

Diklat

TEORI SASTRA JAWA



Oleh: Drs. Afendy Widayat

**Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah
Fakultas Bahasa dan Seni
Universitas Negeri Yogyakarta
2006**

Kata Pengantar

Segala puji syukur dan terima kasih saya panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Pengasih dan Maha Penyayang atas segala karunia-Nya sehingga saya dapat menyelesaikan diktat ini.

Ucapan terima kasih juga saya sampaikan kepada semua pihak yang telah membantu berbagai hal untuk penyelesaian diktat ini. Semoga Tuhan membalas berlebih dari segala amal baik hamba-Nya. Amien.

Diktat ini diharapkan dapat dipakai sebagai pegangan dalam proses belajar mengajar, khususnya mata kuliah Teori Sstra Jawa (berkode PBJ 223), yang diikuti oleh mahasiswa semester II Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah. Diktat ini disusun berdasarkan silabus mata kuliah yang bersangkutan. Mata kuliah ini bertujuan memberikan pemahaman tentang teori drama Jawa dan menerapkan dan membandingkan teori itu dengan cara apresiasi di lapangan, baik mengenai drama Jawa tradisional maupun drama Jawa modern.

Diktat ini tentu saja masih jauh dari sempurna. Oleh karena itu diharapkan berbagai kritik dan saran demi perbaikan-perbaikan untuk menuju kesempurnaannya. Untuk itu sebelumnya saya ucapkan terima kasih sebesar-besarnya bagi semua pihak yang menyampaikan saran dan kritiknya.

Akhirnya saya mohon maaf yang sebesar-besarnya bila ada kesalahan-kesalahan yang saya lakukan dalam rangka penyusunan diktat ini. Terima kasih.

Yogyakarta, 15 Maret 2006

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR DAFTAR ISI

I. Pendahuluan

- A. Sastra dan Bahasa Jawa**
- B. Genre Sastra Jawa**
- C. Sang Kawi, Pujangga dan Pengarang**

II. Khasanah Sastra Jawa Kuna

- A. Munculnya Sastra Jawa Kuna**
- B. Hasil Karya Sastra Jawa Kuna**
- C. Penentuan Umur Karya Sastra Jawa Kuna**
- D. Metrum Kkawin dan Kidung**
- E. Sarana Penulisan Sastra Jawa Kuna**

III. Khasanah Sastra Jawa Modern

- A. Sastra Prosa Jawa Modern**
- B. Sastra Puisi Jawa Modern**
- C. Sastra Drama Jawa Modern**

BAB I SAstra: HAKIKAT, FUNGSI, GENRE, DAN UNSUR-UNSURNYA

A. Pengertian dan Hakikat Sastra

Sastra, mungkin telah ada sejak manusia ada. Bersamaan dengan perkembangan manusia dan kebudayaannya, sastra juga berkembang menurut situasi dan kreasi manusianya. Dengan demikian, sejalan dengan pengelompokan-pengelompokan manusia serta kebudayaannya, sastra juga berkembang dalam kelompok-kelompok itu. Barangkali hal seperti inilah yang hingga saat ini menjadikan sastra memiliki keumuman sekaligus kekhususan. Seperti setiap manusia yang memiliki kekhasan dan kesamaan dengan manusia lainnya, setiap karya sastra demikian halnya. Welles & Warren (1993), secara agak optimis, menuliskan bahwa setiap karya sastra, di samping memiliki ciri khas, juga memiliki sifat-sifat yang sama dengan karya seni yang lain, sehingga orang dapat membuat generalisasi terhadap karya sastra dan drama periode tertentu, atau drama, kesusasteraan, atau kesenian pada umumnya.

Pernyataan Welles & Warren di atas, tentu saja harus dilengkapi dengan pernyataan Luxemburg, dkk., (1989), bahwa menurut mereka tidak mungkin memberikan sebuah definisi yang universal mengenai sastra. Sastra bukanlah sebuah benda yang dijumpai, sastra adalah sebuah nama yang dengan alasan tertentu diberikan kepada sejumlah hasil tertentu dalam suatu lingkungan kebudayaan.

Barangkali inilah titik pangkal dari permasalahan kajian sastra yang pertama kali muncul, yakni perihal tidak pernah terjawabnya (dengan memuaskan) pertanyaan “apakah sastra itu?”, karena terlalu kompleksnya sesuatu yang disebut sastra itu.

Arti sastra yang sangat kompleks itu telah mengaburkan batasan sastra sebagai obyek kajian keilmuan. Itulah sebabnya Teeuw (1984) menuliskan bahwa meskipun sudah cukup banyak usaha yang dilakukan sepanjang masa untuk memberi batasan yang tegas atas pertanyaan: “apakah sastra itu?”, namun batasan manapun juga yang diberikan oleh para ilmuwan tidak kesampaian. Hal itu dikarenakan batasan sastra itu hanya menekankan satu atau beberapa aspek saja, atau hanya berlaku untuk sastra tertentu saja, atau sebaliknya,

terlalu luas dan longgar sehingga melingkupi banyak hal yang jelas bukan sastra lagi. Menurut Luxemburg dkk (1989) kegagalan definisi itu antara lain sebagai berikut.

1. Karena orang ingin mendefinisikan terlalu banyak sekaligus, sering menggunakan dua kriteria sekaligus, sering menggunakan definisi deskriptif dan definisi evaluatif sekaligus, dengan menilai baik dan tidaknya suatu karya sastra.
2. Karena menggunakan definisi “ontologis” mengenai sastra, yakni mengungkap hakikat sebuah karya sastra. Padahal mengingat kompleksnya obyek sastra, mestinya sastra didefinisikan di dalam situasi pemakai atau pembaca sastra. Norma dan deskripsi sering dicampuradukkan, padahal suatu karya bagi satu orang bisa termasuk sastra, bagi orang lain mungkin tidak.
3. Anggapan mengenai sastra sering ditentukan oleh sastra Barat, khususnya sejak jaman renaissance, tanpa memperhitungkan bentuk-bentuk sastra di luar Eropa. Sastra India, Melayu, Jawa dan sebagainya tentu memiliki kekhasannya masing-masing, apalagi kalau dipisahkan dari jaman-jaman tertentu.
4. Definisi oleh ahli yang sering memuaskan untuk diterapkan pada sejumlah jenis sastra, tidak cocok untuk diterapkan pada sastra secara umum.

Pada berbagai hal secara umum, untuk mendefinisikan sesuatu itu dapat didekati dari namanya. Secara etimologis, kata sastra dalam bahasa Indonesia (dalam bahasa Inggris sering disebut *literature* dan dalam bahasa Perancis disebut *litterature*) berasal dari bahasa Sanskerta: akar kata ‘sas-, dalam kata kerja turunan berarti “mengarahkan, mengajar, memberi petunjuk atau instruksi”. Akhiran -tra, biasanya menunjukkan “alat, sarana”. Jadi sastra dapat berarti “alat untuk mengajar, buku petunjuk, buku instruksi atau pengajaran”.

Kata lain yang sering dipergunakan ialah kata **susastra** yang berasal dari kata sastra mendapat awalan su- yang berarti “baik, indah”. Jadi kata suastra dapat berarti “sastra yang baik” atau “sastra yang indah” yang dalam bahasa Perancis atau Inggris dipergunakan istilah *belles-lettres*. Menurut Gonda kata susastra tidak dipergunakan dalam

bahasa Jawa Kuna, sehingga istilah susastra adalah ciptaan Jawa atau Melayu yang muncul kemudian (Teeuw, 1984).

Batasan secara etimologis tersebut, juga belum maksimal. Tidak semua alat untuk mengajar bisa dikategorikan sebagai sastra, walaupun dalam arti sebaliknya, semua sastra “dapat” dipergunakan sebagai alat untuk mengajar.

Luxemburg, dkk. (1989) menyebutkan sejumlah faktor yang dewasa ini mendorong para pembaca untuk menyebut teks ini sastra dan teks itu bukan sastra, yakni sebagai berikut.

- (1) Yang dikaitkan dengan pengertian sastra ialah teks-teks yang tidak melulu untuk tujuan komunikatif praktis yang bersifat sementara waktu saja.
- (2) Bagi sastra Barat dewasa ini kebanyakan teks drama dan cerita mengandung fiksionalitas. Bagi orang Yunani dahulu, fiksionalitas tidak relevan untuk membatasi pengertian sastra, dan di Cina dahulu teks-teks rekaan justru tidak dianggap sastra.
- (3) Dalam hal puisi lirik, dipergunakan konvensi distansi untuk mengambil jarak sehingga tidak setiap puisi lirik dinamakan rekaan.
- (4) Bahan sastra diolah secara istimewa dan dengan cara yang berbeda-beda sehingga misalnya, pengertian bahasa puitik tidak pernah bisa dibatasi secara mutlak.
- (5) Sebuah karya sastra dapat dibaca menurut tahap-tahap arti yang berbeda-beda. Perbedaan-perbedaan itu tergantung pada mutu sastra yang bersangkutan dan kemampuan pembaca dalam menggauli teks-teks sastra.
- (6) Karya-karya bukan fiksi dan juga bukan puisi, karena ada kemiripan tertentu digolongkan dalam sastra, yakni karya-karya naratif, seperti biografi-biografi dan karya-karya yang menonjol karena bentuk dan gayanya. Surat-menyurat antar sastrawan lebih mudah dikategorikan sebagai sastra daripada antar sejarawan.
- (7) Terdapat karya-karya yang semula tidak masuk sastra, kemudian dikategorikan sastra. Misalnya kitab-kitab babad bukan sekedar penulisan sejarah tetapi sastra.

Wellek & Warren (1993) mencatat bahwa untuk mendefinisikan sastra ada beberapa cara, yakni sebagai berikut.

(1) Salah satu batasan sastra adalah segala sesuatu yang tertulis atau tercetak.

Pengertian ini seperti pengertian etimologis pada kata *literature* (Inggris). Jadi ilmuwan sastra dapat mempelajari profesi kedokteran, ekonomi, dsb. Dengan demikian seperti yang dikemukakan Edwin Greenlaw (teoritikus sastra Inggris) bahwa segala sesuatu yang berkaitan dengan sejarah kebudayaan termasuk dalam wilayah sastra. Demikian pula menurut banyak praktisi ilmu lain, sastra bukan hanya berkaitan erat dengan sejarah kebudayaan tetapi memang identik. Dalam hal ini Wellek & Warren mengomentari bahwa akhirnya studi semacam ini bukan studi sastra lagi. Studi yang berkaitan dengan sejarah kebudayaan cenderung menggeser studi sastra yang murni, karena dalam studi kebudayaan semua perbedaan dalam teks sastra diabaikan. Bagi sastra Jawa, seperti halnya pada banyak budaya lain, batasan seperti ini tidak menguntungkan karena Jawa memiliki tradisi sastra lisan yang sangat kuat.

(2) Cara lain untuk membatasi definisi pada sastra adalah membatasi pada “mahakarya” (great books), yaitu buku-buku yang dianggap “menonjol karena bentuk dan ekspresi sastranya”. Dalam hal ini kriteria penilaiannya adalah segi estetis atau nilai estetis dikombinasikan dengan nilai ilmiah. Di antara puisi lirik, drama dan cerita rekaan, mahakarya dipilih berdasarkan pertimbangan estetis. Sedang buku-buku lain dipilih karena reputasinya atau kecemerlangan ilmiahnya, ditambah penileian estetis dalam gaya bahasa, komposisi, dan kekuatan penyampaiannya. Dalam hal ini sastra atau bukan sastra ditentukan oleh penilaian. Di samping itu sejarah, filsafat dan ilmu pengetahuan termasuk dalam sastra. Dalam sastra Jawa kuna dan sebagian sastra Jawa modern, memang banyak karya sastra yang berisi ilmu pengetahuan atau sejarah, namun sering dikategorikan sebagai karya sastra karena gaya bahasanya, antara lain Negarakertagama (Jawa kuna) dan karya sastra Babad (Jawa modern) yang sebagian besar berisi sejarah.

- (3) Menurut Wellek & Warren, pengertian sastra yang paling tepat diterapkan pada seni sastra, yakni sastra sebagai karya imajinatif. Istilah lainnya adalah fiksi (*fiction*) dan puisi (*poetry*), namun pengertannya lebih sempit. Sedang penggunaan istilah sastra imajinatif (*imaginative literature*) dan *belles lettres* (tulisan yang indah dan sopan) kurang lebih menyerupai pengertian etimologis kata susastra, dinilai kurang cocok dan bisa memberi pengertian yang keliru. Istilah Inggris, *literature*, juga lebih sempit pengertiannya. Istilah yang agak luas pengertiannya dan lebih cocok adalah istilah dari Jerman *wortkuns* dan dari Rusia *slovesnost*.
- (4) Cara lain yang dilakukan untuk memecahkan definisi sastra adalah melalui kategorisasi bahasa. Bahasa adalah media yang dipergunakan oleh sastra. Namun demikian sastra tidak memiliki media secara khusus, karena bahasa juga dipergunakan sebagai media komunikasi oleh bidang keilmuan lain. Oleh karena itu membatasi sastra dari segi bahasanya juga tidak sesederhana itu.

Wellek & Warren (1993) juga menyatakan bahwa untuk melihat penggunaan bahasa yang khas sastra, harus dibedakan antara bahasa sastra, bahasa ilmiah dan bahasa sehari-hari. Hal ini pernah dilakukan oleh Thomas Clark Pollock dalam bukunya *The Nature of Literature*. Namun demikian buku itu tidak memuaskan terutama dalam membedakan bahasa sastra dengan bahasa sehari-hari.

Antara bahasa ilmiah dengan bahasa sastra memang agak mudah dibedakan. Bahasa ilmiah bersifat denotatif, yakni ada kecocokan antara tanda (*sign*) dengan yang diacu (*referent*). Jadi bahasa ilmiah cenderung menyerupai sistem tanda matematika atau logika simbolis.

Bahasa sastra, dibanding bahasa ilmiah, penuh ambiguitas dan homonim (kata-kata yang sama bunyinya tetapi berbeda artinya), serta memiliki kategori-kategori yang tak beraturan dan tak rasional. Bahasa sastra juga penuh dengan asosiasi, mengacu pada ungkapan atau karya yang diciptakan sebelumnya. Dengan kata lain bahasa sastra sangat

konotatif sifatnya. Bahasa sastra memiliki fungsi ekspresif, menunjukkan nada (*tone*) dan sikap pembicara atau penulisnya. Bahasa sastra berusaha mempengaruhi, membujuk dan pada akhirnya mengubah sikap pembaca. Disamping itu yang dipentingkan dalam bahasa sastra adalah tanda, simbolisme suara dari kata-kata. Berbagai teknik diciptakan untuk menarik perhatian pembaca.

Membedakan antara bahasa sastra dengan bahasa sehari-hari lebih sulit. Bahasa sehari-hari sering juga bersifat ekspresif. Yang jelas, perbedaan pragmatismenya ialah bahwa segala sesuatu yang mendorong orang untuk melakukan tindakan langsung yang kongkrit sukar untuk diterima sebagai puisi (baca: sastra) (Wellek & Warren, 1993).

Dalam hubungannya dengan bahasa, khususnya bahasa tulis, Teeuw (1984) memberikan beberapa catatan sebagai berikut.

- (1) Dalam sastra tulis terdapat keindahan bahasa, yakni pemakaian bahasa yang tepat dan sempurna. Disamping itu dalam sastra tulis sering memberi banyak kemungkinan untuk menciptakan keambiguan, makna ganda, yang sering dianggap sebagai ciri khas bahasa sastra.
- (2) Dalam sastra tulis, ambiguitas diri penulis yang tidak langsung dihadapi oleh pembaca, sering dimanfaatkan bahkan dieksploitasi secara sangat halus. Tokoh aku dalam karya sastra belum tentu identik dengan penulisnya.
- (3) Karena hubungan antara karya sastra dengan penulisnya terputus, dengan sendirinya tulisan itu menjadi sangat penting dan mandiri. Jadi karya sastra bukanlah tindak komunikasi biasa dan memunculkan bermacam-macam konvensi yang harus dikuasai pembaca dalam memahami sastra
- (4) Sastra adalah dunia dalam kata dan dalam pemahamannya tidak dibantu lagi oleh penulisnya sehingga tergantung pada kata.
- (5) Tulisan dapat diulang baca, sedang konvensi sastranya dapat berubah-ubah sehingga interpretasi sastra dapat ditinjau lagi disesuaikan dengan informasi baru.
- (6) Reproduksi sastra sangat mungkin terjadi sehingga dimungkinkan terjadinya perubahan atau pemantapan sehingga terjadi variasi makna. Bagi peneliti hal itu

justru memperluas lahan kajian. Bagi pembaca memungkinkan terpenuhi seleranya.

- (7) Reproduksi sastra dalam berbagai jaman, berbagai bahasa dan budaya menjadikan sastra menjadi gejala sejarah dengan segala akibatnya. Saat ini orang bisa membaca karya Homeros 30 abad yang lalu, atau karya Prapanca pada abad XIV. Kesenambungan kebudayaan sebagian besar tergantung dari penemuan tulisan dan abjad. Namun demikian penafsiran sastra kadang menjadi berbeda dari masa ke masa. Perbedaan penafsiran itu menjadi permasalahan apakah hal ini justru sebagai kekayaan sastra atau sebaliknya, harus berusaha menginterpretasi sesuai dengan maksud awal (asli)-nya.

Teeuw (1984) menegaskan bahwa sastra bukan hanya dalam rangka sastra tulis, karena ada sastra yang hidup dan berkembang dalam bentuk sastra lisan. Tujuh catatan dalam hubungannya dengan sastra tulis di atas tidak serta merta dapat diterapkan pada sastra lisan, namun setidaknya terdapat kemiripan terutama pada nomor 1, 2, dan 5. Dalam sastra sering sekali ada bentuk campuran antara sastra tulis dengan sastra lisan, misalnya banyak tersebar di Indonesia.

Pada akhirnya Teeuw (1984) berkesimpulan bahwa tidak ada kriteria yang jelas yang dapat diambil dari perbedaan pemakaian bahasa lisan dan bahasa tulis untuk membatasi sastra sebagai gejala yang khas. Ada pemakaian bahasa lisan dan tulis yang sastra, ada pula yang bukan sastra; sebaliknya ada sastra tulis dan ada sastra lisan. Tolok ukur untuk membedakan sastra dan bukan sastra harus dicari di bidang lain.

Dengan demikian semakin komplekslah permasalahan yang dihadapi untuk memberikan batasan antara sastra dan bukan sastra. Namun demikian ada sejumlah pengertian yang berlaku pada zaman Romantik yang menurut Luxemburg dkk (1989) hingga saat ini masih selalu dipakai, sebagai berikut.

- (1) Sastra merupakan sebuah ciptaan, sebuah kreasi, bukan semata-mata sebuah imitasi. Sastra terutama merupakan luapan emosi yang spontan. Unsur kreativitas dan spontanitas dewasa ini pun masih sering dijadikan sebagai pedoman

- (2) Sastra bersifat otonom, tidak mengacu pada sesuatu yang lain; sastra tidak bersifat komunikatif. Sang penyair hanya mencari keselarasan di dalam karyanya sendiri. Misalnya kaum formalis dari Rusia di awal abad XX (masih) menganggap bahwa cara pengungkapan merupakan ciri khas bagi kesastraan. Kesastraan ditentukan oleh cara bahannya disajikan. Bahan puisi ialah bahasa serta subyeknya, sedang bahan naratif adalah sejarah atau peristiwa yang diceritakan.
- (3) Karya sastra yang otonom itu bercirikan suatu koherensi. Pengertian koherensi itu dapat ditafsirkan sebagai suatu keselarasan yang mendalam antara bentuk dan isi. Setiap isi berkaitan dengan bentuk atau ungkapan tertentu. Seperti bentuk dan isi saling berhubungan, demikian bagian dan keseluruhan kait-mengait secara erat sehingga saling menerangkan.
- (4) Sastra menghadirkan sebuah sintesa antara hal-hal yang saling bertentangan, antara yang disadari dengan yang tidak, antara pria dan wanita, antara roh dan benda, dsb. Misalnya aliran New critics di Amerika (masih) menganggap bahwa bahasa puisi adalah bahasa paradoks.
- (5) Sastra mengungkapkan yang tak terungkap. Oleh sastra ditimbulkan asosiasi dan konotasi. Dalam teks sastra ada sederet arti yang tidak diungkapkan dalam bahasa sehari-hari. Misalnya Roland Barthes (masih) menyatakan bahwa menafsirkan sebuah teks sastra tidak boleh menunjukkan satu arti saja, melainkan membeberkan aneka kemungkinan.

Sebagai bahan pembandingan dan langkah awal untuk melakukan pengkajian pada khasanah kesasteraan, kiranya perlu juga disampaikan beberapa batasan sastra yang pernah dituliskan oleh beberapa pengamat sastra di Indonesia.

Andre Hardjana dalam bukunya *Kritik Sastra: Sebuah Pengantar* (1983), menggunakan batasan sastra yang diberikan oleh William Henry Hudson, yakni bahwa sastra - sebagai “pengungkapan baku dari apa yang telah disaksikan orang dalam kehidupan, apa yang telah dialami orang tentang kehidupan, apa yang telah dipermenungkan, dan dirasakan

orang mengenai segi-segi kehidupan yang paling menarik minat secara langsung lagi kuat - pada hakikatnya adalah suatu pengungkapan kehidupan lewat bentuk bahasa.

Atar Semi, dalam bukunya *Anatomi Sastra* (1988) menyatakan bahwa sastra adalah suatu bentuk dan hasil pekerjaan seni kreatif yang obyeknya adalah manusia dan kehidupannya, dengan menggunakan bahasa sebagai mediumnya.

