

PRAGMATIKA SASTRA: BEBERAPA CATATAN AWAL

Oleh: Suminto A. Sayuti

0/.

Istilah “pragmatik” dalam kaitannya dengan telaah sastra selama ini cenderung hanya dikaitkan dengan dan berhenti pada salah satu pendekatan yang dikemukakan oleh Abrams (1981), sebagai salah satu pendekatan dalam telaah sastra -- di samping pendekatan ekspresif, objektif, dan mimetik -- yang berorientasi pada seberapa jauh suatu teks sastra memberikan manfaat kepada atau mempengaruhi pembaca/audiensnya. Kecenderungan tersebut terjadi akibat begitu menguatnya pemikiran bahwa linguistika dan puitika merupakan dua disiplin yang terpisah, atau sengaja dijauhkan, yang seolah-olah keduanya tidak memiliki hubungan dialektik, timbal-balik, dan saling memperkaya. Padahal, sebenarnya keduanya sangat dekat, bahkan tak terpisahkan, apalagi jika disadari bahwa bahasa¹ merupakan medium sekaligus materi teks kreatif yang disebut sastra itu. Adanya model-model telaah sastra seperti skema aktansial Greimas dan puitika struktural Culler, untuk sekedar menyebut contoh, sesungguhnya menunjukkan betapa pentingnya linguistika bagi puitika. Catatan pengantar ini disampaikan dengan harapan mampu menginspirasi muncul dan berkembangnya pragmatika sastra yang sesuai dengan hakikat ontologis susastra Indonesia.

1/.

Persoalan yang paling mengedepan tatkala berhadapan dengan teks sastra dalam rangka menafsirkan dan mengkajinya terletak pada persoalan ambiguitas maknanya. Untuk itu, dengan merujuk pada Schleiermacher dan Dilthey, Seung (1982) menyarankan agar persoalan makna verbal diselesaikan melalui semantika dan pragmatika. Alasannya, tahap filologis dalam hermeneutika Schleiermacher sebenarnya juga berkaitan dengan ambiguitas karena tahap ini berisi level semantika, atau berisi keduanya: level semantika dan pragmatika. Sementara itu, dalam hermeneutika Dilthey, secara tegas dinyatakan bahwa ambiguitas dapat dipecahkan pada level pragmatika.

Pemakaian bahasa -- kapan, di mana, dan untuk tujuan apapun -- termasuk dalam teks sastra, selalu terkait dengan konteks interaksi karena setiap konteks tindakan dirupakan oleh, dengan, atau melalui pemakaian bahasa, yang tentu saja tidak hanya sebatas pada pengutaraan verbal. Pada hakikatnya, semua penggunaan bahasa adalah untuk membangun dunia kita, yakni membangun konteks kehidupan dan interaksi kita. Dengan menekankan karakter linguistik setiap konteks interpretif, Gadamer² (1975) memasukkan penggunaan bahasa dalam bangunan konteks tindakan.

¹ Dalam kaitan ini, seperti dinyatakan oleh Lotman (1977), pengertian yang terkandung dalam istilah “bahasa” tidak hanya berasosiasi dengan pengertian bahasa Indonesia, Inggris, Jawa, dan yang sejenisnya; atau pada sistem-sistem yang digunakan untuk mendeskripsikan kelompok-kelompok fenomena partikular (yang kita sebut “bahasa artifisial” atau metabahasa dari sains tertentu); tetapi juga terkait dengan kebiasaan, perdagangan, ritual, makan (yang tidak berarti mengisi perut karena lapar), dan konsep-konsep religius. Karenanya, kita dapat berbicara “bahasa” teater, sinema, lukisan, musik, dan seni sebagai keseluruhan, sebagai bahasa yang diorganisasikan dalam suatu cara partikular. Sekali kita mendefinisikan seni (termasuk sastra) sebagai bahasa, opini-opini tertentu yang terkait dengan strukturnya hendaknya juga kita nyatakan dengan catatan dan cara yang sama. Setiap bahasa menggunakan tanda-tanda yang membangun “vokabuler” atau “alfabet”-nya; setiap bahasa memiliki kaidah tertentu untuk mengombinasikan tanda-tanda tersebut, dan setiap bahasa merupakan sebuah struktur hierarkis.

² Hans-George Gadamer, *Truth and Method*, Garret Barden and John Cuming. Eds dan trans. New York: Seabury. 1975.

Penjelasan di atas mengisyaratkan bahwa pemberdayaan linguistika dalam telaah sastra (baca: penafsiran dan pemahamannya) tampak nyata pada saat semantika dan pragmatika dilibatkan, atau bahkan, penafsiran dan pemahaman makna teks-teks sastra memang tidak dapat dipisahkan dari semantika dan pragmatika. Hanya saja, kedua cabang linguistika tersebut memiliki “kemujaraban” yang berbeda dalam menangani kabut ambiguitas makna tekstual, terutama dalam kaitannya dengan aspek susunan kata dan kehadiran bunyi dalam kata-kata tertentu. Penentuan makna kalimat, klausa, atau frase dapat dilakukan dengan mempertimbangkan susunan katanya. Nilai fonologis kata dalam suatu kalimat juga merupakan hal yang esensial untuk menentukan maknanya. Di samping itu, sintaksis dan fonologi juga diperlukan dalam pragmatika karena nilai fonologis kata dan relasi sintaksisnya merupakan sesuatu yang tidak bisa dipisahkan dalam penggunaan. Oleh karena itu, sintaksis dan fonologi diperhitungkan sebagai komponen integral semantika dan pragmatika.

Walaupun sintaksis dan fonologi sama-sama diperlukan oleh semantika dan pragmatika, kontribusi keduanya berbeda. Kita lihat sintaks kalimat yang terdapat dalam salah satu potongan baris sajak Rendra: ... *kuda menebah perut bumi...* (“Ballada Terbunuhnya Atmo Karpo”). Dengan mengubah susunan katanya, kita dapat menciptakan kalimat lain: ... *perut bumi menebah kuda ...*, yang bermakna berbeda. Elemen sintaktis tersebut menunjukkan fungsi semantis karena elemen tersebut mengendalikan makna kalimat. Walaupun demikian, bisa saja terjadi dua kalimat yang berbeda susunan katanya memiliki makna yang sama. Artinya, perbedaan sintaktis yang ada tidak berfungsi semantis karena kedua kalimat itu secara semantis bermakna sama. Perhatikan kalimat berikut, masih dari Rendra: ... *politisi dan pegawai tinggi adalah caluk yang rapi...* (“Bersatulah Pelacur-Pelacur Kota Jakarta”) dan ... *caluk yang rapi adalah politisi dan pegawai tinggi ...* Perbedaan sintaktis kedua kalimat itu memiliki efek yang berbeda dalam penggunaannya, dan karena itu, perbedaan sintaktis termasuk fungsi pragmatis.

Telaah sintaktis pada level semantis terbatas pada problema gramatikal yang berfungsi sebagai determinan esensial isi semantis. Telaah semacam itu disebut “sintaks semantis.”³ Sebaliknya, telaah sintaktis pada level pragmatis mempersoalkan masalah susunan gramatikal khusus yang muncul dalam keberagaman konteks pragmatis. “Sintaks pragmatis” merujuk pada telaah sintaktis pada level pragmatis (Seung, 1982). Objek yang diutarakan dalam sintaks ... *politisi dan pegawai tinggi adalah caluk yang rapi...*, berbeda dengan yang ada dalam ... *caluk yang rapi adalah politisi dan pegawai tinggi ...* Perhitungan semantis terhadap dua kalimat yang berbeda susunan katanya itu mengabaikan sekuens subjek dan predikat, yang memiliki efek pragmatis. Dua kalimat tersebut memiliki sintaks semantis yang sama, tetapi berbeda sintaks pragmatisnya, yakni sesuatu yang penting dalam kaitannya dengan “stilistika afektif” seperti dikemukakan oleh Fish⁴(1970).

