

Kritik Sastra di Prancis

Muhammad Al-Fayyadl*

“Kritik sastra di Prancis” merujuk kepada fenomena yang secara umum mendeskripsikan praktik kritik sastra di negeri *Héxagone* itu; dengan kata “praktik”, kita memaksudkan tentang bagaimana kritik itu dilakukan, dioperasikan, dan dilangsungkan melalui serangkaian pembacaan, studi, atau penciptaan artistik oleh para penulis Prancis, dan dilembagakan dan dikanonisasi, tetapi juga diperdebatkan, dikritik, dipertanyakan ulang, atau didekonstruksi dalam tradisi literer masyarakat Prancis. Dalam pengertian ini, ia merujuk kepada bagaimana kritik itu dioperasikan dalam hubungannya dengan berbagai institusi susastra yang mempertahankan atau mentransformasikan tradisi literer tersebut – pengarang, kritikus, akademi sastra, media, pembaca. Di sisi lain, ungkapan tersebut juga merujuk kepada kekhasan konsepsional kritik sastra Prancis dibandingkan kritik sastra dari tradisi literer negara Eropa lainnya,¹ kekhasan yang memperlihatkan eksistensi suatu kritik sastra yang secara khusus memiliki kecenderungan, tekanan, pendekatan, serta “gaya” yang lekat dengan budaya dan selera estetik masyarakat Prancis sendiri.

Kritik itu, karenanya, memiliki dimensi “nasional”, yang sejarah dan institusionalisasinya berhubungan dengan – meminjam ungkapan Carton – “berjalan dan majunya spirit Prancis” (*la marche et le progrès de l'esprit français*)²; dengan kata lain, mentalitas, watak, dan selera bangsa Prancis. Ini berlaku setidaknya hingga 1960-an, ketika kritik sastra di Prancis masih sangat kecil dipengaruhi oleh kritik sastra Anglo-Saxon, Jerman (Leo Spitzer, Wilhelm Dilthey), dan Italia (Benedetto Croce),³ meski dengan perkecualian-perkecualian tertentu (formalisme Rusia). Pasca-1960-an, meski dengan tetap bertahannya sejumlah nama kritikus yang sebelumnya telah memproduksi pendekatan kritik tersendiri, seperti nama-nama Jean Starobinski dengan “kritik kesadaran”-nya (*critique de la conscience*), Jean Yves-Tadié dengan kritik “biografis”-nya, atau Gérard Genette dengan naratologinya, tradisi literer Prancis menyerap dengan tingkat akselerasi yang beragam pendekatan kritik dari tradisi literer lain (negara-negara Frankofon, Asia, Eropa, Afrika, Amerika Latin), yang dimungkinkan oleh hibridisasi bangsa Prancis sendiri akibat mutasi sosial, politik, dan ideologis yang dibawa oleh

* Alumnus Master “Filsafat dan Kritik Kontemporer Kebudayaan” (*Philosophie et critiques contemporaines de la culture*), Universitas Paris VIII, Prancis. Tulisan ini merupakan makalah pada Diskusi Bulanan S2 Fakultas Ilmu Budaya UGM, Yogyakarta, 10 Desember 2014.

¹ Di sini kita bisa meleburkan “kritik sastra di Prancis” (*critique littéraire en France*) sebagai “kritik sastra ala Prancis” (*critique littéraire française*), sama seperti ketika orang berbicara tentang “filsafat Prancis” (*philosophie française*) atau seni masak-memasak/kuliner Prancis (*gastronomie française*).

² Henri Carton, *Histoire de la critique littéraire en France*, Paris: A. Dupret, 1886, h. 1.

³ “Qu’est-ce que la critique”, dalam Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1991.

“kondisi postmodern”,⁴ yang dicirikan oleh perubahan imajinasi teritorial dan geografis pengetahuan dan narasi keprancisannya yang dibangun.⁵

Karena sifat nasionalnya, maka kritik itu, dalam fase tertentu, tidak mencakup kritik atau pendekatan kritik para kritikus dari luar Prancis yang membaca atau memperlakukan karya sastra Prancis tidak lagi sebagai bagian dari khazanah literer nasional, melainkan bagian dari kesusastraan modern secara umum, seperti yang dilakukan oleh Henry James terhadap Baudelaire, Flaubert, Balzac dan Zola⁶; mirip sebagaimana para kritikus Prancis pada abad ke-18 memperlakukan Shakespeare bukan sebagai pengarang Inggris, tetapi pengarang modern, atau Stefan Zweig tidak sebagai pengarang Austro-Jerman tetapi modern.

Pertanyaannya adalah bagaimana, dengan kementerian ciri nasionalnya, kritik itu dapat menemukan apa yang disebut Barthes sebagai “bahasa kritiknya sendiri” (*le propre langage de la critique*) dan menemukan, melampaui identitas nasionalnya, apa yang khas dari bahasa kritik itu terhadap objek yang bernama “kesusastraan” (*littérature*)? Bagaimana kritik itu menggali dan menyiapkan suatu perangkat bagi apa yang biasa kita pahami dalam pengertian modern sebagai “kritik sastra”, *in stricto sensu*? Dan bagaimana kesusastraan, dipahami secara baru sebagai objek bagi kritik tersebut, mendapat pengertiannya yang “resmi” sebagai suatu lembaga tekstual yang memiliki domainnya sendiri, tetapi juga mengalami pergeseran dan terkadang peleburan dengan wilayah-wilayah di luarnya?

Renaissans dan Dua Kritik

Istilah *dua kritik* berutang pada esai Barthes yang mencatat berkembangnya dua jenis kritik dalam tradisi literer Prancis 1960-an – “kritik universitas” dan “kritik ideologis”, atau “kritik objektif” dan “kritik interpretatif”.⁷ Rumusan ini berguna tidak saja untuk menggambarkan suasana kritik sastra pada rentang historis yang khusus itu, tetapi juga untuk menandai praktik “kritik” pada fase yang jauh sebelumnya, yaitu pada transisi antara abad ke-16 Renaissance dan abad ke-17, ketika kritik sastra di Prancis belum menjadi suatu lembaga yang memiliki hubungan formal dengan kesusastraan.