Panuti Sudjiman, dalam edisinya *Kamus Istilah Sastra* (1986), menuliskan sastra adalah karya lisan atau tertulis yang memiliki berbagai ciri keunggulan seperti keorisinalan, keartistikan, keindahan dalam isi dan ungkapannya.

Jakob Sumarjo, dalam bukunya *Memahami Kesusasteraan* (1984), menyatakan bahwa kesusasteraan dapat dilihat sebagai memiliki badan dan jiwa. Jiwa sastra berupa pikiran, perasaan dan pengalaman manusia, sedang badannya adalah ungkapan bahasa yang indah, sehingga memberikan hiburan bagi pembacanya.

B. Fungsi Sastra

Antara sastra, fungsi dan sifatnya adalah sesuatu yang koheren. Membicarakan apa itu sastra berarti juga menyinggung bagaimanakah sastra itu dan untuk apa. Fungsi suatu benda sesuai dengan sifat-sifat benda itu. Fungsi puisi sesuai dengan sifat-sifat puisi itu. Setelah dicermati beberapa pengertian sastra di atas, maka terdapat unsur-unsur yang terdapat dalam sastra, misalnya kreatif, keindahan, menghibur, baik, bermanfaat, tentang manusia dan kehidupannya, dsb. Unsur-unsur tersebut merupakan indikator yang dapat digunakan untuk melacak, menangkap atau merumuskan fungsinya.

Fungsi sastra sering berubah-ubah menurut pandangan masyarakat terhadap sastra itu sendiri. Pada akhir abad ke-19, dengan munculnya doktrin “seni untuk seni”, tentu saja fungsi sastra juga mengalami perubahan, yakni dalam rangka mengabdikan pada seni. Demikian juga pada abad ke-20 dengan adanya doktrin “*poesie pure*” atau puisi murni. Pada masa renaissance di Amerika, Edgar Allan Poe mengkritik konsep bahwa puisi bersifat didaktis, yang dalam istilah Poe disebut *didactic heresy* yakni sastra berfungsi menghibur dan sekaligus mengajarkan sesuatu.

Namun demikian, menurut Wellek & Warren (1993), bila ditinjau dari sejarah estetika, konsep dan fungsi sastra pada dasarnya tidak berubah, sejauh konsep-konsep itu dituangkan dalam istilah-istilah konseptual yang umum. Di bawah ini beberapa catatan Wellek & Warren dalam hal fungsi sastra.

a. Fungsi *Dulce* dan *Utile*

Horace (Horatius) pernah mengemukakan pendapatnya bahwa sastra (puisi) harus memenuhi fungsi *dulce* dan *utile*: puisi itu indah dan berguna. Konsep indah dan berguna itu, harus berlaku sekaligus, karena bila indah saja berarti puisi itu menghibur saja dan cenderung bermain-main sehingga mengesampingkan ketekunan, keahlian, dan perencanaan sungguh-sungguh dari penyairnya. Sebaliknya, bila berguna saja, berarti melupakan kesenangan yang ditimbulkan oleh puisi.

Dalam arti luas, konsep berguna tidak hanya dalam rangka berisi ajaran-ajaran moral, tetapi berarti “tidak membuang-buang waktu”, dan indah berarti “tidak membosankan”, “bukan kewajiban” atau “memberikan kesenangan”, maka fungsi itu telah terbukti, misalnya, Hegel mendapatkan fungsi itu dalam drama kesenangannya *Antigone*.

Konsep indah dan berguna tersebut harus saling mengisi. Dalam sastra, kesenangan tidak hanya dalam arti fisik, tetapi lebih dari itu, yakni kontemplasi yang tidak mencari keuntungan. Sedang manfaatnya keseriusan yang bersifat didaktis, adalah keseriusan yang menyenangkan, keseriusan estetis, keseriusan persepsi.

b. Fungsi Khusus Sastra

Apakah sastra memiliki manfaat yang berbeda dengan sejarah, filsafat, musik atau bidang-bidang lainnya? Aristoteles pernah mengemukakan diktumnya yang terkenal, bahwa puisi lebih filosofis dari sejarah, karena sejarah berkaitan dengan hal-hal yang telah terjadi, sedang puisi berkaitan dengan hal-hal yang bisa terjadi, yakni hal-hal yang umum dan yang mungkin. Pada jaman neoklasik, Samuel Johnson masih menganggap puisi menyampaikan hal-hal yang umum (*grandeur of generality*), sedang para teoritikus abad ke-20 telah

menekankan sifat khusus puisi. Teori sastra dan *apologetics* (pembelaan terhadap sastra) juga menekankan sifat tipikal sastra. Sastra dapat dianggap lebih umum dari sejarah dan biografi, tetapi lebih khusus dari psikologi dan sosiologi. Namun tingkat keumuman dan kekhususannya berbeda-beda tiap sastra dan tiap periode.

c. Sastra dan Psikologi

Salah satu nilai (fungsi) kognitif drama dan novel adalah segi psikologisnya. Menurut Wellek & Warren (1993) pernyataan yang sering terdengar adalah bahwa novelis dapat mengajarkan lebih banyak tentang sifat-sifat manusia daripada psikolog. Karen Horney menunjuk pada Dostoyevsky, Shakespeare, Ibsen, dan Balzac sebagai sumber studi psikologi. E.M. Forster menyatakan bahwa novel sangat berjasa mengungkapkan kehidupan batin tokoh-tokohnya.

d. Sastra dan Kebenaran

Dalam hubungannya dengan kebenaran, Max Eastman menyangkal bahwa pada abad ilmu pengetahuan, “pikiran sastra” dapat mengungkapkan kebenaran. Bagi Eastman, “pikiran sastra” adalah pikiran amatir tanpa keahlian tertentu (khusus) dan warisan jaman pra-ilmu pengetahuan yang memanfaatkan sarana verbal untuk menciptakan “kebenaran”. Menurut pendapatnya, kebenaran dalam karya sastra sama dengan kebenaran di luar karya sastra, yakni pengetahuan sistematis yang dapat dibuktikan. Menurut Eastman, tugas penyair bukan menemukan dan menyampaikan pengetahuan. Fungsi utamanya adalah membuat orang melihat apa yang sehari-hari sudah ada di depannya, dan membayangkan apa yang secara konseptual dan nyata sebenarnya sudah diketahuinya.

Menurut Wellek & Warren kontroversi antara ada dan tidaknya kebenaran dalam sastra bersifat semantik antara “pengetahuan”, “kebenaran”, “kognisi”, dan “kebijaksanaan”. Kalau kebenaran diartikan sebagai konsep dan proposisi, maka seni, termasuk seni sastra, bukan bentuk kebenaran. Apalagi jika batasan positif reduktif diterapkan, yakni bahwa kebenaran dibatasi pada apa yang dapat dibuktikan secara metodis oleh siapa saja. Namun

secara umum, ahli-ahli estetika tidak menolak bahwa “kebenaran” merupakan kriteria atau ciri khas seni. Hal ini dikarenakan: 1) kebenaran adalah kehormatan sehingga memberi penghormatan pada seni; 2) bila seni itu tidak “benar” berarti seni itu “bohong” seperti tuduhan Plato. Menurut Welles & Warren (1993) sastra rekaan adalah fiksi sebuah “tiruan kehidupan” yang artistik dan verbal. Lawan kata fiksi bukanlah “kebenaran” melainkan “fakta” atau “keberadaan waktu dan ruang”. Dalam sastra hal-hal yang mungkin terjadi lebih berterima daripada “fakta”.

Ada dua tipe dasar pengetahuan yang menggunakan sistem bahasa yang terdiri atas tanda-tanda: 1) ilmu pengetahuan yang memakai cara diskursif, yakni membuat uraian panjang 2) seni yang memakai cara presentasional, yakni langsung memberi wujud atau contoh. Sistem pertama dipakai oleh para pemikir dan filsuf. Yang kedua meliputi mitos keagamaan dan puisi (sastra). Susanne K. Langer melihat sastra dalam beberapa hal, merupakan campuran arti bentuk diskursif dan presentasional. Dalam hal ini Archibald MacLeish dalam bukunya *Ars Poetica* menjabarkan sifat indah sastra dan filsafat, bahwa puisi sama seriusnya dan sama pentingnya dengan filsafat (ilmu pengetahuan, kebijaksanaan) dan memiliki persamaan dengan kebenaran; jadi mirip kebenaran.

e. Sastra dan Propaganda

Dalam hubungannya dengan pandangan bahwa seni adalah propaganda, perlu dijelaskan batasan propaganda itu. Dalam bahasa populer, propaganda dikaitkan dengan doktrin yang berbahaya, yang disebarkan oleh orang yang tidak dapat dipercaya. Dalam propaganda tersirat unsur-unsur perhitungan, maksud tertentu, dan biasanya diterapkan dalam doktrin atau program tertentu pula. Dengan demikian sejumlah seni dapat digolongkan sebagai propaganda. Sedang seni yang baik, seni yang hebat bukanlah propaganda. Bila istilah propaganda diperluas hingga mencakup “segala macam usaha yang dilakukan dengan sadar atau tidak untuk mempengaruhi pembaca agar menerima sikap hidup tertentu”, maka semua seniman melakukan propaganda. Bahkan, seniman yang bertanggung

jawab wajib secara moral melakukan propaganda. Menurut Montgomery Belgion seorang sastrawan adalah pelaku propaganda yang tak bertanggung jawab (*irresponsible propagandist*). Menurut Eliot, kadar tanggung jawab dinilai dari maksud pengarang dan dampak sejarah. Menurut Wellek & Warren pandangan hidup yang diartikulasikan pengarang (yang) bertanggung jawab tidak sesederhana karya propaganda populer. Pandangan hidup yang kompleks dalam karya sastra tidak bisa mendorong orang melakukan tindakan yang naif dan sembrono dengan sugesti hipnotis.

f. Sastra dan Fungsi Katarsis

Chatarsis merupakan istilah bahasa Yunani yang dipakai oleh Aristoteles dalam bukunya *The Poetics* dengan makna yang hingga saat ini masih diperdebatkan. Namun yang jelas masalah yang timbul dari penggunaan istilah itu ialah adanya fungsi sastra yang menurut sejumlah teoritikus, untuk membebaskan pembaca dan penulisnya dari tekanan emosi. Bagi penulis, mengekspresikan emosi berarti melepaskan diri dari emosi itu. Bagi pembaca, emosi mereka sudah diberi fokus dalam karya sastra, dan lepas (terbebas) pada akhir pengalaman estetis mereka sehingga mereka mendapatkan “ketenangan pikiran”. Berbeda dengan hal tersebut, menurut Plato, drama tragedi dan drama komedi justru memupuk dan menyuburkan emosi yang seharusnya di matikan.

Dari uraian yang bersifat umum di atas, kiranya perlu juga dicantumkan di sini fungsi sastra menurut pengamat sastra di Indonesia. Menurut Atar Semi (1988) ada tiga tugas dan fungsi sastra. **Pertama**, sebagai alat penting pemikir-pemikir untuk menggerakkan pembaca kepada kenyataan dan menolongnya mengambil suatu keputusan bila ia mendapat masalah. Pengarang bertugas mengikuti dan memikirkan tentang budaya dan nilai-nilai bangsanya pada masa ia hidup untuk kemudian dicurahkan ke dalam karya sastra yang baik. Salah satu ukuran sastra yang baik ialah sastra yang dapat menggambarkan kebudayaan masyarakat pemiliknya pada jamannya. Karya sastra memberikan kearifan alternatif untuk menolong mengatasi masalah kehidupan. Pada jaman globalisasi ini interaksi kebudayaan antar bangsa terjadi secara intensif sehingga budaya yang tidak sesuai dengan kepribadian bangsa pun

akan mempengaruhi, menggeser, bahkan menggantikan kebudayaan bangsa yang ada sebelumnya. Di sinilah diharapkan peran sastra dapat menangkal pengaruh-pengaruh negatif tersebut.

Kedua, sastra berfungsi sebagai alat untuk meneruskan tradisi suatu bangsa, baik kepada masyarakat sejaman maupun generasi mendatang. Dengan kata lain sebagai alat penerus tradisi dari generasi ke generasi berikutnya, baik berupa cara berpikir, kepercayaan, kebiasaan, pengalaman sejarah, rasa keindahan, bahasa, serta bentuk-bentuk kebudayaannya.

Ketiga, menjadikan dirinya sebagai suatu tempat dimana nilai kemanusiaan diberi perhatian (dihargai) sewajarnya, dipertahankan dan disebarluaskan, terutama ditengah-tengah kehidupan modern yang ditandai dengan majunya sains dan teknologi dengan pesat.

Dengan demikian fungsi sastra, dalam hal ini seperti pembicaraan-pembicaraan di atasnya, tidak dapat digeneralisasikan begitu saja dan memerlukan penjelasan-penjelasan yang lebih berterima dengan mempertimbangkan kondisi kontekstualnya. Dalam hal ini dapat dibaca lebih jauh tentang perdebatan sastra kontekstual (Heryanto, 1985)

C. Genre Sastra

Pembicaraan tentang genre sastra, seperti halnya pembicaraan tentang fungsi sastra dan teori sastra pada umumnya, telah berlangsung lama. Dalam sejarahnya, batasan mengenai genre sastra juga bersifat sangat dinamis dan berbeda-beda.

Jenis sastra terjadi karena konvensi sastra yang berlaku pada suatu karya membentuk ciri karya tersebut. Menurut N.H. Pearson jenis sastra dapat dianggap sebagai suatu perintah kelembagaan yang memaksa pengarangnya sendiri. Menurut Harry Levin, jenis sastra adalah suatu “lembaga”, seperti halnya gereja, universitas, atau negara. Jenis sastra itu dinamis seperti halnya sebuah institusi yang boleh diikuti atau tidak, atau boleh dirubah. Sedang menurut A. Thibaudet teori genre adalah suatu prinsip keteraturan: sastra dan sejarah sastra diklasifikasikan tidak berdasarkan waktu atau tempat (periode atau pembagian sastra

nasional), tetapi berdasarkan tipe struktur atau susunan sastra tertentu (Wellek & Warren, 1993).

Asia Padmopuspito (1991) mengutip beberapa definisi genre sastra dari beberapa pakar sastra, antara lain sebagai berikut. Menurut Shipley, genre adalah jenis atau kelas yang di dalamnya termasuk karya sastra. Hasry Shaw menyatakan bahwa genre adalah kategori atau kelas usaha seni yang memiliki bentuk, teknik atau isi khusus....Di antara genre dalam sastra termasuk novel, cerita pendek, esai, epik, dsb. Menurut Abrams, genre merupakan istilah untuk menandai jenis sastra atau bentuk sastra. Nama genre sastra pada periode kuno: tragedi, komedi, epik, satire, novel, esai dan biografi. Pada periode renaissance: epik, tragedi, komedi, sejarah, pas toral, komik pastoral, dsb. Menurut Hirsch, cara terbaik untuk mendefinisikan genre ialah dengan melukiskan unsur-unsur di dalam kelompok teks sempit yang mempunyai hubungan sejarah secara langsung.

Aristoteles dalam tulisannya yang berjudul *Poetika* meletakkan dasar untuk studi jenis sastra. Ia sadar bahwa karya sastra dapat digolongkan menurut berbagai kriteria; menurutnya ada tiga macam kriteria yang dapat dijadikan patokan (berdasarkan sastra Yunani klasik, namun teori ini banyak cocoknya untuk sastra lain), sebagai berikut (Teeuw, 1984).

1. Sarana perwujudannya (*media of representation*):

- a. prosa
- b. puisi: yang satu matra (contohnya: syair) dan yang lebih dari satu matra (contohnya tragedi, kakawin)

(Dalam pembagian ini pada prinsipnya tidak dibedakan antara sastra dan bukan sastra)

2. Obyek perwujudan (*objects of representation*): yang menjadi obyek pada prinsipnya manusia, tetapi ada tiga kemungkinan:

- a. manusia rekaan lebih agung dari manusia nyata: tragedi, epik Homeros, cerita Panji
- b. manusia rekaan lebih hina dari manusia nyata: komedi, lenong

c. manusia rekaan sama dengan manusia nyata: Cleophon (bila ketika itu sudah ada roman pastilah masuk kategori ini)

3. Ragam Perwujudannya (*manner of poetic representation*):

- a. teks sebagian terdiri dari cerita, sebagian disajikan melalui ujaran tokoh (dialog): epik
- b. yang berbicara si aku lirik penyair: lirik
- c. yang berbicara para tokoh saja: drama

Teeuw (1984) juga mencatat pendapat beberapa pakar yang mempermasalahkan dinamika jenis sastra, sebagai berikut. Menurut Culler, pada dasarnya fungsi konvensi jenis sastra ialah mengadakan perjanjian antara penulis dan pembaca, agar terpenuhi harapan tertentu yang relevan, dan dengan demikian dimungkinkan sekaligus penyesuaian dengan dan penyimpangan dari ragam keterpahaman yang telah diterima. Menurut Todorov, batasan jenis sastra oleh karena itu merupakan suatu kian kemari yang terus menerus antara deskripsi fakta-fakta dan abstraksi teori. Menurut Claudio Guillen, jenis sastra adalah undangan atau tantangan untuk melahirkan wujud. Konsep jenis memandang ke depan dan ke belakang sekaligus. Ke belakang ke karya sastra yang sudah ada dan ke depan ke calon penulis. Menurut Todorov, setiap karya agung, per definisi, menciptakan jenis sastranya sendiri. Setiap karya agung menetapkan terwujudnya dua jenis, kenyataan dan norma, norma jenis yang dilampauinya yang menguasai sastra sebelumnya, dan norma jenis yang diciptakannya. Demikian juga menurut Hans Robert Jausz, bahwa jenis sastra per definisi tidak bisa hidup untuk selamanya, karya agung justru melampaui batas konvensi yang berlaku membuka kemungkinan baru untuk perkembangan jenis sastra. Jenis sastra bukanlah sistem yang beku, kaku, tetapi berubah terus, luwes dan lincah. Peneliti sastra harus mengikuti perkembangan itu dalam penelitiannya. Teeuw menambahkan bahwa dalam penelitian sistem jenis sastra, tidak ada garis pemisah yang jelas antara pendekatan diakronik dan sinkronik: karya sastra selalu berada dalam ketegangan dengan karya-karya yang diciptakan sebelumnya.

Sehubungan dengan pernyataan tersebut Luxemburg dkk. (1989) menuliskan bahwa penjenisan sering kali tidak hanya deskriptif tetapi juga preskriptif, yakni membuat peraturan-peraturan, sehingga pengarang akan bangga bila dapat memenuhinya. Hal inilah

yang disebut dengan **estetika identitas**. Sedang pertentangan yang mendobrak peraturan-peraturan itu disebut **estetika oposisi**. Dalam sejarah sastra di Indonesia juga banyak sastrawan yang terkenal dengan pembaruan-pembaruannya yang kemudian diikuti oleh sastrawan-sastrawan di belakangnya yang kemudian menyuarakan jenis sastra baru. Dalam sastra Jawa dikenal nama Intojo yang mengenalkan jenis soneta pada sastra Jawa sehingga ia disebut sebagai bapak soneta sastra Jawa modern. Juga dikenal nama Iesmaniasita yang memberontak aturan-aturan tradisi sastra Jawa sebelumnya. Ia menuliskan pemberontakannya dalam puisinya yang berjudul *Kowe Wis Lega?* dan cerpen Jawanya *Tiyupan Pedhut Anjasmara*.

Dewasa ini dalam pengajaran sastra di sekolah-sekolah tampak bahwa penjenisan sastra diterapkan secara sederhana dengan menekankan bentuk material atau lahiriahnya saja. Secara lahiriah Luxemburg (1989) menuliskan bahwa sebuah **cerita (fiksi)** mengisi seluruh permukaan halaman. Sedang dalam **teks drama** dijumpai banyak bidang putih, khususnya bila pembicaranya ganti. Nama-nama pelakunya dicetak secara khusus sehingga meyakinkan sebagai drama. Dalam hal **puisi** pun biasanya halaman tidak terisi penuh (larik-lariknya tidak panjang) dan bait-baitnya dipisahkan oleh bidang-bidang putih atau larik-larik kosong. Perbedaan antara roman dan novel ditentukan panjangnya teks atau jumlah kata.

Luxemburg, dkk. (1989) juga membagi bab-bab dalam bukunya menjadi teks-teks naratif, teks-teks drama dan teks-teks puisi. Teks naratif sering disebut juga jenis fiksi yang biasanya berbentuk prosa atau disebut prosa fiksi. Luxemburg membatasi **teks naratif** ialah semua teks yang tidak bersifat dialog dan yang isinya merupakan suatu kisah sejarah, sebuah deretan peristiwa. **Teks-teks drama** ialah semua teks yang bersifat dialog-dialog dan yang isinya membentangkan sebuah alur. Sedang **teks-teks puisi** ialah semua teks monolog yang isinya tidak pertama-tama merupakan sebuah alur.

Dalam sastra Jawa modern teks naratif atau prosa disebut *gancaran*. Dalam puisi Jawa, dikenal puisi tradisional yang berbentuk *tembang* dan puisi modern yang disebut *geguritan*. Sedang dalam bentuk drama, khususnya drama tradisional dikenal bentuk *pakem* (pedoman pementasan), baik *pakem jangkep* (lengkap) maupun *pakem balungan* (petunjuk

pembabakan atau pengadegannya). Adapun drama Jawa modern sering disebut sandiwara, terutama sandiwara (di) radio.

Agaknya tiga jenis inilah (prosa, puisi dan drama) yang secara sederhana dapat dikenali dan tampak berbeda antar masing-masing jenis dalam karya sastra itu. Namun demikian dalam kenyataannya, khususnya dalam sastra Jawa, batasan yang diberikan Luxemburg, dkk. tersebut harus diberi catatan khusus karena adanya bentuk-bentuk yang dasar klasifikasinya ambigu. Misalnya, puisi tradisional (*tembang*) yang menekankan kisah sejarah atau rentetan peristiwa, yakni misalnya jenis sastra babad yang kebanyakan ditulis dalam bentuk puisi tradisional Jawa (*tembang*).

