhasil—model-model penelitian yang juga bersandar pada simplifikasi skematis.¹

Jika maksud untuk melestarikan kompleksitas tertanda masih berlaku, kemungkinan-kemungkinan untuk mengkomunikasikan pengetahuan dalam hal-hal tertentu dapat terganggu. Di lain pihak, bila simplifikasi skematis bahasa terlalu ditekankan, yang mengakibatkan ketergantungan semata-mata pada pembentukan model-model ilmiah yang abstrak, kemungkinan untuk mengungkap pengalaman-pengalaman baru merosot secara drastis. Kasus terakhir ini dapat mengakibatkan obyektivikasi nyata terhadap realitas yang menghalangi pandangan tentang peranan kreativitas manusia. Namun, perbandingan dan komunikasi fakta-fakta hanya dimungkinkan lewat abstraksi yang mengacu pada gejala individu dan didasarkan pada konvensi dan standardisasi. Tidak ada hubungan alami antara tanda dan konsep. Hubungan *simbolis* yang pokok antara penanda/*signifier* dan peranda/*signified*, kelihatannya bersifat resisten sekaligus juga fleksibel². Di satu pihak, masyarakat linguistik melestarikan tanda-tanda konvensionalnya dalam waktu yang sangat panjang; di pihak lain, masyarakat linguistik dapat menyesuaikan tanda-tanda ini pada situasi sosial tertentu dan situasi budaya tertentu (bandingkan dengan bermacam-macam istilah untuk "salju" dalam bahasa Eskimo).

Semiotika belakangan ini menunjukkan perhatian besar dalam produksi tanda yang dihasilkan oleh masyarakat linguistik dan budaya. Berbeda dengan konsep yang lebih statis yang diajukan Saussure tentang tanda dan pendekatan taksonomis semiotika, dan pendekatan semiotika Peirce yang bersifat taksonomis, Umberto Eco memastikan diri untuk menyelidiki sifat-sifat dinamis tanda dalam bukunya *Theory of Semiotics* (1976). Dia menjelaskan pandangan epistemologisnya dengan menggunakan suatu perbandingan. Obyek semiotika boleh diibaratkan dengan permukaan laut tempat kiambang segera lenyap begitu kapal lewat, atau hutan tempat jejak bekas pedati atau jejak kaki mengakibatkan sedikit banyak munculnya modifikasi abadi. Eco (1976:29) menganggap tugas ahli semiotika bagaikan menjelajahi hutan, dan ingin memusatkan perhatian pada modifikasi sistem tanda. Ini

mendorongnya untuk mengganti konsep tanda dengan konsep fungsi tanda. Suatu "perihal ekspresi" dapat dihubungkan dengan "perihal isi" yang berbeda-beda. Dalam kasus bahasa Inggris untuk kata *plane*, Eco melihat tiga fungsi tanda: "alat tukang kayu", "dataran", dan "pesawat terbang". Dia menyimpulkan bahwa "satu tanda bukanlah entitas semiotik yang tak dapat ditawar, melainkan suatu tempat pertemuan bagi unsur-unsur independen (yang berasal dari dua sistem berbeda dari dua tingkat yang berbeda [ungkapan dan isi] dan bertemu atas dasar hubungan pengkodean)" (Eco, 1976:49).

Fungsi tanda merupakan hasil interaksi antara berbagai norma: "Kode memberikan kondisi untuk hubungan timbal balik fungsi-fungsi tanda secara kompleks" (*ibid.*: 56). Menurut Eco, sistem aturan, yaitu kode yang terdiri atas hierarki subkode-subkode yang kompleks; sebagian darinya kuat dan stabil, sedangkan yang lainnya lemah dan bersifat sementara. Pasangan-pasangan yang bersifat konotatif termasuk dalam kelompok terakhir. Warna merah dan hijau pada lampu lalu lintas mempunyai arti yang ditentukan oleh konvensi internasional dan merupakan bagian dari kode yang "kuat". Lampu merah dan lampu hijau juga mengandung makna konotasional yang lemah dari "kewajiban" *versus* "pilihan bebas", "halus" *versus* "kasar" (127). Komentar yang sama juga boleh dibuat terhadap nama Napoleon. Nama itu menunjukkan suatu unit budaya yang dirumuskan dengan baik dan mempunyai tempat dalam bidang semantik data sejarah. Tambahan lagi, budaya yang berbeda-beda dapat memberikan bermacam-macam konotasi terhadap nama tertentu ini (87). Eco yakin bahwa "kode tersebut bukanlah kondisi alami Dunia Semantik Global, dan juga bukan struktur tetap yang mendasari kompleks hubungan dan cabang-cabang setiap proses semiotik" (126). Dengan demikian, menurut Eco, penelitian semiotika terutama berurusan dengan tanda-tanda sebagai "kekuatan sosial" (65).

Untuk menjelaskan perkembangan dan pembaruan kode, Eco terpaksa menggunakan konsep "abduksi" (*abduction*) seperti dianjurkan Peirce. Ini merupakan reaksi sementara terhadap fakta-

fakta dan situasi yang belum dikodifikasikan, atau kode-kode yang belum dimengerti oleh si penerima. (Dia tahu bahwa Peirce mengikuti dua kasus yang agak berbeda di sini; Eco tidak menjelaskan kasus kode-kode tersebut yang tidak terpahami.) Eco melihat bahwa "suatu konteks ambigu yang tidak terkodekan yang ditafsirkan secara konsisten, apabila diterima masyarakat, menghasilkan sebuah konvensi, dan dengan demikian menimbulkan pasangan pengkodean" (132). Dari sinilah, prinsip fleksibilitas dan kreativitas bahasa berasal. Hubungan antara kode dan pesan, yang dengan begitu kode mengontrol pengeluaran pesan dan pesan-pesan baru dapat merestruktur (menyusun kembali) kode, merupakan dasar bagi aspek ganda bahasa sebagai "kreativitas yang terikat aturan" dan "kreativitas yang mengubah aturan" (161). Terbuat dari tanda-tanda linguistik konvensional dan arbitrer, sastra (sekurangnya di Eropa dan Amerika modern) dalam menggunakan prinsip-prinsip pengorganisasian khusus telah mengambil peranan dalam menggambarkan fenomena yang kompleks, yang belum merupakan gejala yang dapat diobyektifkan, yang memerlukan tanggapan yang fleksibel. Dengan demikian, teks sastra sangat cocok untuk dipelajari sesuai dengan konsep kode Eco, khususnya gagasannya tentang "pasangan pengkodean".

Penerapan teorinya dalam bidang sastra juga tampak dari konsepnya mengenai "*overcoding*", yaitu proses yang olehnya, sebagai hasil konvergensi berbagai kode dalam sebuah elemen tertentu, makna tambahan diperoleh. Konvergensi dan/atau interferensi stilistika-retoris atau kode-kode ikonologis dengan kode linguistik merupakan kasus yang tepat. Seperti disebut di awal, Lotman telah menguraikan konvergensi berbagai kode yang tumpang-tindih (*overlapping*) dalam teks-teks sastra.

Batasan-batasan metodologis yang menandai buku Eco edisi Italia, *Einführung in die Semiotik* (1972), berkali-kali dengan tekanan berat dalam *Theory of Semiotics* adalah bahwa pertanyaan tentang kebenaran tidak masuk dalam bidang perhatian teori semiotika. Eco menolak konsep Frege tentang makna dan ingin meneliti *isi* suatu ujaran, bukan referen, yaitu obyek yang diacu

ujaran. Kebenaran dan kesalahan merupakan perbedaan penting, tetapi ini termasuk dalam ruang lingkup persoalan-persoalan sebelum atau sesudah semiotika. Eco menolak apa yang dia sebut "referential fallacy (kekeliruan referensial)". Dengan mengabaikan perkembangan makna, dia mengarahkan perhatian pada "semantik intensional" (Eco, 1976:58-9). Tetapi, dia terutama tidak mencari urutan intrinsik unsur-unsur semantis (seperti yang dilakukan oleh, misalnya, Aliran Kritik Baru), melainkan menempatkan pesan lebih pada konteks budayanya. Eco menganggap kandungan semantis sebagai satu *unit kultural*. Ungkapan "bintang malam" dan "bintang pagi", yang mungkin memiliki denotatum yang sama, mencerminkan dua konvensi budaya yang berbeda.

Setelah mengeluarkan referen (obyek) dari teori semiotika, Eco dapat memasukkan teks sastra dan wacana ideologis (yang menyampaikan "hal-hal yang mustahil") ke dalam jajaran obyek untuk dipelajari (diteliti) oleh semiotika. Untuk penelitian sastra, ini menawarkan keuntungan bahwa sastra tidak terpisah dari teks-teks lainnya—berdasarkan *unicorn* (kuda mitologis bertanduk satu, lambang kesucian) dan *Mephistopheles* (lambang kejahatan) yang tidak ada dalam kenyataan. Sastra dapat dianggap sebagai bagian pokok kebudayaan, dan kebudayaan dapat didefinisikan di sini sebagai cara khusus yang di dalamnya ruang semantis terbagi. Karya Lévi-Strauss menjelaskan contoh-contoh pembagian tersebut dengan oposisi-oposisi semantis.

Sebagai akibat penghapusan referen sebagai sambungan faktual, Eco mengungkap kembali konsep Peirce tentang tanda ikonis.³ Sebagai tanda nonarbitrer yang dibuat, tanda ikonis menggambarkan kondisi pemahaman atas sebuah obyek, tetapi bukan obyek itu sendiri; kondisi pemahaman ini ditentukan oleh konvensi budaya. Dalam hal ini dia menyinggung buku E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (1960), yang menjadi sumber inspirasi bagi teori resepsi Jerman.

Eco menggambarkan cabang semiotika yang berpengaruh dalam bidang studi sastra. Dari tinjauan singkat tentang karya terbarunya, kami mengetahui bahwa peran aktif si pengirim (*sender*) dan si penerima (*receiver*) sebagai anggota suatu komunitas bu-

daya lebih ditekankan daripada sebelumnya. Tetapi, ini tidak berarti bahwa sebelumnya semua penelitian tentang sifat tanda-tanda linguistik berpusat pada aspek-aspek statis dan logis. Tentu saja, ini tidak benar bagi Edmund Husserl, yang bukunya, *Logische Untersuchungen* (1900) terbukti telah berkembang dalam banyak karya terbaru dalam ilmu humaniora. Perlu diingat bahwa Husserl, dalam penelitiannya tentang universalitas makna dan tata bahasa universal, harus berurusan dengan ujaran subyektif yang kasual. Ini adalah ujaran yang maknanya sangat tergantung pada kejadian atau situasi, serta orang yang berbicara.⁴ Berbeda dengan ujaran kasual, ungkapan-ungkapan teoretis dan matematis tidak tergantung pada konteks situasional dan harus disebut "obyektif". Husserl mengajukan pertanyaan apakah keberadaan ujaran subyektif yang bermakna ganda mengganggu idealitas makna. Jawabannya adalah bahwa dalam ujaran kasual makna tidak berubah, tetapi tindakan subyektif yang memberikan makna pada ujaran yang berubah (Husserl, 1901:II, i, 91). Di sini kita sangat dekat dengan bidang perhatian Eco. Baik dalam karya-karya sebelumnya maupun dalam *Theory of Semiotics*, Eco menganjurkan untuk meneliti sejauh mana konsep makna dalam fenomenologi persepsi sesuai dengan pengertian semiotika tentang unit kultural. "Membaca ulang dalam pengertian pembicaraan Husserl akan mendorong kita mengatakan bahwa makna semiotis hanya merupakan kodifikasi pengalaman perseptual yang dimasyarakatkan [...]" (Eco, 1976:167).

Asumsi-asumsi Epistemologis dari Ilmu-ilmu Historis

Hal yang sangat penting dalam pengamatan Eco merupakan unit kultural yang dikodifikasi dan yang tampak sebagai abstraksi pengalaman perseptual. Tetapi, apakah pengalaman perseptual subyektif dan peranannya dalam konstitusi makna mendorong kita merancang suatu metodologi yang berbeda dari metode deduksi dan ilmu alam? Kalau demikian, sekali lagi kita akan terjebak dalam persoalan lama yaitu pemisahan ilmu-ilmu humaniora dari ilmu pengetahuan, yang akhirnya menolak ilmu humaniora

sebagai suatu "metode ilmiah". Atau apakah mungkin bagi seseorang untuk merumuskan hipotesis yang dapat diuji tentang pengalaman-pengalaman perseptual orang lain? Bila pertanyaan kedua boleh dijawab dengan ya, ilmu humaniora dapat menyatakan memiliki suatu metode ilmiah.

Persoalan tersebut dibicarakan dalam kerangka metodologi penelitian sejarah. Dalam bab-bab sebelumnya, rasionalisme kritis Karl Popper menjadi pokok orientasi yang berulang kali muncul ke permukaan. Di sini kita juga berharap melihat pengamatannya tentang penelitian sejarah. Penolakan Popper atas "historisisme" dalam *The Poverty of Historicism*, pertama kali terbit tahun 1944-5, tidak akan menyesatkan kita. Definisinya tentang istilah di atas banyak bertolak dari historisisme atau relativisme historis yang dianut Friedrich Meinecke dan ahli-ahli sejarah Jerman lainnya (seperti kami jelaskan pada bab I). Kritik Popper atas "historisisme" (kami menandai konsepnya dengan tanda kutip) sama sekali tidak mencerminkan penolakan terhadap relativisme. Dia menjelaskan "historisisme" sebagai "pendekatan terhadap ilmu-ilmu sosial yang mengasumsikan bahwa *prediksi historis* adalah tujuan utamanya, dan juga mengasumsikan bahwa tujuan ini dapat dicapai dengan menemukan 'irama' atau 'pola', 'hukum-hukum' atau 'kecenderungan' yang mendasari evolusi sejarah" (Popper, 1969a:3). Versi kaum idealis dan, bahkan kaum materialis, tentang determinisme historis gugur karena tuduhan Popper. Dalam pandangannya, yang disebut hukum-hukum universal dalam sejarah biasanya tetap kabur, merupakan asumsi implisit dan yang biasanya bersifat sepele. Tetapi, hukum-hukum itu tidak memadai untuk mengarahkan penelitian ilmiah kita. Pandangan-pandangan determinisme historis yang sangat bertentangan, yaitu catatan-catatan urutan kejadian atau cerita anekdot dari fakta-fakta yang tidak berhubungan, bukanlah alternatif yang memuaskan. Sejarah harus ditulis dari sudut pandang selektif dan berorientasi pada permasalahan. Popper hanya berkeberatan terhadap identifikasi prematur (gegabah) atas hasil penelitian sejarah berdasarkan sudut pandang selektif dengan teori-teori dari ilmu pengetahuan teoretis. Walaupun mungkin ada sejumlah persamaan fungsional

antara keduanya, perbedaan pokoknya adalah bahwa sebagai aturan, sudut pandang seleksi tidak dapat diuji. Orang dapat menguji bahan yang dimiliki seorang ahli sejarah pada saat tertentu dan dengan perbatasan tertentu. Sudut pandang selektif seorang ahli sejarah, yang terletak pada dasar "penafsiran historis"-nya, jarang sekali ditemukan kasusnya dalam hipotesis yang dapat dibuktikan salah (Popper, 1969a:147-52).

Di dalam *Objective Knowledge* (1972b), Popper melihat lebih banyak analogi antara studi sejarah dan apa yang disebutnya ilmu pengetahuan teoretis. Di sini dia membicarakan persoalan pemahaman dalam ilmu humaniora, khususnya penghidupan kembali pengalaman subyektif masa lampau seperti disarankan oleh Collingwood. "Repetisi simpatetik pengalaman asli" ditolak oleh Popper (1972b:188) sebagai tugas ahli sejarah, karena sifat psikologis dan intuitifnya. Proses psikologis pengulangan kembali pengalaman esensial tidak penting untuk tujuan ilmiah, walaupun Popper mengakui bahwa hal itu dapat membantu sebagai semacam pedoman intuitif: "Apa yang saya anggap esensial bukanlah pengulangan kembali pengalaman itu, tetapi analisis-analisis situasional" (*ibid.*). Yang dimaksud Popper dengan analisis situasional adalah

sejenis penjelasan sementara atau yang bersifat perkiraan tentang tindakan manusia yang sesuai dengan situasi saat si pelaku menemukan dirinya. Ini bisa merupakan keterangan historis: kita mungkin berharap dapat menjelaskan bagaimana dan mengapa struktur pemahaman tertentu diciptakan. Tidak dapat dipungkiri, tidak ada tindakan kreatif yang dapat dijelaskan secara lengkap. Namun, kita dapat mencoba, dengan perkiraan, memberikan rekonstruksi yang diadankan tentang *situasi persoalan* yang dengannya si pelaku menemukan dirinya sendiri, dan sejauh itu membuat suatu tindakan "dapat dipahami" (atau "dapat dipahami secara rasional"), katakanlah, *memadai untuk situasi seperti yang dia lihat* (Popper, 1972b:179).

Di sini prinsip rasionalitas dapat diterapkan seperti dalam ilmu-ilmu alam: "Aksi, demikian juga sejarah, dapat dijelaskan

sebagai pemecahan masalah." Popper menyatakan bahwa pendapatnya tentang "skema konjektur (perkiraan) dan sangkalan" juga bisa diterapkan dalam bidang sejarah, dan bahkan seni. Kita dapat "memperkirakan apa yang menjadi persoalan seniman". Popper di sini juga membicarakan karya Gombrich (Popper, 1972b:168, 180).

Dua terbitan terakhir menjelaskan pengamatan Popper tentang metodologi penelitian sejarah: Schupp (1975) dan Skagestad (1975). Lebih dari Popper, Schupp ingin menekankan analogi epistemologis antara teori dan interpretasi sejarah. Dia berpendapat bahwa dalam bidang interpretasi historis, teori-teori yang bersaing yang didasarkan pada sudut pandang selektif yang sama dapat dibandingkan. Tetapi, menurut Schupp, diskusi kritis tentang sudut pandang selektif ini juga mungkin dalam hal sudut pandang selektif yang berbeda (berorientasi pada berbagai persoalan yang berbeda-beda), yang mengarah pada teori yang berbeda, atau sesungguhnya, teori yang tidak bersaing (1975: 172). (Inilah sebenarnya yang telah kami lakukan dalam bab yang membicarakan teori sastra Marxis.) Tetapi, Schupp mengalami kesulitan untuk mendamaikan asumsi Popper tentang simetri penjelasan dan prediksi serta penolakannya terhadap verifikasi hipotesis dengan penelitian historis. Kedua sikap ini tampaknya berhubungan dengan kemungkinan eksperimen dalam ilmu pengetahuan alam, yang kurang dalam ilmu-ilmu sejarah, tetapi, hal-hal tersebut juga telah dipertanyakan di luar ilmu-ilmu sejarah. Dalam penelitian sejarah, mungkin tingkat kepastian yang lebih rendah akan dapat diterima dan dipertentangkan dengan pernyataan Popper yang lebih keras (bandingkan: Helmer dan Rescher, 1959).