Fish (1970) menegaskan bahwa susunan sekuens merupakan hal pokok dalam menentukan nada afektif pengalaman baca. Dua kalimat yang secara sintaktis dan semantis sama, bisa saja keduanya membawa dua pengalaman baca yang berbeda. Dua kalimat tersebut secara semantis jelas sama, tetapi kesamaan sintaksisnya berpotensi dapat diperdebatkan. Kalimat kedua dihasilkan dengan mengubah susunan kata kalimat pertama, tetapi setiap perubahan dalam susunan kata akan mengubah sintaks juga. Artinya, dua kalimat itu harus dibedakan dalam sintaks, tetapi perubahan sintaktis yang terjadi tidak mempengaruhi isi semantis kalimat asli: setiap kata dalam dua kalimat itu menampilkan fungsi semantis yang sama. Kedua kalimat itu dapat dikatakan memiliki sintaks semantis yang sama, tetapi memiliki perbedaan sintaks pragmatis yang membawa dua pengalaman baca yang berbeda.

Dampak atau efek tuturan atau tulisan dapat dibedakan dari isinya. Tuturan atau tulisan termasuk pragmatika, isinya termasuk semantika. Apa yang dikatakan merupakan persoalan semantis, dan bagaimana mengatakan merupakan persoalan pragmatis. Perilaku tulisan atau

³ Seperti dikutip Seung (1982) dari dan rinciannya dalam: Pieter Seuren, ed. *Semantic Syntax*, Oxford: Oxford University Press, 1974; W.J. Hutchins, *The Generation of Syntactic Structure from a Semantic Base*, Amsterdam: North-Holland, 1971.

⁴ Stanley Fish, “Literature in the Reader: Affective Stylistic,” *New Literary History*. 1970, 2:123-62.

tuturan, yakni bagaimana mengatakan sesuatu, termasuk pragmatika karena isi semantis yang sama dapat memberikan daya atau kesegaran yang berbeda. Misalnya saja, sajak “Senja di Pelabuhan Kecil” Chairil Anwar secara semantis sama dengan parafrasanya, tetapi berbeda secara pragmatis.

Stilistika termasuk pragmatika karena berkenaan dengan nada afektif pengalaman baca. Efek pragmatis tulisan atau tuturan seringkali dikendalikan oleh susunan sekuens. Susunan sekuens yang ditentukan oleh sintaks, termasuk wilayah sintaks pragmatis. Pembedaan sintaks semantis dari pragmatis menunjukkan bahwa dua kalimat yang secara semantis sama, bisa saja memiliki efek pragmatis berbeda karena perbedaan sintaks pragmatismenya.

Seperti halnya susunan kata, aspek bunyi dapat juga beroperasi pada level semantis dan pragmatis. Nilai fonologis suatu kata, frase, atau kalimat merupakan hal yang esensial dalam menentukan identitas semantisnya. Akan tetapi, nilai tersebut juga berfungsi pragmatis. Dalam ungkapan baris puisi Chairil Anwar: *Desir hari lari berenang* (“Senja di Pelabuhan Kecil”), misalnya saja, aliterasi /r/ yang terdapat di dalamnya berpotensi memberikan “ruang tekanan” intonasi tatkala baris itu dibaca secara estetis. Hal yang sama terjadi pada konsonan glotal dan bilabial yang terdapat dalam baris Rendra: *Dengan kuku-kuku besi kuda menebah perut bumi* (“Ballada Terbunuhnya Atmo Karpo”). Butir yang ditekan termasuk fonologi pragmatis, yang dibedakan dengan fonologi semantis, yakni fonologi yang berkenaan dengan fungsi semantis. Prosodi merupakan cabang khusus fonologi pragmatis.

Fonologi semantis adalah fondasi fonologi pragmatis. Fonologi semantis merupakan prasyarat terlaksananya fonologi pragmatis. Hal yang sama juga terjadi pada relasi antara sintaks semantis dan pragmatis. Tanpa mengetahui sintaks semantis kalimat ... *politisi dan pegawai tinggi adalah caluk yang rapi...*, efek sintaks pragmatis kalimat itu juga tidak mungkin diketahui. Diperlukannya sintaks semantis dan fonologi oleh sintaks pragmatis dan fonologi karena semantika itu selalu diperlukan oleh pragmatika. Karena, makna suatu ekspresi merupakan syarat yang tidak dapat dipisahkan dalam pemakaiannya. Oleh karena itu, jika diupayakan sebaik-baiknya, sebenarnya pragmatika sastra bisa menjadi pendekatan yang komprehensif dalam telaah sastra.

Studi pragmatis sastra dimungkinkan menjadi telaah yang komprehensif karena dalam praktiknya melibatkan pemahaman budaya secara keseluruhan. Memahami konteks semantis bahasa teks sastra adalah memahami konteks kulturalnya, yakni memahami keluasan nilai dan keyakinan yang terikat dalam konteks semantis yang membangun matriks kultural. Di samping itu, pada matriks keyakinan dan nilai, budaya sebagai sistem konkret kehidupan mencakupi cara melaksanakan dan menanggapi keyakinan dan nilai tersebut. Pemahaman pragmatis bahasa melibatkan pemahaman cara bertindak dan menanggapi. Dengan demikian, memahami bahasa teks sastra pada level pragmatis adalah memahami sistem sastra yang di dalamnya bahasa sastrawi digunakan. Telaah sastra secara pragmatis adalah telaah terhadap hakikat sastra itu sendiri sebagai suatu cara menuturkan kehidupan dalam dan melalui bahasa pilihan kreatornya. Konsepsi pragmatis bahasa seperti ini sejalan dengan pernyataan Wittgenstein⁵ bahwa “mengimajinasikan bahasa berarti mengimajinasikan bentuk kehidupan.”

2/.

Telaah sastra yang menggunakan perspektif pragmatika, di samping dikenal melalui Abrams, juga dikenal melalui telaah-telaah sastra yang memberdayakan semiotika. Charles Morris, misalnya saja, membagi semiotika menjadi sintaksis, semantika, dan pragmatika (Segers, 1978, 2000; Seung, 1982). Pembagian triadik itu diilhami oleh pembagian triadik tetanda oleh Charles Peirce, bapak semiotika. Sementara fenomena alam sebagian besar mengandaikan relasi dua-hal (sebab-akibat, aksi-reaksi), dalam sudut pandang Piercian,⁶

⁵ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, G.E.M. Ascombe, trans. New York: Macmillan, 1953. bagian 19.

⁶ Charles Harsthorne and Paul Weiss, eds. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard University Press. 1960. 2. 228. Juga dirujuk oleh Seung (1982).

karakter unik semiosis adalah relasi tiga-hal. Suatu tanda bukanlah relasi sederhana, yakni relasi dua-hal antara tanda dan objeknya. Fungsi signifikasi tanda memerlukan kehadiran penafsir (*interpreter*) atau *interpretant*. Dengan kata lain, *sign* (tanda) adalah “*something which stands to somebody for something in some respect or capacity*” (sesuatu yang bagi seseorang berarti beberapa hal atau kapasitas).

Menindaklanjuti konsepsi triadik tanda Pierce, Charles Morris⁷ memperkenalkan tiga elemen signifikasi yang disebutnya sebagai tiga hubungan semiosis, yakni *the sign vehicle* (sarana tanda), *the designatum* (yang dituju), dan *the interpreter* (penafsir). Sejalan dengan pembagian itu, Morris membedakan tiga dimensi semiosis, yakni dimensi semantis, pragmatis, dan sintaktis. Dimensi semantis adalah relasi tanda dan objek-objeknya, atau dengan *designata*. Dimensi pragmatis adalah relasi tanda dengan penafsir. Dimensi semantis dikaji oleh semantika, dan dimensi pragmatis dikaji oleh pragmatika. Dimensi sintaktis merupakan dimensi yang benar-benar berbeda dengan dimensi semantis dan pragmatis karena dimensi sintaktis merupakan relasi formal tanda dengan tanda lain, yang dikaji oleh sintaksis.

Tiga wilayah semiotika tersebut, menurut Rudolf Carnap,⁸ level abstraksinya berbeda-beda. Pragmatika berada pada level paling konkret karena mengeksplisitkan referensi bagi pembicara, atau secara umum, bagi pemakai bahasa. Semantika mengabstraksikan sesuatu yang berasal dari pemakai bahasa dan hanya menganalisis ekspresi dan objek-objeknya (*designata*). Sintaksis mengabstraksikan sesuatu yang berasal dari objek, dan hanya menganalisis relasi-relasi di antara ekspresi yang ada.