⁴ Bdk. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris: Minuit, 1979, h. 30-31.

⁵ Pasca-1960-an, kita dapat berbicara tentang fase-fase yang tidak serupa antara dekade 1970-an, yang merupakan periode pengembangan dari eksperimentasi *avant-gardis* kritik sastra 1960-an; dekade 1980-an, yang disebut-sebut dekade “malaise” dalam kritik sastra Prancis; dekade 1990-an dan terutama pasca-2000 yang ditandai oleh perkembangan medium-medium artistik baru yang mengubah cara sastra dibaca – medium-medium audiovisual-virtual. Lihat, Robert Rakovic, “Quelle politique de (la) crise d’après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique”, *Trans : Revue de la littérature générale et comparée*, (4) 2007.

⁶ Henry James, *Selected Literary Criticism*, New York: McGraw-Hill, 1965.

⁷ “Les deux critiques”, dalam Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1991.

Terdapat setidaknya dua kecenderungan kritik yang diperlihatkan pada rentang itu, yaitu kritik para pencipta dan kritik para kritikus. Dua praktik kritik, yang namun demikian dilakukan tak jarang oleh subjek yang sama, dua praktik kritik yang belum memilah secara ketat antara pencipta dan kritikus. Hal ini terlihat pada Rabelais dan Montaigne, serta para pengarang teater (*auteurs dramatiques*) Prancis abad ke-17 – Corneille, Racine, La Bruyère, Molière. Karya-karya Rabelais adalah karya sastra sekaligus contoh kritik sastra, dalam pengertiannya yang paling wantah, yaitu kritik terhadap norma-norma pada zamannya yang disampaikan secara sastra, tetapi juga sekaligus kritik terhadap “standar” estetika Yunani Kuno. Pada Rabelais, kita menemukan upaya pertama untuk mengangkat prestise bahasa Prancis sebagai bahasa yang menandai “keterputusan”, dan bukan sekadar kontinuitas, dari Latin.

Montaigne memperkenalkan kritik dengan ironi dan humor, dan mencipta suatu cara-ucap yang orisinal bagi kritik “satiris”. Dalam subjek yang dibicarakan, Montaigne adalah pendahulu dari kritik sastra moralis yang menjadikan sastra suatu bentuk pedagogi bagi pembelajaran dan pengenalan karakter manusiawi. Menurut Des Granges, Montaigne juga pendahulu bagi suatu bentuk kritik “imajis” yang melontarkan satir-satirnya dengan penggambaran yang hidup, melampaui deskripsi yang kering dan datar;⁸ pada Montaigne, kita menangkap suatu “kritik naratif” – pendahulu bagi naratologi.

Corneille merefleksikan praktik penciptaannya dengan “pengujian-pengujian yang terkadang sangat mendalam”,⁹ sementara Racine menuliskan kritiknya dengan ulasan-ulasan pendek atas karya teater atau puisi-teatral penulis lain dan konsepsinya sendiri mengenai teater. Kritik itu, dengan demikian, lahir dari proses *a priori* yang berlangsung dalam penciptaan dan, di lain waktu, dari tanggapan *a posteriori* atas kritik orang lain terhadap karyanya, yang direfleksikannya ke dalam suatu kritik. Ini terlihat pada Corneille; kritik-kritiknya adalah refleksi atas penciptaannya, penggaliannya atas konsepsi baru tentang teater dan puisi-dramatik, tetapi terkadang juga pembelaan atas ofensif para kritikus; misalnya, pembelaannya atas *Le Cid* dari Scudéry.

Polemik-polemik sastra yang melibatkan pencipta dan kritikus, yang ditanggapi dengan refleksi atas kritik itu dalam bentuk kritik yang lain, mendorong lahirnya suatu lapisan baru yang menempatkan diri secara lebih sadar-diri sebagai “kritikus”. Dalam hal ini, penerbitan dan akademi sastra memegang peran yang bertujuan menengahi polemik yang terjadi, dan memungkinkan status kritikus mengalami pelembagaan yang lebih tertata. Polemik antara Corneille dan Scudéry mengundang kehadiran *Académie française*, suatu lembaga intelektual tunjukkan Louis XIV di bawah otoritas Kardinal Richelieu, dan keterlibatan jurnal *Observateur* dengan penulis kritiknya, Chapelain. Peran penerbitan ini, baik dalam arti *journal* (jurnal berisi ulasan-ulasan panjang) maupun *gazette* (terbitan

⁸ Ch. M. Des Granges, *Précis de la littérature française*, Paris: Hatier, 1922.

⁹ Carton, *Op.cit.*, h. 30.

berisi resensi-resensi pendek, *comptes-rendus*, dengan penulisnya yang disebut *gazetier*, seperti yang dilakukan Robinet terhadap karya-karya Molière) patut dicatat.

Tidak dapat dilewatkan pula “kamar-kamar kesusastraan” (*salons littéraires*), ruang-ruang khusus yang dibangun para aristokrat untuk pembacaan sastra, pertunjukan musik, serta berbagai hiburan seni lainnya; ruang-ruang ini memainkan peran yang sangat vital bagi praktik kritik, dengan munculnya selapisan bangsawan, terutama dari kaum wanita, sebagai kritikus yang berpengaruh. Hal ini yang dilakukan oleh Madame de Rambouillet dengan *salon*-nya yang masyhur, *Hôtel Rambouillet*. Ruang-ruang itu – yang dalam Prancis abad ke-19 dan ke-20 bergeser ke kafe-kafe – menjadi tempat pembaptisan para sastrawan dan kritikus, tak jarang dengan keterlibatan *Académie française* dalam polemik-polemiknya.

