

PUITIKA LINGUISTIK PASCA-JAKOBSON: TANTANGAN MENJARING MAKNA SIMBOLIK

A linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconvertant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms.

(Roman Jakobson)

1. PENDAHULUAN: JAKOBSON, *LINGUISTICA SUM* ...

Berbicara tentang “puitika linguistik pasca-Jakobson” mungkin terdengar seperti *oxymoron*—seperti berbicara tentang “strukturalisme pasca-Saussure” atau “gramatika generatif pasca-Chomsky”. Puitika Jakobson telah menjelaskan hampir semua yang perlu dijelaskan. Yang tak boleh dilupakan: puitika, tema sentral dari karya klasik Jakobson “*Linguistics and Poetics*” (1960), muncul dari pandangannya yang bersifat struktural-fungsional terhadap bahasa. Ada enam fungsi bahasa yang terkait dengan “enam komponen komunikasi yang telah dibekukan”, yang masing-masing memiliki fokus yang berbeda. (1) Fungsi referensial (misalnya, *Harga BBM naik terus*) berfokus pada isi tuturan atau makna denotatif. (2) Fungsi emotif/ekspresif (misalnya, *Wah, hebat!*) berfokus pada sikap atau perasaan penutur terhadap isi tuturannya. (3) Fungsi konatif (misalnya, *Masuklah, Yan*) berfokus pada mitra tutur dan lazimnya muncul sebagai kalimat perintah. (4) Fungsi fatis (misalnya, *Ya, ya*) berfokus pada upaya memelihara keberlangsungan komunikasi antara penutur dan mitra tutur. (5) Fungsi metalingual (misalnya, “*Terbantun*” itu apa artinya?) berfokus pada penggunaan bahasa untuk membicarakan bahasa. Yang terakhir, (6) fungsi puitis, berfokus pada bahasa itu sendiri, atau menonjolkan bentuk bahasa demi dampak estetis. Fungsi puitis ini adalah pokok bahasan dari bagian kedua makalah ini.

Jakobson (1960 [1987]: 66) mengatakan bahwa di antara keenam fungsi bahasa tersebut yang paling utama adalah fungsi referensial. Bahasa adalah sarana verbal untuk menyampaikan pesan. Namun dia segera menambahkan bahwa kelima fungsi lainnya tak dapat diabaikan. Di samping itu, dia juga menjelaskan bahwa dalam komunikasi verbal, fungsi-fungsi bahasa tersebut saling terkait, sehingga tak mungkin muncul fungsi tunggal tanpa disertai lainnya. Jelasnya, pada setiap ujaran dalam komunikasi verbal, hanya satu fungsi yang paling menonjol, sementara fungsi-fungsi yang lain mengikutinya sebagai pengiring. Istilah “komponen-komponen komunikasi yang telah dibekukan” di atas diperlukan untuk membangun konstruk teoritis. Sebagaimana ditegaskan oleh Hanks (1996: 102-3), setiap fungsi bahasa merupakan *a specialized langue*. Dengan mengemukakan keenam fungsi bahasa tersebut, Jakobson tidak bermaksud merambah ke wilayah *parole*. Artinya, fungsi-fungsi bahasa tersebut merupakan bagian dari sistem bahasa (*langue*), dan bukan bagian dari deskripsi tuturan (*parole*). Jelas sekali paradigma Saussurean sangat berpengaruh terhadap pemikiran Jakobson. Hal ini bisa dimaklumi, karena pada akhir 1960an, Pragmatik, yang mengkaji tindak tutur dalam konteks hubungan interpersonal, masih berupa embrio dan belum menampakkan pengaruhnya.

Tentang kaitan antara puitika dan linguistik, Jakobson (1960 [1987]: 63) mengajukan pertanyaan, “*What makes a verbal message a work of art?*” Puitika bertujuan menemukan ciri-ciri utama atau struktur khas dari seni-bahasa (*verbal art*), yang membedakannya dari ungkap-verbal lainnya. Dalam pandangan ini, seni-bahasa

merupakan salah satu jenis ungkap-verbal atau bahasa manusia pada umumnya. Jika linguistik mengkaji bahasa dan jika puitika mengkaji seni-bahasa, maka dapat disimpulkan bahwa “*poetics may be regarded as an integral part of linguistics*” (ibid.)

Dalam puitikanya, Jakobson, menurut Pomorska (1987: 1-2), secara konsisten menggunakan istilah *verbal art*, yang merupakan padanan dari istilah Rusia *slovesnoe iskustvo*. Namun istilah Rusia ini memiliki makna yang lebih dalam. Menurut tradisi keilmuan Rusia, istilah *slovesnoe iskustvo* selalu mengaitkan antara kajian bahasa, sastra tulis, dan sastra lisan (yang terakhir ini contoh lain dari *oxymoron*). Sejak dasawarsa kedua dari abad kedua puluh, Jakobson muda telah tertarik pada seni-bahasa. Ia sendiri pernah menulis sejumlah puisi dengan nama samaran Aljagrov. Maka tak mengherankan bila sepanjang kariernya sebagai bahasawan ia tak henti-hentinya mengkaji seni-bahasa. Kumpulan karyanya *Language in Literature* (1987), yang disunting oleh Pomorska dan Rudy, dengan gamblang menunjukkan kecintaan Jakobson terhadap seni-bahasa dan upayanya yang tak kenal lelah untuk membangun teori puitika. Karya klasiknya yang telah disebutkan di depan, “*Linguistics and Poetics*”, merupakan karya puncak yang paling komprehensif—karya yang ia hasilkan setelah menekuni puitika selama lima puluh tahun (Bradford 1997: 36).

Karya-karya Jakobson—terutama *Verbal Art*, *Verbal Sign*, *Verbal Time* (1985), *Language in Literature* (1987), dan *The Sound Shape of Language* (1987)—menunjukkan pengetahuannya yang luas tentang sastra, kepekaannya yang tinggi terhadap seni-bahasa, dan kemampuan analisisnya yang tajam dan mendalam terhadap setiap karya atau data yang menjadi obyek kajiannya. Bahkan karya-karya yang dianggap gelap atau berat oleh sebagian ahli sastra, seperti “*Th’ Expense of Spirit*”, sonnet ke-154 karya Shakespeare, dapat dibedah dan dikupas dengan tuntas oleh Jakobson. Begitu pula versi revisi dari “*Sorrow of Love*” karya W. B. Yeats, yang dinilai buruk oleh kritikus lain, dapat ditunjukkan kelebihan dan keunggulannya oleh Jakobson. Ambisi keilmuan Jakobson, seperti dikutip oleh Watkins (1983: 79), adalah “*quest for the essence of language*”, atau menguak hakekat bahasa; dan ini berarti puitika. Jakobson sendiri tanpa ragu pernah menyatakan, “*Linguistica sum; nihil linguistici alienum puto*” (*I am a linguist; nothing strange that I cannot analyze linguistically.*) Dan hanya Jakobson, sebagaimana telah dibuktikan oleh karya-karyanya yang gemilang, yang paling berhak mengucapkan kalimat itu.

Benar bahwa Jakobson telah mengupas tuntas apa saja yang berkaitan dengan puitika linguistik. Namun tetap ada perkembangan yang menarik setelah Puitika Jakobson. Bagian kedua dari makalah ini akan menyarikan puitika warisan Jakobson; bagian ketiga mengulas sumbangan teori Chomsky terhadap puitika; bagian keempat membahas stilistika, atau upaya mempertemukan linguistik dan sastra; dan bagian kelima adalah penutup, yang mencoba menguak masa depan puitika linguistik.

2. PUITIKA WARISAN JAKOBSON

Istilah “puitika” memiliki makna sempit dan makna luas. Dalam arti sempit, puitika berarti menggunakan metode linguistik untuk mengupas karya sastra, terutama puisi (Crystal 1991: 267). Dalam arti luas, puitika, seperti telah dikemukakan di bagian pertama, merujuk pada salah satu fungsi bahasa. Dalam kata-kata Jakobson (1960 [1987]: 71), *the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination*. Definisi ini memiliki tiga implikasi. Pertama, adanya kebebasan kreatif dalam diri penutur bahasa sebagai pencipta: ia bisa memilih bentuk maupun makna yang tak terbatas pada poros paradigmatis (lajur *mental lexicon*), untuk kemudian

diproyeksikan pada poros sintagmatik (*phonotactic and syntactic plane*). Kedua, ketika memproyeksikan pilihan bentuk dan makna pada poros paradigmatis, ia dibimbing oleh prinsip keseimbangan (*the principle of equivalence*). Secara struktural, hasil proyeksi tersebut muncul sebagai pengulangan lingual yang variatif. Pada tataran fonologis, muncul aliterasi dan asonansi atau rima; pada tataran sintaktis muncul paralelisme struktur; dan pada tataran semantis muncul paralelisme makna. Ketiga, hasil konkret dari proyeksi tersebut adalah ‘bahasa puitis’, yakni bahasa yang bentuknya ditonjolkan demi dampak estetis. Bahasa puitis ala Jakobson bukan hanya mencakup puisi melainkan juga bahasa iklan, slogan politik, atau stiker—yang mengandung prinsip keseimbangan.

Definisi puitika dengan ketiga penjabaran abstrak tersebut memerlukan contoh sebagai penjelas. Untuk itu, mari kita cermati bait keempat dari puisi E. E. Cummings (1894-1962), “*anyone lived in a pretty how town*”. (Judul ini diambil dari baris pertama, tanpa huruf besar.)

- (1) when by now and tree by leaf
 she laughed his joy and cried his grief
 bird by snow and air by still
 anyone’s any was all to her

Pada tataran fonologis, muncul pola persajakan a, a, b, c. Rima muncul lewat *leaf : grief*, yang menautkan baris pertama dan kedua melalui persamaan bunyi [i:f]. Pada tataran sintaktis, paralelisme muncul dengan cantik dan penuh kejutan. Cantik, karena struktur sintaktisnya terpelihara rapi; penuh kejutan, karena memperkosa kaidah-kaidah sintaktis. Perhatikanlah baris pertama dan ketiga—diulang sebagai contoh (2)

- (2) [when by now] and [tree by leaf]

 [bird by snow] and [air by still]
 ...

Ada frase [X by Y] yang diulang empat kali, mungkin dapat digeneralisasi sebagai [N by N], dengan catatan N = *noun*. Tapi, apakah keempat frase tersebut berfungsi sebagai nomina atau adverbial? Mungkin fungsi adverbial lebih cocok. Baris pertama berfungsi sebagai penjelas bagi baris kedua, dan baris ketiga berfungsi sebagai penjelas bagi baris keempat.

Pemeriksaan sintaksis berupa frase [X by Y] yang tak lazim itu dikompensasi dengan kesejajaran semantis. Pada baris pertama, kesejajaran makna itu bisa dijelaskan sebagai “*whole by part*” and “*whole by part*”, dan pada baris ketiga, “*motion by stillness*” and “*motion by stillness*”. Perhatikan pula rima internal pada *now : snow*, yang memperkuat hubungan baris pertama dan ketiga yang telah ditautkan oleh kesejajaran struktur: [X by Y]. Kesejajaran struktur juga muncul pada baris kedua, tetapi tidak pada baris keempat. Baris terakhir ini muncul sebagai variasi, yang menghindari monoton dan sekaligus berfungsi mengakhiri bait dengan “jeda besar”, semacam “titik” pada akhir kalimat.

- (3) ...
 she [laughed his joy] and [cried his grief]
 ...
 anyone’s any was all to her

Pada baris kedua, ada pemeriksaan sintaksis yang halus: verba intransitif *laugh* dan *cry* diperlakukan sebagai verba transitif, dengan obyek masing-masing *his joy* dan *his grief*. Baris kedua ini dapat ditafsirkan sebagai *She was happy when he was, and she was sad when he was*. Pada baris keempat, teka-teki sintaktis muncul pada frase *anyone’s any*,

yang menyarankan makna *whatever anyone has*. Dari penjelasan ini, bait keempat dari sajak E. E. Cummings tersebut dapat diparafrase sebagai berikut:

- (4) in whole or in part,
she was happy when he was, and she was sad when he was.
in motion or in stillness,
she was content with whatever she had.

Perlu dicatat bahwa ini adalah sebuah penafsiran tekstual yang mungkin dapat diterima, tetapi ia tidak menafikan penafsiran lain. Sajak liris yang baik sering bersifat *multi-interpretable*, memiliki banyak tafsir. Ketajaman pisau linguistik dapat membedah struktur bahasa, termasuk struktur puisi liris, sampai tandas-tuntas. Tetapi makna puitis yang terkandung di dalamnya tak mudah ditangkap. Dalam bahasa sehari-hari yang lugas, hubungan antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*), atau antara bentuk dan makna, mudah dijelaskan. Kita bedah strukturnya; kita temukan maknanya. Ini adalah *the first-order sign system* atau “sistem tanda lapis pertama”, di mana hubungan penanda-petanda bersifat lurus dan jelas. Sedangkan puisi liris hadir sebagai *the second-order sign system* (Culler 1981: x) atau “sistem tanda lapis kedua”. Penanda dan petanda tidak selalu hadir secara terbuka, melainkan sering muncul secara simbolik sebagai teka-teki. Contoh (1) mirip teka-teki; dan parafrase (4) adalah tebakan yang bisa diajukan. Yang segera terlihat adalah, ketika ‘teka-teki puitis’ itu diringkus dan diringkas menjadi makna denotatif, telah terjadi ‘pemiskinan’ makna. Di sini muncul paradoks: penjelasan referensial bisa mengakibatkan pemiskinan puitis. Ini mengingatkan kita pada pernyataan Jakobson di atas, “*I’m a linguist; nothing strange that I cannot analyze linguistically*”. Jakobson memang tak pernah kesulitan membedah struktur. Namun bukan berarti ia telah sepenuhnya menang menaklukkan makna.