Kesulitan lain yang mungkin membangkitkan minat ahli sejarah, dalam sistem Popper tampaknya merupakan kontradiksi antara konvensionalisme metodologis menurut dia (yang melekat dalam analisis situasional)—yang memperhitungkan relativisme historis—dan penerimaannya terhadap definisi Tarski tentang kebenaran yang tampak mengesampingkan semua relativisme (bandingkan: Skagestad, 1975). Meskipun kami tidak bisa men-

jelaskan persoalan ini di sini, kami mengandaikan bahwa kontradiksi itu bisa diselesaikan, barangkali menurut pendapat Rescher sebagai penjelasan atas perspektif "koherensial" terhadap kebenaran dan kritiknya terhadap teori kebenaran yang berhubungan seperti dikemukakan Tarski (Rescher, 1973).

Penekanan semiotika pada penyelidikan kodifikasi budaya, perhatian pada filsafat pengetahuan, pada dasar-dasar penelitian sejarah, dan, yang tak kalah pentingnya, pengakuan terhadap kegiatan "pengarahan" atau "penyusunan" subyek-subyek pengamat dalam menyeleksi fakta-fakta dalam ilmu pengetahuan alam (seperti ditekankan oleh Geurts, 1975)—semua usaha untuk mengakhiri isolasi dari berbagai disiplin ilmu membuktikan bahwa para sarjana (peneliti) dari berbagai bidang perhatian yang berbeda-beda siap untuk saling mendengar dan saling belajar satu sama lain. Persoalan-persoalan tertentu sekarang berlaku umum untuk semua disiplin ilmu, termasuk disiplin penelitian ilmiah sastra. Penelitian sastra tidak dapat mengisolasi diri lagi: di mana pun di tahun-tahun terakhir ini penelitian sastra mencapai hasil-hasil penting, ini merupakan hasil kerja sama atau konfrontasi dengan berbagai disiplin lain. Penelitian semiotika, misalnya, mengakui pentingnya persoalan-persoalan epistemologi, walaupun tidak setiap cabang penelitian semiotika sastra memberikan perhatian yang sama pada epistemologi; khususnya semiotika Rusia sedikit ketinggalan di belakang semiotika Eropa Barat dalam hal ini.³

Estetika resepsi, yang didasarkan pada hermeneutika, selalu menunjukkan perhatian besar terhadap masalah-masalah epistemologis. Tetapi, hermeneutika sendiri telah berubah dalam perjalanan waktu dan pandangan epistemologisnya pun berubah. Kita dapat membedakan hermeneutika awal (Schleiermacher), yang bertujuan menentukan gambaran yang benar dalam teks-teks masa lalu. Berikutnya, dalam hermeneutika Dilthey dan juga dalam perkembangan selanjutnya (Heidegger), "horizon" subyektif penafsir muncul di permukaan: teks-teks menjadi sarana untuk pengetahuan diri sendiri. Elmar Holenstein (1975; 1976) telah menjelaskan berbagai tingkat hermeneutika. Sementara Dilthey mengusulkan

suatu pengalaman yang di dalamnya "tindakan dan obyek" muncul bersama. Heidegger menegaskan paham kaum eksistensial tentang "situasi yang tidak dapat diatasi" (Holenstein, 1976:236). Holenstein mengharapkan suatu tingkat baru dalam hermeneutika sebagai hasil konfrontasinya dengan strukturalisme, terutama strukturalisme Roman Jakobson. Holenstein menekankan interaksi antara *invariant* (yang tetap) dan *variable* (yang berubah) yang juga esensial bagi Jakobson. "Seluruhnya berkenaan dengan apa yang sebagian dikenal sebagai sistem atau kode dengan dasar universal dan struktur-atas yang dapat ditukar" (*ibid.*: 237). Kompetensi komunikatif seseorang persisnya terdiri atas "konvertibilitasnya (kemampuannya untuk bertukar kode)". Ini dapat dianggap sebagai kritik atas gagasan Heidegger tentang "situasi yang tidak dapat diatasi". Perpaduan horizon-horizon, seperti yang dipertahankan Dilthey, dikritik oleh para ahli lain, dengan argumen-argumen yang berbeda. Cukuplah disebut Norbert Groeben (1972), yang dalam kerangka berpikir psikologi empiris mengusulkan adanya pemisahan antara penerima (*recipient*) dan peneliti (*researcher*), antara pemahaman dan deskripsi tentang pemahaman.

Generasi hermeneutika selanjutnya, yaitu hermeneutika transendental Habermas dan Apel, baru-baru ini juga dikritik oleh Siegfried J. Schmidt dari pandangan filsafat analitis dan rasionalisme kritis. Tidak dapat dibayangkan bahwa hermeneutika transendental, yang mengaitkan sifat transendental dan otoritas mutlak dengan bahasa percakapan dan masyarakat komunikasi, harus menyediakan dasar teoretis bagi penelitian sastra.⁶

Schmidt mendukung pandangan filsafat analitis mengenai ilmu pengetahuan sejarah, seperti diungkapkan oleh Helmer dan Rescher (1959). Hukum-hukum sejarah mirip dengan hukum-hukum (lainnya), tetapi sekaligus juga bersifat longgar. Aturan-aturan itu tidak kaku dan mengizinkan berbagai pengecualian. Sebenarnya, hukum-hukum itu boleh disebut "kuasi-hukum (hukum semu)". Karena kerumitannya, mereka bahkan sering tidak dapat dinyatakan secara eksplisit dengan kata-kata. Karena perumusan yang tidak tuntas ini, kriteria ketepatan matematis tidak

akan ditemukan. Yang penting adalah bahwa pengecualian-pengecualian yang dikemukakan hukum sejarah itu menuntut "penjelasan yang menunjukkan sifat kekecualian persoalan yang ada dengan menentukan pelanggaran (bila sampai sekarang belum dirumuskan) syarat (kondisi) yang tepat untuk aplikabilitas hukum" (Helmer dan Rescher, 1959:184).

Jauss dan Sosiologi Pengetahuan

Dalam sejarah, studi sastra, dan linguistik, pembicaraan tentang metode mendapat ketegangan istimewa karena sifat bahannya yang terutama terdiri atas teks. Dalam pertentangannya dengan penelitian seni dan musik, atau ilmu pengetahuan alam, disiplin-disiplin ilmu yang bekerja dengan bahan linguistik menuntut adanya perbedaan antara bahasa obyek dan metabahasa (*meta-language*). Suatu perubahan dalam metode segera mempengaruhi status metabahasa, atau, kalau tidak ada metabahasa, menyebabkan munculnya kebutuhan untuk menciptakannya. Saat-saat kritis muncul bila ilmu pengetahuan mengabaikan kompleks metodologi tanpa tekanan teori baru yang dipersiapkan dengan baik. Inilah masalah penelitian sastra, ketika—semata-mata karena perubahan minat, ketidakpuasan terhadap konvensi yang ada, dan kesadaran atas perkembangan-perkembangan dalam disiplin-disiplin ilmu di sekitarnya—sedikit demi sedikit interpretasi intrinsik yang ideal dalam versi Jerman (*werkimmanente Interpretation*), serta dalam varietas Amerika-nya (*New Criticism*) telah ditinggalkan.

Itulah situasi saat Hans Robert Jauss tidak setuju dengan penelitian sastra tradisional dalam ceramahnya yang berjudul "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (1967, dalam Jauss, 1970). Gagasannya tentang estetika resepsi merupakan tantangan esaistis yang memancing reaksi. Tentu, dia tidak menuntut status teori yang terperinci. Tetapi, apa pun kekurangan pendekatan esaistis dalam hal konsistensi, dia memperolehnya dalam hal fleksibilitas. Lambat laun persoalan-persoalan yang menuntut penjelasan teoretis semakin jelas. Suatu persamaan

dalam sejarah teori sastra dapat ditemukan dalam *Querelle des Anciens et des Modernes*: polemik-polemik sastra pada saat itu hanya sedikit demi sedikit menghasilkan persoalan kesadaran historis, yang selanjutnya menjadi obyek spekulasi teoretis. Tentu saja, gagasan-gagasan Jauss lebih dari sekadar polemik sastra; sudah sejak awal semua gagasan tersebut ditandai dengan refleksi teoretis. Namun, kerangka teoretis estetika resepsi masih belum lengkap dan menunggu penjelasan selanjutnya, baik dari Jauss sendiri maupun dari orang lain.

Sementara itu, gagasan teoretis ini telah diterapkan untuk materi sastra. Seorang peneliti sastra tidak harus menunggu sampai satu teori mencapai tingkat konsistensi atau bahkan elegansi yang akan memuaskan teoretikus. Lazimnya peneliti-peneliti sastra lebih tertarik pada aplikabilitas teori. Tetapi, keinginan akan hasil-hasil konkret tidak akan menutup mata kita terhadap bahaya bahwa aplikasi proposisi teoretis yang terlalu dini (prematuur) dapat mengarah pada penyederhanaan, eklektisisme, dan kesimpulan yang salah. Penelitian terhadap resepsi sastra, yang banyak bersandar pada gagasan Jauss, tidak sanggup menghindari perangkap aplikasi dini. Kami tidak akan menghindarkan contoh-contoh negatif di sini. Kami lebih akan melihat apakah dalam tahun-tahun terakhir ini Jauss sendiri telah mengembangkan pandangan-pandangan yang mendukung konsolidasi konsepsi teoretisnya.

Terbitan-terbitannya yang terbaru, "La douceur du foyer—Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen" (Jauss, 1975a) dan "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur" (Jauss, 1975b) perlu dipertimbangkan di sini. Dalam judul kedua, yang pada mulanya adalah teks ceramah pada konferensi tentang studi (budaya dan sastra) Prancis di Jerman, Jauss menekankan pentingnya refleksi metateoretis dan mengambil bahannya dari perdebatan Habermas-Gadamer, karya Paul Ricoeur, dan menurut istilahnya sendiri, "pernyataan-pernyataan empirisme logis mengenai apa yang disebut pengetahuan terpadu". Dia bertujuan untuk menciptakan "pemenuhan sosial" dan "uraian hermeneutika secara mendalam" (*hermeneutische Vertiefung*) dari konsep

alinya (Jauss, 1975b:327). Tertunda karena prasangka melawan empirisme logis dan terpesona oleh konsep hermeneutika, Jauss tidak mampu melibatkan diri dalam penelitian terbuka mengenai pandangan-pandangan filsafat analitis dan rasionalisme kritis, khususnya ketika rasionalisme kritis menyentuh kemungkinan-kemungkinan ilmu sejarah. Jauss seolah-olah tampak lebih suka mengusulkan suatu metode penelitian ilmiah tersendiri terhadap "sifat linguistis pengalaman hidup manusia yang membuat komunikasi sebagai syarat pemahaman" (*ibid.*). Tetapi, di sisi lain dia bermaksud menolak "oposisi yang keliru antara empirisme dan hermeneutika". Dia memperhitungkan pemahaman teks, baik yang bersifat empiris maupun hermeneutik. Pemahaman teks tidak boleh hanya bersandar pada pengujian data yang diamati lewat *trial and error*, tetapi juga harus mempergunakan "permainan tanya-jawab" antara pembaca dan teks (Jauss, 1975b:333). "Syarat hermeneutika" atas pengalaman tidak boleh diabaikan dalam refleksi dan tidak dapat diganti dengan penelitian empiris mengenai tanggapan pembaca dengan menggunakan daftar pertanyaan (kuesioner). Komentar polemis terakhir ditujukan kepada Hillmann (1972).

Pengamatan-pengamatan Jauss harus dipandang sebagai dorongan keinginan untuk membela diri terhadap pertentangan dengan sumber yang jauh berbeda. Tetapi, pertimbangan-pertimbangan ini tidak bisa membenarkan kecenderungannya untuk membiarkan campur tangan peranan pembaca dan peneliti. Permainan tanya-jawab yang diusulkan berkaitan dengan "pertanyaan saya tentang makna dan bentuk" dan jawaban-jawaban dari pembaca lain, sejauh mereka "menegaskan atau mempertanyakan penilaian estetis saya" (Jauss, 1975b:333, huruf kursif ditambahkan). Sejauh refleksi terhadap kondisi pengalaman *orangnya sendiri* tetap menjadi tujuan terakhir, Jauss tidak akan bisa mencapai pandangan metateoretis yang dapat menghilangkan pertentangan antara empirisme dan hermeneutika. Sementara itu, pandangan epistemologisnya akan menjadi suatu kompromi yang rentan (mudah menimbulkan kecaman).

Pertimbangan yang agak negatif ini tidak berlaku bagi Jauss

sebagai seorang ahli sejarah sastra. Apa yang dia namakan sebagai "analisis horizon" (*Horizontanalyse*) merupakan rekonstruksi sistem sastra pada titik waktu tertentu dan tentu dapat diserahkan pada penilaian intersubyektif. Pendekatan ini berasal dari bukunya yang pertama tentang sastra abad pertengahan (*Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, 1959), dan sesungguhnya banyak persamaannya dengan "analisis situasional" Popper. Horizon "intrasastra" (*intraliterary*) dapat direkonstruksikan dengan memberikan perhatian yang sungguh-sungguh pada obyektivitas metodologis, dan dalam proses rekonstruksi ini pada hakikatnya tidak ada perhatian pada pengalaman pribadi.

Jalan masuk ke horizon "ekstrasastra" (*extraliterary*) maupun "kehidupan duniawi" (*lifeworldly* atau *lebensweltliche*) lebih sulit, tetapi di sini, seperti disarankan Jauss, disiplin ilmu lain dapat membantu. Seperti telah disinggung secara singkat dalam bab 5, Jauss setuju bahwa konsepnya tentang horizon harapan memerlukan perbedaan antara horizon sastra dan horizon harapan sosial (umum). Sekarang, dia membuat perbedaan antara pembaca "implisit" dan pembaca "eksplisit" yang ditetapkan secara historis, sosial, dan biografis. Dia menyarankan lebih dahulu rekonstruksi pembaca implisit karena kemudahan mendapatkan data-data utama tentang rekonstruksi seperti ini. Kedua, prapemahaman atas kelompok-kelompok pembaca yang bermacam-macam harus diperjelas. Dalam hal ini, dia mengusulkan pembahasan kode pertama dan kode kedua (1975b:339). Apabila pada bagian pertama ceramahnya Jauss kurang tegas dalam permasalahan epistemologis, dia mencapai dasar yang kuat pada bagian kedua dan merumuskan suatu program penelitian yang meyakinkan dengan dasar yang kuat dalam sejarah sastra dan sosiologi.

Dalam "La douceur du foyer" (1975a), Jauss menempatkan karya Baudelaire "Le crépuscule du soir" dalam konteks sastra puisi tentang waktu-waktu luang (menganggur) dalam kehidupan keluarga borjuis. Jauss melihat persamaan antara karyanya sendiri dan karya Michael Riffaterre. Dia bermaksud memperluas dan menetapkan pandangan metodologis umum mereka dan memecahkan persoalan bagaimana "fungsi komunikatif dapat ditemu-

kan dalam usaha-usaha presentasi puisi liris" (Jauss, 1975a:401). Tentu saja, dia benar-benar sadar akan kenyataan bahwa puisi tidak langsung mengacu pada hal/bendanya, tetapi puisi mengandung gagasan tentang sesuatu.

Sesuai dengan harapan-harapan pembaca, Baudelaire menimbulkan atmosfer waktu luang borjuis, tetapi bahkan dalam baris-baris pertama mempertentangkan atmosfer tersebut dengan dunia kejahatan, pelacuran, dan orang-orang sakit. Kira tidak akan menjelaskan perbandingan yang dilakukan Jauss antara Baudelaire dan penyair-penyair *douceur-du-foyer*. Tetapi, dari sudut pandang metodologi yang menjadi perhatian utama adalah bahwa Jauss tidak membatasi diri pada rangkaian sastra, tetapi melampaui batas materi sastra dengan menggunakan kerangka konseptual sosiologi pengetahuan, terutama seperti yang dikembangkan Peter Berger dan Thomas Luckmann (1967). Jauss menganggap artikelnya sebagai usaha untuk menjembatani kesenjangan antara teori resepsi sastra dan teori pengetahuan sosiologis tentang dunia kehidupan (*Lebenswelt*).

Memasukkan sosiologi pengetahuan ke dalam bidang penelitian sastra sungguh memberikan harapan; menurut pandangan kami, lebih memberikan harapan dibandingkan dengan penelitian bidang sosiologi sastra, yang dasar-dasar dan batas-batasnya tetap tidak jelas. Lebih dari itu, hubungan antara teori resepsi dan semiotika barangkali dapat dilengkapi dengan sosiologi pengetahuan. Baik penelitian semiotika maupun resepsi tertarik pada penyebaran sosial gudang pengetahuan melalui bahasa dan pada perbedaan pengalaman hidup sehari-hari menurut tingkat relevansi yang berbeda-beda. Sebagai akibat penyebaran pengetahuan tertentu, dunia kehidupan sehari-hari menyebabkan orang yang hidup di dunia tersebut sekarang menjadi dekat, dan kemudian menjadi jauh. Demikian juga Lotman, tetapi dari sudut pandang semiotika, ia mengusulkan penggambaran realita dengan menggunakan kode yang berbeda-beda. "Seorang detektif dari departemen penyelidikan kriminal dan seorang pengagum wanita yang berjalan di jalan yang sama dan pada waktu yang sama melihat realita yang sama sekali berlainan" (Lotman, 1975:21).

