

okke k.s. zaimar
menelusuri makna *ziarah*
karya
iwan simatupang

an Bahasa

72



REGISTERED TRADE MARK
Fountain Pen

11/06
8

**menelusuri makna *ziarah* karya iwan
simatupang**

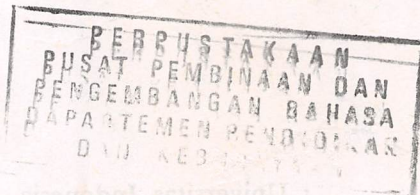


00037939

SERI ILDEP
dibawah redaksi W.A.L. Stokhof

menelusuri makna *ziarah* karya iwan simatupang

okke k.s. zaimar



Disertasi : Universitas Indonesia
 Tahun : 1990
 Promotor : Prof. Dr. Achadiati Ikram dan
 Prof. Max Milner
 Redaktur : W.A.L. Stokhof
 Asisten Redaktur : A.E. Almanar, B.L. Soepranyoto, dan
 M. Hardjosudiro
 Penasihat Redaktur : Amran Halim, Anton M. Moeliono,
 A. Teeuw, dan H. Steinhauer

SERI ILDEP

Diterbitkan dalam kerangka *Indonesian Linguistics Development Project*, proyek kerja sama antara Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia dan Jurusan Bahasa dan Kebudayaan Asia Tenggara dan Oceania, Universitas Negeri Leiden, Belanda.

Perpustakaan Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa	
No. Klasifikasi 5 899.21072 2A1 Am	<input checked="" type="checkbox"/> No. Induk : 9890 Tgt : 2-11-91 Ttd :

Untuk Ibu yang memberikan cahaya kehidupan padaku
Untuk Bapak yang memberikan makna pendidikan padaku
Untuk suami yang meniupkan semangat kerja padaku
Untuk anak yang menjadi tumpuan harapanku

TERIMA KASIH

Kepada Prof. Dr. Achadiati Ikram dan Prof. Max Milner atas bimbingannya dan kesediaannya menjadi promotor. Kepada Prof. Aart Van Zoest, Dr. Philippe Mogentale, Dr. Panuti Soedjiman, Dr. Boen S. Oemarjati atas bantuannya dan kesediaannya menjadi konsultan. Kepada M. Jean Maifreddy, mantan Direktur Bureau d'Action Linguistique atas kesempatan beasiswa yang diberikannya untuk penelitian kepustakaan di Perancis, atas dokumen-dokumen yang diberikannya, dan terutama atas bantuannya dalam menerjemahkan *Ziarah*. Kepada Team Managemen Program Doktor (TMPD) Depdikbud, dan Indonesian Linguistics Development Project (ILDEP) atas pembiayaan proyek penyusunan disertasi ini. Kepada semua teman di FSUI yang telah memberikan bantuannya.

PRAKATA

Belasan tahun yang lalu, saya berkenalan dengan karya Iwan Simatupang: *Ziarah*. Peristiwa itu sangat mengesankan: karya itu mempunyai daya tarik luar biasa, walaupun—harus diakui bahwa—saya tidak memahaminya. Analisis struktural yang diberikan oleh salah seorang pengajar dalam suatu penataran sama sekali tak saya pahami, mungkin berada di luar jangkauan saya. Namun demikian, analisis itu menggugah rasa ingin tahu saya. Mengapa saya tidak mampu menelan makanan yang telah disuapkan? Saya tahu pasti jawabannya: karena ketika itu saya berada dalam keadaan serba kekurangan. Pengetahuan teori tak memadai, pengalaman batin pun belum cukup. Hal itulah yang melecut saya untuk belajar.

Mengapa justru karya Iwan Simatupang yang menjadi titik tolak? Bentuknya yang tidak konvensional, cakupan budayanya yang luas, memaksa saya mengakui kekurangan saya. Kontak dengan karya sastra lainnya—yang lebih konvensional—tidak memojokkan saya untuk mengakui kekurangan itu. Saya selalu bisa "mengira" bahwa saya telah memahaminya.

Itulah sebabnya, ketika tiba saat menyusun disertasi, saya memilih karya tersebut sebagai objek penelitian. Sebenarnya, penelusuran makna ini tidak hanya berlaku bagi karya-karya inkonvensional, tetapi juga untuk karya-karya lainnya. Dengan penelusuran ini kita bisa menemukan makna-makna yang masih tersembunyi, yang belum terungkap.

Dengan penulisan buku ini tidak berarti bahwa seluruh makna *Ziarah* telah terungkap. Masih banyak lagi yang belum sempat saya gali. Waktu penyusunan disertasi yang sangat terbatas—lebih-lebih karena disertasi harus dibuat dalam dua versi, yaitu versi yang berbahasa Indonesia dan versi yang berbahasa Perancis—menyebabkan masih banyak makna yang terpendam, yang mungkin akan menarik peminat-peminat lain—atau saya sendiri kelak—untuk menggalinya.

Okke K.S. Zaimar.

DAFTAR ISI

	Halaman
TERIMA KASIH.....	ix
PRAKATA.....	x
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Karya Sastra dan Konteksnya.....	
1.1.1 Karya Sastra sebagai Unsur Budaya Nasional maupun Budaya Dunia	2
1.1.2 <i>Ziarah</i> , Karya Sastra Dunia.....	3
1.1.3 Iwan Simatupang, Penulis dan Penyerap Komunikasi Budaya	6
1.2 Pokok Permasalahan	17
1.3 Landasan Teori.....	18
BAB II Mencari Arah <i>Ziarah</i> : Analisis	
STRUKTURAL	32
2.1 Analisis Struktur Cerita.....	32
2.1.1 Urutan Tekstual Satuan Isi Cerita	35
2.1.2 Urutan Peristiwa Secara Kronologis.....	39
2.1.3 Urutan "Logis" Peristiwa.....	42
2.2 Analisis Tokoh.....	48
2.2.1 Pembahasan Nama	48
2.2.2 Gambaran Fisik Tokoh.....	55
2.2.3 Gambaran Lingkungan Sosial	58
2.3 Analisis Ruang dan Waktu	65
2.3.1 Unsur Ruang dalam Karya.....	65
2.3.1.1 Ruang Tertutup	66
2.3.1.2 Ruang Terbuka	68
2.3.2 Unsur Waktu Cerita dalam Karya.....	74
2.3.2.1 Waktu Cerita.....	75
2.3.2.2 Penunjuk Waktu.....	77
2.3.2.3 Peleburan dan Perancuan Waktu..	82
2.4 Analisis Pengujian.....	86
2.4.1 Kategori Modus.....	91
2.4.1.1 Pemfokusan	91
(1) Pemusatan Pandangan.....	95
(2) Kedalaman Pandangan	97
2.4.1.2 Jarak Pandangan	100

2.4.2 Kategori Tutar	104
2.4.2.1 Penceritaan	104
(1) Wicara Pencerita Dalam	104
(2) Wicara Pencerita Luar	105
a. Yang Menggunakan Wicara Alihan	105
b. Yang Menggunakan Wicara yang diceritakan	107
2.4.2.2 Kehadiran Pencerita	107
(1) Pronomina dan Determinator ..	108
(2) Variasi Medan Leksikal	110
a. Pengulangan	110
b. Isotopi	113
2.5 Ziarah dan <i>Nouveau Roman</i>	124
BAB III TONGGAK-TONGGAK PEMAHAMAN:	
PERSPEKTIF SIMBOLIK	135
3.1 Kesadaran Filosofis tentang Kehidupan Manusia	139
3.1.1 Kondisi Manusia	140
3.1.1.1 Eksistensi Manusia	140
3.1.1.2 Masalah Kebebasan	141
3.1.1.3 Pilihan, Tindakan, dan Tanggung Jawab	143
3.1.1.4 Kecemasan dan Kemunafikan	147
3.1.1.5 Konflik Pandangan	152
3.1.2 Absurditas Eksistensi	153
3.1.2.1 Ketiadaan Makna Hidup	162
3.1.2.2 Perasaan "Terasing"	162
(1) Pelukis	162
a. Pelukis dan Masyarakat	162
b. Pelukis dan Alam	172
(2) Walikota	180
(3) Opseter Pekuburan	183
3.1.3 Pemberontakan	187
3.1.4 Kematian	192
3.1.4.1 Kematian, Titik Akhir Kehidupan	194
3.1.4.2 Kematian, Misteri Keadaan Manusia	196

3.1.4.3 Tindakan Bunuh Diri.....	201
(1) Tindakan Bunuh Diri Opseter Pekuburan Pertama	202
(2) Tindakan Bunuh Diri Opseter Pekuburan Kedua	202
(3) Tindakan Bunuh Diri Walikota Ketiga	203
3.2 Kesadaran Sosial.....	207
3.2.1 Para Penguasa	208
3.2.2 Para Pamongpraja dan Pegawai Swasta..	214
3.2.3 Massa	215
BAB IV KESIMPULAN.....	221
DAFTAR PUSTAKA	231
LAMPIRAN Urutan satuan teks.	239

BAB 1

PENDAHULUAN

1.1 Karya Sastra dan Konteksnya

Dalam suatu karya sastra terpancar pemikiran, kehidupan, dan tradisi yang hidup dalam suatu masyarakat. Karena itu, berbicara tentang kesusastraan berarti juga membicarakan suatu segi kebudayaan. Sekarang, di mana-mana kita dapat menyaksikan percampuran budaya. Berkat hubungan antar-negara dan adanya komunikasi modern, dunia menjadi lebih kecil. Lagi pula, situasi politik menunjang percampuran budaya tersebut. Kita masih dapat melihat akibat kolonisasi yang tersebar selama berabad-abad di berbagai bagian bumi ini.

Di Paris, misalnya, kita lihat hadirnya berbagai macam budaya bersama penduduknya, baik yang berasal dari Eropa maupun dari benua lain: dari Asia atau dari Afrika. Mereka tinggal bersama kelompoknya dalam wilayah-wilayah. Muncullah kekhawatiran bahwa Paris akan menjadi menara Babel, tempat manusia tidak lagi saling mengerti karena perbedaan bahasa. Hal itu mungkin terjadi jika setiap orang tetap terpencil dalam lingkungannya masing-masing. Akan tetapi, selama masih ada komunikasi antarmereka, selama masih ada kontak budaya, kekhawatiran itu tidak perlu ada.

Di pihak lain, ada pula kekhawatiran akan terjadinya penyeragaman budaya yang akan mengarah pada kemiskinan budaya. Akan tetapi kita masih jauh dari situasi semacam itu. Justru di sini ingin dikemukakan bahwa hampir dalam setiap negara terdapat keragaman budaya.

Demikian pula halnya di Indonesia, negeri yang terdiri dari ribuan pulau. Setiap suku bangsa mempunyai budaya sendiri. Lagi pula posisi geografisnya menyebabkan Indonesia selalu terbuka bagi datangnya berbagai pengaruh budaya dari luar. Indonesia telah lama sadar akan keragaman budayanya. "Bhineka Tunggal Ika" demikian bunyi semboyan bangsa Indonesia. Keadaan itu sebenarnya merupakan suatu kondisi ideal untuk suatu kontak budaya yang dapat mengembangkan pemikiran. Pada umumnya,

anak Indonesia dibesarkan dalam keragaman budaya. Kolonisasi Belanda yang berlangsung selama berabad-abad menambah kuatnya keragaman budaya itu. Tidak mengherankan apabila kita melihat percampuran budaya dalam karya sastra Indonesia.

1.1.1 Karya Sastra sebagai Unsur Budaya Nasional maupun Budaya Dunia

Sebagai bagian dari budaya nasional, karya sastra tak dapat dipisahkan dari pemikiran maupun perasaan yang hadir dalam masyarakat. Karya sastra hidup dan berkembang dalam masyarakat. Dengan disadari atau tidak pengarang menimba ilham dalam masyarakat. Di pihak lain, karya sastra juga merupakan bagian dari sastra dunia. Sejak lama terjalin hubungan antara sastra Indonesia dan sastra asing. H.B. Jassin, seorang kritikus sastra Indonesia yang terkenal, menyatakan dalam bukunya *Sastra Indonesia sebagai Warga Sastra Dunia* bahwa:

Di masa yang silam kita cenderung untuk mempelajari kesusastraan nasional sebagai sesuatu yang berdiri sendiri dan kita mengira bahwa gejala-gejala sastra tertentu adalah khas sastra nasional itu sendiri atau timbul begitu saja dalam sastra nasional itu. Timbulnya jenis roman dalam sastra Indonesia dikira suatu penemuan pengarang yang berdiri sendiri, lahirnya aliran-aliran tertentu dikira hasil pekerjaan pengarang sendiri dan demikian seterusnya. Pengetahuan yang lebih luas tentang sastra di luar sastra nasional mempertemukan kita dengan gejala-gejala sastra yang sama di lain bagian dunia dan nampaklah oleh kita bahwa **gejala-gejala itu saling berhubungan**. Dengan demikian kita pun sampai pada pengertian-pengertian yang lebih dinamis mengenai antar hubungan sastra-sastra sedunia, **semacam lalu-lintas antara kesusastraan sedunia**. (...) Dalam kesusastraan pengaruh luar boleh nampak pada tehnik dan komposisi, tapi pula terutama pada buah pikiran dan sikap hidup yang tercermin dalam karya sastra. (...) **Kita boleh bicara tentang gaya atau aliran-aliran seperti realisme, impresionisme, naturalisme, ekspresionisme, simbolisme, eksistensialisme, dan sebagainya**. Tapi yang lebih penting lagi ialah gagasan-gagasan dan pikiran-pikiran yang menyangkut pandangan hidup dan filsafat hidup yang ditentukan oleh agama, moral dan sekian banyak macam pandangan filsafat.¹

Kutipan di atas ini menunjukkan bahwa sejak lama di Indonesia kita saksikan adanya kontak kebudayaan. Sastra Indonesia modern yang baru mulai pada awal abad XX

(1920) sebenarnya merupakan hasil komunikasi antarbudaya, karena jenis roman bukanlah jenis yang berasal dari tradisi Indonesia. Berikut ini akan dibahas suatu hasil komunikasi budaya: *Ziarah*, suatu karya sastra dunia.

1.1.2 *Ziarah*, Karya Sastra Dunia

Ziarah ditulis oleh Iwan Simatupang pada tahun 1960, segera setelah kematian isterinya. Pada sampul sebelah dalam terdapat kata-kata persembahan: "kepada c grotesk ini kupersembahkan sebagai ziarahku selalu padanya ...". Dan pada sampul dalam lembar berikutnya tertulis

Untuk CORRY
yang dengan novel ini
Aku ziarah terus-menerus.

Koreksi naskah dan usul penerbitan telah dilakukan pada tahun 1963. Dua orang kritikus berpengaruh, H.B. Jassin dan Gayus Siagian, menyokong penerbitan *Ziarah* dengan mengirimkan surat rekomendasi. Dengan penuh semangat pengarang menantikan penerbitan *Ziarah* dan ia mengira bahwa romannya yang pertama akan segera diterbitkan. Bahkan ia telah memasang iklannya pada tahun 1963. Ternyata perlu banyak waktu dalam menantikan penerbitan itu. Pengarang terpaksa menulis surat berkali-kali pada penerbit untuk menanyakan penerbitan *Ziarah*. Dua tahun setelah penandatanganan kontrak, Iwan Simatupang menulis surat pada H.B. Jassin.

Bagi seorang pengarang, saya kira yang paling penting bukanlah penanda tangan kontrak dan penerimaan uang, akan tetapi bahwa karyanya diterbitkan dan segera ! Mengenai *Ziarah*, saya menganggap bahwa IT cq Djambatan mempermainkan saya sebagai pengarang ! Yang dilakukannya adalah kurang lebih: membeli buku dari seseorang, kemudian menyimpannya terus ... Saya tidak mengerti Ita 100% : pada waktu itu *Ziarah* telah siap dicetak dan bahkan telah dikoreksi!²

Iwan merasa kesal karena surat-surat yang ditujukannya pada penerbit tidak dijawab. Setelah harapannya hampir hilang barulah *Ziarah* terbit pada tahun 1969, setahun sebelum meninggalnya sang pengarang. Suatu wawancara dengan penerbit, P.T. Djambatan membukakan pada kita masalah-masalah penerbitan.

Pertama-tama, novel ini tidak cepat terbit karena sifatnya yang baru. Ada kekhawatiran pada penerbit bahwa karya tersebut tidak laku dijual. Kemudian, menurut pendapatnya pada waktu itu tidaklah tepat untuk menerbitkan karya semacam itu. Ketika itu kehidupan sastra Indonesia dikuasai oleh Lekra, organisasi budaya yang berorientasi pada Partai Komunis Indonesia. Tentunya tidak mudah untuk menjual karya yang mengandung pemikiran-pemikiran yang berasal dari "Barat". Organisasi itu menganggap Iwan Simatupang sebagai pengarang "borjuis".³ Situasi yang demikian tidak memudahkan penerbit dalam usahanya untuk menerbitkan *Ziarah*. Keadaan itu dipersulit lagi dengan adanya masalah keuangan pada penerbit. Akhirnya, konflik pribadi juga turut memperlambat munculnya *Ziarah*.

Sebagaimana telah dikemukakan di atas, untuk menunjang penerbitan novel tersebut, dua orang kritikus sastra telah mengirimkan surat rekomendasi pada penerbit. Dalam surat itu Jassin telah mengemukakan sulitnya merumuskan permasalahan *Ziarah* karena abstraknya. Walaupun demikian, ia menyatakan bahwa gaya novel itu sangat modern, sederhana, dan meniadakan yang tidak perlu. Sebagaimana untuk sajak Chairil Anwar, diperlukan waktu untuk dapat menghargai prosa Iwan. Akhirnya, dikemukakan bahwa *Ziarah* merupakan halaman baru dalam kesusastraan Indonesia.⁴

Sementara itu, Gayus Siagian menganggap *Ziarah* sebagai roman yang sangat menarik, tetapi diperlukan suatu pengetahuan psikologis untuk dapat memahaminya, bahkan dikatakannya bahwa penulisnya menempatkan tokoh-tokohnya di depan suatu "kaca-gila", yaitu dalam proporsi dan dimensi yang tidak biasa. Baginya masih merupakan pertanyaan apakah karya itu juga menarik bagi kalangan yang bukan intelektual.⁵

Setelah diterbitkan, *Ziarah* mencapai sukses. Walaupun sulit dipahami, sekarang karya itu mencapai cetakan yang kelima. Cetakan yang pertama (terbit pada tahun 1969) dicetak sebanyak 3.000 eksemplar, yang kedua (terbit pada tahun 1976) sebanyak 4.000 eksemplar, yang ketiga (terbit tahun 1983) juga sebanyak 4.000 eksemplar, yang keempat (terbit pada tahun 1985) mencapai 12.500 eksemplar, dan

yang kelima (terbit tahun 1988) kembali sebanyak 3.000 eksemplar. Cetakan yang keempat sangat banyak karena penerbit menerima pesanan dari Departemen Pendidikan dan Kebudayaan untuk bacaan murid Sekolah Menengah Atas. Ini berarti bahwa ada usaha dari pihak pemerintah untuk menempatkan *Ziarah* dalam kelompok karya sastra "besar" yang patut dikenal siswa SMA.

Ziarah telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris oleh Harry Aveling (diterbitkan di Hongkong), ke dalam bahasa Melayu (terbit di Kuala Lumpur), dan ke dalam bahasa Perancis (belum terbit). Bahkan penerbit juga telah menerima surat yang menyatakan bahwa karya itu sedang diterjemahkan ke dalam bahasa Jerman. Berkat terjemahan Harry Aveling ke dalam bahasa Inggris dan atas usul seorang kritikus sastra Indonesia, Dr. Boen S. Oemaryati, pada tahun 1977 *Ziarah* memenangkan hadiah sastra Asean sebagai roman yang terbaik di Asia Tenggara selama masa sepuluh tahun terakhir (1967-1977).

Ziarah disambut pembaca dengan berbagai reaksi. Beberapa kritikus menyambut pembaharuan yang terdapat dalam karya itu dengan penuh antusiasme; namun, ada pula yang menerimanya dengan lebih berhati-hati. Dalam artikelnya, "Roman *Ziarah* dalam perspektif perkembangan roman-roman Indonesia", Umar Yunus menulis:

Dengan *Ziarah* putuslah hubungan tradisi dengan yang lama, dan mulailah lembaran yang boleh dikatakan baru sama sekali. Dan yang lama menurut saya di sini ialah tradisi dari kesusastraan lama kita

Kita lihat bahwa pendapatnya hampir sama dengan H.B. Jassin. Banyak kritikus lain yang mengemukakan pendapat yang sama. Di antaranya dapat kita sebut Dami N. Toda, yang telah menulis sebuah karya kritik sastra yang berjudul *Novel Baru Iwan Simatupang*. Dalam buku itu, Dami telah menghubungkan *Ziarah* dengan karya-karya Perancis.

Pembiasan adegan Mersault (protagonis Camus dalam *L'étranger*, 1942) yang indifferen terhadap kematian ibunya, nampak dalam *Ziarah* (1969: 2. 131-55 (Bab VII)). Di sana Tokoh kita "hanya menonton" dari trotoar jalan (bersama warga kota lain) iringan jenazah istrinya, sambil mengunyah kwaci dan tak mau tahu saja.

Dami bukanlah satu-satunya kritikus yang menghubungkan karya-karya Iwan dengan karya sastra Perancis, terlalu banyak untuk menyebutkan kritik tersebut satu per satu. Berikut ini kita akan melihat sebuah kritik yang meragukan kebesaran gagasan yang terdapat dalam *Ziarah*.

Tetapi apakah juga terdapat gagasan besar dalam *Ziarah* (1968) Iwan Simatupang, novel yang telah mendapatkan pelbagai hadiah dan pujian dari pengagumnya, yang bagi saya juga merupakan novel yang barangkali paling lucu yang pernah ditulis di Indonesia selama ini?⁸

Di sini tampak bahwa Sapardi mempertanyakan kebesaran gagasan yang terdapat dalam *Ziarah*. Tentu saja kenyataan bahwa novel ini sangat lucu, tidaklah menutup kemungkinan bahwa *Ziarah* mengandung gagasan "besar". Namun, formulasi pertanyaan di atas menunjukkan keraguan Sapardi terhadap adanya hal itu. Demikianlah beberapa komentar mengenai *Ziarah*. Sebenarnya masih banyak kritik lain tentang *Ziarah*; namun, tidak mungkin semua itu ditulis di sini. Beberapa di antaranya dikemukakan di halaman 15. Para kritikus ini pada umumnya membicarakan semua atau beberapa roman Iwan Simatupang sekaligus dan kebanyakan berdasarkan biografi pengarang. Tentu saja analisis yang dilakukan di sini tidak didasarkan pada riwayat hidup pengarang, akan tetapi peninjauan sekilas terhadap hal tersebut akan memperkuat kajian.

1.1.3 Iwan Simatupang, Penulis dan Penyerap Komunikasi Budaya

Pada bagian yang terdahulu, telah dibicarakan "sastra" sebagai bagian dari "kebudayaan" dan tidak dirasakan perlunya untuk menjelaskan apa yang dimaksud dengan "kebudayaan". Tak ada pula maksud untuk memperluas masalah dengan menambahkan masalah "kebudayaan". Meskipun demikian, untuk dapat memahami proses penciptaan *Ziarah* perlu dikemukakan pengertian "kebudayaan" seperti yang dikemukakan oleh C.A. Van Peursen:

Dewasa ini kebudayaan diartikan sebagai manifestasi kehidupan setiap orang dan setiap kelompok orang-orang; berlainan dengan hewan-hewan maka manusia tidak hidup begitu saja di tengah-tengah alam, melainkan selalu mengubah alam itu. Entah dia menggarap ladangnya

atau membuat sebuah laboratorium untuk penyelidikan ruang angkasa, entah dia mencuci tangannya atau memikirkan suatu sistim filsafat, pokoknya hidup manusia lain dari hidup seekor hewan, ia selalu mengutik-utik lingkungan hidup alamiahnya, dan justru itulah yang kita namakan kebudayaan.⁹

Tentu banyak sekali definisi tentang kebudayaan yang dapat diambil, akan tetapi justru definisi itulah yang kami pilih karena dianggap sesuai dengan keperluan pembicaraan. Sebagaimana telah dikemukakan di atas, di sini tidak akan dilakukan penelitian tentang kebudayaan. Masalah tersebut dikemukakan hanyalah untuk menunjukkan bahwa karya sastra yang diteliti adalah hasil komunikasi antarbudaya. Jadi, karya sastra ditempatkan dalam konteksnya yang luas, yaitu dalam lingkup kebudayaan.

Definisi budaya yang dikemukakan oleh Van Peursen dirasakan sesuai, karena ditulis oleh seorang ahli filsafat sehingga sejalan dengan objek penelitian. Selain itu, Van Peursen mengemukakan kebudayaan sebagai suatu proses. Kebudayaan dipandang sebagai sesuatu yang dinamis dan bukan sebagai sesuatu yang kaku atau statis.¹⁰ Van Peursen mengemukakan suatu model kebudayaan yang bertahap tiga: tahap mitis, bilamana manusia masih terbenam di tengah-tengah dunia sekitarnya; tahap ontologis, bilamana manusia mengambil jarak terhadap alam raya dan terhadap dirinya sendiri; dan tahap fungsional, bila manusia mulai menyadari relasi-relasi lalu mendekati tema-tema tradisional (alam, Tuhan, sesama, identitas sendiri) dengan cara yang baru.¹¹ Yang menarik perhatian adalah bahwa ketiga tahap itu tidak dikemukakan secara hierarkhis, yang satu lebih tinggi daripada yang lain, tetapi masing-masing mengandung unsur-unsur tahap lainnya.

Ditinjau dari tahap-tahap yang dikemukakan oleh Van Peursen, *Ziarah* yang sering dihubungkan dengan pemikiran filsafat, dapat ditempatkan sebagai hasil budaya tahap kedua. Untuk itu, tahap ini akan diterangkan lebih lanjut.

Dalam alam pikiran ontologis manusia mulai mengambil jarak terhadap segala sesuatu yang mengitarinya. Ia tak begitu terkurung lagi, kadang-kadang ia bertindak sebagai penonton terhadap hidupnya sendiri: dengan demikian ia berusaha memperoleh pengertian mengenai daya-daya kekuatan yang menggerakkan alam dan manusia.

Perbuatan-perbuatan praktis, seperti pertukangan, tehnik dan kesenian memainkan peranannya, tetapi renungan-renungan teoretis mengenai alam yang nampak (fisika) dan alam yang tidak nampak (metafisika) mulai tampil ke muka.¹²

Selanjutnya, Van Peursen menyatakan pula bahwa dalam pelbagai segi, alam pikiran Barat berbeda dengan alam pikiran Timur. Pada umumnya alam pikiran Timur lebih condong meleburkan segala sesuatu, termasuk individu manusia, di dalam Yang Mutlak, yang tak terungkapkan, sedangkan kebudayaan Barat lebih memperhatikan fakta-fakta, hal-hal yang kongkret.¹³

Sebagaimana telah dikemukakan di atas, definisi tentang kebudayaan dikemukakan untuk menempatkan *Ziarah* dalam konteks yang lebih luas, yaitu sebagai tempat pertemuan antara budaya Barat dan Timur. Dalam surat-suratnya, pengarang menyatakan bahwa dalam perenungannya ia ingin membuat karya yang benar-benar bersifat Timur, tetapi ia sendiri meragukan keberhasilannya. Sebelum sampai pada analisis karya yang akan memperlihatkan benar tidaknya asumsi ini, maka pertama-tama akan ditelusuri kehadiran *Ziarah* di tengah-tengah komunikasi budaya, yaitu dengan mengikuti jalan kehidupan si pengarang, Iwan Simatupang.

Akan kita lihat dalam kehidupan pengarang bahwa ia terlibat dalam komunikasi antarbudaya: baik budaya antardaerah di Indonesia maupun yang didapatnya melalui pendidikannya, kunjungannya ke Eropa, dan terutama bacaannya. Itulah sebabnya maka saya memberanikan diri untuk menyebut pengarang *Ziarah* sebagai penyerap dan penulis hasil komunikasi antarbudaya.

Iwan Simatupang lahir di Sibolga, Sumatra, pada tahun 1928, dalam lingkungan keluarga yang beragama Islam dan mahir membaca Alquran. Sebahagian masa kecilnya berlalu di Aceh, daerah yang dikenal sebagai "Serambi Mekah". Pada bahagian lain dari masa mudanya ia tinggal di tanah kelahirannya, Sibolga, pusat agama Protestan di Sumatra Utara. Hal ini sangat penting bagi perkembangan pemikirannya. Kelak dalam suratnya yang ditujukan pada H.B. Jassin ia mengatakan bahwa ia "jadi Katolik karena kesimpulan-kesimpulan estetis dan filosofis." Juga kelak isterinya

beragama Katolik. Tidaklah mengherankan apabila kemudian ia tertarik pada masalah filsafat, terutama masalah kehidupan dan kematian. Pada masa mudanya, pelajarannya di sekolah lanjutan Padang Sidempuan terhenti karena perang melawan Belanda meletus pada tahun 1948. Ia menjadi komandan TRIP (Tentara Republik Indonesia Pelajar) dan pemimpin organisasi pemuda Indonesia di Sumatra Utara. Pada tahun 1949 ia ditangkap Belanda dan dibebaskan di Medan pada tahun yang sama. Setelah menyelesaikan sekolah lanjutan Belanda (HBS), ia melanjutkan pelajarannya ke fakultas kedokteran di Surabaya (1953). Sayang, ia tak tahan melihat darah dan tak sanggup memotong-motong mayat. Karena itu ia pun tidak dapat melanjutkan pelajarannya di fakultas kedokteran. Iwan pun mencurahkan perhatiannya pada bidang yang telah diminatinya selama ini, yaitu bidang kebudayaan. Iwan pindah ke Jakarta, kancah perjuangan dan perkembangan budaya. Pada tahun 1954 Iwan Simatupang mendapat beasiswa untuk memperluas pengetahuannya tentang kebudayaan di Eropa. Pada tahun berikutnya, ia menikah dengan seorang gadis Belanda, Cornelia Astrid van Geem (Corry) yang kelak memberinya dua orang putra, Ino Alda dan Ion Portibi. Di Eropa Iwan mengikuti berbagai pelajaran: kuliah di Leiden (1956), kemudian di Den Haag, dan di Brugge (Ecole de l'Europe). Akhirnya, ia juga mengikuti kuliah filsafat di bawah bimbingan Prof. Jean Wahl di Sorbonne, Paris (1958).

Pada akhir tahun itu juga, ia kembali ke Indonesia bersama keluarganya. Kematian isterinya pada tahun 1960 sangat mempengaruhi jiwanya dan mendorongnya untuk menulis romannya yang pertama, *Ziarah*, yang dipersembahkannya pada isterinya. Walaupun demikian, ia tidak pernah menziarahi makam isterinya. Pada tahun 1961 ia menikah lagi dengan seorang penari balet, Dra. Tanneke Burki yang memberinya seorang putri. Tetapi mereka bercerai tiga tahun kemudian. Untuk menghidupi keluarganya, Iwan melakukan segala macam pekerjaan: dosen sebuah akademi teater, pegawai sebuah perusahaan mobil, dan wartawan. Pada akhir kehidupannya, Iwan diganggu oleh masalah

keuangan. Iwan meninggal pada tanggal 4 Agustus 1970 di tempat kediaman kakaknya yang tertua di Jakarta.

Iwan Simatupang memiliki pengetahuan yang sangat luas, ia sangat banyak membaca, bahkan kadang-kadang ia sendiri merasa lelah dengan segala bacaannya.

Aku mulai letih dengan semua "pose" literer yang kujiplak selama ini dari Nietzsche, Dostoievski, Stridberg, Klages, Rabelais, Voltaire !
Aku inginkan sikap yang orisinal, yang khas aku sendiri. Celaka - bila kita membaca terlalu banyak.¹⁴

Iwan mengungkapkan pikirannya dalam segala macam jenis sastra: roman, cerpen, drama, dan sajak. Sebagai wartawan ia juga banyak menulis esai dan kritik sastra. Ia hanya meninggalkan empat buah roman: *Ziarah* (1969), *Merahnya Merah* (1968), *Kering* (1972), dan *Kooong* (1975). Walaupun diterbitkan lebih dahulu, *Merahnya Merah* bukanlah novel yang pertama. Novel itu ditulis pada tahun 1961, sedangkan *Ziarah* pada tahun 1960.¹⁵ Surat-suratnya yang ditujukannya pada salah seorang kawannya, M.B. Soelarto, disunting dan diterbitkan dalam bentuk buku dengan judul *Surat-Surat Politik Iwan Simatupang 1964-1966* pada tahun 1986. Pandangan politiknya sangat tajam. Dalam surat-suratnya, ia membuat analisis tentang situasi negara sebelum pemberontakan Partai Komunis yang terjadi pada tanggal 30 September 1965. Bahkan ia telah meramalkan pemberontakan itu setahun sebelumnya.

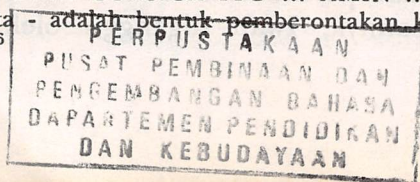
Vide hancurnya Revolusi Prancis 1789: setelah kaum feodal diganyang, timbullah borjuis-borjuis kecil yang kemudian saling baku hantam dalam kelompok JACOBIN atau kelompok GIRONDIN ... Robespierre, mahaalogo dari Revolusi Prancis, akhirnya harus menengadahkan batang lehernya sendiri pada guillotin !

... dan tampillah NAPOLEON BONAPARTE !!!!!

Percayalah Larto, fase berikut dari revolusi kita ini, adalah pengelompokan JACOBIN dan GIRONDIN-nya kita, kemudian, bergulingnya beberapa batang leher !! HIDUP REVOLUSI KITA, Larto !!!!

... dan LA ILAHA ILLALLAH: BILA NAPOLEON-NYA INDONESIA NANTI TAMPIL, DEMI ALLAH JANGANLAH DIA MELAKUKAN KESALAHAN-KESALAHAN NAPOLEON BONAPARTE DARI CORSICA ITU !!! AMIN !!!

Mencipta - adalah bentuk pemberontakan kita !!!!!
Horas.¹⁶



Kata-kata inilah yang telah ditulis oleh Iwan Simatupang tentang situasi politik di Indonesia, setahun sebelum peristiwa G 30 S/PKI meletus. Iwan tidak pernah mau menjadi anggota salah satu partai politik: ia ingin tetap bebas dalam menyatakan pendapatnya. Walaupun demikian, kita dapat melihat ketajaman analisis politiknya, baik dalam surat-surat pribadinya maupun dalam artikel-artikel yang ditulisnya. Iwan Simatupang adalah seorang tokoh marginal. Dalam bidang kebudayaan, seperti juga dalam bidang politik, ia tidak pernah terikat pada salah satu kelompok. Sejak tahun 1950 kehidupan budaya di Indonesia terbagi dalam dua kubu: yang pertama cenderung pada "humanisme universal" dan kubu yang kedua condong pada "realisme sosial"¹⁷. Kelompok kedua terdiri dari anggota Lekra, yang berkiblat pada PKI. Kedua belah pihak saling menyerang dengan kritik tajam, terutama setelah tahun 1960. Iwan Simatupang tidak menyukai kelompok kedua dan ia menunjukkan sikap bersahabat dengan budayawan dari kelompok pertama, terutama dengan H.B. Jassin. Karangannya sering dimuat dalam majalah *Zenith*, *Mimbar Indonesia*, *Seni*, *Siasat*, dan *Sastra*. Walaupun demikian, ia tidak bersedia menandatangani Manifesto Kebudayaan yang dicetuskan pada tanggal 23 Agustus 1963 oleh Jassin dan kawan-kawan. Iwan adalah seorang tokoh marginal, yang tidak terikat pada kelompok mana pun. Demikian pula dalam penulisan karyanya. Para kritikus menganggap karya-karya Iwan Simatupang berbeda dari karya sastra Indonesia lainnya, baik dalam bentuk maupun isinya. Ia tidak termasuk ke dalam salah satu aliran sastra, juga tidak mempunyai pengikut. Hingga kini tak seorang pun dapat meniru gayanya. Sides Sudyarto Ds. menyatakan dalam artikelnya:

Apakah ia akan mendapat pengikut? Seorang sastrawan seperti Iwan Simatupang sudah sepantasnya mendapatkan pengikut atau mempengaruhi seniman mendatang lainnya. Lagi pula pertanyaan seperti kurang relevan. Hanya, tampaknya agak berat menjadi sastrawan semutu Iwan dalam corak yang mempunyai kepeloporan seperti itu. Suatu tragik historis dari manusia Iwan rasanya akan terjadi: Aliran Iwan Simatupang hanyalah Iwan Simatupang sendiri. (...) **Terlampau unik untuk diikuti, ditiru, apalagi dilampaui.**¹⁸

Demikianlah, Iwan Simatupang dianggap sebagai pengarang marginal, ia tidak mengikuti salah satu aliran sastra dan tak ada pengarang lain yang mengikuti jejaknya. Dalam surat yang ditujukannya pada Satyagraha Hoerip, ia berkata:

Banyak terimakasih atas perhatian sdr. atas diri / karya-karya saya. Sayang ! Saya tak mampu memenuhi keinginan sdr. Saya menganggap, belum tiba saatnya bagi saya untuk tampil dalam antologi-antologi / ensiklopedi-ensiklopedi / simposia sastra. Saya belum apa-apa ! Saya sangat menghargai maksud & usaha sdr. Tapi, lebih baik mereka yang lebih berhak & berjasa sajalah dulu tampil. Lagi pula, "tempat" saya selama ini adalah di luar kring-kring / kuek-kuek sastra yang resmi. Saya ingin mempertahankan tempat ini !¹⁹

Jadi, tampaknya Iwan sendiri menyenangi perannya sebagai pengarang marginal. Walaupun demikian, banyak kritikus yang tidak menyetujui pendapat itu. Iwan dianggap sebagai pengarang marginal hanya di antara para pengarang Indonesia saja, karena ia bertindak sebagai corong para penulis Perancis dan karyanya sering kali dihubungkan dengan para pengarang *Eksistensialis* dan *Nouveau Roman*.

Berikut ini akan dikemukakan pendapat para kritikus tentang pengarang dan karyanya. Walaupun pendapat mengenai Iwan sangat beragam, semua kritikus mempunyai suatu titik persamaan. Baik secara eksplisit maupun implisit, mereka menganggap karya-karya Iwan sulit dipahami dan perlu pengetahuan yang luas untuk memahaminya. Dalam artikelnya "Siapa mau menyusul Eksistensialis dari Sibolga?" F. Widyastanto berkata:

Novel-novelnya, umpamanya adalah produk yang amat sulit dicerna, bukan lantaran hal ini dan itu seperti biasa dilontarkan orang, yakni berkenaan dengan paham dan pandangan absurditasnya, tidak positif atau falistik atau yang lain-lain macam itu. Karena literatur eksistensialis, di mana pun, mulai dari nenek moyangnya yang disebut Fyodor Dostoyevsky, atau juga Soren Kierkegaard, baik dalam bentuk karya estetik maupun dalam bentuk renungan filsafat, semua itu terlalu lazim bersambungan dengan nada dasar yang juga mudah dikenali dalam karya-karya Iwan di dan dalam bahasa Indonesia itu.²⁰

Di antara pendapat yang dikemukakan para kritikus, ada yang membicarakan bentuknya, ada pula yang membicarakan isinya. Ada kritik yang penuh berisi puja-puji, ada pula yang bernada mengejek. Dapat dikemukakan

misalnya, artikel Wing Karjo yang berbicara tentang bentuk roman-roman Iwan:

Jalan cerita berulang-ulang diputuskan, ditunda oleh penjelasan latar belakang sesuatu situasi atau suasana hati para tokoh. Dengan demikian kita merasakan lambatnya jalan kisah. Hingga saat-saat yang paling dramatik pun dikorbankan demi penjelasan. (...) Sebuah roman yang baik tentulah tidak melewatkan pemikiran-pemikiran yang mendalam, tetapi janganlah hendaknya filsafat itu menenggelamkan tokoh-tokohnya dan "action"-nya sehingga intrigue-nya kehilangan keotentikan dan roman kehilangan jiwanya.²¹

Wing Karjo melihat bahwa kecenderungan pengarang untuk memberi penjelasan dapat mengganggu pembaca.

Iwan Simatupang tidak hanya ditanggapi oleh para kritikus Indonesia, tetapi juga oleh para kritikus asing. Pamela Mc Call, seorang kritikus berbahasa Inggris, menandai adanya berbagai pengaruh "Barat" dalam karya Iwan Simatupang, terutama pengaruh Ionesco. Ia berbicara tentang "ketiadaan proporsi yang disebabkan oleh tiadanya logika."²² Telah kita lihat sepintas pendapat beberapa kritikus tentang hubungan antara karya-karya Iwan Simatupang dengan beberapa karya sastra Perancis.

Kritikus lain yang mengupas lebih jauh hal ini juga menunjukkan persamaan-persamaan dengan para pengarang "Barat". Dami N. Toda menyatakan:

Melihat adanya perhatian Iwan sejak awal 1950-an terhadap novel kesadaran baru (yang anti formalisme), dan dekatnya dengan Perancis (yang saat itu merupakan pusat gejolak novel tersebut), maka bukan suatu kebetulan kalau novel Iwan bergelimang "kesadaran-kesadaran yang sama. Unsur tokoh "tak bernama", malah lebih dikonsekuensi Iwan dari teman-temannya di Eropa. Kalau Sartre masih memakaikan tokohnya bernama "Roquentin". Camus dengan "Mersault", Beckett dengan "Pozo", Robbe-Grillet dengan "Mathias" atau "Wallas", maka Iwan cuma menyebut tokohnya dengan "Tokoh kita", "Wali Kota", "Si Gemuk pendek", "Centeng" dan semacamnya, yang menyentuh profesi yang bisa dimiliki siapa-siapa saja entah kapan-kapan. Dalam hal ini, tokoh anonim "Aku"nya Sarraute (*Portrait of a Man Unknown*, 1947) atau tokoh-tokoh "Suara X", "Suara M", "Laki-laki", "Wanita", "Laki-laki muda (Orang muda)" dalam *L'année dernière à Marienbad* (1961) karya Robbe-Grillet (salah satu dari yang dikenal juga dengan nama "ciné roman" bisa disebut menandingi gaya "tak bernama" tokoh-tokoh Iwan.²³

Seorang kritikus lain, Tubagus Djodi Rawayan Antawidjaya,

bertindak lebih jauh lagi. Ia tidak menunjukkan adanya hubungan antara karya Iwan Simatupang dengan karya para penulis *Nouveau Roman*—seperti seharusnya dilakukan—melainkan mempertanyakan kedudukan Iwan: apakah ia seorang pembaharu sastra Indonesia ataukah hanya seorang "salesman" Robbe-Grillet.