Jadi, apakah yang telah diwariskan Jakobson kepada kita? Setidak-tidaknya ada dua hal penting dalam Teori Puitika Jakobson: (a) “prinsip keseimbangan” dan kekuatan analisis struktural, dan (b) upaya menyibak misteri makna puitis.

2.1. “Prinsip Keseimbangan” dan Kekuatan Analisis Struktural

Prinsip keseimbangan (*the principle of equivalence*), sebagaimana telah disinggung pada awal bagian kedua ini, muncul pada seni-bahasa (*verbal art*) seraya menentukan bentuk maupun makna. Maka muncullah keseimbangan metrum, aliterasi dan rima beserta variasinya, dan juga pemanfaatan simbolisme bunyi-bahasa (*sound symbolism*) pada tataran fonologis, diikuti oleh paralelisme struktur pada tataran sintaktis. Pada tataran semantis, prinsip keseimbangan muncul sebagai paralelisme makna, dengan metafora yang mengacu poros paradigmatis dan metonimi yang mengacu poros sintagmatik. Prinsip keseimbangan yang merupakan sendi utama dari seni-bahasa ini bersifat universal. Ia adalah tulang-punggung puitika dalam semua bahasa.

Puitika linguistik ala Jakobson, seperti telah disinggung di depan, mencakup bahasa ragam sastra maupun bahasa sehari-hari. Frase seperti *horrible Harry* dalam bahasa Inggris, atau *mengandung dan mengundang persoalan* dalam bahasa Indonesia, keduanya terdengar atraktif, karena aliterasi: *h-r-(bl) h-r* pada contoh pertama, dan *m-ng-nd-ng* dan *m-ng-nd-ng* pada contoh kedua. Maka slogan politik atau bahasa iklan, yang tentu saja harus terdengar atraktif dan dengan demikian persuasif, sering memanfaatkan aliterasi dan asonansi.

(5) Bersama kita bisa.

Orang Indonesia tentunya masih ingat bahwa contoh (5) adalah slogan kampanye SBY-JK menjelang pemilihan presiden tahun 2004. Pada tataran fonologis, rima internal dibentuk oleh bunyi vokal [a]: *bersama kita bisa*. Sedangkan bunyi konsonan, yang terkait dengan *sound symbolism* atau ‘bunyi yang mengisyaratkan makna’, memiliki setidaknya-tidaknya tiga fungsi. Pertama, konsonan berat (bunyi hambat-bersuara [b] pada *bersama* dan *bisa*) berfungsi menegaskan makna kedua kata tersebut. Kedua, konsonan ringan (bunyi frikatif nirsuara [s] dan bunyi hambat nirsuara [k] dan [t]: *bersama kita bisa*) berfungsi sebagai penyeimbang. Ketiga, konsonan [r, s, m] yang berfitur [+ kontinuan]—*bersama kita bisa*—berfungsi meluncurkan dan melancarkan pengucapan.

Pada tataran sintaktis dari [*bersama / kita bisa*], jeda jatuh setelah *bersama*, adverbial yang menempati posisi awal; ia diikuti oleh kalimat eliptis *kita bisa*, yang terdiri dari subjek dan verba bantu. Struktur sintaktis ini memiliki dampak luar biasa pada tataran fonologis dan semantis. Pada tataran fonologis, jeda tersebut memperkuat rima internal [a] : [a]—*bersama ... / bisa*, dengan dukungan konsonan [b]-[s], yang muncul sebagai aliterasi dengan variasi cantik: [**b_r_s_m_**] ... [**b_s_**]. Pada tataran semantis, [*bersama / kita bisa*] memiliki makna yang kaya dan melimpah. Yang tersirat dari struktur sintaktis ini adalah makna *jika ... maka ...*. Adverbial *bersama* menyarankan makna kondisional: *apabila kita bersatu dan bekerja sama*; sedangkan *kita bisa* adalah kalimat eliptis yang kaya tafsir. Ia dapat ditafsirkan, misalnya, *kita bisa membangun Indonesia yang lebih baik, adil, dan sejahtera*.

Perlu dicatat bahwa analisis struktur ini semata-mata bersifat keilmuan, tidak ada implikasi dukungan politik terhadap SBY-JK. Analisis serupa dilakukan oleh Jakobson (1960) terhadap *I like Ike*, slogan kampanye politik Dwight “Ike” Eisenhower, yang memenangi pemilihan presiden di Amerika Serikat pada era 1950-an. Bisa ditambahkan, *Bersatu untuk maju*, slogan kampanye Wiranto & Sholahudin Wahid tahun 2004, secara struktural sama baiknya dengan *Bersama kita bisa*. Bahkan iklan *Jamu manjur cap air mancur*, jika dianalisis secara cermat (Kadarisman 2001), memiliki struktur internal yang lebih memukau daripada *Bersama kita bisa*. Jelasnya, analisis slogan kampanye SBY-JK di atas dikemukakan sebagai contoh analisis struktural terhadap ‘bahasa puitis’ ala Jakobson, yaitu bahasa yang secara internal memiliki struktur keseimbangan.

Bahasa Iklan pada umumnya disusun berdasarkan prinsip keseimbangan, untuk menghasilkan tuturan yang ringkas-bentuk, padat-isi, dan atraktif. Ia harus mampu hadir dalam durasi singkat, tetapi diharapkan mampu meninggalkan kesan atau dampak psikologis yang kuat; karena bahasa iklan tergolong ke dalam wacana persuasif: *ingatlah aku, pilihlah aku, belilah aku!* Mari kita perhatikan dua contoh berikut.

(6) a. Terasa terasinya (iklan terasi ABC).

d. Terbesar dan tersebar. Fiesta Mandiri (iklan Bank Mandiri).

Contoh (6)a ini bermain aliterasi, mengulang bunyi konsonan yang sama dengan bunyi vokal yang berbeda. Sedangkan (6)b mengulang bunyi vokal dan konsonan yang sama, tetapi posisi konsonannya berbeda. Artinya, untuk tampil atraktif dan persuasif, aspek fonologis muncul sangat dominan pada kedua iklan ini. Ada pula bentuk lain yang mirip, dengan teknik permainan yang berbeda.

(7) a. Terus terang, terang terus (iklan lampu listrik Philip)

b. Ini bir baru. Ini baru bir (iklan Anker Bir)

Ketika kata dalam sebuah frase atau kalimat digeser urutannya, mungkin sekali ia memiliki makna dan juga fungsi sintaktis yang berbeda.

- (8) a. [[terus terang]_{AdvP} [[terang]_{Adj} [terus]_{Adv}]_{AdjP}]
 b. [[ini]_{NP} [[bir]_N [baru]_{Adj}]_{NP}. [[Ini]_{NP} [[baru]_{Adv} [bir]_N]_{NP}].

Dari *label bracketing* pada (8)a, jelaslah bahwa *terus terang* adalah frase adverbia, sedangkan *terang terus* adalah frase adjektiva, yang terdiri atas adjektiva *terus* dan adverbia *terang*, yang berfungsi sebagai penjelas. Secara semantis, makna yang ditonjolkan adalah *terang terus*, artinya ‘tidak pernah redup’ atau ‘tidak gelap’ alias ‘tidak gampang putus.’ Sedangkan pada (8)b, perbedaan utama terletak pada pergeseran kata dalam predikat: *bir baru* vs. *baru bir*. Dalam frase pertama, *bir* adalah nomina yang diikuti adjektiva *baru*; sedangkan dalam frase kedua, *baru* adalah adverbia yang diikuti nomina *bir*. Kejutan semantiknya muncul pada kalimat kedua *Ini baru bir*, atau ‘Inilah bir sejati’, yang menyiratkan makna: merek lain bukan bir sejati.

Terkait dengan paparan ini, adagium yang terkenal adalah ‘bahasa puitis’ tak dapat diterjemahkan, atau mengutip Jakobson (1959 [1992]: 151), “*Poetry by definition is untranslatable*”. Iklan obat maag Mylanta adalah contoh yang menarik. Di Amerika, ia diiklankan dengan (9)a, tetapi di Indonesia dengan (9)b.

- (9) a. My doctor says Mylanta
 b. Mylanta. Sikat sakit maag.

Iklan (9)a terdengar atraktif melalui pengulangan *my*—yang merupakan bentuk posesif pada frase *my doctor*, dan merupakan suku kata pertama pada merek obat *Mylanta*. Seperti pada slogan dan iklan sebelumnya, aspek fonologis di sini sangat dominan. Seandainya (9)a diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia: *Dokterku bilang Mylanta*, maka repetisi bunyi yang menimbulkan ‘bahasa puitis’ itu hilang. Untuk itu, diciptakanlah iklan (9)b, *Mylanta. Sikat sakit maag*. Struktur puitis muncul lewat aliterasi [s_k_t] [s_k_t], dengan menukarkan posisi [i] dan [a] pada kata *sikat* dan *sakit*. Iklan (9)a dan (9)b sangat berbeda *wording*-nya; tetapi keduanya mempopulerkan produk yang sama dengan mengandalkan *verbal art* atau *verbal game*.

Aliterasi, sebagai salah satu ciri bahasa puitis, bukan hanya muncul pada bahasa iklan melainkan juga digemari oleh banyak penyair—termasuk para penyair besar. Dalam bahasa Inggris, misalnya, puisi Gerard Manley Hopkins (1844-1889) “*The Windhover*” banyak mengandung aliterasi, sehingga menjadi setengah gelap dan menimbulkan banyak interpretasi. Puisi Carl Sandburg (1878-1967) “*Was Ever a Dream a Drum?*” juga penuh aliterasi, yang bahkan muncul pada judul puisi tersebut: [dr_m] ... [dr_m]. Demikian pula “*The Raven*”, puisi terkenal karya Edgar Allan Poe (1809-1849), mengalir kental dengan aliterasi. Jakobson (1960) sangat menyukai “*The Raven*”, antara lain karena aliterasinya yang sugestif. Aliterasi pada “*The Raven*”, yang muncul melalui pilihan kata yang pedih dan suram, menimbulkan suasana tragis, misterius, dan gelap—seperti nampak pada bait terakhir ini.

- (10) And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door,
 And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
 And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor,
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted—nevermore!

Bait ini terdiri atas empat kalimat: baris pertama dan kedua membentuk satu kalimat; tiga kalimat selanjutnya dimulai dengan *and*; kalimat pertama, kedua, dan ketiga diakhiri dengan koma (,), sehingga seluruh bait membentuk satu kalimat majemuk setara (*compound*), dengan kalimat terakhir ditutup oleh tanda seru (!). Bait ini menyarankan untuk dibaca dengan ‘satu nafas panjang.’ Aliterasi yang kental dengan variasi yang cantik

muncul sejak baris pertama, dengan bunyi frikatif, lateral, dan nasal diselingi bunyi hambat: *never flitting, still is sitting, still is sitting*. Pada baris kedua, aliterasi dan asonansi muncul pada ... *the pallid bust of Pallas just ...* Pada baris ketiga, bunyi diftong [ay] (*eyes*) dan vokal panjang [i:] (*seeming, dreaming*) lewat pilihan kata yang tepat menyanamkan suasana jahat dan kelam: *his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming*. Kata *dreaming* di baris ketiga ini bertaut secara fonologis dengan *streaming* pada baris keempat, baris yang didominasi oleh bunyi frikatif dan lateral, diselingi liquid getar [r]: *the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor*, sehingga baris ini mengalir deras menuju klimaks. Puncak bait ini, dan sekaligus puncak "*The Raven*", adalah kalimat terakhir: keputusan yang tragis—yang ditimbulkan melalui dominasi bunyi frikatif dan lateral dengan selingan bunyi hambat dan liquid [r] plus perulangan bunyi diftong [ou] dan bunyi vokal [ɔ:r] di ujung baris kelima dan keenam, ulangan dari bunyi yang sama di ujung baris kedua dan keempat.

Apakah yang dapat kita simpulkan dari pembahasan bait terakhir "*The Raven*" ini? Prinsip keseimbangan terjaga dengan baik. Totalitas struktur bait terakhir, dan bahkan totalitas struktur "*The Raven*" yang terdiri atas 18 bait, memiliki keseimbangan yang sempurna. Struktur sajak dan makna puitisnya terpadu rapi, tanpa cacat. Pilihan kata, yang berimplikasi pilihan bunyi, dipandu oleh semantik yang koheren dan fonetik-fonologi yang sugestif. Sintaksis bermain dengan canggih, sehingga baris-baris panjang di setiap bait mengalir lancar dan deras menuju perhentian demi perhentian, dan akhirnya mencapai klimaks. Secara keseluruhan, *sound symbolism* memberikan impresi psikologis yang dahsyat dalam puisi ini. "*The Raven*" seolah muncul dari dunia surealistik—daerah antara jaga-dan-mimpi, dengan suasana gelap-legam, pedih-muram, dan kekalahan nasib yang tragis. Ikonisitas (hubungan erat antara bunyi dan makna) ini mengingatkan kita pada *Sound and Sense*—judul buku pengantar puisi karya Perrine & Arp (1992). Rujukan lebih jauh tentu saja Alexander Pope (1688-1744), yang satu baris dari sajaknya yang panjang menasehati para penyair, *The sound must seem an echo to the sense* (cetak tebal ditambahkan).