Morris mendefinisikan pragmatika sebagai studi terhadap tanda dalam relasinya dengan penafsir, yakni seseorang yang melakukan tindakan semantis penetapan makna tanda.⁹ Sementara itu, pragmatika Carnap menekankan pengguna bahasa, sehingga wilayah pengkajian pragmatis dibaginya menjadi tiga bidang: proses psikologis dalam organ-organ ujaran dan sistem syaraf pokok; relasi psikologis antara perilaku ujaran dan perilaku lain; dan konvensi etnologis dan sosiologis yang mengarahkan perilaku ujaran.¹⁰ Dalam kaitan ini perlu dicatat bahwa telaah terhadap “pengguna tanda” tidak sama dengan telaah terhadap “penggunaan tanda.” Apapun yang terjadi dalam diri pengguna tanda tidak memiliki relevansi dengan penggunaan tandanya. Misalnya saja, proses psikologis dalam organ-organ ujaran dan sistem syaraf pokok hanya relevan bagi pengkajian bagaimana tanda-tanda dihasilkan, tetapi tidak berkenaan dengan bagaimana tanda-tanda itu digunakan. Sekalipun penggunaan tanda tidak bisa dipisahkan dari penciptaannya, keduanya tidak identik. Oleh karena itu, objek yang tepat bagi pengkajian pragmatis bukanlah pengguna tanda, melainkan penggunaan tanda. Karena itu pula, pragmatika akan selalu memerlukan sintaksis dan semantika.

Di atas sudah dikemukakan bahwa relasi antara pragmatika dengan semantika dan sintaksis, dideskripsikan dengan pengertian abstraksi. Carnap memandang semantika sebagai abstraksi dari pragmatika dan sintaksis yang merupakan abstraksi lanjut dari semantika, sedangkan pragmatika merupakan studi bahasa pada level paling konkret bahasa itu. Karena alasan ini, Carnap menghargai semantika dan sintaksis sebagai bagian pragmatika, dan menegaskan bahwa tiga cabang semiotika tidak pada level yang sama karena “pragmatika adalah basis bagi semua linguistika.”

3/.

Paparan di atas menunjukkan bahwa pragmatika dicatat sebagai disiplin sejak Charles Morris dan Rudolf Carnap mendefinisikannya secara formal. Dalam kaitan ini, munculnya teori tindakan-ujaran merupakan tonggak perkembangan yang penting. Persoalannya, seberapa jauh keterterapan teori itu dalam telaah sastra ketika penciptaan karya sastra dan interpretasinya diperhitungkan sebagai tindakan-ujaran.

⁷ Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press. 1938. h. 6.

⁸ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Rudolf Carnap, *Introduction to Semantics*. Cambridge: MIT Press. 1942. h. 9.

⁹ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Morris, *Foundations of the Theory of Signs*. h. 33.

¹⁰ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Carnap, *Introduction to Semantics*. h.10.

Menurut J.L. Austin (1962), kondisi normal tindakan-ujaran tidak terdapat dalam penggunaan bahasa sastra. Karenanya, bahasa sastra merupakan penggunaan bahasa parasitis atau abnormal. Pada awalnya, Richard Ohmann (1971) mengiyakan Austin bahwa kondisi felisitas bagi tindakan-ujaran normal tidak termuat dalam sastra. Misalnya saja, tentang kalimat deklaratif dalam puisi lirik. Tidak terhitung hal yang bisa dipersoalkan tentangnya, misalnya apakah pernyataan itu dibuat sesuai dengan lingkungannya atau tidak, adakah objek-objek yang dirujuk benar-benar eksis atau tidak, atau apakah penyairnya meyakini apa yang ia katakan atau tidak. Karena kondisi yang cocok bagi tindakan-ujaran normal tidak terjadi dalam kasus tuturan sastra, kekuatan ilokusioner di dalamnya pun tidak dapat dipahami. Bagi Ohmann (1971),¹¹ karya sastra adalah sebuah wacana yang kalimat-kalimatnya tanpa kekuatan ilokusioner, padahal seharusnya kekuatan itu secara normal terbawa-serta. Kekuatan ilokusionernya disebut mimetis. “Mimetis” secara umum dimaksudkan sebagai imitatif. Secara khusus, karya sastra mengimitasi (atau melaporkan) serangkaian tindakan-ujaran, yang dalam kenyataannya tidak memiliki eksistensi lain. Dengan cara seperti itu, karya sastra mengarahkan pembaca untuk mengimajinasikan pembicara, situasi, perangkat peristiwa tambahan, dan seterusnya.

Tindakan-ujaran normal terjadi dalam dunia nyata, sedangkan tindakan-ujaran sastra disituasikan dalam dunia mimesis. Untuk memperhitungkan penyimpangan tindakan-ujaran sastra dari norma-norma baku, Ohmann bertumpu pada teori mimesis Aristoteles. Penyimpangan tersebut oleh Ohmann¹² disebut “*quasi-speech-acts* (tindakan-ujaran-semu).” Konteks tindakan-ujaran normal berada dalam pelaksanaan urusan-urusan dunia nyata, seperti memohon-menanggapi, menyepakati-menolak, atau mengingatkan-mendorong, sedangkan tindakan-ujaran-semu sastra diarahkan dalam dunia pura-pura, dunia yang tidak nyata atau imajiner, atau dunia mimesis. Inilah yang disebut teori tindakan-ujaran-semu sastra Ohmann (Seung, 1982).

Terhadap teori tindakan-ujaran-sastra tersebut, Mary Pratt¹³ (1977) mengajukan keberatan ganda. *Pertama*, teori tersebut begitu bergantung pada karakter fiksional atau mimetis wacana sastra. Tidak semua karya sastra ditulis dalam cara fiksional atau imajiner karena kefiksionalan bukan merupakan syarat penting bagi tulisan sastra. *Kedua*, dimensi fiksional tindakan-ujaran tidak terbatas pada sastra, tetapi dapat dijumpai juga dalam tindakan-ujaran normal.

Pembicaraan fiksional atau imajiner secara luas juga dipakai dalam pembicaraan normal yang terjadi dalam konteks dunia nyata. Dalam wacana saintifik, kita mengenal adanya asumsi dan hipotesis, yang diduga berkenaan dengan realitas. Jadi, pembicaraan fiksional atau imajiner tidak dapat dipisahkan dari tindakan-ujaran normal sebagai sesuatu yang faktual atau nyata. Dua cara berbicara tersebut ibaratnya adalah dua kaki satu tubuh pembicaraan, yang menurut Pratt (1971:91), merupakan realisasi “semantika dunia kemungkinan dan pernyataan kontrafaktual.” Dalam catatan Seung (1982), semantika ini sudah diterapkan pada sastra. Misalnya saja, Teun van Dijk¹⁴ mengatakan bahwa persona dan peristiwa yang dirujuk dalam teks sastra ditempatkan dalam “dunia kemungkinan pembicara-pendengar,” yakni dunia kemungkinan yang ditetapkan dan diterbagikan oleh pembicara dan pendengar.

Perbedaan terminologis semantika dunia-kemungkinan, harus digunakan secara hati-hati karena wilayah dunia kemungkinan tidak mengecualikan dunia aktual. Artinya, dunia aktual kita hanya merupakan satu di antara dunia kemungkinan yang jumlahnya tidak

¹¹ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Richard Ohmann, “Speech Acts and the Definition of Literature,” *Philosophy and Rhetoric*. 1971. 4:14.

¹² *Ibid.* h. 14.

¹³ Mary L. Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press. 1977. hh. 89-99. Juga dirujuk Seung (1982)

¹⁴ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Teun van Dijk, “Pragmatics and Poetics,” dalam Teun van Dijk, ed. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland. 1976. h. 31.

terhitung.¹⁵ Dunia apapun yang dimungkinkan untuk diaktualisasikan atau diimajinasikan adalah dunia kemungkinan. Beberapa dunia kemungkinan adalah aktual, sedangkan yang lainnya adalah imajiner atau kontrafaktual. Akan tetapi, dunia kemungkinan tidak selalu dunia mimesis. Relasi mimesis adalah relasi keserupaan. Tatkala tiruan atau kopi menyerupai yang asli, tiruannya dapat dipertimbangkan sebagai mimesis dari yang asli. Hanya saja, tidak setiap relasi keserupaan merupakan relasi mimesis. Kembar yang sama mungkin saling menyerupai antara yang satu dan yang lain, tetapi mereka belum tentu saling mengimitasi. Relasi mimesis adalah relasi ontologis antara yang asli dan tiruannya. Jadi, dunia mimetis adalah dunia kemungkinan yang menderivasikan genesisnya dari imitasi terhadap dunia aktual.