Dari karyanya, ia menghendaki penemuan "garis dan bentuk" novel baru, yang suka disebutnya dengan istilah "nouvelle nouveaux" sebuah analogi "*Nouveau Roman*"-nya Alain Robbe-Grillet di Perancis. Memang kita sama tahu bahwa alam, garis dan bentuk Iwan Simatupang jauh sebelumnya telah lahir di sana, pada tangan-tangan seniman tanah Perancis. Lantas, melihat sebuah analogi di atas, apakah tidak betul kalau sekiranya kita berpendapat bahwa manusia Iwan Simatupang memperkenalkan semacam "*Nouveau Roman*"nya Alain Robbe-Grillet ? (...) **Dan Iwan, pengejut novel Indonesia atau salesman Alain Robbe-Grillet?**²⁴

Sementara itu, karya sastra Perancis yang sering dihubungkan dengan isi pemikiran yang terdapat dalam *Ziarah* terutama adalah karya-karya Camus dan Sartre. Berikut ini suatu ulasan yang menampilkan hubungan karya Iwan dan Sartre.

Iwan dalam esainya "Sastra dan 2x Manipulasi" mengatakan bahwa sastra bukan melahirkan konsepsi, tetapi dilahirkan dari konsepsi tertentu. Sehingga terasalah adanya kesan programatis dalam gagasan penciptaan ini. Dan jika kita mulai lacak sungguh-sungguh, maka memang benarlah bahwa baginya seluruh cerita merupakan kendaraan belaka untuk menjelaskan pandangan-pandangannya. **Ini mengingatkan pada mendiang Jean Paul Sartre yang juga memakai sastra dan tokoh sebagai kendaraan bagi ide-idenya mengenai manusia dan masyarakat.** (J. Collins. *Three Paths in Philosophy* hlm. 9). Dan memang novel Iwan melahirkan tokoh-tokoh eksistensial, yakni orang-orang yang bergelut dengan permasalahan modus keberadaannya...²⁵

Demikianlah pendapat Budiarto Danujaya tentang karya-karya Iwan Simatupang. Kemudian, masih di dalam artikel yang sama, Budiarto melanjutkan kritiknya dengan memberikan contoh yang diambilnya dari *L'être et le néant* yang mengemukakan suatu adegan saling mengintip. Adegan yang sama kita temui pula dalam *Ziarah*. Langsung saja dikatakan bahwa Iwan Simatupang telah meniru Sartre mentah-mentah.²⁶ Dengan kata lain Iwan Simatupang di sini dianggap mempunyai gagasan yang sama betul dengan Sartre, karena

gagasan itu disampaikan pada pembaca Indonesia tanpa diolah dahulu.

Demikianlah telah dikemukakan beberapa ulasan mengenai hasil karya Iwan Simatupang. Tentu saja masih banyak sekali kritik atau ulasan lainnya semacam itu. Akan tetapi, bukanlah maksud kami untuk membeberkannya satu per satu di sini. Iwan Simatupang adalah salah seorang pengarang Indonesia yang paling banyak mendapat ulasan. Sayang sekali, kebanyakan ulasan tersebut singkat saja karena berupa artikel yang tersebar di berbagai surat kabar dan majalah. Di Fakultas Sastra Universitas Indonesia tercatat tiga orang sarjana yang membuat skripsi di bidang sastra dengan topik karya Iwan Simatupang. Mereka adalah Dami N. Toda yang kemudian menerbitkan skripsinya dengan judul *Novel Baru Iwan Simatupang*; J. Prapta Diharja dengan judul *Gaya Iwan Simatupang dalam Ziarah*; dan Kurnia Jaya Raya dengan judul *Resepsi Novel-novel Iwan Simatupang di Indonesia 1968-1988*. Selain itu dalam memperingati 10 tahun wafatnya Iwan Simatupang (1980), Badan Koordinasi Kesenian Nasional Indonesia (BKKNI) Tingkat I Jakarta Raya mengadakan lomba penulisan esai yang menyoroti karya-karya almarhum. Esai-esai yang dianggap baik kemudian dibukukan dengan judul *Iwan Simatupang Pembaharu Sastra Indonesia* dengan editor Korrie Layun Rampan. Hingga kini di sekitar hari wafatnya Iwan Simatupang setiap tahun kita lihat bermunculan artikel di surat kabar dan majalah yang membicarakan novel-novel Iwan, seakan-akan tak habis-habisnya pembicaraan itu.

Di pihak lain, Iwan meninggalkan banyak sekali tulisan berupa esai, cerpen, dan terutama surat-surat pribadi yang menggambarkan pemikirannya tentang berbagai hal: ke-susastraan, kebudayaan, kehidupan politik, bahkan juga tentang pertanian. Berikut ini akan kita lihat beberapa suratnya yang mengemukakan pemikirannya tentang ke-susastraan, terutama kesenangannya pada kesusastraan Perancis. Di bawah ini adalah salah satu suratnya yang ditujukan pada H.B. Jassin.

Masuk kategori mana novel *Merahnya Merah* ? Jawabku: It is not of my business, Sir ! The priests of the holy criticism have to decide.

Terhadap pendapat-pendapat yang berkata, MM adalah sebuah nouveau roman, suatu pengetrapan yang (kelewat) berani dari gagasan-gagasan tuan Robbe-Grillet di Indonesia, aku ingin menjiplak jawab hautain dari Sri Sultan Hamengku Buwono bila ditanyai wartawan: - Mungkin ! Tapi, om je maar alvast gerust te stellen : Volgens mij persoonlijk, MM bukan sebuah Nouveau Roman ! Aku memang pengagum buku-buku Robbe-Grillet & mashabnya (sampai saat ini), tapi kukira tak ada alasan apapun bagiku untuk meniru-niru dia.(...)

Aku justru sejak dulu pencandu sastra Perancis karena ... Montaigne, Pascal, pewaris-pewaris dari berfikir & menulis dengan bening, kristal helder en hard als een graniet ! Karena Rousseau yang untuk seterusnya mewariskan rasionalisme dan kritische zin pada penaku. Karena Stendhal, Valéry, Mallarmé, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud. Karena Gide, Malraux, Sartre, Camus, Marleau-Ponty, Jean-Wahl ... semua, semuanya yang telah berhasil mengawinkan otak dengan jantung dalam gaya yang paling ringkas, padat, bening ! Robbe-Grillet ? Bahasa dia sih masih tetap saja dalam tradisi khas Perancis. Cuma menurut pengamatanku dia terlalu banyak dan secara a priori diperbudak oleh adagium: -- In de beginne was het woord! Dia menjadi seorang duivelse woordkustenaar...Kata, kata, kata, tak habis-habisnya.

Kalau aku tak salah, dia memiliki kekuatan dan kelemahan Pramoedya Ananta Toer: vokabuler yang luar biasa dan mirip tak habis-habisnya, pena yang amat lincah dan lancar, dan suatu penyakit misterius yang tidak tega melihat bidang-bidang putih pada kertas folio ...Alors, Monsieur Jassin: terserah ente mau sebut apa MM ! Nouveau roman, kek ! Essay-roman kek ! Roman-essay kek ! What's in a name?²⁷

Itulah pengakuan Iwan Simatupang. Ia pengagum sastra Perancis, ia mengagumi pengarang-pengarang Perancis, termasuk Robbe-Grillet, tetapi ia menolak pendapat yang menyatakan bahwa dia penjiplak Robbe-Grillet. Walaupun begitu, satu hal yang pasti, Iwan selalu mencari pembaharuan dalam roman. Itulah sebabnya ia tertarik oleh *Nouveau Roman*.

Masalah *Nouveau Roman* masih saja memenuhi "ujung-ujung jariku". Ah, bukan karena aku begitu tergila-gila kepada mashab yang diciptakan oleh Alain Robbe-Grillet dan majalah *Tel Quel*, sekitar diri mereka di Perancis, tetapi justru karena "set-up" permasalahannya bagi kita di Asia (tenggara) ini begitu lain. "The search for "novel-protagonist" masih tetap merupakan masalah utama. Tokoh yang bagaimana seyogyanya ditampilkan? !

Aku, bagi diriku sendiri, beranggapan, "search" inilah yang memerlukan waktu begitu lamanya, sehingga "persiapan" menulis novel itu

juga menjadi begitu kelewat lama di Asia Tenggara ini.

Pertama-tama, manakah yang lebih bersifat menentukan: karakternya? atau "plot"-nya (okay - temanya) ? atau: campuran kedua-duanya?²⁸

Hingga akhir hidupnya, Iwan Simatupang terus-menerus mencari bentuk roman baru. Ia berharap dapat menemukan "tokoh Asia" untuk romannya. Hal ini dibicarakannya dalam surat-suratnya. Inilah yang dikatakannya:

Yang masih belum jelas bagiku adalah, apakah aku dalam ketiga novel tersebut telah berhasil menampilkan tokoh-tokoh yang khas (pada) "setting" negara-negara yang sedang berkembang ! Sebab, Hans, inilah sebenarnya "leitmotiv" bagi penulisan ketiga novel tersebut: **menampilkan profil-profil Asia ! ! !** Aku akan sangat sedih, bila tokoh-tokohku itu terlalu bergelimang dengan "tragik Dostoyevskiaans" dan tidak berhasil membiaskan **profil-profil Asia**, tapi **cuma profil-profil Eurasia**.²⁹

Iwan Simatupang sadar bahwa pendidikannya "Barat" dan tidak akan mudah baginya untuk mewujudkan harapannya. Kadang-kadang ia merasa lelah dan putus asa untuk melanjutkan pencariannya. Dalam surat yang sama, ia bertanya-tanya apakah masih mungkin baginya untuk menulis sebuah roman. Itulah sebabnya ia menganggap ketiga romannya sebagai "suatu studi ke arah seni roman".³⁰ Setelah kita sedikit banyak mengenal kehidupan dan pemikiran pengarang *Ziarah*, yang menjelaskan kehadiran karya itu di tengah komunikasi budaya, maka berikut ini akan dikemukakan pokok permasalahan yang akan dibahas dalam disertasi.

1.2 Pokok Permasalahan

Kini tibalah saatnya untuk merumuskan keseluruhan masalah yang akan menjadi pusat perhatian kami. Dalam pengenalan dengan pengarang dan karyanya telah kita simak bahwa baik *Ziarah* maupun karya Iwan yang lainnya sering tidak dapat dipahami pembaca. Paling tidak, para kritikus menyetujui pendapat bahwa untuk dapat memahaminya diperlukan pengetahuan yang "luas". Meskipun demikian, banyaknya sambutan terhadap karya-karya tersebut, baik yang berupa ulasan maupun pembahasan, sangat menga-

gumkan. Hal itu berarti bahwa meskipun pemahamannya tidak mudah dijangkau, *Ziarah* memiliki "daya tarik" yang sangat kuat bagi pembacanya.

Demikianlah, kita dapat mempertanyakan di mana letak daya tarik karya ini, dan "pengetahuan" apa yang perlu dimiliki pembaca untuk dapat memahaminya. Selain itu, banyak kritikus yang menghubungkan karya Iwan dengan hasil karya sastra Perancis. Bahkan beberapa di antaranya beranggapan bahwa karya Iwan ini hanya mempromosikan ide-ide yang datang dari "Barat". Juga di dalam surat-surat pribadinya, si pengarang menyatakan kekagumannya terhadap kesusastraan Perancis. Riwayat hidup pengarang menunjukkan bahwa ia turut berpartisipasi dalam komunikasi antarbudaya. Tampaknya, kesulitan pemahaman terletak pada adanya komunikasi antarbudaya tersebut. Itulah pokok permasalahan di sini. Pencarian makna dilakukan dengan menelusuri komunikasi antarbudaya yang terpancar dari dalam karya.

Sebagaimana telah dikemukakan pada pembicaraan mengenai Iwan Simatupang, pengarang ini telah menulis empat roman, yaitu: *Ziarah*, *Merahnya Merah*, *Kering*, dan *Kooong*. Namun, agar dapat mempelajarinya secara mendalam, maka di dalam buku ini hanya akan dibahas salah satu saja, yaitu *Ziarah*. Karya ini dipilih karena inilah karya Iwan yang pertama, juga karya ini sangat sesuai untuk masalah penelusuran makna. Untuk mencapai tujuan penelitian, yaitu pengungkapan makna *Ziarah*, perlu digunakan landasan pemikiran yang kokoh, seperti yang akan diuraikan berikut ini.

1.3 Landasan Teori

Sebelum kita sampai pada pokok permasalahan, yaitu masalah makna, perlu kiranya dianalisis bentuk roman *Ziarah*, karena hal itu sangat erat kaitannya dengan makna. Bentuk roman *Ziarah* memang menjadi salah satu "daya tarik" bagi pembacanya. Kata "daya tarik" mempunyai makna yang sangat luas dan mempunyai konotasi subjektif, sehingga tidaklah mudah untuk menganalisis hal ini.

Walaupun demikian, mengingat bahwa kita berada dalam bidang ilmu sastra, maka analisis ini akan berpijak pada puitika. Telah diketahui bahwa puitika memberikan kaidah-kaidah umum yang mendahului terciptanya suatu karya sastra dan kaidah ini terdapat di dalam karya sastra itu sendiri. Dengan puitika kita dapat menemukan langkah-langkah pembaharuan yang telah dilakukan oleh Iwan Simatupang.

Memang banyak kritikus yang beranggapan bahwa Simatupang adalah seorang pembaharu dalam kesusastraan Indonesia; paling tidak dapat dikemukakan empat belas orang kritikus yang telah menulis lima belas artikel dalam satu buku yang diberi judul *Iwan Simatupang, Pembaharu Sastra Indonesia*. Juga Dami N. Toda memilih judul bukunya *Novel Baru Iwan Simatupang*. Tulisan-tulisan tersebut dapat menjadi saksi adanya pembaharuan yang dilakukan Iwan Simatupang. Pembaharuan bentuk itu akan dikemukakan pada bab yang kedua. Dengan demikian, dalam bab ini akan dibahas struktur cerita, tokoh, ruang dan waktu, dan akhirnya struktur pengujaran. Semua ini menampilkan struktur karya.

Dengan dilakukannya penelitian tentang struktur tidak berarti bahwa studi tentang interpretasi diabaikan, karena objek penelitian ini adalah karya sastra tertentu. Interpretasi sebuah karya termasuk lingkup makna wacana dan ini masuk dalam bidang tugas semiotik. Dengan demikian, di sini juga akan digunakan metode semiotik. ✓

Sebenarnya, pelopor strukturalisme adalah seorang ahli antropologi, Claude Lévi-Strauss. Namun demikian, definisinya mencakup semua yang menyangkut gagasan struktur. Formulasi seperti ini menjadi terlalu luas. Maka para ahli ilmu bahasa mengambil sumbernya pada Saussure. Walaupun Saussure tidak berbicara tentang struktur, tetapi tentang sistem, ia dianggap sebagai bapak strukturalisme. Kemudian berdasarkan fakta bahwa teks sastra menggunakan bahasa sebagai bahan dasar dan bahwa bahasa itu dapat didefinisikan sebagai dunia kebahasaan yang sistematis dan terstruktur, maka para ahli puitika menggunakan metode ini untuk analisis sastra.

Pertama-tama akan kita lihat apa yang disebut strukturalisme dalam linguistik. Menurut Piaget, strukturalisme adalah:

Semua doktrin atau metode yang—dengan suatu tahap abstraksi tertentu—menganggap objek studinya bukan hanya sekadar sekumpulan unsur yang terpisah-pisah, melainkan sebagai suatu gabungan unsur-unsur yang berhubungan satu sama lain, sehingga yang satu tergantung dari yang lain dan hanya dapat didefinisikan dalam dan oleh hubungan perpadanan dan pertentangan dengan unsur-unsur lainnya dalam suatu keseluruhan. Dengan kata lain, semua doktrin yang menggunakan konsep struktur dan yang menghadapi objek studinya sebagai suatu struktur. Dapat dianggap bahwa pengertian totalitas dan sikap saling berhubungan adalah ciri-ciri strukturalisme.³¹

Sering orang mempertentangkan antara strukturalisme dan semiotik atau setidaknya kedua metode itu dianggap tidak ada hubungannya sama sekali. Dikatakan bahwa dengan strukturalisme hanya bisa dicapai pembahasan tentang bentuk tanpa menyentuh bidang interpretasi, sedangkan untuk mempelajari interpretasi tanda digunakan semiotik. Pendapat itu tidaklah sepenuhnya salah atau sepenuhnya benar. Beberapa aliran dalam strukturalisme seperti kaum formalis Rusia atau kelompok Greimas, tidak mau masuk ke dalam interpretasi. Walaupun demikian, strukturalisme mempunyai hubungan yang sangat erat dengan semiotik. Tak lain dari Saussure sendiri—bapak kaum strukturalis—yang meramalkan akan lahirnya semiotik (di Perancis dikenal dengan sebutan semiologi).

Tadi telah kita lihat bahwa strukturalisme berkaitan erat dengan semiotik. Para strukturalis masa kini pada umumnya juga ahli semiotik. Kini kita akan memusatkan perhatian pada semiotik. Semiotik—yang dikenal dengan nama semiologi di Eropa—sebenarnya mempunyai dua orang pelopor. Yang pertama adalah Charles Sanders Peirce (1839–1914) dan yang lain adalah Ferdinand de Saussure (1857–1913). Semiotik adalah ilmu yang mempelajari sistem tanda: bahasa, kode, sistem sinyal, dan lain-lain. Definisi ini menjadikan bahasa sebagai bagian dari semiotik. Dalam artikelnya "Interprétation et sémiotique," Aart van Zoest menerangkan bahwa Peirce mengusulkan nama semiotik sebagai sinonim logika. Menurut Peirce, logika harus mempelajari bagaimana orang bernalar. Padahal, hipotesis dasar teori Peirce adalah bahwa penalaran berlangsung dengan menggunakan tanda-

tanda. Tanda-tanda memungkinkan kita untuk berpikir, berkomunikasi dengan yang lain, memberi arti pada yang diusulkan dunia kepada kita. Kita mempunyai bermacam ragam tanda, di antaranya tanda-tanda linguistik yang merupakan suatu kelompok besar dan tidak terdiri dari satu bahasa saja. Dalam mengerjakan teori semiotiknya, Peirce memusatkan perhatian untuk mempelajari bagaimana berfungsinya tanda-tanda pada umumnya. Ia memberikan tempat yang penting pada tanda-tanda linguistik, namun bukanlah tempat yang utama. Yang berlaku bagi tanda pada umumnya, berlaku pula bagi tanda-tanda linguistik, dan bukan sebaliknya. Secara garis besarnya dapat dikemukakan bahwa Pierce mengemukakan tiga macam tanda, yaitu: *ikon*, *indeks*, dan *simbol*. *Ikon* adalah tanda yang mempunyai hubungan kemiripan dengan acuannya; *indeks* mempunyai hubungan kontiguitas dengan acuannya; sedangkan *simbol* mempunyai hubungan dengan acuannya berdasarkan konvensionalitas. Itulah secara singkat sistem tanda yang dikemukakan oleh Pierce.³² Sementara itu, Saussure mengumumkan bahwa bagian yang terpenting dari analisis yang dilakukannya adalah tanda-tanda linguistik, karena ia menganggap bahasa sebagai sistem tanda yang paling lengkap. Ada kemiskinan sistem dalam tanda-tanda lain selain dalam bahasa, dan untuk masuk ke dalam semiotik sering kali kita harus melalui ilmu bahasa. Menurut Saussure:

Bahasa adalah sistem tanda yang mengungkapkan gagasan, dengan demikian dapat dibandingkan dengan tulisan, abjad orang-orang bisu-tuli, upacara-upacara simbolik, bentuk sopan santun, tanda-tanda kemiliteran, dan lain-lain. Bahasa hanyalah yang paling penting dari sistem-sistem ini. Jadi kita dapat menanam benih suatu ilmu yang mempelajari kehidupan tanda-tanda di tengah-tengah hidup kemasyarakatan; ia akan menjadi bagian dari psikologi umum, akan kami namakan semiologi (dari bahasa Yunani *semeiōn* yang berarti "tanda"). Ilmu ini akan mengajarkan kepada kita terdiri dari apa saja tanda-tanda itu, kaidah mana yang mengaturnya. Karena ilmu itu belum ada, kita belum dapat mengatakan bagaimana ilmu itu; tetapi ia berhak hadir, tempatnya telah ditentukan lebih dahulu. Linguistik hanyalah sebahagian dari ilmu umum itu, kaidah-kaidah yang digunakan dalam semiologi akan dapat digunakan dalam linguistik dan dengan demikian, linguistik akan terikat pada suatu bidang tertentu dalam keseluruhan fakta manusia.³³

Jadi, dapat kita lihat bahwa Saussure menekankan pentingnya fungsi sosial tanda, sedangkan Peirce menekankan pentingnya fungsi logika. Akan tetapi, dalam penggunaannya untuk keperluan buku ini, kata semiologi dan semiotik tidak menunjukkan perbedaan penting. Dalam penelitian akan digunakan konsep Saussure. Walaupun demikian, kata "semiotik"-lah yang akan digunakan dalam pembahasan ini (kecuali dalam terjemahan cuplikan teori-teori yang datang dari Perancis), karena kata ini lebih dikenal di Indonesia.

Salah seorang ahli semiotik yang pertama adalah Roland Barthes. Dalam karyanya *Mythologies*, ia menunjukkan cara kerja semiotik. Mula-mula ia menerangkan apa yang dimaksudnya dengan mitos (*mythe*). Baginya, mitos adalah suatu sistem komunikasi, sesuatu yang memberikan pesan. Di sini kita lihat bahwa mitos bukanlah suatu benda, konsep, atau gagasan: mitos adalah suatu cara signifikasi ("perlambangan"), suatu bentuk. Memang untuk bentuk itu perlu ditentukan batas sejarahnya, kondisi penggunaannya, dan memasukkan masyarakat kembali ke dalamnya: semua ini tidak berarti bahwa mitos tak perlu digambarkan sebagai bentuk. Mitos adalah suatu wicara (*parole*) dan semua yang bisa dianggap wacana (*discours*) dapat menjadi mitos. Wicara memberikan pesan. Jadi, mitos bisa saja tidak dikemukakan secara lisan, melainkan berupa tulisan atau pertunjukan: teks tertulis, foto, film, reportase, sport, pertunjukan, iklan, semua itu dapat menjadi pendukung wicara mitos.

Mitos tidak dapat ditentukan oleh objeknya atau bahannya: bahan apa pun dapat diberi signifikasi secara arbitrer (semena-mena). Misalnya, anak panah yang dibawa orang untuk menunjukkan tantangan juga merupakan wicara. Tentunya dalam urutan persepsi, gambar dan tulisan tidak membangkitkan kesadaran yang sama. Semua materi mitos, baik berupa gambar maupun tulisan, mengandung pranggapan kesadaran yang bermakna; materi mitos dapat dipikirkan tanpa tergantung dari bahannya. Perbedaan bahan tidaklah menentukan. Gambar menjadi tulisan segera setelah gambar itu mempunyai makna; seperti juga tulisan gambar itu menjadi leksikon. Jadi, di dalam hal itu bahasa, wacana, wicara, semua satuan dapat disimpulkan bermakna, baik satuan itu bersifat verbal maupun visual.³⁴

Selanjutnya, Roland Barthes menerangkan mitos sebagai sistem semiotik. Dikatakannya bahwa sebagai suatu studi tentang wicara, mitologi adalah suatu fragmen dari ilmu tentang tanda yang luas ini, yaitu semiotik. Semua semiotik mengacu pada hubungan antara dua istilah yaitu, *signifiant* 'penanda' dan *signifié* 'petanda'. Bagi Saussure, yang telah meneliti tentang suatu sistem semiotik yang khusus—namun dari sudut metodologi dapat dipakai sebagai contoh—yaitu bahasa, petanda adalah konsep sedangkan penanda adalah imaji bunyi (yang bersifat psikis) dan hubungan antara konsep dan imaji itulah yang disebut tanda.

Dalam mitos ditemukan lagi skema tiga dimensi itu: penanda, petanda, dan tanda. Akan tetapi, mitos adalah suatu sistem khusus. Sistem ini disusun dari suatu rangkaian semiotik yang telah ada sebelumnya: jadi mitos adalah sistem semiotik tahap kedua. Yang disebut tanda (yaitu asosiasi total antara konsep dan imaji) dalam sistem yang pertama, hanya menjadi penanda dalam sistem yang kedua.

Untuk menopang keterangannya Barthes mengemukakan skema ini:

1 penanda	2 petanda
3 tanda I PENANDA	II PETANDA
III TANDA	

Dalam mitos ada dua sistem semiotik, yang satu berasal dari yang lainnya, yaitu bahasa dan mitos. Sistem linguistik, bahasa (atau cara representasi lainnya yang dapat berasimilasi dengan bahasa), akan disebut "bahasa-objek" karena dari sinilah mitos mengambil contoh untuk membentuk sistemnya sendiri; dan mitos itu sendiri yang disebut "metabahasa", karena merupakan bahasa tahap kedua dan di dalamnya dipakai juga bahasa yang pertama tadi. Dalam

memikirkan metabahasa, seorang ahli semiotik tidak perlu mempertanyakan susunan bahasa-objek, ia tidak perlu memperhatikan rincian skema linguistik: ia hanya perlu mengenal tanda secara global dan hanya kalau tanda ini menopang mitos. Itulah sebabnya maka ahli semiotik memperlakukan tulisan dan gambar dengan cara yang sama: yang diingatnya hanyalah bahwa keduanya merupakan tanda, keduanya tiba di pintu perbatasan mitos dengan dibebani fungsi makna yang sama, keduanya membentuk bahasa-objek.³⁵

✓ Itulah selintas pengenalan dengan prinsip kerja dalam studi semiotik. Metode kerja itu akan digunakan dalam menganalisis *Ziarah* seperti yang tampak terutama dalam bab ketiga. Dalam bab itu analisis diarahkan pada signifikasi karya. Sedangkan di dalam bab dua, pembahasan diarahkan pada *Ziarah* sebagai wacana, yaitu dengan menganggapnya sebagai karya yang otonom. Kami sadar bahwa analisis seperti ini tidak akan memuaskan, terutama untuk karya sastra semacam *Ziarah*. Analisis struktural akan berhasil menampilkan bentuk karya, serta pelanggaran-pelanggaran terhadap konvensi sastra yang terdapat di dalamnya. Namun, analisis struktural tidak dapat memecahkan masalah pemahaman karya. Itulah sebabnya dilakukan juga analisis semiotik pada bab kedua, sedangkan pada bab ketiga penelusuran makna dilanjutkan dengan analisis intertekstual.

Sejak lama, kaum strukturalis menonjolkan sifat otonom karya sastra. Hal itu merupakan suatu reaksi yang dapat dipahami mengingat studi sastra tradisional sering mencampur-baurkan karya dengan pengarangnya, mengacaukan antara fiksi dan realitas. Studi struktural ini segera dirasakan terlalu kering dan kaku, karena tidak mengindahkan unsur-unsur luar karya. Mengenai hal ini, Todorov mengat-
takan:

Apabila makna setiap unsur terdapat dalam kemungkinannya untuk berintegrasi dalam suatu sistem, yaitu karya, maka apakah yang disebut terakhir ini mempunyai makna? Apabila ditetapkan bahwa karya adalah unsur sastra yang terbesar, sudah jelas bahwa pertanyaan tentang makna karya tidak berarti lagi. Untuk dapat mempunyai makna, karya harus dimasukkan ke dalam suatu sistem yang lebih tinggi. Bila hal ini tidak dilakukan, haruslah diakui bahwa karya tidak mempunyai makna. Karya ini hanya mempunyai hubungan dengan

dirinya sendiri, tanpa mengacu pada yang lain di mana pun. Namun, mengira bahwa karya sastra mempunyai eksistensi yang bebas, merupakan suatu ilusi belaka. Karya ini muncul dalam suatu dunia sastra yang telah dihuni oleh karya-karya lain sebelumnya dan di sanalah ia berintergrasi. Setiap karya sastra mempunyai hubungan yang kompleks dengan karya sastra di masa lampau yang, sesuai dengan zamannya, membentuk berbagai hierarkhi. Makna *Madame Bovary* terletak dalam oposisinya dengan sastra romantik, sedangkan interpretasinya bervariasi, tergantung dari zamannya dan kritikusny.³⁶

Demikianlah, Todorov mengakui pentingnya mempelajari hubungan yang kompleks antara suatu karya seni dengan karya-karya di masa lampau. Untuk menemukan maknanya, karya tersebut perlu ditempatkan dalam suatu sistem yang lebih luas. Untuk pemahaman karya secara menyeluruh, sifat otonom karya sastra tidak perlu dipertahankan lagi. Kini para ahli sastra telah membekali kita dengan berbagai teori untuk studi itu. Salah satunya adalah dengan teori intertekstual yang akan dibicarakan berikut ini.

Pertama-tama akan dikemukakan gagasan Michel Rifaterre tentang hal ini. Dalam artikel yang ditulisnya, "L'intertexte inconnu", ia menyatakan bahwa sering kali ada kerancuan antara yang dimaksud dengan istilah *l'intertexte* 'interteks' dengan *l'intertextualité* 'intertekstualitas'. Inilah yang dimaksudkannya dengan interteks:

Interteks adalah keseluruhan teks yang dapat didekatkan dengan teks yang ada di hadapan kita, keseluruhan teks yang dapat ditemukan dalam pikiran seseorang ketika membaca suatu bagian teks. Jadi, interteks adalah korpus yang tak terbatas. Memang, bisa saja ditemukan bagian awalnya: itu adalah teks yang membangkitkan asosiasi pikiran segera setelah kita mulai membaca. Sebaliknya, jelas bahwa tak akan terlihat bagian akhirnya. Banyak tidaknya asosiasi ini tergantung dari luasnya pengetahuan budaya si pembaca. (...) Pengenalan interteks yang ada sebelumnya timbul dari sejarah pengaruh, warisan sastra, dari penelitian tradisional tentang sumber, suatu tradisi yang pada masa kini kurang dihargai. Pengenalan tentang interteks yang datang kemudian timbul dari sejarah keabadian suatu karya sastra...³⁷

Jadi, dalam interteks yang utama adalah asosiasi pikiran ketika seseorang membaca. Tidak perlu asosiasi pikiran itu membantu pemahaman. Kritikus-kritikus tertentu beranggapan bahwa intertekstualitas hanya berupa pengenalan kembali interteks. Sebenarnya tidaklah demikian. Rifaterre

menekankan perbedaan kedua pendekatan ini. Berikut ini adalah gagasan Rifaterre tentang intertekstualitas:

Jadi, saya akan mendefinisikan kembali intertekstualitas: yaitu suatu fenomena yang mengarahkan pembacaan teks, yang mungkin menentukan interpretasi, dan yang kebalikan dari pembacaan per baris. Ini adalah cara untuk memandang teks yang menentukan pembentukan makna wacana, sedangkan pembacaan per baris hanya menentukan makna unurnya. Berkat cara memandang teks semacam ini, pembaca sadar bahwa dalam suatu karya sastra, kata-kata tidaklah mengacu pada benda-benda atau konsep atau secara umum tidak mengacu pada dunia yang bukan kata-kata (noverbal). Di sini kata-kata mengacu pada suatu jalinan pemunculan yang secara keseluruhan sudah menyatu dengan dunia bahasa. Jalinan itu dapat berupa teks-teks yang telah dikenal ataupun bagian-bagian dari teks yang muncul setelah terlepas dari konteksnya dan yang dapat dikenali dalam konteksnya yang baru, sehingga orang tahu bahwa teks tersebut telah ada sebelum ia muncul dalam konteksnya yang baru ini.³⁸

Jadi, intertekstual bukanlah suatu kerja asosiasi yang sederhana, melainkan suatu pencarian makna karya. Sering kali ditemukan "ciri-ciri" adanya teks lain dalam teks yang dibaca, dan ciri-ciri tersebut mengarahkan pembacaan untuk menemukan signifikasi teks. Dengan demikian, pembentukan makna karya sastra diperoleh dengan dua cara pembacaan: di satu pihak, pemahaman kata menurut kaidah bahasa dan pengaruh konteks, dan di pihak lain pengenalan kata sebagai salah satu bagian dari suatu kelompok; kata itu pernah muncul dalam suatu konteks lain dan memainkan peran tertentu di sana. Suatu teks sastra bukan hanya rangkaian kata-kata dalam kalimat, melainkan suatu jalinan pra-anggapan. Akhirnya, Rifaterre mengemukakan suatu perbandingan yang menarik: setiap kata dalam teks bagaikan puncak gunung es yang muncul di permukaan laut. Sebenarnya puncak gunung yang tampak itu adalah sebahagian kecil dari badan gunung: yang lain tersembunyi di dalam laut. Demikian pula dengan kata-kata yang muncul di dalam karya sastra. Yang tampak dalam teks hanyalah sebahagian kecil saja dari makna yang dikandungnya.³⁹

Rifaterre bukanlah satu-satunya ahli sastra yang mengemukakan gagasan tentang intertekstualitas. Kecenderungan baru dalam sastra ini berkembang dengan subur: para

peneliti beranggapan bahwa setiap teks mempunyai hubungan dengan sejumlah teks yang telah ada sebelumnya atau bersamaan dengannya. Julia Kristeva, dalam buku teorinya *Recherches pour une sémanalyse*, mengembangkan pemikirannya tentang masalah ini dengan mengemukakan tiga tema utama:⁴⁰

(a) *Bahasa sastra adalah satu-satunya kode yang tidak terbatas.*

Bagi seorang pengarang, bahasa sastra tampil sebagai suatu potensi yang tak terbatas: keseluruhan bahasa sastra ini dianggap mungkin dan dapat direalisasikan secara terpisah-pisah, akan tetapi tak mungkin direalisasikan seluruhnya bersama-sama. Kristeva mengemukakan hal tersebut untuk menunjukkan bahwa kode sastra tidak terbatas pada satu bahasa saja, kode itu dapat melampaui berbagai bahasa sehingga menjadi tak terbatas.

Contoh: kata "memandang" (*regarder*) yang digunakan oleh Jean Paul Sartre sudah dibebani oleh pengertian filsafat dan mempunyai pengertian yang berbeda dari kata "memandang" yang terdapat misalnya dalam kalimat "Ia memandang keindahan alam yang terhampar di hadapannya". Keduanya merupakan potensi dalam kode sastra, dapat direalisasikan secara terpisah tetapi tidak mungkin dikemukakan bersama-sama.

(b) *Teks sastra adalah suatu realitas berwajah ganda penulisan-pembacaan.*

Teks sastra merupakan bagian dari suatu keseluruhan: suatu teks merupakan jawaban terhadap teks lainnya. Dengan membaca teks sastra yang telah ada sebelumnya atau yang sezaman dengannya, pengarang hidup dalam sejarah dan masyarakat pun terpantul dalam teks.

Bagi orang-orang zaman dulu (masa *antiquité*) kata *lire* 'membaca' mempunyai signifikasi yang patut diingat kembali dan ditonjolkan, demi pemahaman sastra. *Lire* juga berarti *ramasser* 'memungut', *cueillir* 'memetik', *épier* 'mengawasi', *reconnaître les traces* 'mengenali ciri-ciri', *prendre* 'mengambil', *voler* 'mencuri'. Dalam kata ini terkandung pengertian agresivitas, suatu tindakan "mengambil" yang aktif. Ini

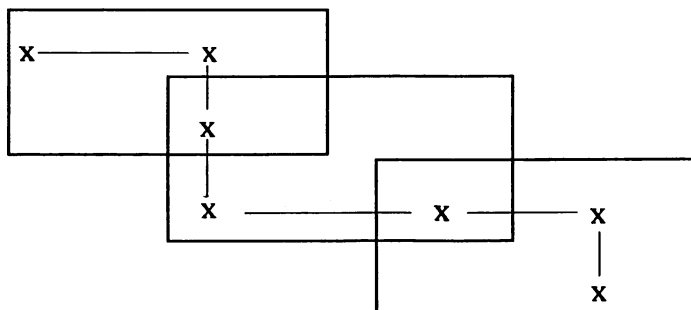
berarti bahwa "menulis" juga mengandung arti pembacaan yang produktif. Memang setiap penulis telah mempunyai bekal "bacaannya". Ketika dia menulis, pikirannya aktif mengambil hal-hal tertentu dari bacaannya. Itulah yang dimaksud Kristeva dengan "pembacaan yang produktif".

Contoh: Ketika Iwan Simatupang menulis *Ziarah* ia mengambil kata "memandang" yang telah dibebani pengertian filsafat oleh Sartre; namun, belum tentu ia memberikan arti yang persis sama dengan apa yang dikemukakan oleh Sartre. Jadi tulisan Iwan merupakan bantahan atau gema dari tulisan Sartre. Pengertian itulah yang dikemukakan oleh Kristeva dalam kalimat: "Teks sastra adalah suatu realitas berwajah ganda".

(c) *Model paragramme 'paragram' yang tidak linear.*

Dalam perspektif ini, teks sastra tampil sebagai suatu struktur jaringan paragram. Yang kami maksudkan dengan jaringan paragram adalah suatu model pembentukan imaji sastra yang tidak bersifat linear, yaitu tidak didapatkan dengan pembacaan baris per baris. Untuk dapat menangkap makna teks, kita harus dapat menguasai jaringan paragram ini. Memang, yang memungkinkan pembacaan teks yang jumlahnya sangat banyak itu adalah fungsi jaringan tersebut. Fungsi ini merupakan generalisasi dari model *l'anagramme* 'anagram' menjadi paragram. Istilah anagram dan paragram pertama kali dipakai oleh F. de Saussure. Dalam penelitiannya, yang tetap tidak diterbitkan hingga tahun 1964, ia mempelajari pengulangan bunyi dalam puisi yang, menurut pendapatnya, mengikuti prinsip anagram: bunyi atau huruf yang membentuk nama diri tampak tersebar di seluruh sajak.⁴¹ Jadi, sebagaimana yang tampak dalam anagram, huruf-huruf yang membentuk nama diri tersebar di seluruh sajak; demikian pula dalam paragram, pengertian tertentu tersebar di seluruh jaringan teks.

Skema di bawah ini menunjukkan model paragram yang tidak linear:



Tanda x menunjukkan fungsi yang mengatur model paragram yang tidak linear. Skema ini menunjukkan bahwa jaringan paragram sebuah teks berhubungan dengan jaringan teks lainnya. Sebenarnya, tidak ada perbedaan prinsip antara metode kerja ini dengan yang telah diusulkan oleh Rifaterre. Bab ketiga dalam disertasi ini (atau bagian analisis yang kedua) menggunakan metode ini. Kami akan menggunakan metode kerja ini untuk mengikuti rencana perjalanan yang telah ditetapkan untuk mencari makna *Ziarah*, dan—apabila mungkin—untuk menunjukkan bahwa Iwan Simatupang bukanlah semata-mata penjual ide-ide yang datang dari Barat, melainkan seorang pengarang yang telah berpartisipasi secara intensif dalam komunikasi budaya dan yang berupaya menemukan bentuk baru dalam sastra Indonesia.

Catatan

- ¹ H.B. Jassin 1983.
- ² Iwan Simatupang 1966.
- ³ Frans M. Parera 1986.
- ⁴ Surat rekomendasi dari H.B. Jassin, tanggal 26 Juni 1963.
- ⁵ Surat rekomendasi dari Gayus Siagian, tanpa tanggal.
- ⁶ Umar Junus 1971:293.
- ⁷ Dami N. Toda 1980:60.
- ⁸ Sapardi Djoko Damono 1983:22-23.
- ⁹ C.A. Van Peursen 1976:10-11.
- ¹⁰ C.A. Van Peursen 1976:11.
- ¹¹ C.A. Van Peursen 1976:18-19, 233.
- ¹² C.A. Van Peursen 1976:55.
- ¹³ C.A. Van Peursen 1976:56-57.
- ¹⁴ Iwan Simatupang 1964.
- ¹⁵ Dami N. Toda 1980:4.
- ¹⁶ Frans M. Parera 1986:3-4.
- ¹⁷ Frans M. Parera 1986:XXIII-XXVI.
- ¹⁸ Sides Sudyarto Ds. 1985:93.
- ¹⁹ Iwan Simatupang 1968b.
- ²⁰ F. Widyastanto 1985.
- ²¹ Wing Karjo 1969.
- ²² Pamela McCall 1981.
- ²³ Dami N. Toda 1980:59.
- ²⁴ Tubagus Djodi Rawayan Antawidjaya 1977.
- ²⁵ Budiarto Danujaya 1981:373.
- ²⁶ Budiarto Danujaya 1981:374.
- ²⁷ Iwan Simatupang 1968a.
- ²⁸ Iwan Simatupang 1968a.
- ²⁹ Iwan Simatupang 1968a.
- ³⁰ Iwan Simatupang 1968a.

- ³¹ J. Piaget 1968.
- ³² Aart Van Zoest 1981:240-255.
- ³³ Ferdinand de Saussure 1969.
- ³⁴ Roland Barthes 1957:193-195.
- ³⁵ Roland Barthes 1957:195-200.
- ³⁶ Tzvetan Todorov 1966:125.
- ³⁷ Michel Rifaterre 1981:14-15.
- ³⁸ Michel Rifaterre 1981:5-6.
- ³⁹ Michel Refaterre 1981:6.
- ⁴⁰ Julia Kristeva 1969:113-124.
- ⁴¹ T. Todorov dan O. Ducrot 1972:245.

BAB 2

MENCARI ARAH ZIARAH: ANALISIS STRUKTURAL

Menemukan makna cerita bukanlah suatu tugas yang mudah namun sangat mengasyikkan, karena setiap saat kita berhadapan dengan suatu tantangan. Penelitian ini akan dimulai dengan analisis karya, kemudian karya ini akan ditempatkan di antara teks-teks lainnya dalam analisis intertekstual. Dalam bab ini terlebih dahulu dilakukan analisis cerita, kemudian berturut-turut analisis tokoh, ruang, dan waktu, akhirnya juga analisis pengujaran.