Perlu dicatat bahwa **aliterasi**, yang dibahas pada contoh (5)-(11), dapat digolongkan menjadi tiga jenis: (a) aliterasi yang baik, (b) aliterasi yang datar, dan (c) aliterasi yang buruk.

Aliterasi yang baik, seperti pada semua contoh yang telah dikemukakan, menjadi salah satu ciri utama bahasa puitis, baik berupa slogan/iklan yang bersifat 'main-main' maupun puisi yang berat dan serius. *Aliterasi yang datar* muncul pada *childlore* atau rima anak-anak.

(11) Kek, kakek, kuku kaki kakakku kaku-kaku.

Aliterasi datar, seperti pada contoh (11) adalah pengulangan bunyi hambat tanpa variasi. Rima anak-anak ini dapat dikategorikan sebagai *verbal game*, yakni pengucapan bunyi bahasa demi kenikmatan bunyi-bahasa itu sendiri tanpa maksud menyampaikan pesan. *Aliterasi buruk* adalah aliterasi yang menyebabkan kesulitan ucapan, lazimnya terdapat pada *tongue twisters* atau 'penyeleo lidah.'

(12) a. She sells seashells by the sea shore.

b. How much wood would the woodchuck chuck wood?

Apabila kalimat (12)a dan (12)b ini dibaca cepat dan berulang-ulang, kemungkinan besar akan terjadi keseleo lidah. Ada kasus menarik. Seorang penyair Arab tak terkenal menghasilkan sebuah 'kuplet terkenal', karena baris kedua dari kuplet yang ditulisnya terpeleset menjadi *tongue twister*.

- (13) *Wa qabru Harbin fie makaanin qafu,*
Wa laisa [qarbu qabri Harbin qabru]
(Dan makam Harbin berada di tempat sepi,
Tiada makam lain dekat makam Harbin.)

Pada baris kedua, frase [*qarbu qabri Harbin qabru*] ‘makam lain dekat makam Harbin’ adalah bagian puisi yang jatuh menjadi penyeleo lidah. Dalam pembahasan sastra Arab (*balaaghah*), kuplet ini hampir selalu dikutip sebagai contoh karya sastra yang buruk, karena kehilangan *fashaah*, atau pelafalan yang mudah (al-Hasyimie 1994 M: 21).

Dalam bahasa Arab, aliterasi yang baik banyak terdapat, antara lain, dalam puisi-puisi Imam Syafi’ie. Sajaknya yang berjudul “*Al-Ashdiqaa*”, atau ‘Para Sahabat’, diakhiri dengan aliterasi yang indah (Abdur Rahiem 1995: 285).

- (14) *Salaamun ‘alad-dunyaa in lam yakun bihaa*
Shadiequn shaduuqun shaadiqul-wa’di munshifaa
(Semoga dunia tetap sejahtera, seandainya tak ada lagi
sahabat yang jujur, yang dapat dipegang janjinya)

Di baris kedua, aliterasi pada [*shadiequn shaduuqun shaadiqul-wa’di*] adalah aliterasi yang cantik: bunyi frikatif berselang-seling dengan bunyi hambat, merangkai tiga kata yang masing-masing bersuku-tiga dengan satu vokal panjang dan dua vokal pendek. Aliterasi ini, yang muncul dari frase dengan makna yang dalam, sangat enak dilafalkan oleh penutur bahasa Arab, baik penutur asli maupun penutur asing.

Untuk memperkuat argumen bahwa aliterasi (sebagai salah satu manifestasi “prinsip keseimbangan”) benar-benar bersifat universal, dikemukakan pula contoh dalam bahasa Jawa. Dalam sastra Jawa klasik, terutama yang berupa *tembang*, aliterasi merupakan padanan dari istilah lokal *purwakanthi guru sastra*. (*Purwa* = depan, *kanthi* = ikut, *guru sastra* = konsonan; artinya, bunyi konsonan di depan diikuti oleh konsonan lain yang sama atau serupa.) Menurut telaah saya, Mangkunagara IV adalah salah satu empu bahasa yang sangat hebat dalam bermain *purwakanthi*.

- (15) *Cipta emeng emut marang ngelmu*
Ngalam donya denny tan asama
Semang-semang panganggepe
...
(Pikiran kalut jika ingat pada *ngelmu*
tentang kehidupan di dunia, alangkah bedanya
Beda yang hanya bisa diduga dengan penuh keraguan
...)

Contoh (15) adalah tiga baris pertama dari *tembang* Dhandhanggula (salah satu jenis *tembang macapat*) berjudul “*Ngelmu*”, atau ilmu kebatinan Jawa, karya Mangkunagara IV (Kamajaya 1992: 179). Saya tidak akan membahas isi *tembang* yang esoterik ini; saya hanya mengemukakan bahwa dalam sastra Jawa klasik aliterasi sangat digemari (Padmosoekotjo 1960: 118-19). Pada contoh (15), aliterasi, juga asonansi, mengalir dengan kental dari satu baris ke baris berikutnya. Agar jelas, teks *tembang* (15) diulang sebagai contoh (16).

- (16) *Cipta **emeng emut marang ngelmu***
Ngalam donya denny tan asama
Semang-semang panganggepe.

Dari konsonan cetak tebal pada contoh (16), jelaslah bahwa aliterasi dalam *tembang* ini didominasi oleh bunyi nasal. Pada baris pertama, bunyi nasal [m] muncul empat kali, dan [ng] satu kali, diselingi oleh [t], [r], dan [l]. Pada baris kedua, nasal [m, ng, n, ny] muncul

berselang-seling dengan [l], [d], [t], dan [s]. Pada baris ketiga, nasal [m] muncul dua kali, dan [ng] empat kali, diselingi [s], [p], dan [g]. Perhatikan bahwa selingan [r, l, s] berfitur [+ kontinuan]. Dampaknya, karena dominasi fitur [+ nasal] dan [+ kontinuan], tiga baris pertama dari *tembang* tersebut mengalir indah dan lancar. Teks *tembang* itu sangat enak untuk dilantunkan.

Dalam tradisi lokal, aliterasi sering dipadu dengan kosakata kawi. (*Kawi* berarti penyair, dan *kosakata kawi* berarti kosakata sastra dalam varian klasik.) Kentalnya aliterasi dan banyaknya kosakata kawi sering mengakibatkan *tembang* menjadi gelap dan sulit dipahami. Anehnya, atau hebatnya, tradisi lokal memuji *tembang* semacam ini. Dalam filsafat Jawa, “sembunyi itu indah”. Istilah lokalnya—yang merupakan kelanjutan *tembang* (15) di atas, *tuman ketaman warana*, atau ‘ketagihan dihalangi oleh tabir.’ Jadi, *tembang* yang indah bukan *tembang* yang telanjang, yang sekali dibaca langsung dimengerti isinya. *Tembang* yang indah adalah yang maknanya terselubung oleh tirai aliterasi dan kosakata kawi. Falsafah lokal ini berada di luar jangkauan Puitika Jakobson; ia berada dalam wilayah Etnopuitika, atau puitika yang menyimak dan memperhatikan pengetahuan lokal.

Dalam puitika sastra, untuk mengupas puisi yang menghadirkan totalitas pengalaman, banyak pisau analisis atau *poetic devices* yang bisa digunakan, misalnya pencitraan (*imagery*), lambang (*symbol*), ironi, paradoks, metafora, dan metonimi (Perrine & Arp 1992: 10). Ini agak berbeda dengan Puitika Jakobson, yang menempatkan **metafora** dan **metonimi** pada posisi sentral (Pomorska dan Rudy 1987: 17),

Our entire linguistic activity gravitates around the axes of selection and combination, which are connected respectively with to the metaphoric and metonymic poles in language: the process of selection underlies the metaphoric operation of comparison, while combinatorial procedures are related to the metonymic operation of contiguity. (Seluruh aktivitas kebahasaan kita tersedot oleh poros pemilihan dan poros penggabungan, yang masing-masing terkait dengan kutub metafora dan kutub metonimi dalam bahasa: proses pemilihan menentukan kerja metafora yang menghasilkan perbandingan, sedangkan proses penggabungan terkait dengan kerja metonimi yang menghasilkan persentuhan.)

Ini adalah pandangan yang dinamis: metafora dan metonimi dilihat sebagai proses, bukan sebagai entitas yang beku. Metafora yang menghasilkan perbandingan bekerja pada poros paradigmatis, sedangkan metonimi yang menghasilkan persentuhan (*contiguity*) bekerja pada poros sintagmatik. Berikut adalah sajak William Blake (1757-1827), dengan empat metafora yang segar dan mengagumkan.

(17) To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour.

Metafora dalam sajak ini tersembunyi dalam logika *if* → *then* yang terbalik. Maksudnya, ***if you want [to see a world in a grain of sand ...], then you have first to be able to [hold infinity in the palm of your hand ...]***. Dalam *if* → *then* yang linier, logikanya adalah *if A, then B*. Dalam logika *if* → *then* terbalik, *if A is wanted, then B must first be fulfilled*. Dalam puisi (17), logika terbalik ini tersembunyi rapi, dan bahkan syarat yang dituntut pun tidak harus dipenuhi. Karena metafora adalah “dunia seandainya”. Seandainya bisa kau genggam yang-tak-terbatas dalam telapak tanganmu dan kau tumpat-padatkan yang-baka jadi satu-jam membeku, niscaya akan kau lihat dunia dalam sebutir pasir dan kau saksikan sorga pada sekuntum bunga liar.

Puisi Blake ini adalah puisi yang anggun, terdiri atas satu kalimat *if-then* yang implisit, berisi empat metafora tak-langsung (*indirect metaphors*), dengan terma literal dan terma figurative yang eksplisit. Penjelasan ini dirangkum dalam Tabel 1. Terma literal merujuk pada realitas yang kita alami atau kita bayangkan sehari-hari: dunia, sorga, maharuang, dan keabadian. Masing-masing entitas ini dibandingkan dengan, atau lebih tepatnya di-miniatur-kan menjadi, sebutir pasir, sekuntum bunga liar, segenggam ruang, dan sejam-waktu. Metafora yang segar mengejutkan, karena wujud lama muncul sebagai realitas baru: dunia nampak bagai sebutir pasir, dan sorga nampak bagai sekuntum bunga liar. Dari Tabel 1, jelaslah bahwa metafora

Tabel 1. Analisis Metafora dalam Puisi William Blake

Literal Term	Figurative Term
a world	a grain of sand
a heaven	a wild flower
infinity	“a handful of space”
eternity	an hour

bekerja pada poros paradigmatis, atau, seperti disebutkan di depan, melakukan pilihan pada lajur *mental lexicon*. (Penjelasan lebih lanjut tentang struktur metafora diberikan pada bagian keempat dari makalah ini.)

Berbeda dari metafora yang menyatakan perbandingan, metonimi menyatakan pergantian atau penggantian. Metonimi bisa berarti (a) penggunaan bagian untuk menyatakan keseluruhan, atau (b) penggunaan kata/ungkapan untuk menggantikan kata/ungkapan lain yang berdekatan maknanya. Secara lebih rinci, (a) lazim disebut sinekdoki (*synecdoche*) dan (b) disebut metonimi; tetapi keduanya dapat dirangkum menjadi satu: metonimi. Dalam bahasa sehari-hari sering kita temukan metonimi, sebagai metafora yang telah mati (*dead metaphors*). Dalam bahasa Indonesia, *kursi* bisa berarti “kekuasaan” dan *tangan kanan* berarti “pembantu setia”; dalam bahasa Inggris, *mother tongue* berarti “bahasa pertama” dan *redhead* berarti “orang berambut merah”. Dalam *The Merchant of Venice* karya William Shakespeare, tokoh Portia mengatakan bahwa “kasih sayang” lebih dahsyat daripada “kekuasaan sang raja”, yang diungkapkan dengan metonimi *the sceptered sway*, yang secara literal berarti “ayunan tongkat kerajaan”.

(18) But mercy is above **the sceptered sway**;
It is enthroned in the hearts of kings;
It is an attribute to God himself;
And earthly power doth then show like God’s
When mercy seasons justice. ...

(Tapi kasih sayang lebih hebat dari ayunan tongkat sang raja;
Ia bersinggasana di hati para raja;
Ia adalah sifat Ilahi sendiri;
Dan kekuasaan di bumi akan nampak bagai kerajaan Tuhan
Jika kasih sayang menjadi sukma keadilan. ...)

Ketika Jakobson menjelaskan bahwa *fungsi puitis* bertalian erat dengan *metafora* dan *metonimi*, teori puitikanya semakin dekat dengan hakekat puisi, yang oleh Culler (1981: x), seperti telah disinggung di depan, dinyatakan berada dalam wilayah *second-order semiotics*. Dalam semiotika lapis-kedua, tanda (*sign*) bukan sekedar berfungsi referensial, tetapi lebih berfungsi simbolik. Metafora dan metonimi, yang menempati posisi sentral dalam Puitika Jakobson, dengan demikian menjadi inti dari *bahasa figuratif*,

yaitu bahasa bersayap atau berkerudung, yang lazim dikontraskan dengan ‘bahasa telanjang’ atau ungkapan literal. Dalam puisi, bahasa figuratif yang simbolik menjadi efektif karena mampu menghadirkan pencitraan (*imagery*), kedalaman rasa, kepadatan isi, dan kenikmatan imajinatif (Perrine & Arp 1992: 67). Sayangnya, metafora dan metonimi dalam Puitika Jakobson tidak didorong lebih jauh untuk memasuki ranah semiotika lapis-kedua. Puitika Jakobson tetap bersikukuh dengan pendekatan yang murni struktural, sehingga hakekat atau makna puisi—yang sering berada dalam ranah simbolik—tidak sepenuhnya dapat ditaklukkan.