Seorang penulis dapat menyituasikan karya sastranya dalam dunia nyata atau dalam dunia kemungkinan yang fiktional atau mimetis. Dalam kasus dunia kemungkinan yang fiktional, penulis itu dapat mewujudkan dunia kemungkinan mengenai dirinya sendiri, atau mengadopsi sumber lain. Jadi, dunia kemungkinan yang dikonstruksi atau diadopsi mungkin menunjukkan keserupaan yang dekat dengan dunia aktual, atau mungkin juga sebaliknya: keserupaannya jauh. Penciptaan dunia kemungkinan merupakan tindakan-ujaran pengarang, tetapi tindakan-ujaran tersebut hendaknya dibedakan dari tindakan-ujaran yang terjadi dalam dunia kemungkinan yang diciptakan. Karena perbedaan ini, Teun van Dijk menyebut “tindakan-ujaran-makro” dan “tindakan-ujaran-mikro.”¹⁶ Tindakan Rendra, Putu Wijaya, Wisran Hadi, dan Kuntowijoyo dalam menciptakan repertoar drama-dramanya adalah tindakan-ujaran-makro, sedangkan ujaran-ujaran para tokoh dalam drama itu adalah tindakan-ujaran-mikro.

Dalam menulis *Ronggeng Dukuh Paruk*, Ahmad Tohari mengangkat konvensi-konvensi dunia nyata Banyumasan sebagai konvensi yang mengarahkan tindakan-ujaran-mikro para tokohnya: Srintil, Rasus, Kartareja, Santayib, dan seterusnya, dalam dunia ke-*Ronggeng Dukuh Paruk*-an sebagai dunia literer-fiktional. Dalam kaitan ini, hakikat tindakan-ujaran dalam dunia fiktional tidak berbeda dengan hakikat tindakan-ujaran yang terjadi dalam dunia nyata. Dengan kata lain, cara berbicara manusia-tokoh dalam dunia fiktional pada dasarnya sama dengan yang dilakukan oleh manusia dalam dunia nyata. Inilah yang disebut dimensi *lifelikeness* suatu teks kreatif. Berkaitan dengan butir ini, Pratt (1971:3-37) mensubstansikan persamaan atau kesetaraan antara kaidah dan norma tindakan-ujaran biasa dan tindakan-ujaran puitis. Dalam pandangan Pratt, upaya memilih perbedaan fundamental di antara keduanya adalah melakukan *poetic language fallacy* (kesalahan bahasa puitis), yakni bahwa bahasa puitis pada dasarnya tidak seperti bahasa biasa.

Sungguhpun demikian, sejumlah fiksi tidak mungkin mengangkat konvensi ujaran dunia aktual karena konvensi dunia fiktional tidak bisa dipisahkan dari sifat-sifat fisik dan psikologis manusia yang mendiaminya. Walaupun manusia imajiner tidak berbeda baik secara fisik maupun psikologis dengan manusia nyata, penulis fiksi harus memilih perangkat konvensi ujaran yang berbeda dengan konvensi dunia aktual. Penciptaan konvensi baru banyaknya sama dengan prerogatif penulis dalam menciptakan manusia dan peristiwa. Jadi, tindakan-ujaran-mikro suatu karya sastra diarahkan oleh seperangkat kaidah dan norma yang pada dasarnya berbeda dengan kaidah dan norma tindakan-ujaran normal. Sepanjang tindakan-ujaran literer dipahami sebagai tindakan-ujaran-mikro, tidak ada alasan apriori untuk menjamin bahwa tindakan-ujaran literer sama dengan tindakan-ujaran normal, kecuali menjamin perbedaannya.

Norma dan kaidah yang mengarahkan *newspeak* dalam *Merahnya Merah*, *Kering*, dan *Ziarah* ciptaan Iwan Simatupang, juga *Telegram* dan *Stasiun* Putu Wijaya, sungguh-sungguh berbeda dengan norma dan kaidah yang berlaku dalam masyarakat. Akan tetapi, norma dan kaidah dalam novel-novel tersebut bisa saja menyerupai norma dan kaidah yang terjadi dan berlaku dalam sejumlah masyarakat. Norma dan kaidah yang mengarahkan tindakan-ujaran dapat beragam, tidak hanya dari satu masyarakat dan lainnya, tetapi dari satu karya sastra dan

¹⁵ Relasi dunia kemungkinan dengan dunia aktual dijelaskan oleh Raymond Bradley dan Norman Schwartz dalam *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Indianapolis: Hackett. 1979. hh. 1-8 (seperti dirujuk Seung, 1982).

¹⁶ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Teun van Dijk, “Pragmatics and Poetics,” h. 36.

lainnya. Oleh karena itu, persoalan apakah tindakan-ujaran sastra secara mendasar sama atau berbeda dengan tindakan-ujaran normal menjadi sulit dipecahkan secara keseluruhan. Hanya persoalan yang lebih sederhana yang dapat diatasi dengan mudah, misalnya saja persoalan benar tidaknya referensi dan kondisinya (Seung, 1982).

Apa yang dikatakan dalam tindakan-ujaran normal dimaksudkan menjadi kebenaran atau dianggap benar dengan berbagai alasan, sedangkan apa yang dikatakan dalam tindakan-ujaran sastra tidak dimaksudkan sebagai kebenaran, atau sebagai sesuatu yang dianggap benar. Hal yang dikatakan dalam tindakan-ujaran normal merujuk pada objek-objek yang ada dalam dunia nyata, sedangkan apa yang dikatakan dalam tindakan-ujaran sastra tidak merujuk pada objek apapun. Perbedaan antara tindakan-ujaran faktual dan fiktional ini disandarkan pada asumsi bahwa referensi hanya dapat dibuat dalam dunia nyata, dan bahwa kondisi yang benar hanya dapat diberikan dalam dunia nyata. Asumsi ini merupakan taruhan semantika dunia-kemungkinan.

Pada dasarnya, referensi yang dibuat dan kondisi yang diberikan dalam dunia fiktional sama dengan cara yang dibuat dan diberikan dalam dunia faktual. Dalam *Ronggeng Dukuh Paruk*, Srintil merujuk pada neneknya, Nyai Kartareja, dalam hal berbicara dan berpikir tentang dunia peronggengan di desanya, Dukuh Paruk. Terlebih lagi, di dalam novel itu seringkali dikemukakan kalimat: “*Semua orang Dukuh Paruk tahu akan hal itu.*” Secara semantis, pembicaraan Srintil yang mereferensi pada neneknya sama dengan referensi kita pada nenek dalam dunia aktual. Nenek kita eksis dalam dunia aktual, sedangkan nenek Srintil hanya eksis dalam dunia fiktional *Ronggeng Dukuh Paruk*. Dalam kenyataannya tindakan-ujaran-mikro dalam dunia fiktional juga dibangun dengan menggunakan mekanisme referensi semantis.

Dalam dunia fiktional, fungsi kondisi yang benar sama dengan fungsinya dalam dunia nyata. Tanpa mengandaikan kondisi yang benar, Rasus tidak dapat memilahkan pernyataan-pernyataan yang benar dari pernyataan yang salah dalam tiap peristiwa yang dilaluinya: lahir dan besar di Dukuh Paruk hingga perasaan nostalgiknya ketika sudah berada di luar Dukuh paruk. Dalam dunia fiktional, suatu pernyataan dapat dibuktikan atau dipalsukan, dan proses verifikasi atau falsifikasi itu tidak dapat dibedakan dari pelaksanaannya dalam dunia nyata. Seperti referensi, kondisi yang benar merupakan konstituen esensial tindakan-ujaran-mikro dalam setiap dunia-kemungkinan (Seung, 1982).

Abnormalitas tindakan-ujaran sastra secara artifisial diciptakan dengan membatasi wilayah referensi dan kondisi yang benar pada dunia aktual. Kondisi felisitas yang lain bagi tindakan-ujaran dapat juga terjadi dalam dunia fiktional. Misalnya saja, ketika persona fiktional berjanji, ia dapat memenuhi kondisi sinseritas. Jika pernikahan terjadi dalam sebuah fiksi, perkawinan itu akan menjadi nihil dan hampa, kecuali jika upacara perkawinan itu disokong oleh kondisi yang diperlukan. Dengan kata lain, kaidah pragmatis dalam dunia fiktional tidak harus berbeda dengan kaidah yang berlaku di dunia aktual.