Pematangan dua praktik kritik itu berhubungan dengan dua kebutuhan yang berbeda. Pengarang menulis kritik untuk membuat semacam sketsa (*esquisse*) bagi cara kerjanya, keyakinan-keyakinan estetikanya, penggambaran yang lebih eksplisit tentang alur dan proses penciptaannya, pengujian atas pembacaan orang lain terhadap karyanya... – pendeknya, untuk menautkan diri, entah melalui pancaran otonom penciptaan sendiri atau pantulan reflektif penciptaan orang lain, pada *penciptaan* sebagai esensi dan objek yang sesungguhnya bagi kritik. Sementara itu, kritikus menulis kritik untuk menilai dan memberi “putusan estetik”, memilah dan memilih, mencecap dan menimbang, mencela atau merekomendasikan, untuk pada gilirannya menetapkan, dengan cara yang dogmatis atau hipotetis, *norma-norma penciptaan*.

Hal terakhir ini yang diperlihatkan oleh para *Mesdames* patron *salons littéraires* itu – selain Madame de Rambouillet, kita dapat menyebut Madame de Sévigné dan Madame de Bouillon – tetapi juga Visé, Subigny, Huet, Régnier, serta sejumlah penerbit mereka. Peran mereka sangat vital untuk menempa suatu bentuk kritik berdasarkan penilaian atas “citarasa” karya sastra (*le goût des lettres*) guna menemukan, dalam puisi-teater atau narasi roman yang mereka baca, “kesadaran akan yang-indah” (*la conscience du beau*); karenanya, sastra pada rentang fase ini disebut juga “*Belles-Lettres*” atau Surat-surat yang Indah.

Istilah “citarasa” menyingkap dua dimensi internal sekaligus eksternal dari bentuk kritik ini: internal, karena menyiratkan bahwa karya sastra memiliki kualitas-kualitas inheren yang dianggap sudah seharusnya melekat (keindahan, keagungan, keluhuran, kemampuannya menarik jiwa pembacanya ke taraf kesadaran yang lebih tinggi, dst.); eksternal, karena mengungkap konstruksi sosial dari selera sastrawi yang dibentuk, yaitu seturut dengan norma-norma kesopanan (*courtoisie*) dan etiket kaum aristokrat – kedua dimensi ini akan menyediakan prakondisi bagi teori sastra maupun sosiologi sastra. Para kritikus itu memilah karya-karya sastra sesuai dengan “citarasa”-nya, sesuai dengan kemampuan karya itu mengartikulasikan ceritanya secara memikat, elegan, dan simpatik sehingga mampu mengangkat kehormatan pengarangnya di mata para audiensnya. Dengan kata lain, tujuan kritik ini adalah keberterimaan karya; ia memilah dan memilih karya-karya yang dapat diterima dan diintegrasikan ke dalam norma-norma moral

tertentu. Fungsi kritik ini adalah diskriminatif secara moral: mendiskreditkan, mencela, atau merendahkan karya sastra yang tak dapat diterima oleh norma tersebut. Namun demikian, para kritikus itu baru memilah menurut “citarasa” dan belum melakukan suatu teoretisasi atas norma-norma penciptaan. Peran kedua tersebut secara resmi dimainkan oleh para akademisi, dan dalam konteks abad ke-17, kita mesti menyebut Nicolas Boileau, pendahulu bagi kritik sastra akademis tetapi juga peletak bagi konsepsi modern tentang “metode” kritik sastra.

Dengan karyanya, *Art poétique*,¹⁰ Boileau meletakkan untuk pertama kalinya, dalam bentuk sangat elementer, prinsip-prinsip sastra yang “baik”, yang disebutnya dengan “Puitika”. Dalam hal ini, Boileau menarik kesejajaran langsung antara dirinya dan Aristoteles serta Horace dalam “Puitika” mereka: menetapkan prinsip-prinsip umum dan khusus yang memungkinkan seorang kritikus memilah antara karya yang berselera baik dan buruk, melakukan klasifikasi genre sastra, dan memungkinkan seorang pembaca menulis karya sastra yang “baik” berdasarkan “kode keindahan” (*code de beauté*) yang intrinsik di dalam kesusastraan. Boileau mengekstraksikan apa yang menjadi selera kaum aristokrat yang baru berhenti pada *moral kritik* ke dalam suatu *konsep kritik*, dengan merumuskan “standar” keindahan yang digali dari sumber utama Boileau: estetika klasik Latin Greko-Roman.

Dalam hal ini, tujuan kritik bukan lagi mendiskriminasi secara langsung, tetapi mempurifikasi: kritik sastra mesti memurnikan kesusastraan dari cacat bahasa atau cacat nalar kebahasaan dalam karya.¹¹ Untuk itu, kritik sastra mesti meletakkan sebuah metode dengan mempelajari karya pada dirinya dan untuk dirinya. Kritik itu mesti menggali prinsip-prinsip esensial dari estetika klasik yang terbukti bertahan, karena dianggap merepresentasikan kode keindahan yang universal, untuk diterapkan kepada karya itu sendiri. Dan metode itu mestilah objektif, terukur, dan mampu memperlihatkan simetri, harmoni, dan kepaduan komposisional yang menunjukkan kesatuan antara bentuk dan isi, serta anasir di dalam isi. Seorang Cartesian, Boileau menerjemahkan prinsip filosofis Descartes ke dalam sastra: keniscayaan menghadirkan karya sastra sebagai sesuatu yang jelas dan terpilah (*clair et distinct*) dan terukur layaknya geometri.

Dalam hubungannya dengan praktik kritik pertama yang dilakukan oleh para pencipta, konsepsi Boileau ini dengan jelas hendak memposisikan diri secara didaktik sebagai petunjuk dan pembimbing bagi penciptaan; dengan kata lain, penciptaan bukanlah sebuah aktivitas yang liar melainkan penuh disiplin, yang mesti dibimbing dan diarahkan oleh kritik. Kritik, dengan demikian, mendikte penciptaan. Penciptaan dapat melahirkan karya sastra yang baik, sejauh ia dibimbing dan diterangi oleh kritik. Kita menyaksikan di sini suatu pergeseran yang sangat penting mengenai definisi

¹⁰ Paris: Hachette, 1881.