Secara khusus, pelembagaan tindakan-tindakan yang dilakukannya itulah (Berger dan Luckmann 1967:70-85) yang mungkin menarik perhatian peneliti sastra. Tindakan manusia yang dibiasakan hanya menuntut pembuatan keputusan minimum, bertentangan dengan tindakan-tindakan yang baru dan disengaja. Dalam proses pewarisan pengalaman ke generasi baru, tanggung jawab manusia yang pada awalnya ada, menjadi kabur. Dunia sosial buatan manusia tampaknya diobjektifkan: "Suatu dunia yang dilembagakan, kemudian, dialami sebagai suatu realita obyektif" (*ibid.*: 77). Bahasa merupakan salah satu alat utama untuk mewariskan pengalaman-pengalaman dan menyesuaikan dengan gudang pengetahuan yang ada. Berger dan Luckmann telah mengusulkan istilah "reifikasi" ("reification") untuk bentuk ekstrem obyektivikasi. Dunia obyektif sekarang dipahami sebagai "faktisitas yang tak berdaya, yang tidak manusiawi, dan tidak dapat dimanusiawikan" (*ibid.*: 106). Para pengarang tersebut menganggap bahwa reifikasi merupakan modalitas kesadaran dan menegaskan bahwa "pemahaman reifikasi sebagai model kesadaran tergantung sekurang-kurangnya pada dereifikasi kesadaran, yang secara komparatif merupakan perkembangan terlambat dalam sejarah dan dalam setiap biografi individual" (*ibid.*: 107).

Walaupun Berger dan Luckmann hampir tidak menyentuh pengalaman estetika, para peneliti sastra dapat menemukan dasar umum dalam penemuan-penemuan mereka. Konsep Šklovskij tentang "oromatisasi" (*automatization*) dan "menjadikan asing" (*making strange*) mirip dengan "reifikasi" dan "dereifikasi". Seni adalah aktivitas konstruktif yang, sebagai akibat sifat inovatifnya, sekurang-kurangnya untuk sementara, mungkin menjawab kecenderungan yang mengarah pada obyektivikasi.

Sastra juga mungkin mempertanyakan "dunia simbolis" yang "menyatukan wilayah-wilayah makna yang berbeda dan meliputi tatanan institusional dalam totalitas simbolis" (*ibid.*: 113). Di zaman modern, seni telah mengembangkan fungsi untuk mewariskan pengalaman-pengalaman baru melalui relasi-relasi tanda yang baru, yang merusak relasi tanda simbolis (yaitu yang konvensional) dan sekaligus seluruh bidang simbolis. Bentuk seni

lainnya (terutama sari zaman pra-Romantik) berfungsi sebagai legitimasi atas seluruh bidang simbolis. Di luar bidang budaya Eropa, sastra Cina pada zaman Mao menghasilkan legitimasi seluruh bidang simbolik yang diterima oleh hierarki sosial. Seperti kami tegaskan pada bab 4, para pemimpin kebudayaan di Cina menghargai yang ideal, yaitu bahwa kata-kata dan konsep menjadi satu dan bahwa hal itu ada dalam realita apabila kata cukup sering diujarkan. Jenis sastra seperti itu, yang berdasarkan prinsip mantra—menurut istilah Lotman—termasuk dalam estetika identitas. Estetika perlawanan adalah perkembangan kemudian dalam sejarah sastra, yang kebetulan bersamaan dengan pengamatan Berger dan Luckmann bahwa dereifikasi kesadaran yang relatif baru muncul kemudian dalam sejarah. Tampaknya sangat memungkinkan untuk mengidentifikasi fungsi-fungsi kognitif seni yang termasuk dalam estetika identitas dengan menggunakan konsep-konsep yang dipinjam dari sosiologi pengetahuan. Tetapi, akan merupakan tantangan yang lebih besar untuk mencoba hal yang sama berkaitan dengan fungsi kognitif seni termasuk dalam estetika perlawanan. Berbagai struktur relevansi dari si pengirim dan si penerima, pengarang dan pembaca, dapat menjadi obyek penelitian. Jelas bahwa linguistik yang berorientasi pada semiotika dan pragmatik harus memainkan peran sangat penting dalam penelitian jenis ini.

Analisis Semiotika atas Struktur-struktur Komunikasi

Penelitian menarik tentang seni *avant-garde* pernah dilakukan oleh para pakar semiotika, O.G. Revzina dan I.I. Revzin (1975) dalam analisis mereka atas drama-drama Ionesco yang berjudul *La cantatrice chauve* (*The Bald Soprano*) dan *La leçon* (*The Lesson*). Para penulis mengamati fungsi komunikatif teks-teks tersebut, walaupun mereka melakukannya terutama berdasarkan analisis intrinsik. Mereka menganalisis bagaimana dalam drama-drama ini harapan-harapan yang esensial terhadap komunikasi yang konvensional dirusak. Fungsi komunikatif percobaan semiotika ini, yang berkenaan dengan audiens antara lain adalah, menyadar-

kannya akan kaidah-kaidah yang mendasari komunikasi nonreal. Dalam kerangka berpikir estetika perlawanan, drama-drama Ionesco menunjukkan adanya nilai-nilai sosial yang tersirat (dan sosiologi pengetahuan juga akan tertarik kepadanya).

Para penulis tersebut mendasarkan analisis mereka pada model komunikasi Jakobson dan menunjukkan komponen-komponen mana dari model tersebut yang dipertanyakan. Mengenai realita (fungsi referensial), mereka memberi perhatian pada penolakan dalil determinisme dalam *La leçon*. Para penulis tersebut menggunakan konsep determinisme dalam bentuknya yang "paling lemah". Determinisme di sini mengandung arti bahwa "realita diatur sedemikian rupa sehingga untuk beberapa fenomena ada penyebabnya; yaitu, tidak semua kejadian sama kemungkinannya (dalam hal determinisme 'kuat' untuk setiap fenomena, penyebabnya mungkin ditentukan)" (Revzina dan Revzin, 1975:256). Suatu contoh penolakan determinisme "lemah" diberikan oleh seorang murid yang tidak dapat memecahkan soal pengurangan yang sederhana, tetapi yang dengan mudah mengalikan dua bilangan besar di luar kepala. Realita yang diorganisasikan—dalam hal ini struktur pengetahuan yang ditentukan secara hierarkis: pertama soal pengurangan yang sederhana, kemudian perkalian yang rumit—dibicarakan oleh Ionesco. Tetapi, bukan hanya ini saja. Pernyataan selanjutnya, yang erat berkaitan dengan pernyataan determinisme ditolak, yaitu pernyataan tentang ingatan sehari-hari. Ketika pengirim dan penerima bersama-sama mendukung pandangan dunia tertentu, mereka juga memiliki informasi yang sama tentang masa lampau. Bagi pasangan yang sudah menikah, kenangan yang sama ini tentu dapat diandalkan. Tetapi, hal itu tampak dari percakapan antara Tuan dan Nyonya Martin (dalam *La cantatrice chauve*), yaitu bahwa suatu pengalaman yang dimiliki bersama—dalam hal ini keberangkatan dari Manchester—tidak disadari dalam bentuk seperti itu, tetapi semata-mata dilihat sebagai suatu kebetulan: "Suatu kebetulan ajaib!" kata Nyonya Martin. "Saya juga meninggalkan Manchester sekitar lima minggu yang lalu, Pak."

Pernyataan ketiga yang ditolak Ionesco adalah kemungkinan

meramalkan masa depan dengan cara yang kurang lebih sama. Dalil ini juga didasarkan pada adanya pandangan yang sama: si pengirim dan si penerima menafsirkan dunia dalam kategori-kategori yang sama. Seperti determinisme, ramalan masa depan didasarkan pada asumsi tentang hubungan khusus antara sebab dan akibat. Hubungan ini dibicarakan dalam *La cantatrice chauve* ketika jarum jam berdentang secara tidak teratur, bahkan dengan urutan terbalik, dan lebih dari dua belas kali.

Kami tidak akan mengikuti argumen suami-istri Revzin secara terperinci dan akan membatasi diri dengan menyebut pernyataan-pernyataan lain yang ditolak dalam dialog Ionesco serta menandai ciri-ciri absurd dalam dramanya.

4. Dalil tentang informasi: si pengirim harus menghubungkan beberapa informasi baru kepada si penerima.
5. Dalil identitas: si pengirim dan si penerima memiliki realita yang sama dalam pikirannya, yaitu identitas subyek tidak berubah, sementara kita membicarakannya.
6. Dalil kebenaran: antara naskah dan realita harus ada korespondensi, yaitu bahwa teks harus memiliki pernyataan yang benar tentang realita.
7. Dalil ketidaklengkapan deskripsi: sebuah teks harus melukiskan realita dengan tingkat reduksi (pengurangan) tertentu, didasarkan pada adanya ingatan bersama dan kemampuan meramalkan masa depan dengan cara yang kurang lebih sama.
8. Dalil keterhubungan semantik dengan teks: teks harus diatur sedemikian rupa, sehingga antara dua pernyataan yang langsung saling mengikuti, dan dalam pernyataan dan frase, orang harus mampu membuat hubungan mengenai isi (Revzina dan Revzin, 1975:256).

Walaupun mereka tidak mengacu pada sosiologi pengetahuan, para penulis tersebut jelas mendasarkan analisis mereka pada kategori-kategori penyebaran pengetahuan. Penelitian lain, seperti penelitian Bremond (1973) dan Doležel (1976), juga membahas struktur dasar bidang semantik yang berfungsi sebagai rujukan untuk setiap interpretasi teks sastra.

Kesimpulan

Jarak antara estetika resepsi dan pendekatan semiotika bukan tidak terjembatani. Sebaliknya, persoalan-persoalan yang diolah dipecahkan oleh kedua aliran ini dapat dibandingkan atau bahkan serupa. Tetapi, dalam memecahkan persoalan-persoalan ini mereka memiliki sarana yang berbeda. Berdasarkan asumsi-asumsi linguistik dan teori tanda, semiotika dilengkapi dengan baik untuk menganalisis teks terpisah sebagai titik temu dari kode yang berbeda-beda. Subyek empiris tidak campur tangan dalam analisis seperti ini, juga tidak dalam teori Eco maupun Lotman, tidak pula dalam aplikasi teori-teori ini dalam semiotika Rusia atau semiotika Italia (Kapp, 1973).

Tetapi, teori resepsi—sekarang-kurangnya beberapa cabangnya—tidak secara tegas memisahkan subyek empiris dari situasi permasalahan; dan bila dipertentangkan dengan penelitian hubungan ekstratekstual, teori resepsi terbuka terhadap bahaya ekspansi ekstrem dalam bidang penyelidikannya. Menurut pandangan kami, sosiologi pengetahuan dapat memberikan kerangka teoritis kepada penelitian dunia semantik si penerima dan untuk mengorganisir kekayaan materi ekstratekstual. Kecenderungan untuk memadukan peranan peneliti dan pembaca harus dihilangkan.

Penelitian sastra memiliki banyak sekali aspek, sehingga seorang peneliti tidak dapat lagi mencakup seluruh bidang tersebut. Hanya pembagian kerja yang terkoordinir yang bisa menjadi jawaban untuk begitu banyaknya masalah yang kita hadapi, tetapi tidak mungkin bahwa dalam ilmu-ilmu humaniora kerja sama tersebut akan segera terwujud, kecuali secara insidental dan kecil-kecilan. Hal ini karena banyak alasan, seperti kenyataan bahwa prinsip pemisahan antara analisis dan evaluasi—dari si peneliti dan si penerima—belum diterima secara luas. Apabila kita mengharapkan kerja sama ilmiah dalam penelitian sastra, syarat utamanya adalah menetapkan kriteria pengujian dan mencapai persetujuan tentang penggunaan metabahasa. Sejauh ini, hanya ada beberapa usaha yang terkoordinasi dalam penelitian ilmiah sastra; kita telah melihat beberapa di antaranya: Formalisme

Rusia, estetika resepsi, semiotika. Tetapi, tanpa koordinasi yang terencana, bidang perhatian para peneliti individual telah bergeser dari teks terpisah ke persoalan-persoalan teks dan konteks, serta situasi komunikasi. Suatu istilah metalinguistik baru telah dibuat sejajar dengan perkembangan ini, atau sedang dalam proses perumusan. Hal ini tidak boleh membuat kita buta terhadap kenyataan bahwa banyak bidang perhatian studi sastra yang sedang diabaikan, hanya karena tidak seorang pun—termasuk penulis-penulis sekarang ini—berpikir untuk mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang relevan.

Dengan memperhatikan halaman-halaman sebelumnya, kita akan melihat bahwa banyak waktu telah dihabiskan untuk persoalan-persoalan analisis dan interpretasi, sementara sangat sedikit dikatakan tentang prosedur dan masalah evaluasi. Kami telah membicarakan aneka fungsi bahasa, termasuk fungsi puitis ("poetic function") menurut Jakobson. Tetapi, hanya sedikit dibicarakan mengenai pengaruh estetis teks-teks tempat fungsi puitis dominan. Namun, pengaruh estetis tersebut dapat diteliti sebagai bagian dari situasi komunikasi, dalam hubungan langsung dengan kualitas teks-teks tertentu dan dalam kerja sama dengan para psikolog. Ini tampaknya lebih penting karena relevansi sosial sastra sangat tergantung pada pengalaman estetis yang menyertai asimilasi unsur-unsur kognitif yang tersaji dalam teks. Seperti telah dimaklumi oleh Aristoteles, banyak kandungan kognitif teks sastra tidak akan pernah diterima oleh penerima (*recipient*) apabila tidak disampaikan dengan cara artistik. Jembatan antara "sastra dan masyarakat" ditentukan terutama melalui fungsi estetis penyajian bahan semantik; yang terakhir dihubungkan, dengan satu atau lain cara (misalnya dengan hiperbola atau dengan negasi), dengan norma-norma sosial atau "struktur relevansi" masyarakat—atau lebih tepatnya, kelompok sosial tertentu. Berbagai indikasi telah disajikan di atas, yaitu tentang bagaimana bidang masalah-masalah ini dapat ditangani. Tetapi, kami tahu bahwa sebelum suatu metodologi kokoh untuk memecahkan persoalan ini ditetapkan, penelitian selanjutnya perlu dilakukan, khususnya mengenai kondisi fungsi estetika.

Seridaknya, satu lagi pertanyaan viral belum terjawab. Sepanjang buku ini, diam-diam kami setuju pada pandangan semiotika bahwa masalah kebenaran termasuk bidang logika, bukan bidang semiotika. Ahli semiotika tidak tertarik pada makna perluasan dan tidak bersedia menyelidiki kebenaran atau kesalahan proposisi atau teks-teks yang menjadi sarannya dalam analisis semiotika, dan, apabila dia bertindak sebagai ahli logika dalam membedakan yang benar atau salah, seorang ahli semiotika dapat menguji penilaiannya terhadap teks sebagai bagian dari kode budaya, yaitu sistem semiotika lain. Bahaya subyektivitas yang tidak teras tampak besar di sini. Kecenderungan subyektivitas yang serupa dapat ditemukan dalam pandangan Eco, demikian pula dalam pandangan yang menjadi ciri estetika resepsi yaitu, bahwa makna dapat diberikan pada tanda-tanda yang tidak pernah dimaksudkan oleh si pengirim (*sender*). Meyakinkan seperti pengamatannya, hal ini juga terbuka bagi pertumbuhan yang terlalu cepat dalam pemaknaan (*signifikasi*). Di mana seorang anggota kode budaya harus berhenti dalam memberikan makna, dan di mana seorang peneliti harus berhenti? Apakah kita berada dalam bahaya dengan sengaja memperluas bidang pemikiran, dan apakah kita menemukan persoalan-persoalan baru dalam masalah tersebut?

Tentu, perkembangan signifikasi (pemaknaan) dapat dibatasi dengan pernyataan bahwa mereka dibenarkan oleh ciri-ciri teks. Selanjutnya, berbagai pengertian harus melalui proses pengujian intersubyektif. Tetapi selanjutnya, penetapan soal kebenaran—dengan menetapkan teori kebenaran serta kriteria untuk membedakan berbagai jenis relasi yang benar—sangat penting, terutama menurut pandangan tradisional mengenai tuntutan sastra sampai ke kebenaran puitik maupun kebenaran fiksional ("kebenaran jenis ketiga" menurut Spet sebagaimana dijelaskan dalam bab 2). Untuk mengatasi masalah ini, kita tentu harus berpedoman pada dukungan ahli-ahli logika.

Jelas, buku ini tidak ditulis untuk menjawab semua persoalan. Tetapi, kita berharap bahwa beberapa permasalahan pokok menjadi jelas sehingga persoalan-persoalan yang penting dan mendasar mengenai studi ilmiah sastra dapat dihadapi dengan pemahaman baru

CATATAN

Bab 1: Pengantar

1. Kami menerima pandangan Rescher bahwa "suatu definisi adalah penjelasan mengenai makna sebuah kata" (Rescher, 1964:30). Kata "deskriptif" digunakan dalam analogi Ernest Nagel (1961:83, 349).
2. Bandingkan pendapat Jan Mukafovský bahwa "eine Erscheinung, die zu einer bestimmten Zeit oder in einem bestimmten Land eine privilegierte Trägerin einer ästhetischen Funktion war, kann zu einer anderen Zeit oder in einem anderen Land für diese Funktion ungeeignet sein" (Mukafovský, 1970:13–14).
3. Lu Chi (A.D. 261–303), *Rhymepröse on Literature (Wen-fu)*, diterjemahkan oleh Achilles Fang, dalam Bishop, 1965:3–43. Lihat hal. 8: "Dia mengumpulkan kata-kata yang tak pernah digunakan selama seratus generasi; dia memetik irama yang tak pernah dinyanyikan selama seribu tahun."
4. Definisi ini didasarkan pada konsep historisisme menurut Friedrich Meinecke (1936).
5. "Die Interpretation des Werkes [...] richtet sich auf das Kunstwerk und braucht eine besondere Einstellung auf das Dichterische, die von der historischen wesensmäßig verschieden ist" (Kayser, 1958:52).
6. "Jede Wertungslehre ruht auf einer Theorie der Dichtkunst, ja auf einer Ästhetik, ob sie nun ausgesprochen wird oder nicht" (Kayser, 1958:45); "Und doch bedeutet die Anerkennung einer gewissen Bindung des Interpreten an seine Zeit keinen Absturz in völligen Subjektivismus und in Relativität" (*ibid.*: 54).
7. "Die andere Arbeitsweise, von der nun zu sprechen ist, strebt zunächst gar nicht nach Wertung. Sie sieht das Werk als Ganzheit—das ist ein Teil ihrer Auffassung von der Dichtung—und will das Gefüge dieser Ganzheit begreifen und durchsichtig machen. Sie heisst dieses ihr Verfahren Interpretation schlechthin (Kayser, 1958:45).