Pada sastra Jawa modern tampak pembagian tersebut (prosa, puisi dan drama) banyak diikuti oleh para pengarang. Tidak mengherankan bila banyak bermunculan buku-buku antologi sastra Jawa yang berisi masing-masing jenis tersebut secara terpisah satu dengan jenis lainnya. Misalnya dalam sastra Jawa bermunculan antologi *geguritan* (puisi Jawa modern), yakni antara lain, *Kristal Emas* (1994), *Mantra Katresnan* (2000), *Kabar Saka Bendulmrisi* (2001) dsb. Yang berjenis prosa antara lain bermunculan antologi *cerkak* (cerita pendek Jawa), yakni antara lain *Kalimput ing Pedut* (1976), *Niskala* (1993), *Bandha Pusaka* (2001), dsb. Sedang yang berjenis drama muncul antologi seperti *Gapit* (1998), *Gong* (2002), dsb.

Bila ditinjau dari segi isi pembicaraan atau tema-temanya, karya sastra Jawa dapat dibedakan menjadi beberapa jenis, yakni antara lain sebagai berikut.

- 1) **Babad**, yakni berisi tentang sejarah yang ditulis dengan cara pandang tradisional, sehingga dibumbui dengan berbagai mitos, legenda, dsb. Babad sering ditulis dalam bentuk puisi (*tembang*).
- 2) **Niti** atau wulang atau pitutur, yakni berisi tentang ajaran kebaikan, antara lain tentang etika atau moral, tatacara atau tradisi, dsb.
- 3) **Wirid** dan **suluk**, yakni berisi tentang ajaran kebatinan (Islam-kejawen) atau tasawuf. Wirid ditulis dalam bentuk prosa, sedang suluk ditulis dalam bentuk *tembang*.

- 4) **Wayang**, yakni berisi cerita kepahlawanan (wiracarita). Ada beberapa jenis cerita wayang Jawa, antara lain: wayang purwa, wayang menak, wayang wahyu, wayang Pancasila, dsb. Wayang purwa berasal dari sumber kitab *Mahabarata*, *Ramayana*, *Serat Lokapala*, dsb. Penulisan cerita wayang purwa berbentuk prosa (*gancaran*), *tembang*, maupun drama (bentuk *pakem* atau pedoman pementasan).
- 5) **Menak**, berisi cerita wiracarita yang berhubungan dengan perkembangan Islam di Timur-Tengah yang telah dibumbui oleh berbagai mitos Jawa.
- 6) **Panji**, yakni berisi wiracarita dengan tokoh utamanya Panji yang berhubungan dengan babad Kediri dan Jenggala
- 7) **Roman, novel, novelet, dan crita cekak (*cerkak*)**, merupakan hasil karya sastra Jawa modern berbentuk prosa. Antara jenis roman, novel, novelet, dan cerkak, pada umumnya dibedakan secara kuantitatif, yakni jumlah kata atau halamannya. Secara urut, roman terpanjang dan cerkak terpendek.
- 8) **Dongeng dan jagading lembut**, dari segi panjangnya, biasanya bisa dikategorikan sebagai cerkak. Namun penekanan isinya berbeda. Cerkak biasanya berisi cerita kehidupan manusia sehari-hari. Dongeng berisi cerita khayal (fantastis) dengan tokoh manusia, binatang, atau benda-benda tertentu. Sedang jagading lembut, berisi cerita tentang manusia dalam hubungannya dengan hantu (lelembut).
- 9) Dsb.

D. Unsur-unsur Sastra: Intrinsik dan Ekstrinsik

Karya sastra pada dasarnya merupakan hasil rangkaian kata-kata atau bangunan kata-kata atau sering disebut dunia dalam kata. Bangunan sastra tersebut memiliki bagian-bagian yang merupakan unsur-unsur sastra yang secara keseluruhan menjadi satu kesatuan yang utuh atau sering disebut memiliki totalitas. Unsur-unsur tersebut saling berkaitan dan sekaligus saling mendukung dan saling menggantungkan. Unsur-unsur sastra tersebut sangat

penting untuk dicermati terutama dalam rangka mengkaji atau meneliti karya sastra yang bersangkutan.

Unsur-unsur pembangun karya sastra, pada dasarnya dapat dibagi menjadi dua, yakni **unsur intrinsik** dan **unsur ekstrinsik**. Unsur intrinsik adalah unsur-unsur yang secara langsung membangun karya sastra itu sendiri, unsur yang secara faktual akan segera dijumpai oleh pembaca. Kepaduan atau keterjalinan unsur-unsur intrinsik inilah yang membuat karya sastra berwujud.

Adapun unsur ekstrinsik karya sastra adalah unsur-unsur yang berada di luar karya sastra itu, tetapi secara tidak langsung mempengaruhi bangunan atau sistem organisme karya sastra. Unsur ekstrinsik merupakan unsur-unsur yang mempengaruhi bangun cerita sebuah karya sastra, namun ia sendiri tidak secara langsung ikut menjadi bagian di dalam sistem organismenya. Namun demikian unsur ekstrinsik sangat berpengaruh terhadap totalitas bangunan cerita yang dihasilkan. Oleh karena itu unsur ekstrinsik juga sangat penting untuk diperhatikan dalam rangka membantu pemahaman karya sastra. Pada kenyataannya karya sastra memang tidak muncul dari situasi kekosongan budaya, tidak jatuh dari langit. Penciptaan karya sastra terpengaruh oleh berbagai kondisi sosial budaya yang dimiliki atau diketahui oleh pengarang. Penciptaan makna atau pemaknaan karya sastra juga terpengaruh oleh berbagai kondisi sosial budaya yang dimiliki atau diketahui oleh pembaca. Segala kondisi dari luar yang melatarbelakangi pemaknaan karya sastra itulah yang disebut unsur ekstrinsik.

Unsur ekstrinsik karya sastra antara lain adalah (Wellek & Warren, 1993) subyektivitas individu pengarang yang memiliki sikap, keyakinan, dan pandangan hidup yang kesemuanya itu akan mempengaruhi karya yang dituliskannya. Jadi unsur biografi pengarang akan mempengaruhi corak karya sastra yang diciptakannya. Unsur ekstrinsik lainnya adalah unsur psikologi, baik psikologi pengarang (yang mencakup proses kreatifnya), psikologi pembaca (yang mencakup proses pemaknaan), maupun penerapan prinsip-prinsip psikologi dalam karya sastra. Keadaan ekonomi, politik, dan sosial juga akan berpengaruh terhadap

karya sastra. Unsur ekstrinsik lainnya lagi yakni pengaruh karya sastra atau karya seni lainnya. Di samping itu pandangan hidup suatu bangsa juga sering mewarnai isi karya sastra.

Pada kenyataannya sering kali pemisahan antara unsur intrinsik dan ekstrinsik menemui kesulitan. Hal ini terutama dikarenakan bahasa, sebagai sarana sastra, mengandung bentuk dan isi sekaligus. Dari segi bentuknya, bahasa menyampaikan informasi seperti apa yang ada dalam kata atau frasa atau kalimat dst. yang ada dalam bahasa itu. Dari segi isinya, informasi yang ada itu sering kali bersifat tidak eksplisit atau simbolis, yang pemaknaannya harus dicari dari latar belakang sosial budayanya. Di samping itu, antara bahasa dan sastra sama-sama merupakan sistem semiotik (simbol makna) yang kadang-kadang tidak jelas batas-batasnya. Dengan kata lain, dalam menguraikan unsur-unsur intrinsik sering kali harus menengok ke latar belakang sosial budaya pengarang maupun pembacanya, sehingga mau tidak mau harus mencari unsur-unsur ekstrinsiknya. Sebagai contoh konkrit, dalam menguraikan penokohan, sering kali orang harus berangkat dari sistem nilai etika dan moralitas yang ada dalam masyarakat yang bersangkutan. Bila dalam sastra Jawa dinyatakan bahwa seorang pria akan dan harus memilih calon istrinya dengan mempertimbangkan *bobot*, *bibit*, *bebet* dan dalam karya sastra yang bersangkutan istilah itu tidak pernah dijelaskan lagi, maka konsep *bobot*, *bibit*, *bebet* tersebut harus dicari penjelasannya dari konteks sosial budaya Jawa. Dan sebagainya dan sebagainya.

Unsur-unsur intrinsik yang membangun prosa fiksi antara lain **peristiwa, cerita, plot, penokohan, tema, latar, sudut pandang penceritaan, bahasa atau gaya bahasa**, dan sebagainya (Nurgiyantoro, 1995). Stanton (1965; via Suwondo, 1994) juga mendeskripsikan unsur-unsur struktur fiksi yang terdiri atas **tema, fakta cerita, dan sarana sastra**.

a. Tema

Tema adalah sesuatu yang menjadi dasar cerita. Ia selalu berkaitan dengan berbagai pengalaman kehidupan, seperti masalah cinta, kasih, rindu, takut, maut, religius, dan sebagainya. Dalam hal tertentu, sering tema dapat disinonimkan dengan ide atau tujuan

utama cerita (Tentang tema dan klasifikasinya lihat: Nurgiyantoro, 1995, Oemarjati, 1962; Hutagalung 1967, dsb.).

b. Fakta Cerita

Fakta cerita yang meliputi **alur**, **tokoh** dan **latar**, merupakan unsur fiksi yang secara faktual dapat dibayangkan peristiwanya, eksistensinya, dalam sebuah novel (fiksi). Oleh karena itu ketiganya juga disebut struktur faktual (*factual structure*) atau derajat faktual (*factual level*) sebuah cerita. Ketiga unsur tersebut harus dipandang sebagai satu kesatuan dalam rangkaian keseluruhan cerita, bukan sebagai sesuatu yang berdiri sendiri dan terpisah satu dengan yang lain.

1) Plot (Alur)

Alur sering disebut juga **plot** cerita, sering juga disebut *struktur naratif* atau *sujet*. Dalam hal ini yang harus dicermati ialah bahwa plot bukan sekedar jalan cerita atau urutan peristiwa secara kronologis, namun rangkaian peristiwa yang ditandai dengan hubungan sebab-akibat. Hal ini misalnya pernah dikemukakan oleh Stanton, oleh Forster, dsb. Menurut Stanton (1965: 14, via Nurgiyantoro, 1995) plot adalah cerita yang berisi urutan kejadian, namun tiap kejadian itu hanya dihubungkan secara sebab-akibat, peristiwa yang satu disebabkan atau menyebabkan terjadinya peristiwa yang lain. Senada dengan itu Forster juga menyatakan bahwa plot adalah peristiwa-peristiwa cerita yang mempunyai penekanan pada adanya hubungan kausalitas (bdk Oemarjati, 1962: 94; Lubis, 1960: 16)

Menurut Forster (via Nurgiyantoro, 1995) plot memiliki sifat **misterius** dan **intelektual**. Misterius maksudnya bahwa dalam plot itu belum tentu langsung diselesaikan secara cepat tapi sedikit demi sedikit, atau peristiwanya sengaja dipisahkan pada bagian yang berjauhan urutan penceritaannya, atau ditunda pengungkapan kunci permasalahannya, atau justru dibalik urutan waktu kejadiannya. Hal yang demikian itu yang menimbulkan keingintahuan pembaca untuk membaca terus karya sastra yang bersangkutan hingga selesai. Harapan dan rasa ingin tahu pembaca terhadap kelanjutan plot yang misterius itu sering disebut *suspense*. Sedang yang dimaksud dengan intelektual ialah bahwa dalam plot

terkandung logika tentang hubungan sebab akibat yang harus disikapi dengan intelek dan kritis oleh pembaca agar pembaca yang bersangkutan mampu memahami permainan plot pada karya sastra yang dibacanya. Dalam hubungannya dengan analisis struktural justru permainan plot itu harus dijelaskan secara rinci sehingga dapat dengan mudah dijelaskan hubungannya dengan anasir-anasir selain plot dalam rangka pemahaman makna secara keseluruhan.

Membicarakan plot pada dasarnya membicarakan tentang berbagai peristiwa dan konflik. Yang disebut **peristiwa** ialah peralihan dari keadaan yang satu kepada keadaan yang lain. Peristiwa, setidak-tidaknya dapat dibagi menjadi tiga, yakni **peristiwa fungsional**, **kaitan** dan **acuan**. **Peristiwa fungsional** merupakan peristiwa yang menentukan dan atau mempengaruhi perkembangan alur atau plot. **Peristiwa kaitan** adalah peristiwa-peristiwa yang mengaitkan antar peristiwa-peristiwa penting (fungsional) dalam pengurutan plot. Sedang **peristiwa acuan** merupakan peristiwa-peristiwa yang tidak berpengaruh secara langsung terhadap perkembangan alur, tetapi mengacu pada unsur-unsur lain, misalnya watak tokoh, suasana yang berpengaruh pada watak tokoh, dsb (Luxemburg, dkk.1989).

Nurgiyantoro mencatat bahwa anatar peristiwa itu di samping mempunyai hubungan logis juga mempunyai sifat hierarkhis logis, tingkat kepentingannya, keutamaannya, atau fungsionalitasnya. Roland Barthes menyebut peristiwa yang dipentingkan atau diutamakan sebagai peristiwa utama atau peristiwa mayor; sedang yang tidak dipentingkan disebut peristiwa minor atau peristiwa pelengkap. Senada dengan itu Chatman menyebut peristiwa utama sebagai *kernel*, sedang peristiwa pelengkap sebagai *satelit* (Nurgiyantoro, 1995: 120). Perbedaan peristiwa-peristiwa tersebut akan tampak jelas bila sebuah karya fiksi diringkas (Luxemburg, dkk, 1989). Semakin tidak penting peristiwa itu akan semakin besar kemungkinannya untuk tidak dituliskan kembali dalam ringkasan.

Konflik menyoran pada sesuatu yang tidak menyenangkan yang terjadi dan atau dialami oleh tokoh cerita. Bila tokoh itu memiliki kebebasan untuk memilih, maka ia tidak akan memilih peristiwa itu menimpa dirinya (Meredith & Fitzgerald, via Nurgiyantoro, 1995). Konflik adalah sesuatu yang dramatik, mengacu pada pertarungan antara dua

kekuatan yang seimbang dan menyiratkan adanya aksi dan aksi balasan (Wellek & Warren, via Nurgiyantoro, 1995).

Peristiwa dan konflik biasanya berkaitan erat, dapat saling menyebabkan terjadinya satu dengan yang lain, bahkan konflik pun pada hakikatnya merupakan peristiwa. Konflik dapat dibagi menjadi dua, yakni **konflik internal (konflik kejiwaan)** dan **konflik eksternal**. Konflik internal terjadi dalam diri seorang tokoh, sedang konflik eksternal terjadi antara tokoh dengan lingkungannya, yakni tokoh(-tokoh) lain atau lingkungan alam. Konflik juga dapat dibagi menjadi **konflik batin** dan **konflik fisik** (Nurgiyantoro, 1995). Di samping itu berdasarkan fungsinya konflik juga bisa dibagi menjadi konflik utama dan konflik pendukung (konflik tambahan). Dengan demikian bisa didapatkan konflik utama internal, konflik utama eksternal, konflik pendukung internal dan konflik pendukung eksternal.

Dalam fiksi sering terjadi pertemuan antar berbagai konflik sehingga konflik itu semakin meningkat. Bila konflik meningkat hingga mencapai tingkat intensitas tertinggi maka keadaan itu disebut **klimaks**. **Klimaks** merupakan pertemuan antara dua (atau lebih) hal (keadaan) yang dialami oleh tokoh-tokoh utama, yang dipertentangkan, dan yang menentukan bagaimana permasalahan (konflik) pada tokoh-tokoh utama itu akan diselesaikan (Nurgiyantoro, 1995).

Ditinjau dari segi keberhasilannya, struktur plot setidaknya-tidaknya harus memperhatikan **plausibilitas**, *suspense*, *surprise*, dan **kesatupaduan plot**, serta menghindari *deus ex machina*. **Plausibilitas** maksudnya bahwa plot harus dapat dipercaya atau diterima dari segi logika cerita. Dalam hal ini tidak harus berarti bahwa cerita itu harus realis sesuai dengan keadaan pada dunia nyata, tetapi lebih mengacu pada sifat koheren dan konsisten pada sebab-akibat dalam plot. Misalnya, logika cerita untuk novel realis tentu berbeda dengan novel surealis atau cerita *jagading lembut*. Bila tokoh Gathutkaca bisa terbang bukan berarti alur cerita itu tidak memenuhi konsep plausibilitas. Tapi bila Gathutkaca tidak bisa terbang, justru itulah yang harus dicari alasannya dan plausibilitasnya.

Apabila suatu cerita secara tiba-tiba, tanpa diberikan alasan yang jelas, dimunculkan dengan cara kebetulan (Jw: *ndilalah*) dan dipaksakan sebagai alasan untuk mengembangkan

cerita selanjutnya atau untuk menyelesaikan permasalahan hingga tampak tidak masuk akal, maka alasan itu disebut sebagai *deus ex machina*. Adanya *deus ex machina* mengurangi kadar plausibilitas pada plot karya sastra. (Nurgiyantoro, 1995)

Suspense atau sering disebut **tegangan** menyoroti pada perasaan kurang pasti terhadap peristiwa-peristiwa yang akan terjadi atau harapan yang belum pasti terhadap akhir cerita *Suspense* harus dibangun dan dipertahankan dalam plot untuk memotivasi, menarik dan mengikat pembaca agar tetap setia menyelesaikan bacaannya karena penasaran. Salah satu cara untuk membangkitkan *suspense* ialah dengan cara memunculkan *foreshadowing* dalam cerita. **Foreshadowing** adalah bagian cerita yang dapat dipandang sebagai pertanda atau isyarat akan terjadinya sesuatu dalam cerita selanjutnya. Bagi orang Jawa, misalnya menampilkan peristiwa “ketiban cecak” sebagai isyarat akan terjadinya musibah pada tokoh yang kejatuhan cicak itu (Nurgiyantoro, 1995).

Di samping *suspense*, plot sebaiknya juga mengandung **surprise** atau **kejutan**. Plot sebuah karya fiksi dikatakan memberikan kejutan jika sesuatu yang dikisahkan atau kejadian-kejadian yang ditampilkan menyimpang atau bertentangan dengan harapan pembaca (Abrams, via Nurgiyantoro, 1995). Dalam hal ini sebenarnya tekanannya pada plot itu sendiri dalam kaitannya dengan sebab-akibat. Sebagai contoh pada fiksi detektif, biasanya memberikan surprise pada menjelang akhir kisah, yakni pembunuh atau terdakwa biasanya orang yang, oleh pembaca, tak terduga sama sekali. Mungkin orang terdekat korban yang pada beberapa hal ditampilkan baik budi, namun pada hal-hal tertentu bisa berbuat buruk dan jahat.

Antara *suspense*, *surprise* dan plausibilitas harus berjalanan erat, dan saling menunjang -mempengaruhi serta membentuk satu kesatuan yang padu. Surprise, walaupun mengejutkan tetapi harus tetap bisa dipertanggungjawabkan logika sebab akibatnya, agar tidak menjadi *deus ex machina* (Nurgiyantoro, 1995).

Plot juga harus memiliki **kesatupaduan** atau **keutuhan** atau **unity**. **Kesatupaduan** menyoroti pada pengertian bahwa berbagai unsur yang ditampilkan, khususnya peristiwa-peristiwa fungsional, kaitan dan acuan, yang mengandung konflik, atau seluruh pengalaman

kehidupan yang hendak dikomunikasikan, mempunyai keterkaitan satu dengan yang lain. Ada benang merah yang menghubungkan berbagai aspek cerita sehingga seluruhnya dapat terasakan sebagai satu kesatuan yang utuh padu (Nurgiyantoro, 1995).

Apabila dalam karya fiksi terdapat peristiwa yang menyimpang dari pokok masalah yang dikembangkan atau menjadi bagian yang menyimpang yang tak langsung bertalian dengan alur dan tema karya sastra, bagian itu disebut sebagai *digresi* atau lanturan (Sudjiman, 1986). Misalnya adegan *Limbukan*, *Cantrikan*, dan *Gara-gara* dalam plot wayang purwa, ditinjau dari struktur isi pembicaraannya sebenarnya sering merupakan *digresi*. Namun demikian adegan tersebut sah bila ditinjau dari segi konvensi atau tradisi wayang purwa.

2) Penokohan

Istilah **penokohan** dalam ilmu sastra sering juga disebut **tokoh**, **watak**, **perwatakan**, **karakter**, atau **karakterisasi**. **Penokohan** adalah penciptaan citra tokoh di dalam karya sastra (Sudjiman, 1986). **Penokohan** lebih luas pengertiannya dari pada istilah tokoh dan istilah perwatakan, sebab sekaligus mencakup masalah siapa tokoh cerita, bagaimana perwatakannya, bagaimana penempatannya dan pelukisannya dalam sebuah cerita sehingga sanggup memberikan gambaran yang jelas kepada pembaca. Penokohan sekaligus menyoran pada teknik pewujudan dan pengembangan tokoh dalam cerita (Nurgiyantoro, 1995). Penokohan dapat digambarkan secara fisik, psikologis maupun sosiologis. Dari segi fisik, misalnya: kelaminnya, tampangnya, rambutnya, bibirnya, warna kulitnya, tingginya, gemuk atau kurusnya, dsb. Dari segi psikologis, misalnya: pandangan hidupnya, cita-citanya, keyakinannya, ambisinya, sifat-sifatnya, inteligensinya, bakatnya, emosinya, dsb. Dari segi sosiologis, misalnya: pendidikannya, pangkat dan jabatannya, kebangsaannya, agamanya, lingkungan keluarganya, dsb.