2.1 Analisis Struktur Cerita

Istilah cerita dan alur sering kali digunakan dalam arti yang berbeda-beda. Istilah yang telah dipilih adalah sebagai berikut: cerita adalah petanda teks naratif. Di samping istilah tersebut, dalam telaah sastra sering digunakan istilah "alur". Di sini istilah "alur" akan digunakan untuk menunjukkan serangkaian peristiwa yang saling berkaitan secara logis dan disebabkan oleh suatu tindakan. Langkah pertama dalam suatu penelitian adalah analisis cerita.

Analisis struktur cerita bertujuan mendapatkan susunan teks. Untuk itu pertama-tama harus ditentukan satuan-satuan cerita dan fungsinya. Dalam artikelnya "Introduction à l'analyse structurale des récits", Roland Barthes mengatakan:

... sejak awal, makna harus menjadi kriteria satuan: yang membentuk satuan adalah ciri fungsional dari bagian-bagian tertentu dalam cerita: oleh karena itu, kata "fungsi" diberikan pada satuan-satuan utama. Sejak kaum Formalis Rusia, setiap bagian cerita yang muncul sebagai suatu korelasi ditetapkan sebagai satuan. Inti setiap fungsi, bisa juga disebut benihnya, adalah unsur yang dapat menggerakkan cerita; unsur itu kelak akan matang, pada tahapan yang sama atau pada tahapan yang berbeda.²

Untuk mendapatkan satuan isi cerita, analisis dapat dimulai dengan pembagian teks dalam satuan-satuan. Kriteria pembagian dapat bermacam-macam, oleh karena itu harus-

lah ditentukan sejak awal. Di sini telah ditentukan bahwa kriterianya adalah makna. Dalam teks, rangkaian semantis dapat dibagi dalam beberapa sekuen. Setiap bagian ujaran yang membentuk suatu satuan makna membentuk satu sekuen. Untuk membatasi sekuen yang kompleks perlu diperhatikan kriteria berikut ini:

1. Sekuen haruslah terpusat pada satu titik perhatian (atau fokalisasi), yang diamati merupakan objek yang tunggal dan yang sama: peristiwa yang sama, tokoh yang sama, gagasan yang sama, bidang pemikiran yang sama.
2. Sekuen harus mengurung suatu kurun waktu dan ruang yang koheren: sesuatu terjadi pada suatu tempat atau waktu tertentu. Dapat juga merupakan gabungan dari beberapa tempat dan waktu yang tercakup dalam satu tahapan. Misalnya satu periode dalam kehidupan seorang tokoh atau serangkaian contoh atau pembuktian untuk mendukung satu gagasan.³
3. Adakalanya sekuen dapat ditandai oleh hal-hal di luar bahasa: kertas kosong di tengah teks, tulisan, tata letak dalam penulisan teks, dan lain-lain.

Bentuk sekuen cerita tidak sama dengan satuan linguistik. Sekuen dapat dinyatakan dengan kalimat, dapat juga dengan satuan yang lebih tinggi. Suatu sekuen mengandung beberapa unsur. Jadi, satu sekuen dapat dipecah dalam beberapa sekuen yang lebih kecil yang juga dapat dipecah menjadi sekuen yang lebih kecil lagi. Begitulah seterusnya sampai pada satuan terkecil yang merupakan satuan minimal cerita. Namun, yang menjadi satuan dasar tetap makna. Demikianlah, sekuen naratif (makro-sekuen) dapat berupa serangkaian peristiwa yang menunjukkan suatu tahap dalam perkembangan tindakan.

Setelah mendapatkan satuan isi cerita, unsur-unsur terpisah tersebut harus dihubungkan untuk mendapatkan fungsinya. Roland Barthes membuktikan bahwa ada dua jenis fungsi, distribusional dan integratif. Sebenarnya pemikiran Barthes ini berasal dari pemikiran Saussure mengenai hubungan sintagmatik dan paradigmatis dalam bidang linguistik. Dalam karyanya *Cours de linguistique générale*, Saussure mengatakan:

Di satu pihak, di dalam wacana, kata-kata berhubungan satu sama lain, demi kesinambungannya berdasarkan sifat bahasa yang linear, yang meniadakan kemungkinan untuk melafalkan dua unsur sekaligus. Unsur-unsur itu mengatur diri, yang satu sesudah yang lain di dalam rangkaian wicara (...) Di lain pihak, di luar wacana, kata-kata yang mempunyai kesamaan berasosiasi di dalam ingatan (...) Tampak bahwa hubungan-hubungan itu lain sekali jenisnya dari yang pertama disebut tadi. Hubungan itu tidak ditunjang oleh ruang, kedudukannya di otak dan menjadi bagian dari kekayaan pikiran yang membentuk bahasa dalam diri setiap individu. (...) Hubungan sintagmatik adalah hubungan yang berdasarkan kehadiran bersama (*in praesentia*). Hubungan itu didasari oleh dua atau sejumlah istilah yang bersama-sama hadir dalam suatu seri efektif. Sebaliknya, hubungan asosiatif (paradigmatik) menyatukan di dalam ingatan istilah-istilah yang tidak hadir (*in absentia*) sebagai suatu rangkaian kemungkinan.⁴

Konsep linguistik ini dipakai secara luas dalam analisis sastra. Oleh karena itu dalam bidang sastra, analisis sintagmatik dan analisis paradigmatik nampak berkembang. Analisis sintagmatik menelaah struktur. Yang penting adalah bahwa satuan-satuan yang dianalisis berurutan tempatnya. Analisis ini mengemukakan kembali teks dengan menampilkan urutan sekuen. Barthes juga mengisyaratkan bahwa satuan cerita dapat mempunyai dua fungsi: fungsi utama dan katalisator. Satuan-satuan yang mempunyai fungsi utama mengarahkan jalan cerita sedangkan katalisator menghubungkan fungsi utama. Dalam mencari fungsi utama, timbul masalah struktur cerita: apakah fungsi utama itu berdasarkan hubungan kronologis atau hubungan sebab-akibat? Berdasarkan hubungan waktu atau logika? Sejak Aristoteles, logika lebih diutamakan daripada kronologi. Jadi, berkat kekuatan kausalitaslah peristiwa-peristiwa saling berkaitan.

Analisis paradigmatik digunakan untuk menelaah hubungan antara unsur yang hadir dan tak hadir dalam teks, yaitu hubungan makna dan simbol. Suatu peristiwa akan mengingatkan peristiwa lainnya, suatu episode melambangkan suatu gagasan atau menggambarkan suatu keadaan jiwa. Dasar analisis adalah konotasi: unsur-unsur cerita berasosiasi dalam pikiran pembaca. Satuan isi cerita mengacu bukan pada tindakan pelengkap dan sebab-akibat, melainkan pada konsep yang kurang lebih menyebar. Analisis itu membahas tokoh, gagasan, suasana, dan sebagainya. Akhirnya, dapat ditambahkan bahwa satu satuan isi cerita dapat mempunyai

hubungan sintagmatik dan juga hubungan paradigmatis dengan satuan lainnya.

Setelah pendahuluan teoretis yang singkat ini, kita akan memulai analisis cerita dengan telaah sintaksis fungsional. Dengan menelaah karya didapat tiga urutan satuan:

1. Urutan tekstual
2. Urutan kronologis
3. Urutan "logis"

Analisis berikut akan mengemukakan ketiga urutan satuan tersebut di atas dalam *Ziarah*.

2.1.1 Urutan Tekstual Satuan Isi Cerita

Analisis urutan sekuen penting karena urutan itu mengemukakan "fakta-fakta" yang disampaikan oleh teks: informasi yang sama akan berubah artinya apabila urutannya dalam ujaran diubah. Oleh karena itu, sebagai langkah pertama dalam analisis, karya yang akan diteliti, *Ziarah* (cetakan kedua tahun 1976), akan dipilah-pilah untuk mendapatkan urutan satuan isi cerita. Untuk mempermudah pembacaannya, daftar lengkap satuan ini ditempatkan pada lampiran yang terpisah.

Biasanya dalam melakukan pembagian tidak ditemukan masalah, namun kali ini agak berbeda. Masalah pertama yang muncul adalah pembentukan sekuen itu sendiri. Tidaklah mudah menemukan batas sekuen dalam karya ini. Walaupun telah ada beberapa petunjuk dalam teori, sebenarnya tidak ada kaidah yang pasti sebagai tanda awal atau akhir suatu sekuen, karena tanda tersebut arbitrer. Tanda-tanda konvensional yang dapat memberikan petunjuk—sebagaimana dikemukakan dalam teori—sering kali tidak terdapat dalam *Ziarah*. Dalam karya itu, suatu peristiwa atau tindakan bercampur dengan episode-episode yang menunjukkan pikiran pencerita. Sekuen pertama, misalnya, sebenarnya tidak dapat dipisahkan dari sekuen kedua:

Juga pagi itu dia bangun dengan rasa hari itu dia bakal bertemu isterinya di salah satu tikungan, entah tikungan mana. Sedang isterinya telah mati entah berapa lama.
(halaman 1)

Dalam kutipan di atas kita lihat bahwa tindakan terjadi satu kali, keterangan waktu "pagi itu" membuktikannya. Namun, keterangan waktu tersebut diawali oleh suatu kata (adverbia waktu) "juga", yang menunjukkan bahwa frasa itu adalah suatu pengulangan. Peristiwa-peristiwa yang tampil kemudian juga merupakan pengulangan, karena mendeskripsikan tingkah pelukis setelah kematian isterinya. Di antara peristiwa-peristiwa tersebut ada sorot balik yang menggambarkan penguburan isteri pelukis itu. Baru setelah sorot balik didapatkan lanjutan peristiwa pertama.

Selesai mandi dan berpakaian, dia lari ke jalan, berhenti di kakilima untuk menentukan arah mana yang bakal ditempuhnya.
(halaman 2)

Bagian itu dianggap sebagai sekuen keempat karena adanya pemutusan secara tiba-tiba. Sebenarnya, sekuen pertama dan keempat mengemukakan serangkaian peristiwa yang dapat tampil dalam satu sekuen, akan tetapi di sini diputus dua kali.

Ambiguitas ini terus berlangsung. Sekuen ketujuh menggambarkan pelukis yang sedang berjalan di kakilima sambil berfikir. Ini merupakan lanjutan dari tindakan yang digambarkan pada sekuen keempat. Sekuen kedelapan dan kesembilan menceritakan pikirannya ketika sedang berjalan. Namun, tingkahnya berjalan sambil berfikir ini tidak hanya terjadi "pagi itu", melainkan juga merupakan suatu kebiasaan. (Masalah itu akan dibahas lebih jauh dalam analisis urutan peristiwa secara kronologis). Dengan demikian kita lihat sekali lagi bahwa pembagian teks dalam sekuen merupakan masalah. Seperti halnya sekuen pertama, sekuen ketujuh, kedelapan, dan kesembilan menggambarkan peristiwa yang terjadi satu kali saja, tetapi bersamaan dengan itu juga menampilkan kebiasaan.

Setelah sekuen kesepuluh yang juga merupakan sorot balik dan yang menceritakan masa lalu pelukis selesai, tiba-tiba kita menjumpai saat pertemuan antara pengapur dan opseter pekuburan yang merupakan sekuen kesebelas. Peristiwa yang terjadi "pagi itu" terdapat pada alinea yang menceritakan masa lalu pelukis dan kebiasaannya sejak kematian isteri.

Tapi, begitu isterinya selesai dikubur, seluruh lukisannya dan alat lukisnya dilemparnya dalam laut. Kepada para kritikus yang tercengang dia berkata mereka selama ini salah semuanya, sebab sesungguhnya dia tak punya bakat, apalagi masa depan baik. Sejak itu dia jadi semacam buruh freelance. Itu pun hanya ia sedia kerja paling banyak lima jam berturut-turut, tak lebih (...) Setelah selesai kerjanya dia segera menagih upahnya, lalu cepat-cepat berlalu dari situ ke kedai arak. Sedang asyiknya dia bersiul-siul dengan membanting langkah-langkahnya di kakilima itu, dia berpapasan dengan seorang separoh baya, yang menurut orang-orang sekotanya adalah opseter perkuburan kotapraja.

(halaman 5-6)

Pembaca dapat mengira bahwa verbal "bersiul-siul dengan membanting langkahnya" merupakan lanjutan dari verba "berlalu" atau dapat dikatakan bahwa kedua peristiwa tersebut termasuk dalam satu rangkaian peristiwa. Namun, tidaklah demikian halnya karena peristiwa "bersiul-siul dengan membanting" langkah ini merupakan lanjutan dari peristiwa yang terdapat pada sekuen ketujuh

Pelan-pelan ia menyusuri ke kakilima arah ke kiri itu. Dia mencoba menghitung batu-batu tegal kakilima. Bukan karena dia suka sekali berhitung, suka benar pada angka-angka, tapi semata-mata untuk kuasa mengendalikan dirinya saat itu: tikungan di ujung jalan makin dekat

(halaman 4)

Di lain pihak, peristiwa "cepat-cepat berlalu ke kedai arak" merupakan kebiasaan pelukis setelah kematian isterinya. Dengan demikian kita melihat bahwa tidak ada titik transisi yang dapat menunjukkan bahwa kedua peristiwa tadi sebenarnya milik dua sekuen yang berbeda. Hanya dengan konteks kita dapat menangkap perubahan sekuen itu.

Masalah pembentukan sekuen nampak pula pada sekuen yang menggambarkan walikota (yang ketiga) sedang berfikir. Ia merenung mengenai kemungkinan pilihan antara "membunuh pelukis dan isterinya" atau "bunuh diri". Sekuen-sekuen berikutnya (sekuen 26.14 sampai 26.16) menggambarkan percakapan antara walikota dengan wakilnya, yang diputus oleh sorot balik kenangan wakil walikota atas pengalamannya waktu pemilihan. Akhirnya, sekuen nomor 26.17 menceritakan bunuh diri walikota. Masalah timbul pada sekuen 26.14, 26.15, 26.16. Kita tidak tahu

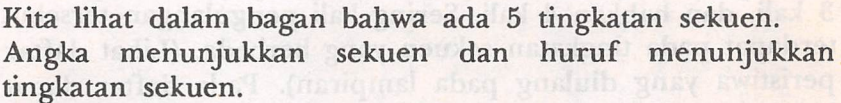
apakah sekuen-sekuen itu menggambarkan realitas fiktif" atau hanyalah renungan walikota. Kecurigaan itu ditimbulkan oleh teks itu sendiri. Sekuen 26.14 dimulai dengan dering telepon.

Telpon berdering. Walikota hampir jatuh terpelanting dari kursinya, begitu jauhnya ia nyasar dalam renungan-renungannya.
(halaman 85)

Selanjutnya, teks tidak membicarakan lagi dering telepon, kita tidak tahu apakah walikota menerimanya atau tidak. Tetapi di awal sekuen 26.17, ada satu dering telepon lainnya. Kali ini kita tahu bahwa itu adalah panggilan pemerintah pusat dan walikota menerimanya.

Telpon berdering lagi. Telpon interlokal dari pemerintah pusat, menanyakan bagaimana persiapan-persiapannya menyambut tamu-tamu negara yang bakal datang. Walikota memutuskan untuk menceritakan keadaan yang sebenarnya: (...) Grrk! gagang tilpon pemerintah pusat dibanting keras-keras.
(halaman 90-91)

Bukan hanya dering telepon yang mendorong kita untuk menganggap bahwa peristiwa-peristiwa yang diceritakan pada sekuen 26.14, 26.15, dan 25.16 ada hanya dalam pikiran walikota. Kalimat "...begitu jauh ia nyasar dalam renungan-renungannya" juga membawa kita pada anggapan tersebut. Dengan demikian ada ambiguitas antara "realitas fiktif" dan renungan tokoh. Ambiguitas itu dan ambiguitas batas sekuen menjadikan analisis sulit. Panjang sekuen sering tak sama. Nampaknya panjang sekuen pun tidaklah proporsional. Sekuen pertama misalnya, terdiri hanya atas satu satuan cerita (Pelukis bangun), tetapi sekuen nomor 26 terdiri atas 35 mikro sekuen, di antaranya ada dua sekuen (26.15 dan 26.32) yang berisi sekuen yang lebih kecil lagi. Salah satu dari sekuen-sekuen tersebut (26.32.1) dapat dipecah menjadi beberapa satuan. Demikianlah struktur hierarkis karya, yaitu struktur satuan cerita. Untuk mendapatkan gambaran hierarki sekuen secara keseluruhan, kami membuat bagan berikut ini.



Dengan demikian, dilihat dari sudut pandang analisis tekstual, *Ziarah* memiliki struktur kompleks, karena terdiri atas beberapa tingkatan sekuen. Analisis tekstual akan menjadi dasar analisis-analisis berikutnya.

Dalam *Ziarah* hanya ada sedikit penunjuk waktu, sehingga menimbulkan kesan ambigu terhadap urutan kronologis. Dalam analisis urutan tekstual satuan isi cerita, kita melihat bahwa satu sekuen dapat menggambarkan suatu peristiwa dan juga satu kebiasaan. Misalnya, sekuen nomor 7 adalah peristiwa yang terjadi "pagi itu". Kita dapat mengatakan

hal itu berdasar-konteks. Namun, sekuen 8 dan 9 merupakan pengulangan.

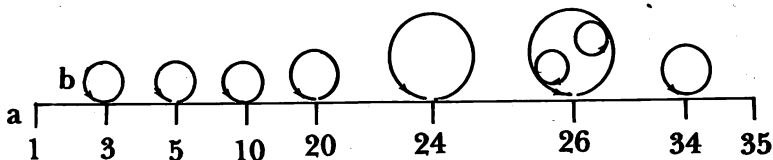
Pelan-pelan dia menyusuri ke kakilima arah ke kiri itu. Dia mencoba menghitung batu-batu tegel kakilima. Bukan karena dia suka sekali berhitung, suka benar pada angka-angka, tapi semata-mata untuk kuasa mengendalikan dirinya saat itu: tikungan di ujung jalan makin mendekat (...) Pada saat-saat seperti ini, seluruh isi dadanya menyisih bagi hanya satu perasaan, yakni: harapan.
(halaman 4)

Keterangan "Pada saat-saat seperti ini" menunjukkan bahwa sebenarnya sekuen 7 adalah juga pengulangan. Jadi, ternyata peristiwa berurutan harus ditemukan di antara peristiwa yang berulang, deskripsi, atau renungan para tokoh.

Di pihak lain, pengulangan peristiwa menjadikan cerita ini lebih ambigu. Ada peristiwa yang telah muncul 2 kali, 3 kali, dan bahkan 4 kali. Sering kali pengulangan tersebut terdapat pada tingkatan sekuen yang berbeda. (Lihat daftar peristiwa yang diulang pada lampiran). Pada daftar dapat kita temukan 14 peristiwa dan 12 dari peristiwa-peristiwa itu diulang satu kali, satu peristiwa diulang dua kali dan satu lagi tiga kali. Di antara peristiwa-peristiwa tersebut ada 6 yang diulang pada tingkatan cerita yang lain. Jadi, suatu peristiwa yang ada pada tingkatan pertama diulang pada tingkatan kedua dan peristiwa yang diceritakan pada tingkatan kedua, diulang pada yang ketiga. Pengulangan itu telah mengacaukan urutan kronologis peristiwa. Pembaca menjadi bingung terutama karena mendapatkan peristiwa yang sama dalam tingkatan yang berbeda. Pengulangan yang berlebihan ini menjadikan cerita ini aneh. Lagi pula, pengulangan peristiwa bukanlah satu-satunya pengulangan karena masih banyak pengulangan lainnya terutama pengulangan leksikon. Pengulangan-pengulangan mengandung makna, namun kami akan membicarakannya kemudian, pada subbab 2.4.2.2 yaitu tentang kehadiran pencerita.

Walaupun ada banyak pengulangan, kita dapat menemukan kembali jejak hubungan kronologis. Ketika pembaca mengikuti urutan sekuen, ia dapat mencatat bahwa ada beberapa sorot balik. Kita tahu bahwa peristiwa yang diceritakan dalam sorot balik terjadi sebelum peristiwa yang terdapat pada garis utama. Bagan berikut ini akan

menunjukkan tempat sekuen dalam teks dengan memper-
timbangkan "kronologi" peristiwa.



Pada bagan, terlihat lingkaran yang menggambarkan sorot balik.

a = garis utama

b = lingkaran yang menggambarkan sorot balik

Angka menunjukkan nomor sekuen yang memiliki sorot balik. Pada bagan kita dapat melihat dua jenis lingkaran. Di satu pihak ada 7 lingkaran kecil yang menggambarkan sorot balik yang berisi 3 sampai 6 sekuen. Di lain pihak, ada dua lingkaran besar, masing-masing berisi 35 sekuen. Pada umumnya sorot balik kembali ke garis utama karena di situlah awalnya. Akan tetapi, pada sekuen 26 ada 2 yang berawal dan berakhir dalam sorot balik lainnya. Dengan melihat bagan ini kita mengira telah menangkap semacam "kronologi" peristiwa. Peristiwa-peristiwa yang terdapat dalam satu lingkaran berkait secara berurutan. Begitu pula peristiwa yang terdapat pada garis utama. Hampir semua lingkaran berawal dan berakhir pada garis utama. Akan tetapi, sebenarnya kita tidak mengetahui kapan peristiwa itu berlangsung.

Ketiga lingkaran pertama (sekuen 3) menceritakan tingkah pelukis pada saat pemakaman isterinya, yang kedua (sekuen 5) menggambarkan sikapnya setelah kematian isterinya. Oleh karena itu, kita dapat menganggap sekuen kedua sebagai lanjutan sekuen pertama. Lingkaran ketiga (sekuen 10) adalah ringkasan dari lingkaran keenam (sekuen 26) yang menceritakan kehidupan pelukis. Dengan demikian kita hampir tidak dapat menarik kronologi peristiwa lingkaran-lingkaran tersebut. Lingkaran lainnya menunjukkan pengalaman tokoh-tokoh lainnya. Lingkaran keempat (sekuen 20) menceritakan kehidupan walikota pertama, dan

lingkaran kelima (sekuen 24) menggambarkan kehidupan opseter pekuburan. Dalam lingkaran keenam ada dua lingkaran kecil lainnya. Masing-masing menceritakan pengalaman wakil walikota yang akan menjadi walikota (sekuen 26.15) dan kehidupan ibu hipotetis (sekuen 26.32). Lingkaran terakhir menunjukkan kehidupan mahaguru filsafat.

Memang konteks memungkinkan kita untuk menangkap seluruh cerita. Kita tahu bahwa ada dua cerita besar yang bertemu: cerita pelukis dan cerita opseter pekuburan. Kemudian, ada pula kisah-kisah kecil yang melengkapi cerita pelukis. Namun, tiadanya penunjuk waktu tidak memungkinkan untuk mendapatkan lama setiap cerita dan saat cerita itu berlangsung.

Pembaca dapat mengira bahwa lama waktu cerita pelukis sama dengan lama waktu cerita opseter (keduanya terdiri dari 35 sekuen). Sebenarnya hal itu hanyalah ilusi. Kita tahu bahwa opseter mulai bekerja pada usia remaja, ia pernah belajar filsafat dan ia telah bekerja selama 27 tahun; tetapi kita tidak tahu apa-apa mengenai lama karier pelukis, tidak tahu pula usianya. Jadi, seluruh hidup pelukis yang diceritakan dalam karya dapat berlangsung selama bertahun-tahun tetapi mungkin juga hanya beberapa minggu. Itulah sebab timbulnya masalah kronologi. Kita tidak tahu pula dalam berapa lama berlangsung cerita-cerita tokoh lainnya. Kita hanya dapat yakin bahwa garis utama yang mengemukakan peristiwa-peristiwa yang diceritakan selama percakapan antara pelukis dan opseter pekuburan berlangsung selama 3 hari. Dengan demikian, sebenarnya para pembaca hanya menangkap serpihan-serpihan cerita yang disusun berurutan.

2.1.3 Urutan "Logis" Peristiwa

Masalah hubungan logis telah sejak lama menjadi bahan perdebatan antara para pakar teori. Ambiguitas yang disebabkan oleh kerancuan antara urutan kronologis dan sebab-akibat menjadi masalah utama sebuah sintaksis naratif. Analisis ini memang cenderung menekankan logika cerita. Hal ini menduduki tempat yang penting dalam analisis cerita karena logika merupakan dasar struktur. Padahal, pembaca telah bersusah payah menemukan hubungan logis

antara satuan-satuan naratif *Ziarah*. Nampaknya satuan-satuan tersebut tak dapat dipersatukan, tersebar. Kesan ini disebabkan oleh banyaknya potongan yang ada. Pertama-tama, seperti yang telah dilihat pada analisis kronologis, ada sorot balik yang menceritakan pengalaman tokoh-tokoh bawahan. Cerita-cerita tersebut tidak ada hubungan langsung dengan cerita utama, yakni cerita pelukis dan opseter. Yang kita temui adalah cerita walikota pertama, cerita ibu hipotetis, dan cerita wakil walikota yang kemudian menjadi walikota keempat. Cerita-cerita tersebut membawa pembaca jauh dari cerita utama.

Selanjutnya, cerita nampak lebih terputus-putus lagi karena banyaknya peristiwa aneh, yang *invraisemblable* (tidak biasa). Memang, dunia fiksi berbeda dengan dunia nyata. Teks dibedakan dari realitas, karena teks merupakan sistem tanda yang otonom; walaupun demikian, teks seakan-akan menggambarkan kehidupan nyata, dalam fiksi teks disamakan dengan dunia nyata. Akan tetapi, tidak demikian halnya dengan *Ziarah*. Dalam karya itu banyak sekuen yang menggambarkan peristiwa atau situasi yang mengaburkan ilusi yang transparan antara teks dan kenyataan. Jadi, pembaca merasa bahwa peristiwa serta situasi dalam teks tidak seperti dalam kenyataan, padahal pembaca sudah terbiasa dengan konvensi bahwa fiksi menggambarkan dunia nyata. Inilah yang disebut masalah *invraisemblable*. Mengenai hal itu, G. Genette menerangkan dalam *Figures II* sebagai berikut:

Cerita *vraisemblable* adalah cerita yang mengemukakan peristiwa-peristiwa sesuai dengan sejumlah kaidah yang dianggap benar oleh publik yang dituju, baik dalam penerapannya secara umum maupun dalam kasus khusus. Karena telah diterima oleh publik, maka kaidah-kaidah tersebut sering kali implisit. Jadi, hubungan antara suatu cerita *vraisemblable* dan sistem *vraisemblance* yang sudah menjadi kaidah itu umumnya tidak tertulis: Konvensi tentang genre berfungsi sebagai sistem yang memberi keharusan dan kendala yang bersifat alamiah. Kaidah-kaidah ini harus diikuti oleh cerita tanpa terasa, dan *a fortiori*, tanpa menyebutkannya. (...) Di pihak lain, yaitu di pihak yang sama sekali berlawanan dengan keadaan *vraisemblable implisit* ini, dapat dilihat karya-karya yang paling maju dan bebas dari opini masyarakat. Dalam hal ini, cerita tidak lagi mempedulikan sistem kebenaran umum, cerita hanya timbul dari kebenaran khusus atau imajinasi yang dalam.⁵

Demikianlah peristiwa-peristiwa "*vraisemblable*" dalam cerita tidak menjadi masalah dalam pembacaan, selama peristiwa tersebut sesuai dengan opini umum, kaidah "*genre*", atau kaidah lainnya. Sebaliknya peristiwa-peristiwa yang melanggar kaidah dianggap aneh dan menimbulkan masalah pembacaan.

Kebanyakan peristiwa dalam *Ziarah* tidak saja melanggar kaidah dasar yang telah dianggap benar oleh masyarakat, tetapi juga tidak mengikuti sistem kebenaran pada umumnya. Pengarang tidak mempedulikan "kebenaran umum". *Ziarah* penuh dengan peristiwa yang tidak sesuai dengan kenyataan. Di sini tidak akan semua dibahas, namun akan diperlihatkan yang paling penting dengan mengelompokkannya sesuai dengan tokoh yang terlibat. Dalam telaah hubungan logis, setiap satuan mempunyai fungsi utama. Akan tetapi, sebagaimana telah diungkapkan sebelumnya, di dalam *Ziarah* yang ada adalah logika absurd, karena di dalamnya banyak sekali gambaran yang "*invraisemblable*". Itulah sebabnya di dalam analisis berikut tidak digunakan istilah fungsi utama; walaupun demikian setiap gambaran peristiwa akan ditandai dengan angka romawi.

Pertama-tama pengalaman pelukis. Dalam usahanya untuk melepaskan diri dari kekayaan serta ketenarannya, pelukis telah melakukan usaha bunuh diri. Ia melemparkan diri dari tingkat empat sebuah hotel, tetapi ia jatuh menimpa seorang gadis yang sedang lewat dan mereka pun kawin seketika itu. Jadi, perkawinan adalah akibat bunuh diri yang gagal (I).

Kemudian, pada pesta perkawinan pelukis mendapat kiriman bunga terlalu banyak. Seluruh kota dibanjiri rangkaian bunga. Penduduk tidak senang dan mereka mengusir pasangan itu. Kita lihat di sini bahwa bunga, yang biasanya menjadi simbol keindahan, menjadi penyebab kebencian masyarakat (II). Selanjutnya, pelukis dan isterinya tinggal di gubuk kecil di tepi pantai. Akan tetapi, atas permintaan para seniman asing pemerintah meminta mereka kembali ke kota. Setiba kembali di kota, pelukis yang kini tinggal di rumah dinas walikota, mencetak kartu nama dan membagikannya kepada semua orang. Karena tingkahnya itu, isterinya meminta kamar terpisah dan ia tak mau lagi

bertemu dengan suaminya. Pelukis berusaha mencari sebab penolakan tersebut. Akhirnya ia mengerti. Ia membakar kartu-kartu namanya dan ia membawa isterinya kembali ke tepi pantai. Namun, tak ada sama sekali penjelasan tentang sebab-sebab sikap si isteri maupun si pelukis, sehingga tanpa interpretasi pembaca akan menganggap peristiwa ini juga tidak biasa (*invraisemblable*) (III). Untuk kedua kalinya, pelukis dan isterinya hidup di tepi pantai dengan bahagia. Berita kebahagiaan mereka tersebar. Karena tertarik akan berita itu, sekelompok gadis tua datang untuk menyaksikan pasangan ini selama berjam-jam (IV). Yang paling tua tak henti-hentinya memperhatikan isteri pelukis, ia bahkan tinggal lebih lama daripada yang lainnya. Karena dipandangi terus, isteri pelukis jatuh sakit dan akhirnya meninggal. Untuk sementara kita tak dapat mengerti hubungan antara pandangan, gadis tua, dan kematian (V) sehingga rangkaian peristiwa ini pun tampak seperti bukan peristiwa yang biasa, tidak sesuai dengan kenyataan.

Peristiwa-peristiwa *invraisemblable* terjadi pula setelah kematian isteri pelukis. Pelukis diminta untuk mengapur dinding kuburan. Opseterlah yang memintanya. Saat mendengar permintaan tersebut, pelukis berlari sambil berteriak dan opseter mengikutinya tanpa mengerti apa yang terjadi (VI). Peristiwa dua orang dewasa berlari sambil berteriak-teriak bukan peristiwa biasa. Akhirnya, pelukis menerima pekerjaan tersebut. Ternyata kemudian pekerjaan dan perubahan sikap pelukis mencemaskan masyarakat (VII), sehingga orang-orang bengong dan ketakutan. Itu pun peristiwa yang tidak sesuai dengan kenyataan. Ternyata, masih banyak lagi peristiwa lain yang tidak sesuai dengan konvensi karya fiksi.

Berikut ini akan dikemukakan dua peristiwa yang tidak berhubungan langsung dengan pelukis, melainkan memperlihatkan pengalaman walikota (pertama). Walikota datang ke pekuburan untuk meminta opseter menghentikan pekerjaan pengapuran. Ketika sampai di pekuburan ia mencari opseter yang mengurung diri dalam rumah dinasny dan yang mengintip dari lubang kunci. Pandangan mereka bertemu dalam lubang kecil itu (VIII). Peristiwa itu sangat mempengaruhi walikota. Ia pulang: di tengah jalan ia terjatuh

dan meninggal (IX).

Setelah mengapur tembok pekuburan selama tiga hari, pelukis tidak mau meneruskan pekerjaannya dan ia pergi. Opseter menyesal atas kepergiannya. Ia kecewa dan bunuh diri (X). Peristiwa terakhir itu tidak hanya menyentuh pelukis tapi juga calon opseter yang baru/mahasiswa filsafat.

Dua peristiwa terakhir yang akan diperlihatkan adalah pengalaman opseter. Pada awal kariernya, opseter bertugas untuk membuat "rasionalisasi" kerja di pekuburan. Pekerjaan yang dilakukannya sangat efektif sehingga jumlah mayat tidak mencukupi, hal itu menyebabkan kegelisahan masyarakat (XI). Untuk mengetahui sebab-sebab kegelisahan tersebut, presiden mengunjungi opseter kuburan. Mereka berbincang tentang sastra. Presiden sangat senang dan ia sangat menghargai kepandaian opseter. Namun, setelah pertemuan ini, presiden kehilangan semangat hidup. Ia jatuh sakit dan meninggal (XII).

Demikianlah beberapa peristiwa *invraisemblable* yang terdapat dalam karya. Masih banyak lagi peristiwa seperti itu. Yang baru kita lihat bersama merupakan "inti" cerita. Secara teoretis ada hubungan "logis" dalam karya: akan tetapi, "logika" yang tampak adalah logika absurd, terutama karena jumlah kemustahilan terasa berlebihan. Jadi, sebenarnya jalan cerita masih dapat diikuti tetapi cerita itu nampak "aneh" bagi pembaca karena peristiwa tak dapat menyatu, terpisah satu sama lainnya, seakan gambaran dalam cerita hanya ditempel-tempelkan satu di samping yang lainnya. Tentunya hal percuma. Gambar-gambar itu adalah simbol gagasan. Jika simbol itu tak tampak, maka pembaca tidak akan melihat pesan yang terkandung di dalamnya.

Suatu fenomena lain memperkuat kesan tiadanya keutuhan. Fenomena tersebut adalah pemikiran filsafat yang banyak terdapat dalam seluruh karya. Bahkan cerita juga menyuguhkan pemikiran filsafat—baik dalam cakapan tokoh maupun pada peristiwa—namun hal itu belum dianggap cukup. Banyak renungan yang langsung bercampur dengan cerita. Renungan tokoh berada di tengah cerita, di antara peristiwa. Pemotongan cerita demi pemikiran-pemikiran filsafat menyebabkan bacaan menjadi kurang jelas.

Marilah kita lihat salah satu contoh digresi tersebut,

misalnya pemikiran tentang kematian. Renungan tentang hal itu banyak sekali dalam *Ziarah*, di antaranya yang disampaikan oleh opseter. Pada suatu hari, ia berada dalam situasi yang tidak menyenangkan. Menurut laporan mandor, sudah tidak ada lagi tanah untuk kuburan baru, sedangkan jumlah orang mati meningkat setiap hari. Persoalan itu disampaikan pada walikota, tetapi jawaban yang diterima mengejutkan. Demi kesejahteraan rakyat, kuburan yang telah berusia lima puluh tahun harus dibongkar. Pemerintah adalah perintah! Kuburan yang berusia lima puluh tahun atau lebih dibongkar dan diisi dengan mayat baru. Pada suatu malam opseter ingin melihat kuburan isteri mantan pelukis, tetapi sudah tak ada lagi. Kuburannya telah dibongkar bersama dengan kuburan lain yang usianya lebih dari lima puluh tahun. Padahal kuburannya masih baru.

Dengan serta merta peristiwa ini menggoyahkan sendi pandangan hidupnya yang bertolak dari kedaulatan kematian itu. Tegasnya, ia bertolak dari faham, bahwa manusia, ya setiap mahluk hidup, cukup mati sekali saja. Sesudah itu – habis, tamat. Mutlak tamat. Bagaimana dia, sebagai pejabat tertinggi di pekuburan kotapraja itu, dapat mempertanggung jawabkan hilangnya mayat isteri bekas pelukis ini?

Kehilangan mayat, dalam arti hilangnya jasad manusia mati, dapat dianggap sebagai suatu kejahatan tersendiri. Kejahatan yang misalnya dapat dilakukan oleh pesuruh-pesuruh perusahaan gelap yang memperdagangkan kerangka-kerangka manusia untuk dipergunakan dalam pelajaran anatomi di sekolah menengah atau fakultas kedokteran.

Tapi kehilangan seperti yang dialami kini bakal dapat dikenakan perumusan hukum pidana yang bagaimana? Jasadnya, tulang belulangnyanya, sudah dalam tanah, sudah menjadi satu dengan tanah. Yang hilang di sini adalah hanya satu abstraksi belaka, yakni seorang yang pernah konkrit ada. Abstraksi ini adalah juga ingatan, kenangan, tentang manusia yang pernah konkrit ada itu. Kenang-kenangan pada seseorang, tapi oleh sebab itu tak menjadi kurang artinya dan pentingnya bagi manusia. Minusken kenangan itu dari perihal manusia maka kita mendapatkan kemanusiaan yang tandus. Tanpa seluruh nilai dan kekuatan dari kenangan, maka mati akan kehilangan sentimennya yang justru membuat kita umat manusia begitu gandrung padanya. Bumi minus kenangan adalah bumi tandus, planit gurun pasir melulu.

(halaman 63-64)

Masih ada digresi lainnya yang mengungkapkan gagasan tentang kebebasan, pilihan, tanggung jawab, balas dendam, dan lain-lain. Sebenarnya digresi membantu kita untuk

memahami gambaran simbolis yang terdapat dalam karya. Hal itu akan kita bicarakan secara lebih mendalam pada telaah intertekstual. Untuk sementara, dengan menganalisis struktur, kita hanya dapat mencatat bahwa digresi menyebabkan cerita terputus-putus. Sebagaimana kita ketahui putusnya cerita tidak hanya disebabkan oleh digresi melainkan juga oleh munculnya peristiwa-peristiwa yang *invraisemblable*, adanya logika yang absurd, dan lompatan-lompatan peristiwa dari satu tingkatan cerita pada tingkatan cerita lainnya. Semua ini mempertajam kesan bahwa pembaca seakan-akan berhadapan dengan *puzzle* atau mosaik.

2.2 Analisis Tokoh

Analisis karya sastra sering kali memberi perhatian khusus pada tokoh. Walaupun tokoh-tokoh itu fiktif belaka, pada umumnya mereka digambarkan dengan ciri-ciri yang berhubungan dengan kepribadian mereka (keterangan-keterangan psikologis dan sosial) serta sikap mereka (tingkah laku, tindakan). Untuk memberi petunjuk tentang diri tokoh, pengarang mengemukakan ciri-ciri dan tanda-tanda yang khas. Hal ini ditampilkan dalam ciri-ciri fisik, moral, dan sosial. Banyak tidaknya tanda-tanda yang diberikan dapat bervariasi, akan tetapi pengarang perlu meyakinkan adanya keutuhan tokoh, memberikan alasan atas tindakan-tindakannya. Meskipun demikian, tidak mudah untuk mendapatkan petunjuk-petunjuk tentang tokoh dalam *Ziarah*. Dalam karya itu penyajian tokoh, sifatnya, harapannya, pemikirannya tidaklah konvensional. Beberapa kritikus beranggapan bahwa tokoh-tokoh Iwan Simatupang hanyalah boneka, pembawa suara penulisnya. Walaupun para kritikus itu benar, hal ini tidak berarti bahwa analisis tokoh *Ziarah* tidak akan menghasilkan apa-apa. Berikut ini kami akan menganalisis nama, penampilan fisik, dan lingkungan sosial para tokoh.

2.2.1 Pembahasan Nama

Pertama-tama tokoh dinyatakan dengan nama. Nama saja cukup untuk menentukan kehadiran tokoh. Sering kali nama tokoh mengingatkan pada raut muka, cerita, atau legenda. Nama juga dapat berupa simbol. Singkatnya, nama mem-

punya peran yang penting dalam penafsiran tokoh.⁶

Akan sulit menciptakan cerita yang tokohnya tak mempunyai nama. Memang, dalam *Ziarah* para tokohnya tak mempunyai nama diri—hal ini sering dianggap sebagai penyimpangan dari aturan roman—namun hal ini tak menjadi masalah karena tokoh-tokoh tersebut masih memiliki tanda yang menunjukkan kehadiran mereka. Sebutan tersebut mempunyai arti yang lebih luas, karena tidak mengacu hanya pada orangnya melainkan menyatakan juga pekerjaan dan kedudukannya dalam masyarakat. Tiadanya nama diri bukanlah suatu hal yang asing dalam masyarakat Indonesia. Dalam masyarakat yang lebih mementingkan kehidupan sosial daripada kehidupan perorangan sering terjadi bahwa orang-orang hanya dikenal dengan pangkatnya. Meskipun demikian, membaca roman yang tak satu pun tokohnya memiliki nama diri agaknya cukup membingungkan. Tiadanya kepribadian ini lebih terasa lagi karena munculnya tokoh yang memiliki jabatan yang sama berulang kali.

Kini akan dibahas masalah sebutan tokoh. Di dalam karya ini tokoh mendapat sebutan sesuai dengan pekerjaan atau jabatannya dalam masyarakat. Nama yang pertama muncul dalam *Ziarah* adalah "pelukis". Di dalam cerita, tokoh itu berganti pekerjaan dan sebutannya pun berganti sesuai dengan pekerjaannya. Pada awal kehidupannya, ia pelukis. Setelah kematian isterinya ia menjadi pengapur. Walaupun demikian, sebenarnya ia mengerjakan pekerjaan yang hampir sama. Bahkan di dalam terjemahannya, baik dalam bahasa Perancis maupun dalam bahasa Inggris, sebutan yang sama dapat dipertahankan: *peintre* atau *painter*. Namun kita dapat melihat perbedaan yang cukup jelas antara kehidupan pelukis sebelum dan sesudah berganti profesi. Tokoh itu adalah pelukis sewaktu hidup di tengah masyarakat. Memang, kadang-kadang ia menjauhkan diri dari masyarakat untuk hidup di tepi pantai, di tengah alam bebas, jauh dari masyarakat, tetapi kita tetap dapat menganggap bahwa pada masa itu ia menikmati hidupnya dengan isterinya. Ia menolak undangan untuk kembali ke kota agar para wisatawan asing dapat melihat lukisannya.