¹¹ Dalam konteks bahasa Prancis, hal ini juga berarti pemurnian bahasa Prancis dari kata-kata yang kotor atau tak pantas, dari infleksi dan pengaruh-pengaruh asing yang menodai kemurnian akar Latin bahasa tersebut.

kesusastraan, yaitu bahwa kesusastraan hadir, sejauh ia didefinisikan oleh kritik, sebagai objek bagi kritik. Kritik lebih unggul daripada kesusastraan, sebagaimana inteligensi lebih unggul – dalam skema Cartesian – daripada tubuh. Sastra adalah materi, tubuh yang tercipta secara natural oleh Alam, tetapi materi itu akan tetap abadi dalam kealamiahannya sampai ia ditemukan oleh kritik. Maka dalam konsepsi ini, sastra diperlakukan sebagai suatu esensi yang pada dirinya tidak berubah dan abadi, sehingga yang diperlukan adalah penciptaan ekspresi yang baru guna mengungkap esensi itu melalui berbagai genre yang ada; sebagaimana kebenaran, dalam diktum Cartesian, adalah abadi, dan yang diperlukan hanyalah penciptaan metode yang baru guna mengungkap kebenaran itu.

Romantisme dan Krisis Puitika Representasi

Estetika Prancis abad ke-17 merupakan – meminjam istilah Jacques Rancière – suatu “puitika representasi” (*la poétique de la représentation*)¹² yang bekerja dengan konvensi tentang harmoni, keselarasan, simetri, keterpilahan, sebagai unsur-unsur yang membentuk “representasi” sastra yang berkualitas, atau “representasi” dari esensi sastra itu sendiri yang abadi. Namun, watak utama dari puitika ini adalah sifatnya yang hierarkis: ia memilah sastra sesuai prinsip hierarkis dengan menempatkan inteligensi/jiwa di atas tubuh, ujaran-tindakan (*parole-acte*) di atas penulisan (*écriture*), dan bekerja dengan apa yang disebut Rancière sebagai “primat fiksi” (*primat de la fiction*),¹³ yaitu klasifikasi hierarkis genre sastra berdasarkan materi yang dibicarakan dan cara mengungkapkannya. Inilah yang dilakukan oleh Boileau dengan memilah berbagai genre sastra yang ada (elegi, ode, soneta, epigram, balada, satir, dst.), sambil meletakkan di bawah genre sastra *par excellence*, yaitu tragedi. Tiga genre utama terbentuk di seputar hierarki itu: tragedi untuk yang pertama (yang polanya menjadi dasar bagi estetika klasik Greko-Roman), epos atau puisi epik (*épopée*), disusul oleh komedi. Ketiganya tersusun seturut yang dibicarakan: para pahlawan yang terbelah antara manusia dan dewata (tragedi), pahlawan biasa (epos), *anti-hero* (komedi). Keterpilahan di antara ketiganya menopang sistem representatif yang dibangun.

Namun pada abad ke-18 dan ke-19, seiring dengan runtuhnya monarki yang menjadi pranata bagi puitika ini, terjadi krisis pada sistem representasi dengan dimulainya suatu proses puitika lain yang disebut Rancière sebagai puitika “estetik” (*la poétique esthétique*), yaitu puitika yang mengganti primat fiksi yang hierarkis ke dalam “primat bahasa” (*primat du langage*)¹⁴ yang egaliter, di mana yang terpenting bukan lagi materi yang diangkat, tetapi cara ungkapnya, di mana apa saja dapat menjadi subjek bagi sastra. Sastra dibangun bukan lagi atas esensi yang tetap, melainkan atas ekspresinya,

¹² Jacques Rancière, *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Fayard/Pluriel, h. 20.

¹³ Ibid., h. 22.

¹⁴ Ibid., h. 28.

yaitu model penulisannya (*modèle de l'écriture*), atau ekspresivitas kebaksaannya. Dilihat dari ekspresinya, maka yang terpenting bukan lagi *apa* yang dibicarakan oleh karya sastra, melainkan *bagaimana* karya itu ditulis dan *bagaimana* subjek yang dibicarakan itu diekspresikan. Inilah estetika yang dibawa oleh Romantisme terhadap Klasisme; estetika ini menggantikan esensi sastra dengan ekspresi dan mencairkan hierarki subjek sastra ke dalam suatu ruang kosong di mana apa saja, tanpa memandang nilainya yang penting atau remeh-temeh, dapat menjadi subjek bagi sastra sejauh dapat diekspresikan dengan kuat dan penuh efek.

Krisis ini membawa perubahan yang secara gradual – seturut dengan proses revolusioner yang panjang dalam konstelasi sosial dan politik Prancis, dari runtuhnya monarki menuju tatanan Republikan baru – memisahkan estetika Romantik dari Klasik. Hal ini setidaknya pertama-tama ditandai oleh dua hal. *Pertama*, pembalikan para pencipta terhadap privilese kritik para kritikus; para pencipta semakin menuntut otonomi yang independen atas penciptaannya, menyaingi otoritas kritikus. Inilah yang dilakukan oleh para *philosophes* ensiklopedis (Diderot, Voltaire, D'Alembert). Meski Voltaire, misalnya, mengakui keelegan konsepsi Boileau, namun, sebagai pencipta, ia mempertahankan suatu keluwesan kreatif yang resisten terhadap norma-norma penciptaan yang ditetapkan Boileau. Voltaire mengangkat satir dan anekdot – yang bertolak dari para *anti-hero* (“Si Lugu”) – ke dalam taraf kesusastraan yang sama kualitasnya dengan tragedi atau puisi epik klasik; Diderot mengangkat komedian sebagai figur sentral teater, menggantikan dramawan tragis, figur istimewa teater Klasik. *Kedua*, semakin menguat dan mapannya kritik akademis, yang ditandai oleh perkembangan kritik “objektif” dari “doktrinarisme” Boileau ke “dogmatisme” Ferdinand Brunetière, dan prestise kelembagaan yang diperankan oleh Universitas Sorbonne sebagai pusat kritik sastra akademis.