Walaupun tokoh dan penokohnya dalam cerita itu hanya merupakan ciptaan pengarang, namun harus diperhitungkan logika kewajarannya. Ia harus merupakan tokoh yang hidup secara wajar sebagaimana kehidupan manusia yang mempunyai pikiran dan perasaan; sekaligus harus sesuai dengan tuntutan cerita dengan perwatakan yang

disandangnya. Jika terjadi seorang tokoh bersikap lain, maka harus tidak terjadi begitu saja, karena harus memiliki kadar plausibilitas dan yang terpenting haruslah konsisten (bdk: Nurgiyantoro, 1995: 167).

3) Latar atau *setting*

Latar atau *setting* atau **landas tumpu** menyoran pada tempat, hubungan waktu, dan lingkungan sosial tempat terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan (Abrams, via Nurgiyantoro, 1995). Latar memberikan pijakan cerita secara konkrit dan jelas, untuk menciptakan suasana tertentu yang seolah-olah sungguh ada dan terjadi. Latar, setidaknya dapat dipisahkan menjadi **latar tempat** (di mana lokasinya), **latar waktu** (kapan terjadinya), dan **latar suasana** (bagaimana keadaannya); termasuk suasana alam, suasana masyarakat (sosial), dan suasana lahir dan batin tokoh cerita.

Dalam karya fiksi, latar waktu yang diceritakan sering menunjuk pada waktu-waktu tertentu yang pernah berlangsung, bahkan hingga disebutkan bulan atau tahunnya, atau penunjukan pada suatu peristiwa yang pernah terjadi dalam fakta sejarah. Dengan demikian latar waktu itu seakan-akan merupakan latar yang ada dalam realita kehidupan sesungguhnya (bukan sekedar karangan). Namun demikian di dalam karya fiksi, sering dimunculkan berbagai hal yang ada pada realita kehidupan sesungguhnya, yang menurut waktunya tidak sesuai atau tidak tepat sehingga fiksi tersebut menjadi tidak logis. Misalnya, pada cerita ketoprak yang mengangkat cerita historis, misalnya jaman Majapahit, lalu tokoh abadinya membicarakan tentang keluarga berencana (KB) yang sesungguhnya baru muncul pada tahun 1970-an. Hal yang menjadikan latar waktunya menjadi tidak logis itu sering disebut **anakronisme** (Nurgiyantoro, 1995), yakni ketidak sesuaian antara waktu dalam cerita dengan waktu dalam realita yang diacu oleh karya fiksi yang bersangkutan.

c. Sarana Sastra

Sarana sastra atau **sarana pengucapan sastra** atau **sarana kesastraan** (*literary devices*) adalah teknik yang dipergunakan pengarang untuk memilih dan menyusun detail-detail

cerita (peristiwa dan kejadian) menjadi pola yang bermakna. Tujuan penggunaan atau pemilihan sarana sastra adalah untuk memungkinkan pembaca melihat fakta sebagaimana yang dilihat pengarang, menafsirkan makna fakta sebagaimana yang ditafsirkan pengarang, dan merasakan pengalaman seperti yang dirasakan pengarang. Macam sarana sastra antara lain berupa **sudut pandang penceritaan, gaya (bahasa) dan nada, simbolisme, dan ironi** (Nurgiyantoro, 1995).

Sudut Pandang

Sudut pandang atau *point of view* atau *viewpoint*, adalah cara sebuah cerita dikisahkan. Ia merupakan cara dan atau pandangan yang dipergunakan oleh pengarang sebagai sarana untuk menyajikan tokoh, tindakan, latar, dan berbagai peristiwa yang membentuk cerita dalam sebuah karya fiksi kepada pembaca (Abrams, via Nurgiyantoro, 1995). Jadi ia merupakan cara atau siasat atau strategi dari pengarang untuk menyampaikan ceritanya. Dalam hal ini cara yang dipakai adalah dengan mengambil posisi atau mendudukan dirinya pada peristiwa atau cerita yang disampaikannya.

Pencerita itu bisa berposisi sebagai orang luar atau orang yang tidak terlibat dalam peristiwa (-peristiwa) yang diceritakan, namun juga bisa sebagai orang yang ikut terlibat dalam kejadian(-kejadian) yang diceritakan. Bila ia berada di luar kejadian-kejadian dalam cerita atau tidak terlibat, maka tokoh-tokoh yang diceritakan akan dipandang sebagai orang ketiga atau disebut **gaya “dia”** atau **gaya orang ketiga**. Sedang bila pencerita itu terlibat, maka ia akan menceritakan melalui tokoh “aku” atau disebut **gaya “aku”** atau **gaya orang pertama**. Penggunaan gaya orang ketiga atau pun gaya orang pertama tampak **bukan pada bentuk dialog** tetapi pada bentuk narasi. Dalam karya sastra Jawa gaya orang ketiga tampak pada narasi yang diungkapkan dengan kata ganti orang ketiga: *dheweke* atau *dheke*, dsb. Sedang gaya aku tampak pada narasi yang diungkapkan dengan kata ganti *aku* atau *kula*.

Pada sudut pandang orang ketiga, dapat diklasifikasikan lagi menjadi: **gaya “dia” maha tahu** dan **gaya “dia” terbatas** atau **tidak maha tahu**. Bila berbagai hal yang dialami tokoh (-tokoh) cerita, termasuk apa pun yang dipikirkan atau dirasakan atau dipendam

dalam hati, diketahui oleh pencerita sehingga diceritakan dalam suatu fiksi, maka sudut pandang itu termasuk gaya “dia” maha tahu. Namun bila pencerita tidak menceritakan hal-hal yang ada dalam pikiran atau batin tokoh- tokoh cerita, maka termasuk dalam gaya “dia” terbatas. Gaya “dia” terbatas.....pengamat.

Pada karya sastra yang berbentuk drama (teks drama), yakni karya sastra yang menekankan dialog dan ditulis dengan tujuan untuk dipentaskan, unsur-unsur intrinsiknya sedikit berbeda dengan jenis prosa fiksi. Menurut Luxemburg (1989) ada tiga aspek yang harus diperhatikan dalam teks drama, yakni sebagai berikut.

1. Menurut situasi bahasanya ada **teks pokok** (berisi dialog para tokohnya) dan **teks samping** (berisi penjelasan dari penulis tentang teknik pementasan drama sehingga berlaku sebagai pelengkap),
2. Penyajian secara khusus pada beberapa unsur seperti alur, tokoh dan latar,
3. Dalam beberapa hal penyajian teks drama dapat identik dengan penyajian jenis naratif (prosa).

Teks pokok yakni teks dalam drama yang berisi dialog para tokohnya, merupakan bagian yang terpenting dalam drama. Bahkan ada sejumlah teks drama yang hanya berisi teks pokok saja tanpa teks samping. Drama seperti inilah yang oleh Luxemburg dkk. disebut **drama mutlak**. Dalam bentuk drama mutlak itu kekhasan unsur alur, tokoh dan latar menjadi jelas. Alur drama dibina melalui adegan-adegan dan babak-babak yang berisi dialog-dialog para tokohnya. Bila terjadi sorot balik, tokohlah yang bercerita tentang masa lalu. Penokohan dalam drama hanya dapat ditafsirkan dari dialog-dialog saja, karena tidak ada penjelasan langsung secara deskriptif dari pengarang teks drama. Demikian pula latar drama itu juga hanya ditafsirkan melalui dialog-dialog yang ada.

Dalam teks drama yang menyertakan teks samping, semakin banyak teks sampingnya, semakin mudah menangkap maknanya, karena semakin banyak penjelasan yang diberikan. Namun demikian bila teks itu hendak dipentaskan, maka teks itu semakin mengikat sutradara dan pemain (pelaku)-nya

Walau berbeda, seperti halnya dalam karya sastra yang berbentuk prosa, dalam drama dapat diteliti unsur-unsurnya yang meliputi tema, alur, penokohan, latar, amanat, simbolisme dan sebagainya. Terutama dalam drama tradisional, berbagai hal yang bersifat konvensional harus lebih diperhatikan. Misalnya dalam wayang purwa, hampir semua unsur yang ada sangat terikat oleh berbagai konvensi yang ada (Widayat, 1995).

Dalam wayang purwa, misalnya, kebanyakan temanya dipengaruhi oleh konvensi filosofis seperti “*becik ketitik ala ketara*” (yang baik dan yang buruk akan tampak), “*sura dira jayaning rat lebur dening pangastuti*” (kejahatan akan terkalahkan oleh kebaikan), “*yen temen mesthi tinemu*” (kalau betul-betul diupayakan pasti ada jalan), dan sebagainya. Alur wayang purwa dipengaruhi oleh urutan adegan konvensional, yakni adegan negara besar (Jejer I), adegan di ruang permaisuri (Kedhatonan), adegan di luar istana (Paseban jawi), dst. Penokohan dalam wayang purwa terikat oleh penokohan konvensional yang ada dalam tradisi (terutama dalam hubungannya dengan cerita Ramayana dan Mahabharata), dst. Oleh karena itu bagi drama tradisional, pendekatan struktural yang menekankan otonomi karya sastra akan menemui banyak kendala, terutama yang menyangkut berbagai unsur ekstrinsik.

Konvensi pada drama tradisional sangat mengikat dan menyangkut berbagai unsur yang ada. Oleh karena itu sering kali teks drama hanya ditulis secara singkat sebagai pedoman pengadegan atau pembabakannya saja. Hal ini dikarenakan baik penonton maupun sutradara atau *dhalang*, sudah mengetahui secara pasti kelengkapannya, berdasarkan konvensi yang ada. Dengan demikian isi dialognya tidak dituliskan secara langsung (dialog dalam bentuk kalimat langsung). Dialog hanya disebutkan dalam bentuk inti dari isi dialognya saja. Dalam wayang purwa teks semacam itu dikenal sebagai *pakem balungan* (kerangka adegan sebagai pedoman pementasan). Adapun dialognya juga hanya disebutkan intinya (*wosing rembag*) saja. Bentuk *pakem balungan* itu dibedakan dengan jenis teks *pakem jangkep* (pedoman pementasan secara lengkap).

Pada karya sastra yang berbentuk puisi, unsur-unsur intrinsiknya antara lain berupa strata norma, yang menyangkut 1) **strata bunyi**, 2) **unit makna**, 3) **obyek-obyek yang**

dikemukakan: latar, pelaku dan dunia yang diciptakan pengarang, 4) **strata “dunia” yang secara implisit ada dalam puisi**, 5) **lapis metafisis** (Ingarden via Pradopo, 2002). Strata ke-4 dan ke-5 menurut Welles & Warren (1993) termasuk dalam strata ketiga. Strata bunyi adalah suara yang sesuai dengan konvensi bahasa yang disusun sedemikian rupa sehingga menimbulkan arti. Bunyi yang disusun itu menyangkut jeda, tekanan, persajakan, urutan atau rangkaian bunyi dsb. Jeda dalam hal ini bisa jeda panjang dan jeda pendek. Tekanan dalam hal ini bisa berupa perulangan bunyi atau kata, susunan kata yang dibalik dsb. Persajakan merupakan persamaan bunyi yang berefek estetis tertentu. Urutan atau rangkaian bunyi bisa berupa **kakofoni** atau **efoni**. Kakofoni yakni kombinasi bunyi-bunyi yang tidak merdu, parau dsb. yang dapat memperkuat suasana yang kacau, tidak teratur, memuakkan. Sedang efonie merupakan kombinasi bunyi-bunyi vokal (asonansi) atau bunyi-bunyi konsonan bersuara yang menimbulkan bunyi merdu dan berirama, yang dapat mendukung suasana yang mesra, gembira, bahagia, kasih sayang, dsb.

Dalam pandangan lain B. Rahmanto (2003) mencatat bahwa bangunan struktur puisi memiliki tubuh dan jiwa yang bersifat organik, keduanya harus ada dan saling mendukung. Unsur tubuhnya terdiri atas **diksi, citraan, kata-kata konkret, bahasa kias, rima dan irama**. Sedang unsur jiwanya berupa: **rasa, nada, amanat** dan **tema**.

Diksi adalah pemilihan kata yang dilakukan penyair, untuk menyampaikan perasaan dan pikirannya, dengan secermat-cermatnya atau setepat-tepatnya, agar terjelma ekspresi jiwa seperti yang dikehendakinya secara maksimal. **Citraan** (*imagery*) adalah gambaran angan-angan atau pikiran. Citra (*image*) adalah sebuah efek dalam gambaran angan-angan atau pikiran yang sangat menyerupai gambaran yang dihasilkan oleh ungkapan penyair terhadap obyek yang dapat ditangkap oleh indera, pikiran dan gerakan. **Kata-kata konkret** adalah kata-kata khusus yang menyangkut denotasi dan konotasi. **Bahasa kiasan** (Jawa: *tembung entar*) adalah bahasa perbandingan atau bahasa simbol. **Rima** atau **sajak** (dalam bahasa Jawa: *purwakanthi*) adalah persamaan bunyi yang dapat berbentuk asonansi, aliterasi, resonansi, rima berangkai, dsb. **Irama** adalah tinggi-rendahnya, panjang pendeknya, dan cepat lambatnya suara. **Nada** puisi bisa nada ketegaran, kedewasaan sikap,

menyesakkan, memilukan, dsb. Nada merupakan sikap penyair dihadapan pembacanya. Sedang **rasa** merupakan sikap penyair terhadap obyek yang ditulisnya. **Amanat** merupakan pesan penyair yang disampaikan pada pembaca. Adapun **tema** adalah pokok persoalan yang ditulis penyair dalam puisinya.

Dalam sastra Jawa, terutama dalam puisi Jawa tradisional, sering terdapat bentuk-bentuk tertentu yang disertakan sebagai unsur-unsur yang ikut menentukan maknanya. Unsur-unsur yang dimaksud antara lain *paribasan*, *bebasan*, *saloka*, *pepindhan*, *candra*, *wangsalan*, *sandi-asma*, dan *sengkalan* (Padmosoekatjo, tt).

Paribasan, *bebasan*, dan *saloka* adalah bahasa kiasan dalam bahasa Jawa yang wujud kata-katanya tetap, tidak boleh diganti dengan kata-kata yang lain. *Paribasan* yaitu bahasa kiasan yang tidak menggunakan perbandingan (*pepindhan*). *Bebasan* yaitu bahasa kiasan yang menggunakan perbandingan (*pepindhan*), yang diperbandingkan adalah orang, yang ditekankan adalah sifat atau watak orang tersebut. Adapun *saloka* adalah bahasa kiasan yang menggunakan perbandingan, yang diperbandingkan adalah orang, yang ditekankan adalah orangnya.

Contoh *paribasan*: *adigang-adigung-adiguna* yakni orang yang menyombongkan diri. *Ana catur mungkur* yakni orang yang tidak suka kasak-kusuk membicarakan buruknya orang lain. *Welas temahan lalis* yakni cara berbelas-kasih yang salah yang menyebabkan orang yang dikasihani menjadi celaka. Dsb.

Contoh *bebasan*: *kebak luber kocak-kacik* yakni orang yang sakit ingatan karena ilmu tertentu. *Sawat abalang wohe* yakni orang yang mencintai dengan meminta pertolongan saudara orang yang dicintai. *Lahang karoban manis* yakni tampan atau cantik dan berbudi baik. Dsb.

Contoh *saloka*: *asu belang kalung wang* yakni orang yang tidak baik tapi kaya harta. *Gajah ngidak rapah* yakni orang yang melanggar apa yang dijanjikan sendiri. *Ketepang ngrangsang gunung* yakni orang yang lemah menginginkan sesuatu yang sulit dijangkaunya.

Pepindhan yakni kata atau kelompok kata yang bermakna seperti atau bagaikan atau bak. Dalam hal ini yang ditekankan adalah pembentukan katanya. Adapun *candra* yakni

jenis pepindhan yang menekankan penggambaran sesuatu. *Bebasan, saloka, dan candra* termasuk dalam *pepindhan*. Contoh pepindhan lainnya: *netrane abang angatirah*, artinya matanya merah seperti daun Katirah, maknanya marah sekali. *Contoh candra: netra lir baskara kembar* artinya matanya seperti matahari kembar.

Wangsalan yakni semacam teka-teki (Jawa: *cangkriman*) yang bertujuan mengarahkan pembicaraan pada suatu jawaban yang dari segi bentuknya mirip dengan jawaban pada teka-tekinya. Jadi cara mengutarakan tidak langsung eksplisit tetapi disandikan. Contoh: *njanur gunung. Janur gunung* yang dimaksudkan adalah daun pohon Aren. Yang dimaksud dengan *njanur gunung* adalah *kadingaren* (tumben). *Nguler kambang alon-alonan. Uler kambang* yakni ulat yang di air namanya *Lintah*. *Nguler kambang* maksudnya *satitahe* atau *ora ngaya*, jadi *alon-alonan* (pelan-pelan dengan sekenanya atau santai)

Sandi-asma yakni pencantuman nama pengarang dalam baris-baris puisi Jawa dengan cara tidak langsung atau disandikan. Misalnya setiap suku kata dari nama pengarangnya ditempatkan sebagai suku kata awal setiap baris puisi Jawa (misalnya: dalam *tembang*). Contoh: dari Serat Aji Pamasa karya R. Ng. Ranggawarsita.

Rsikaning sarkara kaesthi / **D**enya kedah mardi mardawa / **N**gayawara puwarane /
Bela-belaning ukara / **I**nukarta nis karteng gati / **R**ongas rehing ukara /
Gagaranirantuk / **W**arta wasitaning kuna / **S**inung tengran *Janma Trus Kaswareng*
Bumi (sengkalan tahun 1791) / **T**alitining carita

Bab II Pengkajian Sastra

A. Hakikat Kajian Sastra

Kata “pengkajian” sebenarnya menyaran pada aktivitas mengkaji. Jadi “pengkajian” merupakan pembendaan dari kata kerja “mengkaji”. Adapun kata “mengkaji”, dalam hal ini menyaran pada pengertian yang luas yang berhubungan dengan aktivitas mempelajari berbagai seluk-beluk karya sastra sampai dengan penelaahan atau penelitian terhadap karya sastra. Oleh karena itu, semestinya, di dalamnya harus membicarakan, mulai dari apa itu karya sastra, dari mana suatu karya sastra, bagaimana menciptakannya, mengapa dan untuk apa diciptakan karya sastra, sampai pada bagaimana caranya agar bisa mengetahui semua itu.

Dalam berbagai aktivitas yang berhubungan dengan karya sastra, disamping karya sastra itu sendiri, ada beberapa kegiatan dan bidang garapan, yakni (1) penciptaan sastra (2) apresiasi sastra (3) teori sastra, (4) sejarah sastra, (5) kritik sastra, (6) perbandingan sastra, dan sebagainya, yang sering dijumpai dalam pengajaran sastra di sekolah-sekolah hingga perguruan tinggi. Welles dan Warren (1993) membicarakan berbagai masalah tersebut secara panjang lebar dalam bab “sastra dan studi sastra”.

Bila dicermati, studi sastra beranjak dari sifat sastra, yakni pada dasarnya sastra bersifat umum dan sekaligus bersifat khusus atau bersifat umum dan individual. Karya sastra bersifat umum karena memiliki berbagai ciri yang sama dengan karya sastra lainnya, atau bahkan dengan karya seni lainnya. Karya sastra bersifat khusus karena selalu memiliki kekhasannya sendiri yang tidak dijumpai pada karya sastra lainnya.

Dalam karya sastra, apa yang umum dan apa yang khusus itu dapat dicari dan dipelajari dengan **perbandingan sastra**. Dari perbandingan sastra secara luas, berbagai kategori yang bersifat umum dapat ditarik ke dalam bidang **teori sastra**. Di samping itu

perbandingan sastra juga dimaksudkan untuk mendudukan suatu karya sastra pada proporsi yang semestinya di antara karya-karya sastra lainnya; mencirikan kekhasan sebuah karya sastra, seorang pengarang, suatu periode, atau kesusasteraan nasional tertentu. Tetapi usaha menguraikan ciri-ciri khas karya sastra, hanya dapat dilakukan secara universal, bila memungkinkan, jika didasarkan pada suatu **teori sastra**. Teori sastra, walaupun terus berkembang, namun secara ideal harus lebih bersifat umum atau universal.

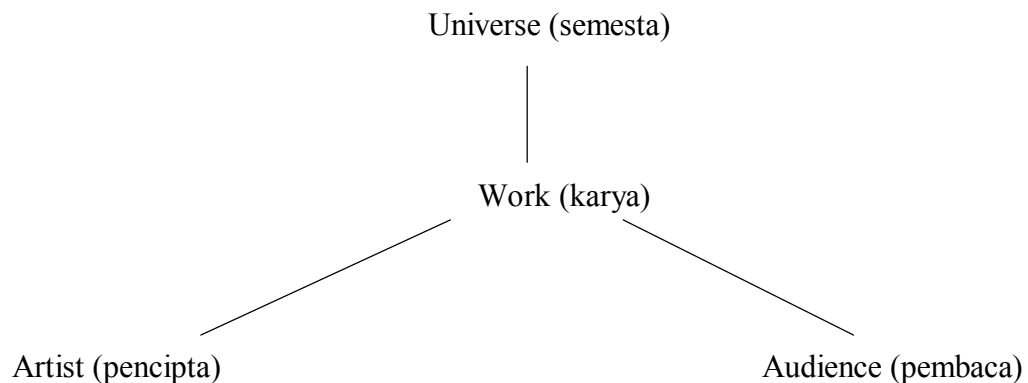
Bagaimana dengan **apresiasi sastra**? Apresiasi sastra berusaha memahami dan menghayati karya sastra secara pribadi. Namun demikian apresiasi sastra diperlukan dalam rangka membudayakan apresiasi dalam masyarakat. Secara ekstrem apresiasi sastra dapat menjurus ke subyektifitas total, menurut pemahaman pribadinya. Oleh karena itu **studi sastra** secara umum diperlukan untuk membantu mendukung pemahaman terhadap karya sastra.