Kedadaan saya, demikian pesannya, bersama isteri saya sekarang ini, merupakan lukisan saya sendiri yang terbaik yang dapat saya pameran nanti kepada tamu-tamu terhormat itu.
(halaman 83)

Dengan demikian dapat dilihat bahwa lukisannya bukanlah hanya gambaran hidup, melainkan hidup itu sendiri. Dalam situasi yang lain kita pun melihat bahwa pelukis dan isterinya diperhatikan, diamati oleh orang lain, terutama oleh gadis-gadis tua:

Kecuali dalam satu hal, yaitu: mereka ingin duduk dan memandang pelukis dan isterinya secara terus-menerus! Pandangan dari mereka adalah jenis kenikmatan yang tak dapat dilukiskan. Sesekali mereka menarik nafas panjang, mengusap-ngusap telapak tangan mereka, kemudian – meneruskan memandang pelukis dan isterinya itu lagi. Pelukis benar-benar kikuk dibuat tingkah laku mereka ini. Dia tak dapat berbuat apa-apa. Dia serasa ada di atas panggung sandiwara untuk pertama kalinya, dengan sekian ribu pasang mata mengamati tiap gerak-geriknya.
(halaman 99)

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa pelukis dan isterinya merasa diamati oleh ribuan pasang mata seakan-akan mereka berada di atas panggung atau seakan-akan mereka adalah lukisan kebahagiaan. Jadi, ketika ia menjadi pelukis, dilukisnya kehidupan manusia, yang digambarkan dengan warna-warna beragam dalam lukisannya. Bahkan sering pelukis menganggap dirinya sama dengan lukisannya sendiri. Kita dapat membandingkan pekerjaan itu dengan pekerjaan yang dijalankannya setelah kematian isterinya. Sebenarnya, pada masa itu, ia menerima segala macam pekerjaan: mencuci piring di restoran, menjadi tukang kebun, memungut bola di lapangan tenis, dan lain-lain. Namun, ada juga pekerjaan yang paling disukainya:

Sejak itu, penduduk sekotanya tahulah kini selera kerjanya: teramat suka mencat atau mengapur, teramat tidak suka menggali lobang kuburan. Dia pun mereka beri kerja mencat atau mengapur saja.

Dalam lapangan ini, dia sungguh ahli. Tak seorang di kota sanggup menandinginya. Ada sesuatu yang khas pada catan atau kapurannya, yang tak tertiru orang-orang yang mencoba-coba meniru atau menandinginya. Apabila disejajarkan hasil kerjanya dengan hasil kerja orang lain, tampak benar bedanya. Catan atau kapurannya mempunyai warna yang khas. Bahkan, menurut sebagian penduduk kota, mempunyai semacam wangian khas. Rumah atau tembok yang selesai

dicat atau dikapurnya, menurut mereka seolah berubah jadi satu lukisan tersendiri, yang selaras sekali tegak di kota mereka itu.
(halaman 6)

Mengapa penutur secara khusus mengatakan "ia teramat suka mencat atau mengapur, teramat tidak suka menggali lobang kuburan"? Apakah ada hubungan antara kedua pekerjaan itu? Akhirnya, dalam *Ziarah*, penutur menonjolkan peristiwa yang terjadi pada saat pelukis diminta untuk mengapur tembok pekuburan. Ada dua hal yang dapat dicatat: sebagai pengapur ia tidak menggunakan warna yang bermacam-macam, dengan mengapur, ia menggunakan warna yang asli. Selain itu ia mengapur tembok pekuburan, dan sejak saat itu dunianya adalah dunia orang mati. Kalimat "Bahkan, menurut sebagian penduduk kota, mempunyai semacam wangian khas" memberikan asosiasi pada wewangian bunga dan dupa yang sering terdapat di kuburan dan juga bau orang mati. Menjelang akhir karya, pelukis berbincang dengan mahaguru filsafat yang menjadi penjaga kuburan. Mereka antara lain berbicara mengenai bau orang mati.

- Dari mana bapak dapat tahu itu?
- Saya dapat menciumnya. Bau manusia hidup kentara sekali di sini, terlebih di waktu malam.
- Dan kalau tak ada orang lain, apakah bapak juga dapat mencium bau bapak sendiri di sini?
- Tentu dapat. Hanya saja, semakin tua saya, semakin bau saya itu menipis. Semakin menyerupai bau di sini umumnya.
- Dan bau yang umum di sini bagaimana ?
- Bau orang mati, sudah tentu. Ha! ha! ha!"

(halaman 143)

Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa sesudah kematian isterinya, pelukis juga melukis, tetapi yang dibuatnya adalah lukisan kematian. Kita dapat menduga bahwa ada korelasi antara nama, pekerjaan tokoh, dan pemikiran filosofis yang disampaikan dalam karya. Namun, untuk memahami korelasi itu kita harus menunggu analisis tema yang akan dilakukan pada Bab 3.

Tokoh kedua yang penting adalah opseter pekuburan. Ia pun berubah status. Sebelum menjadi opseter, ia adalah mahasiswa filsafat. Ketika ia meminta pekerjaan, namanya tak disebut, dan ketika ia menjadi opseter, ia tak memiliki

nama lain selain nama pekerjaannya. Yang dapat kita tarik dari nama itu adalah: ia mengurus kuburan. Kata "opseter" sendiri berasal dari bahasa Belanda *opzichter*, yang artinya orang yang menjaga pembuatan atau pemeliharaan gedung atau yang lainnya yang ada hubungannya dengan tanah. Arti "menjaga" sangatlah penting karena ada hubungan langsung dengan pandangan, dengan mata. Kata "*opseter pekuburan*" mempunyai konotasi mengurus dunia orang mati. Memang, mahasiswa filsafat telah memilih pekerjaan ini bukan untuk hidup, melainkan untuk memenuhi "kehausannya akan ilmu":

Penglihatan saya sehari-hari di lapangan pekerjaan saya yang kini mengatakan kepada saya, bahwa harta dan kekayaan berhenti mempunyai arti persis pada tembok-tembok luar dari setiap pekuburan. Selanjutnya, filsafat murni hanya didapat pada suasana di sebelah dalam dari tembok-tembok itu. Janganlah usik-usik saya lagi di masa yang datang. Sayalah kekayaan, sayalah kebajikan.
(halaman 49)

Begitulah, ia menjadi opseter pekuburan untuk mengenal orang mati, untuk mengetahui apa itu kematian, singkatnya untuk mendapatkan "filsafat murni". Pada akhir karya, mantan mahaguru filsafat yang menjadi penjaga kuburan mengatakan:

Setidaknya bagi kami berdua, filsafat adalah kursus dari mati. Dari maut. Pekuburan adalah lembaga perguruan tinggi bagi filsafat, filsafat sebagai ilmu, filsafat sebagai kebajikan.
(halaman 147)

Sekarang bisa dimengerti mengapa mahasiswa filsafat terbaik lebih senang bekerja di pekuburan. Perlu diingat juga bahwa ia bukan satu-satunya yang menyandang nama "opseter pekuburan" dalam roman ini. Pendahulunya bunuh diri. Pada akhir cerita, ia pun bunuh diri dan pelukis akan melamar pekerjaan tersebut. Sayangnya cerita ini selesai di situ, kita tak akan pernah tahu apakah penutur akan tetap memakai "nama" pelukis atau akan menggantikannya sesuai dengan pekerjaannya itu.

"Nama" lain yang diberikan pada beberapa tokoh adalah "walikota". Timbul masalah: berapa orang sebenarnya tokoh yang disebut "walikota". Dalam hal ini tak ada kepastian. Berbeda dengan nama opseter yang berturut-turut dipakai

oleh tokoh yang menduduki jabatan opseter pekuburan, maka nama "walikota" diberikan kepada beberapa orang yang menduduki jabatan yang sama, namun waktu dan tempatnya tidak diketahui dengan jelas. Nama itu muncul empat kali, tetapi kita tidak pernah yakin apakah yang dimaksud itu dua, tiga, atau empat orang tokoh. Dapat dipastikan ada dua walikota yang berbeda. Walikota pertama adalah yang mati di tengah jalan dan yang ketiga adalah yang bunuh diri. Walikota kedua (yang menerima permohonan kerja seorang mahasiswa filsafat untuk menjadi opseter) dan walikota pertama (yang menghentikan tindakan pelukis mengapur tembok pekuburan), apakah mereka tokoh yang sama? Kita tak akan pernah pasti tentang hal itu. Akan tetapi, mengingat mereka terpisah oleh waktu yang cukup lama (opseter berkurung diri selama 27 tahun) dan seorang walikota tidak menduduki jabatan sekian lama, kita akan menganggap mereka sebagai dua orang tokoh yang berbeda. Demikian pula walikota yang memimpin penguburan isteri pelukis akan dianggap sebagai walikota keempat. Akan tetapi, hal itu tak pernah dapat dipastikan karena kita tidak mengetahui secara tepat bila dan di mana penguburan berlangsung. Pengulangan jabatan dan ambiguitas tokoh sangat mengesankan. Kedua hal tersebut menimbulkan pertanyaan: mengapa pengarang memilih "nama" itu untuk tampil beberapa kali dalam karya? Jabatan walikota merupakan posisi sulit. Di satu pihak walikota mewakili kekuasaan, tetapi di pihak lain ia harus melindungi dan membela rakyat. Akhir hidup walikota pertama dan ketiga menunjukkan keadaan itu: yang pertama meninggal di tengah jalan raya dikelilingi oleh musuh-musuhnya dan yang ketiga bunuh diri. Untuk sementara kita tak dapat membahas lebih jauh, namun analisis tema (yang akan dilakukan pada Bab 3) akan dapat mengungkapkan persoalan secara lebih jelas.

Kita akan meneruskan analisis: tokoh berikutnya adalah isteri pelukis. Di sini, nama tidak berasal dari pekerjaan, melainkan dari status sosial. Kita hanya mengenalnya dengan sebutan itu karena ia tidak memiliki pekerjaan. Seorang wanita membentuk pasangan dengan suaminya dan keduanya membentuk keluarga. Tidaklah mengherankan jika

seorang wanita kehilangan nama gadisnya setelah perkawinan, karena ia mendapatkan nama suaminya. Karena nama suaminya tak ada, maka wajarlah jika nama isterinya pun tak diketahui. Walaupun demikian, seharusnya pelukis dan isterinya mengenal nama masing-masing, tidak demikian halnya dalam karya ini.

Nama! Adakah dia tahu *nama* suaminya ? Adakah dia tahu, siapa suaminya ? Dia bahkan tak tahu, apakah suaminya ada mempunyai nama atau tidak. Di kantor catatan sipil dulu, sewaktu perkawinan mereka, suaminya menuliskan hanya : *Ganda En (NN)* saja, sambil menyikut dia diam-diam dengan geli...

Ketika mereka tiba di kamar hotelnya, dia segera tertarik pada satu lukisan karya suaminya. Lukisan itu adalah lukisan abstrak seorang badut, dengan lobang besar di kepalanya. Judul lukisan itu: *Ganda En (NN)*.

Sejak itu dia berhenti memanggil suaminya *Ganda En (NN)*, sebuah nama yang sendiri sebenarnya telah mulai disukainya. Sejak itu pula, tak pernah timbul keadaan di mana dia perlu sekali memanggil suaminya. Pun tidak dengan *pap, kak, mas*.
(halaman 103)

Kita dapat melihat bahwa tiadanya nama di sini ditonjolkan. Pada saat perkawinan, ia menulis *Ganda En (NN)* dan bukan nama sendiri. *NN* adalah ungkapan bahasa Latin yang berarti tanpa nama (*nomen nescion* atau *non nominandus*). Jadi, bukan hanya kesenangan penutur untuk tidak menyebutkan nama para tokoh. Di sini tokoh sendiri mengatakan bahwa ia tak bernama. Kita dapat mengatakan bahwa ada sesuatu yang disembunyikan di balik ketiadaan nama tersebut. Lukisan abstrak yang dilihat isteri pelukis ketika sampai di hotel menguatkan pendapat itu. Lukisan itu menggambarkan seorang badut dengan lubang besar di kepalanya. Kita dapat mengatakan bahwa lukisan adalah pantulan tokoh-tokoh karya.

Masalah nama membuat kami berfikir: Mengapa ketiadaan nama begitu ditonjolkan? Bahwa tokoh tak bernama, rupanya belum cukup. Penutur memberikan "nama" pada salah seorang tokohnya, dan itu berarti tanpa nama! Hal ini mendorong kami untuk meneliti simbol dalam *Ziarah*.

Nama terakhir yang sering disebut adalah ibu hipotetis. Nama itu menarik perhatian dan menimbulkan pertanyaan. Walaupun secara agak khusus, nama ibu hipotetis menun-

jukkan hubungan kekeluargaan. Kata "ibu" sudah menunjukkan hubungan tersebut. Itulah sebabnya maka analisis nama itu tidak dapat dipisahkan dari penelitian tentang "lingkungan sosial" para tokoh (subbab 2.2.3).

2.2.2 Gambaran Fisik Tokoh

Gambaran fisik memberikan suatu kehidupan pada tokoh, seakan-akan mereka benar-benar terdiri dari darah dan daging. Memang, di dalam karya sastra modern hal itu makin lama makin kurang dianggap penting, karena para penulis *Nouveau Roman*, misalnya, beranggapan bahwa "tokoh" dalam roman mempunyai perbedaan pokok dengan manusia yang ada di dalam realitas.⁷ Demikian pula dalam *Ziarah* hampir tak ada gambaran fisik. Pembaca tidak mengenal perawakan tokoh dan wajahnya, tidak juga mengetahui warna rambutnya. Satu-satunya tokoh yang digambarkan secara fisik adalah opseter pekuburan yang kedua, itu pun hanya deskripsi singkat. Ketika ia memohon pekerjaan, penutur hanya mengatakan bahwa opseter itu "lepasan pemuda tanggung" (halaman 32). Deskripsi lainnya nampak ketika kepala negara dan para menteri mengunjunginya.

Dengan penuh rasa hormat, opseter muda itu menyambut kedatangan paduka yang mulia serta rombongannya. Melihat pemuda yang begitu tampan, muda dan simpatik, menteri-menteri yang mengikuti paduka yang mulia menjadi tercengang. Paduka yang mulia sendiri menjadi lembut sekali hatinya. Belum pernah beliau melihat wajah dan perawakan orang yang begitu lembut, begitu halus, begitu terbuka. (halaman 40)

Kutipan di atas memberikan deskripsi yang singkat. Penutur menggunakan kosakata yang subjektif. Kata "pemuda" hanya memberikan penampilan luar tokoh: namun, usianya tidak diketahui secara tepat. Kata-kata "tampan dan simpatik" sebenarnya adalah pendapat kepala negara yang disampaikan oleh penutur. Hal itu menjadi lebih jelas bila kita membaca kalimat terakhir "Belum pernah beliau melihat wajah dan perawakan orang yang begitu lembut, begitu halus, begitu terbuka." Kemudian bukan lagi penutur yang berbicara, melainkan kepala negara sendiri yang mengatakan pada perdana menteri:

Sungguh, pemuda yang jenial! Belum pernah saya bertemu pemuda seperti dia. Begitu muda, tapi begitu tua dan matang jiwanya.
(halaman 41)

Deskripsi fisik tetap singkat. Yang kita dapatkan di sini adalah pendapat kepala negara mengenai jiwa opseter. Meskipun begitu, ada satu ciri fisik yang diulang beberapa kali, yakni tentang mudanya opseter. Semua kutipan di atas diambil dari sekuen yang menceritakan periode sebelum opseter mengasingkan diri. Mengapa kemudaannya begitu ditonjolkan? Bahkan dapat dikatakan bahwa itu ciri fisiknya yang paling penting. Kemudaan adalah lambang kehidupan, harapan. Apakah ada hubungan antara penonjolan atas kemudaan dan perlambangan dalam kehidupan? Telah dikemukakan bahwa pemuda itu menjadi opseter pekuburan untuk memahami makna kematian. Setelah keluar dari pengasingan, ia tidak lagi muda. Jadi pengulangan kata "muda" dapat diartikan sebagai gambaran kehidupan, yang memberikan kontras dengan kematian yang dipelajari opseter.

Tokoh-tokoh lainnya tidak digambarkan secara fisik, baik pelukis, isterinya, para walikota, maupun ibu hipotetis. Walaupun demikian, ada tokoh yang hanya muncul satu kali, tetapi digambarkan secara lebih terinci. Yang dimaksud adalah tokoh yang menyamar sebagai pengemis buta.

Berkata demikian, si pengemis menanggalkan rambut palsu.

– Saudara opseter telah menghalang-halangi peranan saya hari ini.

Rambut palsu serta selaput-selaput butanya dimasukkannya dalam kantong jasanya yang kumal. Tak berapa lama kemudian, jasanya inipun dibukanya, kemudian celana kumalnya. Semua pakaian kumal ini kemudian dimasukkannya dalam tas kulit yang dijinjingnya. Dan akhirnya, dari dalam tas itu dikeluarkannya sepasang pakaian bersih, dan sepasang sandal. Sebelum sempat disadari opseter apa yang sebenarnya yang terjadi, opseter melihat di hadapannya tegak seorang muda tampan, rambutnya hitam pekat, berombak-ombak, matanya bundar, hitam jernih, tersenyum menarik.

(halaman 60)

Di sini deskripsi fisik sangat penting karena penutur menggunakan penyamaran sebagai satu-satunya ciri tokoh. Pemunculan tokoh tersebut menimbulkan persoalan. Mengapa ia menyapa opseter kedua pada saat opseter itu masuk—secara kebetulan—dalam perlombaan lari? Ia tahu bahwa

opseter memerlukan seorang pengapur untuk mencat tembok kuburan dan ia menolongnya dengan memberikan nama pengapur yang terpandai. Pemunculan yang tiba-tiba itu menjadi lebih mengherankan karena penyamarannya. Penutur menampilkan masalah ini pada para pembaca:

Ah, opseter kita tahu. Orang itu bisa siapa saja, punya peranan apa saja. Mungkin dia resepsi, mungkin manusia halus, mungkin petualang, mungkin pengarang yang lagi iseng atau menyaru-nyaru entah sebagai dan untuk apa saja. Sebegitu banyak kemungkinan! Dan apakah dia membawa tanda seru atau justru tanda tanya dalam episode hidupnya yang kini, apakah dia membawa koma, titik koma, atau titik, opseter kita benar-benar tak tahu. Manusia adalah sebakul tanda tanya dan lainnya sekaligus, dan kita bertemu dengannya pada setiap momen yang dikehendaki kehidupan.

(halaman 62-63)

Tokoh itu ditampilkan seperti teka-teki. Bagian teks selanjutnya menyarankan agar pembaca menganggapnya betul-betul sebagai suatu "kebetulan". Namun, jika kita membacanya dengan lebih teliti, ada beberapa petunjuk yang dapat membantu kita. Pengemis buta sejak lama mengenal baik opseter kedua. Ia bahkan mengetahui peristiwa-peristiwa yang hanya diketahui oleh opseter, misalnya tentang pamflet yang ditempel di tembok pekuburan dan perintah yang diberikan oleh opseter untuk mengapur tembok. Selain itu, opseter mempermasalahkan kesadaran ketika ia melihat perubahan pengemis.

Sedang dalam keadaannya yang sadar sesadarnyaakah dia? Adakah perasaannya seperti ini timbul dari perasaan sadar sesadarnya yang berbenturan dengan kehendak untuk bermimpi? Atau adakah ia pada saat ini sedang bermimpi, bahwa ia mimpi?

(halaman 61)

Pengulangan kata-kata yang berasal dari akar kata yang sama "sadar sesadarnya" dan "sadar" menarik perhatian kita, terutama karena kedua kata diletakkan berurutan, seakan terdengar gema yang menghilang di kejauhan. Jadi, orang yang menyamar itu tak lain adalah kesadarannya sendiri. Peristiwa-peristiwa lain menguatkan pendapat itu. Tindakan orang buta melihat *stopwatch* melalui selaput plastik yang menutup penglihatannya, serupa dengan kesadaran yang dapat melihat sesuatu lebih jauh dari penglihatan fisik. Selain itu, ketika orang buta ingin menyudahi penyamaran-

nya, ia membuka bajunya. Hal ini memberi kesan bahwa sampai saat itu ia tetap terselubung, seperti halnya kesadaran yang tidak menampilkan dirinya, yang tetap tersembunyi. Lagi pula kita mendapatkan pengulangan lain dalam kutipan di atas, yaitu pengulangan kata "mimpi" yang diulang tiga kali. Kita dapat menduga bahwa pengemis yang menyamar merupakan kesadaran opseter sendiri. Akhirnya, suatu detail linguistik membawa kita juga pada interpretasi yang sama. Untuk menjawab pertanyaan opseter, pengemis yang menyamar itu berkata:

– Saya adalah saya...
(halaman 60)

Kata "saya" yang berulang, yang dipisahkan oleh kata "adalah", tampak seperti pantulan, seakan-akan seseorang melihat dirinya di cermin. Di sini dapat juga diberikan interpretasi yang lain. Kalimat yang diucapkan oleh pengemis yang menyamar itu adalah kalimat yang diucapkan Tuhan dalam Injil. Jadi, pengemis itu dapat juga dianggap penjelmaan Tuhan. Walaupun demikian, kami cenderung pada interpretasi yang pertama, karena lebih didukung oleh konteks.

Dari uraian di atas kita lihat bahwa penyajian fisik dalam karya sangatlah sedikit. Yang ada pun tidak memberi keterangan yang jelas tentang tokoh-tokoh sebagai individu. Gambaran psikologis pun tidak ada. Sebaliknya, deskripsi tentang tokoh selalu mempunyai hubungan dengan gagasan filosofis yang dikemukakan dalam karya.

2.2.3 Gambaran Lingkungan Sosial

Kurangnya deskripsi fisik mendorong kita untuk melakukan analisis tokoh secara lebih mendalam dengan harapan mendapatkan beberapa titik penunjang yang lebih meyakinkan. Kita akan membahas telaah lingkungan sosial untuk mendapat petunjuk lainnya tentang tokoh. Pertama-tama akan dibahas lingkungan yang terkecil, yakni keluarga.

Dalam *Ziarah* ada pasangan yang dilukiskan secara cukup memikat: pelukis dan isterinya. Kehadiran pasangan itu menarik perhatian kita sejak awal pertemuan mereka. Pelukis yang bermaksud bunuh diri dengan menjatuhkan diri dari

tingkat 4 sebuah hotel, jatuh tepat di atas seorang gadis yang sedang lewat. Mereka bercinta di tempat itu juga, lalu mereka ke kantor walikota untuk menikah. Apakah peristiwa tersebut, yang tampak sebagai cerita surealis, disajikan untuk memancing tawa pembaca? Atau, adakah hal lain di balik tawa itu? Untuk dapat menjawab pertanyaan-pertanyaan tersebut kita harus menunggu analisis tema. Untuk sementara, kita hanya dapat mencatat bahwa peristiwa itu tidak *vraisemblable* dan menarik perhatian para pembaca karena melewati batas kewajaran, karena lucu dan bahkan karena kasarnya.

Selanjutnya kita menyaksikan saat-saat bahagia pasangan pelukis dan isterinya:

Pelan-pelan dia menuntun suaminya ke dalam bilik. Di sana dia menggumul suaminya, menimbun dan menenggelamkannya dalam pelukan-pelukan dan ciuman-ciuman yang membara dipanggung berahi.

Di luar, laut girang berderu menyoraki tubuh berpeluk tubuh, mulut berkecup mulut dalam gubuk itu. Bintang-bintang di langit genit berkedipan tentang kisah jenaka patahnya salah satu gigi dalam salah satu mulut yang sedang berkecupan itu. Dan tentang luka-luka kecil sayang dimanis yang diakibatkannya pada lidah di mulut yang lain. (halaman 98)

Kemesraan suami-isteri yang dilukiskan dalam beberapa baris tadi menampilkan pasangan yang kurang lebih "nyata". Sikap mereka, nafsu mereka, perasaan mereka saat bercinta adalah sama dengan yang dialami manusia biasa. Walau deskripsi yang demikian, pasangan itu tetap nampak aneh: kebahagiaan mereka dapat menarik perhatian orang-orang seluruh negeri.

Tentang pelukis dengan sanggarnya di pantai, dengan isterinya yang sangat dicintainya, akhirnya terbetik juga ke kota. Kemudian ke seluruh negeri.

Gubuk itu lalu beroleh kunjungan yang makin ramai juga. terutama dari gadis-gadis, pelajar-pelajar sekolah menengah bagian sastra dan budaya, yang melihat pada pelukis dengan isterinya di pantai itu satu tema yang hingga kini tak pernah mereka jumpai dalam novel-novel yang dianjurkan guru-guru mereka untuk mereka baca. (halaman 98)

Deskripsi kebahagiaan yang luar biasa di atas bersifat *invraisemblable*. Hal itu menempatkan pasangan pelukis pada posisi semula: mereka tidak menggambarkan tokoh "nyata". Di

sini kita dapat mencatat sesuatu yang menarik. Pada zaman Flaubert, tokoh utama seperti Madame Bovary sangat menyukai tokoh roman. Dalam *Ziarah* dikatakan bahwa "pelajar-pelajar sekolah menengah melihat pada pelukis dan isterinya di pantai itu suatu tema yang hingga kini tak pernah mereka jumpai dalam novel-novel..." Jadi, secara tidak langsung penutur mengemukakan bahwa pasangan ini bukanlah suatu gambaran "realitas fiktif".

Kini kita akan mengikuti lebih jauh pikiran isteri pelukis untuk mengetahui hubungannya dengan pasangannya.

Dia menerima perkawinannya dengan laki-laki yang jadi suaminya kini sebagai suatu kenyataan. Dapatkah kenyataan ditampik?

Dia berjalan dengan tenangnya, tanpa was-was, tanpa perasangka, pada hari yang cerah itu di jalan itu. Tiba-tiba satu benda jatuh dari langit, lantas menyimpannya. Bahwa benda itu adalah laki-laki, bahwa langit itu hanyalah kamar di tingkat keempat saja dari sebuah hotel, itu baru diketahuinya kemudian. Dan setelah diketahuinya, tak berarti apa-apa baginya.

Seluruh peristiwa itu dianggapnya sebagai kenyataan. Oleh sebab itu, harus diterimanya, titik. Bertolak dari rumus inilah dia menerima rentetan kejadian-kejadian selanjutnya. Sebab, ini kesemuanya adalah akibat-akibat logis saja dari kejadian pertama. Seluruh kejadian kemudian, ditambah dengan kejadian pertama, adalah kenyataan yang telah diterima secara a priori tadi.

Dan laki-laki yang menjadi suaminya kini, adalah hanya sebagian saja dari kenyataan itu. Oleh sebab itu, dia menerimanya tanpa menanyakan kartu nama maupun kartu penduduknya terlebih dahulu. Tanpa menanyakan kartu jenis darahnya dari palang merah. Dia menerima kepelukisannya. Dia menerima tubuhnya yang kerempeng itu. Dia menerima tahi lalat di sebelah kanan bibir atasnya. Dia menerima nafsu berahinya yang kelewat besar itu. Dia menerima tingkah lakunya yang angin-anginan itu, yang tak kenal aturan dan irama tertentu, yang semata-mata ditentukan oleh waktu dan tempat di mana dia kebetulan sedang ada. Dia menerima mulutnya yang bau karena tak pernah berurusan dengan gosok gigi itu.

Dia menerima uap air yang meliputi seluruh tubuhnya karena jarang sekali mandi itu. (...) Ya semua ini, bersama kebiasaan-kebiasaannya yang lain, diterimanya. (...)

Isterinya menerimanya tanpa syarat. Apa salahnya menerima penerimaan ini? Adakah dia juga mencintainya? Pertanyaan aneh, sejak dia menerima isterinya."

(halaman 103-105)

Pada pandangan pertama, tak ada yang istimewa pada kutipan di atas. Isinya sesuai dengan tradisi filsafat wanita Indonesia. Menerima nasib, menerima kehidupan sebagai-

mana adanya, demikianlah sikap si gadis sesuai dengan jiwa orang Timur.⁸ Hubungan antara pelukis dan isterinya dapat didasari oleh mentalitas Indonesia: menerima nasib. Akan tetapi, pengulangan yang berlebihan dari kata "menerima" menarik perhatian. Apakah hal tersebut benar-benar mengungkapkan mentalitas itu? Di pihak lain, kita dapat merasakan ironi di sini. Kita melihat penggunaan ungkapan sehari-hari "jatuh dari langit" yang artinya nasib. Namun, ungkapan itu diikuti oleh kalimat yang menyatakan bahwa langit hanyalah "kamar di tingkat empat saja dari sebuah hotel". Dan akhirnya, pengulangan kata "menerima" diikuti oleh ciri-ciri khas yang dilebih-lebihkan. "Dia menerima mulutnya yang bau karena tak pernah berurusan dengan gosok gigi itu." Deskripsi yang berlebihan ini menunjukkan ironi terhadap mentalitas tersebut.

Gambaran pasangan itu merupakan satu dari dua hubungan keluarga yang ditonjolkan, yang terdapat dalam karya. Gambaran tersebut sangat penting sehingga kematian isteri pelukis mengubah kehidupan suaminya secara total. Hubungan yang penting lainnya yang disajikan dalam karya juga menyangkut isteri pelukis, yakni hubungan ibu hipotetis. Dalam analisis nama kita telah melihat bahwa pemunculan sebutan ini telah menarik perhatian para pembaca. Mengapa sebutan ini? Apakah ada gagasan yang tersembunyi di balik sebutan ini? Marilah kita lihat dahulu cerita ibu hipotetis ini.

Ia pernah hamil karena diperkosa oleh banyak serdadu di masa perang. Ketika anaknya lahir, ia meninggalkannya di panti tempat anak-anak yang lahir dari wanita tak bersuami. Dengan demikian ayah anak tersebut adalah peperangan. Ia adalah manusia pada umumnya. Untuk menunjukkan posisinya, ibu hipotetis mengatakan:

- Saya nyonya, karena saya bersuami. Saya ibu, karena saya punya anak. Saya nona, karena suami saya cuma *in adstracto* saja ada, sedang anak yang saya sebut tadi hanya *hipotetis* saja ada.

(halaman 126)

Kata-kata *in adstracto* dan *hipotetis* berisikan satuan makna yang sama, yakni satuan makna "tidak nyata", oleh karena itu keduanya merupakan dua gagasan yang harus dibuktikan. Jika nyonya tersebut mempunyai suami abstrak dan

anak hipotetis, apakah ia sendiri tidak merupakan suatu gagasan? Namanya saja sudah membuktikan demikian.

Di samping suaminya dan ibu hipotetisnya, isteri pelukis tidak mempunyai hubungan sosial lainnya:

Suaminya sendiri juga tak pernah menanyainya. Siapa dia, anak siapa dia, bekas atau bakal tunangan atau isteri siapa dia. Pun, entah ibu siapa dia. Apabila ada orang menanya siapa isterinya itu sesungguhnya, bagaimana sampai dia kawin dengan dia, dia hanya menjawab singkat saja: Saya jatuh...

(halaman 104-105)

Kondisi ini bukanlah hanya kondisi isteri pelukis saja, suaminya pun demikian juga. Para pembaca tidak mengetahui sama sekali hubungan sosial pelukis, kita tak mengenal keluarganya maupun lingkungannya. Adakalanya ia dikelilingi banyak orang. Ia pelukis terkenal dan pernah tinggal di hotel. Memang di sini banyak orang, tetapi mereka tak memberikan keterangan tentang lingkungan yang pasti. Selama kehidupan rumah tangganya, pelukis dan isterinya selalu muncul bersama. Tetapi mereka pun terpisah dari lingkungan.

Hubungan keluarga terakhir yang diceritakan dalam karya adalah hubungan antara opseter dengan ayahnya. Hubungan ini sangat sedikit diceritakan, sehingga dapat dianggap tidak penting. Ayah opseter hanya muncul sekali. Ia mencoba mencegah anaknya menyia-nyiakan hidupnya dengan bekerja sebagai opseter pekuburan. Namun ia tidak berhasil. Putranya ini tidak mau menemuinya. Ia tidak menerima kedatangan ayahnya. Setelah peristiwa tersebut, ayahnya tak muncul lagi. Oleh karena itu, peranan ayah dapat dipertanyakan. Mari kita lihat apa yang ditulis dalam karya mengenai kedua tokoh tersebut:

- Dia adalah putera satu-satunya dari hartawan terkaya di seluruh negara kita ini. Dan dia adalah mahasiswa tingkat doktoral pada fakultas sastra dan filsafat, sela kepala jawatan penempatan tenaga cepat-cepat, menghindarkan dialog yang terlalu langsung dan terlalu tajam antara kedua orang itu.

(halaman 33)

Gambaran keadaan sosial di atas meramalkan suatu masa depan yang cemerlang, kehidupan penuh kebahagiaan. Betapa kontrasnya dengan pekerjaan yang dilakukannya dan

kehidupan yang dijalannya di pekuburan. Mengenai hal itu ayahnya bertanya pada walikota.

Adakah seorang muda yang tampan seperti dia, kaya raya seperti dia, dan pintar seperti dia, layak menghabiskan tahun-tahunnya di sekitar pekuburan tuan itu?

(halaman 46)

Pekerjaan opseter, terutama karena ia mengurung diri di rumah dinas, di pekuburan, selama dua puluh tujuh tahun ada hubungannya dengan kematian. Nampak di sini kesan kontras. Yang dicari justru ketidaklayakan. Opseter tidak mempunyai hubungan sosial lainnya. Pengasingannya berlangsung sangat lama. Selama masa itu, ia tidak berhubungan dengan orang lain. Dengan mandornya pun ia hanya berhubungan secara tertulis, dengan pesan-pesan yang dipakukan pada tiang. Bekas mahaguru filsafatnya mengikutinya dan hidup di pekuburan. Ia bekerja sebagai penjaga malam kuburan dan tinggal di paviliun rumah dinas, namun mereka tak pernah berhubungan. Dapat dikatakan bahwa ia hidup di luar masyarakat.

Tokoh-tokoh yang akan dianalisis terakhir adalah para walikota. Telah diputuskan untuk menganalisisnya secara bersamaan karena mereka menyandang nama yang sama dan mempunyai ciri yang sama. Para walikota itu tak mempunyai hubungan keluarga. Kita mengira bahwa walikota dikelilingi orang karena ia adalah pejabat utama suatu kota. Namun demikian, hal ini tidak tampak dalam karya. Jika kita melihatnya di antara orang banyak, orang-orang itu bukanlah teman-temannya melainkan musuh-musuhnya, atau orang-orang yang menggambarkan tugas dan tanggung jawab yang harus diselesaikannya. Walikota pertama, misalnya, mati di tengah kerumunan orang.

Dia membuka pelupuk matanya. Belum pernah dilihatnya begitu banyak dan begitu kental kedunguan bercampur penderitaan memancar dari sekian wajah manusia yang segera datang mengerumuninya. Bah! Itulah dia mahluk-mahluk yang teramat dibencinya, dihinanya selama ini. Inilah mereka, yang pada akhirnya, menjadi algojo-algojanya.

(halaman 26-27)

Kata-kata "kedunguan", "hina", dan "benci" mengungkapkan dengan baik perasaan walikota pertama; dan akhirnya ia

menganggap "mahluk-mahluk" itu sebagai "algojo-algojo". Ia mati, dikelilingi oleh musuh-musuhnya. Walikota kedua hanya muncul ketika ia menerima mahasiswa filsafat yang meminta pekerjaan di pekuburan. Di sampingnya ada badan pekerja harian, tetapi pembaca tak dapat merasakan adanya komisi itu di sepanjang karya. Walikota dibantu oleh beberapa pegawai, kepala dinas pekerjaan umum, dan kepala jawatan penempatan tenaga kerja. Begitulah lingkungan walikota kedua. Walikota ketiga tidak pernah terlihat dalam lingkungannya. Ia selalu disibukkan oleh persoalan mengembalikan pelukis ke kota. Dalam sorot balik kita melihatnya sekali sedang berbicara dengan wakil walikota. Hanya itu. Kita tak melihat orang lain berhubungan dengannya. Akhirnya, hanya walikota keempat yang terlihat di antara orang-orang, karena ia harus mengambil keputusan untuk mereka. Ia harus memutuskan apakah isteri pelukis akan dikebumikan atau tidak, karena suaminya tidak mau mengisi formulir pemakaman.

Kita telah melihat bahwa keempat walikota tidak mempunyai keluarga dan mereka tidak dilukiskan dalam lingkungan mereka. Deskripsi tentang kerumunan orang yang digambarkan dalam karya tidak menempatkan para walikota dalam masyarakat, dalam lingkungan, dan dalam hubungan pribadi. Sebaliknya, kita selalu melihat walikota dalam situasi yang menyulitkan, situasi yang tak menentu. Dan deskripsi orang-orang lebih berperan untuk menonjolkan masalah. Dari makna kata tampak bahwa walikota berfungsi ganda karena ia adalah penguasa setempat dan juga wakil penguasa pusat. Ia sering terjepit di antara kedua fungsi itu dan ia harus memilih. Sekarang dapat dimengerti mengapa penulis memberikan nama "walikota" pada keempat tokoh tersebut.

Setelah melakukan analisis tokoh kita sampai pada kesimpulan bahwa tokoh-tokoh *Ziarah* bukanlah tokoh hidup. Analisis nama menunjukkan bahwa mereka tidak mempunyai nama diri. Secara eksplisit ditulis bahwa salah satu dari tokoh-tokoh tersebut, yaitu tokoh utama, tak bernama (NN). Namun mereka mempunyai sebutan, yang merupakan nama pekerjaan mereka atau jabatannya dalam masyarakat. Tetapi kami rasa "nama-nama" itu merupakan simbol gagasan-gagasan tertentu. Di lain pihak, hampir tidak ada penyajian

fisik tokoh dalam karya. Kita tidak menemukan petunjuk-petunjuk identitas diri lainnya. Akan sangat sulit membayangkan kehadiran mereka. Mereka tidak tampak sebagai individu. Akhirnya, kita telah melihat bahwa kita tidak dapat menempatkan mereka dalam lingkungan sosial. Mereka tak mempunyai hubungan keluarga maupun hubungan antar-teman. Hubungan keluarga yang ada, orang-tua dan anak serta suami dan isteri, nampak tak nyata. Oleh karena itu kami dapat menyimpulkan bahwa sebagian besar tokoh-tokoh ini bukanlah tokoh "nyata", melainkan simbol. Untuk dapat memahami simbol-simbol ini kita harus melihat analisis tema.

2.3 Analisis Ruang dan Waktu

Pada umumnya roman selalu menunjukkan kepada pembaca di mana dan bilamana terjadinya tindakan yang diceritakan. Terkadang penulis membatasi diri dengan memberi petunjuk secara sekilas, namun terkadang ia memberikan peran penting pada unsur struktur itu dengan menuliskan deskripsi panjang lebar. Petunjuk ruang dan waktu memberikan kesan dunia nyata. Berkat petunjuk itu, peristiwa berakar dalam kenyataan; padahal keterangan itu tidak memiliki ciri referensial, tetapi hanya eksistensi tekstual.

2.3.1 Unsur Ruang dalam Karya

Beberapa roman sejak awalnya menyediakan beberapa rincian mengenai tempat. Pengarang roman memang memperhatikan hubungan yang terjalin di antara para tokoh ciptaannya dan dunia cerita yang mengelilingi mereka. Untuk lebih "menonjolkan" tokoh-tokohnya, ia memasang dekor lingkungan hidup mereka. Dalam sebuah roman, ruang terutama digunakan untuk mencerminkan dunia luar teks dengan setia. Penulis mencatat dengan cermat berbagai bentuk, warna, dan rincian lain yang akan memberi ilusi kehadiran pada dekor secara konsisten.

Meskipun demikian, kadang-kadang ruang diberi peran yang berbeda: pembaca akan terkejut melihat bahwa hampir tak ada dekor. Perhatian pembaca dipusatkan pada kesadaran adanya tokoh. Abstraksi ruang seperti itu tidak berarti bahwa ruang tidak memegang peran sama sekali. Dalam

hal itu, ruang diberi peran lain. Dengan demikian, penggunaan ruang dalam cerita sering kali bukan sekadar digunakan sebagai penunjuk tempat. Ruang merupakan bagian dari sistem di dalam teks itu.

J.P. Goldenstein dalam bukunya *Pour Lire le Roman* mengamati bahwa dalam cerita ruang memiliki beberapa fungsi.⁹ Dekor dapat menampilkan gambaran tentang seorang tokoh; di samping itu dekor dapat juga mempengaruhi tokoh dan membentuknya. Dalam hal ini, ruang membantu proses pembentukan sifat-sifat tokoh. Namun, peran yang diberikan pada ruang di dalam roman tidak selalu mudah dikenali. Pembacaan yang benar-benar mendalam akan dapat menemukan apa yang terdapat di balik cerita, apa saja yang mungkin dilambangkan oleh tata ruang. Sampai di sini ruang terutama digunakan sebagai dekor, padahal salah satu fungsinya yang terpenting adalah untuk memungkinkan peristiwa terjadi. Dalam karya-karya tertentu, ruang tidak hanya mempunyai fungsi teknis, melainkan menjadi unsur pembentuk dasar, pelaku sebenarnya yang menentukan tindakan dalam cerita itu.

Berikut ini akan dilakukan analisis ruang dalam *Ziarah*. Dari segi letaknya, dapat diamati bahwa ada dua kategori ruang dalam karya: ruang tertutup dan ruang terbuka.

2.3.1.1 Ruang Tertutup

Dalam *Ziarah*, pertama-tama ruang yang ditampilkan adalah sebuah pekuburan. Kuburan memang tempat yang sangat tertutup, tempat orang mati. Sekali dikuburkan orang tidak mungkin keluar lagi. Meskipun demikian ada bagian luarnya, yaitu pekuburan, tempat para pegawai dan pekerja melakukan tugasnya. Bagian itu dikelilingi dinding, jadi juga merupakan tempat tertutup. Dinding itu memisahkan dunia kehidupan dan dunia kematian. Semua kegiatan yang berlangsung di dalam dinding ditujukan kepada si mati. Jadi, dinding itu dapat dianggap sebagai lambang batas antara kehidupan dan kematian. Sebenarnya tidak diketahui secara jelas tempat batas itu. Beberapa peristiwa membuatnya meragukan. Misalnya, suatu malam opseter pekuburan berjalan-jalan di dalam pekuburan. Tiba-tiba ia melihat di

dinding ada pengumuman mencari seorang penjahat hidup atau mati. Opseter itu bingung.