Perubahan-perubahan itu berkisar di seputar goyahnya prinsip puitika representasi – doktrin utama filsafat Cartesian – yang mengunggulkan rasio atas hasrat dan simpati, dan penekanan pada disiplin rasional atas kapasitas mental, psikologis, dan afektif. Bertentangan dengan rasionalisme Cartesian, para pengarang Romantik menekankan hasrat, simpati, dan spontanitas ekspresif. Bertentangan dengan keterpilahan anasir dan genre dalam karya, mereka melakukan eklektisisme dengan mencampur atau mengasimilasikan berbagai genre yang ada ke dalam suatu genre baru yang heteroklit.

Perubahan ini berlangsung secara tidak seragam dalam ranah kritik penciptaan maupun kritik “akademis” – eklektisisme dan resistensi atas rasionalisme itu terlihat paling menonjol dalam kritik penciptaan. Terhadap optimisme Cartesian, para kritikus Romantik bertolak dari pesimisme dan semangat ironis terhadap linearitas, dan memperlihatkan ketertarikan pada kejutan, kekuatan ekspresif, dan kombinasi yang ganjil antara kerian yang eksef dan sentimen kegetiran (hal terakhir ini akan menajam di akhir abad ke-19 dengan simbolisme *à la* Baudelaire dan kritik Verlaine). Dalam hal ini, penting menggarisbawahi perubahan dalam orientasi kritik itu.

Kritik penciptaan Romantik, berbeda dengan kritik representatif, tidak lagi tercurah pada upaya defensif kritikus-pencipta untuk membela kualitas atau keunggulan literer karya sendiri dari serangan kritikus “akademis”. Ia mulai lebih terorientasi “ke dalam”, bukan lagi kepada proses penciptaan individual, melainkan kepada pembentukan konsep yang singular tentang kesusastraan sebagai suatu “lembaga” tekstual yang dibangun atas reorganisasi otonomi bahasa dan hubungan yang spesifik antara karya (*œuvre*) dan dunia, antara kata-kata dan benda. Para kritikus-pencipta dari abad ke-17 masih berbicara tentang proses kreatif secara individual dan konsepsi-konsepsi individual pengarang tentang karya yang ditulisnya, suatu proses yang menempatkan penciptaan sebagai objek bagi refleksi atau pemikiran. Namun, meski beberapa tendensi seperti ini bertahan, para kritikus-pencipta dari abad ke-18, lebih-lebih abad ke-19, melangkah lebih jauh dengan masuk bukan lagi kepada Penciptaan, sebagai proses, tetapi kepada Sastra sebagai produk – Sastra sebagai suatu objek bentukan yang direfleksikan secara sadar. Maka, pengarang tidak lagi berbicara tentang subjektivitasnya (dalam suatu pola “auto-reflektif” yang hendak menunjukkan kepada dunia siapa “aku”), melainkan berbicara tentang karya sebagai produk penciptaan yang memiliki hubungan yang otonom terhadap dirinya sebagai pengarang. Pertanyaan yang melatari diskursus ini bukan lagi “Siapakah aku, Pengarang?” melainkan “Apakah Karya itu?”, “Apakah objek yang bernama Kesusastraan itu?” “Apakah kata-kata?”.

Hal ini yang mendorong suatu refleksi, juga teoretisasi awal, dari intuisi Flaubert tentang novel (*roman*), sebagai genre baru yang muncul dari krisis sistem representatif, suatu “genre tanpa genre”¹⁵ yang tidak dapat dikategorikan ke dalam kategori sistem yang lama, karena satu hal yang singular: kemampuannya melepaskan bahasa dari tujuan fungsionalnya, yang dalam estetika Klasik memiliki tujuan untuk menghibur atau mengedifikasi jiwa pembacanya, ke dalam suatu prosa di mana kepekatan bahasa dan keutuhan ekspresif menentukan keberhasilan atau kegagalannya sebagai karya. Bahasa menjadi sistem “autotelik” (*autós*, diri; *télos*, tujuan) yang tidak memiliki tujuan kecuali dirinya sendiri. Selain itu, tentu saja, kemampuan novel untuk mengangkat subjeknya tanpa kecuali – dalam novel, tulis Flaubert, “tak ada yang indah dan tak ada yang buruk ... gaya adalah satu-satunya cara absolut bagi novel untuk melihat segala sesuatu”.¹⁶

Pencarian akan pemikiran tentang produksi literer, yang memungkinkan kesusastraan dipahami secara baru dalam materialitas ekspresifnya, terlihat dari cara pencarian itu dipadatkan ke dalam “fragmen-fragmen”. Muncul fenomena baru “manifesto” sastra, seperti dalam jurnal *La Muse française* atau manifesto Victor Hugo tentang puisi atau roman dramatik sebagai ciri dari modernitas literer. Gagasan “fragmen” ini sebagian dipengaruhi oleh Romantisme dalam sastra Jerman melalui terbitan-terbitan *Athenaeum* Schlegel bersaudara, yang berambisi menjadikan

¹⁵ Ibid., h. 29.

¹⁶ Ibid.

kesusastraan suatu medium absolut bagi Ide tentang Yang Sastrawi.¹⁷ Patut dicatat juga fakta bahwa para kritikus-pencipta itu tak jarang memposisikan diri juga sebagai seorang kroniker, atau penyusun kronik bagi peristiwa-peristiwa yang berlangsung atau mereka amati, yang menjadi bahan dari sebuah fragmen cerita, novelet, atau puisi. Ini yang dilakukan Hugo dalam antologi kroniknya, *Choses vues*.