Seperti halnya karya sastra, **penciptaan sastra** dapat dipelajari melalui teori yang bersifat umum, namun sekaligus juga mengembangkan intuisi pribadi yang bersifat khusus individual. Dalam pengajaran penciptaan sastra diajarkan berbagai hal secara teoritis, yang menyangkut berbagai konvensi sastra yang telah ada, sekaligus menekankan kepentingan inovatif yang harus dikembangkan oleh pencipta atau pengarang sastra.

Adapun **sejarah sastra** melakukan identifikasi, klasifikasi, periodisasi, hingga hubungan antar karya sastra dalam kronologi yang menyangkut perkembangan sastra, seni dan budaya pada umumnya. Dengan demikian sejarah sastra yang berbicara tentang karya sastra yang khusus berfungsi membantu munculnya teori sastra yang bersifat umum.

Dalam membicarakan **pengkajian sastra**, mau tidak mau harus melalui pembicaraan yang pernah dituliskan oleh M.H. Abrams dalam bukunya *The Mirror and The Lamp*. Pada bagian pendahuluan buku tersebut, Abrams menyoroti tentang keanekaragaman teori sastra dan pendekatan terhadap karya sastra yang sering kali mengacaukan. Abrams memperlihatkan bahwa kekacauan dan keragaman teori tersebut lebih mudah untuk dipahami jika berpangkal pada situasi karya sastra secara menyeluruh (*the total situation of a work of*

art). Abrams memberikan sebuah kerangka yang sederhana tetapi efektif, sbb. (Teeuw, 1984).



Dalam model ini terkandung 4 macam pendekatan kritis yang utama terhadap karya sastra, yakni:

1. pendekatan yang menitikberatkan pada karya itu sendiri, yang disebut dengan pendekatan **obyektif**
2. pendekatan yang menitikberatkan pada penulis, yang disebut pendekatan **ekspresif**
3. pendekatan yang menitikberatkan pada semesta, yang disebut **mimetik**, dan
4. pendekatan yang menitikberatkan pada pembaca, yang disebut pendekatan **pragmatik**

Pada kenyataannya pembagian pada empat pendekatan tersebut, yang satu dengan yang lain sering tumpang tindih, tidak mesti berdiri sendiri-sendiri. Hal ini antara lain dikarenakan idealisme pemaknaan karya sastra mengandaikan penelitian karya sastra secara interdisipliner yang menyangkut empat bidang tersebut secara bersama-sama. Di samping itu pada beberapa pendekatan yang menyangkut unsur-unsur ekstrinsik, secara tidak langsung telah menyangkut ketiga pendekatan selain obyektif (Ekspresif, mimetik dan pragmatik).

Oleh karena itu di bawah ini, ketiga pendekatan di atas tidak akan dibicarakan lagi secara khusus.

B. Pendekatan Struktural

Di atas telah disebutkan bahwa karya sastra dapat dikaji dengan menitikberatkan pada karya yang bersangkutan yang disebut dengan pendekatan obyektif. Pendekatan obyektif merupakan pendekatan yang memberikan perhatian secara penuh pada suatu karya sastra sebagai sebuah struktur yang otonom. Oleh karena itu membicarakan pendekatan obyektif sering diidentikkan dengan pembicaraan strukturalisme pada suatu karya sastra.

Menurut Teeuw analisis struktur merupakan tugas prioritas bagi peneliti sastra sebelum ia melangkah pada hal-hal lain. Analisis karya sastra yang ingin diteliti dari segi mana pun, merupakan tugas prioritas, pekerjaan pendahuluan. Analisis struktur merupakan tugas yang sulit dihindari, sebab baru dengan analisis semacam itu dimungkinkan pengertian yang optimal (Teeuw, 1983). Oleh karena itu di bawah ini akan diuraikan agak panjang mengenai analisis struktural pada karya sastra.

Penelitian struktural di bidang ilmu sastra pada mulanya dirintis oleh kelompok peneliti Rusia antara 1915-1930. Kelompok ini dikenal sebagai kaum formalis, dengan tokoh-tokohnya Jakobson, Shklovsky, Eichenbaum, Tynjanov, dan lain-lain. Pada mulanya mereka tidak dikenal di Eropa Barat dan Amerika Serikat, karena karya-karya mereka diterbitkan dalam bahasa Rusia. Bahkan kemudian setelah tahun 1930 karya-karya mereka dilarang oleh Joseph Stalin, diktator Rusia, yang menganggap pendekatan formalis bertentangan dengan ajaran Marxis. Baru setelah perang dunia kedua ide-ide dan karya-karya aliran formalis dikenal lebih luas, melalui karya Erlich (1965), Todorov (1965) dan Striedter (1971), serta terjemahan-terjemahan tulisan aslinya ke dalam bahasa-bahasa Barat (Teeuw, 1984)

Konsep dasar kaum formalis, pertama-tama ingin membebaskan ilmu sastra dari kungkungan ilmu-ilmu lain, misalnya psikologi, sejarah, atau penelitian kebudayaan. Mereka mencari ciri khas suatu karya sastra (mulanya untuk puisi) yang membedakan dengan ungkapan bahasa lain. Ciri khas itu disebut *literariness*. Dalam hal ini menurut Erlich bahan puisi bukanlah imaji atau emosi, melainkan kata-kata.....Puisi adalah tindak bahasa atau kata. Puisi adalah pemakaian bahasa yang *sign-oriented*, terarah ke tanda-tanda, bukan ke kenyataan.

Selanjutnya, karya sastra seluruhnya dipandang sebagai tanda, lepas dari fungsi referensial atau mimetiknya. Karya sastra dalam anggapan ini merupakan tanda yang otonom, yang hubungannya dengan kenyataan bersifat tak langsung (Teeuw, 1984).

Dalam hal ini oleh karena karya sastra dipandang sebagai karya yang otonom, peneliti sastra pertama-tama bertugas untuk meneliti struktur karya sastra yang kompleks dan multidimensional, di mana setiap aspek dan anasir berkaitan dengan aspek dan anasir yang lain yang semuanya mendapat maknanya secara penuh dari fungsinya dalam totalitas karya itu (Teeuw, 1984).

Suatu konsep yang penting dalam pandangan kaum formalis, ialah yang disebut *dominant*, yakni ciri yang menonjol atau utama. Dalam karya sastra sering kali terdapat aspek bahasa tertentu yang secara dominan menentukan ciri-ciri khas karya itu, misalnya rima, atau matra atau apapun. Dalam analisis dan interpretasi, aspek dominan itulah yang harus ditekankan, sedang aspek-spek lain bersifat menyangga hal yang dominan itu.

Aliran strukturalis kemudian berkembang di Praha dengan tokoh-tokohnya Mukarovsky, Vodicka, dll. Di Rusia berkembang dengan tokohnya Jurij Lotman. Diperancis sebenarnya analisis teks menyeluruh dan struktural telah berkembang terutama dalam bidang pendidikan dengan sebutan *explication de textes*. Tetapi dalam aliran sastra strukturalisme berkembang agak lambat karena pengaruh Jean-Paul sartre dengan eksistensialismenya yang menentang pendekatan strukturalis. Baru setelah 1965 strukturalisme berkembang secara luas dengan tokohnya Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Todorov, Greimas, Julia Kristeva, dll. Di Inggris berkembang dengan tokohnya I.A. Richards dan T.S. Eliot. Di

Amerika Serikat berkembang dengan sebutan New Criticism, dengan tokohnya Robert Penn Warren, Alan Tate, Cleanth Brooks, Rene Wellek dan Austin Warren, dll. Di Jerman berkembang dengan tokohnya Wolfgang Kayser, Emil Staiger, dll. Di Nederland oleh W.Gs. Hellings, dll. Sedang di Indonesia pernah dikembangkan oleh kelompok Rawamangun (Teeuw, 1984:).

Pemikiran strukturalisme sesungguhnya didasari oleh pemikiran Aristoteles (sekitar tahun 340 SM) ketika menulis buku *Poetika* (Teeuw, 1984), yang mengatakan bahwa strukturalisme adalah cara berpikir tentang dunia yang dikaitkan dengan persepsi dan deskripsi struktur. Pada hakikatnya dunia ini lebih tersusun dari hubungan-hubungan dari pada benda-bendanya itu sendiri. Dalam kesatuan hubungan itu, setiap anasirnya tidak memiliki makna sendiri-sendiri kecuali dalam hubungannya dengan anasir yang lainnya sesuai dengan posisinya di dalam keseluruhan strukturnya. Jadi struktur merupakan sebuah sistem, yang terdiri atas sejumlah anasir, yang di antaranya tidak satu pun dapat mengalami perubahan tanpa menghasilkan perubahan dalam semua anasir lain (Strauss via Teeuw, 1984)

Menurut Jean Piaget (Teeuw, 1984) di dalam pengertian struktur terkandung tiga gagasan pokok, yakni: pertama, **gagasan keseluruhan (*wholeness*)**, dalam arti bahwa bagian-bagian atau anasir-anasirnya menyesuaikan diri dengan seperangkat kaidah intrinsik yang menentukan, baik keseluruhan struktur maupun bagian-bagiannya. Kedua, **gagasan transformasi (*transformation*)**, yakni struktur itu menyanggupi prosedur transformasi yang terus-menerus memungkinkan pembentukan bahan-bahan baru. Ketiga, **gagasan mandiri (*self regulation*)**, yakni tidak memerlukan hal-hal dari luar dirinya untuk mempertahankan prosedur transformasinya. Struktur itu otonom terhadap rujukan sistem lain Terhadap tiga gagasan itu Jean Peaget lebih eksplisit menyatakan (Veuger, 1983) bahwa struktur adalah suatu sistem transformasi yang bercirikan keseluruhan; dan keseluruhan itu dikuasai oleh hukum-hukum komposisi (*rule of composition*) tertentu dan mempertahankan atau bahkan memperkaya dirinya sendiri karena cara dijalankannya transformasi-transformasi itu tidak memasukkan ke dalamnya unsur-unsur dari luar (Suwondo, 1994). Dari konsep dasar di

atas, dalam rangka studi sastra strukturalisme menolak campur tangan pihak luar. Jadi memahami karya sastra berarti memahami unsur-unsur atau anasir yang membangun struktur secara keseluruhan.

Analisis struktural pada dasarnya bertujuan untuk membongkar dan memaparkan secermat, seteliti, semendetil mungkin keterkaitan dan keterjalinan semua anasir dan aspek karya sastra yang bersama-sama menghasilkan makna menyeluruh. Analisis struktur bukanlah penjumlahan anasir-anasir itu, tetapi yang lebih penting adalah justru sumbangan yang diberikan oleh semua gejala pada keseluruhan makna, dalam keterkaitan dan keterjalinannya, antara berbagai tataran. Dalam hal ini tidak ada resep yang dapat diterapkan secara umum untuk setiap karya sastra. Setiap karya sastra memerlukan metode analisis yang sesuai dengan sifat dan strukturnya masing-masing. Jadi analisis struktur tidak dapat tidak harus diarahkan oleh ciri khas karya sastra yang hendak dianalisis (Teeuw, 1984).

Berdasarkan konsep dan metode yang telah dijelaskan di atas, jelas bahwa yang menjadi pijakan utama analisis adalah teks sastra itu sendiri; bagaimana unsur-unsur pembangun strukturnya; sama sekali tidak menganalisis dan mengaitkan dengan jati diri dan pandangan-pandangan pengarang; tidak mengaitkan dengan peranan pembaca sebagai pemroduksi makna beserta tanggapan-tanggapannya; tidak mengaitkan dengan dunia nyata; juga tidak membicarakan karya sastra sebagai tanda (sign) dalam proses komunikasi. Jadi yang penting adalah unsur-unsur struktur yang ada di dalam karya itu beserta transformasinya di dalam keseluruhan sastra yang bersangkutan (Suwondo, 1994).

Dalam analisis struktural dapat dilakukan dengan mengidentifikasi, mengkaji dan mendeskripsikan fungsi dan hubungan antar unsur intrinsik karya sastra yang bersangkutan. Mula-mula diidentifikasi dan dideskripsikan berbagai unsur yang ada. Setelah dicobajelaskan bagaimana fungsi-fungsi masing-masing unsur itu dalam menunjang makna keseluruhannya dan bagaimana hubungan antar unsur itu sehingga secara bersama membentuk sebuah totalitas kemaknaan yang padu (Nurgiyantoro, 1995).

Analisis struktural, dengan demikian menekankan analisis pada struktur dan sistemnya yang meliputi berbagai unsur-unsur pembentuk karya sastra yang bersangkutan.

Dalam hal ini unsur-unsurnya dibatasi pada unsur-unsur intrinsik sastra seperti yang telah diuraikan dalam bab sebelumnya.

C. Kajian Semiotik

Konsep semiotik sebenarnya merupakan perkembangan lebih lanjut dari konsep struktural (Teeuw, 1984). Peletak dasar teori semiotik adalah Ferdinand de Saussure dan Charles Sanders Peirce. Saussure yang dikenal sebagai bapak ilmu bahasa modern menggunakan istilah **semiologi**, sedang Peirce, seorang ahli filsafat, mempergunakan istilah **semiotika**.

Pada perkembangannya, Peirce memusatkan perhatian pada berfungsinya tanda pada umumnya, dengan menempatkan tanda-tanda linguistik pada tempat yang penting, namun bukan yang utama. Hal yang berlaku bagi tanda pada umumnya berlaku pula bagi linguistik, namun tidak sebaliknya. Sedang Saussure mengembangkan dasar-dasar linguistik umum (Sudjiman dan Van Zoest, 1992).

Teori Peirce menyatakan bahwa sesuatu itu dapat disebut sebagai tanda jika ia mewakili sesuatu yang lain. Sebuah tanda yang disebutnya sebagai representamen, harus mengacu atau mewakili sesuatu yang disebutnya sebagai objek (acuan, atau designatum, atau denotatum, atau referent). Jika sebuah tanda mewakili acuannya, hal itu adalah fungsi utama tanda itu. Misalnya anggukan kepala mewakili persetujuan, gelengan kepala mewakili ketidaksetujuan. Agar berfungsi, tanda harus ditangkap, dipahami, misalnya dengan bantuan suatu kode. Yang dimaksud suatu kode adalah suatu sistem peraturan, dan bersifat transindividual. Proses perwakilan tanda pada acuannya terjadi pada saat tanda itu ditafsirkan hubungannya dengan yang diwakili. Hal itulah yang disebut sebagai **interpretant**, yakni pemahaman makna yang timbul dalam kognisi (penerima tanda) lewat interpretasi. Sedang proses perwakilannya disebut semiosis, yaitu suatu proses dimana suatu tanda berfungsi sebagai tanda yakni mewakili yang ditandai. Sesuatu tidak akan pernah menjadi tanda jika tak pernah ditafsirkan sebagai tanda. Proses semiosis menuntut kehadiran

bersama antara tanda, objek, dan interpretant, yang disebut triadik. Proses semiosis dapat terjadi secara terus menerus sehingga sebuah interpretant menghasilkan tanda baru yang mewakili objek yang baru pula dan akan menghasilkan interpretant yang lain lagi (Nurgiyantoro,1994).

Peirce membedakan antara tanda dengan acuannya kedalam tiga jenis hubungan, yaitu (1) **ikon**, jika ia berupa kemiripan, (2) **indeks**, jika ia berupa hubungan kedekatan eksistensi, dan (3) **simbol**, jika ia merupakan hubungan yang sudah terbentuk secara konvensi (Abrams,1981). Tanda yang berupa **ikon**, misalnya foto dan peta geografis. Tanda yang berupa **indeks**, misalnya asap hitam tebal membubung menandai suatu kebakaran, wajah yang muram menandai hati yang sedih dan sebagainya. Sedang tanda yang berupa **simbol**, mencakup berbagai hal yang telah menjadi konvensi dalam masyarakat, antara tanda dan objek tidak memiliki hubungan kemiripan atau kedekatan melainkan terbentuk karena kesepakatan. Misalkan berbagai gerakan anggota badan yang menandakan maksud-maksud tertentu, warna tertentu melambangkan suatu tertentu, bahasa menandai maksud-maksud tertentu pula. Dalam kenyataannya sering antara ketiga pembagian tersebut tidak mudah untuk mengidentifikasikannya . Oleh karena itu klasifikasi yang terjadi hanya berdasar penekannya saja.

Teori Saussure berkaitan dengan pengembangan teori linguistik secara umum, sehingga istilah-istilah yang digunakan meminjam dari istilah-istilah linguistik. Menurut Saussure bahasa sebagai sebuah sistem tanda, memiliki dua unsur yang tak terpisahkan, yakni *signifier* dan *signified*, *signifiant* dan *signifie*, atau **penanda** dan **petanda**. Wujud **signifiant (penanda)** dapat berupa bunyi-bunyi ujaran atau huruf-huruf tulisan, sedang **signifie (petanda)** adalah unsur konseptual, gagasan, atau makna yang terkandung dalam tanda tersebut (Abrams,1981). Misalnya bunyi /buku/, yang jika dituliskan berupa rangkaian huruf, atau lambang fonem : b-u-k-u, menyorankan pada benda tertentu, ialah buku, yang ada secara nyata. Bunyi atau tulisan “buku” itulah yang dalam teori Saussure disebut penanda, sedang **sesuatu yang diacu**, yaitu benda buku, itulah petanda. Antara penanda dan petanda dapat disebut dwitunggal, tetapi hubungannya bersifat **arbitrer**. Artinya

hubungan antara wujud formal bahasa dan konsepnya atau acuannya, bersifat semanya, hanya bersifat kesepakatan sosial. Tidak dapat dijelaskan mengapa benda buku itu disebut buku, bukan kubu dan sebagainya. Hal itu terjadi karena masyarakat pemakai tanda (bahasa) itu menyepakati demikian. Kesepakatan itu dapat saja tidak berlaku dalam masyarakat (bahasa) yang lain yang telah mempunyai kesepakatan sendiri (Nurgiyantoro,1994).

Bahasa merupakan sebuah sistem yang mengandung arti bahwa ia terdiri atas sejumlah unsur, dan tiap unsur itu saling berhubungan secara teratur dan berfungsi sesuai dengan kaidahnya sehingga dapat digunakan untuk berkomunikasi. Akhirnya teori tersebut melandasi teori linguistik modern, yaitu strukturalisme, dan pada perkembangan selanjutnya menjadi landasan dalam kajian kesusastraan (Zaimar,1991). Dalam studi linguistik, misalnya dikenal adanya tataran fonetik, morfologi, sistaksis, sematik dan pragmatik. Dalam kajian kesusastraan juga dikenal adanya kajian dari aspek sintaksis, sematik dan pragmatik atau menurut Todorov pengelompokan kajian berdasarkan aspek verbal, sintaksis, sematik, dan sebagainya. Kajian semiotik karya sastra dengan demikian dapat dimulai dengan kajian kebahasaannya dengan menggunakan tataran seperti dalam studi linguistik.

Bahasa sebagai aspek material, atau alat, dalam karya sastra telah memiliki konsep makna tertentu sesuai dengan konvensi masyarakat pemakainya. Oleh karena itu unsur bahasa tersebut sudah tidak bersifat netral, tidak seperti cat atau seni lukis, dan sebagainya. Dipihak lain sastra mempunyai konvensi antara lain untuk menuturkan sesuatu secara tidak langsung sehingga makna yang disarankan pun lebih bersifat tataran sistem makna tingkat kedua. Hal ini misalnya terlihat pada penggunaan perlambangan atau perbandingan. Dengan demikian dalam sastra, tidak saja *signifiant* menyatakan *signifie*, melainkan juga *signifie* menyorankan pada *signifie-signifie* yang lain (Nurgiyantoro,1994). Hal ini mirip dengan *semiosis* (Pierce) yang terjadi secara berkelanjutan sehingga sebuah *interpretant* menghasilkan tanda baru yang mewakili sesuatu yang lain lagi, seperti disebut di atas.

Salah satu teori Saussure yang digunakan secara luas di bidang kajian kesusastraan adalah konsep *sintakmatik* dan *paradikmatik*. Dalam sebuah wacana, kata-kata saling berhubungan dan berkesinambungan sesuai dengan sifat linearitas bahasa, dan tidak

mungkin melafalkan dua unsur sekaligus. Di pihak lain, di luar wacana, kata-kata yang mempunyai kesamaan berasosiasi dalam ingatan dan menjadi bagian kekayaan tiap individu dalam membentuk *langue*. Hubungan yang **bersifat linearitas** itu disebut *sintagmatik*, sedang **hubungan asosiatif** disebut hubungan *paradigmatik* (Nurgiyantoro, 1994).

Hubungan *sintagmatik* digunakan untuk menelaah struktur karya dengan menekankan urutan satuan-satuan makna karya yang dinamis. Hubungan *sintagmatik* adalah hubungan yang bersifat linear, hubungan konfigurasi, hubungan konstruksi. Dalam karya sastra hubungan itu bisa berujud kata, peristiwa, atau tokoh. Jadi bagaimana peristiwa yang satu diikuti peristiwa yang lain yang bersebab akibat, kata-kata saling berhubungan dengan makna penuh, dan tokoh-tokoh membentuk antitesa dan gradasi. Untuk menelaah linearitas struktur teks, yang pertama-tama harus dilakukan adalah menentukan satuan-satuan cerita dengan mendasarkan diri pada kriteria makna (Roland Barthes, via Zaimar, 1991).