Dia tak mengerti, mengapa pamflet-pamflet itu mesti ditempelkan pada tembok-tembok pekuburannya, notabene di sebelah dalamnya pula lagi! Ini berarti, daerah sebelah dalam dari tembok-temboknya itu telah ikut dinyatakan sebagai daerah umum juga, daerah terbuka bagi segala lalu lintas jasmani maupun rohani. Selanjutnya ini berarti, pekuburannya itu dianggap bukan sebagai pekuburan dalam artinya yang semula lagi. Selanjutnya lagi ini berarti, mati dan status sesudahnya tak dianggap sebagai kramat atau syahdu lagi.

(halaman 54)

Dalam kutipan itu tampak bahwa ketiadaan batas sangat membingungkan. Tanpa banyak pikir, sejak lama dinding kuburan itu dianggap sebagai batas, namun kini batas itu dipertanyakan kembali. Di sini kita pindah dari makna fisik "dinding pekuburan" ke makna perlambangan: dinding itu menjadi batas antara kehidupan dan kematian. Peristiwa lain mempertegas perasaan bingung itu. Suatu petang, opseter itu ingin menengok kuburan isteri bekas pelukis. Tetapi kuburan itu tidak ada lagi. Kuburan itu telah diratakan dengan tanah bersama kuburan lain yang usianya lebih dari lima puluh tahun. Itu berarti isteri pelukis itu harus dimakamkan kembali.

Sang opseter gelisah. Kejadian seperti ini sama dengan mematikan seorang dua kali. Sekali, ketika dia masih hidup. Dan sekali lagi, ketika dia sudah mayat."

(halaman 63)

Jadi, tampak bahwa batas fisik memiliki dimensi lain, di sini kita masuk dalam bidang metafisika. Di pekuburan terdapat ruang tertutup yang lain, yaitu rumah dinas opseter. Ia mengurung diri di dalamnya selama dua puluh tujuh tahun. Jadi, dapat dikemukakan bahwa dalam ruang tertutup (pekuburan) ada ruang tertutup lain (rumah opseter), yang ditempati oleh makhluk hidup. Rumah itu menggambarkan pengucilan. Opseter sudah lama sekali tidak berhubungan dengan orang lain, bahkan tidak dengan orang yang tinggal di sebelahnya, di paviliun, yaitu bekas gurunya yang mengajarkan filsafat. Satu-satunya hubungan yang masih dilakukannya adalah komunikasi tertulis dengan mandor. Pengucilannya sedemikian lengkap sehingga pada

suatu hari ia bertanya kepada diri sendiri apakah ada perbedaan antara mereka yang sudah mati dengan dirinya:

Kagetnya kali ini terasa tegang sekali. Pekuburan yang dijaganya selama kurang lebih 27 tahun ini, apakah itu? Suatu bumi tersendiri, tempat orang-orang yang sudah ditinggalkan oleh kedaulatan tertentu.

Tiba-tiba saja dia, opseter itu, merasa senasib benar dengan mereka. Suatu kedaulatan tertentu, satu-satunya kedaulatan yang dimilikinya, barusan saja meninggalkan dirinya.

Bedanya, dia ada di atas permukaan bumi ini. Mereka di bawahnya. (halaman 67)

Hampir separuh dari peristiwa yang diceritakan dalam *Ziarah* terjadi dalam ruang tertutup. Namun di lain pihak, ada ruang terbuka, terkadang bahkan sangat terbuka.

2.3.1.2 Ruang Terbuka

Dalam gambaran ruang terbuka tampak gradasi: gubuk di pantai, gedung-gedung di kota tempat orang bebas keluar masuk, jalan, laut, dan bahkan alam semesta.

Pertama, banyak bangunan di kota yang ditampilkan dalam karya. Misalnya, tempat tinggal pelukis dan studionya, hotel, rumah dinas walikota, kantor catatan sipil, kantor perusahaan penguburan, kamar mati rumah sakit umum, dan halaman rumah sakit. Bahkan ada tempat yang tidak dikemukakan secara eksplisit, namun berdasarkan peristiwa yang diceritakan dapat diketahui bahwa tindakan berlangsung di kantor walikota ataupun di rumahnya. Tak banyak yang dapat diceritakan mengenai tempat-tempat itu, yang dapat diamati hanyalah di tempat umum itu hampir selalu terlihat dua atau tiga tokoh sedang berbincang. Kecuali di halaman rumah sakit, di sana tampak banyak orang yang menunggu penguburan isteri bekas pelukis. Di pihak lain, ada gambaran ruang yang dapat dikontraskan dengan bangunan kota, yaitu gubuk kecil di tepi pantai. Gubuk itu bukan tempat umum, sebaliknya—seperti yang kita lihat dalam analisis tokoh—merupakan tempat yang sangat pribadi sifatnya. Di situlah pelukis bercinta dengan isterinya, hidup tenang dan bahagia. Tempat itu memang menggambarkan kehidupan. Di situ pulalah pelukis berhasil menciptakan beberapa lukisan.

Ruang terbuka lain di dalam karya itu adalah jalan. Se-

mula sebagai tempat mencari. Pelukis kehilangan isterinya. Dia diberi tahu bahwa isterinya meninggal, namun ia tidak mengerti. Setiap hari ia keluyuran di jalan untuk mencarinya.

Juga pagi itu dia bangun dengan rasa hari itu dia bakal bertemu isterinya di salah satu tikungan, entah tikungan mana. Sedangkan isterinya telah mati entah berapa lama.
(halaman 1)

Pada cuplikan di atas tampak bahwa "tikungan" sangat penting, karena setiap hari bekas pelukis dapat berharap untuk bertemu dengan isterinya sampai ia tiba di tikungan. Manakala ia melewatinya tanpa menemukan isterinya, hatinya terasa hampa.

Jalan juga merupakan tempat berlomba. Dalam *Ziarah* terdapat peristiwa lari di jalan sampai dua kali. Pertama, bekas pelukis itu yang lari, diikuti oleh opseter pekuburan. Opseter itu memintanya untuk mengecat tembok pekuburan. Karena bingung, pelukis itu hilang akal lalu lari. Rasa herannya mendorongnya untuk lari. Tindakan itu berkaitan erat dengan kematian isterinya, karena isterinya dikuburkan di pekuburan itu.

Kejar-mengejar yang kedua di dalam *Ziarah* berupa perlombaan maraton. Setelah keluar dari pengucilan, opseter ingin berlari. Tanpa disadarinya ia turut dalam pertandingan olah raga lari. Anehnya terjadi kekeliruan sehingga ia dianggap sebagai pemenang pertandingan itu. Pemenang yang sebenarnya tiba setelah dia. Kita tahu bahwa opseter itu baru saja meninggalkan rumah dinas tempat ia mengurung diri selama dua puluh tujuh tahun. Maka, tindakan turut berlomba itu melambangkan kembalinya opseter dalam kehidupan sehari-hari.

Jalanan ditampilkan lagi dalam *Ziarah* pada saat pelukis bermaksud bunuh diri dengan jalan melompat dari jendela hotel:

Ah, aspal... bumi dari segala resah dan risau modern. Tempat bertemu dan berkumpulnya segala arah, di mana untuk selanjutnya putusan-putusan penting tentang umat manusia masa datang diambil.
(halaman 76-77)

Pandangan pelukis itu jatuh ke aspal yang sebenarnya merupakan metonimi jalan. Di sini pencerita mengatakan

secara eksplisit bahwa aspal menggambarkan "bumi dari segala resah dan risau modern". Mengapa? Karena orang harus memilih arah yang akan ditujunya dan harus mengambil keputusan. Secara pribadi pelukis itu menganggap jalan sebagai teman sehari-hari. Di jalan itulah ia dibesarkan dan jalan jugalah sumber ilhamnya. Terakhir, pencerita menganggap jalan itu sebagai "asal usulnya":

Sebelum sempat dia menyadari sesuatu, dia telah terjun, melompat dari jendela kamar hotelnya ke bawah, ke aspal, asal usulnya.

(halaman 77)

Mengapa aspal dianggap sebagai "asal usulnya"? Mari kita perhatikan kalimat "...ke aspal, asal usulnya". Ada rima yang hampir sempurna di antara kata "aspal" dan "asal". Kata "asal" sama artinya dengan "asal usul". Dalam analisis terdahulu (lihat halaman 68-69) jalan merupakan tempat mencari. Makna kematian, demikian pula asal usul umat manusia dapat dicari melalui "jalan". Sekali lagi terdapat pergeseran makna jalan, dari makna harfiah ke perlam-bangan.

Terkadang jalan ditampilkan sebagai bagian dari alam semesta. Maka jalan menjadi ruang yang sangat terbuka. Mari kita kembali ke saat pelukis hendak bunuh diri dengan melompat dari jendela:

Seluruh kekosongan itu menekan dirinya. Perasaan "tiada" dari jenis ini terlalu mencekik tenggorokannya.

Dia melihat ke langit. Dia melihat biru, biru, hanya biru.

Dia melihat ke bawah dari tingkat kamarnya di hotel itu.

Dia melihat jendela kamarnya membingkai sepotong dari kota dengan lalu lintasnya yang ribut dan gelisah di atas aspal kering, terlalu kering.

Aspal!

(halaman 76)

Kutipan di atas memperlihatkan pelukis di tengah ruang. Di sini, kata *ruang* memiliki makna ganda. Pertama seperti kata *ruang* lainnya yang dianalisis dalam penelitian ini, yang mengacu pada tempat berlangsungnya berbagai peristiwa. Kemudian, kata itu juga mengacu pada angkasa luas atau bahkan tempat di ruang angkasa. Sebenarnya pelukis itu berada di tingkat keempat hotel itu, tetapi pembaca mengikuti pandangannya. Tindakan "memandang" ter-

ungkap dua kali: ke atas, untuk melihat langit dan azura, sedangkan ke bawah untuk melihat jalan dan kota. Melalui jendela, pelukis itu menangkap secara vertikal ruang luas yang kosong. Dan pemandangan itu sejalan dengan perasaan yang menderanya: ia tertekan oleh perasaan kosong. Pengulangan kata "biru" menekankan luasnya ruang pandang, dan warna biru yang diucapkan sambung-menyambung, menimbulkan kesan ketakterhinggaan. Kemudian pelukis itu memandang ke jalan, ke sebahagian dari kota. Jalan adalah dunia manusia, yang digambarkan secara fisik oleh lalu lintas yang ribut. Dunia itu dihubungkan dengan ketakterhinggaan oleh pandangan pelukis itu. Daya pandangan manusialah yang mampu menyatukan keduanya.

Jadi, pelukis itu digambarkan di tengah ruang yang sangat terbuka: di antara langit dan bumi. Penampilan ruang yang sama terjadi beberapa kali dalam *Ziarah*, antara lain deskripsi pelukis di tengah alam dan deskripsi walikota di tengah alun-alun. Untuk lebih memahami gagasan ruang terbuka itu, di bawah ini akan dikemukakan contoh peristiwa lagi.

Karena kalah dalam pertentangan dengan opseter pekebunan yang dibantu oleh bekas pelukis, walikota kehilangan seluruh pertahanannya. Di jalan, ia berhenti di tengah alun-alun. Pada saat itu ia merasa bahwa maut sudah dekat.

Pandangannya kemudian dinaikkannya dalam satu usaha yang mendadak mencari titik zenith dari alam semesta yang sebentar lagi akan ditinggalkannya, untuk selama-lamanya. Di bawah busur langit ini dia mesti berakhir, titik zenith persis di tengah hitam dari kedua matanya, dan titik nadir dari takdir sendatan langit merah tua yang makin turun, turun, bagi tiap manusia pada nafasnya yang makin satu-satu.

(halaman 27)

Frasa "zenith dari alam semesta" dan "busur langit" mengacu pada ruang sangat terbuka yang melingkungi walikota. Seluruh alam semesta terpusat pada satu titik hitam: titik hitam matanya. Pada saat itulah ia sekarat dan langit merah tua, penggambaran senja, turun sedikit demi sedikit dan menekannya. Namun, mengapa pencerita menggunakan ungkapan "nadir dari takdir"? Nadir, seperti halnya takdir, tidak dapat ditangkap oleh mata biasa. Kita tidak tahu apa yang menunggu kita di alam baka. Mari kita ikuti jalannya cerita:

Sekali lagi biji matanya disorotkan ke titik zenith. Alangkah kagetnya dia! Titik itu tak ada lagi. Langit menggenang jadi dataran sangat merah. Dataran itu makin turun juga. Dadanya ingin meledak oleh ke turun itu. Pada satu saat, langit itu telah rebah di dadanya.

Sang walikota terhimpit langit merah tua. Dia berteriak

– Proporsi !!!

Dia mati.

(halaman 27)

Pencerita mendeskripsikan akhir kehidupan sebagai senja yang menekan perasaan manusia. Namun, mengapa walikota berteriak "proporsi!!!" sebelum mati? Kata itu diulangi beberapa kali dalam karya. Untuk dapat menangkap arti kata itu, mari kita baca kutipan yang berikut:

Alun-alun sangat sepi. Di **tengahnya** hanya ada mayat walikota yang terlentang sunyi. Pada kedua matanya yang redup, **zenith bertemu nadir**.

(halaman 28)

Walikota itu berada di tengah alun-alun, dan jika kita teliti, akan tampak pula bahwa ia berada di pusat alam semesta. "Pada kedua matanya yang redup, zenith bertemu nadir". Zenit adalah titik lengkung langit yang terletak tegak lurus di atas pengamat. Di titik yang berlawanan terdapat nadir. Jadi, nadir adalah titik khayal dari lengkung langit tempat berakhirnya garis tegak lurus yang ditarik dari tempat orang yang memandang setelah melewati pusat bumi. Zenit dan nadir berhubungan langsung dengan proporsi, dan manusia—yang melihat—terletak di pusat alam semesta. Walikota menderita dalam hidupnya karena tidak mengenal ukuran dirinya sendiri.

Deritanya adalah karena dewa-dewa membuat dia terlalu besar bagi ukuran manusia biasa, tapi persis tak sampai untuk jadi seorang jeni.

(halaman 27)

Walikota tidak mengenal ukurannya sendiri dan tempatnya sendiri. Jadi, wajar jika ia juga tidak mengetahui arti proporsi. Itulah asal mula seluruh masalah dan kegagalannya. Tepat sebelum mati, walikota itu menyadari pentingnya proporsi. Tetapi sudah terlambat.

Kita telah melihat klasifikasi ruang dalam *Ziarah*: ruang tertutup dan ruang terbuka, terkadang bahkan sangat terbuka. Ruang tertutup pada dasarnya pekuburan, wilayah

orang mati. Di sini tak ada sama sekali kontak dengan manusia dan tak ada kemungkinan untuk kembali ke kehidupan. Ruang tertutup lainnya adalah ruang tempat opseter mengucilkan dirinya. Juga di sini putusnya hubungan antarmanusia dapat dikatakan berlangsung secara total, namun masih ada kemungkinan untuk kembali ke dunia manusia. Ruang itu dihuni oleh manusia hidup yang mengucilkan diri, yang mengurung dirinya sendiri untuk mere-nungkan masalah hidup dan mati.

Di samping itu, ruang terbuka ditampilkan oleh tempat umum (hotel, rumah dinas walikota) tempat berlangsungnya kegiatan manusia hidup. Mereka selalu mencari jawaban atas masalah yang diajukan, dan tempat pencarian dilam-bangkan oleh jalan. Maka beberapa peristiwa digambarkan terjadi di jalan. Penampilan ruang yang sangat terbuka tampak dari deskripsi alam semesta. Deskripsi itu ditunjuk-kan oleh posisi manusia: ia berada di pusat alam semesta. Maka, meskipun ada perubahan ukuran, ruang selalu menampilkan masalah yang sama: masalah eksistensi manu-sia.

Di samping penggolongan ruang tadi, dapat dicatat pula bahwa dalam karya terdapat kerancuan ruang.

Anehnya, dia tak dapat berkata saat itu, **dia sekaligus ada di dua tempat**. Kedua buah tempat itu silih berganti, dalam perurutan waktu yang sangat cepat, merebut seluruh dirinya. Kecepatan ini akhirnya demikian besarnya, hingga batas-batas kedua tempat itu saling mendekati sekali. Pada satu saat, kedua tempat itu lebur. **Terjadilah satu tempat ketiga**, yang serta merta membuat dia sadar dari kemelutnya itu. Tempat ketiga ini mengakhiri segala uap remang dalam dirinya.

(halaman 3)

Kutipan yang diawali dengan kata "Anehnya" menunjukkan gagasan yang benar-benar aneh. Bagaimana mungkin satu orang "sekaligus ada di dua tempat"? Bagaimana satu tempat dapat digantikan oleh tempat yang lain? Mungkinkah dua tempat bergabung dan menjadi satu? Memang kerancuan ruang itu tidak menggambarkan "kenyataan fiksi" karena tempat-tempat itu tidak mungkin bergerak, apalagi ber-gabung. Kalimat terakhir dari kutipan itu dapat menjelas-kannya: "yang serta merta membuat dia sadar dari ke-

melutnya itu. Tempat ketiga itu mengakhiri segala uap remang dalam dirinya". Jadi, kerancuan ruang itu dapat dipahami: kerancuan itu hanya terjadi dalam alam sadar yang terganggu, pada diri seseorang yang dirinya penuh uap remang. Di samping itu, kalimat yang terletak tepat sebelum kutipan itu memperkuat kesan tadi.

Perasaan seperti ini membuat dia tiap kali gairah. Satu keinginan kuat mengental dalam dirinya untuk mengalami perasaan itu sepenuhnya dan sekaligus mencatatnya, menilainya. Untuk kesekian kalinya dia beroleh derai-derai rasa yang mengantarkannya kesatu [sic] tempat yang lain daripada tempat di mana dia kini sesungguhnya ada.

(halaman 3)

Demikianlah caranya kerancuan ruang itu terjadi pada diri seseorang yang perasaannya sangat peka. Itu pulalah yang menyebabkan ia merasa berada di dua tempat sekaligus.

Jika kenyataan tadi dihubungkan dengan gagasan filosofis yang terkandung dalam karya itu, patut dipertanyakan apakah semua peristiwa yang diceritakan juga tidak terjadi dalam pikiran atau dalam perasaan. Untuk sementara waktu kemungkinan itu hanya dapat dicatat. Jadi, dapat disimpulkan bahwa dalam karya itu ruang bukan sekadar dekor, dan bukan pula imaji tokoh yang sesuai dengan prosedur karakterisasi. Ruang bukan pula tempat yang digunakan untuk mendramatisasi fiksi. Jika dibaca secara teliti, kita dapat melihat berbagai kemungkinan simbolisasi dalam penggambaran ruang.

2.3.2 Unsur Waktu Cerita dalam Karya

Waktu, seperti halnya ruang, memungkinkan kita untuk memahami penampilan dunia di dalam roman. Bila yang ditinjau adalah waktu dalam karya fiksi, sekaligus harus diperhatikan waktu yang di luar karya, yaitu waktu penulis, waktu pembaca, dan zaman berlangsungnya cerita, juga waktu yang di dalam karya, yaitu lama berlangsungnya cerita, waktu penceritaan, dan waktu pembacaan. Jelas bahwa semua itu tidak mungkin dibicarakan sekaligus, karena itu di sini hanya dibahas waktu dalam karya fiksi.

Dalam bukunya *Pour Lire le Roman*, Goldenstein mengatakan bahwa "sering kali yang diinginkan untuk dilihat

dalam lukisan adalah seni ruang, sedangkan dalam roman adalah seni waktu. (...) Kalau betul-betul perlu, bisa saja dibayangkan sebuah roman yang sama sekali tidak memberi keterangan apa pun tentang ruang, namun tidak dapat dibayangkan satu roman pun yang tidak mengandung tatanan waktu".¹⁰ Waktu harus ada dalam roman karena di dalamnya terdapat berbagai peristiwa yang berangkai sejak awal hingga akhir. Dengan demikian, waktu cerita menampilkan lama berlangsungnya peristiwa. Waktu cerita mungkin mencakup masa beberapa jam, beberapa hari, beberapa bulan ataupun dapat membentang selama bertahun-tahun dan bahkan selama beberapa generasi dalam satu keluarga. Pada umumnya, pengarang roman dengan cermat memberikan sederet penanda waktu dalam romannya untuk menunjukkan berlangsungnya peristiwa. Demikian pula sering dijumpai ungkapan yang mengandung ilusi berlalunya waktu: *suatu pagi, keesokan harinya, suatu hari*, dan sebagainya. Meskipun peran waktu sangat penting dalam roman, beberapa karya menunjukkan kecenderungan untuk menampilkan penyangkalan waktu dengan mencampuradukkan masa lalu dan masa kini atau dengan menciptakan proses lain untuk menyangkal waktu.

Berikut ini akan dikemukakan analisis waktu dalam *Ziarah*. Pertama-tama analisis waktu cerita, kemudian dibahas berbagai penunjuk waktu, dan terakhir adalah masalah peleburan dan perancuan waktu.

2.3.2.1 Waktu Cerita

Ziarah ditandai oleh sangat sedikitnya penunjuk waktu. Jadi, sulit untuk memahami jalannya peristiwa. Pengulangan peristiwa dan sorot balik, membuat isi cerita semakin gelap. Meskipun demikian, tetap dicoba untuk menganalisis waktu cerita.

Pada bab pertama terdapat tindakan opseter yang meminta kepada bekas pelukis untuk mengapur tembok pekuburan. Bekas pelukis itu bersedia dan mulai bekerja keesokan harinya. Bab kedua menampilkan bekas pelukis itu sedang mengapur tembok. Ia bekerja selama tiga hari berturut-turut. Pada awal bab ketiga, tampak bekas pelukis itu masih

mengapur tembok dan berselisih dengan opseter. Kemudian, ada sorot balik yang menceritakan kehidupan opseter (hingga akhir bab IV), namun tidak diketahui secara pasti berapa lama kehidupan itu. Diketahui bahwa ia mengurung diri selama dua puluh tujuh tahun, namun tidak diketahui sejak umur berapa ia bekerja sebagai opseter pekuburan. Padahal usianya dapat ditebak karena ia tadinya mahasiswa filsafat, muda, dan tampan. Pada bab V, mulai diceritakan berbagai peristiwa yang terjadi selama tiga hari pengapuran tembok. Peristiwa itu diikuti oleh sorot balik yang menceritakan kehidupan bekas pelukis. Sorot balik itu berlanjut hingga akhir bab VII. Yang mengherankan, tidak ada penunjuk waktu di bagian isi cerita itu yang dapat digunakan untuk mengenali tenggang waktu kehidupan bekas pelukis. Cerita pelukis dimulai dengan "kemalangan": ia menerima uang yang jumlahnya terus meningkat. Kemudian, terjadilah perkawinan, kehidupan rumah tangga, dan berakhir dengan kematian isterinya. Cerita itu mungkin saja berlangsung selama berpuluh tahun, tetapi mungkin pula hanya beberapa bulan. Bab terakhir menceritakan akhir perselisihan antara bekas pelukis dan opseter pekuburan. Keesokan harinya opseter itu bunuh diri. Isi cerita itu berakhir keesokan harinya pagi-pagi: bekas pelukis pergi ke balai kota untuk meminta pekerjaan yang lowong itu dan ia akan menjadi opseter pekuburan. Dengan demikian, tanpa perhitungan sorot balik, cerita itu berlangsung selama lima hari dan berakhir pada hari keenam, pagi-pagi.

Jadi, meskipun pembacaannya harus dengan meraba-raba, akhirnya pembaca berhasil memahami jalannya waktu cerita pokok. Meskipun demikian, masih ada masalah besar yang perlu diselesaikan, yaitu tenggang waktu kehidupan pelukis sebelum kontak pertama dengan opseter. Mulanya ketidak-tahuan itu tampaknya tidak menimbulkan masalah untuk memahami "isi cerita". Namun, sebenarnya, ketiadaan penunjuk waktu itu memainkan peran besar dalam menimbulkan kesulitan pada pembaca untuk memahami isi cerita. Untuk menetapkan jumlah walikota, misalnya, harus diketahui dahulu lamanya berlangsung cerita tentang walikota.

Mari kita pertanyakan, ada berapa orang walikota dalam karya itu? Pertama-tama perlu dicatat bahwa peranan wali-

kota muncul empat kali. Berikut ini keempat walikota yang tampil secara berurutan dalam teks:

- a. Walikota pertama adalah yang datang ke pekuburan untuk meminta agar pengapuran tembok dihentikan. Ia menghadapi tantangan dari opseter dan bekas pelukis. Ia pulang, di tengah jalan, ia jatuh dan mati.
- b. Walikota kedua adalah yang menerima lamaran pekerjaan dari seorang mahasiswa filsafat untuk menjadi opseter pekuburan.
- c. Walikota ketiga adalah yang menerima perintah dari pemerintah pusat untuk mencari pelukis itu. Ia tidak berhasil menyelesaikan tugasnya, lalu bunuh diri.
- d. Walikota keempat adalah yang memimpin penguburan isteri Pelukis.

Walikota pertama dan ketiga tidak mungkin orang yang sama karena keduanya mati dan orang tidak mungkin mati dua kali. Walikota ketiga dan keempat juga tidak mungkin orang yang sama karena yang keempat menggantikan yang ketiga. Jadi mungkin ada empat orang walikota, tetapi mungkin juga hanya dua orang: yang pertama dan keempat mungkin orang yang sama dan akan menjadi satu pada akhir cerita. Kemudian, walikota kedua dan ketiga mungkin pula orang yang sama, yang berfungsi pada awal cerita. Dapat dicatat bahwa kedua walikota yang pertama mempunyai hubungan dengan opseter sedangkan dua yang terakhir mempunyai kaitan dengan kehidupan pelukis. Ternyata nama kota pun tidak disebutkan, kita tidak tahu apakah keempat walikota itu tinggal di satu kota atau di dua kota yang berbeda, tetapi isteri pelukis dikubur di pekuburan tempat opseter itu bekerja. Jadi, logislah bila dianggap bahwa keempatnya tinggal di kota yang sama. Namun, kita tidak pernah bisa yakin. Lagi pula tidak ada penunjuk waktu tentang kehidupan pelukis. Jadi, masalah jumlah walikota tetap terbuka bagi berbagai penafsiran.

2.3.2.2 Penunjuk Waktu

Ziarah ditandai oleh sangat sedikitnya penunjuk waktu. Di sepanjang karya hanya ditemukan empat penunjuk waktu yang "pasti".

Sudah **tiga hari** berturut-turut dia mengapur tembok luar pekuburan kotapraja itu. **Tiga hari pula lamanya** sang opseter terus-menerus mengintipnya dari celah-celah pintu dan jendela rumah dinasny di kompleks pekuburan itu.
(halaman 12)

Walaupun penunjuk waktu sangat jarang ditemukan, pencerita sering kali mengulangi penunjuk waktu. Ketika penunjuk itu muncul untuk pertama kalinya, subjek kalimatnya ("dia") berulang kali mengacu pada pelukis. Dalam kalimat berikutnya penunjuk itu diulangi, tetapi kali ini subjek kalimatnya opseter, sedangkan pelukis hanya objek. Pengulangan itu menunjukkan pentingnya penunjuk waktu yang disebutkan ("tiga hari"). Hari-hari yang sama itu berlalu dan dilewatkan bersama oleh opseter dan bekas pelukis. Penunjuk waktu yang lain hanya menandai tindakan opseter:

Sesudah pidato itu, dia pergi jalan-jalan. Sensasi besar dialaminya ketika dia melalui pintu gerbang. Bayangkan, sesudah **27 tahun!** Buminya adalah tembok-tembok itu, sebelah dalamnya.
(halaman 57)

Seluruh isi cerita menggambarkan kehidupan opseter dan pelukis. Telah kita lihat bahwa kehidupan pelukis itu berlangsung tanpa penunjuk waktu tetapi pencerita memberikan angka pasti untuk masa pengucilan diri: opseter itu mengasingkan diri selama "27 tahun". Pencerita tidak cukup mengatakan: "lama sekali" atau "selama bertahun-tahun". Mengapa? Angka itu ada hubungannya dengan alam sadar opseter. Ia menyadari waktu berlalu karena ia mengasingkan diri untuk menelaah kematian. Mari kita ambil bukti yang lain dari *Ziarah*:

Prinsip yang konsekwen dianutnya selama **duapuluh lima tahun ini**, yakni: tak (akan) memperlihatkan dirinya kepada sesama manusia **sejak fajar hingga matahari terbenam**, kini mesti dilanggarnya. Apa boleh buat!
(halaman 55)

Jadi, dia menyadari panjangnya waktu yang dilaluinya untuk meneliti. Ia tinggal di dalam pekuburan selama 27 tahun, di antaranya—selama 25 tahun—ia mengurung diri dalam rumah dinasny "sejak fajar hingga matahari terbenam".

Bukan hanya opseter yang mengikuti perjalanan waktu itu, melainkan juga gurunya; suatu bukti bahwa opseter

menyadari sepenuhnya waktu berlalu. Berikut ini cakapan (dialog) antara guru dan pelukis:

- Sudah berapa lama bapak kerja di sini?
- Kurang lebih sama saja dengan opseter yang kita kubur tadi.
- Sama?
- Ya. Persisnya: **setahun, sesudah dia kerja di sini.**
(halaman 143)

Kalimat terakhir "setahun, sesudah dia kerja di sini" diulang di beberapa halaman selanjutnya. Hal itu membuktikan bahwa baik guru maupun muridnya, yang sudah menjadi opseter, menyadari waktu berlalu. Itulah sedikit penunjuk waktu "pasti" yang dapat ditemukan dalam karya.

Sebaliknya, terdapat banyak sekali ungkapan waktu yang menempatkan berbagai peristiwa pada satu saat dalam hari, misalnya: "satu pagi cerah", "di waktu fajar", "paginya", "pagi sekali", "pukul dua belas tepat", "pada saat itu juga", "besok", "sekarang", "manakala langit sebelah barat menelan matahari", "sepanjang hari", "senja sudah sangat larut", "matahari turun hingga ke tepi langit sebelah barat", "langit mulai terang", "cahaya fajar membentang di timur", "malam sangat gelap", dan sebagainya. Berikut ini sebuah contoh:

Begitulah kita lihat di **satu pagi cerah**, sepanjang satu jalan lengang, dua laki-laki berlari-lari sambil berteriak-teriak ketakutan.
(halaman 8)

Terkadang, penunjuk waktu itu mengacu pada tenggang yang lebih panjang, misalnya: "masa depan, tahun depan, pada masa itu, tamatnya satu kurun tersendiri."

Kesadaran yang barusan saja diperolehnya ini merupakan tamatnya **satu kurun tersendiri** baginya.
(halaman 125)

Ada juga ungkapan waktu yang apabila diterjemahkan ke dalam bahasa Perancis memerlukan perubahan kala. Bahasa Indonesia memakai ungkapan waktu untuk mengungkapkan perubahan waktu, karena tidak mengenal perubahan kala.

Tapi dia, pengapur, yang dulu adalah seorang pelukis dari kaliber bukan kepalang tanggung, sangat membenci filsafat, baik filsafat resmi maupun filsafat tak resmi, pernah maupun tak pernah dibahas dalam textbook filsafat. Dia, secara naluriah, benci kepada setiap yang berbau keserjanaan, baik yang bakal sarjana, maupun yang bekas sarjana, maupun yang gagal jadi sarjana.

Dia dulu hanya pelukis, titik. Gagasan seni yang muluk-muluk, dia tak punya.
(halaman 71-72)

Maka tampak bahwa *Ziarah* kaya akan penunjuk waktu tetapi apa yang dapat disimpulkan darinya? Kenyataannya penunjuk waktu itu tidak menunjuk kepada waktu yang "pasti" melainkan hanya menciptakan suasana tertentu. Peristiwa terjadi pada pagi atau malam hari, di tengah hari bolong atau dalam kegelapan. Pada mulanya, kita mengira bahwa penunjuk waktu yang banyak itu membantu kita untuk menempatkan peristiwa secara tepat dalam cerita, seolah merupakan patokan untuk mengetahui waktu tindakan. Ternyata semua hanya ilusi. Diketahui bahwa suatu peristiwa terjadi dalam kurun waktu tertentu, hanya itu. Meskipun demikian, ada beberapa ungkapan yang memberikan keterangan lebih jelas. Ungkapan itu menampilkan satu peristiwa dalam kaitannya dengan peristiwa lain dalam cerita:

Ketika resepsi bubar persis jam 08.00 esok paginya, karangan-karangan bunga yang digotong dari dalam hotel itu membuat seolah seluruh kota terbenam dalam bunga.
(halaman 81)

Di sini tampak bahwa pencerita mencoba memberikan penunjuk yang tepat. Bahkan penunjuk itu agak berlebihan, tanpa advebia "persis" sebenarnya kode angka sudah menunjukkan waktu yang tepat. Terasa bahwa penepatan itu hanya suatu ironi karena peristiwanya justru memerlukan tenggang waktu. Pada umumnya akhir resepsi, khususnya akhir resepsi perkawinan, tidak terjadi pada jam yang tepat. Demikian juga halnya peristiwa yang berkaitan dengan resepsi, yaitu saat karangan bunga digotong dari dalam hotel. Karangan bunga itu begitu banyak sehingga kota terbenam dalam bunga. Jadi, pengangkutan bunga itu tidak mungkin terjadi dalam tenggang waktu yang pendek. Kutipan berikut ini menunjukkan bahwa:

Baru sesudah seminggu resepsi itu lewat, kota bisa dibersihkan sama sekali dari bunga-bunga."
(halaman 81)

Diperlukan satu pekan lamanya untuk membersihkan kota dari bunga. Lalu, apa gunanya penepatan waktu tadi?

Apalagi kita pun tidak tahu kapan persisnya resepsi itu diselenggarakan, semua penunjuk waktunya kabur. Munculnya penunjuk waktu yang tepat itu hanya penyamaran, untuk menimbulkan kesan bahwa peristiwanya terjadi sungguhan (berakar dalam kenyataan?). Kesan itu memang dikehendaki oleh penulis. Jadi, sekarang boleh diyakini bahwa melalui penunjuk waktu yang terlalu pasti, melalui hiperbola, singkatnya melalui ironi, kebenaran peristiwa itu diperolok-olokkan.

Terkadang ditemukan beberapa peristiwa yang ditampikan berurutan dan dihubungkan dengan peristiwa lain dalam cerita.

Persis pada hari kartu-kartu namanya itu tiba dari percetakan, isterinya minta supaya dia diperkenankan mempunyai kamarnya sendiri. Sama-sama dalam satu kamar tidak sehat, katanya.

Sorenya, dia menyuruh pindahkan seluruh barangnya ke kamarnya itu.

Malamnya, dia mengunci rapat-rapat pintunya, (...)

Esok harinya, dia berseru "Selamat pagi!" dengan girangnya kepadanya.

Sejak hari itu, hubungannya dengan isterinya makin formil saja. (...) Kesibukan satu-satunya kini adalah: mengamati isterinya dari jauh.

(halaman 94)

Kutipan itu memperlihatkan enam peristiwa yang berlangsung setelah peristiwa pertama: kedatangan kartu nama si pelukis. Setiap peristiwa didahului oleh keterangan waktu, tetapi semua keterangan waktu itu berkaitan dengan peristiwa pertama, yang menjadi patokan untuk mengenali waktu berlangsungnya peristiwa yang lain: "persis pada hari...", "sorenya", "malamnya", "esok paginya", "sejak hari itu", "kini". Namun, patokan itu sebenarnya tidak diketahui. Maka, jalannya waktu yang berikutnya hanya ilusi. Dapat diamati bahwa semua ungkapan waktu yang menggunakan suatu peristiwa dalam cerita sebagai patokan, diambil dari kehidupan isteri pelukis. Peristiwa-peristiwa itu tidak hanya menandai kehidupan si isteri tetapi juga kehidupan si suami. Peristiwa itu menunjuk saat-saat penting dalam kehidupan rumah tangga mereka. Di lain pihak, sama sekali tidak ada penunjuk waktu dalam kehidupan pelukis: usianya, zaman tempatnya hidup, dan jangka waktu pengalamannya tidak

diketahui. Jadi, dapat dianggap bahwa penunjuk waktu di atas sekaligus menjadi penunjuk waktu dalam kehidupan pelukis. Kutipan yang berikut mempertegas gagasan itu:

Ketika isterinya belum mati, kata orang – dan ini dibenarkan oleh kritikus-kritikus terkemuka – dia seorang pelukis berbakat sekali dan mempunyai masa depan baik. Tapi, begitu isterinya selesai dikubur, seluruh lukisannya dan alat lukisnya dilemparnya dalam laut.
(halaman 5)

Di sini tampak bahwa kematian isterinya merupakan saat yang menentukan dalam kehidupan pelukis. Kematian itu menimbulkan perubahan besar dalam kehidupannya: awal dari pencarian makna kematian. Jika diperhatikan tampak bahwa sebenarnya kutipan yang sebelumnya menampilkan saat-saat penting atau tahapan penting dalam kehidupan pelukis: pesta perkawinan, bon kartu nama, dan kematian isterinya. Untuk memahami pentingnya saat-saat itu bagi pelukis, perlu dilakukan analisis tema tentang eksistensi. Saat ini hanya dapat dicatat bahwa dalam *Ziarah* tidak dapat diidentifikasi peran waktu yang tradisional: waktu bukan dekor yang meyakinkan, penunjuk waktu yang terdapat dalam cerita merupakan ilusi. Lebih-lebih karena ada penyangkalan waktu. Ilusi waktu seperti itu membawa kita pada suasana tak nyata, bahkan simbolis. Situasi itu lebih ditekankan oleh peleburan dan perancuan waktu yang akan dibahas berikut ini.

2.3.2.3 Peleburan dan Perancuan Waktu

Sistem kala dalam bahasa menghendaki agar waktu lampau dipisahkan secara jelas dari kekinian, dan lebih lagi dengan kemendatangan. Namun, beberapa karya modern mencoba untuk mengingkari persyaratan itu. Dalam *En Attendant Godot* ('Sambil Menunggu Godot') (1952) karangan Beckett, misalnya, tampak bahwa waktu tidak bergerak, sedangkan dalam *La Modification* ('Perubahan') (1957) karangan Butor tampak bahwa kerangka ruang dan waktu berbaur. Demikian pula halnya dalam *Ziarah*. Di sini ada kecenderungan untuk menciptakan peleburan waktu.

Hidupnya sejak dia ditinggalkan isterinya adalah hari-hari kini yang ditambalkan pada hari-hari esok. Esok akan jadi kini, kini mencakup semua situasi kehidupan. Kini yang jadi kemarin tak dihiraukannya,

karena segala yang lampau adalah hanya gumpalan hitam saja.
(halaman 5)

Kutipan itu menampilkan peleburan waktu yang sebenarnya. Masa kini dan mendatang, lalu masa kini dan masa lampau, semuanya berbaur. Hal itu dapat dipahami karena pelukis itu baru saja kehilangan isterinya, hari-hari tampak sama baginya. Ia tidak menyadari waktu yang berlalu.

Pembauran waktu kini, mendatang, dan lampau tampak juga dalam pemikiran walikota pertama. Ia dihantui oleh pelaksanaan programnya. Karena kesibukannya, ia tak berhasil melaksanakannya:

Begitulah dia akhirnya mencari sekedar hiburan bagi dirinya dalam satu jenis kesibukan yang khas manusia, yaitu **mengundurkan ke hari esok apa yang tak diperolehnya hari ini**. Ternyata, kesibukan ini memberikan gairah baru kepadanya. Hidupnya beroleh denyut dan kesegaran baru. Antara hari kini dengan hari esok **direntangkannya seutas tali tegang**. Di atas tali itu dia berjingkat gembira, jenis kegembiraan dari setiap situasi antara "berangkat" dan "tiba".
(halaman 21-22)

Kutipan itu tidak menampilkan peleburan waktu sepenuhnya, tetapi sudah kelihatan hubungan yang sangat kuat antara masa kini dan masa mendatang. Walikota pertama merentangkan "seutas tali antara hari kini dan hari esok", dan ia berjingkat di atasnya. Perbedaan antara "hari kini" dan "hari esok" masih tampak jelas karena ada jarak antara kesibukannya dan programnya, antara apa yang diwujudkan dan apa yang ingin diwujudkannya. Sebaliknya, ketika akan mati, walikota itu melihat peleburan waktu sepenuhnya:

Di dalam maut, segala yang menyatakan jenis, hilang. Batas-batas di dalamnya menggenang jadi satu warna dan suasana dari kelanjutan sejarah yang terus menerus, sambung menyambung. Cabut sambungan-sambungan ini, lebur mereka jadi satu ramuan, ramuan inilah apa yang lazimnya disebut sebagai **kesadaran sejarah**. Mereka yang enggan menyicipinya, akan **hilang tak berbekas dari kisah** umat manusia demi umat manusia. Sedang mereka yang lantang mereguknya, akan memahat kisah dirinya dengan jalan **mengutuk sejarah**, dan oleh sebab itu mengutuk dirinya sendiri.
(halaman 27)

Dapat diterima bahwa kematian adalah ketiadaan, tak ada waktu maupun ruang. Tidaklah mengherankan bila peleburan waktu sepenuhnya dirasakan pada saat orang meregang nyawa.

Akhirnya, peleburan waktu terdapat pada tokoh, yaitu pelukis.

Pelukis, bekas pelukis, bekas pengapur, dan yang bakal jadi opseter pekuburan, melambatkan tangannya dari jauh. Matahari tajam-tajam melukis langkah-langkahnya di atas aspal jalan yang mengambangkan uap pagi dari keakanan.
(halaman 151)

Kata "bekas pelukis", "bekas pengapur" mengandung komponen makna waktu lampau dan keduanya digunakan untuk menunjuk tokoh yang sama yang ditunjuk juga dengan kata lain "yang bakal jadi opseter pekuburan". Semua panggilan itu dihadirkan bersama bukannya tanpa maksud. Dapat diamati bahwa waktu lampau yang diungkapkan oleh kata "bekas" segera dikaitkan dengan gagasan keakanan, tanpa melalui masa kini. Peleburan waktu itu tampak secara khusus dalam kata "aspal".