8. "Die Wertung liegt in der Interpretation beschlossen" (Kayser, 1938: 51).
9. Bandingkan dengan kesimpulan T.A. van Dijk: "Untuk saat ini kami hanya ingin menekankan bahwa syarat generalitas tidak dipenuhi dalam puisi. Kami tidak memiliki hukum atau rumus untuk membumulasikan properti karakter yang umum, apalagi universal, dan bahkan sekalipun kami memiliki sebagian darinya, yaitu dalam teori naratif, yang ada tidak cukup eksplisit untuk bisa diuji" (van Dijk, 1972:177-8).
10. Kecuali untuk generalitas yang tidak penting seperti "jumlah genre yang terbatas".
11. "Man müsste die *allgemeinen* Faktoren finden, die das *Individuelle* erklären" (Seiffert, 1972:210).

Bab 2: Formalisme Rusia, Strukturalisme Ceko, dan Semiotika Soviet

1. *Opojaz* adalah singkatan dari *Obščestvo izučeniya poetičeskogo jazyka* (Masyarakat untuk Studi Bahasa Puitis).
2. Bandingkan pandangan Šklovskij bahwa "keterampilan seni [...] muncul dari jenis persepsi yang kita miliki" (1916a:7) dengan pendapat Jakobson bahwa "satu penelitian sastra ilmiah hanya mungkin ketika dia menolak semua penafsiran" (1921:23).
3. Walaupun tidak disebut oleh Šklovskij, Belinskij (1811-48), serta Putebnja (1835-91), mengungkapkan pandangan bahwa "sastra adalah berpikir dalam imaji-imaji (*iskusstvo est' myšlenie v obrazach'*)" (Belinskij, 1954:IV, 585), suatu definisi yang secara tegas ditolak oleh Šklovskij.
4. Barangkali serupa dengan G. von Spett, yang diutarakan oleh Husserl dalam sebuah surat tertanggal 6 Agustus 1921 kepada Roman Ingarden (Husserl, 1968:21).
5. "Setzen wir zwei, bereits kategoriale Objecte, z.B. zwei Sachverhalte, in eine Beziehung, so sind diese Sachverhalte der Stoff, relativ zu der sie beide in Eins setzenden Beziehungsform. Dieser Bestimmung der Begriffe Stoff und Form entspricht genau die traditionelle Unterscheidung zwischen Materie und Form bei den Aussagen" (Husserl, 1901:II, ii, 182).
6. Pertanyaan apakah ilmu pengetahuan benar-benar menjelaskan, yaitu menyediakan alasan-alasan untuk menganggap *explicandum* sebagai sesuatu yang pada hakikatnya penting, bukan sesuatu yang sepele (bandingkan Nagel, 1961:26-8).

7. "In einem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur 'das Ganze ist schön,' dikutip oleh Mukarovsky (1935:73) dari E.W.J. von Schelling dalam *Schriften zur Philosophie der Kunst* (Leipzig, 1911).
8. Dalam tradisi Husserl dan Saussure, Mukarovsky akan segera bersedia mengakui bahwa *signifiant* bukanlah suatu entitas yang murni bersifat fisik, melainkan kesan batin dari suatu entitas fisik. Kesan atas entitas fisik berhubungan dengan konsep batin yang mengakibatkan dia mempunyai kemampuan bertindak sebagai pembawa makna atau *signifier* (Saussure, 1915:98).
9. Ingarden (1968:280n) memberikan salah satu dari sangat sedikit rujukan kepada Formalisme Rusia.
10. Di atas kami telah mengacu kepada terbitan pertama edisi Jerman (Lotman, 1972a) dan akan terus berbuat demikian; tetapi, semua kutipan telah dicocokkan dengan sumber-sumber aslinya dalam bahasa Rusia (Lotman, 1970).
11. "Eine Struktur ist ein Modell, das nach Vereinfachungsoperationen konstruiert ist, die es ermöglichen verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen" (Eco, 1972:63).

Bab 3: Strukturalisme di Prancis: Kritik, Naratologi, dan Analisis Teks

1. Program ini telah diuraikan dalam "Thèses", *Mélanges linguistiques dédiés au Premier Congrès des Philologues Slaves*, Travaux du Cercle linguistique de Prague, I (Prague, 1929:7-29).
2. Esai ini kemudian menjadi bagian buku yang berjudul *Anthropologie structurale* (1958).
3. *Die Zeit*, 13 Oktober 1967.
4. Tahun 1965 dapat dikatakan menandai suatu penggalan waktu sejauh Jerman juga terlibat mengingat penerbitan karya-karya yang berbicara mengenai masalah evaluasi sastra, dan mengingat buku Bierwisch: "Poetik und Linguistik"; seperti halnya bagi Swiss, yang disebut sebagai Debat Sastra Zurich (*Zürcher Literaturstreit*) menandai penggalan waktu tersebut. Dalam debat ini, pidato Emil Staiger yang berjudul "Literatur und Öffentlichkeit", yang dibacakan pada tanggal 17 Desember 1966, memiliki posisi pusat. Ceramah ini diterbitkan dalam *Neue Zürcher Zeitung* tanggal 21 Desember 1966.
5. Lihar halaman 39-48 dan di bawah halaman 173-208.
6. Peter Dementz berbicara tentang "penemuan kembali" ide-ide me-reka oleh Barthes (*Die Zeit*, 13 Oktober 1967).

7. Untuk kritik tentang dalil urutan yang tetap dari fungsi-fungsi tersebut, lihat halaman 36–37.
8. Pendapat kami bahwa strukturalisme Prancis (dan bukan hanya Julia Kristeva) yang telah membicarakan masalah diakroni diregaskan oleh Karlheinz Scierle (1972).
9. "Seperti dirunjukkan dengan meyakinkan oleh R.O. Jakobson, penelitian atas fungsi artistik struktur tata bahasa dalam seronah yang mirip dengan permainan struktur geometris dalam seni ruang" (Haiman 1972a:233).
10. Kami tidak akan membahas konsep "superreader" di sini. Riffaterri memberikan penjelasan yang baik (1966:204).
11. Perkembangan relasi-relasi yang ekuivalen juga dikritik oleh Jonathan Culler (1975:62) dan Roger Fowler (1975a).
12. Lihat halaman 39–46.

Bab 4: Teori-teori Sastra Marxis

1. "Es handelte sich bei dieser meiner Rekapitulation der Mathematik und der Naturwissenschaften selbstredend darum, mich auch im einzelnen zu überzeugen—woraan im allgemeinen kein Zweifel für mich war—, dass in der Natur dieselben dialektischen Bewegungsgesetze im Gewirr der zahllosen Veränderungen sich durchsetzen, die auch in der Geschichte die scheinbare Zufälligkeit der Ereignisse beherrschen" (Friedrich Engels, *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft: Dialektik der Natur, 1873–1882* [1935; rpt. Glashütten im Taunus: Auvermann, 1970]; Karl Marx und Friedrich Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, [XIII], Sonderausgabe, p. 11).
2. "Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt. Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen, oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein. Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um" (Marx dan Engels, 1967:1, 74, 75).

3. "Du hättest dann von selbst mehr *ihabespartisieren* müssen, während ich Dir das *Schließen*, das Verwandeln von Individuen in blosse Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne" (Marx dan Engels, 1967:1, 181).
4. "Aber diese kritisch-philosophische Geschichtsanschauung, in der sich eherne Notwendigkeit an Notwendigkeit kuppft und die eben deshalb auslöschend über die Wirksamkeit *individueller* Entschlüsse und Handlungen hinwegfährt, ist eben darum kein Boden, weder für das *praktische revolutionäre Handeln* noch für die *vorgestellte dramatische Aktion*" (Marx dan Engels, 1967:1, 191).
5. Secara harfiah Marx menjelaskan fenomena ini sebagai "hubungan tidak seimbang antara perkembangan produksi materi dan, misalnya, produksi artistik" ("das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion, z.B. zur künstlerischen.") (Marx dan Engels, 1967:1, 123).
6. Dalam kata-kata Marx sendiri: "Bei der Kunst bekannt, dass bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehen" (Marx dan Engels, 1967:1, 123–4).
7. "Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben?" (Marx dan Engels, 1967:1, 125).
8. Dalam kata-kata Engels: "Aber ich meine, die Tendenz muss aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne dass ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, dem Leser an die Hand zu geben" (Marx dan Engels, 1967:1, 156).
9. Dalam kata-kata Engels: [...] "jeder ist ein Typus, aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch, ein 'Dieser', wie der alte Hegel sich ausdrück, und so muss es sein" (Marx dan Engels, 1967:1, 155).
10. Bandingkan pengamatan Mao Tse-tung: "Beberapa karya yang secara politis sangat reaksioner mungkin memiliki nilai artistik tertentu. Semakin reaksioner isi dan semakin tinggi kualitas artistiknya, semakin berbahaya karya itu bagi masyarakat, dan semakin perlu menolaknya" (Mao Tse-tung, 1942:89). Dari naskah ini tampak bahwa suatu karya sastra tertentu, yang tidak dapat dinilai secara positif dari sudut pandang historis pun, dapat memiliki kualitas artistik yang sangat tinggi.
11. Bandingkan Erlich, 1969:42. Terjemahan bahasa Jerman dari puisi

- yang berjudul "My" (We) oleh V.T. Kirillov dalam Lorenz (1969:38-9).
12. Ini adalah salah satu perbedaan antara ortodoksi Stalinis dan Formalisme Rusia. Pendapat bahwa analisis ilmiah dapat "memisahkan" bentuk dan isi masih dipertahankan baru-baru ini oleh Moussej Kagan (1971:279). Bandingkan pemisahan Engels antara bentuk dan isi dalam suratnya kepada Lassalle (Marx dan Engels, 1967/1, 183).
 13. "O žurnalach 'Zvezda' i 'Leningrad'; iz postanovlenija CKVVKP (bi) ot 14 Avgusta 1946g" (Pada jurnal 'Zvezda' [Star] dan 'Leningrad', dan resolusi Komite Pusat Partai Komunis Uni Soviet [Bolshevik], 14 Agustus 1946), *Bol'sevik*, No.15 (1946):11-14 A. Ždanov, "Doklad o žurnalach 'Zvezda' i 'Leningrad'" (laporan jurnal 'Zvezda' dan 'Leningrad'), *Bol'sevik*, No. 17-18 (1946):4-20.
 14. Bandingkan L. Timofeev dan N. Vengrov (1955:148): "Pendapat penulis tentang apa yang mencakup contoh dalam kehidupan, ciri-ciri yang dilukiskannya sebagai contoh, yang disebutnya khas dalam karyanya—semua ini mencerminkan pandangan politik penulis." Juga dikutip oleh Friedberg (1959:21).
 15. Dari sudut yang agak berbeda, H.R. Jauss (1975c) mencapai kesimpulan yang mirip.
 16. Hegel menerangkan tindak kreatif sebagai "geistige Tätigkeit [...] welche jedoch zugleich das Moment der Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in sich hat" (Hegel, 1956-65:XII, 68-9). René Wellek mengamati bahwa bagian kedua formula Belinskij mengingatkan kita pada definisi A.W. Schlegel tentang puisi, yaitu sebagai "bildlich anschauerender Gedankenausdruck" (Wellek, 1955-65:III, 363).
 17. Kutipan-kutipan itu diterjemahkan dari bahasa Jerman "Der Nutzen wird mit dem Verstand erkannt, das Ersteren ist die Berechnung, das Gebiet des zweiten ist der Instinkt [...]. Das Wichtigste Kennzeichen des ästhetischen Genusses ist seine Unmittelbarkeit" (Plechanov, 1955:196-7).
 18. "Vom Character des Themas dagegen ist der Wert des Werkes unmittelbar abhängig. Es ist unbestreitbar, dass das Interesse der Menschen für das Kunstwerk bestimmt wird durch die Tiefe des Themas, seine soziale Bedeutung, durch das Mass, in dem es den wichtigsten Bedürfnissen der Gesellschaft, der Klasse, der Nation, der Menschheit entspricht" (Kagan, 1971:285). Dalam hal ini Rita Schober, seorang pakar dari Jerman Timur, sependapat dengan Kagan: "Das höchste Prädikat ästhetischer Wertung käme dann einem Werk zu, in dem der Künstler das für seine Zeit [...] wesentlichere Thema aufgreift, die für seine Entfaltung optimale künstlerische Idee findet [...] und es ihm

- zugleich gelingt, diese in der künstlerischen Ausführung voll zu realisieren." Suatu prioritas yang senada mengenai kandungan ideologis muncul dari konsep tentang imaji Manusia (sosialis) sebagai suatu kriteria dalam penilaian sastra (Schober, 1973:241-4).
19. Lihat Cheng Chi-ch'iao, "Wen-i ling-yü li pi-hsü chieh-ch'ih ma-k'o-szu-chu-i ti jen-shih-lun; tui hsing-hsiang szu-wei lun ti p'i-p'an" (Adalah penting berpegang pada epistemologi Marxis di wilayah sastra dan seni; sebuah kritik atas teori tentang berpikir dalam imaji-imaji). *Hung ch'i* (Red Flag), No. 5. (1966):34-52; diterjemahkan dalam *Survey of China Mainland Magazines*, No. 523 (1966):23-47. Juga: T'an Pei sheng, "Chou Yang ho O-kuo ti san-ko 'szu-chi'" (Chou Yang and Russia's Three 'skys'), *Chieh-fang-chün wen-i* (Literature and Art of the Liberation Army), No. 18 (1967):15-18; diterjemahkan dalam *Survey of China Mainland Magazines*, No. 608 (1968):14-20.
 20. Ini telah diuraikan oleh Karel van het Reve dalam bukunya *Het geloof der kameraden* (Amsterdam: Van Oorschot, 1969).
 21. Dikutip dari esai "Literature and Revolution" (Wen-i yü ko-ming," 1928), *Selected Works*, III (Peking: Foreign Language Press, 1959):22. Teks asli dalam Lu Hsün, Ch'üan Chi (Karya lengkap); IV (Peking: Jen-min wen-hsüeh ch'u-pan-she, 1973):95.
 22. Sebuah editorial dalam *Kuang-ming jih-pao*, (Kuang-ming Daily) tanggal 6 Juni 1966, mengkritik pandangan bahwa, "di depan kebenaran semua orang adalah setara" (*tsai chen-li mien-ch'ien jen-jen p'ing-teng*). Ini menjelaskan bahwa tidak semua orang bisa setara di depan kebenaran, karena ada bermacam-macam kebenaran yang ditegakkan oleh kelas yang berbeda-beda, dan bukan hanya ada satu kebenaran yang "abstrak". Pandangan ini tidak memungkinkan kami untuk mengecek apakah sebuah pengungkapan selaras dengan apa yang ingin diungkapkan dan karenanya hal itu mengakhiri semua diskusi ilmiah.

Sejalan dengan itu, setiap representasi fakta yang benar dan obyektif dianggap pantas dicurigai, kecuali bila diindikasikan bahwa "kebenaran" yang direpresentasikannya sesuai dengan kebenaran menurut Partai. Jika "kebenaran" itu adalah "kebenaran borjuis", maka reaksi kaum Maois ortodoks adalah sebagai berikut: "Bagaimana mungkin mereka bicara tentang menjadi 'obyektif', 'benar', dan 'tidak memihak'! Kata-kata menggelikan seperti 'obyektif', 'benar', dan 'tidak memihak' hanyalah kata-kata kosong untuk menyembunyikan fakta bahwa mereka melayani dan mengabdikan kepentingan kaum borjuis!" ("Carry the Great Revolution on the Journalistic Front Through to the End", *Peking Review*, No.37 (1968):20).

23. Dalam pidatonya pada Kongres Kedua Para Penulis Cina (1952) Chou Yang menekankan bahwa penulis "harus menguasai metode kreatif Realisme Sosialis" (*Wen-i pao* (Literary Gazette), No.19 (1953): 7-17). Pada tahun yang sama, karya Mao Tse-tung "Yenan Talks" (1942) dicetak ulang sebagai bagian edisi Cina dari karya-karyanya yang terpilih. Meskipun pada tahun 1942 Mao Tse-tung tidak menyebut-nyebut "Realisme Sosialis" (seperti digambarkan dalam terjemahan "Yenan Talks" versi Amerika yang terbit tahun 1950 [Mao Tse-tung, 1950], edisi yang sama versi Cina (1953) membuatnya seakan-akan sejak tahun 1942 Mao Tse-tung telah mendukung "Realisme Sosialis" (bandingkan Mao Tse-tung, 1942:87).
24. Wang Jo-wang, "Ping 'she-hui-chu-i shih-tai ti hsien-shih-chu-i" (Kritik atas 'realisme di masa sosialis'). *Wen-i pao* No. 6 (1957):6-7.
25. Chou Yang, "Hsin min-ko k'ai-t'o-le shih-ko ti hsin tao-lu" (*The new folk songs cleared a new road for poetry*), *Hung ch'i*, No.1 (1958):33-9.
26. *Wen-hsiieh p'ing-lan* (Kritik Sastra), No. 2 (1959):124.
27. "Chien-li Chung-kuo tzu-chi ti ma-k'o-szu-chu-i-ti wen-i li-hun ho p'i-p'ing", *Wen-i pao*, No.17 (1958):7-12. Huruf kursif ditambahkan.
28. "Mak'o-szu i-shu sheng-ch'an yü wu-chih sheng-ch'an fa-chuan ti po p'ing-heng kuei-lü shih fou shih-yung yü she-hui-chu-i wen-hsiieh" (Apakah hukum Marx tentang ketidakseimbangan perkembangan produksi artistik dan produksi material dapat diterapkan pada sastra sosialis?), *Wen-i pao*, No.2 (1959):20-4.
29. Lihat catatan 19.
30. *Hung ch'i* No.9 (1967):2-10. Terjemahan versi Inggris dalam *China* (1970:77-82, 86, 97).
31. *Hung ch'i* No.6 (1967):25-8. Terjemahan versi Inggris dalam *Chinese Literature*, No.8 (1967):118-25.
32. *Hung ch'i* No.9 (1967):11-21. Terjemahan versi Inggris dalam *Important Document on the Great Proletarian Cultural Revolution in China* (Peking: Foreign Languages Press, 1970):201-38.
33. Lihat, misalnya, kritik atas Chou Yang oleh Wen Kung dalam *Jenmin jib-pao* (People's Daily), 2 Februari 1972. Artikel Wen Kung mengkritik Lu Ting-i dan Chou Yang karena menolak pandangan bahwa "masalah subyek menentukan" (*t'i-t'ai chüeh-ting*).
34. Dalam bahasa Cina *tang-hsing* (Mao Tse-tung, 1942:70).
35. D.W. Fokkema, "Chinese Literature under the Cultural Revolution" *Literature East and West*, 13 (1969):335-59.
36. Yün Lan mendiskusikan masalah tipikal dan (tanpa dasar kuat) menuduh "tipe Liu Shao-ch'i yang palsu" telah mengakibatkan pandangan yang keliru bahwa "sastra identik dengan politik". (Yün Lan, "I-shu