Dari paparan di bagian 2.1 ini, apa yang dapat disimpulkan? Ada dua hal pokok dalam Puitika Jakobson. *Pertama*, “prinsip keseimbangan” sebagai tulang-punggung puitika bersifat universal; ia bertumpu pada kekuatan tarik-menarik yang seimbang antara metafora dan metonimi, yang masing-masing bekerja pada poros paradigmatis dan poros sintagmatis. Contoh yang telah dibahas meliputi bahasa Indonesia, Jawa, Inggris, dan Arab. Dalam kumpulan karya Jakobson ([1987]), data yang dianalisis (selain bahasa Inggris) meliputi antara lain bahasa Rusia, Perancis, Jerman, dan Finlandia. Bila sumber data diperluas, kemungkinan besar “prinsip keseimbangan” ini tak tergoyahkan, sehingga ia benar-benar terbukti universal. *Kedua*, analisis struktural memiliki beberapa kelebihan. (a) Puitika memiliki cakupan yang lebih luas; ia menemukan dirinya dalam bahasa sehari-hari, dalam bahasa slogan dan iklan, dan tentu saja dalam puisi yang serius. (b) Analisis struktural bersifat obyektif sehingga hasilnya *testable*, *falsifiable*, dan *verifiable*, karena ia bertolak dengan membedah bentuk untuk mencoba menjelaskan makna. (c) Analisis struktural menunjukkan dengan jelas bahwa setiap lapis struktur memiliki kontribusi nyata terhadap rancang-bangun puitis, dengan kontribusi terbesar dari fonologi dan semantik, sehingga hubungan bentuk dan makna puitis dapat dirumuskan sebagai *sound and sense*. Kontribusi sintaksis yang signifikan nampak pada karya Jakobson (1960 [1987]) “*Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*”.

Tetapi perlu diingat: analisis yang ‘terlalu struktural’ bisa mengkhawatirkan. Ia bisa terlalu asik mengamati kulit, sehingga abai pada makna. Maka berikut ini disajikan upaya Jakobson menelisik makna puitis.

2.2. Upaya Menyibak Misteri Makna Puitis

Salah satu karya penting Jakobson berjudul “*Co Je Poezie?*”, ditulis tahun 1934 dalam bahasa Ceko (*Czech*), dan baru tahun 1976 diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris “*What is Poetry?*” Pertanyaan ini seperti upaya mencari definisi atau kriteria “puisi” (*poetry*), yang membedakannya dari “bukan-puisi” (*non-poetry*). “*But even to determine what poetry is not is no longer simple*”, kata Jakobson (1976 [1987]: 368). Batas antara puisi dan bukan-puisi tak mudah ditentukan. Bahkan beberapa penyair punya pandangan eksentrik. Novalis dan Mallarmé menganggap alfabet sebagai puisi yang agung. Sejumlah penyair Rusia menganggap daftar nama anggur sebagai puisi. Malahan ada yang menganggap jadwal kereta api dan *laundry bill* sebagai puisi (ibid.: 369-70). Eksentrisitas ini mengingatkan kita pada peribahasa “*the beauty is in the eyes of the beholder*” (Kecantikan itu ada di mata orang yang memandang). Pertanyaan “*what is poetry?*” tidak selayaknya terperosok ke dalam subyektivitas semacam ini.

Maka Jakobson mencoba menyimak pemikiran Macha, seorang penyair Rusia yang cukup terkenal pada dasawarsa 1930-an. Macha, penulis sajak-sajak bernuansa perih, mengatakan, “*only pain can be the mother of true poetry*” (hanya kepedihan jiwa yang bisa menjadi inspirasi puisi sejati). Pernyataan ini benar jika semua puisi adalah nyanyi sunyi dan suara patah-jiwa. Tetapi kenyataannya tidak demikian. Di samping sajak retak dan

kisah pecah, banyak puisi agung yang menyuarkan kebesaran jiwa, kebebasan ego-insani, dan heroisme patriotik. Jawaban dari “*what is poetry?*” harus merangkum semua itu. Pandangan Macha yang menyatakan bahwa puisi adalah manifestasi verbal dari duka-lara penyair hanya separoh benar.

Di akhir tulisannya, Jakobson tidak memberikan definisi puisi, melainkan mengemukakan “fungsi puitis” (*poetic function*), yang ia sebut pula “puitisitas” (*poeticity*). Dalam bahasa Inggris, *poeticity* terdengar lazim; sedangkan dalam bahasa Indonesia “puitisitas” masih terdengar aneh. Alternatifnya adalah “ke-puitis-an”, yang terdengar lebih aneh. Dalam makalah ini, “puitisitas” digunakan sebagai padanan *poeticity*. Selanjutnya Jakobson (ibid.: 328) menyatakan,

For the most part poeticity is only a part of a complex structure, but it is a part that necessarily transforms the other elements and determines with them the nature of the whole. (Secara umum puitisitas hanya merupakan satu bagian dari struktur yang kompleks, namun ia adalah bagian yang secara pasti mengubah unsur-unsur lain dan bersama unsur-unsur tersebut menentukan watak dari totalitas keseluruhan.)

Pandangan struktural Jakobson nampak jelas dari pernyataannya bahwa puitisitas hanyalah “satu bagian dari struktur yang kompleks”. Tapi ia semacam inti, yang mampu menggerakkan seluruh elemen dalam struktur tersebut, dan akhirnya menentukan watak struktur itu. Pertanyaan selanjutnya: *how does poeticity manifest itself?* Jakobson (ibid.) menjawab,

Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and internal form, acquire a weight and value of their own instead of referring indefinitely to reality. (Puitisitas hadir jika kata terasa sebagai kata, dan bukannya sekedar representasi dari obyek yang dirujuk atau sekedar luapan emosi—jika kata-kata dan perpaduannya, maknanya, bentuk luar dan dalamnya memperoleh bobot dan nilai tersendiri, bukan sekedar sebagai tanda yang tak habis-habisnya merujuk realitas.)

Menurut hemat saya, “puitisitas” Jakobson dari tahun 1934 ini lebih tajam dan mengena daripada “fungsi puitis” yang ia kemukakan pada tahun 1958—diterbitkan pertama tahun 1960. Puitika klasik itu lebih menukik dan menjiwai hakekat puisi, sedangkan puitika mutakhir, sebagaimana telah dipaparkan pada bagian 2.1, lebih mementingkan struktur luarnya. *Poeticity* yang dikemukakan tahun 1934 itu, sebagaimana dicatat oleh Abrams (1981: 166), sejajar dengan pendapat Jakobson tahun 1921, “*The object of study in literary science is not literature, but ‘literariness’, that is, what makes a given work a literary work*” (Obyek kajian ilmu sastra bukan karya sastra, tetapi ‘*kualitas sastra*’, yakni, apa yang membuat suatu karya sastra berkualitas sastra). Ketika menghadapi bahasa sehari-hari yang bersifat referensial atau merujuk dunia luar, linguistik, pada tataran fonologis, menghasilkan fitur distinktif yang membedakan makna denotatif, misalnya bunyi /p/ : /b/ pada kata /pagi/ : /bagi/. Sebaliknya, ketika menghadapi karya sastra yang bersifat *self-focused* atau merujuk dirinya sendiri, linguistik diharapkan mampu menghasilkan *the distinctive features of literariness*, atau fitur distinktif yang menentukan kualitas sastra (ibid.)—yang dirangkum oleh “prinsip keseimbangan”.

Puitika klasik Jakobson lebih dekat dengan puitika sastra. Merujuk kembali kutipan di atas, pernyataan “*when a word is felt as a word*” menyarankan kemampuan puisi menghadirkan totalitas pengalaman. Bahasa sehari-hari yang referensial bersifat mono-dimensional; ia terutama berurusan dengan pemahaman atau dimensi intelektual.

Sebaliknya, bahasa puisi yang simbolik bersifat multi-dimensional; ia bukan hanya memiliki dimensi intelektual melainkan juga dimensi emosional, dimensi indrawi, dan dimensi imajinatif (Perrine & Arp 1992: 9-10).

Karena beratnya ‘beban komunikatif’ yang diembannya, layaklah jika dalam puisi “setiap kata hadir secara total sebagai kata”. Contoh terbaik yang diberikan Jakobson (1937) adalah kata *Nevermore*, refrain yang muncul berulang-ulang dalam “*The Raven*”, puisi Edgar Allen Poe yang bait terakhirnya telah dikupas di depan. Puisi tragis ini merupakan gabungan renungan dan dialog imajiner antara aku-lirik dan burung gagak (*the raven*), yang berkunjung di tengah malam. Aku-lirik sangat menderita dan putus asa karena kehilangan Lenore, kekasihnya, yang kembali ke alam baka. Semua isi renungan, pengakuan, dan pertanyaan aku-lirik selalu ditanggapi dan dijawab oleh gagak itu dengan satu kata, *Nevermore*. Ini adalah onomatope (bunyi bahasa yang meniru suara alam), yang dalam bahasa Inggris bisa dibayangkan sebagai suara gagak yang serak. Dalam konteks ‘percakapan’ itu, *Nevermore* bisa sangat kaya-makna: *you will never forget Lenore, you will never regain peace of mind, you will never again embrace her!* Bahkan Jakobson (ibid.: 1) menambahkan,

While [nevermore] is rich in what it discloses, it is even richer in what it secretes, in its wealth of virtual connotations, of those particular connotations which are indicated by the context of its utterance or by the overall narrative situation.

(Meskipun *nevermore* kaya-makna lewat pengucapan, ia masih lebih kaya-makna lewat rahasia yang tak terucapkan, berupa makna yang melimpah dari berbagai konotasi, yaitu konotasi-konotasi khusus yang ditunjukkan oleh konteks ujaran atau oleh keseluruhan situasi naratif.)

Ini adalah misteri bunyi-bahasa, misteri kata, misteri hubungan penanda-petanda. Benar bahwa simbolisme bunyi-bahasa (*sound symbolism*) telah banyak menjelaskan bagaimana bunyi mengisyaratkan makna. Bunyi hambat menyarankan makna “keras”, kontinuan (terutama frikatif) menyarankan makna “lembut”, dan liquid getar [r] menyarankan makna “kasar, kuat, dan beringas”. Konsonan bersuara menyarankan makna “berat”, sedangkan konsonan nirsuara menyarankan makna “ringan”. Bunyi vokal [u] berkontras tajam dengan [i]: “tebal, berat, tumpul, dan gelap” *versus* “tipis, ringan, tajam, dan cerah” (Jakobson & Waugh 1979 [1987]). Tapi perlu diingat bahwa simbolisme bunyi-bahasa hanya mampu menjelaskan bunyi yang muncul secara eksplisit. Terhadap “*what it secretes*”, atau yang tak terucapkan, simbolisme bunyi-bahasa tak mampu berbuat apa-apa. Makna *nevermore* yang dijelaskan di atas jauh melampaui simbolisme bunyi-bahasa.

Simbolisme bunyi-bahasa termasuk bagian analisis struktural. Sebagaimana telah didemonstrasikan di depan, analisis struktural sangat memuaskan pada wilayah *first-order semiotics*, di mana kehadiran tanda lebih bersifat referensial; tetapi ia kurang memuaskan pada wilayah *second-order semiotics*, di mana kehadiran tanda lebih bersifat simbolik. Puitika klasik Jakobson cukup dekat dan cukup berani mendekati wilayah *second-order semiotics*. Sayang, puitika mutakhirnya menjadi ‘terlalu struktural’, dan lebih bermanuver dalam wilayah *first-order semiotics*. Memang lebih banyak aspek struktur yang bisa dipilah dan dikupas; namun makna puitis agak luput dari jangkauan. Tantangan yang dihadapi, kini dan esok, adalah bagaimana membuat puitika linguistik mampu bergerak lincah dalam wilayah semiotika lapis-pertama yang referensial, dan sekaligus mampu menyibak wilayah semiotika lapis-kedua yang simbolik.

3. SUMBANGAN CHOMSKY TERHADAP PUITIKA

Sejak akhir dasarwarsa 1960-an, Chomsky hampir identik dengan Linguistik Generatif, atau bahkan Teori Linguistik. Ini menunjukkan dampak pemikiran Chomsky yang begitu masif dan total terhadap pertumbuhan linguistik. Di luar bidang linguistik, paradigma Chomskyan berpengaruh besar terhadap filsafat dan psikologi, dan berpengaruh signifikan terhadap berbagai disiplin—mulai dari antropologi sampai matematika, mulai dari pendidikan sampai kritik sastra (Smith 1999: 2).

Seberapa jauh pengaruh Chomsky terhadap sastra atau puitika? Mengambil bahasa dan sastra sebagai obyek kajian masing-masing, linguistik dan puitika adalah ‘tetangga dekat.’ Bagi Jakobson, seperti telah diulas di depan, puitika bukan sekedar ‘tetangga’ linguistik, melainkan ‘anak emas’nya. Pandangan Jakobson ini tidak pernah ditolak oleh pakar linguistik, tetapi kurang dapat diterima oleh ahli sastra. Bahkan sebagian ahli sastra menolak analisis struktural murni terhadap karya sastra, yang mereka anggap sebagai ‘penjajahan linguistik’ terhadap sastra (Abrams 1981: 193). Di tengah sengketa kecil ini muncullah ‘pemersatu’ seperti Paul Kiparsky—murid Jakobson dan Chomsky sekaligus.