Tindakan-ujaran-makro dalam sastra memerlukan pertimbangan yang berbeda dengan tindakan-ujaran-mikronya. Tindakan Ahmad Tohari menciptakan Srintil dan Rasus benar-benar berbeda dengan tindakan-ujaran kedua tokoh itu dalam dunia fiksionalnya. Pernyataan Srintil dan Rasus dapat diberi referensi dan kondisi yang benar dalam dunia fiktional Ahmad Tohari, tetapi pernyataan Tohari selaku kretor tidak dapat diberi referensi dan kondisi yang benar dalam dunia itu. Pernyataan Tohari tidak merujuk pada apapun dalam dunia faktual ini. Jadi, tidaklah mungkin memperhitungkan hakikat tindakan-ujaran-makro dengan semantika dunia-kemungkinan ataupun dengan semantika dunia aktual. Karena seperti itu, bagaimana kita dapat menjelaskan hakikat tindakan-ujaran sastra yang menghasilkan puisi, drama, atau novel? Samuel Levin¹⁷ mencoba menjawab pertanyaan itu dengan mengadopsi teori John Ross tentang performatif implisit (Seung, 1982).

4/.

¹⁷ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Samuel Levin. “Concerning What Kind of Speech Act a Poem Is,” dalam Teun van Dijk, ed. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland. 1976. h. 31.

Teori John Ross merupakan perluasan pandangan J.L. Austin bahwa performatif dapat dinyatakan baik secara eksplisit maupun implisit. Jika saya berkata kepada Anda, *I warn you that my dog is vicious* (Saya mengingatkan Anda bahwa anjing saya galak), saya membuat peringatan eksplisit atau menampilkan tindakan-ujaran eksplisit mengingatkan anda. Sebaliknya, jika saya berkata kepada Anda, *My dog is vicious* (Anjing saya galak), saya membuat peringatan implisit atau menampilkan tindakan-ujaran implisit mengingatkan Anda, walaupun pernyataan itu tampak sebagai pernyataan deskriptif. Artinya, "*My dog is vicious*," secara implisit memiliki kekuatan ilokusioner yang sama seperti "*I warn you that my dog is vicious*," atau "*My dog is vicious; therefore I ask you to watch out* (Anjing saya galak, karena itu saya mengingatkan Anda agar hati-hati). Performatif eksplisit memiliki sarana linguistik yang mengekspresikan kekuatan ilokusioner, sedangkan performatif implisit tidak memilikinya.

John Ross¹⁸ (1970) menegaskan bahwa semua pernyataan deklaratif adalah performatif implisit yang kekuatan ilokusionernya dapat dikatakan dalam kalimat yang lebih tinggi. Misalnya saja, kekuatan ilokusioner pernyataan "*My dog is vicious*" dapat diucapkan dalam kalimat yang lebih tinggi seperti "*I tell you (that) my dog is vicious*," atau "*I warn you (that)...*" Ketika kalimat yang lebih tinggi ditulis, kalimat itu menunjukkan struktur-dalam (*deep structure*) kalimat aslinya, yang akhirnya dapat diperhitungkan sebagai struktur-permukaan (*surface structure*). Oleh karena itu, semua pernyataan deklaratif dapat diperhitungkan sebagai struktur-permukaan yang kekuatan ilokusioner implisitnya dapat ditunjukkan secara jelas dengan struktur-dalam dari kalimat-kalimatnya yang lebih tinggi.

Dalam pandangan Samuel Levin, puisi atau novel berperangai seperti pernyataan deklaratif (Seung, 1982). Artinya, karya itu tidak memiliki sarana eksplisit untuk menyatakan kekuatan ilokusionernya. Apa yang diekspresikan secara eksplisit dalam karya sastra hanya isi ilokusionernya. Jika kita tidak mengetahui perbedaan antara struktur-dalam dan struktur-permukaan, kita mungkin salah dalam menanggapi kekuatan ilokusioner karya sastra. Kegagalan mengidentifikasi dan mengenali kekuatan ilokusioner dalam karya sastra, menurut Levin, dapat diatasi dengan mengeksplikasi struktur-dalam tindakan-ujaran sastra dalam kalimat-kalimat yang lebih tinggi. Untuk eksplikasi ini, ia mengasumsikan bahwa setiap puisi atau novel disajikan dalam kerangka kalimat yang lebih tinggi berikut ini.

- (1) *I imagine myself in and invite you to conceive a world in which...* 'Saya membayangkan diri-saya dalam dan mengundang Anda untuk memahami dunia yang...'

Struktur-dalam setiap puisi atau novel berisi kalimat (1) itu sebagai kalimatnya yang paling tinggi, yang mengekspresikan kekuatan ilokusioner implisit, dan kalimat paling tinggi itu dihilangkan struktur-permukaannya, yang berfungsi sebagai bentuk presentasi kepada pembacanya. Misalnya saja "*Byzantium*" karya Yeats,¹⁹ dipahami secara implisit sebagai awal "Saya membayangkan diri sendiri dalam dan mengundang Anda untuk memahami dunia yang di dalamnya (saya katakan pada anda) 'Imaji-imaji bebas tentang susutnya hari.'"

Samuel Levin meneruskan bahwa kalimat (1) berisi dua ekspresi performatif, yakni *Saya membayangkan diri-saya (dalam suatu dunia)* dan *Saya mengundang Anda untuk memahami dunia*. Kalimat itu merupakan performatif yang mengekspresikan kekuatan ilokusioner suatu karya sastra. Ekspresi *Saya mengundang Anda untuk memahami dunia* jelas performatif: seseorang dengan jelas menampilkan tindakan mengundang seseorang dengan berkata kepadanya, "*Saya mengundang Anda untuk...*" Akan tetapi, tidak demikian halnya dengan *Saya membayangkan diri-saya (dalam suatu dunia)*. Ketika seseorang mengatakan itu, ia mungkin hanya melaporkan apa yang dikerjakannya. Ekspresi kekuatan ilokusioner kalimat ini memerlukan kalimat yang lebih tinggi lainnya, misalnya saja "*Saya mengatakan pada Anda (bahwa) saya membayangkan diri-saya dalam (suatu dunia)...*"

¹⁸ Seperti dikutip Seung (1982) dari: John Ross, "On Declarative Sentences," in Roderick Jacobs and Peter Rosenbaum, eds. *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham, Mass: Xerox College. 1970. hh. 222-72.

¹⁹ Seperti dikutip Seung (1982) dari: Samuel Levin. "Concerning What Kind of Speech Act a Poem Is," h. 150.

Selanjutnya Samuel Levin (Seung, 1982) menjelaskan bahwa kalimat yang lebih tinggi dalam puisi, *Saya* merujuk pada penyair, dalam dunia itu, tetapi *diri-saya* yang dibayangkan penyair merupakan dunia lain, yakni dunia yang diciptakan dengan imajinasi penyair. Dalam dunia itu penyair menggerakkan personanya, di samping proyeksi dirinya sendiri. *Saya* yang kedua dalam kalimat yang lebih tinggi, seseorang yang berkata, adalah *Saya* sebagai persona. Menurut Seung (1982), yang secara jelas dikatakan Levin adalah bahwa kalimat yang lebih tinggi tindakan-ujaran puitis memerlukan dua *Saya* dan dua dunia. Artinya, penyair sebagai manusia nyata (*Saya*) yang menyusun puisi dalam dunia nyata, dan personanya (*diri-saya*) yang diproyeksikan ke dalam dunia imajiner yang diciptakan oleh penyair. Dalam hubungan ini, persona tidak dapat menciptakan atau membayangkan suatu dunia. Penyair mungkin saja menciptakan persona yang menjelajahi dunia kreasi imajinatifnya, tetapi tidak mungkin menciptakan persona yang menciptakan dunianya sendiri. Persona bukanlah seorang pelaku, tetapi produk imajinasi dan kreasi. Persoalannya, tindakan-ujaran siapakah yang dibicarakan, tindakan penyair atau tindakan persona ciptaan penyair?

Puisi atau novel disajikan sebagai pengutaraan persona ciptaan penyair atau novelis, dan bukannya penyair atau novelis itu sendiri. Tindakan-ujaran yang ditampilkan oleh persona tersebut pada hakikatnya sama dengan tindakan-ujaran yang ditampilkan oleh karakter (tokoh) yang ada dalam puisi atau novel. Kedua tipe tindakan-ujaran tersebut sama-sama disituasikan dalam dunia tekstual, dan keduanya dapat dieksplikasi dengan analisis tekstual.