- shang yao ching i ch'iu ching" (Dalam karya seni kita harus selalu mencari penghalusan), *Jenmin jib-pao* (People's Daily), 28 April 1973).
37. "ein in jeder Hinsicht reaktionäres Werk voll von idealistischer Mystik, falsch in allen seinen Einschätzungen der historischen Entwicklung" (Lukács, 1963-75:IV, 334).
38. Lihat halaman 126-127.
39. Untuk pendapat yang berbeda lihat H-J. Schmitt (1973).
40. "[...] das Unwesentliche, Scheinbare, an der Oberfläche Befindliche verschwindet öfter, hält nicht so 'dicht', 'sitzt' nicht so 'fest' wie das 'Wesen'" (Lukács, 1963-75:IV, 109).
41. "Vielleicht ist die echte Wirklichkeit auch Unterbrechung" (*ibid.*: IV, 316). Bandingkan Bloch, 1962:270.
42. "Surrealismus ist erst recht—Montage. [...] Sie ist die Beschreibung des Durcheinanders der Erlebniswirklichkeit mit eingestürzten Sphären und Zäsuren" (Lukács, 1963-75:IV, 320). Bandingkan dengan Bloch, 1962:224.
43. "Jeder Marxist weiss, dass die grundlegenden ökonomischen Kategorien des Kapitalismus sich in den Köpfen der Menschen unmittelbar stets verkehrt spiegeln" (Lukács, 1963-75:IV, 317).
44. "dauernden Züge [...], die als objektive Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, ja der ganzen Menschheitsentwicklung, durch lange Perioden hindurch wirksam sind" (*ibid.*: IV, 332).
45. "Kein Realist begnügt sich damit, immerfort zu wiederholen, was man schon weiss; das zeigt keine lebendige Beziehung zur Wirklichkeit" (Brecht, 1968:XIX, 295).
46. "Verkündet nicht mit der Miene der Unfehlbarkeit die allein seligmachende Art, ein Zimmer zu beschreiben, exkommuniziert nicht die Montage, setzt nicht den *inneren Monolog* auf den Index! Erschlagt die jungen Leute nicht mit den alten Namen! Lasst nicht bis 1900 eine Entwicklung der Technik in der Kunst zu und ab da nicht mehr!" (*ibid.*: XIX, 294).
47. Brecht, 1968:XIX, 298. Bandingkan Klaus Völker (1969:138): "Lukács dagegen geht es nicht um Einflussnahme auf die Wirklichkeit, er sucht das 'Kunsterlebnis'."
48. "Erpresste Versöhnung: Zu Georg Lukács: 'Wider den Missverständenen Realismus,'" dicetak ulang di Adorno, 1958-74:II, 152-188.
49. Lukács, 1963-75:X, 539-787. Bandingkan kritik pribadi Lukács pada halaman 788-9.
50. "sinnfällige, sinnbildliche Gestalten eines Besonderen, das sowohl seine Allgemeinheit wie seine Einzelheit organisch in sich fasst, in sich

- aufhebt [...], (und) auf eine universelle Nacherlebarkeit gerichtet ist" (Lukács, 1963-75:X, 712). Sangarlah sulit menerapkan penilaian yang adil terhadap formula asli dalam suatu terjemahan. Parkinson, yang juga berkutat dengan naskah ini, mengusulkan agar "das Besondere" diterjemahkan sebagai "the special", usul yang tidak kami tanggapi (Parkinson, 1970:115).
51. "Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit, dass sie sie, photographisch oder 'perspektivisch', abbildet, sondern, dadurch, dass sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird" (Adorno, 1958-74:II, 168).
 52. "Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis im generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, dass nichts Empirisches unverwandelt bleibt, dass die Sachgehalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzen" (*Ibid.*)
 53. "So schliesst die von Kunst widerspiegelte und gestaltete Wirklichkeit von vornherein als Ganzes bereits eine Parteinahme zu den historischen Kämpfen der Gegenwart des Künstlers ein" (Lukács, 1963-75:X, 713-14).
 54. "inhaltlich-richtige Stellungnahmen zu den grossen Problemen der Zeit" (*ibid.*: X, 716).
 55. "Der Akzent auf dem autonomen Werk jedoch ist selber gesellschaftlich-politischen Wesens" (Adorno, 1958-74:III, 134).
 56. "Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft" (Adorno, 1970:335).
 57. "Andererseits wird der Typus stets so erfasst, dass die Einheit mit dem Individuum, in der es im Leben erscheint, nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil vertieft wird" (Lukács, 1963-75:XII, 241).
 58. "Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" (Benjamin, 1970:83).
 59. "In dem Augenblick aber, da der Massstab der Ehrtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik" (Benjamin, 1936:21).
 60. "In der Sowjetunion kommt Arbeit selber zu Wort" (Benjamin, 1936:34).
 61. Dalam "Über einige Motive bei Baudelaire", diterbitkan tahun 1939-40, Benjamin menyediakan banyak halaman untuk membahas

- motif masyarakat kota dalam karya Baudelaire, meskipun pada saat yang sama dia harus mengakui bahwa "massa terlalu diinternalisasikan oleh Baudelaire, bahwa representasi mereka tidak terjadi di dalam karyanya" ("Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, dass man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht") (Benjamin, 1969:128).
62. "Er drückt in keiner Weise seine Epoche aus, nicht einmal zehn Jahre" (Brecht, 1968:XIX, 408).
 63. "La conscience collective perd progressivement toute réalité active et tend à devenir un simple reflet de la vie économique et, à la limite, à disparaître" (Goldmann, 1964:30).
 64. "L'homologie entre la structure romanesque classique et la structure de l'échange dans l'économie libérale" (Goldmann, 1964:16).
 65. "Die Gesellschaft ist eine" (Adorno, 1969:90).
 66. "Wissenschaft hiesse: der Wahrheit und Unwahrheit dessen innwerden, was das betrachtete Phänomen von sich aus sein will" (Adorno, 1969:97).
 67. Dalam kritiknya atas Karl Popper, I.S. Kon (1966:I, 287) mengusulkan "suatu sistem hubungan sosial yang keberadaannya terpisah dari kesadaran manusia" (ein System gesellschaftlicher Verhältnisse, das unabhängig vom menschlichen Bewusstsein existiert).
 68. Dalam suratnya kepada W. Borgius, tertanggal 25 Januari 1894, Engels menjelaskan pentingnya dasar ekonomi sebagai berikut: "Kami menganggap kondisi ekonomi sebagai penentu dalam perkembangan sejarah akhir-akhir ini. [...] Perkembangan politik, hukum, filsafat, agama, sastra, seni, dst., didasarkan pada perkembangan ekonomi. Tetapi, mereka juga saling bereaksi satu sama lain dan bereaksi pada dasar ekonomi. Tidak benar jika dikatakan bahwa kondisi ekonomi adalah *sebab (cause)*, *satu-satunya yang aktif*, sementara yang lain pasif perannya. Tetapi, memang ada interaksi pada dasar *in the last instance* yang menentukan kepentingan ekonomi." ("Wir sehen die ökonomischen Bedingungen als das in letzter Instanz die geschichtliche Entwicklung Bedingende an. [...] Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische, etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, dass die ökonomischen Lage *Ursache, allein aktiv* ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit.") (Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, XXXIX (Berlin: Dietz Verlag, 1968):206). Bandingkan pula dengan surat Engel tertanggal 21-22 September 1890 kepada Joseph Bloch *ibid.*, XXXVII (1967):462-6).

69. "Die Dialektik bestreitet, dass irgendwo auf der Welt rein einseitige Ursache-Folge-Beziehungen existieren; sie erkennt in den einfachsten Tatsachen komplizierte Wechselwirkungen von Ursachen und Folgen" (Lukács, 1963-75: X, 207-8).

Bab 5: Teori Resepsi Sastra: Teori dan Praktek "Rezeptionsästhetik"

1. "Tanda" dalam konteks ini mengacu pada istilah yang dipakai dalam tradisi Rusia dan Ceko, dan dalam semiotika Italia. *Appellativskum* adalah sebuah konsep yang lebih spesifik bagi teori resepsi Jerrold Iser; dia juga akan sesuai untuk konsep sastra menurut Roland Barthes.
2. Di sini Jauss mengutip Droysen (Jauss, 1970:231). Kedua esai tersebut di dalam Jauss (1970).
3. Untuk masalah eksplanasi dalam berbagai disiplin ilmu, lihat bab "Problems in the Logic of Historical Inquiry" dalam Nagel (1961).
4. Dengan demikian, pada awalnya dalam fonologi, strukturalisme bekerja dengan pengertian bahwa fonem tidak bermakna dan bahwa artinya berasal hanya dari hubungannya dengan fonem-fonem lain dan dalam kontrasnya dengan mereka.
5. Teoretikus lain menggunakan istilah "teks" atau "Teks₁".
6. Sebagai konsep pelengkap untuk "teks" atau "Teks₁", muncul bermacam-macam "metateks" (Roland Barthes dan lainnya), "karya" (Jurij Lotman), "pemrosesan teks" (Götz Wienold), dan "Teks₂" (Werner Bauer).
7. "Jean-Paul Sartre answerter", wawancara oleh Bernard Pingaud dalam *Alternative* 54 (1967):129.
8. Jean Piaget memandang struktur sebagai "sebuah sistem transformasi bukan sebagai 'bentuk' statis" (Piaget, 1968:10).
9. Selanjutnya dikembangkan dalam Lotman (1972a).
10. Penyelidikan mengenai pemikiran strukturalis dalam berbagai cabang ilmu tersedia di dalam Ducrot (1968), Lane (1970), dan Naumano (1973). Untuk sastra komparatif dan semiotika strukturalis lihat Fokkema (1974).
11. Sudah sejak tahun 1921 Roman Jakobson menentukan ciri puisi sebagai suatu "ujaran yang mementingkan ekspresi" (Jakobson, 1921:31). Tiga fungsi bahasa menurut Bühler adalah fungsi ekspresif, konatif, dan referensial (*Ausdruck, Appell dan Darstellung*) (Bühler, 1934:28).

12. Bandingkan kumpulan esai Iser: *Der implizite Leser* (1972).
13. Untuk konsep Riffaterre tentang "superreader" lihat Roland Posner (1972). Posner mempertimbangkan keuntungan dan kerugian kedua kemungkinan tersebut: "deskripsi pembawa tanda" (interpretasi strukturalis) dan analisis resepsi seperti yang dimengerti Riffaterre. Jika yang pertama dapat menghindarkan sumber-sumber kesalahan dari yang terakhir itu ("multivalensi, kekaburan, keterujian yang terbatas dan ketidaktepatan teoretis"), maka analisis resepsi, bertentangan dengan itu, menawarkan kemungkinan untuk menentukan nilai sastra dan syarat-syarat untuk menulis sejarah sastra.
14. Dari sudut yang agak berbeda, riset yang sebanding telah dilakukan dalam bidang resepsi seni oleh psikolog D.E. Berlyne (1971; 1974).

Bab 6: Prospek Penelitian Lebih Lanjut

1. Bandingkan Eimermacher (1973) dan Klaus (1969); terutama yang terakhir dalam *Modell*.
2. Kata simbolis di sini dimengerti sebagai mengacu pada "*imputed learned contiguity between signans and signatum*". Hubungan ini "tidak bergantung pada ada atau tidak adanya kemiripan atau kontiguitas fisik" (Jakobson, 1965:24).
3. Jakobson menjelaskan konsep Peirce tentang ikon seperti berikut ini: "*Ikon* terutama bertindak karena adanya kemiripan fakta antara *signans* dan *signatum*, yaitu antara gambar seekor binatang dan binatang yang digambar; yang pertama mewakili yang kedua hanya karena mirip dengannya" (Jakobson, 1965:23).
4. Atau, dalam kata-kata Husserl, suatu ujaran yang "*eine begrifflich einheitliche Gruppe von Bedeutungen so zugehört, dass es ihm [dem Ausdruck] wesentlich ist, seine jeweils aktuelle Bedeutung nach der Gelegenheit, nach der redenden Person und ihrer Lage zu orientieren*" (Husserl, 1901:II, i, 81).
5. Seperti dirumuskan oleh Boris Ogibenin dalam ceramahnya di depan Dutch Association of Comparative and General Literature (1976).
6. Komentar singkat terhadap konsep Habermas tentang intersubjektivitas dan obyektivitas mungkin bisa dimasukkan di sini. Dalam pandangannya, intersubjektivitas termasuk di dalam konsensus komunikatif dalam bahasa sehari-hari dari sekurang-kurangnya dua subyek. Relasi di antara kedua subyek adalah relasi subyek yang berpartisipasi dan bertentangan. Habermas melihat "pemahaman" terutama sebagai pengalaman komunikatif, yang mungkin memunculkan obyektivitas; dan dengan melakukan itu dia mengekspresikan rese-

vasi *vis-à-vis*, dalam pandangannya, pandangan "positivistik" menurut Dilthey, yang di dalam "empati" (*Einfühlung*) dan "re-enactment" (*Uba-berleben*) menemukan semacam ekuivalen untuk "observasi" yang memuncak menjadi sikap yang tidak peduli (Habermas 1969:226-35). Di sini kami tidak akan menguraikan kritik Habermas atas Dilthey. Cukup dicatat bahwa ketika Habermas menuntut dari penerjemah bahwa dia "pada saat yang sama juga merefleksikan baik obyek maupun dirinya sendiri" sebagai kemungkinan-kemungkinan totalitas yang obyektif (*ibid.*: 228), secara berbahaya dia hampir melobau fungsi peneliti dan penerima.

7. Karlheinz Stierle (1975b) telah mengombinasikan kategori-kategori semiotika dengan pengetahuan sosiologi.

DAFTAR PUSTAKA

Daftar pustaka ini hanya mendaftar karya-karya yang disebut-sebut di dalam teks. Secara umum, berbagai judul dari pengarang yang sama dimuat dalam urutan kronologis, sesuai dengan tanggal terbitan pertama. Bila edisi yang lebih kemudian digunakan, tahun edisi tersebut ditulis setelah nama penerbit, atau dalam kasus artikel-artikel yang dicetak ulang, setelah nama editornya.

ABRAMS, M. H.

- 1972 "What's the Use of Theorizing about the Arts?" dalam Bloomfield, 1972b:3-54.

ADORNO, Theodore W.

1956-74 *Noten zur Literatur*, 4 vol. (Frankfurt: Suhrkamp).

- 1970 *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften VII (Frankfurt: Suhrkamp).

ADORNO, Theodor W., et al.

- 1969 *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, edisi ke-3. (Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1974).

ALBERT, Hans, ed.

- 1972 *Theorie und Realität: Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften*, edisi ke-2. (Tübingen: Mohr).

BAKKER, R.

- 1973 *Het anonieme denken: Michel Foucault en het structuralisme* (Baarn: Wereldvenster).

BARTHES, Roland

- 1953 *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Eléments de sémiologie*, Bibliothèque médiations (Paris: Gonthier, 1970).

- 1963 *Sur Racine* (Paris: Seuil). Volume ini memuat "Histoire ou littérature", hal. 145-68.
- 1964a *Essais critiques* (Paris: Seuil). Volume ini memuat "L'Acte ou le structuralisme" (1963), hal. 213-21.
- 1964b *On Racine*, terjemahan Richard Howard (New York: Hill and Wang).
- 1966 *Critique et vérité* (Paris: Seuil).
- BAUER, Werner, et al.
1972 *Text and Rezeption: Wirkungsanalyse zeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichtes "Fadensonnen" von Paul Celan* (Frankfurt: Athenäum).
- BAUMANN, Hans Heinrich
1969 "Über französischen Strukturalismus: Zur Rezeption moderner Linguistik in Frankreich und Deutschland", *Sprache im technischen Zeitalter* 30:157-83.
- BEARDSLEY, Monroe
1970 *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press).
- BELINSKIJ, V. G.
1953-9 *Polnoe sobranie sočinenij*, 13 vol. (Moskva: Izd. Ak. Nauk SSSR).
- BENJAMIN, Walter
1936 "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", dalam Benjamin, 1970:7-65.
1969 *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Frankfurt: Suhrkamp).
1970 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, edisi ke-4. (Frankfurt: Suhrkamp).
- BERGER, Peter L., dan Thomas Luckmann
1967 *The Social Construction of Reality* (London: Allen Lane The Penguin Press).
- BERGSON, Henri
1889 *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris: Felix Alcan). Terjemahan dalam bahasa Inggris: *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, diterjemahkan oleh F. L. Pogson (New York: Harper and Row, 1960).
- BERLYNE, D. E.
1971 *Aesthetics and Psychobiology* (New York: Appleton-Century-Crofts).

- BERLYNE, D. E., ed.
1974 *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetics Appreciation* (Washington, D. C.: Hemisphere Publishing Corporation, and New York: John Wiley).
- BERNSTEIJN, Sergej
1927 "Ästetische Voraussetzungen einer Theorie der Declamation", dalam Stempel, 1972:339-86. Terjemahan dari "Estetičeskie predposylki teorij deklamacij".
- BIERWISCH, Manfred
1965 "Poetik und Linguistik", *Sprache im technischen Zeitalter* 15:1258-73.
- BISHOP, John L., ed.
1965 *Studies in Chinese Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
- BLOCH, Ernst
1962 *Erbchaft dieser Zeit*, Erweiterte Ausgabe (Frankfurt: Suhrkamp).
- BLOOMFIELD, Morton W.
1972a "The Two Cognitive Dimensions of the Humanities", dalam Bloomfield, 1972b:73-90.
- BLOOMFIELD, Morton W., ed.
1972b *In Search of Literary Theory* (Ithaca and London: Cornell University Press).
- BLUMENSATH, Heinz, ed.
1972 *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (Köln: Kiepenheuer and Witsch).
- BRECHT, Bertolt
1968 *Gesammelte Werke*, 20 vol. (Frankfurt: Suhrkamp).
- BREMOND, Claude
1964 "Le message narratif", *Communications* 4:4-32.
1966 "La logique des possibles narratifs", *Communications* 8:60-77.
1973 *Logique du récit* (Paris: Seuil).
1974 "L'Étude structurale du récit depuis V. Propp", makalah pada Kongres Pertama Asosiasi Internasional Studi Semiotika (Milano, 2-6 Juni).