Bertolak dari Puitika Jakobson, Kiparsky (1973: 235) menunjukkan bahwa *the principle of equivalence* atau “prinsip keseimbangan” muncul dalam puisi sebagai *some kind of recurrence of equivalent linguistic elements* (sejenis pengulangan unsur-unsur bahasa yang seimbang). Pada tataran sintaktis dan semantis, pengulangan itu berwujud *parallelisme* atau kesejajaran. Pada tataran fonologis, pengulangan itu (a) berwujud *metrum*, sebagai hasil pengulangan tekanan dan jumlah suku-kata, misalnya dalam bahasa Inggris; atau sebagai hasil pengulangan jumlah suku-kata saja, misalnya dalam bahasa Jawa; atau sebagai hasil pengulangan nada (*tone*), misalnya dalam bahasa Mandarin; (b) berwujud *rima* atau persajakan, sebagai hasil pengulangan bunyi vokal; dan (c) berwujud *aliterasi*, sebagai hasil pengulangan konsonan. Paralelisme, rima, dan aliterasi telah dijelaskan dalam pembahasan puisi E. E. Cummings dan puisi Edgar Allan Poe, contoh (1) dan contoh (10) di atas.

Bertolak dari teori Chomsky, Kiparsky (ibid.: 237) tertarik pada kemiripan antara linguistik dan puitika. Ia mengemukakan hipotesis: *the linguistic sames which are potentially relevant to poetry are just those which are potentially relevant to grammar* (unsur-unsur lingual serupa yang nampak relevan terhadap puitika adalah unsur-unsur yang juga nampak relevan terhadap gramatika). Yang ia maksud dengan *linguistic sames* atau “unsur-unsur lingual serupa” adalah *the patterns that constitute the scheme*, atau “pola yang membentuk skema”. Misalnya, pola atau rima *abab* pada puisi William Blake, contoh (17), dibentuk oleh unsur fonologis yang sama, unsur sintaktis yang mirip, dan unsur semantis (berupa metafora) serupa. Contoh (17) diulang sebagai contoh (19).

(19) To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour.

Pola *abab* ini dapat ditingkatkan statusnya menjadi skema: yaitu “skema persajakan” (*rhyme scheme*) pada tataran fonologis, dan “skema kesejajaran” (*scheme of parallelism*) pada tataran sintaktis dan semantis.

Ada gerak vertikal atau abstraksi dalam pemikiran Kiparsky: *unsur lingual serupa* ditingkatkan menjadi *pola*, dan *pola* ditingkatkan menjadi *skema*. Kiparsky tidak berhenti di sini; ia terus bergerak menuju abstraksi yang lebih tinggi. Bila kompetensi linguistik—dalam teori Chomsky—dapat dijelaskan oleh Gramatika Semesta (*Universal Grammar*), mungkinkah kompetensi puitika dijelaskan oleh Puitika Semesta? Istilah “Puitika

Semesta” tidak muncul secara eksplisit dalam tulisan Kiparsky; tetapi secara implisit ia menghendaki adanya Puitika Semesta (ibid.: 235). Dengan kata lain, Chomsky, dengan Gramatika Semesta, berhasil menunjukkan *the explanatory power of linguistic theory*; maka nampaknya Kiparsky juga berambisi, dengan Puitika Semesta, menunjukkan *the explanatory power of poetic theory*. Menggunakan terminologi Chomsky, tidak cukup bila bahasawan berpuas diri dengan “ketuntasan pemerian” (*descriptive adequacy*); ia harus bergerak lebih jauh menuju “ketuntasan penjelasan” (*explanatory adequacy*). Sayang, ambisi Kiparsky untuk mewujudkan Puitika Semesta tidak pernah terlaksana; tetapi ambisi itu patut dihargai.

Teori Chomsky terfokus pada sintaksis, dan di sinilah kekuatannya. Bisa dikatakan **sintaksis** adalah “ruh” dari Linguistik Generatif. Dengan menggunakan sintaksis Chomsky sebagai pisau bedah, saya ingin menunjukkan bahwa sejumlah puisi dapat dipilah strukturnya dan ditunjukkan ketergantungannya (a) pada sintaksis dan semantik, (b) pada sintaksis saja, (c) atau pada semantik lebih banyak daripada sintaksis. (*Catatan: ketergantungan pada fonologi jelas mutlak, karena setiap wujud lingual pasti mengandung aspek fonetik-fonologis.*) Penjelasan diberikan dengan contoh-contoh dalam bahasa Inggris, dengan terjemahan bahasa Indonesia agak bebas oleh penulis—jika mungkin, agar unsur sintaktis dan semantisnya nampak lebih gamblang. Contoh (20) adalah sajak satu-bait berjudul “*The Sea*”, karya Emily Dickinson (1830-1886).

- (20) An everywhere of silver,
 With ropes of sand
 To keep it from effacing
 The track called land

 (Yang serba keperakan
 Berbatas terali dari pasir
 Agar tak menghapus-meniadakan
 Setapak jalan bernama daratan)

Metafora dalam sajak (20) ini jelas amat kuat: laut digambarkan sebagai “yang serba keperakan”, dan pantai (terma literal tersembunyi) sebagai “batas-terali dari pasir”. Pada baris ketiga, ombak laut (juga terma literal tersembunyi) dipersonifikasikan sebagai gerak yang “menghapus-meniadakan”. Pada baris terakhir, daratan di-miniatur-kan sebagai “jalan setapak”. Perlambang-an sajak ini tidak terlalu pelik, sehingga makna “laut” cukup mudah dipahami. Dari struktur dan maknanya, jelaslah sajak ini yang termasuk **kategori (a)**, sajak yang tergantung pada sintaksis dan semantik sekaligus. Contoh (20) sangat berbeda dengan (21), bait pertama “*Jabberwocky*”, karya Lewis Carrol, nama samaran dari Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898).

- (21) ‘Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

 (Briga saatnya, dan walutaba salinda
 Menggiras dan menggulas dalam wabas;
 Sungguh menca puara baragoba,
 Dan reta-retanya yang mumba menggerabas.)

Dari terjemahan bahasa Indonesianya, jelaslah bahwa contoh (21) adalah puisi nonsens. Dalam bahasa Inggris tidak ada kata *brillig*, *slithy*, *toves*, dan seterusnya, sebagaimana dalam bahasa Indonesia tidak ada *briga*, *walutaba*, *salinda*, dan seterusnya.

Proses penerjemahan (21) sangat berbeda dengan proses penerjemahan (20). Pada (20), penerjemahan berupaya mempertahankan makna sedekat mungkin, sambil menjaga bentuk. Namun rima *abab* terpaksa berubah menjadi *abaa*, yang berupaya menjaga terjemahan tetap puitis. Sebaliknya, pada (21), penerjemahan tidak dituntut mempertahankan makna, karena dalam bahasa sumber (bahasa Inggris) sajak (21) tidak bermakna. Jadi penerjemah hanya dituntut mempertahankan bentuk, dan itu lebih mudah: rima *abab* bertahan dalam terjemahan. Kata-kata nonsens dalam sajak (21) terdengar seperti kata-kata bahasa Inggris, karena kata-kata tersebut mengikuti kaidah fonotaktik bahasa Inggris. (Kaidah fonotaktik adalah kaidah penyusunan suku-kata.) Maka setiap kata dialih-fonologikan—bukan dialih-bahasakan—dari bahasa Inggris ke dalam bahasa Indonesia: *brillig* → *briga*, *slithy* → *salinda*, *gyre* → *menggiras*, dan seterusnya. Hasilnya adalah *briga*, *salinda*, *menggiras* dan seterusnya—yang semuanya mengikuti kaidah fonotaktik bahasa Indonesia. Pada tataran sintaktis, struktur frase dan struktur kalimat bisa dialihkan seluruhnya dari bahasa Inggris ke dalam bahasa Indonesia. Dari uraian ini, jelaslah bahwa contoh (21) termasuk **kategori (b)**, yaitu sajak yang hanya tergantung pada sintaksis. Atau, ia adalah sajak yang memiliki struktur sintaktis, tetapi hampa-makna. Makna hanya diperoleh melalui simbolisme bunyi-bahasa. Dominasi bunyi hambat dan frikatif bersuara yang bergabung dengan liquid getar [r] menghasilkan makna “menyeramkan”. Dan Jabberwocky, yang dilukis dalam buku cerita anak-anak *Alice in Wonderland* (1971: 117), adalah ‘binatang-buas’ nonsens yang menyeramkan.

Contoh (21) mirip dengan (22), keduanya sangat tergantung pada sintaksis. Contoh (22), “*Coiled Alizarine*”, adalah puisi pendek karya John Hollander (lahir 1929).

(22) COILED ALIZARINE

for Noam Chomsky

Curiously deep, the slumber of crimson thought
While breathless, in stodgy viridian,
Colorless green ideas sleep furiously.

LENGKUR ALIZARIN

buat Noam Chomsky

Terlelap aneh, dengkur pikiran ungu
Tiada bernapas, dalam kilauan memberat,
Gagasan hijau tanpa-warna tertidur penuh murka

Sebelum membahas “*Coiled Alizarine*”, perlu diulas lebih dulu baris ketiga dari puisi tersebut, yang ditulis ulang sebagai contoh (23).

(23) Colorless green ideas sleep furiously.

Ini adalah kalimat yang sangat terkenal di kalangan bahasawan; ia dikemukakan sebagai contoh oleh Chomsky, pertama dalam *Syntactic Structures* (1957: 15), dan kemudian dalam *Aspects of the Theory of Syntax* (1965: 149). Kalimat (23) itu dikemukakan sebagai contoh untuk membuktikan bahwa “gramatikal” berbeda dengan “bermakna”, atau *syntactically well-formed is different from semantically meaningful*. Kalimat (23) memiliki struktur sintaktis tetapi cacat-makna. Struktur sintaktis itu dapat dideskripsikan dengan *lebel bracketing* (24).

(24) [[[colorless]_A [green]_A]_{AP} [ideas]_N]_{NP} [[sleep]_V [furiously]_{AdvP}]_{VP}

Kalimat ini terdiri atas subyek-NP [*colorless green ideas*] dan predikat-VP [*sleep furiously*]. Subyek-NP terdiri atas penjelas ganda-AP [[*colorless*] [*green*]] dan inti-N [*ideas*]; dan predikat-VP terdiri atas verba [*sleep*] dan penjelas-AdvP [*furiously*]. Secara sintaktis, setiap kata dan frase dalam kalimat (24) memiliki peranan yang jelas. Jadi stuktur sintaktisnya tidak bermasalah.

Sebaliknya, secara semantis, kalimat (23)/(24) itu cacat-makna. Penjelasannya diberikan dalam bahasa Inggris sebagai berikut. *The noun "ideas" is an abstract noun; therefore it cannot have a color. So the phrase "green ideas" makes the first nonsense. The adjective "green" implies 'having a color', and so it cannot be "colorless". Thus the sequential modifiers "colorless green" make the second nonsense. The noun "ideas" is inanimate; consequently it cannot "sleep". So the construction "ideas sleep" is the third nonsense. Whoever is asleep cannot get angry or furious. Thus "sleep furiously" is the fourth nonsense. Briefly, a sentence consisting of only six words but containing quadruple nonsense must be the biggest nonsense ever invented.*

Sebagaimana "*Jabberwocky*" merupakan *the biggest nonsense in English poetry*, *colorless green ideas* juga merupakan *the biggest nonsense in linguistics*. Menurut Pinker (1994: 88), kalimat Chomsky ini begitu terkenal sehingga dimasukkan ke dalam *Bartlett's Familiar Quotations*. Dalam hubungannya dengan puitika, kalimat Chomsky yang cacat-makna itu bisa terdengar seperti puisi modern. Telah dimaklumi bahwa dalam sastra, khususnya puisi, ada "lisensia puitika" (*poetic license*), yang membolehkan penyair memperkosa kaidah-kaidah bahasa, demi mendapatkan efek puitis. Maka tak mengherankan ketika penyair John Hollander memungut kalimat (23) itu, dan memasukkannya ke dalam baris puisi pendeknya "*Coiled Alizarine*", yang dipersembahkan kepada Noam Chomsky. Tidak pernah ada berita bagaimana Chomsky menanggapi puisi tersebut.

Kembali ke contoh (21), "*Jabberwocky*", dan contoh (22), "*Coiled Alizarine*". Di sini kita temukan persamaan dan perbedaan yang menarik. Persamaanya, kedua puisi ini bergantung pada sintaksis, tetapi tidak pada semantik. Perbedaanya, secara semantis "*Jabberwocky*" hampa-makna, sedangkan "*Coiled Alizarine*" cacat-makna. Penilaian "hampa-makna" dan "cacat-makna" ini adalah penilaian pada tataran linguistik. Dalam wilayah puitika, kedua puisi tersebut jelas 'bermakna.' Tegasnya, *what is nonsense linguistically can be sensical or meaningful poetically*. Mengacu pada penjelasan sebelumnya, kedua puisi itu hampa-makna dan cacat-makna dalam wilayah semiotika lapis-pertama, tetapi menjadi bermakna dalam wilayah semiotika lapis-kedua. Jadi istilah "makna" dan "bermakna" menjadi relatif; ada gerak vertikal dari linguistik ke puitika.

Terakhir, mari kita cermati puisi E. E. Cummings (1894-1962), "*anyone lived in a pretty how town*", yang bait keempatnya telah dibahas sebagai contoh (1) di awal bagian kedua.

- (25) anyone lived in a pretty how town
(with up so floating many bells down)
spring summer autumn winter
he sang his didn't, he danced his did.