Persona dan tokoh fiksional memerlukan level-level dunia-kemungkinan yang berbeda-beda. Persona ciptaan penyair atau novelisnya mungkin disituasikan dalam dunia-kemungkinan yang diciptakan penyair atau novelis, sedangkan tokoh atau karakter karya itu diproyeksikan dalam dunia-kemungkinan yang dipaparkan oleh sang persona. Semuanya termuat dalam dunia tekstual yang dikonstruksi oleh penyair atau novelis. Pengonstruksian dunia tekstual merupakan tindakan-ujaran-makro. Dengan demikian, tindakan sang persona seharusnya diperhitungkan sebagai tindakan-ujaran-mikro sepanjang berkenaan dengan tindakan tokoh-tokoh. Persoalan selanjutnya, apakah hakikat tindakan-ujaran-makro berkaitan dengan penyusunan puisi atau novel?

Menurut Seung (1982), penyetaraan dua ciri tulisan sastra, yakni komposisi karya sastra dan presentasi karya itu bagi pembaca, sebagai pertimbangan kekuatan ilokusioner puitis Levin menyebabkan persoalan menjadi lebih rumit. Kedua ciri tulisan sastra itu merupakan dua tipe tindakan yang berbeda, yang dapat ditampilkan pada waktu yang berbeda dan bahkan, oleh orang yang berbeda. Puisi atau novel disusun oleh penyair atau novelis, tetapi karya itu dapat disajikan kepada publik oleh pelaku lain. Kedua tindakan tersebut dapat ditampilkan berbarengan seperti kasus penulisan mendadak atau tanpa persiapan di depan audiens. Jadi, performansi simultan itu tidak perlu dipersoalkan perbedaannya.

Ketika seorang penyair atau novelis menyajikan puisi atau novelnya kepada audiens atau publik, tindakan presentasinya dapat dijelaskan dengan menggunakan konsep Levin mengenai kalimat yang lebih tinggi atau dengan sarana yang semacam itu. Tindakan presentasinya itu berarti mengatakan "*Saya mengundang Anda untuk mengikuti dunia yang secara imajinatif telah saya susun,*" atau "*Saya hendak menunjukkan kepada Anda apa yang telah saya ciptakan,*" atau bahkan, "*Saya berharap Anda membeli karya saya.*" Dalam kasus kreasi dan presentasi simultan, tindakan penulis dapat dijelaskan dengan salah satu di antara kalimat berikut ini: "*Saya menginginkan Anda mendengarkan apa yang akan saya katakan pada Anda,*" atau "*Saya mengharapakan perhatian Anda karena saya ingin menyajikan karangan tanpa persiapan.*"

Harapan terhadap perhatian dan tanggapan tersebut tidak harus oleh penyair atau novelis sendiri, tetapi dapat dibuat oleh orang lain yang menginginkan meresitalisasi puisi atau cerita yang diketahuinya dari seseorang yang lain. Tindakan-ujarannya dapat dijelaskan dengan kalimat yang lebih tinggi, seperti "*Saya menginginkan Anda mendengarkan cerita yang saya dengar dari ibu saya,*" atau "*Saya ingin berbagi cerita dengan Anda, walaupun asal-usul ceritanya tidak diketahui.*" Kenyataan ini menentukan demarkasi konseptual antara tindakan presentasi dan tindakan kreasi. Sejauh berkenaan dengan tindakan presentasi, tindakan itu

terjadi dalam konteks pertukaran verbal antara dua orang atau lebih. Jadi, tindakan itu dapat diakomodasi dalam teori tindakan-ujaran umum, terutama yang dikembangkan untuk memperhitungkan aktivitas pertukaran verbal biasa atau konversasi dalam kehidupan, baik yang bersifat personal maupun sosial/publik.

Tindakan kreasi berbeda dengan tindakan presentasi karena tindakan kreasi tidak memerlukan konteks pertukaran verbal interpersonal (Seung, 1982). Semua tindakan kreasi dapat dilakukan sendirian oleh seorang individu. Ketika seseorang terlibat dalam proses kreatif, ia bisa saja mengantisipasi untuk menyajikannya pada publik. Jadi, ia “dipaksa” memperhitungkan citarasa publik. Sekalipun terdapat hambatan sosial dan kultural bagi karyanya, kreator dapat, dan biasanya mampu, menampilkan tindakan kreasi sendirian. Persoalannya, apakah tindakan mencipta puisi atau novel yang berkekuatan ilokusioner implisit dapat dikemukakan dengan kalimat yang lebih tinggi, atau dengan sarana-sarana linguistik lain?

5/.

Tindakan kreasi *per se* bukan merupakan tindakan ilokusi, sedangkan tindakan presentasi selalu merupakan tindakan ilokusi. Di sinilah letak perbedaan fundamental antara dua tipe tindakan itu. Tindakan kreasi memerlukan sarana verbal seperti dalam kasus menulis puisi atau eulogi (sambutan pemberangkatan jenazah), tetapi penggunaan bahasa sebagai sarana tidak membantu tindakan kreasi dengan kekuatan ilokusioner. Dalam kata-kata J.L. Austin (1962), tindakan ilokusioner merupakan penampilan tindakan dengan kata-kata, tetapi tidak setiap tindakan yang memerlukan kata-kata merupakan tindakan ilokusioner. Tindakan ilokusioner adalah tindakan yang menggunakan kata-kata dalam konteks interaksi interpersonal. Dengan demikian, menampilkan tindakan performatif adalah mengerjakan suatu hal dengan kata-kata *kepada orang lain* atau *kepada orang-orang lain*. Jadi, teori tindakan ilokusioner dan kekuatan ilokusioner Austin tidak dapat diterapkan pada hal-hal yang dapat dikerjakan dengan kata-kata untuk dan oleh diri sendiri, seperti berbicara pada diri sendiri atau menulis peringatan bagi diri sendiri (Seung, 1982).

Penjelasan di atas menunjukkan bahwa jangkauan pengertian tindakan dan kekuatan ilokusioner sampai wilayah wacana kedirian. Tindakan ilokusioner yang ditampilkan seseorang untuk mengingatkan diri sendiri, menghukum diri sendiri, atau menasihati diri sendiri disebut tindakan ilokusioner soliter, yang berbeda dengan tindakan ilokusioner komunal. Akan tetapi, perluasan pengertian tindakan ilokusioner tersebut tidak dapat serta merta diterapkan pada tindakan kreasi. Seseorang bisa saja membangun konversasi dengan dirinya sendiri secara terus-menerus dalam rangkaian menyusun puisi, tetapi tindakan ilokusioner soliter tersebut tidak membentuk konstituen esensial apapun bagi tindakan kreasi. Tindakan itu hanya merupakan sarana untuk menampilkan tindakan kreasi.

Sejumlah tindakan kreasi sastra memerlukan konteks ilokusioner (Seung, 1982). Misalnya saja, ketika Taufiq Ismail menulis puisi yang dikumpulkannya dalam *Sajak Ladang Jagung* atau *MAJOI*, atau ketika Emha Ainun Najib menulis yang dikumpulkannya dalam *Sesobek Buku Harian Indonesia*, mereka bisa saja memasukkan suasana satirik sebagai tindakan ilokusioner untuk menertawakan atau meledek orang-orang yang sebangsa dan setanah air. Tetapi, perbedaan antara tindakan kreasi dan tindakan presentasi tetap dipertahankan keberadaannya. Tatkala mereka menulis puisi, mereka tidak menampilkan tindakan ilokusioner, artinya mereka tidak menceritakan apapun atau siapapun. Hanya ketika mereka membacakan puisi-puisinya di hadapan publik, barulah mereka menampilkan tindakan ilokusioner. Apabila tindakan presentasi memperhitungkan efeknya, tindakan itu dapat dipahami juga sebagai tindakan perlokusi. Tetapi, tindakan ilokusi dan perlokusi tidak boleh dikacaukan dengan tindakan-ujaran kreasi.²⁰

²⁰ Karena karya sastra benar-benar merupakan kekuatan ilokusioner dan efek perlokusioner, Richard Ohmann mengklasifikasikannya sebagai lokusi dalam karyanya “Speech, Literature and the Space Between,” *New Literary History*. 1974. 5:52. Tetapi klasifikasi itu salah karena lokusi tidak memerlukan kreasi. Lokusi adalah pengutaraan

Tidak setiap tindakan pragmatis adalah ilokusioner atau perlokusioner. Ilokusi dan perlokusi hanya menjadi salah satu di antara banyak genre pragmatis, yang kadang-kadang dipahami sebagai interlokusi atau konversasi. Tindakan-ujaran dalam sastra tidak perlu disesuaikan dengan norma genre ini. Setiap genre pragmatis diarahkan oleh norma-normanya sendiri. Menyebut tindakan-ujaran sastra sebagai sesuatu yang abnormal berdasarkan ketidaksiapaannya dengan norma-norma interlokusi adalah salah genre, yakni kesalahan menggolongkan satu genre pragmatis di bawah norma-norma genre pragmatis yang lain.