Kata itu, yang telah muncul sebelumnya, yaitu ketika pelukis itu gagal bunuh diri, dibebani makna khusus di dalam karya. Dalam analisis ruang tampak bahwa aspal adalah "kilang pembinaan sejarah masa datang", "teman seiringnya setiap hari", aspal juga merupakan "unsur kehidupan modern", dan terakhir aspal adalah tempat "asalnya". Semua kata yang dicetak tebal termasuk dalam isotopi waktu. Dengan demikian, dengan satu kata, yaitu "aspal", terlihat peleburan sepenuhnya dari waktu dan ruang, karena sebenarnya aspal adalah metonimi jalan, artinya ruang. Jadi, dalam *Ziarah* kata "aspal" merupakan lambang penyangkalan unsur ruang dan waktu.

Peleburan waktu itu lebih dipertegas oleh perancuan waktu yang terdapat dalam karya. Misalnya ketika mengikuti opseter bekerja di pekuburan, bekas gurunya itu mengungkapkan rasa kagumnya kepada bekas muridnya seperti berikut ini:

— Ya, sejak semula dia jadi murid saya, saya telah tahu dia adalah jenis murid yang diam-diam diperguru oleh gurunya. Kecerdasan otaknya bukan saja dari jenis yang cepat dapat menangkap sesuatu, tapi juga cepat menciptakan sesuatu, atau beberapa yang baru, dari sesuatu itu. Segera saya ketahui, dengan tiap bab yang saya terangkan padanya, dia pada hakekatnya di saat itu juga telah siap menulis satu atau beberapa buku yang mungkin sudah sulit sekali menemukan hubungannya dengan bab yang saya terangkan itu. Larinya terlalu

cepat ke muka. Tiap saya memulai bab baru, saya dalam kepala saya mencoba menduga membayangkan buku dan buku-buku bagaimana pula yang telah disiapkannya saat itu. Bahkan akhirnya kuliah-kuliah saya, saya susun dengan menyesuaikannya terlebih dulu di dalam kepala saya dengan buku atau buku-buku yang bakal disiapkannya berdasarkan kuliah saya itu...

(halaman 144-145)

Dalam kutipan itu tidak hanya peleburan waktu yang tampak, tetapi juga perancuan waktu. "Bahkan akhirnya kuliah-kuliah saya, saya susun dengan menyesuaikannya terlebih dahulu di dalam kepala saya dengan buku atau buku-buku yang bakal disiapkannya berdasarkan kuliah saya itu..." Siapa yang memiliki gagasan orisinal, guru atau muridnya? Di sini tampak masalah kronologis, tidak jelas lagi siapa yang mempunyai gagasan lebih awal. Seluruh perancuan waktu itu hanya dapat terjadi dalam kepala orang yang berbicara.

Kita masih dapat mengamatinya lebih lanjut. Di dalam *Ziarah*, waktu menjadi gagasan waktu. Gagasan itu sering kali ditampilkan secara eksplisit, misalnya pada saat walikota pertama selalu menanggukuhkan pelaksanaan programnya.

Dia menyadari, betapa dia telah bulat-bulat ditelan oleh taktiknya sendiri. Yaitu, membius dirinya sendiri dengan **mengundurkan saban kali ke hari esok pelaksanaan programnya itu**. Kini dia merasa betul-betul, betapa dia telah **dikuasai benar-benar oleh gagasan "besok"** itu. Tiba-tiba, dan kaget, dia menyadari betapa seluruh prestasi yang dicapainya di bidang kepamongprajaan dan kehidupan rukun sebagai kawula selama ini, adalah pada hakekatnya berasal usul pada **gairah dan tegang yang datang dari senantiasa "besok"** itu. Dia adalah seorang romantikus, seorang ilusionis, seorang onanis. (halaman 24)

Kutipan itu menunjukkan bahwa kata "besok" di sini tidak mengungkapkan waktu tempat berlangsungnya tindakan tetapi waktu yang hanya terdapat dalam pikiran. "Besok" itu tidak mungkin tiba karena hanya merupakan gagasan hari esok.

Satu peristiwa lain membuktikan bahwa waktu yang ditampilkan dalam karya bukanlah waktu nyata. Peristiwa itu terjadi pada saat pertandingan olah raga. Tampak bahwa munculnya "*stopwatch*" di sini merupakan keistimewaan. Sebuah *stopwatch* digunakan untuk mengukur waktu secara sangat tepat.

- Pertandingan marathon, empatpuluh kilometer...
 - 40 km? tanya opseter kita kaget.
 - Ya, sahut orang asing tadi, melihat kepadanya. Pemenangnya berhasil mematahkan rekor nasional. Bahkan, bila perhitungan saya tak salah, almarhum telah berhasil mematahkan rekor dunia.
 - Persis. Dia telah patahkan rekor dunia! Inna lillahi... tiba-tiba si buta nyeletuk.
- Opseter kita kaget.
- Dari mana saudara tahu?
- Si buta mengeluarkan sebuah **stopwatch** dari sakunya.
- Saya ukur sendiri tadi.
 - Saudara ukur...? Saudara 'kan buta?
- (halaman 59)

Pada umumnya, orang yang memegang *stopwatch* dalam pertandingan adalah wasit. Di sini, seorang penonton buta yang mengeluarkan *stopwatch* dari sakunya. Dia berkata bahwa rekor dunia telah dipatahkan, meskipun pemenangnya mati segera setelah tiba di garis finis. Nanti pembaca akan menyadari bahwa orang itu hanya menyamar sebagai orang buta, dia adalah seorang buta "profesional". Apa peran *stopwatch* itu? Alat itu bukan lagi pengukur waktu melainkan menjadi lambang waktu yang dilalui selama hidup, sebelum mati. Jarang sekali kita menyadari waktu yang berlalu. Sebenarnya waktu seharusnya dihitung detik demi detik dengan *stopwatch*.

Telah kita lihat dalam analisis waktu bahwa waktu nyata tidak terdapat dalam karya, yang ada ialah waktu pada tataran pikiran, gagasan waktu. Telaah ruang menunjukkan hasil yang sama. Pengamatan tersebut dan pengamatan lainnya atas struktur cerita sangat sesuai dengan gagasan yang dikandung karya itu: gagasan filsafat. Cabang pemikiran itu tidak disembunyikan dalam karya, tidak hanya disinggung sepintas oleh pencerita; sebaliknya, pemikiran filsafat muncul secara sangat gamblang. Pertama, salah satu tokoh utama adalah opseter pekuburan yang pernah menjadi murid terbaik dalam mata pelajaran filsafat. Kemudian, ada sejumlah halaman yang berisi gagasan filsafat. Hal tersebut akan dibahas dalam telaah tema.

2.4 Analisis Pengajaran

Untuk menjadi teks cerita, sebuah cerita harus disajikan dalam kata-kata. Berbagai peristiwa diutarakan secara beru-

rutan itulah yang disebut kegiatan pengujaran. Kata-kata dapat diganti dengan gambar atau pertunjukan di panggung, tetapi di sini pembahasan akan dipusatkan pada pengujaran dalam sebuah teks cerita. Pengujaran terlaksana dalam rangka komunikasi yang menuntut kehadiran seorang pengirim dan seorang penerima. Yang mengirim teks cerita disebut pencerita atau penutur, sedangkan yang menerima teks cerita adalah pendengar atau pembaca. Sudah lama telaah pengujaran dikesampingkan demi telaah tema. Dewasa ini penelitian teori memberikan tempat yang penting bagi masalah pengujaran.

Masalah itu relatif masih baru dan tidak henti-hentinya orang menyusun teori mengenai hal tersebut. Gérard Genette, menjelaskan masalah itu dalam *Figures III*:

Kita tahu bahwa linguistik memerlukan beberapa waktu untuk mulai menyadari apa yang disebut oleh Benveniste subjektivitas dalam bahasa (Perancis *langage*), artinya untuk beralih dari analisis ujaran ke analisis hubungan antara ujaran dan tahapan produksinya—yang dewasa ini disebut **pengujaran**. Tampaknya puitika menemui kesulitan yang sama dalam menelaah tahapan produksi wacana naratif, tahapan yang dinamakan, sesuai dengan pengujaran, tahapan **penceritaan**.¹¹

Dalam esainya yang dipusatkan pada wacana cerita, Genette berbicara tentang urutan peristiwa, lamanya peristiwa berlangsung, frekuensinya, modus, dan tutur. Ketiga masalah wacana yang terdahulu telah dibahas dalam analisis tentang sintaksis naratif (struktur cerita). Yang akan dibicarakan berikut ini adalah dua hal yang terakhir: modus dan tutur.

Masalah wacana tadi menarik khususnya untuk menganalisis *Ziarah*. Dalam analisis sintaksis cerita tampak bahwa karya itu memiliki struktur khas, yang mungkin berhubungan dengan gagasan yang dikandungnya. Berikut ini akan dibahas masalah pengujaran, dan sebagai dasar analisis digunakan konsep Genette. Ahli teori itu mengemukakan gagasannya tentang modus dan tutur, yang sejak lama dianggap sebagai "sudut pandang":

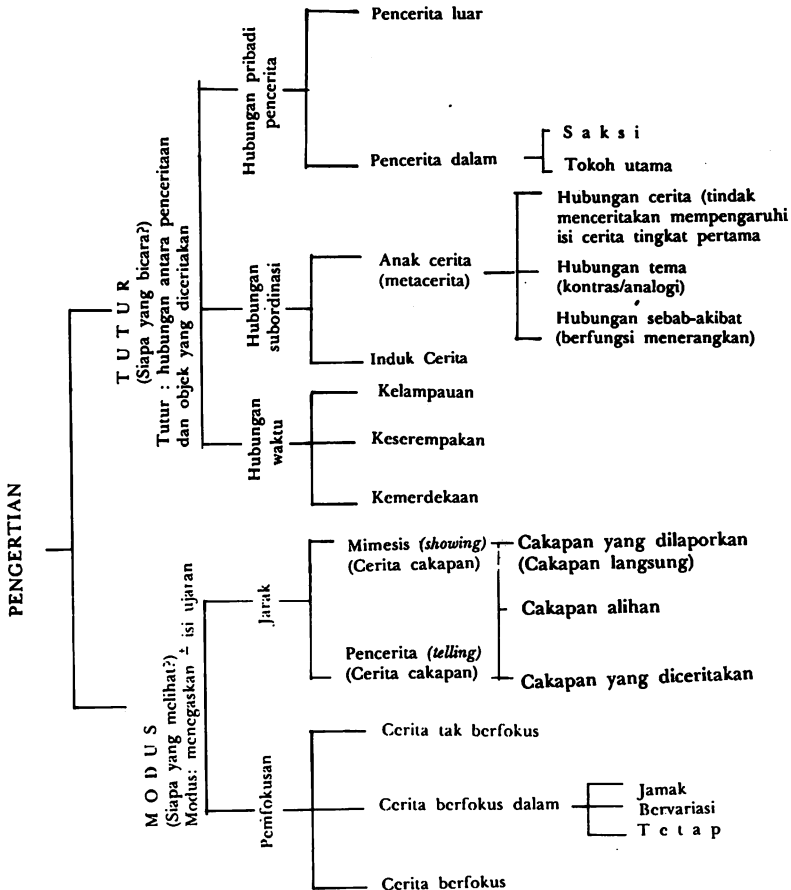
Meskipun demikian, sebagian besar teori tentang pokok masalah ini (yang pada dasarnya klasifikasi) menurut pendapat saya mengalami kerancuan yang gawat antara apa yang di sini saya sebut modus dan suara, artinya antara masalah siapa tokoh yang sudut pandangnyanya mengarahkan jalan cerita?, dan masalah yang lain sama sekali: siapa pencerita? Atau, untuk lebih singkat, antara masalah siapa yang

melihat? dan masalah siapa yang bicara? Kami akan membahas di bagian lain pembedaan yang tampak gamblang tetapi yang pada umumnya tidak diketahui itu.¹²

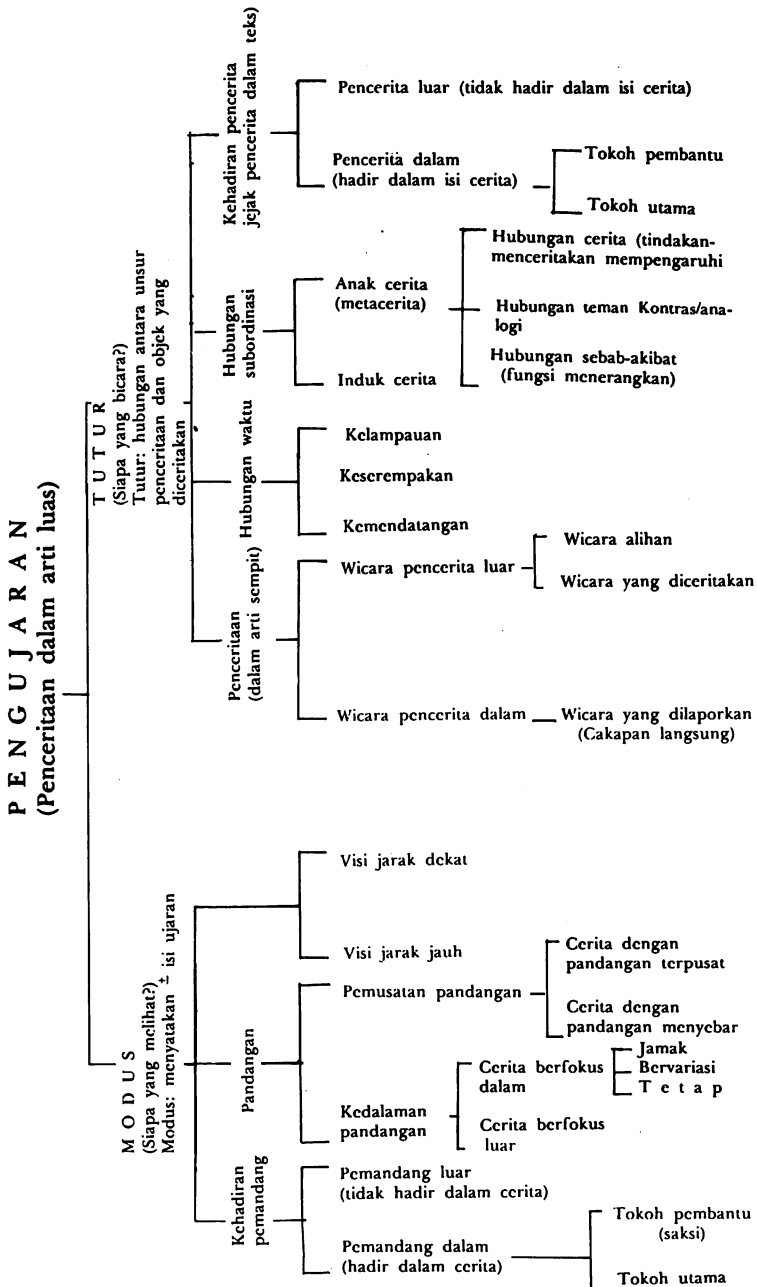
Bukan maksudnya membeberkan di sini berbagai konsep Genette, tetapi diperlukan dasar yang kokoh untuk melakukan analisis. Maka teori Genette tentang modus dan tutur akan dikemukakan secara singkat. Lagi pula, seperti dalam banyak teori yang lain, didapati titik kelemahan dalam teori pengujian itu. Mieke Bal menyatakan kritiknya dalam tesisnya mengenai naratologi. Menurut pendapat saya, kritiknya memperkaya khasanah teori. Sayangnya tidak ada jalan keluar dari kritik yang dilancarkan oleh Mieke Bal. Terdorong oleh keperluan menganalisis, setelah berkali-kali diskusi dengan para ahli dalam bidang tersebut, ditemukan jalan keluar dari masalah itu.

Demikianlah, setelah pembicaraan tentang teori Genette mengenai modus dan tutur, akan dikemukakan kritik Mieke Bal yang dikutip dari karyanya *La Narratologie*. Kritik itu akan diikuti oleh usul perubahan teori. Untuk memberikan gambaran yang menyeluruh tentang teori itu, dicoba untuk menyajikan dua bagan seperti yang terdapat pada halaman berikut ini.

BAGAN TEORI GENETTE



BAGAN TEORI SETELAH DIUBAH



Analisis penceritaan akan dipusatkan pada apa yang sejak lama dianggap sebagai "sudut pandang" cerita. Untuk analisis perlu diperhitungkan dua kategori yang penting: modus dan tutur.

Berikut ini akan dibahas konsep dasar kedua kategori tersebut. Genette mengambil definisi Littré tentang modus:

(Modus adalah) nama yang diberikan kepada berbagai bentuk verba yang digunakan untuk kurang lebih menegaskan hal yang dibicarakan dan untuk mengungkapkan berbagai sudut pandang yang digunakan untuk menentukan kehadiran atau tindakan.¹³

Littré mendefinisikan arti gramatikal dari modus. Namun, dalam suatu cerita informasi naratif juga ada kadarnya. Isi cerita dapat menyajikan pada pembaca sedikit atau banyak rincian dan kurang lebih secara langsung. Segala informasi itu muncul melalui suatu unsur dalam proses penyajian cerita, yaitu si pemandang. Kemudian, informasi itu akan ditampilkan melalui unsur penceritaan lainnya, yaitu si pencerita.

Demikianlah, Genette juga mengemukakan gagasannya tentang kategori tutur:

(Tutur adalah) aspek tindakan berbahasa, kata Vandryes, dipandang dari hubungannya dengan subjek-subjek itu di sini tidak hanya orang yang melakukan atau menderita tindakan tetapi juga (orang yang sama atau yang lain) yang menceritakannya dan mungkin juga semua yang berperan serta, meskipun secara pasif, dalam tindakan bercerita itu.¹⁴

Konsep-konsep itulah yang dijadikan dasar oleh Genette untuk menciptakan teorinya tentang modus dan tutur.

Di bawah ini kedua kategori tersebut akan dibahas secara berurutan, masing-masing diikuti oleh analisis karya.

2.4.1 Kategori Modus

Dalam teorinya tentang modus, Genette membahas permainan fokus dan jarak. Keduanya akan digunakan untuk menganalisis Ziarah.

2.4.1.1 Pemfokusan

Genette bermaksud meniadakan kerancuan para pendahulunya dalam masalah "sudut pandang". Ia mengatakan sebagai berikut:

Tentu saja sah untuk menjajagi tipologi berbagai "situasi naratif" yang memperhitungkan sekaligus data modus dan tutur. Yang tidak sah adalah menyajikan klasifikasi semacam itu dalam satu kategori "sudut pandang" atau menyusun daftar tempat kedua hal itu bersaing atas dasar kerancuan. Maka, lebih baik jika di sini hanya ditelaah petunjuk yang benar-benar modus, artinya petunjuk yang berkaitan dengan apa yang lazim disebut "sudut pandang", atau jika kita sepakat dengan Jean Pouillon dan Tzvetan Todorov, kita sebut "pandangan" atau "aspek".¹⁵

Maka, dengan hanya memperhatikan petunjuk yang benar-benar berupa modus, Genette mengusulkan tipologi cerita berikut :

- a. Cerita tak berfokus.
- b. Cerita berfokus dalam, baik fokus yang tetap, yang bervariasi, maupun yang jamak.
- c. Cerita berfokus luar.

Meskipun demikian, tipologi itu dikritik oleh Mieke Bal, seorang ahli teori berkebangsaan Belanda, sebagai berikut:

Meski di mana pun Genette tidak memberikan definisi tentang permainan fokus (pemfokusan) secara eksplisit, ia mengatakan bahwa istilah itu digunakannya sebagai parasinonim yang agak lebih abstrak daripada istilah yang "terlalu khas visual" seperti *visi*, *medan*, atau *sudut pandang*. Sayangnya ketiga istilah itu bukan merupakan sinonim dan hal ini terasa dalam tipologi Genette. Pada pembedaan yang pertama, yaitu antara cerita tak berfokus dan cerita berfokus dalam, istilah pemfokusan memiliki makna batas. Dengan mengacu pada pembatasan makna dalam istilah "medan" yang telah dikemukakan oleh Georges Blin, Genette di sini membedakan cerita yang penceritanya serba tahu, yang tahu lebih banyak daripada tokoh, atau tahu "semua", dengan cerita yang pengetahuan penceritanya terbatas pada apa yang diketahui tokoh tertentu. Tokoh itu, "yang menjadi titik tolak" penyampaian cerita, adalah tokoh yang menjadi fokus. Jenis cerita yang ketiga adalah cerita dengan fokus luar, yang dibedakan dari jenis cerita kedua oleh prinsip klasifikasi yang sama sekali berbeda. Di sini yang tampak bukan lagi pembatasan makna, melainkan pemutarbalikan fungsi. Dalam cerita dengan fokus luar, ada juga tokoh yang menjadi fokus, tetapi memang dipandang dari luar. Artinya, di sini perhatian cerita terpusat pada seorang tokoh, namun perkembangan tokoh itu hanya tampak dari luar.¹⁶

Akhirnya, Mieke Bal meyakinkan pembaca bahwa istilah "permainan fokus" (pemfokusan) tetap harus dirumuskan secara lebih tepat. Peneliti merasa agak bingung menghadapi ambiguitas teori itu. Namun, kebutuhan untuk meng-

gunakannya menyebabkan timbulnya keinginan untuk mencari jalan keluar dari masalah tersebut.

Pertama, beberapa masalah dapat diajukan mengenai kehadiran si pemandang. Dalam teorinya Genette membahas kehadiran pencerita, namun ia tidak secara eksplisit mengemukakan kehadiran pemandang. Padahal unsur penceritaan itu perlu ditelaah seperti unsur penceritaan lainnya, yaitu pencerita. Seiring dengan pencerita, pemandang dapat hadir dalam isi cerita (disebut *homodiégétique* oleh Genette atau terkadang *intradiégétique* oleh ahli teori yang lain) ataupun hadir di luar isi cerita (disebut *hétérodiégétique* oleh Genette atau terkadang *extradiégétique* oleh ahli teori yang lain). Pemandang dapat muncul sebagai salah satu tokoh atau dapat juga ia tidak menampilkan dirinya.

Mari kita kembali pada teori Genette tentang permainan fokus. Memang dalam teori itu terdapat dua prinsip penggolongan, yaitu pembatasan medan dan kedalaman pandangan. Namun, mengapa tidak menempatkannya dalam dua golongan? Saya usulkan penggolongan sebagai berikut:

(1) Pemusatan pandangan:

- a. Cerita dengan pandangan terpusat.
- b. Cerita dengan pandangan menyebar.

Kriteria yang digunakan di sini adalah pembatasan medan. Siapa pemandang? Apakah pandangannya terpusat pada sebuah objek? Atau, apakah pandangannya menyebar?

(2) Kedalaman pandangan:

- a. Cerita berfokus dalam: tetap, bervariasi, atau jamak.
- b. Cerita berfokus luar.

Di sini, kriteria penggolongan adalah kedalaman pandangan. Pertanyaan yang dijawab adalah sejauh mana pandangan dilayangkan? Apakah cukup berfokus di luar saja ataukah menembus hingga ke dalam? Pada pemfokusan ke dalam, pemandang dapat masuk hingga ke jiwa objek yang terfokus, ia mengenal psikologi para tokoh. Pemfokusan sampai ke dalam itu dapat bersifat tetap, artinya tanpa perubahan pemandang, dapat pula bervariasi atau pemandangnya jamak, sedangkan dalam pemfokusan luar, yang tampak hanya aspek luar para tokoh.

Berikut ini akan diperlihatkan beberapa contoh ciri kehadiran pemandang dalam *Ziarah*.

Lama juga dia berdiri di kakilima itu, tegak lurus pada langit yang kelewat bening. Jalan raya amat lengang. Manusia dan bunyi jauh, jauh sekali. Hanya seekor anjing kurus dan kotor di ujung jalan tampak mengais-ngais tong sampah. Di udara yang mulai gerah, seekor elang mengepak-ngepakkan sayapnya tanpa nafsu.
(halaman 3)

Siapakah pemandang itu? Di sini, pemandang bersifat taksa (ambigu). Tampaknya ia bukanlah pemandang yang muncul pada tingkat isi cerita, tetapi mungkin juga tokohlah yang melihat jalan lengang, anjing kurus dan kotor. Jadi dapat dicatat adanya ambiguitas dalam pemfokusan. Sering kali dijumpai pemandang yang berubah-ubah, seperti berikut ini:

Dia melirik reaksi kata-katanya ini pada pelukis. Tapi dia ini memperlihatkan sikap yang tenang-tenang saja, masa bodoh. Kata "Sundel" yang sudah kental hadir di lidahnya, ditelannya kembali.

Dia curiga. Adakah wanita yang tegak di hadapannya ini barangkali seorang propagandis salah satu aliran agama atau ilmu kebatinan tertentu? Apa artinya semua kata-kata asing in abstracto, hipotetis dan lain-lainnya sehubungan dengan suami dan anaknya yang dikatakan ada itu? Dia punya suami dan anak, ya atau tidak? Jangan-jangan dia manusia jadi-jadian atau vampir... atau entah mahluk apa lagi, yang rupa-rupanya dalam abad angkasa luar ini masih saja berkeliaran di mana-mana.
(halaman 126-127)

Di awal kutipan, pemandang luar ceritalah yang memandang wanita itu, kemudian dilanjutkan oleh pelukis. "Dia melirik (...). Dia curiga." Namun, selanjutnya, pelukislah yang menjadi pemandang dalam cerita, yang memandang wanita itu dan bahkan memberikan pendapatnya tentang wanita itu.

Untuk menemukan jejak pemandang, diperlukan penjelasan lebih lanjut. Pemandanglah yang memberi kualitas kepada objek terfokus. Dia pulalah yang memberikan pendapat dan bahkan penilaian tentang objek terfokus. Masalah jejak pemandang itu berkaitan erat dengan pemusatan dan kedalaman pandangan. Semakin terpusat dan mendalam pandangan itu, semakin tampak jejaknya dalam teks.

(1) Pemusatan Pandangan

Dalam *Ziarah*, terutama ditemukan pandangan yang terpusat. Misalnya, di awal karya itu terdapat kalimat berikut:

Tawa keras-keras ini menjadi isarat bagi orang-orang di sekitarnya untuk menuntunnya pulang, ke satu kamar kecil, di satu rumah kecil, di pinggir kota kecil. Di atas balai-balai kecil – satu-satunya perabot dalam kamarnya itu – dia meletakkan tubuhnya yang kecil, menghidupi detik-detik selanjutnya dari malam yang sisa.

(halaman 1)

Ketika membaca teks itu pembaca dapat bertanya-tanya: siapa yang memberi kualitas kamar, rumah, dan kota? Siapa yang menganggap bahwa tubuh pelukis itu kecil dan bahwa balai-balai itu kecil? Pastilah orang yang melihat. Di sini, pemandang tidak hadir dalam isi cerita. Itu adalah pandangan terpusat: tokoh dilihat di tengah lingkungannya. Ada semacam keselarasan dalam deskripsinya. Kata-kata yang dicetak tebal merupakan pengulangan atau paling tidak termasuk dalam isotopi "kecil". Kosakata itu dipilih oleh pencerita untuk menekankan pemusatan pandangan.

Dalam pandangan terpusat, sering kali didapati penilaian dari pemandang.

Dia membuka pelupuk matanya. Belum pernah dilihatnya begitu banyak dan begitu kental kedunguan bercampur penderitaan memancar dari sekian wajah manusia yang segera datang mengerumuninya. Bah! Itulah dia mahluk-mahluk yang teramat dibencinya, dihinanya selama ini. Inilah mereka, yang pada akhirnya menjadi algojo-algojonya.

(halaman 26–27)

Penilaian itu dimulai oleh kalimat "ia membuka pelupuk matanya". Jadi, tidak sulit untuk menemukan pemandang di antara orang-orang yang mengerumuni walikota. Karena pemandang itu adalah walikota sendiri. Namun, di sini pemandang dalam cerita sekaligus terfokus oleh pemandang luar cerita. Padahal, walikotalah yang menilai wajah-wajah yang berada di sekelilingnya, dialah yang menyatakan bahwa apa yang dilihatnya adalah kedunguan yang kental.

Di sepanjang karya terdapat banyak jejak pandangan terpusat. Ganti berganti, berbagai tokohnya terfokus: pelukis (setelah kematian isterinya), pelukis dan opseter (pada masa

pengapuran), walikota pertama, walikota kedua, presiden, opseter pekuburan (di masa lampau), pelukis (di masa lampau), isteri pelukis, mertua yang dihipotesiskan, dan terakhir pelukis dan mahaguru. Demikianlah garis besar tokoh-tokoh yang tampil dalam pandangan terpusat. Pemfokusan dapat dibandingkan dengan kerja lensa kamera dalam film. Dalam *Ziarah*, kamera dipusatkan secara bergilir pada para tokoh. Terkadang perubahan kamera terjadi secara mendadak. Hal itu menambah kesan bahwa secara menyeluruh *Ziarah* merupakan suatu kolase, sebagaimana yang telah dikemukakan dalam analisis struktur cerita.

Dari waktu ke waktu, pemfokusan itu disela oleh pandangan yang menyebar. Tidak banyak dijumpai teknik itu dalam *Ziarah*. Pada umumnya, teknik itu digunakan untuk deskripsi massa:

Demikianlah tiba saatnya, di mana pada satu hari tiap warga kota sekaligus merasa takut, curiga, dan bingung kepada sesama warga kota lainnya, dan tak kurangnya kepada diri mereka sendiri! Tak seorang mereka berani berdiri lama-lama di muka cermin. Takut, kalau-kalau yang mereka lihat di cermin itu adalah bukan mereka sendiri.

(halaman 82)

Di sini, baik objek terfokus maupun si pemandang tak tampak dengan jelas. Hanya massa yang bergerak. Kata-kata yang dicetak tebal menunjukkan perasaan objek terfokus, namun deskripsinya tak dipusatkan pada objek tertentu, melainkan menyebar. Yang digambarkan bukanlah perasaan takut seorang tokoh, melainkan perasaan takut yang ada pada massa.

Kalimat yang berikut juga menunjukkan pandangan yang menyebar.

Ada yang mengusulkan agar opseter muda itu diberhentikan saja, sebab dialah sebenarnya yang menjadi biang keladi dari seluruh kegelisahan kerja itu. Dan yang lebih-lebih mereka kuatirkan adalah, bahwa efisiensi dari opseter itu nanti bakal menjalar juga kejawatan-jawatan resmi dan badan-badan swasta lainnya. Ya, demikian kata mereka yang mengajukan usul itu, bukan tak mungkin pula seluruh kota, ya bahkan seluruh negeri nanti terkena wabah kegelisahan kerja itu. Apakah jadinya suatu negara yang seluruh potensinya dilumpuhkan oleh kegelisahan kerja seperti ini? tanya mereka pada akhir konsiderans usul resolusi mereka, sambil menambahkan, agar diselidiki

secara rahasia siapakah sesungguhnya opseter muda pekuburan yang baru itu. Jangan-jangan dia adalah seorang yang mewakili paham-faham dan aliran-aliran asing yang membahayakan seluruh bangsa dan negara.

(halaman 36-37)

Di sini peristiwanya tidak jelas. Kata-kata yang dicetak tebal seperti "ada yang mengusulkan", "biang keladi", "seluruh potensinya", "suatu negara", "mungkin", "aliran-aliran asing", "seluruh bangsa dan negara" menunjukkan pandangan yang menyebar. Kata-kata itu mengungkapkan bahwa yang dipandang itu bukan sesuatu yang tertentu, tidak mengungkapkan sesuatu yang pasti dan tepat. Kemudian tampak bahwa pronomina persona "mereka" tidak memiliki acuan yang jelas. Hanya dengan memahami konteks yang lebih luas kita mengetahui bahwa pronomina persona itu mengacu pada anggota panitia. Penampilan yang tidak pasti itu disebabkan oleh pandangan yang menyebar. Pemandang luar cerita memandang objek. Objek itu merupakan massa yang tidak jelas (sebuah panitia) yang pada gilirannya menyoroti objek lain karena anggota panitia mengamati "secara diam-diam siapa sebenarnya anak muda opseter itu..."

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa dalam *Ziarah* pandangan menyebar khususnya digunakan untuk mendeskripsikan massa masyarakat; sedangkan hampir selalu ditemukan pandangan terpusat yang menjelaskan para tokoh satu per satu.

(2) Kedalaman Pandangan

Sepanjang analisis dapat diketahui bahwa kedalaman pandangan memegang peran yang sama penting dengan pemusatan pandangan. Di sini pun ditemukan dua macam pandangan: pemfokusan luar dan pemfokusan dalam. Dalam pemfokusan luar pemandang hanya memandang segala sesuatu yang dapat dilihat dari luar, artinya aspek fisik tokoh. Pandangan tidak masuk ke dalam jiwa. Sebaliknya, dalam pemfokusan dalam, pandangan dapat masuk ke dalam jiwa para tokoh.

Dalam *Ziarah* sedikit sekali terdapat pemfokusan luar. Bagian teks itu pada umumnya sangat pendek dan segera diikuti oleh pemfokusan dalam.

Tak berapa lama kemudian, seluruh rombongan geger. Paduka yang mulia mereka lihat berpegangan tangan mesra sekali dengan opseter muda itu. Kemudian mereka jalan-jalan di taman kecil di belakang rumah dinas opseter itu. Ajudan paduka yang mulia terengah-engah lari-lari kepada yang mulia perdana menteri. Dia bercerita, barusan saja dia menangkap sebagian percakapan paduka yang mulia dengan opseter muda itu. Apa yang dapat ia tangkap adalah sejumlah nama-nama Latin, tentang Sokrates dan lain-lain lagi. Juga dia dengar mereka kemudian dengan gairahnya berbincang tentang Shakespeare. Yang mulia perdana menteri tak sempat menyembunyikan kagetnya mendengar ini. Demikian pula para yang mulia lainnya.
(halaman 40-41)

Kutipan itu memperlihatkan pemfokusan luar yang di-dahului dan diakhiri oleh pemfokusan dalam. Kalimat pertama "Tak berapa lama kemudian (...) geger" adalah hasil pandangan menyebar dengan pemfokusan dalam. Dapat dicatat bahwa pandangan menyebar yang dikombinasi dengan pemfokusan dalam jarang terjadi. Namun, bertentangan dengan kebiasaan, dapat dikatakan bahwa secara relatif terdapat banyak contoh teknik penceritaan itu dalam *Ziarah*. Kalimat berikutnya, "Juga (...) Shakespeare" ditampilkan dengan perantaraan pemfokusan luar. Pertama, seorang pemfokus luar cerita memandang yang mulia dan pemuda opseter itu dalam gerakan mereka. Kemudian, ajudan muncul. Melalui ajudan yang memandang objek yang sama, dapat diketahui bahwa mereka berbincang, terdengar mereka menyitir nama Sokrates dan Shakespeare, tetapi tidak diketahui seluruh cakupannya. Pemfokusan luar itu berakhir di sini. Kedua kalimat terakhir kembali menyuguhkan pemfokusan dalam karena dari kedua kalimat itu dapat diketahui perasaan perdana menteri dan yang mulia lainnya. Menarik untuk diamati bahwa dalam pemfokusan luar pun dapat dikenali kedua nama yang disitir dalam cakapan: nama-nama itu adalah lambang pemikiran (Sokrates) dan lambang perasaan (Shakespeare).

Dalam *Ziarah* ditemukan banyak pemfokusan dalam. Hampir seluruh karya diwarnai oleh modalitas tersebut. Karya ini penuh dengan unsur-unsur kebahasaan yang menyatakan perasaan dan pikiran.

Sang walikota merasa kedua lututnya kelu dan kejang sekali. Serasa dia segera akan jatuh terjerebab. Tidak! dia harus dapat menguasai dirinya justru pada saat-saat seperti ini. Justru di hadapan orang-orang seperti ini. Orang-orang yang lebih banyak termenung daripada hidup. Orang-orang yang menyia-nyiakan sifat-sifat dan bakat-bakat briliannya hanya untuk beberapa pemikiran yang dari semula telah menempuh rel yang salah. Dia tak pernah menyukai orang-orang seperti dia, bekas pelukis yang berubah menjadi tukang kapur ini, (halaman 19)

Pemfokus luar cerita memandang walikota hingga ke lubuk hatinya. Beberapa kata mengungkapkan perasaan itu: "merasa", "kelu", "kejang", "termenung", "menyia-nyiakan", dan "menyukai". Dapat dicatat bahwa kata "kelu" dan "kejang" tidak hanya mengemukakan gejala fisik, akan tetapi lebih berupa pengungkapan perasaan. Deskripsi perasaan secara rinci itu adalah hasil pemfokusan dalam. Teknik itu ditunjukkan juga oleh dua kata yang mengungkapkan pikiran, yaitu "mengusasai diri" dan "pemikiran". Sepanjang karya tampak muncul campuran pengungkapan perasaan dan pikiran.

Opseter tiba-tiba ditinggalkan oleh perasaan-perasaan tanggung jawabnya. Mengapa? Karena perasaan tanggung jawabnya itu menghendaki yang demikian. Titik.

Dia kaget.

Jadi, dia adalah dia ditambah dengan perasaan-perasaan yang mungkin berdaulat, mungkin pula tidak. Perasaan tanggung jawabnya itu misalnya adalah berdaulat, bahkan sangat berdaulat. Begitu berdaulatnya, sehingga dia bebas menentukan saat meninggalkan manusia tempat dia tinggal selama ini. (halaman 66)

Kutipan di atas menunjukkan bahwa dalam *Ziarah* tidak hanya ditemukan ungkapan perasaan dan pikiran, namun terlihat pula penyatuan antara kedua aspek manusia yang nonfisik itu. Di sini tampak opseter bernalar mengenai rasa tanggung jawab. Untuk menampilkan segala masalah itu, penulis memilih khususnya pemfokusan dalam. Teknik cerita itu sangat sesuai dengan "kebutuhan" penulis untuk mengungkapkan gagasan filosofisnya. Ia menyajikan gagasannya melalui pikiran tokoh. Berikut ini akan dibahas konsep lain dalam kategori modus: jarak pandangan.

2.4.1.2 Jarak Pandangan

Dalam penjelasannya mengenai jarak, Genette merumuskan kembali sebuah teori lama, yang dikenal sejak zaman Plato sebagai *diegesis* dan *mimesis*. Apabila penulis "berbicara atas namanya sendiri tanpa berusaha membuat kita percaya bahwa ada orang lain yang berbicara kepadanya", hal itu disebut *cerita murni* atau *diegesis*. Sebaliknya, apabila "ia berusaha memberikan ilusi bahwa bukan dia yang berbicara, tetapi tokoh tertentu", Plato menyebutnya *peniruan* atau *mimesis*.¹⁷ Meskipun demikian, Aristoteles menganggap bahwa keduanya hanyalah variasi dari *mimesis*. Genette pun menyatakan bahwa pengertian *peniruan* itu sendiri, ataupun *penyajian cerita*, sepenuhnya merupakan ilusi, karena penceritaan adalah peristiwa bahasa dan bahwa bahasa memberi makna tanpa meniru.¹⁸ Bagi Genette, hanya ada derajat *diegesis*, karena itu ia mengusulkan untuk membedakan cerita peristiwa dan cerita cakapan. Genette selanjutnya membedakan tiga tahap dalam wacana:

1. Wicara yang dinarasikan atau diceritakan. Wicara itu diperlakukan sebagai suatu peristiwa di antara peristiwa lain dan dianggap sebagai peristiwa oleh pencerita sendiri. Misalnya: Agamemnon menolak untuk mengusir Chryses. Jadi, cerita yang banyak mengandung wicara jenis itu dinamakan cerita peristiwa (*diégesis, récit d'événements*).
2. Wicara yang dialihkan. Semacam tahap peralihan, bentuk itu ditulis dengan kalimat tak langsung yang kurang lebih terikat. Bentuk itu digunakan agar pengarang dapat mengemukakan rincian agak banyak. Wicara itu dapat digunakan baik untuk wicara batin maupun untuk wicara yang benar-benar diucapkan. Namun, wicara itu tidak dapat dianggap sama mandiri dengan wicara tokoh karena kehadiran pencerita sangat terasa dalam sintaksis kalimat itu sendiri. Pencerita tidak puas hanya mengalihkan cakapan dalam klausa terikat, tetapi ia memadatkannya, memadukannya ke dalam wicaranya sendiri. Perbedaan yang pokok adalah tiadanya verba deklaratif sehingga dapat menimbulkan kerancuan. Misalnya: "Saya akan menemui ibu: bagaimanapun saya harus mengawini Albertine." Klausa yang kedua dapat menjabarkan jalan

terbayang kategori tutur: Siapa yang bicara? Siapa yang mengucapkan wicara? Mieke Bal mengatakan bahwa masalahnya tidak terletak pada unsur penceritaan. Meskipun demikian, jarak itu hanya mungkin dikenali melalui dua unsur penceritaan: yang melihat dan yang bicara. Sebagai jalan keluar dari masalah, peneliti mengusulkan untuk melakukan analisis dalam dua tahapan:

- a. Analisis jarak antara pemandang dan objek yang dipandang.
- b. Setelah menemukan jarak, diupayakan untuk menemukan pencerita yang bertugas menyampaikan visi itu kepada pembaca. Analisis itu yang menjadi bagian dari analisis kedua kategori tersebut.

Dapat dibedakan dua macam jarak antara pemandang dan objek yang dipandang:

1. Visi jarak dekat. Pandangan si pemandang mencakup objek secara menyeluruh seakan objek itu dilihat dari dekat. Dapat dicatat bahwa jarak dekat dapat memper-tegas isi cerita sehingga pemandang merasa bahwa cerita benar-benar terjadi. Rasa itulah yang akan ditularkan oleh pencerita, yaitu unsur penceritaan lainnya, kepada pembaca. Untuk melakukan pembedaan antara telaah pemfokusan dan telaah jarak digunakan istilah "visi", yang tidak menimbulkan kesan intensitas tetapi gagasan ruang.
2. Visi jarak jauh. Pemandang hanya melihat peristiwa yang berlangsung. Mungkin saja ia melihat hal lain, tetapi ia melihat objek dari jarak jauh, jadi tidak sangat jelas; sering kali yang tampak tinggal gerakan, tindakan. Jauhnya jarak visi itu menyebabkan pemandang tidak merasa berada di tengah isi cerita. Hal itu juga akan tampak pada tindakan pencerita yang tidak memberikan mandatnya untuk bercerita pada tokoh.