Dalam konteks pembahasan yang mengaitkan puisi dengan sintaksis dan semantik, contoh (25) ini tidak dapat diterjemahkan, karena *pemerkosaan sintaksis* bahasa Inggris dalam puisi ini tidak dapat dialihkan ke dalam bahasa Indonesia, karena secara internal sintaksis kedua bahasa ini berbeda. Secara semantis, pemahaman contoh (25) ini tidak bermasalah. Jadi contoh (25) ini termasuk **kategori (c)**, sajak yang lebih bergantung pada semantik daripada sintaksis.

Tabel 2. Puisi dan Ketergantungannya pada Sintaksis dan Semantik

Kategori	Tergantung pada	Contoh	Penyair
a	Sintaksis & Semantik	" <i>The Sea</i> "	Emily Dickinson
b	Sintaksis	(1) bait pertama " <i>Jabberwocky</i> "	Lewis Carroll
		(2) " <i>Coiled Alizarine</i> "	John Hollander
c	Semantik > Sintaksis	[<i>anyone lived in a pretty how town</i>]	E. E. Cummings

Uraian bagian ketiga ini diringkas dalam Table 2. Sebagian besar puisi masuk kategori (a)—tergantung pada sintaksis dan semantik sekaligus. Bila puisi dalam kategori ini sulit dipahami, kemungkinan besar disebabkan oleh ‘akrobat’ sintaktis dan penggunaan bahasa figuratif yang rumit. Puisi yang masuk kategori (b) dan (c) terhitung langka. Tidak mudah menciptakan nonsens seperti "*Jabberwocky*", atau menggunakan semantik hancur-hancuran seperti "*Coiled Alizarine*". Bahkan Edward Lear (1812-1888), yang terkenal sebagai "*master of nonsense*", hanya sesekali menggunakan kata-kata hampa-makna (Allison et al. 1983: 433-34). Sesekali memperkosa kaidah sintaktis memang sering dilakukan para penyair; tetapi memporak-porandakan sintaksis tidak mudah. Nampaknya E. E. Cummings-lah, dengan karya-karyanya yang eksentrik, yang layak disebut "*master of syntax abuser*". Implikasi dari Tabel 2 perlu juga diperhatikan. Tidak mungkin menciptakan puisi dengan menghancurkan sintaksis dan semantik sekaligus. Bila itu dicoba, hasilnya adalah *gibberish*, sampah!

Meskipun kategori (b) dan (c) sangat langka, uraian yang telah dikemukakan di atas sangat membantu. Yang nonsens secara linguistik mungkin saja bermakna secara sastra. Linguistik dibatasi oleh logika: yang bermakna adalah yang logis. Sedangkan puitika dibatasi oleh imajinasi: yang bermakna tidak harus logis, cukuplah bila ia dapat dibayangkan. Bila dibandingkan dengan seni lukis, bahasa sehari-hari seperti lukisan naturalis, mudah dipahami maknanya. Sebaliknya puisi, terutama puisi liris, seperti lukisan abstrak, sering bersifat simbolik dan tak mudah ditebak maknanya. Di sinilah tantangan puitika linguistik: seberapa jauh ia mampu memasuki ranah simbolik.

4. STILISTIKA: PERSENTUHAN ANTARA LINGUISTIK DAN SASTRA

Istilah "stilistika" muncul sejak dasawarsa 1950-an seiring dengan perkembangan linguistik modern. Berbeda dengan **kritik sastra** yang menghasilkan penilaian *subyektif* dan *impresionistik* terhadap karya sastra, **stilistika** bermaksud menghasilkan penilaian yang *obyektif* dan *ilmiah* (Abrams 1981: 192-93; Freeborn 1996: 2). Menurut Toolan (1998: viii), posisi stilistika berada pada persentuhan antara sastra dan linguistik. Maka nama lengkap stilistika adalah *literary stylistics*, yang merupakan padanan dari *literary linguistics*. Dalam bahasa Indonesia, istilah "stilistika sastra" mudah dimengerti, tetapi "linguistik sastra"

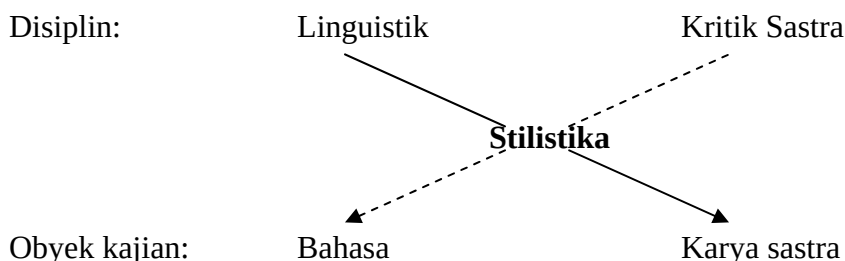


Diagram 1. Stilistika

terdengar membingungkan. Freeborn (ibid.: xxi) menggunakan istilah *linguistic criticism*, yang bisa diindonesiakan menjadi “kritik linguistik”. Posisi stilistika yang berada di perbatasan antara sastra dan linguistik disajikan pada Diagram 1, yang merupakan terjemahan dan modifikasi dari diagram Widdowson (1975: 4).

Dari garis lurus dengan tanda panah pada Diagram 1, jelaslah bahwa obyek kajian utama stilistika adalah karya sastra. Namun, sebagaimana ditunjukkan oleh garis putus dengan tanda panah, stilistika bisa juga digunakan untuk mengkaji bahasa sehari-hari. Sejalan dengan puitika Jakobson yang mencakup slogan politik dan iklan sebagai obyek kajiannya, stilistika, menurut Toolan (opcit.: x), bisa juga digunakan untuk mengkaji struktur khas dari bahasa iklan, wacana politik, pembelaan hukum, atau lirik musik pop. Bahkan Freeborn (opcit.: 265-82) mendorong stilistika lebih jauh untuk menganalisis bahasa pemberitaan pers, yang ia sebut sebagai *styles of news reporting*. (Catatan: Dua garis lurus dengan tanda panah, yang masing-masing menghubungkan linguistik dan bahasa sehari-hari dan kritik sastra dengan karya sastra, sengaja dihapus dari Diagram 1, untuk memfokuskan bahasan ini pada stilistika.)

Untuk menganalisis obyek kajiannya, stilistika lebih banyak menggunakan prinsip-prinsip linguistik daripada prinsip-prinsip kritika sastra—ini ditunjukkan oleh garis lurus yang menghubungkan stilistika dengan linguistik, dan oleh garis putus yang menghubungkan stilistika dengan kritik sastra. Konsep-konsep linguistik modern digunakan untuk mengidentifikasi fitur stilistika, atau fitur formal, yang merupakan fitur-pembeda (*dintinctive features*) bagi sebuah karya sastra, seorang sastrawan, atau suatu tradisi sastra pada era tertentu. Fitur stilistika ini bisa berupa fitur-pembeda di ranah (a) fonologi, (b) sintaksis, (c) leksikon, dan (d) retorik (Abrams 1981: 193). Ketiga ranah pertama masuk wilayah linguistik, sedangkan ranah terakhir masuk wilayah kritik sastra. Jelaslah bahwa dalam stilistika peran linguistik lebih dominan daripada peran kritik sastra. *Fitur fonologis* meliputi pola bunyi, metrum, dan rima; *fitur sintaktis* meliputi berbagai tipe struktur kalimat; dan *fitur leksikal* meliputi frekuensi penggunaan nomina, verba, dan adjektiva; panjang-pendek kata berdasarkan jumlah suku kata; dan perbedaan kata menjadi konkret atau abstrak. *Fitur retorik* meliputi ciri-ciri bahasa figuratif, pencitraan (*imagery*), alusi (*allusion*) atau rujukan terhadap sesuatu dalam sejarah atau mitologi, dan sebagainya.

Seberapa besar pengaruh Jakobson terhadap stilistika? Terhadap empat rujukan di atas, pengaruh Jakobson berjenjang dan berbeda-beda. Freeborn (1996) dan Widdowson (1975) tidak menyebut Jakobson sama sekali. Bahkan daftar pustaka dan indeks dalam buku mereka berdua tidak menyebut nama Jakobson. Mustahil jika ilmuwan sekaliber Freeborn atau Widdowson tidak mengenal Jakobson. Maka muncul pertanyaan: apakah model analisis Jakobson terlalu rumit dan berat sehingga tidak layak dijadikan rujukan? Ataukah mereka alergi terhadap formalisme Rusia yang dibawa oleh Puitika Jakobson, yang lebih percaya terhadap pendekatan struktural daripada pendekatan humanistik? Pertanyaan-pertanyaan ini layak diajukan, meskipun jawabannya berada di luar jangkauan makalah ini. Toolan (1998) agak berbeda. Meskipun dia tidak merujuk Jakobson, ia memasukkan Jakobson dalam *recommended further reading*. Secara eksplisit ini merupakan pengakuan terhadap pengaruh Jakobson. Demikian pula Abrams (1981: 193); ia mengakui dampak yang signifikan dari Puitika Jakobson terhadap stilistika, dengan menyebut “*Linguistics and Poetics*” sebagai karya komprehensif yang sangat berpengaruh, terutama di Amerika Serikat.

Selain keempat pakar tersebut, ada pula Bradford (1997), yang bukan hanya mengakui kuatnya pengaruh Jakobson melainkan mengadopsi konsep puitikanya untuk

mengembangkan stilistika. Ia mengadopsi “prinsip keseimbangan” yang, seperti telah dijelaskan di depan, bertumpu pada poros paradigmatis dan poros sintagmatik, sebagai pusat gerak metafora dan metonimi. Dengan konsep Puitika Jakobson ini, Bradford menjelaskan, pada Tabel 3, bagaimana konstruksi literal ‘meloncat’ menjadi metafora. (Catatan: Metafora dalam Tabel 3 diambil dari sumber lain, bukan dari Bradford.)

Poros paradigmatis, yang bisa dibayangkan sebagai lajur dalam mental lexicon, muncul berupa slot pada poros sintagmatik. Pada Tabel 3, slot pertama berisi *determiner*; slot kedua berisi nomina; dan slot ketiga berisi verba. Urutan ini sesuai dengan susunan kata (*word order*) dalam bahasa Inggris. Maka konstruksi seperti *The man sits/knows* sepenuhnya berterima, baik secara sintaktis maupun semantis. Sebaliknya, konstruksi seperti *The secret sits/knows* hanya berterima secara sintaktis, tetapi tidak secara semantis. Alasannya jelas,

Tabel 3. Dari Konstruksi Literal Menjadi Metafora

poros paradigmatis			
	↓	↓	↓
konstruksi literal	The	man	sits
			knows
metafora	The	secret	sits
			knows
poros sintagmatik			

karena verba *sit/know* mensyaratkan fitur [+ bernyawa] pada subyek, yang dipenuhi oleh nomina *man*, tetapi tidak dipenuhi oleh nomina *secret*. Ketika konstruksi semacam *The secret sits/knows* muncul dalam puisi—dan ini memang bagian dari puisi Robert Frost (26)—ia disebut metafora, dalam pengertian yang seluas-luasnya. Nomina *secret* yang [-bernyawa] diterima seolah-olah sebagai [+ bernyawa]. Harap diingat, ada lisensia puitika, yang

(26) THE SECRET SITS

We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows

mengijinkan penyair memperkosa kaidah bahasa. Tetapi pemeriksaan semantik pada contoh (26) menjadi tersamar oleh *Secret*, yang diawali dengan huruf besar S. Dalam bahasa sehari-hari, huruf besar di tengah kalimat menandakan nama diri, seperti *Simon* atau *Singapura*. Jadi permainan di ranah semantik ini disertai permainan ortografi (sistem tulisan). Tentang makna puisi itu sendiri, seperti makna sajak E. E. Cummings pada contoh (1) dan (25), tak mudah dijelaskan. Culler (1997: 55-69), yang menampilkan puisi Robert Frost ini sebagai contoh pembahasan “*Language, Meaning, and Interpretation*”, tetap membiarkan makna puisi ini sebagai teka-teki. Ia hanya membimbing pembaca dengan pertanyaan-pertanyaan: Siapakah *we* pada baris pertama? Mengapa *we* sibuk menari (*dance*) dan hanya bisa menduga (*suppose*), sedangkan *the Secret* hanya duduk (*sits*) tenang di tengah tetapi tahu (*knows*) segalanya? Dalam konteks komunikasi verbal, apa makna tuturan ini? Ini peringatan atau pengakuan, penyesalan atau keangkuhan? Nampaknya puisi jenis ini menantang dan menggoda pembaca, karena makna leksikalnya sangat jelas dan gamblang, tetapi sebagai teks ia menyuguhkan begitu banyak teka-teki.

Tentang metonimi (penggunaan bagian untuk merujuk keseluruhan, misalnya “singgasana” untuk merujuk “kerajaan”), Bradford (1997: 38) mengikuti pemikiran Jakobson: metonimi lebih dekat dengan prosa, sedangkan metafora lebih dekat dengan puisi. Ini adalah kecenderungan tekstual, dan sekaligus merupakan perumusan kontekstual. Jelasnya, *metonymy is more indicative of the logic of prose while metaphor embodies the illogic of poetry* (metonimi lebih mengacu pada logika prosa sedangkan metafora lebih mengacu pada ilogika puisi). Ada dua istilah yang dikontraskan di sini: “logika prosa” vs. “ilogika puisi”. Maksudnya, bahasa prosa pada umumnya lebih logis dan mudah dipahami, sedangkan bahasa puisi sering ‘tidak logis’ atau sulit dipahami—sebagai akibat pemerkosaan kaidah-kaidah bahasa, baik secara tersamar (misalnya melalui metafora) ataupun terang-terangan (misalnya dengan memporak-porandakan sintaksis, seperti dalam puisi-puisi E. E. Cummings).