6/.

Norma-norma pragmatis yang mengarahkan produk ujaran berbeda dengan yang mengarahkan tindakan-ujaran. Tindakan-ujaran tidak dapat memiliki eksistensi independen, sedangkan produk ujaran dapat eksis sebagai entitas independen. Tindakan-ujaran eksis dalam tindakan-tindakan dan sifat banyak orang, sedangkan produk ujaran memiliki kehidupan substansialnya sendiri. Jadi, produk ujaran dapat dianalisis dan diapresiasi dalam haknya sendiri. Oleh karena itu, produk ujaran puisi hendaknya dianalisis sebagai entitas independen yang memiliki struktur-strukturnya sendiri dan menampilkan fungsi-fungsinya sendiri sebagai sebuah kesatuan organis.

Secara ontologis tindakan-ujaran berbeda dengan produk ujaran. Dengan demikian, pragmatika tindakan-ujaran juga berbeda dengan pragmatika produk ujaran. Menurut Seung (1982), perbedaan ini umumnya diabaikan dalam penerapan teori tindakan-ujaran pada sastra. Kesulitan penerapan itu muncul dari kenyataan bahwa norma-norma pragmatis untuk memahami dan mengevaluasi tindakan-ujaran tidak cocok untuk memahami dan mengevaluasi produk ujaran. Simpulannya, yang diperlukan oleh pragmatika sastra sebenarnya adalah pragmatika produk ujaran. Pragmatika produk ujaran merupakan studi terhadap ciri-ciri dan fungsi-fungsi produk ujaran. Telaah pragmatis terhadap ciri dan fungsi tersebut harus diarahkan pada level umum. Dengan demikian, objek generalisasi saintifiknya tidak harus berupa produk ujaran individual, tetapi dapat berupa kelas atau genrenya. Jadi, telaah sastra dalam perspektif pragmatika pada dasarnya merupakan pragmatika produk ujaran, yang hendaknya diposisikan sebagai salah satu bentuk kritik genre, yang merupakan satu di antara warisan abadi Aristoteles.

Poetics Aristoteles adalah risalah pertama dalam kritik genre, yang berisi pengkajian sistematis terhadap puisi sebagai genre umum dan tragedi sebagai genre khusus (Seung, 1982). Semua telaah puisi dan tragedi yang mengikutinya termasuk dalam kritik genre, tetapi kritik genre tidak terbatas pada studi terhadap dua genre tersebut. Genre lain seperti komedi, novel, satire, dan lirik menciptakan studi genrenya sendiri-sendiri.

Tugas utama kritik genre adalah menentukan dan menyuarakan hakikat genre tertentu, di samping menentukan satu metode baku untuk mengkaji ciri-ciri sebuah genre. Misalnya saja, kritik genre terhadap tragedi adalah studi terhadap ciri-ciri esensial tragedi. Karena genre dan esensinya dipahami secara Aristotelian, studi-studi genre selalu berkecenderungan menerima esensialisme Aristotelian, yakni bahwa esensi-esensi generik itu bersifat universal dan eternal. Dalam kritik sastra, esensialisme didukung tidak hanya oleh para kritikus (yang bekerja secara) Aristotelian, tetapi juga oleh mereka yang tidak menyadari Aristotelianisme berikut praktik kritik genrenya.

Pemuliaan paradoks dan ironi dalam puisi oleh Kritikus Baru merupakan ciri yang paling signifikan bahwa Kritikus Baru telah melaksanakan esensialisme genre. Misalnya saja Cleanth Brook²¹ (1947) yang menempatkan paradoks dan ironi sebagai ciri universal genre puisi. Esensi universal puisi sebagai sebuah genre adalah paradoks dan ironi. Seung²² (1976) menyatakan bahwa ciri-ciri generik tersebut bukan merupakan esensi universal puisi dalam

kata belaka tanpa menggunakannya untuk tujuan apa saja. Tindakan kreasi sastra secara terbatas memerlukan penggunaan kata-kata untuk fungsi literer (Seung, 1982).

²¹ Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace. 1947.

²² T.K. Seung, *Cultural Thematics: The Formation of the Faustian Ethos*. New Haven: Yale University Press. 1976. hh. 134-36.

setiap kebudayaan dan rentang waktu historis, melainkan merupakan hakikat provinsial puisi modern European.

Sebagai produk sensibilitas European modern, puisi Eropa modern juga merefleksikan ambivalensi, ambiguitas, dan paradoks. Artinya, kriteria kesempurnaan puisi yang difavoritkan oleh kalangan Kritikus Baru diderivasikan dari ciri-ciri genre provinsial puisi Eropa modern tersebut. Kritikus Baru mengelirukan ciri generik yang provinsial menjadi general dengan mengembangkan kanon analisis puisi berbasis puisi Eropa modern yang terbatas tanpa memahami batasan-batasannya (Seung, 1982).

Ketika kriteria tersebut diterapkan pada puisi di luar puisi Eropa modern, tampak bahwa kriteria universal Kritikus Baru masih bersifat menurut dugaan karena nyatanya bersifat provinsial. Misalnya saja, paradoks dan ironi tidak selalu menjadi karakteristik utama puisi lama atau puisi masa pertengahan. Dengan demikian, praktik Kritik Baru menjadi terbatas pada wilayah itu saja.

Menerapkan ciri provinsial sebagai ciri universal menjadi satu kecenderungan dalam kritik intrinsik. Pemusatan perhatian pada hakikat intrinsik karya sastra menyebabkan kritik intrinsik cenderung menjauhkan karya sastra dari konteks pragmatismenya. Ketika karya sastra tersebut dijauhkan dari relasi-relasi kontekstualnya yang terberi secara historis, karya sastra dapat diposisikan menjadi monumen nir-waktu. Studi terhadap monumen dan esensi nir-waktu inilah yang menjadi tujuan utama kritik intrinsik. Ciri dan esensi nir-waktu menunjukkan kurangnya sensibilitas historis, dan menjadi hambatan serius bagi pengkajian pragmatis atas produk ujaran. Karena esensi setiap produk ujaran terletak dalam historisitasnya, norma-norma pragmatismenya secara historis terberikan dan fungsi pragmatismenya secara historis ditentukan. Historisitas genre dan ciri-cirinya bisa dijelaskan sebaik-baiknya dengan menunjukkan perubahan dalam fungsi pragmatis puisi dan sastra yang terjadi secara terus-menerus (Seung, 1982).

Sejak Renaisans, fungsi estetis merupakan fungsi pokok puisi, yakni fungsi yang menghasilkan dan memberi kenikmatan estetis. Pandangan estetis puisi sudah begitu berurat berakar dalam sensibilitas manusia, sehingga fungsi estetis itu diasumsikan bersifat transkultural dan transhistorikal. Akan tetapi, dalam perspektif historis yang lebih luas tampak bahwa pandangan estetis itu merupakan ciri provinsial, bukan sebagai sesuatu yang universal dan transkultural.

Pada masa tertentu, fungsi utama puisi dan sastra umumnya adalah sebagai sarana untuk mengabadikan warisan budaya dan tradisi. Secara regeneratif, teks-teks sastra tertentu menyampaikan kearifan para bijak-pandai dan sejarah para pahlawan, yang menjadi sarana utama dalam membentuk kebajikan, watak, dan perasaan para pembacanya.²³ Para penyair dipandang sebagai orang-orang arif, semi-nabi, dan guru. Genre sastra sufi dan berbagai cerita kepahlawanan yang diturunkan dari *Mahabarata* adalah contohnya. Bertutur dan menulis dalam gaya puisi atau sastrawi, bahkan, sering dipahami sebagai satu-satunya sarana yang layak untuk mengetengahkan kebenaran dan pengetahuan, sebagai sebuah anugerah paling berharga dari kefanaan hingga keabadian.²⁴

7/.