- BRIK, Osip
1927 "Rythmus und Syntax", dalam Streider, 1969:163-222. Terjemahan dari "Ritm i sintaksis".
- BRONZWAER, W. J. M., D. W. Fokkema and Elrud Kunne-Ilsch
1977 *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap* (Baarn: Ambo).
- BROOKS, Cleanth
1947 *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, Brace and Co).
- BROOKS, Cleanth, and Robert Penn Warren
1938 *Understanding Poetry*, edisi ke-3. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961).
- BROWN, Lee B.
1968-9 "Definition and Art Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27:409-17.
- BRÜTTING, Richard, and Bernhard Zimmermann, ed.
1975 *Theorie—Literatur—Praxis: Arbeitsbuch zur Literaturtheorie seit 1970* (Frankfurt: Athenaeon).
- BUBNER, Rudiger, et al., ed.
1973 *Theorie literarischer Texte*, Neue Hefte für Philosophie 4 (Göttingen: Vandenhoeck).
- BÜHLER, Karl
1934 *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Jena: Gustav Fischer).
- CASSIRER, Ernst A.
1945 "Structuralism in Modern Linguistics", *Word* 1:99-121.
- ČERNYŠEVSKIJ, N. G.
1950 *Ob iskusstve: stat'i, recenzii, vyskazyvanija* (Moskva: Izd. Ak. Chudožestv SSSR).
- CHATMAN, Seymour
1967 "The Semantics of Style", *Social Science Information* 6, No. 4: 77-100. Dicerak ulang dalam Koch, 1972:343-66.
- CH'EN, Jerome
1970 *Mao Papev: Anthology and Bibliography* (London: Oxford University Press).

- CHRISTIANSEN, Broder
1909 *Philosophie der Kunst* (Hanau: Clauss und Feddersen).
- CULLER, Jonathan
1975 *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).
- CURTIS, James M
1976 "Bergson and Russian Formalism", *Comparative Literature* 28:109-22.
- DEMETZ, Peter
1967 *Marx, Engels, and the Poets*, terjemahan Jeffrey L. Sammons (Chicago and London: University of Chicago Press). Terjemahan dari *Marx, Engels und die Dichter* (1959).
- 1970 "Wandlungen der marxistischen Literaturkritik: Hans Mayer, Ernst Fischer, Lucien Goldmann", dalam Paulsen, 1969:13-33.
- DIEMER, A., ed
1971 *Der Methoden- und Theorienpluralismus in den Wissenschaften* (Meisenheim am Glan: Anton Hain).
- DOBROLJUBOV, N. A.
1961 *Literaturnaja kritika* (Moskva: Gos. izd. chudožestvennoj literatury).
- DOLEŽEL, Lubomir
1972 "From Motifemes to Motifs", *Poetics* 4:55-91.
1973 *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto: University of Toronto Press).
1976 "Narrative Semantics", *PTL* 1:129-51.
- DORSCH, T. S., ed
1970 *Classical Literary Criticism* (Harmondsworth: Penguin).
- DOUBROVSKY, Serge
1966 *Pourquoi la Nouvelle Critique? Critique et objectivité* (Paris: Mercure de France).
- DUCROT, Oswald, et al.
1968 *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil).
- DUNDES, Alan
1962 "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales",

Journal of American Folklore 75: 95-105. Diterak ulang dalam Koch, 1972:104-15.

DURZAK, Manfred

1971 "Plädoyer für eine Rezeptionsästhetik: Anmerkungen zur deutschen und amerikanischen Literaturkritik am Beispiel von Günter Grass *Örtlich Besübt*", *Akzente* 6:487-504.

ECO, Umberto

1968 *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milano: Bompiani).

1972 *Einführung in die Semiotik*, ed. Jürgen Trabant (München: Fink). Terjemahan dari Eco, 1968.

1976 *A Theory of Semiotics*, *Advances in Semiotics* (Bloomington, Ind. and London: Indiana University Press).

EHRMANN, Jacques, ed.

1970 *Structuralism* (Garden City, N. Y.: Doubleday).

EIMERMACHER, Karl

1971 "Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft", dalam Karl Eimermacher, ed., *Teksty sovetskogo literaturovedčeskogo strukturalizma*, Centrifuga, Russian Reprintings and Printings, 5 (München: Fink):9-40.

1973 "Zum Problem einer literaturwissenschaftlichen Metasprache", *Sprache im technischen Zeitalter* 48: 255-77. Revisi versi bahasa Belanda dalam Bronzwaer, 1977.

EIMERMACHER, Karl, ed.

1972 *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932*, dengan satu analisis (Stuttgart: Kohlhammer).

EJCHENBAUM, Boris

1918a "Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist", dalam Striedter, 1969:123-60. Terjemahan dari "Kak sdelana 'Sinel' Gogolja".

1918b "Die Illution des Skaz", dalam Striedter, 1969:161-8. Terjemahan dari "Illuzija skaza".

1926 "The Theory of the Formal Method", dalam Matejka dan Pomorska, 1971:3-38. Terjemahan dari "Teorija 'formal' nogo 'metoda'".

1929 "Literary Environment", dalam Matejka dan Pomorska, 1971: 56-66. Terjemahan dari "Literaturnyj byt".

EMPSON, William

1930 *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth: Penguin, 1973).

ERLICH, Victor

1955 "Social and Aesthetic Criteria in Soviet Russian Criticism", dalam Simmons, 1955:398-417.

1969 *Russian Formalism: History, Doctrine*, kata pengantar oleh René Wellek, edisi ke-3, *Slavistic Printings and Reprintings*, 4 (The Hague: Mouton). Edisi pertama 1955.

ESCARPIT, Robert, et al.

1970 *Le littéraire et le social: Éléments pour une sociologie de la littérature* (Paris: Flammarion).

FABER, Karl-Georg

1971 *Theorie der Geschichtswissenschaft* (München: Beck).

FISCHER, Ernst

1971 *Überlegungen zur Situation der Kunst und zwei andere Essays* (Zürich: Diogenes).

FIZER, John

1963 "Art and the Unconscious", *Survey* 46:125-134.

FOKKEMA, D. W.

1965 *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956-1960*, dengan kata pengantar oleh S. H. Chen (The Hague: Mouton).

1971 *Cultureel relativisme en vergelijkende literatuurwetenschap* (Amsterdam: Arbeiderspers).

1972 "Cultural Relativism and Comparative Literature", *Tamkang Review* 3, No. 2:59-72. Terjemahan dari Fokkema, 1971.

1974 "Method and Programme of Comparative Literature", *Synthesis, Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie* 1:51-63.

FOWLER, Roger

1975a "Language and the Reader: Shakespeare's Sonnet 73", dalam Fowler, 1975b:79-123.

FOWLER, Roger, ed.

1975b *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics* (Oxford: Blackwell).

- FRIEDBERG, Maurice
1959 "Recipe for Writers: Tipichnost and Narodnost", *Soviet Survey* 27:20-4.
- FÜGEN, Hans Norbert
1964 *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bonn: Bouvier).
- FUHRMANN, Manfred, ed.
1971 *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption* (München: Fink).
- GALLAS, Helga
1969 "Ausarbeitung einer marxistischen Literaturtheorie im BPRS und die Rolle von Georg Lukács", *Alternative* 67/68:148-74.
- GARVIN, Paul L., ed.
1964 *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, diterjemahkan dari bahasa Ceko (Washington: Georgetown University Press).
- GENETTE, Gérard
1965 "Strukturalismus und Literaturkritik", dalam Naumann, 1973: 354-77. Terjemahan bahasa Jerman dari "Structuralisme et critique littéraire".
- GEURTS, J. P. M.
1975 *Feit en theorie: Inleiding tot de wetenschapsteorie* (Assen and Amsterdam: van Gorcum).
- GÖTTNER, Heide
1973 *Logik der Interpretation: Analyse einer literaturwissenschaftlichen Methode unter kritischer Betrachtung der Hermeneutik* (München: Fink).
- GOLDMANN, Lucien
1955 *Le dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris: Gallimard).
1964 *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard).
- GOMBRICH, E.H.
1960 *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon).
- GREENLEE, Douglas
1973 *Peirce's Concept of Sign*, Pendekatan Semiotika, 5 (The Hague and Paris: Mouton).

- GREJMAS, A.-J.
1963 "La description de la signification et la mythologie comparée", *L'Homme: Revue française d'anthropologie* 3, No. 3: 51-66.
1966a *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (Paris: Larousse).
1966b "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *Communications* 8:28-59.
- GROEBEN, Norbert
1972 *Literaturpsychologie: Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie* (Stuttgart: Kohlhammer).
- GRYGAR, Mojmír
1969 "Bedeutungsgehalt und Sujetaufbau im *Pekaf Jan Marboul* von Vladislav Vančura: zur Poetik der lyrischen Prosa", *Zeitschrift für Slawistik* 14:199-224.
1972 "Remarques sur la dénomination poétique chez Khlebnikov", *Poetics* 4:109-19.
- GÜNTHER, Hans
1969 "Zur Strukturalismus-Diskussion in der sowjetischen Literaturwissenschaft", *Die Welt der Slaven* 14:1-21.
1971a "Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus", *Alternative* 80 (1971):183-201.
1971b "Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus", *Poetica* 4:224-43.
- GUÉPIN, J. P.
1972-73 "Propp kan niet en waarom", *Forum der letteren* 13:129-48; 14:30-52.
- GUILLÉN, Claudio
1971 *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- GULJAEV, N. A., A. N. Bogdanov dan L. G. Judkevič
1970 *Teorija literatury v svjazi s problemami estetiki* (Moskva: Izd. "Vysšaja škola").
- HABERMAS, Jürgen
1969 *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt: Suhrkamp).
- HASSAN, Ihab
1975 *Paracriticism: Seven Speculations of the Times* (Urbana etc.: University of Illinois Press).

- HEGEL, G. W. F.
1956-65 *Sämtliche Werke*, ed. Hermann Glockner, edisi ke-4, 22 jilid (Stuttgart-Bad Camstatt: Friedrich Frommann).
- HELMER, Olaf, dan Nicholas Rescher
1959 "Exact vs. Inexact Sciences: A More Instructive Dichotomy?" dalam Krimerman, 1969:181-203.
- HEMPEL, Carl G.
1966 *Philosophy of Natural Science* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall).
- HILLMANN, Heinz
1972 "Rezeption—empirisch", dalam Müller-Seidel, 1975:433-49.
- HIRSCH, Jr., E.D.
1972 "Value and Knowledge in the Humanities," dalam Bloomfield, 1972b:55-73.
1976 *The Aims of Interpretation* (Chicago and London: The University of Chicago Press).
- HOGREBE, Wolfram
1971 "Theorienpluralismus in der Literaturwissenschaft", dalam Diemer, 1971:265-86.
- HOLENSTEIN, Elmar
1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalisme* (Frankfurt: Suhrkamp).
1976 "The Structure of Understanding: Structuralism versus Hermeneutics", *PTL* 1:223-38.
- HUSSERL, Edmund
1900-1. *Logische Untersuchungen*, edisi ke-5, 2 vol., 3 jilid (Tübingen: Neimeyer, 1968).
1968 *Briefe an Roman Ingarden*, mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl, ed. Roman Ingarden (Den Haag: Nijhoff).
- INGARDEN, Roman
1931 *Das literarische Kunstwerk*, edisi ke-3 (Tübingen: Niemeyer, 1965).
1968 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft). Terjemahan adaptasi dari *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937).
1969 *Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik 1937-1967* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

- ISER, Wolfgang
1970 *Die Apellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag).
1971 "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction", dalam Miller, 1971:1-45.
1972 *Der implizite Leser* (München: Fink).
- IVANOV, Vjačeslav Vs.
1973a "The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture", *Semiotica* 8:1-46.
1973b "On Binary Relations in Linguistic and Other Semiotic and Social Systems", dalam Radu J. Bogdan dan Ilkka Niiniluoto, ed., *Logic, Language, and Probability* (Dordrecht: D. Reidel): 196-201.
1973c "Značenie idej M. M. Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialogue dlja sovremennoj semiotiki", *Trudy*, 1973:VI, 5-44.
- IVANOV, V. V., and V. N. Toporov
1962 "Kerskaja model' mira", dalam *Simpozium*, 1962:99-103.
- JAKOBSON, Roman
1921 "Die neueste russische Poesie", dalam Stempel, 1972:19-136. Terjemahan dari "Novejšaja russkaja poezija".
1934 "Was ist Poesie", dalam Stempel, 1972:393-418. Terjemahan dari "Co je poesie".
1939 "Signe zéro", dalam *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally* (Genève: Georg). Dicitak ulang dalam Jakobson, 1971:II, 211-20.
1960 "Linguistics and Poetics", dalam Sebeok, 1960:350-78.
1965 "Quest for the Essence of Language", *Diogenes* 51:21-38.
1971 *Selected Writings, II, Word and Language* (The Hague and Paris: Mouton).
- JAKOBSON, Roman, dan Claude Lévi-Strauss
1962 "Les chars' de Charles Baudelaire", *L'Homme: Revue française d'anthropologie* 2:5-21. Terjemahan bahasa Inggris dalam Lane, 1970:202-21.
- JAMESON, Fredric
1971 *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).

- JARRY, André
1974 "Aujourd'hui, Lotman et le 'texte' artistique", *Le monde*, March 8, 1974.
- JAUSS, Hans Robert
1970 *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp).
1973 "Racines und Goethes Iphigenie: mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode", dalam Bubner, 1973:1-47.
1975a "La douceur du foyer—Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen", dalam Warning, 1975:401-54.
1975b "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", *Poetica* 7:325-44.
1975c "The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics", *New Literary History* 7:191-209.
- JAUSS, Hans Robert, ed.
1968 *Die Nicht Mehr Schönen Künste: Grenzphänomene der Ästhetischen* (München: Fink).
- JUST, Georg
1972 *Darstellung und Appell in der 'Blechtrummel' von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik* (Frankfurt: Archenäum).
- KAČER, M.
1968 "Der Prager Strukturalismus in der Ästhetik und Literaturwissenschaft", *Die Welt der Slaven* 13:64-87.
- KAGAN, Moissej
1971 *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik* (Berlin: Dietz).
Terjemahan dari *Lekcii po marksistsko-leninskoi estetike*.
- KAPP, Volker, ed.
1973 *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft: Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik* (Heidelberg: Quelle und Meyer).
- KATZ, Jerrold J.
1972 *Semantic Theory* (New York: Harper and Row).
- KAYSER, Wolfgang
1958 *Die Vortragsweise: Studien zur Literatur* (Bern: Francke).
- KLAUS, Georg, ed.
1969 *Wörterbuch der Kybernetik*, 2 vol. (Frankfurt: Fischer).

- KOCH, Walter A., ed.
1972 *Strukturelle Textanalyse, Analyse du récit, Discourse Analysis* (Hildesheim and New York: Georg Olms).
- KOESTLER, Arthur
1970 "Literature and the Law of Diminishing Returns", *Encounter* 34, No. 5:38-46.
- KON, I. S.
1966 *Die Geschichtsphilosophie des 20. Jahrhunderts: Kritischer Abriss*, 2 vol. (Berlin: Akademie-Verlag).
- KONSTANTINOVIC, Zoran
1973 *Phänomenologie und Literaturwissenschaft: Skizzen zu einer wissenschaftstheoretischen Begründung* (München: List).
- KOSELLECK, R., and W. -D. Stempel, ed.
1973 *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (München: Fink).
- KRIMERMAN, Leonard, ed.
1969 *The Nature and Scope of Social Science: A Critical Anthology* (New York: Meredith).
- KUNNE-IBSCH, Elrud
1972 *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft* (Assen: Van Gorcum, and Tübingen: Niemeyer).
1974 "Form und Bedeutung: Eine Kritik der 'Form-Inhalt' Dichotomie", *Degrés* 2, No. 5: i 1-12.
- KUO Mo-jo
1971 *Li Po yü Tu Fu* (Li Po and Tu Fu) (Peking: Jen-min wen-hsüeh ch'u-pan-she).
- LANE, Michael, ed.
1970 *Structuralism: A Reader* (London: Cape).
- LANSON, Gustave
1910 *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, ed. Henri Peyre (Paris: Hachette, 1965).
- LEENHARDT, Jacques
1973 *Lecture politique du roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* (Paris: Éditions de Minuit).
- LENIN, V. I.
1967 *On Literature and Art* (Moscow: Progress Publishers).

- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1945 "L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie", *Word* 1:33-54. Dicerak ulang dalam Lévi-Strauss, 1958:37-63, dan 1972:31-55.
 1955 *Tristes tropiques* (Paris: Plon).
 1958 *Anthropologie structurale* (Paris: Plon).
 1960 "La structure et la forme: Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp", *Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée*, 99:3-37.
 1962 *Pensée sauvage* (Paris: Plon).
 1972 *Structural Anthropology*, diterjemahkan oleh Claire Jakobson dan Brooke Grundfest Schoepf (Harmondsworth: Penguin). Terjemahan dari Lévi-Strauss, 1958.
- LEVIN, Harry
 1966 *Refractions: Essays in Comparative Literature* (New York: Oxford University Press).
- LEVIN, Samuel R.
 1962 *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague and Paris: Mouton).
- LINK, Hannelore
 1973 "Die Appellstruktur der Texte' und ein 'Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft?'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17:532-83.
- LORENZ, Richard, ed.
 1969 *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1921: Dokumente des 'Proletkult'* (München: DTV).
- LOTMAN, Jurij M.
 1964 *Lektsii po struktural'noi poetike: Vvedenie, Teoriia stikba*, Pengantar oleh Thomas G. Winner, Brown University Slavic Reprint, 5 (Providence, R. I.: Brown University Press, 1968).
 1970 *Struktura chudožstvennogo teksta* (Moskva: Izd. "Iskusstvo").
 1972a *Die Struktur literarischer Texte*, diterjemahkan oleh Rolf-Dietrich Keil (München: Fink). Terjemahan dari Lotman, 1970.
 1972b *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses*, ed. Karl Eimermacher und Waltraud Jachnow, *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 14 (München: Fink). Terjemahan dari Lotman, 1964.
 1972c *Analiz poetičeskogo teksta: Struktura stikba* (Leningrad: Prosveščenie).