Apa yang telah dicapai stilistika? Bradford (1997: 46-50) mengajukan formula “pola ganda” (*double pattern*) untuk menjelaskan struktur puisi. Pola ganda berarti adanya hubungan intrinsik antara dua kelompok fitur: kelompok fitur pertama mengacu pada linguistik, meliputi semua tatarannya: fonetik-fonologis, leksikal, dan sintaktis; sedangkan kelompok fitur kedua mengacu pada konvensi puitika (*poetic devices*) yang khas digunakan oleh puisi. Mengambil contoh (26), diulang sebagai (27), tata-kerja pola ganda ini dapat dijelaskan sebagai berikut.

(27) THE SECRET SITS

We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows

Pada tataran fonetik-fonologis muncul rima (*suppose : knows*) dan aliterasi (*round : ring; secret : sits*). Pada tataran leksikal, tidak ada kata-kata yang sulit dipahami. Berdasarkan jumlah suku kata, puisi ini didominasi oleh kata bersuku-satu (*monosyllabic words*): *we, dance, round, in, a, ring, and* pada baris pertama; dan *but, the, sits, in, the, and, knows* pada baris kedua. Kata bersuku-dua (*bisyllabic words*), yang hadir sebagai penyeimbang, muncul sekali pada ujung baris pertama: *suppose*, dan dua kali di awal dan tengah baris kedua: *secret* dan *middle*. Pada tataran sintaktis, nampak paralelisme yang rampak, disajikan pada Tabel 4. Dari tabel ini, jelas sekali kesejajaran struktur sintaktis pada baris pertama dan kedua. Dengan menyisihkan kata *But*

Tabel 4. Struktur Sintaktis dalam “The Secret Sits”

Subyek	Predikat				
	verba 1	ket. cara	ket. tempat	penghubung	verba 2
We	dance	round	in a ring	and	suppose
The Secret	sits	-	in the middle	and	knows

pada awal baris kedua, nampaklah bahwa puisi ini terdiri dari dua kalimat yang sejajar: masing-masing terdiri dari subyek dan predikat. Masing-masing predikat terdiri dari dua verba intransitif: *dance, suppose; sits, knows*, yang digabungkan oleh konjungsi *and*. Verba pertama diikuti oleh kata keterangan: keterangan cara dan tempat untuk *dance*, dan keterangan tempat saja untuk *sits*. Pada tataran semantis, muncul kontras antara subyek *We* yang [+ jamak, + bernyawa] dan subyek *The Secret* yang [- jamak, - bernyawa]. Kontras juga muncul pada predikat di baris pertama dan baris kedua. Frase verba *dance round in a ring* menyarankan ‘gerakan yang sibuk’, sedangkan *sits in the middle* menyarankan ‘ketenangan tubuh dan sikap.’ Begitu pula *suppose* menyarankan ‘sibuk menduga-duga’,

sedangkan *knows* menyarankan ‘tahu dengan pasti.’ Analisis struktur ini menunjukkan bahwa puisi “*The Secret Sits*” didukung oleh—merujuk Puitika Jakobson—“prinsip keseimbangan” yang mantap.

Keseimbangan yang mantap nampak mulai dari rima (*suppose* : *knows*) yang mengikat baris pertama dan kedua menjadi kuplet yang padu. Aliterasi pada baris pertama (*round* : *ring*) dan baris kedua (*secret* : *sits*) memberikan kenyamanan artikulatif dan auditif. Dominasi kata bersuku-satu yang diselingi kata bersuku-dua menghindari monoton dan menciptakan variasi. Variasi juga muncul pada struktur sintaktis dengan kosongnya keterangan cara di baris kedua. Kontras makna membuat baris pertama dan kedua muncul sebagai dua kutub yang saling bertentangan namun sekaligus saling melengkapi. Ringkasnya, keseimbangan puisi Robert Frost itu didukung oleh pengulangan bunyi dan struktur secara variatif, dan dikukuhkan oleh kontras makna literal.

Pada ranah puitika, apa makna puisi “*The Secret Sits*” ini? Pertanyaan ini bisa kita kaitkan dengan pertanyaan-pertanyaan yang diajukan oleh Culler di atas. Salah satu jawaban yang bisa diajukan: seluruh puisi itu merupakan metafora. Subyek *We* merujuk pada ‘kita, manusia’, sedangkan *the Secret* merujuk pada ‘Kehidupan.’ Kita manusia selalu sibuk bekerja dan berupaya keras, namun hanya bisa menduga-duga apa hasilnya. Sementara Kehidupan, dengan seluruh rahasia tergegang di tangannya, duduk tenang tak tergoyahkan dan mengetahui dengan pasti apa yang bakal terjadi. Terhadap pertanyaan Culler (1997: 56): ini peringatan atau pengakuan, penyesalan atau keangkuhan? Dari sudut pandang *We*, puisi ini seperti pengakuan manusia atas keterbatasannya menghadapi misteri dan teka-teki nasib, dan sekaligus potret keangkuhan *the Secret*: ia duduk di tengah, menyaksikan polah-tingkah manusia yang gelisah bertanya-tanya, seraya menggenggam semua rahasia.

Benarkah ini makna yang dimaksudkan oleh puisi tersebut? Seperti contoh (1), “*when by now and tree by leaf ...*”, yang juga hanya dapat diduga-duga maknanya, tak ada jawaban pasti yang bisa diberikan terhadap makna hakiki dari “*The Secret Sits*” ini. Penjelasan yang cukup melegakan diberikan oleh Culler (1997: 35).

Literature forces one to face the problem of indeterminacy of meaning, which is a central if paradoxical property of semiotic systems. [...] Unlike so many other systems which are devoted to ends external to themselves and their own processes, literature is itself a continual exploration of and reflection upon signification in all its forms: ... an exploration of the creative, revelatory, and deceptive powers of language. (Sastra memaksa kita menghadapi masalah ketidakpastian makna, yang merupakan watak sentral namun kontradiktif dari semiotika atau sistem tanda. Tidak seperti sistem-sistem lainnya yang berorientasi terhadap tujuan di luar dirinya dan di luar proses internalnya, sastra itu sendiri merupakan eksplorasi terus-menerus dan juga refleksi terhadap “signifikasi” (perujukan obyek oleh tanda) dalam semua bentuknya: ... eksplorasi terhadap kekuatan bahasa yang kreatif, membuka-tabir, dan menjebak.)

Seperti telah disebutkan di depan, inilah semiotika lapis-kedua, di mana tanda (*sign*) hadir tidak merujuk pada realitas di luar sana, melainkan pada dirinya sendiri. “*The Secret Sits*” termasuk karya sastra jenis ini. Ketidakpastian maknanya merupakan bagian internal dari puisi tersebut, dan dengan demikian ia menjadi sangat kaya-interpretasi. Inilah paradoks yang menarik dari puisi liris: ia hadir dengan wujud lingualnya yang khas, seolah berkata, “Perhatikanlah aku;” tetapi pada saat yang sama ia tetap merahasiakan jati dirinya.

Formula “pola ganda” Bradford yang telah dijelaskan tata-kerjanya di atas mirip dengan dua tahap apresiasi sastra yang dikemukakan Widdowson (1975: 116-24), terutama

dalam konteks pengajaran sastra. Pada tahap pertama, pembelajar harus mampu mencermati semua fitur lingual, yang merupakan landasan awal bagi penafsiran tekstual. Dan inilah fungsi utama stilistika. Ia bukan bermaksud menggantikan kritik sastra, melainkan membuka jalan agar kritik sastra dapat berfungsi lebih optimal. Pada tahap kedua, pembelajar bisa memasuki wilayah kritik sastra tanpa mengabaikan landasan tekstualnya, sehingga ia tidak akan memberikan penafsiran kreatif yang semena-mena. Sejalan dengan Culler (opcit.), Widdowson juga setuju bahwa tidak ada satu penafsiran yang pasti terhadap puisi. Memang betul bahwa sastra itu aneh dan misterius serta merupakan obyek kajian yang layak dikagumi, namun harus diingat bahwa sastra hanyalah sebuah cara khas manusia dalam menggunakan bahasa, yang dapat dibandingkan dengan cara-cara lainnya. Dengan telaah seperti ini, stilistika menunjukkan perbedaan struktur dan fungsi antara bahasa puitis dan bahasa sehari-hari, dan sekaligus mempertemukan dua disiplin: linguistik dan kritik sastra.

5. PENUTUP: INSPIRASI DAN ASPIRASI

Ciri utama dan sekaligus kekuatan Jakobson adalah modus berfikirnya yang integratif. Fungsi puitis hanyalah salah satu dari enam fungsi bahasa; dan seni-bahasa (*verbal art*) hanyalah salah satu ungkap-verbal yang khas namun tak terpisahkan dari ungkap-verbal manusia pada umumnya. Implikasinya, puitika, yang mengkaji seni-bahasa, merupakan bagian tak terpisahkan dari linguistik, yang mengkaji bahasa secara menyeluruh. Inti Puitika Jakobson adalah “prinsip keseimbangan”, yang secara tidak langsung memadukan poros paradigmatis dan poros sintagmatik, dan secara langsung memadukan seluruh aspek lingual melalui pengulangan variatif dan kontras. Secara makro, sebagaimana dikutip pada awal tulisan ini, Puitika Jakobson bermaksud memadukan dua disiplin besar: linguistik dan kritik sastra. Bukan zamannya lagi bagi bahasawan untuk mengabaikan kritik sastra ataupun bagi kritikus sastra untuk mengabaikan linguistik. Keduanya sama-sama mengkaji ungkap-verbal manusia.

Dengan pendekatan integratif tersebut, Puitika Jakobson telah menjadi penyuluh yang tak pernah padam. Upaya menemukan dan merumuskan Puitika Semesta—yang dilakukan oleh Kiparsky (1973) namun gagal—terdorong oleh teori Puitika Jakobson dan Gramatika Semesta Chomsky. Kegagalan ini diselamatkan oleh Culler (1975: 113-30), dengan mengusung istilah *literary competence*, yang secara eksplisit terinspirasi oleh *linguistic competence* dalam teori Chomsky dan secara implisit terinspirasi oleh *literariness* atau *poeticity* dalam teori Jakobson. Baik upaya Kiparsky maupun upaya Culler adalah “gerak mempertemukan”. Kiparsky bergerak dari arah linguistik untuk merangkul kritik sastra, sedangkan Culler bergerak di wilayah kritik sastra sambil menyimak teori linguistik.

Stilistika, yang juga banyak dipengaruhi oleh Puitika Jakobson, memberikan peta yang lebih jelas. Dengan “pola ganda” atau menggunakan perangkat linguistik dan perangkat sastra sekaligus, stilistika mengkaji karya sastra sebagai teks dan menghasilkan analisis tekstual. Di sini nampak kemiripan antara Puitika Jakobson dan stilistika. Bradford (1997: 15-50) menyebut Puitika Jakobson sebagai penganut “tekstualisme”, yakni aliran atau pandangan yang menganggap karya sastra sebagai *a self-contained text*, atau teks yang sepenuhnya berdiri sendiri. Sebagaimana Culler yang mengembangkan puitika seraya menyimak metodologi linguistik, Bradford (ibid.: 73) tidak berhenti pada tekstualisme, tetapi bergerak lebih jauh menuju “kontekstualisme”. Stilistika kontekstualis adalah stilistika yang menekankan pentingnya konteks dalam menganalisis karya sastra. Konteks ini meliputi tiga hal: (a) kemampuan dan bakat pembaca di bidang sastra; (b)

kekuatan sosiokultural yang mendominasi wacana kebahasaan, termasuk wacana sastra; dan (c) berbagai sistem penandaan (*signification systems*) yang kita gunakan untuk menafsirkan semua gejala—linguistik maupun non-linguistik, sastra maupun non-sastra. Jelas sekali bahwa stilistika Bradford adalah stilistika yang komprehensif dan progresif.

Karena Puitika Jakobson yang tekstualis, atau struktural-fungsional, saya dengan sengaja menggunakan istilah “puitika linguistik” pada judul makalah ini, untuk membedakannya dengan “puitika sastra”—dua istilah yang tidak pernah dipertentangkan oleh Jakobson. Dari seluruh penjelasan dan argumentasi yang telah dikemukakan, analisis struktural mampu membedah teks puisi dan menjelaskan struktur tekstualnya dengan sangat memuaskan; dan inilah kekuatan puitika linguistik. Tetapi ketika memasuki tahap interpretasi, puitika linguistik harus menyadari keterbatasannya. Interpretasi berada di wilayah semiotika lapis-kedua, di mana “ketidakpastian makna” sering merupakan watak karya sastra, terutama puisi liris. Merujuk penjelasan sebelumnya, puitika linguistik dapat dianggap sebagai padanan dari stilistika tekstualis, yang merupakan jembatan antara linguistik dan kritik sastra. Sedangkan istilah “puitika sastra”, yang implisit misalnya dalam karya-karya Culler (1975, 1981, 1997), merupakan teori sastra yang dibangun untuk memahami *literary competence*. Pemisahan antara puitika linguistik dan puitika sastra ini tidak mutlak; ada tumpang tindih antara keduanya. Perbedaan ini dimaksudkan untuk menunjukkan perlunya “pembagian kerja” (*division of labor*) antara linguistik dan kritik sastra. Adanya pembagian kerja yang jelas akan memudahkan saling bantu yang efektif antara kedua disiplin ini.