Sementara para pencipta mengeksplorasi kesusastraan sebagai objek yang dipikirkan, sering kali secara heterodoks terhadap norma-norma penciptaan sebelumnya, para kritikus “akademis”, mewarisi cita-cita metodis Boileau, semakin kukuh memperlakukan sastra sebagai objek bagi analisis. Perbedaan orientasi ini dapat dirumuskan sebagai dialektik antara Sintesis versus Analisis. Pencipta mencari keutuhan sintetik dari Sastra, kritikus memecah keutuhan itu ke dalam satuan-satuan kecil analitik. Terdapat setidaknya empat model kritik di sini: kritik dogmatis, kritik impresionis, kritik moralis, dan kritik analitik.¹⁸

“Kritik dogmatis” Ferdinand Brunetière¹⁹ merupakan pengembangan modern dari cita-cita kritik metodis Boileau. Ia disebut dogmatis, karena memberikan penilaian terhadap kualitas sebuah karya menurut kemurniannya dalam menjaga kontinuitasnya dengan akar Latin bahasa Prancis. Ia mempertahankan pandangan evolusionis tentang sejarah kesusastraan modern, sebagai produk yang evolutif dari kesusastraan klasik. Ia memandang, karenanya, keterputusan dari akar Latin sebagai wujud dekadensi sastra Prancis – suatu posisi yang membawanya berseberangan secara tajam dengan Flaubert atau Zola, yang mengangkat bahasa-bahasa “rendahan” dari kaum jelata. Analisisnya terhadap kemurnian Latin dari karya sastra Prancis, agaknya mengantisipasi pendekatan filologi sastra yang menandai peralihan abad ke-19.

“Kritik impresionis” menunjukkan kecenderungan yang kurang analitik daripada kritik yang pertama. Seperti diperlihatkan oleh kritikus utamanya, Jules Lemaître,²⁰ kritik ini menampilkan karya sastra sebagai sehimpunan kesan-kesan yang memberi suatu potret utuh tentang kehidupan sang pengarang dan pesan yang ingin disampaikannya. Seperti Brunetière, Lemaître mengunggulkan estetika Klasik sebagai model literer, tetapi tanpa menilai modernitas secara hitam-putih sebagai antitesis bagi Klasisisme. Ia menangkap spirit Klasik pada caranya menampilkan hidup secara jenaka atau bijak, tanpa dibebani keharusan moral. Model kritiknya dekat dengan pendekatan kritik biografis Sainte-Beuve, yang berhasrat pada rekonstruksi moral kepengarangan melalui kesan-kesan yang tertangkap dari sebuah karya.

“Kritik moralis”²¹ mewarisi sebagian aksentuasi moral dari Klasisisme, namun memberi tekanan yang lebih pada moralisme melalui moralitas keagamaannya yang

¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe dan Jean-Luc Nancy, *L’Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, h. 57 dst.

¹⁸ Ernest Tissot, *Les Évolutions de la critique française*, Genève: H. Georg, 1890.

¹⁹ Ibid., h. 39.

²⁰ Ibid., h. 75.

²¹ Ibid., h. 123 dst.

kuat, yaitu moralitas Katolik. Dalam arti sempit, kritik sastra ini menghendaki suatu puritanisme literer yang menghendaki agar karya sastra kembali menjadi sarana bagi ide-ide religius. Kebencian terhadap sastra modern yang dipandang “dekaden” terlihat dari kritik-kritik Edmond Scherer terhadap Baudelaire, Zola, Manet; atau asketisme pastoral Jules Barbey d’Aurevilly yang melihat Ide, alih-alih Sensasi, sebagai prinsip sastra. Kritik ini menganalisis karya sastra hanya untuk melihat konsekuensi moralnya kepada pembaca.

Namun, jika kritik moralis dilakukan sebagian oleh kalangan Katolik yang reaksioner terhadap watak sekular Revolusi dan perubahan-perubahan moral yang dibawanya, di sisi lain, kritik ini juga dilancarkan oleh para pembaharu sosialis abad ke-19, seperti para sosialis Saint-Simonian yang mengkritik pesimisme sastra modern dan menyerukan perlunya pembaharuan spiritual sastra bagi solidaritas sosial.²² Fungsi moralis dari kritik ini akan diperdalam oleh kritik sastra Marxis pada abad ke-20, yang melihat sastra dari fungsi sosialnya memperkuat atau memperlemah moral revolusioner.

Di antara keempat kritik di atas, “kritik analitik” merupakan kritik yang memerankan fungsi analitiknya dengan paling tepat, dibandingkan – yang terdekat – “kritik dogmatik” serta kedua kritik yang lain. Namun berbeda dari “kritik dogmatik”, kritik analitik membebaskan diri dari pretensi untuk merestorasi cacat kebahasaan karya, atau memberi putusan moral tentang karya. Satu-satunya pretensi kritik analitik adalah nilai keilmiahannya (*scientificité*) dari pendekatannya.

Kritik ini mengambil titik tolak dari konsepsi tentang karya sastra sebagai karya yang mengandung tanda-tanda (*signes*) – tanda kebahasaan maupun tanda yang merujuk kepada inteligensi kreatif pengarang, hidup atau genealogi penciptaannya. Inilah pendekatan kritik Hyppolite Taine yang melihat, di balik keutuhan sintetik sebuah karya, hubungan di antara tanda-tanda sebagai unsur analitik terkecil yang membentuk karya. Masing-masing tanda itu membentuk dimensi material dari ekspresivitas bahasa, yang memungkinkan pembaca menangkap modus berpikir (*mode de penser*), modus merasakan (*mode de sentir*), dan modus kehidupan (*mode de vivre*) pengarang. Pendekatan ini akan merintis kritik semiologis pada abad ke-20.

Konsepsi semiotik Taine masih bersifat umum, dan karenanya belum benar-benar layak disebut “semiologi” dalam pengertian modern. Tetapi, pendekatan ini memberikan suatu visi tentang karya sebagai konstelasi hubungan-hubungan, suatu universum yang memiliki relasi-relasi eksplisit maupun implisit. Suatu visi kritik yang akan digali oleh formalisme maupun semiologi abad ke-20 dengan cara yang lebih rinci.

“Genealogi” menjadi kata kunci bagi pendekatan kritik analitik lain yang diinisiasi Sainte-Beuve. Prinsip genealogi ini adalah “karya ada karena manusia, manusia ada karena lingkungan” (*L’œuvre par l’homme, l’homme par le milieu*). Ia melihat karya sebagai ekspresi dari kehidupan pengarangnya – kebenaran karya mesti dicari dalam potret

²² Collectif, *Doctrine de Saint-Simon : Exposition, première année, 1829*, Paris: Librairie Michel Rivière, 1924.

kehidupan pengarang. Analisis karya mengandaikan analisis biografis. Sementara analisis biografis tak lepas dari analisis tentang lingkungan, maka analisis ini mesti mencakup pula analisis tentang akar, asal-usul (genetik), dan pengaruh sosial atau karya lain terhadap suatu karya. Meminjam pendekatannya dari zoologi dan botanologi abad ke-19, Sainte-Beuve memperkenalkan suatu pendekatan genetik, yang akan dielaborasi di abad ke-20 oleh kritik genetik.