- 1975 *Die Analyse des poetischen Textes*, diterjemahkan oleh Rainer Gröbel (Kronberg, B.: Scriptor). Terjemahan dari Lotman, 1972c.
- LOWENTHAL, Leo
 1957 *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900* (Boston: Beacon Press).
- LUKÁCS, Georg
 1958 *Wider den missverstandenen Realismus* (Hamburg: Claassen).
 1962 *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (Neuwied: Luchterhand). Diterbitkan pertama kali pada tahun 1916.
 1963-75 *Werke*, 17 vol. (tak lengkap) (Neuwied: Luchterhand).
- MAGUIRE, Robert A.
 1968 *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- MANDELKOW, Karl Robert
 1970 "Probleme der Wirkungsgeschichte", *Jahrbuch für internationale Germanistik* 2:71-85.
- MAO Tse-tung
 1942 "Talks at the Yen-an Forum on Literature and Art", *Selected Works*, III (Peking: Foreign Languages Press, 1967):69-99. Terjemahan dari "Bai Yen-an wen-i tso-t'an-hui shang ti Chiang-hua" (edisi 1953).
 1950 *Problems of Art and Literature* (New York: International Publishers). Terjemahan dari "Bai Yen-an wen-i tso-t'an-hui shang ti Chiang-hua" (edisi pra-1950).
- MARGOLIS, Joseph
 1965 *The Language of Art and Art Criticism* (Detroit: Wayne State University Press).
- MARKOV, Vladimir
 1968 *Russian Futurism: A History* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
- MARX, Karl, and Friedrich Engels
 1953 *Über Kunst und Literatur: Eine Sammlung aus ihren Schriften*, ed. Michael Lifschitz, mit einem Vorwort von Fritz Erpenbeck (Berlin: Henschelverlag).
 1967-8 *Über Kunst und Literatur*, 2 vol. (Berlin: Dietz).

- MATEJKA, Ladislav, and Krystyna Pomorska
1971 *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass. and London: M. I. T. Press).
- MEINECKE, Friedrich
1936 *Die Entstehung des Historismus*, 2 vol. (München and Berlin: H. Oldenburg).
- MELETINSKIJ, E. M.
1969 "Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens", dalam Propp, 1972:179-215. Terjemahan dari "Strukturno tipologičeskoe izučenie skazki".
- MELETINSKIJ, Elizar, and Dmitri Segal
1971 "Structuralisme et sémiotique en URSS", *Diogenes* 73:94-118.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard).
- MILLER, J. Hillis, ed.
1971 *Aspects of Narrative* (New York and London: Columbia University Press).
- MORRIS, Charles
1964 *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*, Studi tentang Komunikasi (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press).
- MORRIS, Wesley
1972 *Toward a New Historicism* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- MÜLLER-SEIDEL, Walter, ed.
1975 *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft: Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972* (München: Fink).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1929 "Über die gegenwärtige Poetik", dalam Mukařovský, 1974:84-100.
1934 "Die Kunst als semiologisches Faktum", dalam Mukařovský, 1970:138-46. Terjemahan dari "L'art comme fait sémiologique".
1935 *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, diterjemahkan oleh Mark E. Suino, Michigan Slavic Contributions (Ann

- Arbor: Department of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, 1970). Terjemahan dari "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty".
- 1938 "Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache", dalam Mukařovský, 1967:44-55. Terjemahan dari "Dénomination poétique et la fonction esthétique de langue".
- 1940 "Der Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft", dalam Mukařovský, 1967:7-55. Terjemahan dari "Strukturalismus v estetice a ve vědě o literaturě".
- 1947 "Zum Begriffssystem der tschechoslovakischen Kunsttheorie", dalam Mukařovský, 1974:7-20.
- 1967 *Kapitel aus der Poetik*, diterjemahkan oleh Walter Schamschula (Frankfurt: Suhrkamp).
- 1970 *Kapitel aus der Ästhetik*, diterjemahkan oleh Walter Schamschula (Frankfurt: Suhrkamp).
- 1974 *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, diterjemahkan oleh Herbert Grönebaum und Gisela Riff, mit einem Nachwort: "Die Strukturalistische Ästhetik und Poetik Jan Mukařovskýs" (München: Carl Hanser).
- NAGEL, Ernest
1961 *The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation* (London: Routledge and Kegan Paul).
- NAUMANN, Hans, ed.
1973 *Der moderne Strukturbegriff: Materialien zu seiner Entwicklung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- "ON THE PROBLEM of the Typical in Literature and Art" (dalam bahasa Rusia)
- 1955 "K voprosu o tipičeskom v literature i iskusstve", *Kommunist* 18:12-24.
- OOMEN, Ursula
1973 *Linguistische Grundlagen poetischer Texte* (Tübingen: Niemeyer).
- OVSJANNIKOV, M. F., ed.
1973 *Maršistsko-leninskaja estetika* (Moskva: Izd. Moskovskogo Universiteta).
- PARKINSON, G. H. R., ed.
1970 *Georg Lukács: The Man, His Work and His Ideas* (London: Weidenfeld and Nicolson).

- PAULSEN, Wolfgang, ed.
1969 *Der Dichter in seine Zeit: Politik im Spiegel der Literatur*, Drittes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur (Heidelberg: Lothar Stiehm).
- PEARCE, Roy Harvey
1969 *Historicism Once More: Problems and Occasions for the American Scholar* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- PEIRCE, Charles Sander
1958-60 *Collected Papers*, 8 vol., cetakan ke-2 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Vol. 1-6 Charles Hartshorne dan Paul Weiss (ed.), vol. 7-8 oleh Arthur W. Burks.
- PIAGET, Jean
1968 *Le structuralisme* (Paris: Presses universitaires de France).
- PICARD, Raymond
1965 *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture* (Paris: Jean-Jacques Pauvert).
- PLECHANOW, G.W.
1955 *Kunst und Literatur*, Kata Pengantar oleh M. Rosental, Redaksi dan Komentar oleh N. F. Beltschikow, penerjemah Joseph Harhammer (Berlin: Dietz). Terjemahan dari *Iskusstvo i literatura* (1948).
- PROMORSKA, Krystyna
1968 *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance* (The Hague: Mouton).
- POPPER, Karl R.
1949 "Naturgesetze und theoretische Systeme", dalam Albert, 1972: 43-59.
1969a *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul). Edisi pertama 1944-45.
1969b "Die Logik der Sozialwissenschaften," dalam Adorno *et al.*, 1969:103-25.
1972a *The Logic of Scientific Discovery*, edisi revisi. (London: Hutchinson). Revisi terjemahan dari *Logik der Forschung* (Wien, 1934).
1972b *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach* (Oxford: Clarendon Press).
- POSNER, Roland
1972 "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation: Textdescription

- und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaire's 'Les chats'", dalam Blumensath, 1972:202-42. Versi pertama artikel ini terbit pada tahun 1969.
- Problems of Soviet Literature*
1935 Laporan dan Pidato pada Kongres Penulis Soviet Pertama, ed. H. G. Scott (Moscow and Leningrad: Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR). Pidato oleh A. Zdanov, M. Gorkij, N. Bucharin, K. Radek dan A. Steckij.
- PROPP, Vladimir Ja.
1928 *Morfologija skazki*, edisi ke-2, Issledovanija po fol'kloru i mifologii vostoka (Moskva: "Nauka", 1969).
1958 *Morphology of the Folktale*, Svatava Pirkova-Jakobson (ed.), diterjemahkan oleh Laurence Scott, *International Journal of American Linguistics*, vol. 24, No. 4, Part III. Publication 10 of the Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics. Terjemahan dari Propp, 1928.
1968 *Morphology of the Folktale*, Edisi kedua oleh Louis A. Wagner dan Alan Dundes, Publication of the American Folklore Society, Bibliographical and Special Series, 9; Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, 10 (Austin and London: University of Texas Press). Terjemahan dari Propp, 1928.
1970a *Morphologie du conte*, diterjemahkan oleh Claude Ligny (Paris: Gallimard). Terjemahan dari Propp, 1928.
1970b *Morphologie du conte, suivi de "Les transformations des contes merveilleux" et de E. Mélièsinski: "L'Etude structurale et typologique du conte"*, diterjemahkan oleh Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov dan Claude Kahn, Collection poétique, Sciences humaines, 12 (Paris: Seuil). Terjemahan dari Propp, 1928.
1972 *Morphologie des Märchens*, ed. Karl Eimermacher (München: Carl Hanser). Terjemahan dari Propp, 1928.
- RESCHER, Nicholas
1964 *Introduction to Logic* (New York: St. Martin's Press).
1969 *Introduction to Value Theory* (Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall).
1973 *The Coherence Theory of Truth* (London: Oxford University Press).
- REVZIN, I. I.
1974 "On the Continuous Nature of the Poetic Semantics", *Poetics* 10:21-7.

REVZINA, O.G.

1972 "The Fourth Summer School on Secondary Modeling Systems (Tartu, 17-24 Agustus 1970)", *Semiotica* 6:222-44.

REVZINA, O. G., and I. I. Revzin

1975 "A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device", *Semiotica* 14:245-68.

RICOEUR, Paul

1967 "La Structure, le mot, l'événement", *Esprit* 35:801-22.

1969 *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique* (Paris: Seuil).

RIESER, Max

1968-9 "Problems of Artistic Forms: The Concept of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27:261-70.

RIFFATERRE, Michael

1966 "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les chats'", *Yale French Studies*, No. 36-37: 200-42. Dikutip dari versi cetak ulang dalam Ehrmann, 1970:188-230.

ROZENTAL', M. M., and P. E. Judin, ed.

1963 *Filosofskij slovar'* (Moskva: Izd. političeskoj literatury).

RÜHLE, Jürgen

1960a *Literatur und Revolution* (Köln: Kiepenheuer and Witsch).

1960b "The Soviet Theater: Part II", *Problems of Communism* 9, No. 1: 40-50.

RUWET, Nicolas

1968 "Limites de l'analyse linguistique en poétique", *Langages* 12:56-70.

1971 "Je te donne ces vers...", *Poétique* 7:355-401. Dicitak ulang dalam Ruwet, 1972:228-48.

1972 *Langage, musique, poésie* (Paris: Seuil).

SAPIR, Edward

1949 *Selected Writings in Language, Culture, and Personality*, ed. David G. Mandelbaum (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

SARTRE, Jean-Paul

1948 *Situations, II* (Paris: Gallimard).

SAUSSURE, Ferdinand de

1915 *Cours de linguistique générale*, dipublikasikan oleh Charles Bally, Albert Sechehaye dan Albert Riedlinger, disunting oleh Tullio de Mauro (Paris: Payot, 1972).

1959 *Course in General Linguistics*, diterjemahkan oleh Wade Baskin (New York: McGraw-Hill). Terjemahan dari Saussure, 1915.

SCHIWY, Günther

1971 *Neue Aspekte des Strukturalismus* (München: Kosel).

SCHMID, Herta

1970 "Zum Begriff der Konkretisation im tschechischen Strukturalismus", *Sprache im technischen Zeitalter* 36:290-319.

SCHMID, Wolf

1973 "Poetische Sprache in Formalistischer Sicht: Zu einer neuen Anthologie russischer Formalisten", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83:260-71. Tinjauan dari Stempel, 1972.

SCHMIDT, Siegfried J.

1969 *Bedeutung und Begriff: Zur Fundierung einer sprachphilosophischen Semantik* (Braunschweig: Vieweg).

1973 "On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication", *Poetic* 7:7-36.

1976 "On a Theoretical Basis for a Rational Science of Literature", *PTL* 1: 239-64.

SCHMITT, Hans-Jürgen, ed.

1973 *Die Expressionismuskonzeption: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption* (Frankfurt: Suhrkamp).

SCHOBER, Rita

1973 "Zum Problem der Wertung literarischer Kunstwerke", dalam Brüting dan Zimmermann, 1975:197-251.

SCHOLES, Robert

1974 *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven and London: Yale University Press).

SCHÜCKING, Levin L.

1923 *The Sociology of Literary Taste*, penerjemah E. W. Dicks (London: Kegan Paul etc. 1944). Terjemahan dari *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*.

SCHUPP, Franz

- 1975 *Poppers Methodologie der Geschichtswissenschaft: Historische Erklärung und Interpretation* (Bonn: Bouvier).

SEBEOK, Thomas A.

- 1972 "Problem in the Classification on Signs", dalam Evelyn Scherabon Firchow et al., ed., *Studies for Einar Haugen* (The Hague and Paris: Mouton): 511-22.

SEBEOK, Thomas A., ed.

- 1960 *Style in Language* (New York: Technology Press of the M.I.T.).

SEGAL, D.M.

- 1962 "O nekotorych problemach semiotičeskogo izučenija mifologii", dalam *Simpozium*, 1962:92-9.
- 1968 "Nabljudenija nad semantičeskoi strukturoj poetičeskogo proizvedenija", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 11:159-72.
- 1974 *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*, Makalah pada Poetics and Semiotics, 2 (Tel-Aviv University, Department of Poetics and Comparative Literature).

SEGERS, Rien T.

- 1975 "Readers, Text and Author: Some Implications of Rezeptionsästhetik", *Yearbook of Comparative and General Literature* 24:15-24.

SEIFFERT, Helmut

- 1972 *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, I (München: C. H. Beck).

SIMMONS, Ernest J.

- 1961 "The Origin of Literary Control", *Survey: A Journal of Soviet and East-European Studies* 36:78-85, dan 37:60-7.

SIMMONS, Ernest J., ed.

- 1955 *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Simpozium

- 1962 *Simpozium po strukturalnomu izučeniju znakovykh sistem: tezisy dokladov* (Moskva: Izd. Ak. Nauk SSSR).

SKAGESTAD, Peter

- 1975 *Making Sense of History: The Philosophy of Popper and Collingwood* (Oslo: Universitetsforlaget).

ŠKLOVSKIJ, Viktor

- 1914 "Die Auferweckung des Wortes", dalam Stempel, 1972:3-18. Terjemahan dari "Voskrešenie slova".
- 1916a "Die Kunst als Verfahren", dalam Striedter, 1969:3-36. Terjemahan dari *Iskusstvo, kak priëm*.
- 1916b "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren", dalam Striedter, 1969:37-122. Terjemahan dari "Svjaz' priëmov sjužetosloženijsa s obščimi priëmami stilja".
- 1921 "Der parodistische Roman: Sternes 'Tristram Shandy'", dalam Striedter, 1969:245-300. Terjemahan dari "Parodijnij roman: 'Tristram Šendi' Sterna".
- 1925 *Theorie der Prosa*, ed. Gisela Drohla (Frankfurt: Fischer, 1966). Terjemahan dari *O teorii prozy*.

ŠPET, Gustav

- 1922-3 *Estetičeskie fragmenty*, 3 vol. (Peterburg: Knigoizdatel'sevo "Kolos").

STAIGER, Emil

- 1971 *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (München: DTV).

STEMPEL, W.-D., ed.

- 1972 *Texte der Russischen Formalisten, II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache* (München: Fink).

STIERLE, Karlheinz

- 1972 "Semiotik als Kulturwissenschaft: A. -J. Greimas' *Du sens, Essais sémiotiques*", dalam Stierle, 1975a:186-219.
- 1975a *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (München: Fink).
- 1975b "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?" *Poetica* 7: 345-387.

STRIEDTER, Jurij

- 1971 "Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs", dalam Fuhrmann, 1971:409-35.

STRIEDTER, Jurij, ed.

- 1969 *Texte der Russischen Formalisten, I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (München: Fink).

SUS, Oleg

- 1972 "On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semio-

- logy and Semantics: An Essay on Czech and German Thought", *Poetics* 4: 28-55.
- SWAYZE, Harold
1962 *Political Control of Literature in the USSR, 1946-1959* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
- TEESING, H. P. H.
1964 "Der Standort des Interpreten", *Orbis litterarum* 19:31-47.
- TERC, Abram (pseudonym of A. D. Sinjavskij)
1957 "On Socialist Realism", dalam Abram Tertz, *The Trial Begins, and On Socialist Realism* (New York: Vintage Books, 1965): 147-220.
- TIMOFEEV, L., and N. Vengrov
1955 *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*, edisi ke-2, (Moskva: Gos. učebno-pedagogičeskoe izd. Min Prosveščeniya RSFSR).
- TODOROV, Tzvetan
1965a "L'Héritage méthodologique du formalisme", *L'Homme: Revue française d'anthropologie* 5:64-84.
1966 "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8:125-151.
1969 *Grammaire du Décaméron*, Pendekatan Semiotika, 3 (The Hague: Mouton).
1971 *Poétique de la prose* (Paris: Seuil).
- TODOROV, Tzvetan, ed.
1965b *Théorie de littérature: Textes des Formalistes russes*; kata pengantar oleh Roman Jakobson (Paris: Seuil).
- TOMAŠEVSKIJ, Boris
1925 *Teorija literatury*, dicetak ulang dengan kata pengantar oleh A. Kirilloff (Leitchworth: Bradda Books, 1971). Edisi aslinya diterbitkan oleh Gos. Izdatel'stvo di Leningrad.
- TROTSKY, Leon
1924 *Literature and Revolution*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, cetakan ke-2, 1966). Terjemahan dari *Literatura i revoljucija*.
- TRUBETZKOY, Nikolai
1933 "Die gegenwärtige Phonologie", dalam Naumann, 1973:57-81. Terjemahan dari "phonologie actuelle".

- Trudy
1964-75 *Trudy po znakovym sistemam*, 6 vol. (Tartu: Gos. Universitet).
- TYNJANOV, Jurij
1924a "Das literarische Faktum", dalam Striedter, 1969:393-432. Terjemahan dari "Literaturnyj fakt".
1924b *Problema stichotvornogo jazyka: stat'i* (Moskva: Sovetskij pisatel', 1965). Sebagian diterjemahkan dalam Matejka dan Pomorska, 1971:126-145.
1927 "Über die literarische Evolution", dalam Striedter, 1969:433-62. Terjemahan dari "O literaturnoj evoljucii".
1929 *Archaisty i novatory, Archaisten und Neuerer*, Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1929, mit einer Vorbemerkung von Dmitrij Tschizewskij, Slavische Propyläen, 31 (München: Fink, 1967).
- TYNJANOV, Jurij, dan Roman Jakobson
1928 "Problems in the Study of Literature and Language", dalam Matejka dan Pomorska, 1971:79-82. Terjemahan dari "Problemy izučeniya literatury i jazyka".
- USPENSKIJ, B. A.
1962 "O semiotike iskusstva", dalam *Simpozium*, 1962:125-129.
1970 *Poetika kompozicii: Struktura chudožstvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy* (Moskva: Izd. "Iskusstvo").
1973 *A Poetics of Composition*, diterjemahkan oleh Valentina Zavarin dan Susan Wittig (Berkeley and Los Angeles: University of California Press). Terjemahan dari Uspenskij, 1970.
- VAN DIJK, Teun A.
1972 *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague and Paris: Mouton).
- VINOGRADOV, Viktor
1925 "Das Problem des Skaz in der Stilistik", dalam Striedter, 1969:169-208. Terjemahan dari "Skaz v stilistike".
- VODIČKA, Felix
1964 "The History of the Echo of Literary Works", dalam Garvin, 1964:71-82.
1972 "The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukařovský's Work", *Poetics* 4:5-16.