Demikianlah, analisis jarak visi itu berkaitan erat dengan analisis penceritaan, karena kita melihat jejak visi dalam berbagai jenis wicara.

Setelah kategori modus, giliran kategori tutur yang ditelaah.

2.4.2 Kategori Tutur

Bagian ini akan membahas analisis penceritaan dan jejak kehadiran pencerita. Perlu dicatat bahwa istilah penceritaan digunakan dalam arti sempit, artinya untuk analisis wacana penuturan cerita; dan untuk menunjuk analisis penceritaan dalam arti luas (seperti yang digunakan Genette) digunakan istilah pengujaran.

2.4.2.1 Penceritaan

Sesuai dengan visi dapat dicatat dua tipe penceritaan:

(1) Wicara Pencerita Dalam

Pencerita menggunakan cakapan langsung atau disebut juga wicara yang dilaporkan.

Dari jarak dekat, visi pemandangan mencakup seluruh objek. Sebagaimana telah dikatakan dalam pembicaraan mengenai jarak, dekatnya jarak visi antara pemandangan dengan segala sesuatu yang ada dalam cerita menyebabkan pemandangan merasa bahwa ia berada di tengah-tengah cerita, ia merasa bahwa segalanya benar-benar terjadi. Hal itulah yang ingin ditularkannya kepada pembaca. Kemudian, tugas penceritalah yang akan menyampaikan segala yang terjadi kepada pembaca. Agar perasaan bahwa cerita itu benar-benar terjadi, maka dilakukanlah peniruan (*mimesis*) dan pencerita memberikan mandat untuk menyampaikan cerita pada tokoh-tokohnya, yang akan berupa wicara langsung. Tugas pencerita hanyalah melaporkan cakapan para tokoh sebagaimana adanya, tanpa mengubahnya.

Dalam *Ziarah* terdapat sedikit cakapan (*dialog*). Kita telah melihat dalam analisis tokoh bahwa pembaca jarang melihat para tokoh berkomunikasi di antara mereka. Contoh:

- Surat putusan dia, jawab sang mahaguru, Nafas dan suaranya putus-putus.
- Tuan-tuan tak bertemu dia?
- Tidak. Dia tak mau menemui kami. Dia terus mengurung dirinya dalam rumahnya. Seorang mandor datang membawa kertas dan pensil, meminta kepada kami menuliskan siapa kami, maksud kedatangan kami.

- Lalu?
- Inilah jawabnya.
(halaman 49)

Cakapan itu menampilkan penolakan berkomunikasi dari pihak opseter yang mengurung diri dalam rumahnya. Kita tahu bahwa ia mengurung diri selama dua puluh tujuh tahun. Itulah sebabnya mengapa terdapat sangat sedikit cakapan dalam karya itu.

(2) Wicara Pencerita Luar

Di sini, dapat dibedakan dua macam cakapan.

a. Yang Menggunakan Wicara Alihan

Dalam hal itu pun pengamat melihat segalanya dari jarak dekat. Namun, kali ini pencerita tidak memberikan mandatnya pada tokoh untuk mengemukakan cerita, melainkan dia sendiri yang berperan. Meskipun demikian, ia berusaha agar dapat menyampaikan cerita "sedekat mungkin". Karena itu ia tidak menggunakan wicaranya sendiri seluruhnya, melainkan ia menggunakan wicara tokoh yang dialihkannya menjadi wicaranya sendiri. Yang dikemukakannya tidak hanya peristiwa, melainkan juga pemandangan, tokoh, pikiran mereka, dan sebagainya. Pencerita menggunakan wicara yang dialihkan, yaitu yang terdiri dari kalimat tak langsung yang bebas.

Wicara jenis itu melimpah dalam *Ziarah*. Banyak rincian—deskripsi, pemikiran, pengungkapan perasaan, dan sebagainya—yang dikemukakan oleh pencerita.

Walikota! Sebentar lagi, gubernur! Beberapa tahun lagi, mungkin menteri, siapa tahu! Ya, siapa tahu, mungkin kepala negara! Tapi, dengan menjalani semua taraf ini sambil tiap akhir bulan dan tahun menyobek kalender, bilakah dia dapat melaksanakan programnya yang masih tetap dianutnya dengan setia selama ini, bahkan juga hingga ke liang kuburnya nanti? Bilakah dia akan mengadakan tindakan pembalasan dendam terhadap mereka, manusia-manusia kerdil dekil, terhadap cecunguk-cecunguk sandang & pangan itu semuanya?
(halaman 24)

Kutipan itu menampilkan pikiran walikota pertama. Pencerita luar ceritalah yang bicara, tetapi dapat dikenali tutur walikota di dalamnya. Pencerita menggunakan pronomina

persona "dia", tetapi kalimatnya eksklamatif atau interogatif. Sebenarnya, cuplikan itu dapat berupa wicara langsung (monolog dalam diri). Pada umumnya, tokoh ceritalah yang mengucapkannya. Namun, di sini halnya berbeda, pencerita luar cerita dibiarkan berbicara. Dapat diamati bahwa gejala itu sering dijumpai dalam *Ziarah*. Berikut ini sebuah contoh lain.

Alangkah kagetnya dia, ketika dia pulang dan wanita itu sangat marah-marah. Belum pernah dia, **katanya**, melihat orang begitu ceroboh seperti dia, sang pelukis! **Atau, adakah barangkali pelukis ingin menguji kejujurannya?**

Biar dia begitu miskinnya, **katanya**, tapi lebih baik ia banting tulang menerima orang bayar makan – orang yang umumnya tak tahu berterima kasih! **katanya** – daripada mengambil begitu saja uang orang lain.

Sambil berkata demikian, lemari penuh berisi uang itu dijungkir-kannya dan – **dengan suara seraknya** meminta pelukis hari itu juga meninggalkan rumahnya dan **membawa bersamanya uangnya yang banyak, amat banyak itu.**

(halaman 73–74)

Dalam kutipan itu pencerita luar ceritalah yang bicara. Wicaranya berbaur dengan wicara tokoh (nyonya rumah). Kalimat yang dicetak tebal: "Atau, adakah barangkali Pelukis ingin menguji kejujurannya?" dan "(...) membawa bersamanya uangnya yang banyak, amat banyak itu." adalah kalimat nyonya rumah, padahal kalimat-kalimat itu tidak diletakkan di antara tanda kutip. Selain itu, kata-kata yang dicetak tebal "**katanya**", "**dengan suara seraknya**" adalah kata-kata yang menunjukkan kalimat tak langsung. Jadi, tampak ada pembauran kata-kata tokoh dan pencerita dan terjadilah pendekatan antara pencerita luar cerita dan para tokoh sebagai pengujar. Tampaknya batas antara berbagai tataran cerita hilang. Akibatnya besar. Dalam *Ziarah*, tutur pencerita luar cerita berbaur dengan tutur para tokoh; secara bergiliran berbaur dengan tutur opseter, pelukis, keempat walikota, isteri pelukis, ibu yang dihipotesiskan, guru, dan sebagainya. Tokoh-tokoh itu, masing-masing dengan caranya sendiri, merenungkan masalah hidup dan mati. Kemudian, dalam analisis tema, kelihatan bahwa para tokoh itu menampilkan gagasan mereka masing-masing dan pencerita dapat dianggap sebagai juru bicaranya.

b. Yang Menggunakan Wicara yang Diceritakan

Pemandang melihat segala yang terjadi dari jarak jauh. Ia melihat berbagai hal yang dipadatkan, jadi tak lengkap. Sering kali ia hanya melihat tindakan dan peristiwa. Karena jauh itulah maka pemandang tidak merasa terlibat dengan semua yang dilihatnya. Maka pencerita luar cerita menyajikan sendiri jalan cerita dengan menggunakan wicara yang dinarasikan.

Wicara "murni" yang dinarasikan jarang ada dalam *Ziarah*. Dalam karya itu hampir selalu ada rincian yang khususnya mengungkapkan berbagai perasaan dan pemikiran. Meskipun demikian ada beberapa paragraf yang menggunakan wicara yang dinarasikan:

Malamnya, dia menyuruh penjaga pekuburan meletakkan bunga di atas kuburan isterinya. Sesudah itu, dia cepat-cepat pergi dari situ. Esoknya, bibirnya untuk pertama kali dalam hidupnya menyentuh minuman keras. Mulai saat itu, dia mulai dikenal sebagai pemabuk, yang keras-keras memanggil nama isterinya, keras-keras menangis, keras-keras memanggil Tuhan, dan akhirnya keras-keras tertawa, terbatak-batak kesetanan.

(halaman 2)

Kutipan itu mengemukakan urutan tindakan, sering kali didahului oleh keterangan waktu. Patut dicatat bahwa kutipan itu justru terletak di awal karya. Seolah ada jarak antara pencerita dan objek yang diceritakan. Padahal, sepanjang jalan cerita, terdapat banyak wicara yang dialihkan, yang merupakan kasus sebaliknya, artinya batas antara pencerita dan objek yang diceritakannya hilang. Agak mengejutkan melihat wicara yang dialihkan melimpah dalam karya yang diawali dengan wicara yang dinarasikan. Mungkin masalah itu dapat dipahami setelah dilakukan telaah tema. Kini akan dibahas analisis kehadiran pencerita.

2.4.2.2 Kehadiran Pencerita

Telah kita lihat dalam analisis penceritaan—seperti yang diamati juga oleh Genette—seorang pencerita dalam cerita dan seorang pencerita luar cerita. Yang menarik di sini adalah menemukan jejak kehadirannya, yang dapat berupa pronomina, determinator, variasi medan leksikal, dan ber-

bagai fungsi sintaktis. Analisis itu memungkinkan kita untuk melihat kehadiran pencerita dalam karya.

(a) Pronomina dan Determinator

Pronomina persona memiliki status istimewa dibandingkan dengan tindak pengujaran. Pronomina persona merupakan unsur pokok bahasa yang memungkinkan pembicara untuk menampilkan wicaranya sendiri. Jika yang dicari dalam *Ziarah* adalah pronomina yang mengacu pada pencerita, hanya sedikit sekali yang dapat ditemukan. Pronomina persona "saya", penunjuk pembicara, hanya muncul dalam beberapa cakapan di antara para tokoh atau manakala pencerita dalam cerita turut berbicara, itu pun jarang ditemukan. Yang paling sering terjadi, pencerita luar ceritalah yang mengemukakan jalan cerita. Meskipun demikian, terkadang (jarang) pencerita luar cerita itu muncul dalam teks dan mengajak pencerita (pembaca) untuk berperan serta dalam ceritanya.

Begitulah kita lihat di satu pagi cerah, sepanjang satu jalan lengang, dua laki-laki berlari-lari sambil berteriak-teriak ketakutan.
(halaman 7)

Pronomina persona "kita" menampilkan pencerita dan pencerita berkat maknanya yang inklusif. Tampak di sini ada ketegangan antara pencerita dan pencerita, penulis menggunakan fungsi fatik untuk mendekatkan diri dengan pembacanya, ia ingin agar pembaca dapat menerima isi ceritanya.

Untuk menunjuk tokoh cerita yang ditampilkannya, maka pencerita luar menggunakan pronomina "dia". Dalam repertoar bahasa dikenal tiga persona tunggal dan jamak. Namun, dalam penggunaan (dalam tindak pengujaran) hanya persona pertama dan kedua yang merupakan persona, sedangkan yang ketiga sama sekali bukan persona. Yang disebut persona ketiga di sini secara morfologis termasuk kategori demonstrativa. Maka, ketika melihat pronomina "dia", pembaca dapat saja mengira bahwa yang ditonjolkan adalah tokoh, sedangkan pencerita hilang dari karya. Padahal, kita melihat bahwa pencerita muncul dari waktu

ke waktu dalam teks melalui penggunaan pronomina "kita". Dan kasus itu bukan satu-satunya. Sekali lagi pencerita muncul ke permukaan teks dan kali ini ia muncul secara aneh, karena ia mewujudkan dalam bentuk kata empunya yang menunjuk tokoh. Misalnya: "pahlawan kita, opseter kita, teman kita, pelukis kita." Jadi, pencerita mengganti pronomina "dia" (yang bukan persona) dengan dua kata yang salah satunya mencerminkan kehadirannya. Penggunaan determinator "kita" dan pronomina persona "kita" menunjukkan sikap pencerita terhadap para tokoh yang diceritakannya. Jika kita pahami makna ironis dari alat gramatika itu, kita paham bahwa pencerita mengambil jarak terhadap isi ceritanya. Ia mengingatkan pembaca bahwa apa yang diceritakannya hanyalah fiksi, hanya cerita.

Peristiwa lain mempertegas sikap ironis pencerita terhadap isi ceritanya. Penggunaan kata sandang "sang" dan "si" untuk menunjuk tokoh utama dalam karya: opseter dan pelukis. Bahasa Indonesia jarang menggunakan kata sandang (dibandingkan dengan bahasa Perancis). Kata sandang tidak wajib digunakan bersama nomina. Meskipun demikian dalam repertoar bahasa dikenal beberapa kata sandang, seperti "sang" dan "si" itu. Keduanya digunakan untuk menunjuk nama umum. Kata sandang "sang" digunakan terutama untuk menunjuk seorang atau sesuatu yang terhormat, misalnya: sang kancil, sang raja, sang saka, dan sebagainya. Sebaliknya, kata sandang "si" digunakan dalam bahasa percakapan dan dalam cerita untuk menunjuk orang atau sesuatu yang lebih rendah daripada penutur dan untuk menimbulkan suasana akrab. Misalnya: si Upik, si Ucok, si Bachil, dan sebagainya. Dalam *Ziarah*, pencerita menggunakan "sang" untuk menunjuk opseter dan "si" untuk menunjuk khususnya pelukis. Kita tahu bahwa opseter dan pelukis merupakan dua tokoh utama cerita. Mengapa digunakan determinator yang berbeda? Apakah karena pekerjaan mereka berbeda: yang satu karyawan sedangkan yang lain seniman? Mungkin saja. Dapat pula ditafsirkan bahwa panggilan itu berkaitan dengan gagasan yang ditampilkan oleh kedua tokoh itu. Panggilan itu mungkin juga pengungkapan ironi. Terakhir, mungkin juga panggilan itu mengungkapkan rasa simpati pencerita (dan menarik rasa simpati dari pencerita) terhadap pelukis.

(2) Variasi Medan Leksikal

Unsur lain yang dapat memperlihatkan jejak pencerita adalah variasi medan leksikal yang dipilihnya. Medan leksikal sering kali merupakan penunjuk "budaya" yang membuka kedok pencerita. Terkadang, kita bahkan dapat menemukan gagasan tersembunyi yang sebenarnya merupakan inti karya. Jaringan leksikal itu tidak sekadar meninggalkan jejak pencerita, tetapi pada tataran yang lebih tinggi memberikan imaji tentang publik pembaca yang ingin ditujunya. Dalam *Ziarah*, masalah itu ditandai oleh sejumlah pengulangan dan isotopi yang terdapat di dalamnya.

a. Pengulangan

Dalam analisis mengenai pemfokusan telah disentuh masalah pengulangan. Kita tahu bahwa dalam bahasa Indonesia, pengulangan digunakan jauh lebih sering daripada dalam bahasa Perancis. Bahkan pengulangan adakalanya merupakan pemarkah jamak. Meskipun demikian, pengulangan yang berlebihan dirasakan sebagai mengandung maksud tertentu, makna tertentu, atau paling tidak menimbulkan suasana tertentu. Pada umumnya, pengulangan digunakan untuk menekankan gagasan yang terdapat dalam karya itu. Misalnya kata "pekuburan" diulangi hampir di setiap tempat, artinya hampir di setiap halaman. Hal itu dapat dipahami mengingat pokok masalah dalam karya itu adalah kematian dan judul bukunya pun *Ziarah*.

Kutipan berikut ini menunjukkan dengan jelas pengulangan kata "keras" pada halaman pertama karya:

Begitu malam jatuh, perutnya dituangnya arak penuh-penuh, memanggil Tuhan **keras-keras**, kemudian meneriakkan nama isterinya **keras-keras**, menangis **keras-keras**, untuk pada akhirnya tertawa **keras-keras**. Tawa **keras-keras** ini menjadi isyarat bagi orang-orang di sekitarnya untuk menuntunnya pulang,

(...)

Mulai saat itu, dia mulai dikenal sebagai pemabuk, yang **keras-keras** memanggil nama isterinya, **keras-keras** menangis, **keras-keras** memanggil Tuhan dan akhirnya **keras-keras** tertawa, terbahak-bahak kesetanan.

(...)

Dia melompat setinggi-tingginya dibarengi teriaknya **sekeras-kerasnya**. Kemudian dia lari sekencang-kencangnya ke kedai arak, **keras-keras**

memanggil nama isterinya, menangis, memanggil Tuhan, tertawa (...)

Keras-keras ia menyatakan terima kasihnya, cintanya pada mereka, pada seluruh umat manusia, pada isterinya...

Sebagai penutup, mereka mendengar dia meneriakkan nama isterinya sekali lagi, kemudian disusul oleh bantingan daun pintu **sekeras-kerasnya**.

(halaman 1-3)

Pengulangan dalam kutipan itu berlebihan. Sebenarnya, pengulangan itu terdiri dari empat bagian yang dibatasi oleh tanda (...). Bagian pertama terletak pada halaman pertama, bagian kedua pada halaman 2, dan dua bagian yang terakhir pada halaman 3 dan hanya dipisahkan oleh satu kalimat. Secara keseluruhan kata "keras" diulangi tiga belas kali. Pengulangan itu dipertegas karena penulis memanfaatkan peristiwa tata bahasa: dalam bahasa Indonesia satu kata dapat langsung diulang untuk memarkah jamak, superlatif, atau hanya untuk menambah intensitas kata. Semua kata yang diulangi dalam kutipan di atas juga mengalami reduplikasi sehingga mendapat penambahan intensitas. Dengan demikian, kata itu bukannya diulangi tiga belas kali, melainkan dua puluh enam kali.

Pertanyaan yang timbul: mengapa ada pengulangan yang berlebihan dalam teks itu? Mari kita lihat dahulu makna kata "keras". Tampaknya pencerita ingin memberi tahu pembaca tentang tonalitas karyanya: karya dimulai dengan ungkapan kekuatan yang bakal mengejutkan pembaca. Kejutan bukan hanya dari bentuk melainkan juga dari isinya.

Demikian pula halnya dengan kata "aneh" yang diulangi secara sistematis.

Dan menurut berita orang-orang di situ, sedikit pun tingkah lakunya tak mengunjukkan **keanehan** apa-apa – yang sendiri sebenarnya sudah merupakan **keanehan** tersendiri! Sebelum ia memborong pekerjaan mengapur tembok-tembok luar pekuburan itu, orang-orang di kedai sudah biasa dengan tingkah **anehnya**. Kini dia jadi perhatian umum, perbincangan seluruh kota. Dengan was-was mereka mengawasi tingkahnya yang sudah tak **aneh** lagi itu. Seolah-olah **ketakanehan** itu adalah sendiri **keanehan**!

(halaman 12)

Pengulangan kata "aneh" berkaitan dengan gagasan yang dikandung pengulangan kata "keras", namun "keras" mengungkapkan gagasan kekuatan. Memang jalan cerita yang

dikemukakan oleh pencerita mengejutkan, karena tidak mengikuti aturan. Jalan ceritanya menyimpang dari konvensi penulisan roman. Singkat kata, jalan ceritanya aneh. Banyak pengulangan kata lain yang turut menimbulkan kesan aneh dalam karya. Ada juga yang menyembunyikan ironi.

Berikut ini sebuah contoh lagi dari pengulangan kata.

Alangkah gemasnya dia tiba-tiba dibuat oleh perkataan "tanggung jawab" yang dikemukakan hati nuraninya itu. **Tanggung jawab!** Pengertiannya tentang **tanggung jawab**lah yang justru membuat rumit seluruh persoalan kini. Dalam hatinya sedikit pun dia tak peduli dengan nasib tulang belulang almarhum isteri bekas pelukis itu. Itu adalah melulu soal antara jasadnya dengan bumi, dengan cacing-cacing dalamnya.

(...)

Tapi, yang sejak mulainya persoalan itu timbul dalam dirinya membuat dia begitu penasaran, adalah justru seluruh persoalan **tanggung jawab** itulah.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Mengapa (...) Perasaan **tanggung jawabnya**.

Dia letih. Merah jingga dari sekian perkataan **tanggungjawab** dalam renungannya itu menyilaukan penglihatannya ke arah dalam yang paling dalam dari dirinya.

Tanggung jawab, tanggung jawab, tanggung jawab.

Seluruh hidupnya diabdikannya justru kepada **tanggung jawab** itu juga. Dirinya adalah pendambaan penuh terhadap **tanggung jawab** Tetapi (...) **tanggung jawab** itu meninggalkannya secara tiba-tiba?

(...)

Opseter tiba-tiba ditinggalkan oleh perasaan **tanggung jawabnya**. Mengapa? Karena perasaan **tanggung jawabnya** itu menghendaki yang demikian. Titik.

(...)

Perasaan **tanggung jawabnya** itu misalnya adalah berdaulat, bahkan sangat berdaulat.

Tampak bahwa kata "tanggung jawab" diulangi dua puluh tiga kali dalam dua halaman. Pengulangan kata "tanggung jawab" yang muncul dalam benak walikota, mengungkapkan

bahwa ia dihantui oleh perasaan itu. Di lain pihak, kata itu tampaknya mengandung pemikiran filsafat yang mendalam. Pemikiran itu ditunjukkan khususnya oleh caranya ditampilkan: kata itu terletak dalam kalimat interogatif yang diawali oleh kata tanya "mengapa". Memang sembilan dari dua puluh tiga pengulangan muncul sebagai jawaban pada kalimat interogatif tadi. Pada umumnya, pengulangan memberi sumbangan berupa penekanan gagasan. Meskipun demikian, di sini pengulangan itu dilebih-lebihkan. Pemikiran itu menjadi "terlalu" sungguh-sungguh, sehingga kesan adanya gagasan sungguh-sungguh itu mudah dijungkirbalikkan; maka kita berhadapan dengan ironi yang mencolok.

Itulah secara garis besar makna pengulangan dalam *Ziarah*, dan pengulangan merupakan pembaruan dalam karya itu karena membentuk suasana tertentu. Pengulangan kata menekankan gagasan yang dikandung dalam karya dan bahkan dapat menyembunyikan ironi.

b. Isotopi

Jenis pengulangan yang lain tampil dalam bentuk isotopi. Kata *isotopi* berasal dari bahasa Yunani: *isos* yang artinya "sama" dan *topos* yang artinya "tempat". Konsep itu dibentuk oleh Greimas dan kemudian disempurnakan oleh ahli teori yang lain. Konsep itu muncul sebagai akibat makna kata yang polisemis dan kebutuhan analisis wacana sastra untuk menelaah pada tataran suprakalimat. Konsep isotopi merupakan syarat struktural yang diperlukan dalam cara kerja wacana; isotopi adalah suatu bagian dalam pemahaman yang memungkinkan pesan apa pun untuk dipahami sebagai suatu perlambangan yang utuh. Jadi, dalam isotopilah makna mencapai keutuhannya, tempat terciptanya tingkatan makna yang homogen. Singkatnya, keutuhan makna wacanalalah yang tergantung padanya. Berikut ini definisi isotopi yang dirumuskan oleh Greimas.

Yang dimaksud dengan isotopi adalah suatu kesatuan kategori semantis yang timbul dari redundansi dan yang memungkinkan pembacaan cerita secara seragam sebagaimana yang dihasilkan dari pembacaan ujaran itu bagian demi bagian, dan dari pemecahan ambiguitas yang dituntun oleh upaya pembacaan senada.²¹

Perlu dicatat bahwa bagi Greimas, isotopi terbatas pada tataran isi; jadi, termasuk kategori semantis, karena yang dianalisis adalah makna leksikal. Pada hakekatnya bahasa bersifat polisemis, sehingga komponen makna yang sama bisa terdapat pada berbagai kosakata. Itulah sebabnya terjadi redundansi dalam suatu teks. Dengan analisis isotopi dapat ditemukan keseragaman makna yang ada di setiap bagian teks dan hal tersebut dapat menuntun pembaca ke arah pemahaman yang senada dan dapat memecahkan ambiguitas, apabila ada. Ahli puitika lainnya, misalnya Fr. Rastier, memperluas wilayah isotopi. Bagi Rastier—dan ahli teori yang lain menerima pendapatnya—isotopi adalah redundansi satuan bahasa, baik yang terwujud maupun yang tidak terwujud, pada tataran pengungkapan dan tataran isi.²² Pada hakikatnya kata bersifat polisemis, sehingga dapat menjadi bagian dari berbagai isotopi. Misalnya, kata *mignon* 'mungil' dalam bahasa Perancis dibentuk dari beberapa komponen makna.

Komponen makna 1 : *délicat* 'peka'

Komponen makna 2 : *petit* 'kecil'

Komponen makna 3 : *tendre* 'lembut'

Komponen makna 4 : *aimable et gentil* 'menyenangkan dan ramah'

Komponen makna 5 : *gracieux, charmant, joli* 'anggun, menarik, cantik'

Komponen makna 6 : jenis maskulin.

Oleh karena itu, *mignon* dapat masuk dalam kategori isotopi ukuran, perasaan, ataupun kecantikan. Dan secara konotatif, kata itu dapat pula masuk dalam isotopi cinta, manusia, dan seterusnya.

Kembali pada karya yang ditelaah, *Ziarah*, analisis tidak akan disajikan seluruhnya karena banyaknya contoh akan menyulitkan pembacaan. Di sini hanya akan dikemukakan kesimpulan menyeluruh dari analisis tentang isotopi leksikal. Dalam analisis itu ditemukan sejumlah isotopi yang dapat dibagi menjadi beberapa kelompok, yaitu isotopi pemikiran, isotopi gagasan filsafat, isotopi ruang dan waktu, dan isotopi perasaan.

(a) Isotopi Pemikiran

Dalam analisis *Ziarah* diamati bahwa karya itu membicarakan filsafat. Jadi, tidak mengherankan apabila isinya dikuasai oleh isotopi pemikiran. Namun, sebenarnya isotopi pemikiran itu terdiri dari dua macam isotopi yang dapat dimasukkan ke dalam kelompok yang berbeda. Pada pandangan pertama, frekuensi isotopi pemikiran tidak menarik perhatian: tampaknya isotopi pemikiran yang sebenarnya tidak terlalu banyak. Namun, jika ditambahkan ke dalamnya—dan itulah yang akan dilakukan—isotopi yang menampilkan berbagai konsep dan gagasan, artinya makna konotatif kata, terdapat banyak sekali isotopi dalam kelompok ini. Dalam analisis isotopi pemikiran yang sebenarnya, akan ditelaah kata-kata yang secara denotatif masuk dalam isotopi pemikiran.

Otaknya yang cerdas, cepat membuat dia dapat menyesuaikan dirinya dengan pekerjaannya dan sekitarnya. Walaupun dia sama sekali belum pernah menerima pendidikan **pendidikan tehnik** ataupun pertukangan, namun berkat **kecerdasan otaknya**, dan terutama berkat kebiasaannya **berfikir** secara berdisiplin dan **kritis** selama sekian tahun mengikuti kuliah-kuliah filsafat, ditambah dengan jiwa artistiknya dan **daya fantasinya** yang sangat potensil, maka seluruh kejuruan dan ketangkasan yang diharapkan dari seorang opseter pengawas pekuburan, segera dapat dimilikinya.
(halaman 35)

Kata-kata yang dicetak tebal mengandung komponen makna "pemikiran". Itu mudah dipahami. Semua penutur bahasa Indonesia mampu memahami makna kata-kata itu. Kata-kata seperti "berfikir", "kecerdasan", dan "otak" diulangi di sepanjang karya. Itu bukti bahwa karya itu ingin memberikan pokok masalah berupa pemikiran kepada pembaca. Di samping kata-kata itu, isotopi pemikiran juga ditunjang oleh kata-kata yang mengungkapkan konsep dan gagasan, jadi kata yang secara konotatif masuk dalam isotopi pemikiran.

(b) Isotopi Gagasan Filsafat

Isotopi gagasan filsafat merupakan inti karya yang dianalisis. Di dalamnya terdapat berbagai konsep yang menjelaskan gagasan filsafat, khususnya tentang mati dan eksistensi.

Tanpa mengenal konsep yang dikandung setiap kata, kita tidak dapat memahami makna. Jadi, isotopi itu didasari oleh makna konotatif. Isotopi yang berlebihan itu membuat karya sulit dibaca. Dalam pengelompokan isotopi akan dibicarakan isotopi eksistensi dan isotopi kematian.

– *Isotopi eksistensi*

Di sini belum akan dibicarakan konsep-konsep filsafat. Untuk memahaminya perlu dilakukan telaah intertekstual, namun untuk menunjukkan "jejak" pencerita akan ditinjau beberapa isotopi eksistensi sebagai berikut.

Sensasi ini serta merta menimbulkan hasrat asing, tapi kuat sekali, dalam dirinya untuk saat itu juga **lenyap dari bumi ini. Lenyap!** bukan dalam arti **mampus** dulu, baru kemudian dikubur. Atau, **mayatnya** dicincang lumat-lumat, kemudian digumpalkan sebesar upil hidung dan dipenyetkan dengan rasa kesal dan mual pada daun meja yang sudah reot. **Lenyap!** dalam arti **tiada lagi. Lenyap!** dalam arti: **Tiada.**

(halaman 26)

Kata-kata yang dicetak tebal tidak memiliki maknanya yang lazim, tetapi dibebani makna filsafat. Kutipan itu membicarakan makna eksistensi dengan menekankan lenyapnya manusia, atau mungkin lebih tepat ketiadaan manusia. Kutipan berikut ini membeberkan gagasan aliran filsafat tertentu.

Dapatkah diharapkan **balas dendam** sanggup dilakukan oleh orang seperti dia ini? **Balas dendam** adalah setidaknya suatu **tindakan** juga. Lepas dari nilai-nilai etik dan **moral** sesudahnya, tindakan ini sebagai **perbuatan** yang **dengan sadar** dilakukan, adalah positif. Dia adalah hasil dari pilihan bebas yang berlaku di daerah **kemauan bebas.**

(halalman 24)

Kata "balas dendam", "sadar", "tindakan", "pilihan", "perbuatan", dan sebagainya sering muncul dalam tulisan para ahli filsafat eksistensi, yang dianggap sebagai pendiri aliran filsafat eksistensialisme. Dengan dipandu oleh berbagai isotopi itu akan dilakukan telaah intertekstual.

– *Isotopi Kematian*

Judul karya sendiri telah menunjukkan bahwa yang dibicarakan adalah kematian. Kemudian, semakin jauh kita membaca *Ziarah*, kita paham bahwa kematian tidak dibahas sebagai peristiwa, tetapi sebagai unsur kondisi manusia, artinya sebagai pokok masalah dan gagasan filsafat.

Perintah adalah perintah! Kuburan-kuburan berusia limapuluh tahun ke atas, dibongkar. Mayat-mayat baru dikubur di situ. Sentimeter demi sentimeter dari permukaan bumi kita ini adalah bekas kuburan tua yang setiap waktu dapat dijadikan kuburan baru. Kita adalah bakal mayat yang berpijak di atas mayat tua itu. Bumi ini adalah seluruhnya bumi kepunyaan mayat-mayat. Bumi kerajaan maut.
(halaman 52)

Di sini dapat saja dibahas secara mendalam isotopi kematian, namun bukan itu tujuan analisis. Hanya dapat ditambahkan bahwa ada sekelompok isotopi yang—dari sudut pandang leksikal—berkaitan erat dengan kematian yakni isotopi ruang, yang akan dibahas pada bagian yang membicarakan kelompok isotopi ruang dan waktu di bawah ini.

(c) Isotopi Ruang dan Waktu

Kedua kelompok isotopi berikut ini akan dibicarakan bersama karena keduanya mendukung kedua isotopi yang terdahulu: isotopi pemikiran dan isotopi gagasan filsafat.

— *Isotopi ruang*

Kata-kata yang termasuk dalam isotopi ruang cukup banyak. Satu hal menarik perhatian. Kata-kata yang paling kerap diulang di sepanjang karya ternyata termasuk dalam isotopi ruang dan kematian sekaligus. Kata-kata itu adalah "pekuburan" dan "kuburan". Lafal kedua kata itu mirip, hampir merupakan homonimi. Oleh karena itu, diperoleh kesan bahwa yang terlihat hanya satu kata. Lagi pula, kata yang menunjuk fungsi salah satu tokoh utama juga termasuk isotopi tadi: opseter pekuburan. Kata lain yang menunjuk ruang dan sering muncul dalam teks adalah: "rumah dinas", "jalan", "kota", dan "pantai". Sebenarnya dapat dibuat subkelompok dari kelompok isotopi tersebut, yaitu isotopi alam ("pantai") dan isotopi bangunan ("rumah dinas", "jalan", "kota", "pekuburan", dan "kuburan"). Dalam telaah tema tampak bahwa manusia dan alam memainkan peran penting.

— *Isotopi waktu*

Ziarah sangat kaya akan isotopi waktu, semuanya dapat dibagi dalam beberapa kelompok:

a. Kata-kata yang menunjuk jangka waktu tindakan:

- jangka waktu yang tepat: "dua puluh tujuh tahun", "tiga hari berturut-turut", "lima puluh tahun", "dua menit";
 - jangka waktu yang tidak tepat: "beberapa hari", "cepat", "lambat".
- b. Kata-kata yang menunjuk saat tindakan:
- saat tindakan: "saat itu juga", "kini", "suatu hari", "suatu malam", "satu pagi", dan sebagainya;
 - masa lampau: "dahulu", "hari itu", dan sebagainya;
 - masa mendatang: "beberapa hari lagi", "beberapa tahun lagi", "besok".

Setelah melihat isotopi waktu, dapat dicatat bahwa kata-kata itu memberikan informasi kabur tentang waktu tindakan. Meskipun isotopi waktu berlimpah, tidak diketahui secara jelas saat berlangsungnya tindakan. Karena itu pula pembaca tidak mendapat kesan berhadapan dengan "realitas fiksi". Pendapat itu sesuai dengan hasil analisis ruang dan waktu yang terdahulu. Sekarang akan dikemukakan analisis kelompok isotopi lain, yaitu isotopi perasaan.

(d) Isotopi Perasaan

Di atas dibicarakan beberapa isotopi yang termasuk dalam kelompok isotopi pemikiran atau setidaknya berkaitan erat dengan kelompok itu. Di bawah ini dibahas kelompok isotopi perasaan yang terdiri dari subkelompok isotopi emosi, isotopi persepsi pandang, dan isotopi persepsi dengar.

- *Isotopi emosi*

Dapat dikatakan bahwa isotopi emosi adalah satu di antara yang dominan dalam *Ziarah*. Kata-kata yang mengandung isotopi itu antara lain, rasa senang, sedih, takut, marah, ataupun terkejut.

Geledek seolah menggegar dalam tubuh opseter kita. Apakah pendengarannya benar? Tapi, genggaman panas dari tangan kanan kawan barunya pada seluruh jari-jarinya itu meyakinkannya, bahwa pendengarannya memang tidak salah. Jadi, dia terima. Dia tak berkeberatan mengapur tembok-tembok luar pekuburan, sedang isterinya dikubur di situ...

Kemelut dalam dirinya memuncak. Nuraninya berbenturan dengan kesediaan dan kebukaan hati kawan barunya yang sejak tadi masih tetap duduk di sampingnya, menggenggam terus tangan kanannya.

Tapi, dari langit seolah didengarnya lecut yang lengking sekali atas jantungnya. Awan-awan hitam menguap. Kemelutnya reda. Garis-garis keras dan getir melingkari ujung-ujung mulutnya.

(halaman 10)

Semua kata yang dicetak tebal memperlihatkan, secara denotatif ataupun konotatif, perasaan opseter pekuburan. Ia lebih mengharapkan jawaban yang sebaliknya. Isotopi emosi dapat dijumpai di sepanjang *Ziarah*. Karya itu kaya dengan kata yang menunjukkan emosi. Hasil analisis terdahulu menunjukkan bahwa karya itu berbicara tentang filsafat. Namun, karya juga menunjukkan hubungan antara emosi dan pemikiran.

- Apa yang dipelajari seorang filsuf? Filsafat, sudah tentu. Ha! ha! ha!
- Dari buku-buku?
- Ha! ha! ha!
- Kalau begitu, dari mana?
- Dari diri sendiri, sudah tentu. Persis seperti yang dia lakukan di rumah dinasnya sehari-hari. Berdiam diri, sambil berfikir, berfikir, berfikir . . . dan merasa, merasa, merasa.

(halaman 146-147)

Tampak di sini bahwa bagi seseorang yang pernah mempelajari diri sendiri, perasaan sama pentingnya dengan pemikiran. Pengulangan kedua kata itu memberikan kesan panjang, baik dari sudut pandang grafis maupun fonis. Kesan panjang itu menunjang kesan panjangnya waktu yang dibutuhkan untuk merenung dan merasakan, di dalam mempelajari diri sendiri. Jadi dapat dipahami jika isotopi emosi mendapat tempat penting dalam karya, dan masih diperkuat lagi oleh isotopi persepsi pandang dan persepsi dengar.

- *Isotopi Persepsi Pandang*

Jumlah kata yang termasuk isotopi persepsi pandang mengejutkan. Bahkan nama tokoh utama termasuk di dalamnya. Salah satu tokoh utama diberi nama "opseter pekuburan". Seperti yang diterangkan dalam analisis tokoh, kata itu berasal dari bahasa Belanda *opzichter* yang artinya 'orang yang mengawasi pembangunan atau perawatan gedung atau benda lain yang berkaitan dengan tanah'. Arti 'mengawasi' berkaitan langsung dengan persepsi, dengan mata. Meskipun demikian, ada perbedaan makna kata *opzichter* dan *pengawas*.

Kata *opzichter* ada hubungannya dengan status sosial, sedangkan dalam kata *pengawas* tidak ada makna itu. Kata "opseter pekuburan" digunakan untuk mengungkapkan ironi.

Sebaliknya, nama tokoh utama yang lain adalah "pelukis", yang mengandung komponen makna 'warna', juga termasuk isotopi persepsi pandang. Kemudian ia berganti nama "pengapur", walaupun demikian komponen makna persepsi pandang tidak begitu saja hilang dari nama itu. Si mantan pelukis itu menjadi pengapur yang istimewa.

Dalam lapangan ini, dia sungguh ahli. Tak seorang di kota sanggup menandinginya. Ada sesuatu yang khas pada catan atau kapurannya, yang tak tertiru orang-orang yang mencoba-coba meniru dan menandinginya. Apabila disejajarkan hasil kerjanya dengan hasil kerja orang lain, tampak benar bedanya. Catan atau kapurannya mempunyai warna yang khas. Bahkan, menurut sebagian penduduk kota, mempunyai semacam wangian khas. Rumah atau tembok yang selesai dicat atau dikapurnya, menurut mereka seolah berubah jadi lukisan tersendiri, yang selaras sekali tegak di kota mereka itu.
(halaman 6)

Demikianlah, dalam kutipan di atas tampak bahwa makna kata pengapur hampir tidak berbeda dengan pelukis. Bahkan komponen makna persepsi berbaur dengan persepsi penciuman dan hasil kapurannya sama dengan sebuah lukisan.

Kata-kata lain yang termasuk isotopi persepsi dapat digolongkan menjadi beberapa kelompok:

- Kata yang menunjuk mata atau bagian mata. Misalnya: "kelopak mata".
- Berbagai macam verba yang mengungkapkan cara melihat. Misalnya: "melihat", "membedakan", "mengintip".
- "Cahaya", "terang", "matahari", atau sebaliknya "kegelapan".
- Benda yang menarik pandang. Misalnya: "gambar", "koran".
- Warna, khususnya yang mencolok. Misalnya: "kuning", "jingga", "merah".

Berikut ini sebuah contoh kutipan dari karya:

Langkah-langkahnya makin oyong. Tubuhnya makin sukar dipertahankannya pada posisinya yang lurus. Langit **tengah hari** dilihatnya mulai berkisar pelan-pelan, makin lama makin kencang, berporos pada **matahari** yang mengambil warna yang **makin pekat** juga. **Kuning putihnya** telah lama **redup**.

Kini dia memacu menuju warna **merah** yang sangat tua, melalui taraf-taraf **hijau tua, jingga, merah tua, merah sangat tua**. Dan ketika walikota persis tiba di tengah alun-alun kota, **matahari sudah hitam pekat** baginya seluruhnya. Ada sesuatu yang merekatkan kedua kakinya pada tanah alun-alun, hingga dia sama sekali tak dapat bergerak lagi. Dalam usahanya yang terakhir untuk menjaga kesetimbangan dirinya, dia merentangkan kedua belah tangannya ke samping.

(halaman 20)

Kata-kata yang dicetak tebal mengandung komponen makna persepsi, maka termasuk dalam isotopi persepsi. Kita tahu bahwa penglihatan adalah indera dan indera berkaitan erat dengan perasaan, yaitu kesan. Mengapa isotopi persepsi sangat banyak? Pada pandangan pertama, isotopi itu tak ada kaitannya dengan tema karya yaitu tema kematian. Namun, setelah dianalisis tampak bahwa karya membahas masalah filsafat, dan persepsi adalah pokok masalah dalam filsafat eksistensial.

Kini akan dibahas kelompok isotopi persepsi dengar.

– *Isotopi persepsi dengar*

Sebagai persepsi, pendengaran termasuk indera dan dapat dikelompokkan dalam isotopi perasaan. Mungkin orang terkejut melihat bahwa isotopi dengar juga penting dalam *Ziarah*. Di sini sering didapat suara yang sangat keras, terutama teriakan atau tawa.

Tapi... tiba-tiba dia merasa mengerti semuanya, lalu **tertawa**. Makin lama, **tawanya makin besar**, untuk akhirnya berkesudahan dengan **bahak-bahak menggegar**.

Meletuslah sorak sorai berikutnya. Hadirin yang berkerumun sekeliling opseter itu berlari ke pinggir jalan kembali. Dari jauh kelihatan beberapa laki-laki datang berlari-lari, lambat sekali, basah kuyup, dengan nafas-nafas seret. **Sorak sorai makin menghebat**.

(halaman 58)

Kutipan itu menekankan kekuatan suara. Cara penyajian suara yang berlebihan itu berlanjut di sepanjang karya. Mungkin orang bertanya-tanya tentang makna isotopi dengar itu. Kehidupan kedua tokoh utama dapat menjelaskannya.