Hubungan *paradigmatik* merupakan hubungan makna dan perlambang, hubungan asosiatif, pertautan makna, antara dua unsur yang hadir dan yang tidak hadir. Ia dipakai untuk mengkaji, misalnya, *signifiant* tertentu mengacu pada *signifie* tertentu, baris-baris kata dan kalimat tertentu mengungkapkan makna tertentu, peristiwa-peristiwa tertentu, mengingatkan pada peristiwa-peristiwa yang lain, melambangkan gagasan tertentu, atau menggambarkan suasana kejiwaan tokoh tertentu. Jadi dasar kajian ini adalah konotasi, asosiasi-asosiasi yang muncul dalam pikitan pembaca. Peristiwa-peristiwa yang berhubungan secara makna, misalnya melambangkan suasana kejiwaan tokoh, gagasan tertentu, atau karena berkausalitas. Misalnya secara linier (*sintagmatik*) tempatnya berjauhan, misalnya dibagian awal dan bagian akhir, tetapi berhubungan secara makna atau berkausalitas, maka merupakan hubungan *paradigmatik*.

Hubungan *sintagmatik* dan *paradigmatik* juga berkaitan dengan kajian dari aspek waktu. Ada dua tataran waktu dalam teks sastra yaitu waktu dari wacana yang menggambarkan tataran penceritaan (bersifat linear), dan waktu dari dunia yang digambarkan (bersifat logis asosiatif). Kaum Formalis Rusia menamakan kedua tataran

waktu tersebut dengan istilah *sujet* untuk tataran penceritaan, dan *fable* untuk tataran peristiwa.

Dalam karya sastra hubungan antara dua tataran waktu tersebut jarang terjadi adanya kesejajaran. Adanya manipulasi waktu penceritaan merupakan hal yang wajar dan biasa terjadi dalam karya sastra. Justru karena manipulasi waktu yang bervariasi itu sebuah karya sastra menjadi lebih menarik, baru, dan lain dari yang lain. Dengan demikian tataran peristiwa yang logis dipermainkan. Ia dapat dimunculkan di manapun dalam urutan penyajiannya sehingga terjadi anakronis, yaitu sesuatu yang terjadi kemudian justru didahulukan penceritaannya. Dengan demikian memungkinkan adanya unsur retrospeksi, yakni kembali ke masa lalu, atau prospeksi (antisipasi), yakni menceritakan lebih dahulu hal yang terjadi belakangan (Nurgiyantoro, 1994).

Perkembangan teori semiotik hingga saat ini dibedakan ke dalam dua jenis semiotik, yaitu semiotik komunikasi dan semiotik signifikasi. Semiotik komunikasi menekankan pada teori produksi tanda, sedang semiotik signifikasi menekankan pemahaman, dan atau pemberian makna suatu tanda. Produksi tanda dalam semiotik komunikasi, menurut Eco, mensyaratkan adanya pengirim informasi, sumber, tanda-tanda, saluran, proses pembacaan dan kode. Semiotik signifikasi tidak mempersoalkan produksi dan tujuan komunikasi, melainkan menekankan bidang kajiannya pada segi pemahaman tanda-tanda serta bagaimana proses kognisi (interpretasi)-nya.

Pendekatan semiotik bukan tanpa kelemahan. Soediro Satoto (1994: 22) mencatat bahwa salah satu **kelemahan studi semiotik** adalah sangat banyaknya kemungkinan makna yang didapatkan, yang dikarenakan banyaknya penafsir pemberi makna. Misalnya satu lakon drama saja yang ditafsirkan oleh berpuluh-puluh penonton, pengamat, dan peneliti, dapat menghasilkan berpuluh-puluh makna pula.

Suatu pengkajian semiotik pada puisi, pernah dijelaskan oleh Riffaterre (via Pradopo, 1994). Dalam memproduksi arti secara semiotik, menurut Riffaterre, ada empat hal yang harus diperhatikan, yakni 1) **ketaklangsungan ekspresi puisi**, 2) pembacaan **heuristik** dan **retroaktif**, 3) **matrix** atau kata kunci, dan 4) **hipogram**.

Ketaklangsungan ekspresi puisi, disebabkan oleh tiga hal: 1) penggantian arti, 2) penyimpangan arti, dan 3) penciptaan arti. Penggantian arti disebabkan oleh penggunaan metafora dan metonimi sebagai bahasa kiasan pada umumnya, termasuk simile (perbandingan), personifikasi (benda digambarkan seperti manusia) dan sinekdoke (penggantian sesuatu dengan bagiannya atau sebaliknya). Dalam perbandingan, sesuatu yang dibandingkan disebut *tenor* (term pertama) dan pembandingnya disebut *vehicle* (term kedua).

Penyimpangan arti disebabkan oleh ambiguitas, kontradiksi dan nonsen. Ambiguitas yakni makna ganda atau ketaksaan. Kontradiksi merupakan gaya bahasa pertentangan yang berarti kebalikannya, bisa berupa paradoks, antitesis, atau ironi. Nonsen ialah kata-kata yang secara linguistik tidak mempunyai arti, tetapi dalam puisi ia punya artinya sendiri sesuai dengan puisinya.

Penciptaan arti disebabkan oleh pengorganisasian ruang teks (antara lain: rima (sajak), enjambement, tipografi (tata aksara), dan homologue (persejajaran bentuk atau baris pada bait-baitnya)). Pola persajakan menimbulkan intensitas arti. Enjabement adalah pemisahan baris yang semestinya bisa menjadi satu baris. Enjabement menimbulkan perhatian pada akhir baris atau awal baris berikutnya. Tipografi dapat menimbulkan makna tertentu. Homologue mengandaikan persejajaran makna.

Sajak merupakan struktur tanda-tanda yang bermakna. Untuk menerangkan makna sajak secara semiotik, pertama kali sajak harus dibaca secara **heuristik**, yaitu pembacaan menurut sistem semiotik tingkat pertama, menurut konvensi bahasa. Lalu sajak dibaca secara **retroaktif** atau **hermeneutik**, yakni pembacaan menurut sistem semiotik tingkat kedua, pembacaan menurut konvensi sastra.

Pada pembacaan heuristik, puisi, misalnya *geguritan*, dibaca secara linier menurut struktur bahasa Jawa normatif. Padahal dalam bahasa puisi, biasanya menyimpang dari bahasa normatif, yakni merupakan **deotomatisasi** atau **defamiliarisasi**, tidak otomatis atau tidak biasa. Hal ini merupakan sifat kepuhitan yang dialami secara empiris (shklovsky via Pradopo, 1994). Oleh karena itu, dalam pembacaan heuristik, semua yang tidak biasa dibuat

menjadi biasa atau dinaturalisasikan (Culler via Pradopo, 1994), sesuai dengan bahasa normatif. Untuk itu, bila perlu kata-kata diberi imbuhan (prefiks, afiks atau konfiks). Untuk memperjelas, dapat juga diberikan sinonimnya dalam tanda kurung. Bahkan juga dapat diberi sisipan kata-kata penjelas supaya hubungan kalimat-kalimatnya menjadi jelas. Demikian juga logika yang tidak biasa dikembalikan menjadi logika bahasa normatif.

Pembacaan heuristik tersebut baru merupakan penjelasan dalam bahasa normatif dan sebagai puisi harus ditingkatkan ke pembacaan retroaktif untuk mengungkapkan maknanya. Pembacaan retroaktif atau hermetik adalah pembacaan ulang dari awal hingga akhir dengan memberikan penafsiran makna yang lebih dalam, yakni makna berdasarkan konvensi puisi. Salah satu konvensi puisi, misalnya, bahwa puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung, yakni dengan bahasa kiasan (metafora, metonimi, simile, personifikasi, sinekdoke), ambiguitas, kontradiksi, homologue, dan tipografi. Konvensi puisi yang lain, misalnya, hal-hal yang bersifat pribadi “bisa” meluas menjadi hal yang umum. Aku lirik bisa menjadi atau mewakili setiap aku, dsb. Dalam pembacaan retroaktif berbagai konvensi tersebut harus dipahami untuk menafsirkan makna puisi yang sesungguhnya, walaupun pemaknaan yang satu dengan yang lain bisa berbeda. Pemaknaan yang berbeda-beda dimungkinkan karena sastra pada umumnya dan khususnya puisi, bersifat *multiinterpretable* atau bermakna banyak.

Matriks atau **kata kunci** merupakan satuan bahasa atau tanda yang menjadi kunci penafsiran sajak atau kata-kata yang dapat untuk “membuka” makna sajak itu. Kata kunci dapat dicari dengan menentukan kata yang erat berhubungan dengan bagian-bagiab lain pada sajak, atau diambil kata yang paling dimengerti artinya pada sajak “gelap”. Sajak “gelap” merupakan sajak yang kata-katanya banyak yang tidak bermakna secara linguistik.

Adapun yang dimaksud **hipogram** oleh Reffatterre adalah sajak yang ada sebelumnya yang dianggap sebagai sumber dari sajak yang bersangkutan. Dalam membicarakan hipogram, tidak harus mencari penjelasan dari penulisnya, tetapi cukup memperbandingkan kamiripan sajak dengan sajak sebelumnya. Dalam hal ini dilakukan dengan pendekatan intertekstualitas.

D. Pendekatan Intertekstualitas

Paham intertekstualitas berasal dari Perancis dan bersumber pada aliran dalam strukturalisme Perancis yang dipengaruhi oleh pemikiran filsuf Perancis yang bernama Jaques Derrida dan dikembangkan oleh Julia Kristeva. Intertekstualitas pada dasarnya membicarakan hubungan antar teks. Prinsip intertekstualitas dengan demikian merupakan salah satu prinsip yang mengingkari otonomi karya sastra, walaupun tidak sama sekali meninggalkan prinsip strukturalisme. Prinsip ini menyatakan bahwa setiap teks sastra dibaca dan harus dibaca dengan latar belakang teks-teks lain; tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaannya dan pembacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks lain sebagai contoh, teladan, kerangka; tidak dalam arti bahwa teks baru hanya meneladan teks lain atau mematuhi kerangka yang telah diberikan lebih dahulu tetapi dalam arti bahwa dalam penyimpangan dan transformasi pun model teks yang sudah ada memainkan peranan yang penting. Pemberontakan atau penyimpangan mengandaikan adanya sesuatu yang dapat diberontaki ataupun disimpangi. Pemahaman teks baru, memerlukan latar belakang pengetahuan tentang teks-teks yang mendahuluinya. Menurut Kristeva yang dijelaskan Culler setiap teks terwujud sebagai muzaik kutipan-kutipan, setiap teks merupakan peresapan dan transformasi teks-teks lain. Sebuah karya hanya dapat dibaca dalam kaitan ataupun pertentangan dengan teks-teks lain yang merupakan semacam kisi. Lewat kisi itu teks dibaca dan diberi struktur dengan menimbulkan harapan yang memungkinkan pembaca untuk memetik ciri-ciri menonjol dan memberikannya sebuah struktur. Intertekstualitas mendorong untuk memandang teks-teks pendahulu sebagai sumbangan pada suatu kode yang memungkinkan efek signifikasi, pemaknaan yang bermacam-macam (Teeuw, 1984).

Rifaterre menyebut teks sastra (dalam hal ini sajak) yang menjadi latar penciptaan teks (sajak) baru disebut **hypogram**. Sedang teks baru yang menyerap dan mentransformasikan hypogram itu disebut **teks transformasi** (Ratih dalam Jabrohim 1994). Menurut Teeuw (1983), Rifaterre dalam pendekatannya tidak menolak prinsip pendekatan

struktural, tetapi justru memperingatkan bahwa prinsip intertekstual masih memerlukan pendekatan struktural. Melalui analisis struktur harus disebut lebih dahulu esensi sebuah sajak, baru kemudian perbandingan secara intertekstual menjadi mungkin dan dapat diharapkan memberikan hasil baik; dalam arti pemahaman lengkap sebagai transformasi hypogramnya.

Menurut Teeuw (1983) prinsip intertekstualitas jauh lebih luas jangkauannya dari sekedar perkara pengaruh, saduran, atau peminjaman dan penjiplakan. Intertekstualitas menyanan sampai pada tindak interpretasi secara tuntas dan sempurna. Teeuw mencontohkan bahwa sajak Chairil Anwar berjudul *Senja di Pelabuhan Kecil*, baru mendapat makna penuh sebagai tanda (semiotik) dalam kontrasnya dengan hypogramnya, yakni sajak Amir Hamzah yang berjudul *Berdiri Aku*.

Dalam prinsip intertekstualitas, untuk mencari “bukti” keterkaitan antara hypogram dengan teks transformasinya, tidak perlu harus mendapatkan bukti secara mutlak. Menurut Teeuw (1983) bukti yang mutlak tidak mungkin didapatkan, tetapi bukan berarti pembuktian secara ilmiah tidak mungkin dicapai. Oleh karena itu diperlukan: (a) kesepakatan antara pembaca, pengkritik dan peneliti sastra akan gejala seperti itu; (b) pengumpulan sebanyak mungkin akan data dan gejala semacam itu.

Dalam hubungannya dengan sastra Jawa, menurut Teeuw (1984) tak dapat disangkal bahwa prinsip intertekstualitas tidak kurang suburnya untuk penelitian sastra tradisional; misalnya para pujangga dalam kraton-kraton Jawa Tengah (baca: Yogyakarta dan Surakarta) menciptakan karya sastra tidak dari awang-awang, tetapi sebagai tanggapan terhadap karya lain.

Khususnya dalam tradisi menyalin naskah, menjadi jelas sekali bahwa berbagai perbedaan dengan hypogramnya harus mendapat perhatian tersendiri dalam hubungannya dengan pemaknaan sastra yang bersangkutan. Dalam hal ini, misalnya, dalam penelitian terhadap babad, sebagaimana pernyataan Teeuw di atas, akan menghasilkan kesimpulan bahwa dalam suatu peristiwa yang sama sering dituliskan secara berbeda oleh dua penulis babad yang berbeda latar keberpihakannya. Peristiwa peperangan antara Mangir Wanabaya

dari Kademangan Mangiran dengan Panembahan Senapati dari Kraton Mataram, dituliskan secara berbeda antara versi yang memihak Kraton dengan versi yang memihak Mangiran. Hal ini harus dimaknai sebagai keberpihakan dan legalisasi dari perjuangan masing-masing pihak.

Contoh yang berhubungan dengan seni drama tradisional ketoprak, yakni pada lakon Minakjingga Nagih Janji yang dipentaskan oleh kelompok Sapta Mandala, harus dimaknai secara intertekstualitas, yakni mengambil hypogram dari cerita-cerita Minakjingga sebelumnya, termasuk babad Majapahit. Lakon Minakjingga Nagih Janji karya Sapta Mandala menekankan sisi kebenaran Minakjingga dalam hubungannya dengan janji yang diikrarkan oleh Ratu Kencanawungu dari Majapahit. Sedang pada teks-teks cerita Minakjingga yang lain, menekankan tokoh Minakjingga sebagai pemberontak kerajaan Majapahit.

Contoh lain yang berhubungan dengan tradisi penyalinan teks, ialah pemaknaan Serat Bima Bungkus karya Can Cu An yang mendasarkan pada hypogram dari teks sebelumnya, yakni teks-teks lakon Bima bungkus dan teks-teks Islam-Kejawen termasuk *Wirid Hidayat Jati* karya R.Ng. Ranggawarsita, dan *Serat Wedhatama* karya Mangkunegara IV (Widayat, 2002).

E. Pendekatan Sosiologis.

Pada dasarnya karya sastra tidak lahir dari kekosongan. Pengarang menciptakan karya sastra dengan berawal dari latar belakang pengalaman hidupnya. Ia hidup dalam rangka sosial, yakni berada dalam lingkungan masyarakat tertentu. Oleh karena itu berbagai hal yang berhubungan dengan kehidupan sosial dapat mewarnai terciptanya karya sastra. Keadaan seperti itulah yang mendasari pendekatan sosiologis dalam pengkajian sastra.

Menurut Umar Junus (1986), dalam hubungannya dengan sosiologi, pengkajian sastra setidaknya-tidaknya ada enam macam, sebagai berikut.

1. Karya sastra dilihat sebagai dokumen sosiobudaya

2. Penelitian mengenai hasil dan pemasaran karya sastra
3. Penelitian tentang penerimaan masyarakat terhadap sebuah karya sastra dan apa sebabnya
4. Pengaruh sosiobudaya terhadap penciptaan karya sastra, misalnya pendekatan Marxiist yang berhubungan dengan pertentangan kelas
5. Pendekatan strukturslisme genetik
6. Pendekatan yang melihat mekanisme universal dari seni, termasuk sastra.

Di bawah ini akan diringkaskan catatan Junus (1986) pada masing-masing pendekatan sosiologis di atas.

1. Karya sastra dapat dilihat sebagai dokumen sosial budaya yang mencatat kenyataan sosiobudaya suatu masyarakat pada suatu masa tertentu. Dalam hal ini karya sastra tidak dilihat sebagai suatu keseluruhan. Pendekatan ini melihat unsur-unsur sosiobudaya di dalam karya sastra yang dilihat sebagai unsur-unsur yang lepas. Ia mendasarkan pada cerita tanpa mempersoalkan struktur sastranya. Jadi keadaannya sebagai berikut.
 - a. Unsur dalam karya sastra diambil terlepas dari unsur yang lain. Unsur ini secara langsung dihubungkan dengan suatu unsur sosiobudaya karena karya itu hanya memindahkan unsur itu di dalam dirinya.
 - b. Boleh saja mengambil citra tentang sesuatu dalam satu karya atau beberapa karya yang mungkin dilihat dalam perspektif perkembangan. Bila demikian akan terlihat perkembangan sesuatu itu sesuai dengan perkembangan sastra yang membayangkan perkembangan budaya.
 - c. Boleh juga mengambil tentang motif atau tema. Keduanya berbeda secara gradual, yakni tema lebih abstrak sedang motif lebih konkret. Jadi motif dapat dikonkretkan dengan pelaku, penerima perbuatan dan perbuatan.
 - d. Menurut Swingewood konsep karya sastra sebagai refleksi realitas hanya terbatas pada waktu tertentu saja. Sedang Harry Levin melihat suatu karya bukan merefleksikan realitas tetapi membiaskannya (*to refract*), bahkan mungkin merubahnya sehingga terjadi bentuk yang berbeda.

- e. Dalam penciptaan sastra, campur tangan penulis sangat menentukan, realitas ditentukan oleh pikiran penulisnya. Seorang penulis yang penuh idealisme cenderung mempertentangkan dua dunia secara ekstrim, yakni dunia yang dicitakannya dan dunia nyata yang dianggapnya buruk.
2. Penelitian mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra menyentuh empat hal: a) penulis dan latar belakang sosiobudayanya, b) hubungan antara penulis dengan pembacanya, c) pemasaran hasil sastra, dan d) pasaran hasil sastra.
 - a. Dalam hal penulis dan latar belakang sosiobudayanya ada 6 faktor: 1) asal sosial (termasuk latar belakang sebelum menjadi penulis), 2) kelas sosial dalam arti luas (orang kampung atau kota, birokrat atau bukan, minoritas atau mayoritas, dsb), 3) jenis kelamin, 4) umur, 5) pendidikan, dan 6) pekerjaan (menulis bisa sebagai pekerjaan utama sambilan, atau bisa juga menulis karena diupah seperti patronase, dsb).
 - b. Ada dua kemungkinan hubungan penulis dengan pembaca: 1) bila menulis karena diupah maka pengupah akan menentukan gaji (ada patronase, seperti pada sastra istana di Jawa), 2) yang ada cuma calon pembaca, hasil penulis ditentukan oleh pemasaran. Dalam hal ini penerbit berperan penting (ada penerbit yang sekedar mencari untung, ada yang sebagai patron). Penerbitan ditentukan oleh selera, keyakinan dan kemungkinan pemasaran. Peranan penerbit juga dalam hal promosi. Penerbit menjadi perantara penulis dan pembaca.
 - c. Pemasaran menyangkut beberapa hal: 1) cara penyampaiannya: buku, berkala, buletin, dsb. Berkala, buletin dsb. menjadikan populer, sedang buku tidak begitu. Unsur komersil hanya dapat ditekan pada terbitan khusus, dengan target pemasaran tertentu. 2) cara pemasarannya juga penting: diecerkan atau diborongkan
 - d. Dalam hal pasaran, menyangkut pasaran luas atau sempit, baik dan tidak. Jumlah pengguna bahasa menentukan hasil pasaran. Karya berbahasa Inggris tingkat lakunya akan berbeda dengan bahasa daerah, walau tidak mutlak. Sistem nilai berlaku dalam hubungannya dengan membaca buku sehingga menentukan pasaran buku. Dalam hal

pasaran ini juga perlu dibicarakan klasifikasi pembaca buku tertentu, umur, seks, pendidikan, kelas sosial, tradisional dan modern, dsb.

Biasanya dalam penelitian ini karya sastra lalu menjadi perifer, yang utama bukan penelitian sastra. Ia akan menjadi penting sebagai penelitian sastra bila dengan penghasilan dan pemasaran tertentu berpengaruh pada munculnya karya sastra tertentu, dsb. Penelitian ini lebih sebagai penelitian sosiologi penulis, penerbit, dan pemasaran karya, bukan penelitian sastra. Biasanya karya sastra bukan karena pasaran tapi karena penulis ingin berkarya saja.