Dua kritik analitik lain dilakukan oleh Paul Bourget, dengan psikologi sastranya – pendahulu bagi kritik psikoanalitik – yang melihat karya sastra murni sebagai ekspresi psikologis sang pengarang; juga oleh Émile Hannequin dengan “esto-psikologi” (*esthopsychologie*)-nya, yang menggabungkan tiga pendekatan kritik sastra: “estetika” yang mengkaji emosi pengarang dan pengaruhnya terhadap emosi pembaca, “psikologi” yang mengkaji karya dan suasana mental-kejiwaan pengarang, dan “sosiologi” yang mengkaji hubungan antara karya, pembaca, dan konteks sosialnya. Pendekatan kritik Hannequin memperlihatkan kemajuan yang lebih kompleks di antara pendekatan kritik analitik yang lain, karena mulai terlihat upaya mempertemukan di antara berbagai pendekatan yang berbeda, dan membuka jalan bagi suatu cara memperlakukan kritik bukan lagi sebagai paradigma abstrak, melainkan suatu pendekatan semi-empiris.

Hal ini akan diperkuat oleh pendekatan kritik Lansonian (Gustave Lanson) pada transisi antara akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20, dan akan terus mendominasi kritik sastra di universitas-universitas Prancis hingga akhir dekade 1950-an, yang menjadikan kritik sastra suatu teknik analitik yang empiris dan pedagogis untuk mengomentari masing-masing frase atau kata dari sebuah teks sastra, dan mengaitkannya dengan pendekatan historis sejarah sastra yang telah terbagi sesuai dengan masing-masing kecenderungan besar zamannya dan kategori-kategori besar yang telah ditetapkan sebelumnya oleh sejarah sastra (*histoire littéraire*).

Kritik dan Krisis

Sementara dua kritik itu – kritik-penciptaan dan kritik “akademis” – mengalami otonomisasi yang menuntut independensi satu sama lain, otonomisasi ini, di sisi lain, memperdalam jarak antara keduanya dan mengakibatkan kritik-penciptaan semakin resisten terhadap kritik “akademis” dan menolak beberapa kecenderungan dogmatis kritik “akademis” yang memperlakukan kritikus seolah-olah lebih unggul daripada pencipta, dan memperlakukan pencipta dan karyanya tak lebih sebagai objek yang mati untuk diamati dan dinilai. Hal ini berlaku setidaknya pada paruh pertama abad ke-20, sebelum pada dekade 1960-an, bersamaan dengan revolusi literer yang dilakukan oleh para *avant-gardist* “Novel Baru” (*Nouveau Roman*), kritik sastra mengalami revolusinya sendiri dengan “Kritik Baru” (*Nouvelle Critique*)²³ yang menolak pretensi ilmiah dan objektif teori sastra, dan membawa teori sastra ke dalam subjektivitas “metodis” yang

²³ François Bruno Traore, “Autorité des méthodes d’analyse de textes de la «Nouvelle Critique» et l’état actuel de la critique littéraire”, *Revue de CAMES*, Vol. 7 (2006).

menuntut penemuan dan pembacaan kreatif kritikus atas teks sastra melalui metode atau teknik yang memperlihatkan fleksibilitas yang tinggi akan interpretasi (Semiologi, Dekonstruksi). Pembelahan antara “dua kritik” itu berlaku hingga pada dekade 1960-an, ketika batas antara kritik “akademis” dan “non-akademis” itu melebur, yaitu ketika “kritik interpretatif” yang disitir oleh Barthes juga menuntut untuk menjadi “kritik objektif”, memanfaatkan perkembangan teoretis ilmu-ilmu sosial abad ke-20.

Resistensi kritik-penciptaan itu terlihat, pada transisi abad ke-20, dari cemooh Verlaine atas Sainte-Beuve²⁴ dan segala pendekatan “kritik biografis” yang hendak memahami karya sastra melalui rekonstruksi atas potret pengarangnya –kritik ini, karenanya, juga disebut “kritik potretis” (*critique portraitiste*) – dan bergaung kembali melalui Marcel Proust dengan *Contre Sainte-Beuve*. Resistensi itu mengungkap suatu pergeseran penting yang, bagi para pencipta, diabaikan atau tidak mampu dilihat oleh para kritikus – karena miskinnya imajinasi dan keterpakuan mereka kepada empirisitas “fakta-fakta” literer – yaitu munculnya krisis pada lembaga-lembaga yang menopang kesusastraan itu sendiri; gagasan-gagasan besar yang menjadi episentrum kesusastraan: “pengarang”, “karya”, “pembaca”. Bagaikan peramal, para pencipta telah mendeteksi gejala krisis ini jauh sebelum krisis ini benar-benar disadari oleh kritikus “akademis” pada 1960-an, misalnya Stéphane Mallarmé yang di tahun 1890-an, dalam aforisme-aforismenya, *Crise de vers* (“Krisis Lirik”), menulis: “Kesusastraan di sini mengalami krisis yang pelik, dan fundamental”.²⁵ Dan daripada memilih dikungkung oleh norma-norma penciptaan, sang penyair memilih mengikuti instingnya akan krisis, dan menangkap kebaruan penciptaan dalam krisis mendasar yang menimpa kesusastraan: “Aku menyukai, menghadapi langit mendung, berhadap-hadapan melawan jendela, mengikuti kilasan-kilasan badai” (*J’aime comme en le ciel mûr, contre le vitre, à suivre des lueurs d’orages*).²⁶