Seperti telah banyak dicatat, transformasi besar yang terjadi dari budaya/ tradisi lisan ke dalam budaya/tradisi tulisan membawa serta perubahan yang substantif, yakni pengetahuan dan kearifan yang menjadi warisan dan tradisi beralih menjadi persoalan penelitian dan kritik (Seung, 1982).

²³ Seung (1982) mencatat bahwa pemuliaan dan perembesan fungsi puisi ini bukan merupakan fenomena unik bagi Yunani Kuno saja, melainkan sebagai sesuatu yang umum dalam tradisi-tradisi lisan. Misalnya saja, dalam Cina Kuno, *The Book of Ode* dianggap sebagai teks yang kesakralannya tinggi.

²⁴ Menurut catatan Seung (1982), pergantian juru ramal, penyair, dan filosof sebagai pemimpin spiritual Yunani Kuno dibahas secara runtut dalam F.M. Cornford, *Principium Sapientiae: The Origins of Greek Philosophical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 1952.

Plato memandang puisi sebagai buah tangan inspirasi ketuhanan dan bukannya sebagai seni manusia, sedangkan Aristoteles mendefinisikan puisi sebagai seni imitasi (*Poetics* 1447a1-17). Karena dorongan untuk mengimitasi merupakan instink manusia yang terkuat, menurut Aristoteles (Seung, 1982), seni imitasi memberikan kenikmatan yang paling mendasar dalam kehidupan manusia. Di samping kenikmatan imitasi itu, puisi dapat juga menghasilkan kebermanfaatannya terapeutik, yakni katarsis bagi kekhawatiran dan kasih sayang. Karenanya, Aristoteles menerima seni puisi sebagai ciri esensial dari pernyataan yang disusun-dengan-baik (*a well-ordered state*) dan pengalamannya sebagai dimensi yang menyegarkan kehidupan manusia. Sikap Aristoteles terhadap puisi tidak dipengaruhi oleh kegelisahan dan ambivalensi Plato.

Perbedaan sikap Plato dan Aristoteles terhadap puisi dapat dibandingkan dengan perbedaan sikap manusia terhadap binatang buas dan binatang jinak (Seung, 1982). Sebagian terbesar masyarakat kuno yang berperadaban memahami warisan tradisi lisan serupa sekawanan binatang buas yang tetap berjalan mondar-mandir di kota-kota yang terang. Artinya, warisan tradisi oral tersebut sebagai objek yang menarik dan sekaligus menyebalkan, mempesona dan sekaligus mencurigakan. Dalam masyarakat tersebut, warisan tradisi oral tersebut antara lain direpresentasikan oleh penyair. Plato berupaya mengamankan puisi di luar tembok-tembok wilayah idealnya karena puisi dipandanginya serupa binatang buas. Sebaliknya, Aristoteles menerima puisi sebagai sumber kenikmatan dan kebermanfaatannya karena kebuasan puisi harus dijinakkan.

Dalam dunia kritik sastra modern, Aristoteles dimuliakan sebagai bapak kritik intrinsik. Perlakuannya terhadap puisi dipandang sebagai satu upaya pertama menafsir nilai puisi berdasarkan fungsi intrinsiknya yang memberikan kenikmatan estetis. Perlakuan Plato dianggap sebagai kritik ekstrinsik karena menafsir nilai puisi berdasarkan fungsi ekstrinsiknya, misalnya untuk membentuk watak generasi muda, menyuarakan kata-kata arif, atau menetapkan perilaku ideal manusia. Persoalannya, demikian Seung (1982), manakah fungsi intrinsik puisi, dan manakah fungsi ekstrinsiknya? Jawaban yang bersifat transkultural terhadap pertanyaan tersebut jelas tidak mungkin diberikan karena fungsi puisi selalu bersifat *culture-bound*.

Sejumlah kasus dalam budaya modern menunjukkan bahwa yang disebut fungsi ekstrinsik oleh komunitas tertentu bisa saja dipahami sebagai fungsi intrinsik oleh komunitas lain. Kasus fabel yang melibatkan tokoh kancil adalah contohnya. Perbedaan penerimaan sebagai pandangan provinsial hendaknya tidak dikelirukan sebagai kebenaran universal. Sepanjang teks-teks tertentu diharapkan untuk membentuk watak generasi muda, menyuarakan kata-kata arif, dan untuk menetapkan patokan perilaku mereka, dan sepanjang penampilan fungsi-fungsi tersebut dilaksanakan sebaik-baiknya, harapan dan kehendak tersebut merupakan konteks pragmatis bagi teks-teks yang bersangkutan. Konteks pragmatis merupakan faktor penentu berfungsi intrinsik atau ekstrinsik-nya suatu teks. Karena setiap konteks pragmatis melekat pada konteks kultural, perbedaan antara fungsi intrinsik dan ekstrinsik produk ujaran dapat diputuskan dengan merujuk pada konteks kultural yang relevan.²⁵ Karenanya, sejumlah

²⁵ Pandangan Aristoteles terhadap puisi berbeda dengan pandangan intrinsik modern. Ciri penting pandangan modern adalah pengutamakan nilai estetis dan fungsi. Artinya, fungsi utama puisi adalah memberikan kesenangan estetis. Pandangan modern ini bukan hal yang pokok dalam teori puisi Aristoteles. Bahkan kata "*aesthetic*" tidak dikenalnya. Ada dua alasan yang diberikan Aristoteles dalam kaitannya dengan penikmatan puisi (*Poetics* 1448b4-23). *Pertama*, imitasi. *Kedua*, harmoni dan irama. Dalam pandangan Aristoteles, instink imitasi selalu merupakan sumber kenikmatan yang besar. Tatkala pemandangan atau peristiwa nyata menyakitkan, imitasinya (atau representasinya) menyenangkan. Memberikan kesenangan imitasi ini merupakan fungsi pokok puisi. Kesenangan yang diderivasikan dari harmoni dan irama bisa saja disebut kesenangan estetis modern, tetapi ia hanya merupakan kesenangan imitasi sekunder.

Aristoteles mengakui adanya enam komponen tragedi, yaitu plot, karakter, diksi, pikiran, spektakel, dan melodi (*Poetics* 1450a1-14). Tidak satupun di antara enam komponen itu yang merupakan kualitas atau bersifat estetis. Dalam pembicaraannya tentang plot, Aristoteles memahami keindahan sebagai sesuatu yang tidak lebih dari "soal ukuran dan susunan" (*Poetics* 1450b37). Misalnya saja, keindahan tidak memiliki hubungan khusus dengan puisi karena merupakan sifat universal yang bisa dijumpai pada semua objek, baik objek seni maupun objek alam.

kemungkinan telaah sastra dalam perspektif pragmatika perlu terus-menerus diupayakan sebagai salah satu tantangan kita ke depan.

Lereng Merapi: November 2014

Kesenangan yang dihasilkan oleh cerita-yang-tersusun-baik, oleh Aristoteles disebut sebagai kesatuan organis cerita, yang diduga diderivasikan dari imitasinya terhadap “kesatuan organis suatu makhluk hidup” (*Poetics* 1459a21).

Penegasan Aristoteles bahwa kesenangan puisi itu terutama bersifat mimetis atau imitatif mengimplikasikan bahwa status ontologis puisi lebih rendah daripada realitas. Implikasi ini merupakan pernyataan kembali tuntutan Plato bahwa puisi dan artefak lain hanya merupakan tiruan benda-benda nyata. Bahkan, istilah pokok dalam *Poetics* karya Aristoteles, yakni *mimesis* (imitasi), diderivasikan dari istilah yang digunakan Plato. Dalam mendeskripsikan hakikat puisi dan seni-seni lain, Plato menggunakan kata *mimesis* dan kata-kata yang asalnya sama, seperti *mimetike* (seni mimetis), *mimetes* (imitator), *memesasthai* (mengimitasi), *mimoumenon* (yang diimitasi), dan *mimetikos* (imitatif) (*Republic* 598B, 597E, 604E, 605A). Plato dan Aristoteles tidak berbagi pendirian yang sama terhadap apa yang dipahami sebagai realitas. Sekalipun demikian, keduanya bersepakat bahwa artefak itu tidak realistis, atau realitas-semu.