3. Penerimaan masyarakat terhadap karya penulis tertentu, bisa negatif bisa positif. Keduanya sama pentingnya. Novelet Jawa tahun 1960-an yang dikategorikan sebagai roman *panglipur wuyung*, yang banyak berisi *cremedan* (agak porno), mungkin ketika itu banyak dibaca orang dan diterima sebagai *panglipur wuyung*. *Suluk Gatholoco*, *Serat Darmagandhul* dan beberapa karya sastra Jawa tradisional dibaca dan diterima orang secara negatif, karena bisa dianggap berisi simbolisasi seksual dan pelecehan terhadap agama tertentu. Lowenthal pernah mencoba membuktikan bahwa penerimaan karya sastra (tertentu) berhubungan dengan iklim sosiobudayanya. Dalam penerimaan juga bisa secara pasif, hanya sekedar membaca karena senang membaca, jadi tanpa kesan. Oleh karena itu penerimaan bisa aktif (positif dan negatif), dan bisa pasif.

Dalam penelitian seperti ini biasanya yang dipentingkan penerimaan masyarakatnya, jadi karya sastranya juga menjadi perifer. Dengan demikian juga cenderung bukan penelitian sastra.

4. Pengaruh sosiobudaya terhadap penciptaan karya sastra. Menurut pandangan Marxisme dan pandangan umum pada abad 19, a) sastra adalah refleksi masyarakat (Swingewood via Junus, 1986) dan dipengaruhi oleh kondisi sejarah (Eagleton via Junus, 1986). b) Setiap jaman mengenal pertentangan kelas dan hasil sastra menyuarakan suara kelas tertentu, sehingga ia merupakan alat perjuangan kelas. c) Kesan pertentangan kelas akan ditemui dalam karya sastra, sehingga tokoh-tokoh dalamnya merupakan tokoh yang representatif mewakili kelas sosial tertentu.

Pengaruhnya jauh lebih luas dari sekedar menyebut pertentangan kelas. Ia juga berhubungan dengan bentuk, gaya dan arti. Pendekatan ini melihat sastra sebagai struktur atas (super struktur) dengan sistem ekonomi sebagai dasarnya. Hasil sastra akan membayangkan dan diakibatkan oleh sistem ekonomi masyarakat penghasilnya.

Pandangan Marxisme memiliki kelemahan karena walaupun ada struktur sosial, belum tentu bersifat buruh dan majikan, belum tentu bersifat pertentangan, perbedaan kelas tidak bersifat kaku tetapi longgar, kenyataannya tidak sesederhana pandangan Marxisme, dsb.

5. Pendekatan strukturalisme genetik dari Lucien Goldman akan dibicarakan dalam sub bab tersendiri setelah sub bab ini.
6. Pendekatan Duvignaud, yang melihat mekanisme universal dari seni, termasuk sastra. Duvignaud menolak empat mitos tentang estetika, yakni: 1) pandangan Goethe bahwa seni adalah realisasi empiris dari keindahan ideal, 2) seni berasal dari seni primitif, sehingga setiap pembicaraan pasti dimulai dari seni primitif, 3) seni bertugas melayani (melukiskan) kenyataan dan alam, 4) seni selalu terikat kepada agama.

Selanjutnya dinyatakan bahwa untuk memahami hakikat seni, harus bertolak dari lima hipotesis kerja: 1) Seni adalah drama yang mengandung implikasi situasi konkret dan konflik, 2) seni mempunyai sifat polemik, yang menunjukkan adanya: (a) halangan yang mesti dihilangkan, (b) usaha untuk menghilangkannya, 3) ada hubungan antara sistem klasifikasi alam dan sosial dengan meminjam klasifikasi dari Durkheim, 4) ada keadaan anomie, masyarakat yang goncang karena adanya perubahan yang radikal, 5) keadaan atypic, orang yang menyimpang atau memberontak terhadap kehidupan yang dijalaninya. Biasanya karya seni dihasilkan oleh orang-orang yang mempunyai ciri ini.

Menurut Duvignaud segala kegiatan seni dapat didasarkan pada delapan sikap estetika sebagai berikut.

1. Estetika adalah manifestasi seluruh masyarakat yang boleh dikatakan hilang pada seni modern. Sikap estetika ini berhubungan dengan manifestasi sosial, misalnya festival. Kehilangan sikap ini mungkin akan menimbulkan hal kedua.

2. Nostalgia kepada keadaan kemasyarakatan yang sudah hilang, sehingga mereka menceritakan masa lampau. Nostalgia ini bersifat romantik dan mengandung dua aspek, yakni: a) sesuatu yang inheren pada masyarakat modern ketika mereka meninggalkan tradisi, dan b) sesuatu yang berdaya untuk campur tangan secara efektif dalam kehidupan sosial.
3. Seorang seniman dianggap sebagai seorang pendeta yang mewakili Tuhan di dunia. Ini terjadi pada masyarakat kharismatik dan seni dihubungkan dengan agama, dengan sesuatu yang sakral.
4. Estetika adalah usaha yang disengaja untuk melukiskan kehidupan atau keadaan sehari-hari
5. Seni adalah sesuatu yang tertutup (esoterik), terbatas untuk orang-orang dengan kedudukan tertentu.
6. Seni adalah pameran kekayaan (potlatch), mungkin untuk manusia, mungkin untuk Tuhan.
7. Oposisi dengan dasar etika terhadap kebudayaan tradisional dan nilai-nilai yang sudah mantap (established) yang merupakan akibat dari perkembangan ekonomi modern. Oposisi ini mempunyai dua komponen: a) sesuatu yang dipertahankan dalam proses transisi dari satu tipe masyarakat ke tipe yang mengikutinya, b) mungkin tipe masyarakat yang menggantikan tidak menghilangkan kesadaran tentang masa lampau yang sengsara, atau kelanjutan lembaga yang sudah ada, atau institusi terhadap nilai-nilai baru. Tetapi semua tidak dikenal karena adaptasi terhadap keadaan yang baru.
8. Sikap yang berhubungan dengan ajaran seni untuk seni.

Berdasarkan sikap estetika itu Duvignaud membagi seni dengan tujuan untuk mengkaji fungsinya dalam empat tipe, yakni: seni primitif, seni dalam masyarakat teokrasi, seni dalam kehidupan kota (-feodal), dan seni modern. Tipe-tipe tersebut berkembang secara urut dari tipe yang satu ke yang lain.

Seni primitif mempunyai fungsinya sendiri dalam masyarakat primitif, yang akan hilang bila berhubungan dengan seni modern. **Seni dalam masyarakat teokrasi**

selalu berhubungan dengan kekuatan gaib di luar manusia. Dalam seni ini terkandung asal mula bibit drama. **Seni dalam kehidupan kota** mengubah kehidupan mitos (yang ada pada tipe sebelumnya) ke arah sastra, karena pada tipe ini keadaannya: a) Adanya keragaman bentuk, b) fungsi seni berhubungan dengan anomie, c) kehidupan dan perkembangan seni didukung oleh kelas menengah yang memegang peranan penting. Menurut Duvignaud, kota memegang peranan penting bagi perkembangan seni menuju **seni modern**, yang bercirikan: a) dalam melukiskan manusia yang dipentingkan adalah peristiwa, perbuatan lebih penting dari komentar, pengungkapan spontanitas lebih penting dari lukisannya, b) seni modern lebih bersifat *collage*, yang mengacaukan antara realitas dengan imajinasi, antara manusia nyata dengan tokoh wira (imajiner).

Menurut Umar Junus (1986) pandangan Duvignaud bisa disimpulkan sebagai berikut. a) Seni, oleh Duvignaud, dilihat dari perspektif sejarah kesenian. b) Setiap manifestasi seni mesti dihasilkan oleh kondisi sosial tertentu. c) Semua seni dilihat dalam perspektif umum, berlaku dimana saja dan kapan saja. d) Seni suatu bangsa akan melalui perkembangan yang sama dengan bangsa-bangsa lain. e) Karena itu Duvignaud lebih mengerjakan sosiologi kesenian. f) Kelemahannya, terlalu menekankan tipe, sehingga ia tidak memperhatikan perkembangan seni setempat yang bersifat khusus. Hal ini bertentangan dengan sosiologi sastra yang menekankan adanya perbedaan karena perbedaan sosiobudaya sehingga sosiologi sastra menonjolkan perbedaan lokal. Disamping itu Duvignaud mengesampingkan variasi individual antar kreatifitas seniman yang merupakan ciri hakikat dari seni modern. Pandangan ini juga bertentangan dengan sosiologi sastra yang menekankan latarbelakang sosial seniman.

Pendekatan Duvignaud tidak banyak berbeda dari pendekatan Marxist, hanya kelas pada Marxist dirubah menjadi tipe. Pada Marxist, setiap kelas menyuarakan kelasnya, pada Duvignaud setiap masyarakat menghasilkan tipe seni yang sesuai dengan perkembangan masyarakat itu.

F. Strukturalisme Genetik

Strukturalisme genetik dicetuskan oleh Goldmann. Ia percaya bahwa karya sastra merupakan sebuah struktur, namun struktur itu tidak statis, melainkan merupakan produk dari proses sejarah yang terus berlangsung, proses strukturasi dan destrukturasi yang hidup dan dihayati oleh masyarakat asal karya sastra yang bersangkutan. Untuk menopang teorinya, Goldmann membangun seperangkat kategori yang saling berkaitan sehingga membentuk apa yang disebut strukturalisme genetik itu. Kategori-kategori itu ialah: a) **fakta kemanusiaan**, b) **subjek kolektif**, c) **strukturasi**, d) **pandangan dunia**, dan e) **pemahaman dan penjelasan** (Faruk, 1994)

Fakta kemanusiaan adalah segala hasil aktivitas atau perilaku manusia, baik yang verbal maupun yang fisik, yang berusaha dipahami oleh ilmu pengetahuan. Fakta kemanusiaan dapat berwujud aktivitas sosial tertentu, aktivitas politik tertentu, maupun kreasi kultural seperti filsafat, seni rupa, seni musik, seni patung dan seni sastra. Fakta kemanusiaan dapat dibedakan menjadi dua: 1) fakta individual dan 2) fakta sosial. Fakta kedua mempunyai peranan dalam sejarah sedang yang pertama tidak. Semua fakta kemanusiaan mempunyai struktur tertentu dan arti tertentu. Pemahamannya harus memperhatikan strukturnya dan artinya.

Fakta kemanusiaan mempunyai arti karena merupakan respon-respon dari subyek kolektif atau individual, untuk memodifikasi situasi yang ada agar cocok bagi aspirasi-aspirasi subyek itu. Dengan kata lain fakta-fakta itu merupakan hasil usaha manusia untuk mencapai keseimbangan yang lebih baik dalam hubungannya dengan dunia sekitarnya (Goldmann via Faruk, 1994).

Goldmann meminjam teori psikologi Piaget, bahwa manusia dan lingkungan sekitarnya selalu berusaha dalam proses strukturasi timbal balik yang saling bertentangan tetapi sekaligus saling isi mengisi. Kedua proses itu adalah **proses asimilasi** dan **proses akomodasi**. Di satu pihak manusia selalu mengasimilasikan lingkungan sekitarnya ke dalam skema pikiran dan tindakannya. Di lain pihak, usahanya itu tidak selalu berhasil karena adanya rintangan sebagai berikut.

1. Kenyataan bahwa sektor-sektor kehidupan tertentu tidak menyandarkan dirinya pada integrasi dalam struktur yang dielaborasi.
2. Kenyataan bahwa semakin lama penstrukturan dunia eksternal itu semakin sukar, bahkan semakin tidak mungkin dilakukan.
3. Kenyataan bahwa individu-individu dalam kelompok, yang melahirkan proses keseimbangan, telah mentransformasikan lingkungan sosial dan fisiknya, sehingga mengganggu proses keseimbangan dalam proses strukturasi itu.

Bila kendala itu tidak teratasi lagi maka yang terjadi ialah sebaliknya, yakni tidak melakukan asimilasi terhadap lingkungannya, tetapi mengakomodasikan dirinya pada struktur lingkungannya.

Dalam proses strukturasi (asimilasi dan akomodasi) yang terus menerus itulah karya sastra (sebagai fakta kemanusiaan), sebagai hasil aktivitas kultural, memperoleh arti. Proses tersebut sekaligus merupakan proses genesis dari struktur karya sastra.

Fakta kemanusiaan merupakan hasil dari aktivitas manusia sebagai subjeknya. Subjek fakta kemanusiaan ada dua, yakni **subjek individual** (subjek fakta individual / libidinal) dan **subjek kolektif** (subjek fakta sosial / historis). Revolusi sosial, politik, ekonomi, dan karya-karya kultural yang besar merupakan fakta sosial hasil dari subjek kolektif atau subjek trans-individual. Karya sastra yang besar juga hasil dari subjek kolektif karena merupakan hasil aktivitas yang objeknya sekaligus alam semesta dan kelompok manusia. Subjek kolektif dapat berupa kelompok kekerabatan, kelompok kerja, kelompok teritorial, dsb. Untuk memperjelas, Goldmann mengkhususkan sebagai kelas sosial dalam pengertian Marxist.

Goldmann percaya adanya homologi antara struktur karya sastra dengan struktur masyarakat, sebab keduanya merupakan produk dari aktivitas strukturasi yang sama. Tetapi, hubungan struktur masyarakat dengan struktur sastra tidak berupa determinasi langsung. Hubungan keduanya dimediasi oleh apa yang disebut **pandangan dunia** atau ideologi.

Menurut Goldmann (Faruk, 1994), pandangan dunia merupakan istilah yang cocok bagi kompleks menyeluruh dari gagasan-gagasan, aspirasi-aspirasi, dan perasaan-perasaan, yang menghubungkan secara bersama-sama anggota-anggota suatu kelompok sosial tertentu

dan yang mempertentangkannya dengan kelompok sosial yang lain. Sebagai suatu kesadaran kolektif, pandangan dunia itu berkembang sebagai hasil dari situasi sosial dan ekonomi tertentu yang dihadapi oleh subjek kolektif yang memilikinya. Pandangan dunia terbentuk dari transformasi mentalitas yang lama secara perlahan-lahan dan bertahap, terbangun mentalitas yang baru yang mengatasi mentalitas yang lama. Pandangan dunia merupakan kesadaran yang mungkin, yang tidak setiap orang dapat memahaminya. Kesadaran yang mungkin itu dibedakan dengan kesadaran yang nyata.

Kesadaran yang nyata adalah kesadaran yang dimiliki oleh individu-individu yang ada dalam masyarakat. Individu-individu itu menjadi anggota kelompok-kelompok yang ada dalam masyarakat, seperti keluarga, kelompok kerja, dsb. Individu-individu itu jarang sekali berkemampuan menyadari secara lengkap dan menyeluruh mengenai makna dan arah keseluruhan dari aspirasi-aspirasi, perilaku-perilaku dan emosi-emosi kolektifnya.

Kesadaran yang mungkin adalah kesadaran yang menyatakan suatu kecenderungan kelompok ke arah koherensi menyeluruh, perspektif yang koheren dan terpadu mengenai hubungan manusia dengan sesamanya dan dengan alam semesta. Kesadaran yang demikian jarang disadari pemiliknya, kecuali dalam momen-momen krisis dan sebagai ekspresi individual pada karya-karya kultural yang besar (Goldmann, via Faruk, 1996).

Karya sastra yang besar merupakan produk strukturasi dari subyek kolektif. Oleh karena itu karya sastra mempunyai struktur yang koheren dan terpadu. Goldmann menyatakan dua hal tentang karya sastra pada umumnya. 1) Karya sastra merupakan ekspresi pandangan dunia secara imajiner. 2) Dalam usahanya mengekspresikan pandangan dunia itu, pengarang menciptakan semesta tokoh-tokoh, objek-objek, dan relasi-relasi secara imajiner. Jadi yang menjadi pusat perhatian Goldmann, adalah **relasi antara tokoh dengan tokoh dan tokoh dengan objek yang ada di sekitarnya**.

Goldmann mendefinisikan novel sebagai cerita mengenai pencarian akan nilai-nilai yang otentik yang terdegradasi (memburuk) dalam dunia yang juga terdegradasi. Pencarian itu dilakukan oleh seorang hero (wira) yang problematik. Nilai-nilai yang otentik adalah totalitas yang secara tersirat muncul dalam novel, nilai-nilai yang mengorganisasi sesuai

dengan mode dunia sebagai totalitas. Nilai-nilai itu hanya ada dalam kesadaran pengarang / novelis, dalam bentuk konseptual dan abstrak. Dinyatakan juga bahwa novel merupakan genre sastra yang bercirikan keterpecahan yang tidak terdamaikan dalam hubungan antara hero dengan dunia. Keterpecahan itu yang menyebabkan dunia dan hero sama-sama terdegradasi dalam hubungannya dengan nilai-nilai yang otentik yang berupa totalitas. Keterpecahan itu yang membuat sang hero menjadi problematik.

Karya sastra adalah stuktur yang berarti. Karena mempunyai struktur, karya sastra harus atau cenderung koheren. Karena mempunyai arti, karya sastra berkaitan dengan usaha manusia memecahkan persoalan-persoalannya dalam kehidupan sosialnya yang nyata. Untuk itu Golmann mengembangkan **metode dialektik**. Metode ini berawal dari karya sastra dan berakhir pada karya sastra, dengan mempertimbangkan koherensi struktural. Prinsip dasar metode dialektik ini adalah pengetahuan mengenai fakta-fakta kemanusiaan yang abstrak dan harus dibuat konkret dengan mengintegrasikannya ke dalam keseluruhan. Untuk itu metode dialektik mengembangkan dua pasangan konsep yakni **keseluruhan bagian** dan **pemahaman penjelasan** (Faruk, 1994). Dalam sudut pandang tersebut setiap fakta atau gagasan individual hanya mempunyai arti jika ditempatkan dalam keseluruhan. Sebaliknya, keseluruhan hanya dapat dipahami dengan pengetahuan yang bertambah mengenai fakta-fakta partial yang membangun keseluruhan itu. Oleh karena itu proses pencapaian pengetahuannya menjadi semacam gerak melingkar secara terus-menerus, tanpa ada ujung pangkalnya.

Metode semacam ini, sebenarnya secara umum telah dikenal dengan nama **lingkaran hermeneutik** atau ideologi Jerman, namun metode Goldmann harus ditempatkan dalam rangka teori Goldmann. Menurut Goldmann (Faruk, 1994) teknik pelaksanaan metode dialektik sebagai berikut. **Pertama**, peneliti membangun sebuah model yang dianggapnya memberikan probabilitas tertentu atas dasar bagian. **Kedua**, melakukan pencekan terhadap model itu dengan membandingkannya dengan keseluruhan, dengan cara menentukan: 1) sejauh mana setiap unit yang dianalisis tergabungkan dalam hipotesis yang menyeluruh, 2) daftar elemen-elemen dan hubungan-hubungan baru yang belum diperlengkapi dalam model

semula, 3) frekuensi elemen-elemen dan hubungan-hubungan yang diperlengkapinya dalam model yang sudah dicek itu.

Metode semacam itu tidak hanya berlaku untuk analisis teks sastranya, tetapi juga untuk struktur yang mengatasi teks sastra itu, yakni struktur yang menempatkan teks sastra sebagai bagian dari keseluruhan. Goldmann mengatakan (Faruk, 1994) bahwa pandangan dunia merupakan kesadaran kolektif yang dapat digunakan sebagai hipotesis kerja yang konseptual, suatu model, bagi pemahaman mengenai koherensi struktur teks sastra.

Menurut Junus (1986), dalam metode kerja Goldmann, hubungan dengan latar sosiobudaya baru mungkin dilakukan setelah didapatkan kesatuan (*unity*) dari keragaman sebuah novel. Sifat hubungan itu ialah:

- a. Yang berhubungan dengan latar belakang sosial hanyalah unsur kesatuan, bukan unsur keragaman (bukan setiap unsurnya).
- b. Latar belakang ini ialah pandangan dunia suatu kelompok sosial yang dilahirkan oleh seorang penulis, sehingga dapat dikonkretkan.

Ada beberapa kritik kepada strukturalisme genetik Goldmann, antara lain sebagai berikut. Menurut Swingewood (Junus, 1986) Goldmann mengabaikan hakikat sastra yang mempunyai dunia dan tradisinya sendiri (misalnya dalam hubungannya dengan intertekstualitas). Swingewood juga mempertanyakan apakah kesatuan (*unity*) merupakan ciri karya yang berhasil (karya besar)? Apakah tidak ada tempat bagi karya yang berupa riwayat hidup? Swingewood juga meragukan bahwa mungkin konsep wira (*hero*) bermasalah (*problematik*) hanya berdasar fenomena sastra Perancis yang memang mengenal pertentangan kelas, yang berbeda dengan Inggris yang mengenal kompromi kelas.

Kritik dari Cate (Junus, 1986) berhubungan dengan kreativitas pengarang. Bila pengarang hanya menyampaikan pikiran yang terbentuk dari “kelompok sosial”, maka ia tidak mempunyai pikiran sendiri dan kacamata sendiri. Disamping itu Cate, seide dengan Duvignaud, mempersoalkan apakah seorang penulis dapat mewakili keseluruhan jamannya.

G. Dekonstruksi

Paham **dekonstruksi** muncul sebagai bagian dari munculnya pemikiran filsafati yang dikenal dengan istilah **posmo** yang merupakan singkatan dari **postmodernisme** atau **pascamodernisme** dengan tokohnya, antara lain, Lyotard dan Derrida. Paham posmo pada dasarnya menggugat dan menolak produk paham modernisme yang berupa universalitas, totalitas, keutuhan organis, pensisteman dan segala macam legitimasi, termasuk dalam bidang keilmuan yang oleh Lyotard disebut sebagai *grand-narrative* dan oleh Derrida disebut logocentrisme atau fonocentrisme, sesuatu yang mengacu pada pusat yang dianggap benar (Nurgiyantoro, 1995 dan Faruk, 1994). Sebenarnya antar tokoh-tokoh dekonstruksi tidak mempunyai pandangan tunggal, juga dalam pendekatannya pada sastra, namun tentu juga banyak persamaannya.