Resistensi ini menandai pencarian yang lebih mendalam dari para pencipta atas konsep kesusastraan yang tidak dapat didikte oleh kritik “akademis”, dan bahkan memberi tantangan kepada kritikus “akademis”. Mallarmé menulis puisi *Un Coup de dés* yang memberi tantangan kepada kritik sastra untuk keluar dari verbalisme kata-kata menuju pendekatan topologis atas ruang-ruang kosong yang diciptakan oleh puisi. Proust menulis *A la recherche du temps perdu*, yang memberi tantangan kepada kritik untuk memikirkan relasi baru antara kata-kata, aliran kesadaran, dan musikalitas, yang tidak dapat ditangkap oleh kekakuan dan keketatan pendekatan analitik. Sementara karya-karya itu menggedor-gedor batas-batas keilmiahan kritik “akademis”, mereka juga turut memperdalam pencarian penulisnya akan suatu bahasa baru yang dapat

²⁴ Solenn Dupas, “Regards sur la critique littéraire à la fin du XIXe siècle: l’exemple des portraits verlainiens”, *Revue ATALA*, n. 12, 2009.

²⁵ Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, Paris: Gallimard, Coll. “Poésie/NRF”, 2003, h. 247.

²⁶ Ibid.

mendesentralisasi, jika bukan meleburkan, “subjek” pengarang di dalam universum teks yang dibangun.

Ketika para kritikus-pencipta memperdalam konsepsi kesusastraan dengan membuka kemungkinan-kemungkinan terjauh yang bisa dicapai oleh bahasa, kritikus “akademis” pada paruh awal abad ke-20 berkuat untuk memperdalam “ortodoksi” teoretis mereka dengan menjadikan karya sastra sebagai objek ilmiah dalam pengertiannya yang ketat. Hal ini dilatari oleh penemuan dan pengembangan perangkat-perangkat teoretis baru yang menuntut status keilmiahannya dalam filsafat dan ilmu-ilmu sosial. Perkembangan linguistik mencangkokkan formalisme Rusia kepada kritik sastra Prancis. Pengaruh fenomenologi Husserlian memungkinkan lahirnya pendekatan “kritik kesadaran”, dan fenomenologi Gaston Bachelard memberi dasar bagi “kritik yang-imajiner” Jean-Pierre Richard, atau antropologi sastra Northrop Frye. Mutasi psikologi ke psikoanalisis menandai mutasi dari psikologi sastra ke psikoanalisis sastra (Charles Mauron). Sementara itu, ekonomi-politik Marxis dan materialisme historis memberi perumusan baru tentang sosiologi sastra yang tidak lagi positivistik, tetapi dialektis (Lucien Goldmann).

Barthes mencatat empat gugus kritik sastra pada dekade 1950-an dan dekade 1960-an, yang memberi konteks bagi *Nouvelle Critique* yang tercetus oleh esai Barthes tentang Racine, *Sur Racine*, dan berhimpun di seputar “kritik ideologis” atau “kritik interpretatif”, sebagai antipoda bagi “kritik universitas” atau “kritik objektif”: eksistensialisme, Marxisme, psikoanalisis (Freudian dan Bachelardian), dan formalisme-strukturalisme. Kritik-kritik ini, meski disebut “ideologis” karena berangkat dari keterkaitan kepada ideologi tertentu, atau tidak berpretensi memisahkan antara netralitas ilmiah dan intervensi politis-ideologis, masuk ke dalam pusaran “kritik akademis”, karena kritik-kritik tersebut menuntut status keilmiah yang lebih tinggi atas berbagai teori dan konsep yang dihasilkannya.

Dengan demikian, pemilahan antara “kritik universitas” dan “kritik ideologis” mulai luruh pasca-1960-an, ketika kritik ideologis mulai menggusur kritik tradisional yang pada paruh pertama abad ke-20 mendominasi perguruan tinggi Prancis, yang dibentuk oleh model kritik Lansonian. Hal ini terjadi bersamaan dengan pecahnya Sorbonne dan krisis legitimasi Sorbonne sebagai model bagi pendidikan tinggi Prancis pada Revolusi Mei 1968. Kritik ideologis, yang melakukan invensi – penciptaan yang baru – terhadap teori sastra dan melakukan suatu pembaruan dengan menyatakan suatu krisis tepat di jantung Kesusastraan sendiri, sejak 1970-an mulai diterima berangsur-angsur ke dalam kritik “akademis” dan mengalami “normalisasi”.

Peran pembaruan yang diciptakan oleh kritik sastra “ideologis” serta *Nouvelle Critique* pada momen yang sangat khusus pada dekade 1960-an dimungkinkan karena dua hal. *Pertama*, kritik ini mengemban fungsi menyatakan krisis dalam kesusastraan, dan bukan melegitimasi *status quo* kesusastraan, atau membangun suatu kanonisasi bagi kesusastraan. Modernitas literer tidak terletak dalam kelantangannya memproklamasikan suatu era baru, sebagaimana para pengarang Romantik, melainkan

pada keterusterangannya menyatakan sebuah krisis yang menandai keusangan model-model yang ada dan kebutuhan akan kebaruan (*nouveauté*), yang bisa jadi meregenerasi sebagian aspek dari teori tradisional atau meninggalkan seluruhnya. *Kedua*, kritik ini, namun demikian, tidak berhenti menyatakan krisis, atau menandai gejala krisis. Kritik itu juga membangun suatu cara pandang baru yang dapat diistilahkan di sini sebagai “metakritik”, yaitu seperangkat metode, teknik, atau *epistémé* berpikir tentang objek sastra yang memberi pendasaran baru atas praktik kesusastraan, namun tanpa mengklaim orisinalitas (kritik itu dapat menyerap berbagai pengaruh yang berbeda-beda, atau merujuk kepada berbagai referensi yang berbeda-beda) dan kejelasan atau stabilitasnya (kritik ini cenderung bersifat eksperimental dan asumsi-asumsinya siap untuk difalsifikasi). Dengan cara itu kritik menjadi dapat mengimbangi eksperimentasi para sastrawan, tanpa menempatkan diri sebagai lebih superior atau inferior daripada karya sastra.***