Jasa Jakobson meneguhkan pertalian antara linguistik dan sastra bukan hanya nampak pada *Stylistics*, karya Bradford tahun 1997, melainkan juga pada karyanya yang lebih awal, *A Linguistic History of English Poetry*, yang terbit tahun 1993. Buku Bradford (1993) ini adalah salah satu buku yang diterbitkan oleh “*The INTERFACE series*”, yang menyetujui pendapat Jakobson: bukan zamannya lagi bagi bahasawan untuk mengabaikan kritik sastra ataupun bagi kritikus sastra untuk mengabaikan linguistik. Namun kenyataan berbicara lain; masih banyak sikap abai pada kedua belah pihak. “*The Interface*”, yang berarti ‘persentuhan’, berupaya mengurangi sikap abai ini dengan menerbitkan buku-buku yang menjembatani antara studi bahasa dan kritik sastra.

Jakobson, menurut Bruner (1983: 91), *was truly a poet-linguist or a linguist-poet*. Saya lebih menyukai predikat *a poet-then-linguist*, atau “penyair-kemudian-bahasawan”. Menurut telaah saya, itulah urutan perkembangan pemikiran Jakobson. Pada periode klasik, pemikiran Jakobson lebih bersifat reflektif-intuitif; sedangkan pemikiran mutakhirnya lebih bersifat teoritis-obyektif. Puitika Jakobson bertolak dari intuisi kepenyairan, dan berlabuh pada kerangka berpikir bahasawan.

Setelah mengutip karya Mangkunagara IV sebagai contoh aliterasi di bagian 2.1., saya menyebut istilah “etnopuitika”, yaitu kajian seni-bahasa yang bersandar pada pengetahuan lokal dan mengutamakan seni pelantunan teks. Apakah yang disumbangkan Jakobson terhadap etnopuitika? Mengenai pentingnya pengetahuan lokal, Jakobson pernah menulis “*Musicology and Linguistics*”, terjemahan bahasa Inggris tahun 1983 dari versi Jerman, “*Musikwissenschaft und Linguistik*”, yang terbit pertama tahun 1932. Artikel ini membahas kemiripan antara musikologi dan fonologi, namun sekaligus juga menunjukkan bahwa keduanya terkait “warna lokal”, yaitu nuansa khas pada suatu bangsa atau kelompok etnis tertentu. Misalnya, orang-orang Timur Jauh memiliki *singular musical bonds*, “ikatan rasa musik yang khas”, dan bersamaan dengan itu memiliki *phonological allegiance*, “pertalian fonologis”, berupa infleksi tonal dalam bahasa mereka. Nampaknya ini merujuk pada bangsa Cina, musik Cina, dan fonologi bahasa Cina. Mengenai

pentingnya seni pelantunan teks (*the art of sounding the text*), Jakobson (1960 [1987]: 67) mencatat kesuksesan dan kehebatan seorang aktor di Teater Moskow; ia mampu melafalkan frase “malam ini” (dalam bahasa Rusia) dengan 40 macam cara, yang masing-masing menampilkan suasana emosional yang berbeda. Ketika penutur bahasa Rusia diminta mendengarkan rekaman pelafalan tersebut dan mengidentifikasi masing-masing suasana emosional yang melatar-belakanginya, hasil identifikasi mereka hampir semuanya benar. Ada potensi atau makna fonologis tak terhitung yang tersembunyi di balik sebuah “teks”. Di samping itu, Jakobson (1960 [1987]: 83) juga menganggap folklor dan tembang rakyat yang hidup dalam tradisi lisan merupakan seni-bahasa yang sama nilainya dengan karya sastra dalam tradisi tulis.

Berkaitan dengan sastra lisan dan tulis ini, perlu dicatat adanya tingkat kerumitan yang berbeda. Sastra lisan yang hidup dalam budaya lisan lazimnya muncul sebagai pentas-sastra (*poetic performance*), untuk dinikmati pemirsa-pendengar. Maka *enjoyment* dan *understanding* harus mengalir lancar, tak boleh terhalang oleh kerumitan bentuk ataupun makna. Pentas-sastra adalah “peristiwa temporal” yang segera lewat dan lenyap. Sebaliknya, sastra tulis, terutama puisi liris yang contoh-contohnya telah dibahas, merupakan bagian dari budaya tulis. Ia bukan peristiwa, tetapi “entitas permanen”. Proses mencipta maupun memahami puisi liris bisa diulang-ulang. Bagi penyair, waktu untuk berpikir, merenung, dan ‘berfilsafat’ (berspekulasi) tidak terbatas. Begitu pula kesempatan untuk merevisi, demi menghasilkan karya unggulan. Maka tidak mengherankan jika puisi liris—sebagai bagian budaya tulis yang dari waktu ke waktu menjadi semakin kompleks dan canggih (periksa Ong 1982)—kadang-kadang sulit diurai maknanya.

Mungkin muncul pertanyaan: mengapa data yang dipilih sebagai contoh analisis sebagian besar dari bahasa Inggris? Ada dua alasan. Pertama, data dalam bahasa Inggris lebih lengkap, terutama dalam kaitannya dengan sintaksis dan semantik. Saya kesulitan mencari data dalam bahasa Indonesia sejenis “*anyone lived in a pretty how town*”, yang memperkosa sintaksis dengan cerdik. Saya juga belum pernah menemukan puisi bahasa Indonesia seperti “*Jabberwocky*”, yang hampa-makna, atau seperti “*Coiled Alizarine*”, yang meremuk-redamkan semantik. Kedua, analisis data—dari bahasa apa pun—hanyalah sampel, untuk menunjukkan bagaimana cara kerja suatu kaidah atau prinsip. Sebagaimana telah dipaparkan dan ditegaskan di depan, “prinsip keseimbangan” Puitika Jakobson, yang muncul secara tekstual sebagai pengulangan variatif dan kontras, bersifat universal. Selain bahasa Inggris, telah dianalisis pula dalam makalah ini bahasa Jawa dan Arab, dan dalam tulisan-tulisan Jakobson antara lain bahasa Perancis, Jerman, dan Finlandia. Semua analisis tersebut dimaksudkan untuk mengukuhkan universalitas “prinsip keseimbangan”.

Kini saatnya membuat pengakuan. Tulisan ini merupakan kritik dan sekaligus revisi terhadap tulisan saya terdahulu, “Puitika Linguistik: Antara Kejernihan Struktur dan Kabut Makna” (Kadarisman 2001). Ini adalah kritik, karena tulisan pertama memahami Jakobson secara dangkal dan serampangan. Bukan berarti ini klaim bahwa tulisan kedua telah memahami Jakobson dengan tuntas dan benar. Ide-ide Jakobson yang begitu orisinal, padat, dan cemerlang—yang merentang selama setengah abad—tidak mungkin diringkas dan diringkus dalam sebuah makalah pendek. Namun saya berharap bahwa makalah ini telah menyarikan dan menilai Puitika Jakobson secara proporsional. Kemudian, ini adalah revisi, dalam arti penyempurnaan. Pada tulisan pertama saya tidak tahu: setelah selesai dengan analisis struktural, yang tertinggal adalah misteri makna puisi. Harus diapakan? Pada tulisan kedua, dengan bantuan stilistika Bradford dan puitika Culler, kita tahu bahwa misteri makna sering merupakan bagian internal dari sajak liris, yang dihasilkan oleh metafora tak terduga dan merupakan kerumitan alami sebagai buah perkembangan budaya

tulis. Seusai analisis dan interpretasi tekstual, selesailah tugas puitika linguistik. Wilayah selanjutnya milik puitika sastra, yang ditantang untuk menjangkau kedalaman makna simbolik dan mencakup keluasan makna kontekstual.

Akhirnya, Jakobson adalah inspirasi; dan generasi bahasawan sesudahnya pengusung aspirasi. Puitika Jakobson tetap memukau, karena penciptanya adalah seorang *futurist* sejati (Ivanov 1983: 47-57). Ide-idenya tentang puitika seolah datang dari seorang pemikir dari masa depan. Bahasawan manakah yang gagasannya mampu melintasi horison pemikiran yang telah dibentangkan oleh Roman Jakobson?

Catatan

Data berupa puisi bahasa Inggris dalam makalah ini dikutip dari *The Norton Anthology of Poetry* (Third Edition), suntingan A. W. Allison et al. (1983), kecuali (a) “*anyone lived in a pretty how town*”, dikutip dari *The Norton Introduction to Poetry*, karya P. Hunter (1991), (b) “*The quality of mercy*” dikutip dari *William Shakespeare, The Merchant of Venice*, suntingan D. Bevington (1980), dan “*The Sea*”, dikutip dari *Emily Dickinson, Selected Poems*, Dover Thrift Edition (1990).

Ucapan terima kasih

Saya sangat berterima kasih kepada Nurul Choyimah, M.Pd., kandidat doktor pada Program Studi Pendidikan Bahasa Inggris PPS UM, yang telah membaca-cermat dan memberikan saran perbaikan terhadap draf awal makalah ini. Kesalahan dan kekurangan yang ada sepenuhnya tanggung jawab saya sebagai penulis.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdur Rahiem, Muhammad. 1995 M/1415 H. *Di:wa:nul Ima:m asy-Sya:fi 'ie*. Beirut, Libanon: Da;rul Fikri.
- Abrams, M. H. 1981. *A Glossary of Literary Terms* (Fourth Edition). New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Allison, Alexander W., Barrows, H., Blake, C. R., Carr, A.J., Eastman, A. M., & English Jr. H. M. 1983. *The Norton Anthology of Poetry* (Third Edition). New York/London: W. W. Norton & Company.
- Bradford, Richard. 1993. *A Linguistic History of English Poetry*. London/New York: Routledge.
- Bradford, Richard. 1997. *Stylistics*. London/New York: Routledge.
- Bruner, Jerome. 1983. Homages and Reminiscences. Dalam Halle, Morris (ed.). *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*, hlm. 88-92. Berlin/New York: Mouton Publishers.
- Chomsky, Noam. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
- Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Crystal, David. 1991. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford/ Cambridge: Basil Blackwell.
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press.

- Dickinson, Emily. [1990]. *Selected Poems*. (Dover Thrift Editions). New York: Dover Publications, Inc.
- Freeborn, Dennis. 1996. *Style: Text Analysis and Linguistic Criticism*. London: MacMillan.
- Hanks, William F. 1996. *Language and Communicative Practices*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- (al)-Hasyimie, Sayyid Ahmad. 1994 M/1414 H. *Jawa:hrul Bala:ghah: Fiel-Ma'a:nie, wal-Baya:n, wal-Badie'*. Beirut, Libanon: Da;rul Fikri.
- Hunter, Paul J. 1991. *The Norton Introduction to Poetry*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Ivanov, Vjacevlav V. 1983. Roman Jakobson: The Future. Dalam Halle, Morris (ed.). *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*, hlm. 47-57. Berlin/New York: Mouton Publishers.
- Jakobson, Roman. 1937. *Lectures on Sound & Meaning*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Jakobson, Roman. 1949 [1987]. Language in Operation. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 50-61. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. 1959 [1992]. On Linguistic Aspects of Translation. In Schulte, Rainer & Biguenet, John (eds.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Jakobson, Roman. 1960 [1987]. Linguistics and Poetics. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, pp. 62-94. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. 1960 [1987]. Poetry of Grammar and Grammar Poetry. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 121-144. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. 1976 [1987]. What Is Poetry?. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 368-78. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. 1983 [1987]. Musicology and Linguistics. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 455-57. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. 1985. *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman & Jones, L. G. 1960 [1987]. Shakespeare's Verbal Art in "Th' Expense of Spirit." Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 198-216. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman and Linda R. Waugh. 1987. *The Sound Shape of Language*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter
- Jakobson, Roman & Rudy, Stephen. 1977 [1987]. Yeat's "Sorrow of Love" through the Years. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 216-49. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kadarisman, A. Effendi. 2001. Puitika Linguistik: Antara Kejernihan Struktur dan Kabut Makna. *Bahasa dan Seni*, Tahun 29, Nomor 1, Februari 2001: 1-22.

- Kamajaya, Karkono (Transliterator). 1992. *Karangan Pilihan K. G. P. A. A. Mangkunagara IV*. Yogyakarta: Yayasan Centhini.
- Kiparsky, Paul. 1973. The Role of Linguistics in a Theory of Poetry. Dalam Haugen, Einar & Bloomfield, Morton (eds.). *Language as a Human Problem*, hlm. 233-46. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Lewis, Carrol. [1971]. *Alice in Wonderland*. (Gray, Donald J., ed.). New York/ London: W. W. Norton & Company.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London, New York: Routledge.
- Padmosoekotjo, S. 1960. *Ngengrengan Kasusastran Jawa*. Yogyakarta: Hien Hoo Sing.
- Pinker, Steven. 1994. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York: Harper Perennial.
- Pomorska, Krystina. 1987. Introduction. Dalam Pomorska, K. & Rudy, S. (ed.) *Roman Jakobson, Language in Literature*, hlm. 1-11. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Pomorska, Krystina & Rudy, Stephen (ed.) 1987. *Roman Jakobson, Language in Literature*. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Shakespeare, William. [1980]. *The Merchant of Venice*. (Bevington, David ed.). New York: Bantam Books.
- Smith, Neil: 1999. *Chomsky: Ideas and Ideals*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Toolan, Michael. 1998. *Language in Literature: An Introduction to Stylistics*. London: Arnold.
- Watkins, Calvert. 1983. Roman Jakobson and Slavic Mythology. Dalam Halle, Morris (ed.). *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*, hlm. 39-46. Berlin/New York: Mouton Publishers.
- Widdowson, H. G. 1975. *Stylistics and the Teaching of Literature*. London: Longman.