Posmo menolak kemapanan atau kebakuan teori-teori modernisme. Dalam bidang linguistik antara lain menolak strukturalisme yang disebutnya sebagai *grand-theory*. Teori-teori itu dianggapnya terlalu menyederhanakan persoalan dan cenderung menolak pluralisme. Posmo menggoyang sendi-sendi teori atau ilmu sastra, linguistik, estetika, dan sampai pada pemikiran anti teori. Dekonstruksi merupakan salah satu paham dari posmo yang juga diterapkan dalam teori atau ilmu sastra (Abrams, via Nurgiyantoro, 1995).

Dekonstruksi menolak pandangan bahwa bahasa telah memiliki makna yang pasti, tertentu, dan konstan, seperti dalam pandangan strukturalisme klasik. Tidak ada ungkapan atau bentuk-bentuk kebahasaan yang bermakna tertentu dan pasti. Itulah sebabnya dekonstruksi juga disebut poststrukturalisme. Kesetiaan yang berlebihan pada suatu teori justru akan memunculkan pembangkangan terhadap kebenaran teori itu. Dekonstruksi merupakan pembangkangan terhadap strukturalisme dan semiotik dalam linguistik. Dekonstruksi terhadap teks kesusastraan menolak makna umum yang diasumsikan ada dan melandasi karya itu dengan unsur-unsur yang ada dalam karya itu sendiri. Pembacaan karya sastra, menurut paham dekonstruksi, justru untuk menemukan makna kontradiktifnya, makna ironisnya. Ia bermaksud melacak unsur-unsur **aporia**, yakni yang berupa makna paradoksal, makna kontradiktif, makna ironi dalam karya sastra. Unsur atau bentuk-bentuk dalam karya sastra dicari dan dipahami dalam arti kebalikannya. Unsur-unsur yang tidak

penting dilacak kepentingannya hingga menjadi penting. Misalnya tokoh perifer, didekonstruksi hingga menjadi tokoh penting yang mempunyai fungsi dan makna yang menonjol (Nurgiyantoro, 1995)

Levy-Strauss menganggap cara pembacaan dekonstruksi sebagai **pembacaan kembar** (*double reading*). Di satu pihak terdapat **makna semu, maya, pura-pura** (makna yang umum) yang ditawarkan, di pihak lain pemaknaan dekonstruksi yakni **makna kontradiktif, makna ironis**.

Menurut Derrida, tiap teks mendekonstruksi dirinya sendiri, sekaligus mendekonstruksi dan didekonstruksi oleh teks-teks lain, sehingga berhubungan dengan paham intertekstual. Dalam mendekonstruksi teks, Jausz mempertimbangkan aspek historis, yakni tanggapan para pembaca dari masa-ke masa yang sering berbeda-beda. Jadi paham dekonstruksi juga berhubungan dengan paham resepsi sastra (Nurgiyantoro, 1995).

Dalam sastra Jawa, paham dekonstruksi dapat diterapkan, misalnya, dalam lakon-lakon yang dipentaskan oleh kethoprak plesetan. Sebagai contoh dalam lakon Minak Jinggo Nagih Janji, ditampilkan tokoh Minak Jinggo yang hingga kematiannya tetap tampan, dan ditampilkan sebagai tokoh protagonis yang berpihak pada kebenaran. Ia berjuang demi menagih janji yang pernah diikrarkan oleh Ratu Kencanawungu, bahwa barang siapa yang berhasil menumpas pemberontakan Kebo Marcuet, akan dijadikan suami Kencanawungu. Selama ini, secara tradisional, Minak Jinggo selalu ditampilkan sebagai antagonis, tokoh pemberontak yang tidak mempunyai legalitas pembenaran. Contoh lain adalah munculnya cerkak-cerkak yang menampilkan tokoh-tokoh yang secara tradisional diberi watak jahat, seperti Dasamuka, Korawa, dsb. yang dalam cerkak itu ditampilkan dengan watak baik bahkan mulia.

Daftar Pustaka

- Faruk, 1994, *Pengantar Sosiologi sastra*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- _____, 1994, “Dekonstruksionisme dalam Studi Sastra” dalam Jabrohim, *Teori Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia IKIP Muhammadiyah Yogyakarta
- Hardjana, Andre, 1983, *Kritik Sastra: Sebuah Pengantar*, Jakarta: Gramedia
- Heryanto, Ariel, 1985, *Perdebatan Sastra Kontekstual*, Jakarta: Rajawali
- Hutagalung, M.S., 1967, *Tanggapan Dunia Asrulsani*, Jakarta: Gunung Agung
- Jabrohim, ed, 1994, *Teori Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia IKIP Muhammadiyah Yogyakarta

- Junus, Umar, 1986, *Sosiologi Sastra: Persoalan Teori dan Metode*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pelajaran Malaysia
- Luxemburg, Jan van, dkk., Di-Indonesiakan oleh Dick Hartoko, 1989, *Pengantar Ilmu Sastra*, Jakarta: Gramedia
- Nurgiyantoro, Burhan, 1995, *Teori Pengkajian Fiksi*, Yogyakarta: Gadjahmada University Press
- Oemarjati, Boen S, 1962, *Suatu Pembicaraan Roman Atheis*, Jakarta: Gunung Agung
- Padmopuspito, Asia, 1991, *Jenis Sastra Jawa dan Ciri Pengenalnya*, Makalah dalam Kongres Bahasa Jawa I, di Semarang, 30 Juni - 5 Juli
- Pradopo, Rakhmat Djoko, 2002, *Pengkajian Puisi*, Yogyakarta: Gadjahmada University Press
- _____, 1994, *Interpretasi Puisi*, Makalah dalam Seminar Bahasa, Seni, dan Pendidikan di Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni IKIP Yogyakarta, 11 September 1994
- Rahmanto, B, 2003, “ Penulisan Puisi Berkaitan dengan Pembelajaran Apresiasi Sastra di Sekolah Menengah” dalam *Dinamika Sastra*, Yogyakarta: Penerbit Kota Kembang
- Semi, Atar, 1984, *Kritik Sastra*, Bandung: Angkasa
- _____, 1988, *Anatomi Sastra*, Padang: Angkasa Raya
- Sudjiman, Panuti, ed, 1986, *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta: Gramedia
- _____ dan van Zoest, 1992, *Serba-serbi Semiotika*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama
- Sumardjo, Jakob, 1984, *Memahami Kesusasteraan*, Bandung : Penerbit Alumni
- Suwondo, Tirta, 1994, “Analisis Struktural: Salah Satu Model Pendekatan dalam Penelitian Sastra” dalam Jabrohim, ed, *Teori Penelitian Sastra*, Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia IKIP Muhammadiyah Yogyakarta
- Teeuw, A, 1984, *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*, Jakarta: Pustaka Jaya
- Wellek, Rene, & Austin Warren, 1993, *Teori Kesusasteraan*, Di-Indonesiakan oleh Melani Budianta, Jakarta: Gramedia

Widayat, Afendy, 1995, “Konvensi Alur dan Penokohan dalam Wayang Purwa” dalam
Diksi: Majalah Ilmiah Pendidikan Bahasa dan Seni, Edisi 8, Th. III, Mei 1995

Klasifikasi Tokoh

Dalam karya fiksi, biasanya terdapat lebih dari satu tokoh. Ditinjau dari segi peranan atau tingkat pentingnya dalam sebuah cerita, dapat dibedakan menjadi **tokoh utama** dan **tokoh tambahan**. **Tokoh utama (central character, main character)** adalah tokoh yang diutamakan penceritaannya dalam fiksi yang bersangkutan, paling banyak diceritakan, dan sangat menentukan perkembangan plot secara keseluruhan. Sedang **tokoh tambahan** biasanya lebih sedikit pemunculannya, tidak dipentingkan, dan hanya muncul dalam hubungannya dengan tokoh utama baik secara langsung maupun tak langsung. Tokoh utama bisa lebih dari satu orang, tetapi kadar keutamaannya pasti berbeda-beda. Oleh karena itu bisa dikelompokkan menjadi tokoh paling utama dan seterusnya (Nurgiyantoro, 1995).

Ditinjau dari fungsi penampilannya, tokoh dapat dibedakan menjadi tokoh protagonis dan tokoh antagonis. **Tokoh protagonis** adalah tokoh yang diidealkan oleh pembaca, pengejawantahan nilai-nilai dan norma-norma serta harapan-harapan pembaca sehingga mendapat empati pembaca. Sedang **tokoh antagonis** adalah tokoh penyebab terjadinya konflik, tokoh yang berposisi dengan tokoh protagonis baik secara langsung atau tidak, baik secara fisik maupun batin. Bila klasifikasi tokoh di atas digabungkan, maka bisa terdapat tokoh utama protagonis, tokoh utama antagonis, tokoh tambahan protagonis, dsb. Dalam fiksi konflik belum tentu datang dari tokoh antagonis tetapi bisa dari bencana alam, kecelakaan, sosial, atau pikiran dan batinnya sendiri, dsb, yang biasanya disebut kekuatan antagonis (*antagonistic force*).

Forster dalam bukunya *Aspects of the Novel*, membedakan tokoh berdasarkan perwatakannya menjadi **tokoh sederhana (simple** atau **flat character)** dan **tokoh bulat (complex** atau **round character)**. **Tokoh sederhana** adalah tokoh yang hanya memiliki satu kualitas pribadi tertentu, satu sifat watak yang tertentu saja. Perwatakannya dapat dirumuskan menjadi satu frase saja, misalnya “ia seorang yang miskin tapi jujur”, atau “ia seorang kaya tetapi kikir”, atau “ia seorang yang senantiasa pasrah pada nasib”. Tokoh sederhana cenderung stereotip. Sedang **tokoh bulat** atau **kompleks** adalah tokoh yang memiliki dan diungkap berbagai kemungkinan sisi kehidupannya, sisi kepribadian dan jati dirinya. Perwatakannya bermacam-macam, bahkan sering bertentangan dan sulit diduga, sering mengejutkan.

Pembedaan tokoh sederhana dan kompleks tersebut semata-mata berdasarkan tingkat kompleksitasnya sehingga bersifat relatif, setiap pengamat bisa berbeda pendapat (Nurgiyantoro, 1995).

Berdasarkan perkembangan perwatakannya, tokoh dapat dibedakan menjadi **tokoh statis** dan **tokoh berkembang**. **Tokoh statis (static character)** adalah tokoh cerita yang secara esensial tidak mengalami perubahan dan atau perkembangan perwatakan akibat peristiwa-peristiwa yang terjadi (Altenbernd & Lewis, via Nurgiyantoro, 1995). Tokoh statis memiliki sikap dan watak yang relatif tetap, tak berkembang, sejak awal sampai akhir cerita. Sedang **tokoh berkembang** adalah tokoh cerita yang mengalami perubahan dan perkembangan perwatakan sejalan dengan perkembangan peristiwa dan plot yang dikisahkan. Sikap dan watak tokoh berkembang mengalami perkembangan dan atau perubahan dari awal, tengah, dan akhir cerita sesuai dengan tuntutan koherensi cerita secara keseluruhan. Pembedaan tokoh statis dan berkembang dapat dihubungkan dengan tokoh sederhana dan kompleks. Tokoh statis cenderung sama dengan tokoh sederhana, dan tokoh berkembang cenderung sama dengan tokoh kompleks (Nurgiyantoro, 1995).

Teknik Pencitraan Tokoh

Secara garis besar pelukisan tokoh dapat dibedakan menjadi dua macam, yakni **teknik uraian (telling)** dan **teknik ragaan (showing)** (Abrams, 1981), atau **teknik penjelasan (expository)** dan **teknik dramatik (dramatic)** (Altenbern & Lewis, 1956) atau **teknik diskursif (discursive)**, dan **kontekstual** (Kenny, 1966) (via Nurgiyantoro, 1995). Pada intinya teknik yang pertama menyoran pada pelukisan secara langsung dan yang kedua menyoran pada pelukisan secara tidak langsung.

Teknik ekspositori atau **teknik analitik**, yakni teknik penokohan yang dilakukan dengan memberikan deskripsi, uraian, atau penjelasan secara langsung. Jadi sikap, sifat, watak, tingkah laku, dan ciri fisiknya telah disimpulkan oleh pengarang dan dijelaskan secara langsung. Dalam hal ini pengarang harus konsisten dalam melukiskan penokohan itu. Bila terjadi perubahan dan perkembangan sifat dan wataknya, harus dengan penjelasan alasan-alasannya.

Sedang pada **teknik dramatik**, penokohan dilukiskan secara tidak langsung atau tidak eksplisit. Wujud penggambaran teknik dramatik ada beberapa macam, sebagai berikut. (1) **Teknik cakapan**, yakni pencitraan tokoh melalui percakapan. Percakapan yang baik, yang efektif, yang fungsional, adalah yang menunjukkan perkembangan plot dan sekaligus mencerminkan sifat kedirian tokoh pelakunya. Pelukisan tokoh dalam penggalan cakapan merupakan bagian dari pelukisan tokoh secara keseluruhan dalam suatu fiksi. Oleh karena itu setiap bagian percakapan harus ditafsirkan maknanya dalam rangka bagian dari keseluruhan. (2) **Teknik tingkah laku**, yakni pencitraan tokoh melalui tingkah laku atau tindakan nonverbal, atau gerak fisik. Tingkah laku gerak fisik tokoh juga bisa menggambarkan sifat atau watak tokoh yang bersangkutan, reaksi, tanggapan, sikap yang mencerminkan sifat-sifatnya. Seperti halnya dalam teknik cakapan, teknik tingkah laku juga harus ditafsirkan dalam rangka penggambaran tokoh secara keseluruhan dalam suatu fiksi. (3) **Teknik pikiran dan perasaan**, yakni pencitraan tokoh melalui penggambaran jalan pikiran dan perasaan tokoh yang bersangkutan. Jalan pikiran dan perasaan bisa dinilai lebih jujur (bisa dipercaya) dari pada ucapan dan tingkah laku tokoh. Jadi tingkah laku dan ucapan tokoh bisa saja pura-pura, namun jalan pikiran dan perasaannya tidak. Biasanya dalam karya sastra, perbedaan tingkah laku dan ucapan dengan pikiran dan perasaan tokoh akan diberi penjelasan alasan-alasannya. Tingkah laku dan ucapan tokoh pada dasarnya merupakan perwujudan konkret dari pikiran dan perasaannya. Namun tidak semua jalan pikiran dan perasaan selalu diwujudkan dalam cakapan dan tingkah laku, dan hanya berhenti di pikiran dan perasaan saja. Oleh karena itu teknik pikiran dan perasaan bisa ditemukan dalam teknik cakapan dan tingkah laku, namun tidak sebaliknya. (4) **Teknik arus kesadaran**, yakni teknik pencitraan tokoh melalui proses kehidupan batin atau mental tokoh, yang memang hanya terjadi di batin, baik yang berada di ambang kesadaran maupun ketaksadaran, termasuk kehidupan bawah sadar. Teknik ini sering disamakan dengan teknik pikiran dan perasaan karena sama-sama menggambarkan tingkah laku batin tokoh. Teknik arus kesadaran banyak terdapat dalam karya fiksi yang bergaya 'aku' (gaya orang pertama). (5) **Teknik reaksi tokoh**, yakni teknik pencitraan tokoh melalui pelukisan reaksi tokoh yang bersangkutan terhadap suatu kejadian, masalah, keadaan, kata, dan sikap tingkah laku tokoh lain, dsb. (6) Teknik reaksi tokoh lain, yakni pencitraan tokoh melalui reaksi tokoh lain pada dirinya (tokoh yang dicitrakan kediriannya). Reaksi tokoh lain

itu dapat berupa penilaian, pandangan, pendapat, sikap, komentar, dll. (7) **Teknik pelukisan latar**, yakni pencitraan tokoh melalui bantuan pelukisan latarnya. Latar, yang menyangkut waktu, tempat dan suasana, serta keadaan sosial dapat membantu pencitraan tokoh tertentu. Misalnya, rumahnya yang bersih dan rapi, mungkin membantu pencitraan tokoh pemilik rumah itu sebagai tokoh yang rajin (membersihkan dan merapikan). Harus diingat bahwa tidak semua pelukisan latar, dimaksudkan untuk membantu pencitraan tokoh. (8) **Teknik pelukisan fisik**, yakni pencitraan tokoh melalui pelukisan fisiknya. Misalnya bibir yang tipis menyaran pada tokoh yang cerwis atau bawel, badan yang gemuk menyaran pada tokoh yang malas atau tidak cekatan, dsb. (Nurgiyantoro, 1995).

Semua teknik pencitraan tokoh tersebut selalu harus dicek kembali kebenarannya dengan dikonfirmasi dengan teknik-teknik yang lain, pada karya fiksi yang bersangkutan, sehingga tidak menimbulkan kesalahan tafsir. Bagian yang satu membantu pencitraan pada bagian yang lain-lainnya.

Jenis Plot

Plot dapat diklasifikasikan menjadi beberapa macam (Nurgiyantoro, 1995). Menurut urutan waktu kejadiannya dapat dibedakan menjadi **plot kronologis (plot lurus / plot progresif)** dan **plot tak kronologis (sorot balik / mundur / flash back)**. **Plot kronologis** menampilkan cerita secara urut dari waktu kejadian yang paling awal hingga waktu kejadian yang paling akhir. **Plot tak kronologis** menampilkan cerita secara tidak urut. Bagian-bagian cerita yang waktu kejadiannya di tengah atau akhir kejadian, diceritakan mendahului kejadian yang waktunya lebih awal.

Berdasarkan kuantitasnya atau jumlahnya, plot diklasifikasikan menjadi **plot tunggal** dan **plot sub-sub plot**. **Plot tunggal** biasanya menceritakan secara setia pada tokoh utamanya saja sehingga tidak ditemukan plot lain yang mengisahkan tokoh lain terpisah dengan tokoh

utamanya. **Plot sub-sub plot** sering juga disebut **plot ganda**, terdapat dalam fiksi yang plotnya sebagian mengisahkan tokoh utamanya, namun pada bagian lain plotnya mengisahkan tokoh (-tokoh) lain, terpisah dari tokoh utamanya. Pada bagian lain plot(-plot) yang ada disatukan.

Berdasarkan kriteria kepadatannya, plot diklasifikasikan menjadi **plot padat** dan **plot longgar**. Pada **plot padat**, cerita ditampilkan secara cepat, dan hubungan sebab-akibat pada antarperistiwa sangat erat. Setiap peristiwa yang ditampilkan terasa sangat penting sehingga pembaca tidak bisa meninggalkan setiap bagian yang ada. Pada **Plot longgar**, cerita ditampilkan secara lambat dan hubungan antarperistiwa penting (fungsional) diselai oleh peristiwa(-peristiwa) yang tidak penting (fungsional).

Di samping itu plot juga dapat diklasifikasikan berdasarkan kriteria isinya. Menurut Friedman (via Nurgiyantoro, 1995) menurut isinya plot dapat dibedakan menjadi tiga golongan besar, yakni **plot peruntungan** (*plot of fortune*), **plot tokoh** (*plot of character*) dan **plot pemikiran** (*plot of thought*). **Peruntungan** berhubungan dengan nasib, peruntungan yang menimpa tokoh utama cerita yang bersangkutan. **Plot tokoh** menyorot pada sifat pementingan tokoh; tokoh yang menjadi fokus perhatian. Kejadian-kejadian menjadi penting sepanjang mengungkapkan diri tokoh. Adapun **plot pemikiran** mengungkapkan sesuatu yang menjadi bahan pemikiran, keinginan, perasaan, berbagai macam obsesi, dll. Masalah hidup dan kehidupan manusia. Menurut Nurgiyantoro pembagian ini bersifat teoritis dan mungkin sekali tumpang tindih.

Latar netral adalah latar yang dilukiskan secara umum tidak ditonjolkan kekhususannya, misalnya keramaian kota, sifat-sifat umum sebuah jalan raya, dsb, yang bisa saja dipakai untuk menggambarkan kota lain atau jalan lain; atau mungkin sekedar disebutkan namanya saja. Sedang **latar tipikal** adalah latar yang digambarkan secara khusus sampai pada detail-detailnya dengan tujuan menekankan tujuan tertentu. Latar tipikal secara langsung atau

tidak akan berpengaruh terhadap pengaluran dan penokohan. Latar tipikal memberikan kesan lebih meyakinkan.

Seperti halnya unsur-unsur sastra yang lain, latar dalam karya fiksi sebenarnya masih bisa dibedakan menjadi latar realis dan surealis. Yang dimaksud **latar realis** adalah latar yang dilukiskan seperti yang ada dalam dunia nyata. Sedang **latar surealis** adalah latar yang hanya diciptakan dalam karya fiksi itu. Dalam karya sastra Jawa banyak ditemukan latar surealis yang sering berhubungan dengan kepercayaan atau mungkin mistis. Misalnya dalam *jagading lelembut* banyak ditemukan tokoh-tokoh hantu dengan segala latarnya yang surealis. Ia bisa saja masuk dan melintasi tembok. Istana *lelembut* bisa berada di dalam batu akik yang sangat kecil, dsb. Dalam cerita wayang ada latar tempat yang disebut Lokantara di mana sukma atau nyawa tokoh tertentu melayang-layang mengembara atau *nglambrang*. Ada juga Kahyangan tempat para dewa yang tidak berada di bumi ini, dsb.

Latar juga dapat dibagi menjadi latar fisik dan latar spiritual. Di samping itu latar juga dapat di bagi menjadi latar netral dan latar tipikal (Nurgiyantoro, 1995). **Latar fisik** menyoran pada tempat dan saat tertentu secara jelas. Sedang **latar spiritual** menyoran pada nilai-nilai yang melingkupi dan dimiliki oleh latar fisik. Latar spiritual antara lain berwujud tata cara, adat istiadat, kepercayaan, dan nilai-nilai yang berlaku di tempat tertentu dalam cerita.