VÖLKER, Klaus

- 1969 "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit", *Alternative* 67/68:134-48.

VOLKELT, Johannes

- 1905-14 *System der Aesthetik*, 3 vol. (München: C. H. Beck).

WARNING, Rainer, ed.

- 1975 *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (München: Fink).

WATSON, George

- 1969 *The Study of Literature* (London: Allen Lane The Penguin Press).

WEITZ, Morris

- 1956 "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956):27-35.
- 1972 *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (London: Faber and Faber).

WELLEK, René

- 1955-65 *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 4 vol. (New Haven and London: Yale University Press).
- 1963 *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven and London: Yale University Press).
- 1970 *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press).
- 1973 "Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte", dalam Koselleck dan Stempel, 1973:515-17.

WELLEK, René, dan Austin Warren

- 1956 *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and World). Edisi pertama 1949.

WETTER, Gustav A

- 1966 *Soviet Ideology Today: Dialectical and Historical Materialism*, diterjemahkan oleh Peter Heath (London: Heinemann).

WHORE, Benjamin Lee

- 1950 "An American Indian Model of the Universe", *International Journal of American Linguistics* 16:67-73.
- 1956 *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*, ed. John B. Carroll, kata pengantar oleh Stuart Chase (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971).

WEINOLD, Götz

- 1972 *Semiotik der Literatur* (Frankfurt: Athenäum).

INDEKS

- Abrams, M. H., 3
Achmatova, Anna, 126
Adorno, Theodor W., 103, 146,
157-65, 168-70, 242
Aeschylus, 105, 111
Albert, Hans, 178
Apel, Karl-Otto, 220
Aristophanes, 111
Aristotle, 108, 162, 231
- Bachtin, M. M., 52
Bakker, R., 66
Balzac, Honoré de, 112-3, 120,
124, 127, 148, 153
Barth, John, 167
Barthes, Roland, 57, 70-6, 90,
92-4, 101, 166, 186, 244
Baudelaire, Charles, 70, 90, 92,
97, 165, 201, 224-5, 242
Baudouin de Courtenay, Jan, 65
Bauer, Bruno, 109
Bauer, Edgar, 109
Bauer, Egbert, 109
Bauer, Werner, 199-204, 244
Baumann, Hans Heinrich, 68
Beardsley, Monroe C., 9
Beckett, Samuel, 158
Beethoven, Ludwig van, 116
Belinskij, V. G., 20, 49, 124-5,
128-30, 135, 151, 162, 234,
238
- Benjamin, Walter, 146, 163-5,
169, 242-3
Berger, Peter, 225-7
Bergson, Henri, 20, 64-5, 72,
210
Berlyne, D. E., 245
Bernštejn, Sergej, 14, 24, 27, 40,
51
Bierwisch, Manfred, 235
Bishop, John L., 233
Bloch, Ernst, 149-50, 158, 167,
241
Bloch, Joseph, 243
Bloomfield, Morton, 132
Blumenberg, Hans, 198
Boccaccio, Giovanni, 89
Bogatyrëv, Petr, 14
Borgius, W., 243
Brecht, Bertolt, 151-3, 163-5,
241-3
Bremond, Claude, 37-8, 77, 81-
90, 229
Brik, Osip, 25-6, 52, 55-6
Brooks, Cleanth, 7, 56
Brown, Lee B., 3
Bucharin, Nikolaj, 124
Bühler, Karl, 40, 188, 244
Bulgakov, Michail, 120
Bunin, I. A., 124
- Čapek, Karel, 45

- Cassirer, Ernst A., 40
 Celan, Paul, 199, 202-3
 Céline, L. F., 124
 Černyševskij, N. G., 128, 130-1
 Cervantes, Miguel de Saavedra, 111
 Chatman, Seymour, 60
 Chekhov, A. P., 120, 124
 Ch'en, Jerome, 240
 Ch'en Yung, 136
 Cheng Chi-ch'iao, 135, 239
 Chiang Ch'ing, 137
 Chin Ching-mai, 143
 Chlebnikov, Viktor, 13
 Chou Lai-hsiang, 135
 Chou Yang, 131, 133-4, 145, 239-40
 Christiansen, Broder, 19, 22, 27, 31, 40
 Ch'ü Ch'iu-pai, 133, 145
 Collingwood, R. G., 217
 Conrad, Joseph, 155
 Conrad, W., 43
 Cortázar, Julio, 167
 Culler, Jonathan, 236
 Curtis, James M., 20
 Čužak, N., 121
- Dante, 38, 111
 Danco, A. C., 177
 Delille, Jacques, 97
 Demetz, Peter, 69, 107, 109, 112, 166, 235
 Dickens, Charles, 148
 Dilthey, Wilhelm, 179-80, 219, 246
 Dobroljubov, N. A., 113, 128, 130, 135
 Döblin, Alfred, 147
 Doležel, Lubomir, 38-9, 46-7, 229
- Dorsch, T. S., 5
 Dos Passos, John, 147, 150, 152-3
 Dostoevsky, F. M., 124, 148
 Doubrovsky, Serge, 70
 Droysen, Johann Gustav, 176, 244
 Ducrot, Oswald, 244
 Dundes, Alan, 38, 78
 Durzak, Manfred, 205-6
- Eco, Umberto, 53, 60, 206, 212-5, 230-2, 235
 Eimermacher, Karl, 50, 53, 117-9, 130, 245
 Ejchenbaum, Boris, 14-7, 23-4, 29, 32-4, 37, 46, 49
 Eliot, T. S., 7
 Empson, William, 44
 Engels, Friedrich, 102-13, 118, 135-6, 140, 146-7, 152, 155-7, 161, 165, 168, 171, 236-8, 243
 Erenburg, Il'ja, 121
 Erlich, Victor, 15, 18, 22, 34, 126, 237
 Escarpit, Robert, 167
- Faber, Karl-Georg, 177
 Fadeev, A. A., 119, 139
 Fang, Achilles, 233
 Fischer, Ernst, 164
 Fizer, John, 131
 Fokkema, D. W., 9, 111, 240, 244
 Fowler, Roger, 236
 Frege, Gottlob, 213
 Freud, Sigmund, 68, 169
 Friedberg, Maurice, 238
 Fügen, Hans Norbert, 184
 Fuhrmann, Manfred, 198

- Gadamer, Hans-Georg, 176, 179, 203, 222
 Gallas, Helga, 164
 Garvin, Paul L., 46
 Genette, Gérard, 180-1
 Geurts, J. P. M., 219
 Gladkov, F. V., 119
 Goethe, Johann Wolfgang, 105, 148, 197
 Göttner, Heide, 179
 Gogol, N. V., 24, 120, 124, 128-9, 148
 Goldmann, Lucien, 146, 163, 165-6, 243
 Gombrich, E. H., 214, 218
 Gorky, Maksim, 116, 118, 123-4, 134, 150
 Grass, Günter, 203-5
 Greenlee, Douglas, 56
 Greimas, Algirdas Julien, 77, 81-4, 90
 Griboedov, A., 124
 Groeben, Norbert, 220
 Grygar, Mojmir, 47
 Günther, Hans, 40, 44, 50, 53, 182
 Guépin, J. P., 37
 Guillén, Claudio, 150
 Guljaev, N. A., 132
- Habermas, Jürgen, 168-9, 220, 222, 246
 Harkness, Margaret, 111
 Hassan, Ihab, 167
 Havránek, Bohuslav, 46
 Hegel, G. W. F., 104, 109, 111, 129, 158, 163, 237-8
 Heidegger, Martin, 220
 Helmer, Olaf, 218-21
 Hemingway, Ernest, 155
 Hempel, Carl, G., 10, 178
- Hillman, Heinz, 223
 Hirsch, Jr., E. D., 1, 9
 Högrefe, Wolfram, 180
 Hohenstein, Elmar, 220
 Homer, 7, 108, 120
 Horatius, 5
 Hsiao Chün, 139
 Hu Shih, 137
 Husserl, Edmund, 19, 21, 28, 40, 47, 72, 215, 234, 245
- Ingarden, Roman, 42-4, 47, 72, 183, 188, 207-8
 Ionesco, Eugène, 228-9
 Iser, Wolfgang, 185-8, 190, 193-5, 203-4, 244-5
 Ivanov, Vjačeslav Vs., 50-1
- Jakobson, Roman, 13-20, 22, 25-9, 32-3, 37-9, 42, 45, 48, 52, 57-9, 66, 70, 90-100, 166, 171, 201, 220, 228, 231, 234-6, 244-5
 Jakubinskij, Lev, 14, 20
 Jameson, Fredric, 146, 170
 Jarry, André, 51
 Jauss, Hans Robert, 57, 176-81, 184-98, 201-3, 208, 221-5, 238, 244
 Joyce, James, 124, 147, 150-1
 Judin, P. F., 105
 Just, Georg, 203-5
- Kačer, M., 187
 Kafka, Franz, 38, 147, 154
 Kagan, Moissej, 131, 238
 Kaiser, Gerhard, 193
 Kant, Immanuel, 129, 157
 Kapp, Volker, 230
 Katz, Jerrold J., 52

- Kautsky, Karl, 109
 Kautsky, Minna, 110-1
 Kayser, Wolfgang, 6-7, 233-4
 Kirillov, V. T., 121, 238
 Koestler, Arthur, 11
 Kon, I. S., 243
 Konstantinovič, Zoran, 43
 Kristeva, Julia, 236
 Kručěnych, Aleksej, 13, 17
 Krupskaja, N. K., 117, 130
 Kunne-Ibsch, Elrud, 22, 210
 Kuo Mo-Jo, 143
- Lane, Michael, 96-8, 244
 Lanson, Gustav, 63, 68
 Lao She, 139
 Lassalle, Ferdinand, 107-9, 238
 Leenhardt, Jacques, 146, 166
 Lenin, V. I., 103, 113-21, 126, 140, 146-51
 Levin, Harry, 153
 Levin, Ju. I., 50
 Levin, Samuel R., 95-6
 Lévi-Strauss, Claude, 35, 39, 62, 63, 66-8, 70, 74, 76-83, 86-7, 90-100, 183, 201, 214
 Li T'ai-po, 143
 Lifshitz, M. A., 147
 Lin Piao, 138, 143
 Link, Hannelore, 186-7, 193-5
 Liu Shao-ch'i, 143
 Lorenz, Richard, 238
 Lotman, Jurij M., 26, 29, 31, 37, 42, 48-62, 93-5, 100-1, 151, 158, 174, 189, 213, 225-7, 230, 235-6, 244
 Lowenthal, Leo, 167
 Lu Chi, 233
 Lu Hsün, 133, 140, 145, 239
 Lu Ting-i, 240
 Luckmann, Thomas, 225-6
 Lukács, Georg, 146-64, 166-7, 171, 241, 244
 Lunačarskij, A. V., 119-20, 128-30, 135
 Mácha, K. H., 45
 Maguire, Robert A., 119
 Majakovskij, V. V., 120, 199
 Malenkov, G. M., 126
 Mandelkow, Karl Robert, 188-9, 191
 Mann, Heinrich, 150
 Mann, Klaus, 149
 Mann, Thomas, 147, 151, 153-5, 207-8
 Mannheim, Karl, 189-90
 Mao Tse-tung, 115, 133-42, 144-5, 161, 237, 240
 Mao Tun, 138
 Margolis, Joseph, 3
 Markov, Vladimir, 13
 Marx, Karl, 68, 102-13, 116-9, 135, 140, 146-7, 149-53, 156-9, 161-3, 165, 168, 236-8, 240, 243
 Mathesius, Vilém, 39
 Mauron, Charles, 69, 73
 Mehring, Franz, 119
 Meinecke, Friedrich, 114, 216, 233
 Mejlach, M. B., 50
 Melerinskij, E. M., 35, 50, 82-3
 Merleau-Ponty, Maurice, 71-2
 Molière (Jean-Baptiste Poquellin), 121
 Morris, Charles, 53
 Morris, Wesley, 7
 Mukařovský, Jan, 27-9, 40-8, 55-6, 60-1, 72-3, 101, 174, 181-5, 187-8, 197, 200, 203, 233-5

- Nagel, Ernest, 178, 233-4, 244
 Naumann, Hans, 244
 Nietzsche, Friedrich, 22, 68, 207, 210
 Ogibenin, Boris, 245
 Oomen, Ursula, 93
 Osgood, Charles E., 201
 Ovsjannikov, M. E., 125, 132
- Pa Chin, 139
 Parkinson, G. H. R., 162, 242
 Pascal, Blaise, 165
 Pearce, Roy Harvey, 7
 Pierce, Charles Sanders, 53, 56, 211, 214, 245
 Peyre, Henri, 63
 Piaget, Jean, 244
 Picard, Raymond, 68-9, 73, 76
 Pil'njak, Boris, 120, 123
 Pingaud, Bernard, 244
 Pjatigorskij, A. M., 50
 Plechanov, G. V., 130, 135, 238
 Pomorska, Krystyna, 2
 Popper, Karl R., 11, 16, 103, 168, 170, 178, 189-90, 209, 216-18, 224, 243
 Posner, Roland, 94-6, 100, 245
 Porebnja, A. A., 20, 234
 Propp, Vladimir, 35-9, 77-83, 86-9
 Proust, Marcel, 124
 Pushkin, A. S., 18, 25
- Racine, Jean, 70, 73-6, 97, 165
 Radek, Karl, 124
 Ranke, Leopold von, 176
 Raphael, 121, 131
 Rescher, Nicholas, 62, 218-21, 233
 Reve, Karel van het, 239
 Revzin, I. L., 50, 52, 227-29
 Revzina, O. G., 54, 227-29
 Ricardou, Jean, 166
 Richard, Jean-Pierre, 69
 Ricouer, Paul, 68, 175, 181-2, 222
 Rieser, Max, 11
 Riffaterre, Michael, 97-101, 201, 224, 236, 245
 Robbe-Grillet, Alain, 166
 Rolland, Romain, 151, 153
 Rozanov, V. V., 25
 Rozental', M. M., 105
 Rühle, Jürgen, 152-3
 Ruwet, Nicolas, 95-6, 99
- Saltykov-Šcedrin, M. E., 120
 Sapir, Edward, 54
 Saussure, Ferdinand de, 19, 21, 40, 63-4, 78, 211, 235
 Sartre, J. P., 65, 160, 182-3, 244
 Šteglov, Ju. K., 50
 Schaff, Adam, 203-4
 Schelling, F. W. J. von, 40, 235
 Schiller, Friedrich, 107, 111
 Schiwy, Günther, 184
 Schlegel, August Wilhelm, 129, 238
 Schleiermacher, F. E. D., 179, 180, 219
 Schmid, Herta, 47
 Schmid, Wolf, 21
 Schmidt, Siegfried J., 92, 174, 220
 Schmitt, Hans-Jürgen, 241
 Schober, Rita, 238
 Scholes, Robert, 87
 Schücking, Levin L., 167
 Schupp, Franz, 218
 Sebeok, Thomas A., 50
 Segal, D. M., 26, 50, 54, 83
 Segers, Rien T., 210

- Seghers, Anna, 153, 163
 Seiffert, Helmut, 233
 Serafimovič, A. S., 119
 Shakespeare, William, 105, 107, 112, 120
 Shannon, Claude, 52
 Simmons, Ernest J., 116
 Sinjavskij, A. D., 125
 Skagestad, Peter, 218
 Šklovskij, Viktor, 13-7, 19-28, 30-5, 37-40, 42, 47-9, 51, 57-61, 120, 203-4, 226, 234
 Solzhenitsyn, Aleksandr, 148, 156
 Šper, Gustav, 28-9, 38, 41, 52-3, 232
 Spett, 234
 Staiiger, Emil, 6, 179, 235
 Stalin, I. V., 14, 123-6, 157
 Steinbeck, John, 155
 Stempel, Wolf-Dieter, 15, 173
 Stierle, Karlheinz, 236
 Striedter, Jurij, 15, 199
 Sue, Eugène, 108, 109
 Surkov, A. A., 117
 Sus, Oleg, 47
 Swayze, Harold, 111, 123, 126
 Szeliga, Ihar Zychlin,

 T'an P'ei-Sheng, 135, 239
 Tarski, Alfred, 218
 Teesing, H. P. H., 6
 Terc, Abram, 125
 Timofeev, L., 238
 Ting Ling, 139
 Todorov, Tzvetan, 35, 37, 49, 77-90
 Tolstoy, L. N., 17, 21-2, 113-5, 124, 148
 Tomaševskij, Boris, 14, 18, 23, 49
 Toporov, V. N., 50
 Trotsky, Leon, 32-3, 119, 122, 25
 Trubetzkoy, Nikolai, 39, 63, 65-7
 Tschizewskij, Dmitrij, 49
 Tu Fu, 143
 Turgenev, I. S., 22
 Tynjanov, Jurij, 1, 5, 13-5, 19, 23-7, 29-34, 37, 40-2, 45, 47-9, 51, 55-6, 59, 73, 171, 183
 Uspenskij, B. A., 50-2, 55
 Van Dijk, T. A., 234
 Vardin, I., 130
 Vengrov, N., 238
 Veselovskij, A. N., 24, 35-8
 Vičtor, Karl, 6
 Vinogradov, Viktor, 14, 24
 Vinokur, G. O., 14
 Vodička, Felix, 43, 46, 73, 182-4, 187-8
 Völker, Klaus, 162, 241
 Volkelt, Johannes, 48
 Voronskij, A. K., 119-20, 128-30

 Walden, Herwarth, 149
 Wang Jo-wang, 240
 Warren, Austin, 7
 Warren, Robert Penn, 7
 Watson, George, 2-3
 Weber, Jean-Paul, 69, 73
 Weitz, Morris, 2-4, 31
 Wellek, René, 3, 7-10, 31, 40, 44-6, 113, 173, 238
 Wen Kung, 240
 Wetter, Gustav A., 114
 Whorf, Benjamin Lee, 54-60
 Wienold, Götz, 183-4, 191-3, 244
 Wittgenstein, Ludwig, 4
 Yün Lan, 240

- Zamjatin, Evgenij, 120, 123, 140
 Ždanov, A. A., 124-6, 134, 138, 238
 Žirmunskij, Viktor, 14
 Zola, Emile, 113
 Žolkovskij, A. K., 50
 Zoščenko, Michail, 126, 140
 Zychlin von Zychlinski, Franz, 109