Dengan hidup selama dua puluh tujuh tahun, sendirian, berkurung dalam rumah dinas, opseter pekuburan terputus dari dunia luar. Ia hidup dalam ketiadaan komunikasi total, dalam kesunyian mutlak. Kesunyian itu dipecahkan oleh lengkingan suara, yang sekaligus menandai upaya menghancurkan ketidakmungkinan komunikasi itu. Di pihak lain, pelukis kehilangan isterinya. Dia tidak mengerti makna kematian. Dan teriakan itu, tawa itu, merupakan upayanya untuk mengingat isterinya, untuk mempertanyakan kembali eksistensi manusia.

Terkadang, isotopi dengar itu berbaur dengan isotopi pandang. Jadi, terdapat sekumpulan indera. Indera lainnya, yaitu penciuman, peraba, dan pencecap ada juga digunakan, namun jumlahnya tidak cukup menonjol.

Keduanya seketika berpandangan tajam sekali, disusul oleh sejumlah perasaan yang mengejang dalam diri mereka masing-masing. Tiba-tiba mereka serentak meletus tertawa... terbahak-bahak, terpingkel-pingkel. Keduanya tak tahu mengapa mereka telah berbuat. Mereka hanya tahu, mereka telah berbuat.
(halaman 8) ...

Cuplikan di atas menunjukkan bahwa pandangan, ungkapan konflik manusia (gagasan eksistensial) dapat diatasi oleh emosi dan pendengaran. Pada umumnya, apabila kita dihadapkan pada masalah eksistensi, segera kita berlindung di belakang kekuatan nalar. Tetapi, di sini tampak bahwa "mereka hanya tahu, mereka telah berbuat". Jadi, perasaan dianggap sama kuatnya dengan nalar.

Demikianlah hasil analisis isotopi yang terdapat dalam *Ziarah*. Ternyata isotopi pemikiran "yang sebenarnya" tidak seberapa banyak. Meskipun demikian, kelompok isotopi yang lain, seperti kelompok pemikiran filsafat dan kelompok ruang dan waktu, berkaitan erat dengan isotopi pemikiran berkat konotasinya. Kelompok isotopi terakhir yang dapat dikemukakan adalah isotopi perasaan. Di samping itu, perlu dicatat bahwa ada satu kelompok isotopi yang sifatnya khusus karena mencakup "kata-kata" yang digunakan sebagai nama tokoh. "Kata" itu termasuk isotopi "kehidupan sosial". Memang jumlahnya terbatas, namun hal itu menunjukkan adanya tema sampingan yang cukup penting, yaitu tema kehidupan sosial. Hal itu cukup mengherankan, mengingat

tokoh-tokoh dalam *Ziarah* bukanlah tokoh yang digambarkan hidup di tengah-tengah masyarakat.

Dalam penelitian tentang isotopi terjadi hal yang tidak terduga sebelumnya. Pada umumnya gagasan pikiran dipertentangkan dengan perasaan. Memang, pada awalnya keduanya tampaknya berbeda, namun ada titik singgungnya. Titik singgung itu mencakup sejumlah komponen makna tertentu yang terdapat dalam kedua jaringan isotopi tadi, namun titik itu dapat hadir secara mandiri. Titik singgung itu akan diberi nama isotopi kesadaran. Dalam kata "sadar" terdapat komponen makna berikut:

Komponen makna 1 : insaf

Komponen makna 2 : yakin

Komponen makna 3 : merasa

Komponen makna 4 : tahu

Komponen makna 5 : mengerti

Komponen makna 6 : siuman

Komponen makna 7 : bangun (dari tidur)

Sebenarnya, kata yang termasuk dalam isotopi kesadaran tidak banyak, namun tampaknya memainkan peran yang sangat penting dalam analisis tema. Pentingnya peran itu dapat dijelaskan karena makna "kesadaran" merupakan titik singgung antara makna "pikiran" dan "perasaan". Verba seperti *mengira*, *menganggap*, *membayangkan*, masuk dalam isotopi ini. Ada kata lain lagi yang perlu dibahas secara khusus: verba *bermimpi*. Kata itu justru ditandai oleh kelemahan komponen makna 'pemikiran' dan 'perasaan'; "mimpi" adalah dalam bawah sadar. Kita menganggap perannya penting karena dapat dikatakan bahwa *Ziarah* membahas masalah kejiwaan pula. Namun, untuk melakukan analisis alam bawah sadar yang tampaknya cukup penting di dalam *Ziarah*, penelitian psikoanalitis mungkin dapat memberikan interpretasi yang menarik. Hal itu tak dapat dilakukan sekarang karena ruang lingkup penelitian ini akan menjadi terlalu luas. Jadi, penelitian itu akan dicatat sebagai langkah yang dapat dilakukan kelak.

Akhirnya dapat disimpulkan bahwa telaah pengujian telah menunjukkan hasilnya. Analisis pemfokusan menunjukkan bahwa dalam *Ziarah* digunakan khususnya pem-

fokuskan terpusat untuk mengamati tokoh satu demi satu. Perubahannya sering kali terjadi secara mendadak sehingga mempertegas kesan bahwa "jalan cerita" yang diikuti melompat dari satu masalah ke masalah lain. Pembaca tidak dapat mengidentifikasi dirinya dengan salah seorang tokoh dalam karya. Analisis penceritaan menunjukkan juga bahwa tindakan para tokoh diamati khususnya dari jarak dekat dan "jalan cerita" disajikan oleh pencerita luar cerita. Oleh karena itu, sering kali dijumpai wicara yang dialihkan: penulis menggunakan kalimat tak langsung yang bebas. Hal itu sangat sesuai dengan "jalan cerita" karena *Ziarah* berbentuk roman esai. Terkadang, berbagai pemikiran dan perasaan pencerita terancu dengan pemikiran dan tokoh. Kerancuan itu menjadi lebih menonjol karena kadang kadang pencerita—karena melebihi-lebihkan atau karena langgam kalimatnya—bersikap ironis terhadap pemikiran para tokoh. Akhirnya dapat dikemukakan bahwa analisis isotopi memberikan dasar yang kuat untuk analisis tema. Namun sebelum kita masuk ke dalam analisis tematik, terlebih dahulu akan kita lihat sekilas ada tidaknya kaitan antara *Ziarah* dengan *Nouveau Roman*, aliran kesusastraan Perancis yang banyak dihubungkan dengan *Ziarah*.

2.5 *Ziarah* dan *Nouveau Roman*

Pada pendahuluan disertasi ini, telah kita lihat bahwa banyak kritikus mengelompokkan *Ziarah* di antara karya yang termasuk aliran *Nouveau Roman*, bahkan ada yang menganggap Iwan Simatupang sebagai "salesman Robbe-Grillet". Karena itu sekarang kita akan melihat analogi di antara karya dan aliran sastra tersebut. Di sini sama sekali tidak terkandung maksud untuk membuat analisis *Nouveau Roman*, masalah itu dibahas untuk menempatkan kembali karya dalam konteksnya.

Pertama-tama yang menarik perhatian peneliti adalah definisi *Nouveau Roman*. Memang, sulit untuk menemukannya, karena mereka yang dianggap sebagai pengarang *Nouveau Roman* telah menyatakan bahwa mereka tidak membentuk aliran maupun gerakan sastra. Robbe-Grillet, yang dianggap sebagai pemuka aliran itu, mengakui bahwa itu hanyalah sebutan yang mudah untuk memasukkan semua

yang mencari bentuk roman baru.²³ Roland Barthes juga menyatakan "lebih baik bertanya tentang makna karya Robbe-Grillet atau Butor daripada tentang makna *Nouveau Roman*."²⁴ Mengenai hal itu, Claude Simon menulis:

Saya tidak pernah mendengar tentang suatu program. Kami tidak saling mengenal dan kami semua telah banyak menulis sebelum akhirnya berkumpul di penerbit *Editions de Minuit*. Saya rasa bahwa yang dapat dikatakan adalah bahwa kami secara spontan setuju untuk menyingkirkan sejumlah konvensi yang mengatur roman tradisional. Namun, setelah itu kami masing-masing berkarya menurut temperamennya masing-masing.²⁵

Dapat dicatat bahwa karya para pengarang *Nouveau Roman* berkembang makin banyak. Para pengarangnya tidak saling mengenal, berarti tidak ada saling pengaruh mempengaruhi ataupun saling mendukung. Situasi itu dijelaskan oleh Ricardou dalam karyanya *Le Nouveau Roman*:

.... tentunya akan menguntungkan dapat bekerja dengan sejumlah kaidah intern yang sesuai. Dengan *Nouveau Roman*, tampaknya kita semakin jauh dari hal itu. Tetapi itu karena dalam penempatan masalah tidak diperhatikan peristiwa penting, yang dapat dikatakan bersejarah. Satu-satunya karya kolektif yang ditandatangani bersama, adalah lokakarya *Nouveau Roman: kemarin, kini* yang diselenggarakan pada bulan Juli 1971 di Cerisy-la-Salle. Selain adanya hasil-hasil yang dapat dicapai, diselenggarakannya lokakarya ini pada tahun 1971 memungkinkan munculnya keputusan intern *Nouveau Roman* yang tak dapat dibantah lagi, yang dibuat oleh para penulis sendiri.²⁶

Yang terlibat dalam lokakarya itu adalah para pengarang berikut ini: Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, dan Claude Simon. Jean Ricardou menganggap pengelompokan itu sebagai "keputusan dari diri sendiri" karena lokakarya itu telah banyak dipublikasikan sebelum diselenggarakan. Ternyata yang hadir hanyalah mereka yang ingin datang untuk bekerja. Lagi pula, Samuel Beckett dan Marguerite Duras menolak undangan yang ditujukan pada mereka. Selain itu, para pengarang yang menyetujui adanya lokakarya ini, semuanya menerima tanpa mengharuskan kehadiran yang satu atau yang lain, tidak juga menganjurkan kepergian salah satu dari mereka. Berdasarkan salah satu hipotesis penyelenggaranya, para pengarang sendiri telah mengadakan pemisahan antara mereka yang tidak merasa terlibat

dan mereka yang, dalam *Nouveau Roman*, merasa berada di kalangan yang memerlukan kehadiran mereka.²⁷ Dalam sebuah buku kritik lain yang ditulis oleh Jean Thoraval, Nicole Bothorel, dan Francine Dugast, didapat suatu pengelompokan lain dari para pengarang *Nouveau Roman*. Mula-mula Boris Vian (1920–1959) dan Raymond Queneau (lahir pada tahun 1903) dianggap sebagai pemrakarsa *Nouveau Roman*. Kemudian nama-nama yang telah disebut oleh Jean Ricardou, ditambah nama lainnya yang dianggap sebagai pengarang *Nouveau Roman*. Mereka adalah: Samuel Beckett, Jean Cayrol, Marguerite Duras, dan lain-lain. Nama Jean Ricardou sendiri tidak ada di antara para pengarang *Nouveau Roman*, melainkan di antara para pengarang *Nouveau Nouveau Roman* (*Nouveau Roman baru*), bersama-sama dengan Jean-Louis Baudry, Jean Pierre Faye, Jacques Henric, Maurice Roche, Pierre Rottenberg, Philippe Sollers, dan Jean Thibaudeau. Karya kritik itu juga menunjukkan perbedaan antara para pengarang *Nouveau Roman* dan para pengarang *Nouveau Roman baru*. Yang terakhir ini umumnya lebih muda, bergabung dengan penerbit Editions du Seuil dan pada majalah *Tel Quel* (yang dibentuk pada tahun 1960). Mereka menulis roman, juga kritik dan teori. Mereka agak menjauh dari para pengarang *Nouveau Roman* dan sering kali melontarkan kritik terhadap "aliran itu". Sebenarnya Robbe-Grillet sendiri telah memperkirakan perkembangan tersebut. Ia mengatakan:

... bahwa bentuk roman segera berlalu, memang itulah yang dikatakan *Nouveau Roman*! Begitu *Nouveau Roman* akan mulai menampilkan kegunaannya, apakah itu bagi analisis psikologis, roman katolik atau bagi realisme sosialis, itulah tanda bagi para pengarang bahwa *Nouveau Roman* baru akan lahir. Kita belum mengetahui untuk apa kegunaannya, selain bagi sastra.²⁸

Nouveau Roman meninggalkan konsepsi "realis" (atau "neo-realis" atau "fenomenologis"). Para penulis tersebut menyerang "ilusi realis" : "yang sok menganut realisme" (dari nama apa pun ia menyamar, baik naturalis ataupun mental), dalam pra-anggapan itu terkandung kepercayaan bahwa sebuah tulisan harus mengungkapkan sesuatu yang tampaknya tak akan dikemukakan oleh tulisan tersebut, sesuatu yang langsung dapat disetujui oleh siapa saja ...²⁹. Memang

benar, pengertian "realitas" hanyalah suatu konvensi dan konformisme, semacam kontrak yang tidak resmi antara seseorang dengan kelompok sosial. Jadi, roman tidak dapat menjadi gambaran ataupun ungkapan sesuatu di luar roman itu sendiri. Roman harus menghindari "Ilusi naturalis" yang memperlakukan buku sebagai kehidupan itu sendiri. Ricardou mempertentangkan realisme dengan *scripturalisme*: "yang terpenting adalah terdapat dalam bahasa... tema buku selalu merupakan komposisinya sendiri. Kita tak akan dapat teringat pada tema yang sudah ditetapkan sebelumnya; lalu ia memberikan kalimat yang sudah cukup terkenal ini: "Roman bukanlah tulisan mengenai petualangan, melainkan petualangan sebuah tulisan."³⁰

Kita tahu bahwa *Nouveau Roman* merupakan gerakan penolakan. *Nouveau Roman* menolak struktur tradisional cerita, makna psikologis, moral dan ideologis, serta sikap maha tahu pengarang roman dan keyakinannya terhadap dunia dan manusia. *Nouveau Roman* juga menolak konsepsi *roman engagé* seperti yang banyak ditulis setelah perang, *Nouveau Roman* tidak mau memberikan makna istimewa pada cerita. "Fungsi seni, menurut Robbe Grillet, bukanlah melukiskan kenyataan—ataupun masalah—seperti sebelumnya, melainkan melahirkan pertanyaan-pertanyaan yang tidak dikenal sebelumnya."³¹ Selain itu, *Nouveau Roman* adalah gerakan pencarian. *Nouveau Roman* menyiapkan konsepsi baru tentang roman, yaitu roman problema, yang harus dapat membawa bentuk baru dan substansi baru tentang roman. Namun roman bukanlah hasil pencarian ini, roman adalah pencarian itu sendiri. Roman adalah petualangan roman dan pembaca harus berperan serta dalam petualangan itu.³² Untuk pembaca, *Nouveau Roman* adalah bacaan yang sulit. *Nouveau Roman* menawarkan bentuk baru, membingungkan, yang tak dapat dibahas dengan kerangka pikiran yang biasa.

Untuk mengenal apa yang disebut *Nouveau Roman*, kita bersama-sama akan melihat bentuk-bentuk yang membingungkan itu dan berbagai struktur dalam komposisi roman. Dengan demikian kita dapat mencatat persamaan serta perbedaan antara *Ziarah* dan hasil karya *Nouveau Roman*.

Secara tradisional roman mengisahkan cerita secara lo-

gis, kronologis, dan dramatis. Namun, *Nouveau Roman* menolak berlakunya aturan rasional dan aturan sastra. Hal itu tentu tidak berarti bahwa sama sekali tidak ada organisasi di dalamnya dan bahwa tulisannya bersifat anarkis. Namun, untuk menjelaskan *Nouveau Roman* kita tak dapat lagi mengingat kaidah-kaidah cerita tradisional. *Nouveau Roman* jarang muncul sebagai "cerita" atau "konflik", namun *Nouveau Roman* selalu muncul sebagai "struktur". Suatu telaah struktural pada *Nouveau Roman* memperlihatkan bahwa:

- struktur kronologis tradisional ditinggalkan sedangkan struktur spasial menjadi penting;
- struktur logis dan eksplikatif digantikan oleh struktur variasi, pengulangan, asosiasi, *mise en abyme*³³
- tidak ada susunan dramatik cerita: roman-roman tertentu mempunyai struktur yang berciri *ludique* (main-main).³⁴

Namun, adalah keliru untuk mengatakan bahwa tidak terjadi sesuatu pun dalam karya-karya *Nouveau Roman*. Pencarian bentuk baru tak dapat diartikan sebagai usaha menghilangkan peristiwa, menghilangkan petualangan. Marilah kita ambil contoh *Le Voyeur* karya Robbe-Grillet. Ada alur, ada "tindakan" yang mudah ditelusuri, yang kaya akan unsur dramatis. Jika unsur-unsur nampak tidak memikat bagi beberapa pembaca, hal itu disebabkan gerakan tulisan lebih penting daripada hawa nafsu atau pembunuhan. "Sebenarnya, bukan ceritanya tidak ada, tetapi sifatnya yang meyakinkan, ketenangannya, keluguannya yang tidak lagi hadir."³⁵

Jika kita melihat struktur cerita *Ziarah*, kita dapat melihat bahwa ada banyak analogi antara *Ziarah* dengan karya-karya *Nouveau Roman*. Pada pandangan pertama kita melihat bahwa tak ada organisasi dalam *Ziarah*, peristiwa-peristiwanya tidak memikat, lakuannya membingungkan, seakan-akan tak ada "struktur" dalam roman itu. Pembaca mempunyai kesan bahwa struktur kronologis tradisional ditinggalkan, dan bahwa struktur logis dan eksplikatif sama sekali tak ada. Karya muncul bagai *puzzle* (permainan bongkar pasang) yang potongannya berantakan. Peristiwa-peristiwa kacau, ambigu, lagi pula ditemukan banyak pengulangan. Memang, para pengarang *Nouveau Roman* sering menggunakan cara seperti

itu. Walaupun demikian, kita dapat melihat bahwa ada perbedaan yang besar dalam pemakaian adegan pengulangan. Pada kebanyakan karya *Nouveau Roman* penggunaan analogi dan persamaan yang terus-menerus menghancurkan urutan temporal dan hubungan logis: satu sekuen tidak melanjutkan sekuen lainnya, sekuen itu tidak menjelaskan sekuen sesudahnya.³⁶ Dalam *Ziarah* hal ini berbeda karena peristiwa yang diulang terdapat pada tataran cerita yang berlainan (misalnya dalam sorot balik), atau peristiwa yang diulang tidaklah sepenuhnya identik (misalnya pengulangan peristiwa kematian). Oleh karena itu, dengan membaca secara teliti pembaca dapat menemukan kronologi cerita, yang disajikan dengan dua sorot balik: kisah pelukis dan kisah opseter. Dan akhirnya tampaklah bahwa cerita tidaklah setidak logis seperti nampaknya. Tentu saja, di sana sini ada mata rantai yang kurang, namun secara keseluruhan pembaca dapat menangkap jalan cerita. Hal ini tidak berarti bahwa peristiwa yang diceritakan itu *vraisemblable*. Jauh dari itu, justru masalahnya terletak pada *invraisemblance*. Lebih-lebih lagi, dalam isi cerita yang dikemukakan bukanlah peristiwa sehari-hari, melainkan gagasan-gagasan filosofis. Dalam beberapa bagian cerita tertentu, kita masih dapat melihat jalinan cerita, misalnya konflik antara pelukis dan opseter pekuburan. Namun, yang paling mengesankan adalah struktur permainan keseluruhan roman. Dalam analisis cerita kita melihat bahwa cerita berkisar dalam sorot balik dan tidak mudah menemukan benang merah cerita karena banyaknya peristiwa yang berulang dalam tataran cerita yang berbeda.

Hal lain yang memberikan suasana permainan adalah tokoh-tokoh yang berbeda yang menyandang nama yang sama. Selanjutnya, jika kita memperhatikan episode pamflet dapat dilihat bahwa pamflet ditempel di dalam tembok pekuburan, padahal untuk membuangnya opseter pekuburan meminta pada bekas pelukis untuk mengapur tembok luar pekuburan. *Ziarah* penuh dengan ciri yang menunjang kesan permainan; tidak akan cukup tempat untuk mengemukakannya semua di sini.

Selain cerita, tokoh-tokoh *Ziarah* juga memberikan analogi dengan tokoh-tokoh *Nouveau Roman*. Pada karya-karya

Nouveau Roman kita terus-menerus menyaksikan cara-cara yang bertujuan menghancurkan tokoh. Mari kita lihat apa yang dikatakan Nathalie Sarraute mengenai tokoh *Nouveau Roman*:

"Tokoh telah kehilangan segalanya, nenek moyangnya, rumahnya yang dibangun dengan apik, hak miliknya, badannya, wajahnya dan terutama, hal yang berharga bagi kita, sifatnya yang hanya menjadi miliknya dan bahkan juga sampai namanya."³⁷

Dengan demikian, roman tokoh-tokoh sudah termasuk masa lalu. Pengertian tokoh telah berkembang. Pemusnahan tokoh berhubungan erat dengan krisis individu. Sudah tak ada kesadaran untuk memberikan arti pada manusia, pada perkembangannya. Tokoh roman-roman Balzac sesuai dengan masa yang mempercayai individu. Kini, kepercayaan itu runtuh. Manusia tidak lagi berada dalam kerangka yang jelas, yang memungkinkannya untuk menyatakan diri. Manusia sudah tidak merasa menjadi pusat dunia.³⁸ Pemikiran itu telah mendorong para pengarang untuk tidak menulis lagi roman tokoh. Sebaliknya, para pengarang *Nouveau Roman* mencari beberapa cara untuk menghancurkan tokoh. Mula-mula ada masalah nama. Seperti yang telah kita lihat pada analisis sebelumnya, tokoh-tokoh *Ziarah*, dan begitu juga tokoh-tokoh *Nouveau Roman*, tidak bernama. Padahal, dalam *Ziarah* mereka memiliki sebutan yang memberikan sedikit identifikasi, karena merupakan nama yang menunjukkan jabatan mereka. Akan tetapi, bersamaan dengan itu, sebutan juga menyesatkan gambaran tokoh, karena sebuah jabatan dapat diisi oleh beberapa tokoh (misalnya jabatan walikota). Penggandaan tokoh berfungsi menghancurkan setiap identifikasi dan menyesatkan pembaca. Memang benar, dalam *Nouveau Roman* segalanya dilakukan agar pembaca mengacaukan tokoh-tokoh: adakalanya pembaca mengacaukan tokoh fiksi dengan reproduksi (misalnya lukisan, patung, gambar). Sudah tak ada individu unik, khas, melainkan orang-orang yang serupa, sama, kelompok yang dipermainkan pengarang roman. Menyadari adanya pemusnahan identitas individu, Ricardou mengatakan:

(...) tak seorang pun benar-benar dirinya sendiri, setiap orang selalu merupakan bagian kecil dari semua orang.³⁹

Dalam *Ziarah* pemusnahan tokoh dilakukan dan di baliknya ada gambaran simbol. Dalam hal itu, *Ziarah* berbeda dengan *Nouveau Roman*. Dalam karya para pengarang *Nouveau Roman* tak ada penggambaran kehidupan dengan simbol secara sistematis, sehingga seorang tokoh merupakan penjelmaan cara hidup, sudut pandang, dan sistem nilai. Pembaca sama sekali tak akan menemukan tokoh pembawa suara golongan mana pun.⁴⁰ Di sini *Ziarah* menunjukkan kekhasannya. Roman ini memperlihatkan penggunaan simbol yang sistematis, bukan untuk menggambarkan cara hidup, sudut pandang, atau sistem nilai, melainkan menggambarkan suatu pencarian tentang arti kematian. Dapat dilihat misalnya pada episode tentang pamflet: Pada suatu hari, opseter pekurban melihat pamflet yang berisi pengumuman tentang orang yang dicari "hidup atau mati". Gambar yang ada dalam pamflet serupa dengan semua orang.

Matanya tak percaya! Laki-laki yang gambarnya tertera pada pamflet yang haus darah itu, mirip benar dengan seorang laki-laki yang pernah dikenalnya. Tidak! tidak hanya dengan seorang tapi dengan beberapa laki-laki yang pernah dikenalnya. Ya, dengan yang masih dikenalnya.

(halaman 55)

Kita lihat di sini pencampuran antara gambar pamflet dengan, bukan saja seorang tokoh fiktif, melainkan dengan semua laki-laki. Dengan demikian, pencampuran gambar dengan orang yang ada dalam fiksi digunakan sebagai simbol. Manusia yang serupa dengan setiap orang adalah manusia yang dihukum mati, jadi manusia yang akan mati. Dan itulah kondisi setiap manusia. Itulah perbedaan besar antara karya-karya *Nouveau Roman* dan *Ziarah*.

Kemudian, unsur-unsur struktur lainnya seperti waktu dan ruang juga dihilangkan. Dalam *Ziarah* penghapusan kerangka spasio-temporal ada hubungannya dengan apa yang sebenarnya diceritakan, yaitu pikiran, artinya bukan sesuatu yang konkrit. Namun apa pun itu, dengan penghapusan unsur-unsur struktural pembaca kehilangan prinsip pemersatu karya; ia tak lagi dapat mengidentifikasikan dirinya dengan tokoh, ia tak dapat lagi mendapatkan gambaran kehidupannya dalam karya. Kini, roman tidak meminta identifikasi pada pembacanya, melainkan keikutsertaan. Ia harus "turut serta pada suatu kreasi" dan "menga-

rang sendiri karya dan dunia". Tokoh-tokoh *Nouveau Roman* "dapat menjadi kaya dengan berbagai kemungkinan interpretasi" dan memberi kesempatan pada "semua komentar yang mungkin ada"⁴¹.

Keikutsertaan pembaca lebih penting lagi karena dengan *Nouveau Roman* bukanlah keaslian karya yang diunggulkan, juga bukan lagi aspek individual kreasi yang dahulu menarik perhatian para pengarang roman, melainkan seluruh bidang sastra yang menjadi penting dalam kreasi. Suatu teks tidak dapat mengabaikan teks lainnya, sebuah roman tidak dapat memencilkan diri dari dunia roman. Demikianlah, dengan adanya *Nouveau Roman*, muncul pengertian intertekstualitas. Pengertian ini tidak hanya memiliki ukuran sastra, namun meluas ke bidang-bidang lainnya. Intertekstualitas yang sebenarnya terlihat apabila di dalam sebuah teks, dalam sebuah wacana, ditemukan beberapa teks, beberapa wacana, beberapa kode, bahkan beberapa ideologi.⁴² Philippe Sollers menulis:

Teks adalah milik semua, juga bukan milik siapa-siapa, teks tidak akan dapat menjadi sesuatu yang selesai. Teks "tidak dapat dibatasi tempatnya, di dalam kepala, di dalam dunia ataupun di dalam bahasa." Jadi, "setiap teks berada pada pertemuan beberapa teks, yang sekaligus merupakan pembacaan kembali, penekanan, pemadatan, pemindahan dan pendalaman... Teks mempunyai nilai yang sama dengan tindakan untuk pengintegrasian dirinya dan untuk penghancuran teks lainnya."⁴³

Sungguh menarik melihat pengacuan yang tak terbatas pada teks lain, pada pengarang lain. Bukan masalah "kutipan" penghias belaka, melainkan semacam jaringan tekstual. Bahkan adakalanya para pengarang menggunakan tema dan cara sastra populer: roman detektif, roman hitam, roman petualangan eksotis, roman erotis, atau roman spionase (misalnya Robbe-Grillet dalam *La maison de rendez-vous, Djinn*). Ricardou melihat bahwa harus ditekankan adanya "kompleksitas hubungan yang menunjukkan bahwa setiap fragmen teks tidaklah tertutup, tetapi cenderung untuk berhubungan dengan teks lainnya."⁴⁴

Pada analisis sebelumnya telah kita lihat bahwa dalam *Ziarah* ada bagian yang "tak dapat dimengerti" dan kita telah mencurigai adanya hubungan yang kuat dengan karya-karya lainnya. Oleh karena itu kita akan meneruskan telaah ini dengan menggunakan pengertian intertekstualitas.

Catatan

- ¹ Mieke Bal 1977:74.
- ² Roland Barthes 1966:6-7.
- ³ M.P. Schmitt dan A. Viala 1982:27.
- ⁴ F. de Saussure 1969:170-171.
- ⁵ G. Genette 1969:76-77.
- ⁶ J.P. Goldenstein 1980:46.
- ⁷ M.P. Schmitt dan A. Viala 1982:71.
- ⁸ F. Magnis Suseno 1988.
- ⁹ J.P. Goldenstein 1980:96-98.
- ¹⁰ J.P. Goldenstein 1980:103.
- ¹¹ Gerard Genette 1972:226.
- ¹² Gerard Genette 1972:203.
- ¹³ Gerard Genette 1972:183.
- ¹⁴ Gerard Gernette 1972:226.
- ¹⁵ Gerard Gernette 1972:205-206.
- ¹⁶ Mieke Bal 1977:8.
- ¹⁷ Gerard Genette 1972:184.
- ¹⁸ Gerard Genette 1972:185.
- ¹⁹ Gerard Genette 1972:191-192.
- ²⁰ Mieke Bal 1977:21-28.
- ²¹ A.J. Greimas 1970:188.
- ²² Fr. Rastier 1971.
- ²³ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:6.
- ²⁴ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:7.
- ²⁵ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:7.
- ²⁶ Jean Ricardou 1978:13.
- ²⁷ Jean Ricardou 1978:13.
- ²⁸ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:16.
- ²⁹ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:16-17.
- ³⁰ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:17.

- ³¹ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:11.
- ³² Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:11.
- ³³ *Mise en abyme* adalah teknik penulisan yang digunakan terutama oleh André Gide dalam karyanya *Les faux monnayeurs*; teknik ini kemudian digunakan oleh penulis-penulis lainnya. Dalam teknik ini penulis mengemukakan suatu adegan dalam adegan lain; adegan yang di dalam merupakan refleksi adegan yang di luarnya.
- ³⁴ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:20.
- ³⁵ Alain Robbe-Grillet 1963:32.
- ³⁶ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:53.
- ³⁷ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:113.
- ⁸⁸ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:121.
- ⁸⁹ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:119.
- ⁴⁰ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:116.
- ⁴¹ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:121.
- ⁴² Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:99.
- ⁴³ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:94.
- ⁴⁴ Nicole Bothorel, Francine Dugast, dan Jean Thoraval 1976:95.

BAB 3

TONGGAK-TONGGAK PEMAHAMAN: PERSPEKTIF SIMBOLIS

Dalam kesempatan menelusuri *Ziarah*, penelitian sampai pada analisis tema. Telaah tema atas karya sastra tidak jarang dilakukan orang, tetapi pengertian tema masih juga tidak pasti dan kabur. Apa sebenarnya tema itu? Bagaimana kita dapat menggali esensinya? Banyak ahli teori memberikan definisi tema. Dalam penelitian ini dipilih definisi yang dirumuskan oleh M.P. Schmitt dan A. Viala. Mereka menerangkan dengan cukup jelas mengenai tatanan tema dalam teks. Dalam karyanya *Savoir-lire*, dijelaskan sebagai berikut:

Tatanan tema dalam teks diuraikan berdasarkan berbagai tema sebagaimana ia muncul dalam teks (artinya berdasarkan isotopi utama). Di sini, perlu dibedakan tema-tema kunci pada teks agar dapat menentukan motifnya (dalam hal ini sebaiknya disusun satu seri yang sifatnya hierarkis, sebagaimana yang dilakukan terhadap sekuen). Berkat pemunculannya yang berulang-kali, tema memberikan irama pada sepanjang teks. Namun, tema terutama cenderung mendekatkan unsur-unsur yang, dalam kronologi dan uraian, terletak berjauhan. Maka, kita lalu mempertanyakan cara penyebaran unsur-unsur teks itu. Cara itu dapat diterapkan pada semua teks, baik yang naratif maupun yang diskursif, dan sangat penting artinya dalam teks yang puitis: permainan irama dan suara menciptakan motif semantis dalam puisi. Jadi, tatanan tema dapat masuk dalam berbagai hubungan dengan struktur waktu dan struktur logis (saling melengkapi atau bertentangan).¹

Kutipan di atas menerangkan bahwa tema cenderung mendekatkan unsur-unsur yang dalam kronologi dan uraian berjauhan letak. Pernyataan itu mengingatkan kita pada analisis paradigmatis konsep Barthes yang telah dikemukakan di awal telaah tentang struktur cerita (lihat bagian 2.1). Di sana ditelaah berbagai hubungan yang ada di antara berbagai unsur teks, baik yang hadir maupun yang tak hadir. Hubungan yang dimaksud adalah hubungan makna dan simbolisasi. Unsur-unsur cerita mengacu pada konsep yang kurang lebih kabur, misalnya pada ciri-ciri tokoh,

gagasan mereka, jati diri mereka, dan sebagainya. Hubungan antara satuan dan korelatnya (hubungan terkaitnya) tidak bersifat distribusional (sering kali beberapa indeks mengacu pada petanda yang sama dan urutan pemunculannya dalam wacana tidak selamanya penting), tetapi terpadu (terintegrasi). Untuk memahami "apa gunanya" indeks, harus dilakukan analisis pada tataran yang lebih tinggi (tindakan para tokoh atau penceritaan).² Jadi, tampaklah bahwa telaah tema pada dasarnya adalah telaah terpadu. Meskipun demikian, timbul suatu pertanyaan: apa dasar pilihan tema yang dalam karya terkadang banyak jumlahnya itu? Karena itu, perhatian Anda akan diarahkan pada bagian-bagian tertentu dari teks yang telah dicetak tebal. Tampak bahwa tatanan tema terdiri dari berbagai motif yang dibangun dalam suatu rangkaian yang bersifat hierarkis. Dengan memperhatikan pemunculan motif yang berulang kali dapat dinyatakan kehadiran tema-tema utama (tema kunci) dan tema-tema minor. Tema-tema itu dapat ditandai khususnya berdasarkan kriteria keberulangan karena dasar analisis ini adalah isotopi. Schmitt dan Viala melangkah lebih jauh lagi dengan membedakan motif dari tema.

Motif dan tema digunakan dengan makna yang sama dengan yang digunakan dalam komposisi musik, yaitu pada "unsur-unsur yang berulang. Motif adalah isotopi minimal, sederhana (leksikal, bersuara...); tema adalah isotopi kompleks yang terbentuk dari beberapa motif.³

Oleh karena itu, penelitian atas tema akan dilakukan berdasarkan analisis leksikal (pengulangan dan isotopi).

Kini, sampailah kita pada masalah interpretasi. Dalam analisis struktur cerita tampak bahwa *Ziarah* tidak mengemukakan jalan cerita yang padu. Sebaliknya, di dalamnya tampak kolase yang terbentuk dari berbagai fragmen (petilan) cerita. Semua unsur fiksi yang dapat menempatkan jalan cerita dalam dunia nyata tidak terdapat dalam karya itu: jati diri para tokoh kabur, waktu dan ruang tempat berlangsungnya tindakan tidak jelas. Sulit ditelusuri benang merah yang menghubungkan fragmen-fragmen yang menyebar itu. Padahal, telah sering dikemukakan bahwa fragmen-fragmen cerita itu mencerminkan gagasan filsafat, bahkan terkadang gagasan psikoanalitis. Mungkin akan diperta-

nyakan mengapa di dalam sebuah roman dijumpai gagasan dari bidang ilmu lain secara sangat mencolok, bahkan menjadi permasalahan utama? Sebenarnya jawabannya ada dalam karya itu sendiri. Berikut ini adalah jawaban isteri pelukis ketika suaminya menanyakan jenis buku yang ditulisnya:

- Bagaimana bukumu itu? tanyanya pada isterinya satu hari.
Isterinya merasa tersinggung sekali.
- Telah kubuang, katanya.
Payah dia dapat menelan air matanya yang sudah hampir berderai.
- Sudah siap, atau belum?
- Belum.
- Jadi kau telah buang ke laut sebuah... eh, apa karanganmu itu, romankah? novel? esei?
- Novel esei.
- Jenis apa pula ini?
- Novel masa depan. Novel tanpa pahlawan, tanpa tema, tanpa moral.
(halaman 96)

Kedua jawaban terakhir dari isteri pelukis memberi kejelasan. Karya itu tak lain dan tak bukan adalah pencerminan *Ziarah*. Di sini digunakan teknik penceritaan *la mise en abîme*, yaitu pencerminan penceritaan di dalam cerita. Teknik itu pertama kali digunakan oleh André Gide. Jadi, *Ziarah* memang tidak seperti roman yang lain, melainkan roman esai. Nama genre itu menunjukkan bahwa *Ziarah* terletak di batas antara susastra dan bidang ilmu lain. Dapat dikatakan bahwa karya itu adalah karya sastra berbentuk prosa, gayanya sangat bebas, mengolah pokok masalah secara tidak tuntas atau merangkum berbagai artikel. Jadi, *Ziarah* adalah genre yang khas, sebuah roman esai. Untuk dapat memahami sisi "esai"nya, kita harus keluar dari bidang susastra tanpa meninggalkannya. Dan kritik sastra sendiri telah menyediakan metode intertekstual untuk keperluan itu (lihat: Pendahuluan). Oleh karena itu, dalam analisis akan digunakan metode tersebut.

Kita semua tahu bahwa dalam telaah terdahulu mengenai struktur karya masih banyak masalah yang belum terpecahkan. Oleh karena itu, di sini akan diupayakan untuk menemukan unsur-unsur yang mengingatkan kita pada teks lain, yang dapat memandu di dalam penyusunan "signifikasi" (lihat Pendahuluan). Meskipun demikian, mengingat bahaya-

nya, di sini diusahakan agar analisis tetap berada pada jalurnya, yaitu suatu studi tentang *Ziarah*, artinya perlu dihindari penempelan gagasan "asing" pada karya Iwan Simatupang, telaah harus benar-benar mengenai *Ziarah*.

Berikut ini akan segera dimulai analisis tema. Seperti kita ketahui tema juga merupakan unsur dalam struktur teks, tetapi sebagai unsur struktur akan dianalisis secara terpisah karena akan memungkinkan analisis yang lebih mendalam yaitu interpretasi. Dapat dikatakan bahwa telaah tema adalah ambang interpretasi.

Telaah tema dilakukan atas dasar analisis leksikal. Telaah terdahulu telah menunjukkan bahwa dalam *Ziarah* terdapat tiga jaringan isotopi yang saling berkaitan: isotopi pemikiran, perasaan, dan kesadaran. Yang menarik adalah bahwa kedua isotopi yang pertama—isotopi pemikiran dan perasaan—memiliki persilangan yang mengelompokkan sejumlah komponen makna yang menjadi bagian dari kedua isotopi tersebut. Ternyata persilangan itu membentuk jaringan ketiga yang mandiri dan hal itu berkaitan dengan kelompok isotopi lain yang telah ditemukan dalam analisis, yaitu isotopi kesadaran. Maka, kelompok isotopi yang pada pandangan pertama tampaknya tidak penting, menjadi isotopi pokok. Oleh karena itu, "kesadaran" akan dianggap sebagai tema pokok yang tentunya dibentuk dari berapa motif. Tema didasari oleh berbagai isotopi yang luas dan kompleks, sedangkan motif didasari oleh isotopi yang lebih sederhana. Dalam analisis, motif tidak akan ditampilkan secara eksplisit agar tidak mengganggu jalannya penjelasan tentang gagasan-gagasan yang dijelaskan. Itu tidak berarti bahwa kehadiran isotopi minimal dikesampingkan, tetapi digunakan sebagai dasar analisis.

Kembali pada *Ziarah*, kita tahu bahwa karya itu dibentuk dari kolase mosaik. Jika kita meminjam ungkapan yang sering digunakan dalam bidang lukisan dapat dikatakan bahwa karya itu menampilkan komposisi yang indah namun sulit bagi kita untuk menyatukan kepingan-kepingan kecil yang berserakan. Bahkan, bila pengelompokan kepingan yang jenisnya sama berhasil dilakukan tidak mungkin ditemukan benang merah yang dapat memandu kita untuk menaatanya, karena komposisi itu merupakan komposisi seni.

Sebuah lukisan mosaik sudah cukup mengesankan apabila dipandang lama, namun analisis ini menghadapi mosaik gagasan. Pada saat itulah terasa diperlukan telaah intertekstual. Dengan telaah itu ada harapan untuk menata "kepingan-kepingan kecil" itu kembali dalam runtunan gagasan yang terpahami.

Demikianlah, dalam bab yang terdahulu telah diputuskan untuk memulai analisis tematis dari isotopi utama. Jadi, "kesadaran" dianggap sebagai tema pokok. Telaah tema menghasilkan uraian atas dua subtema besar yang masing-masing mengandung beberapa motif. Subtema yang pertama memperlihatkan kesadaran filosofis mengenai kehidupan manusia, artinya kondisi manusia yang universal. Sebaliknya, tema kedua yang menggambarkan kesadaran sosial terutama mencerminkan kondisi kehidupan masyarakat di Indonesia pada masa tertentu dalam sejarah, artinya pada masa karya itu ditulis.

3.1 Kesadaran Filosofis tentang Kehidupan Manusia

Sejak lama masalah kesadaran menjadi masalah yang banyak dibicarakan di kalangan para pemikir. Hampir semua aliran filsafat menyatakan pendapatnya yang berbeda mengenai masalah itu. Tidak sulit untuk melihat bahwa dalam *Ziarah* terdapat beberapa bagian yang mengingatkan kita pada Sartre dan Camus. Oleh karena itu, di bawah ini akan dilakukan telaah intertekstual antara *Ziarah* dengan beberapa bagian dari dua karya Sartre, yaitu: *L'être et le néant*, dan *L'existentialisme est un humanisme*, serta lima karya Camus: *L'homme révolté*, *Le mythe de Sisyphe*, *L'étranger*, *Noces*, dan "Jonas ou le peintre au travail" yang terdapat dalam kumpulan karya *L'exil et le royaume*. Dalam *Ziarah* juga terdapat sebuah kutipan berbahasa Inggris dari *The merchant of Venice* karya Shakespeare. Dengan sendirinya perlu pula dilakukan telaah intertekstual di antara kedua karya itu. Dapat diamati bahwa sebahagian dari karya yang disebutkan tadi adalah esai filosofis, padahal *Ziarah* merupakan roman esai. Eksistensi manusia merupakan pokok masalah yang sangat luas. Dalam analisis berikut perhatian akan dipusatkan pertama-tama pada kondisi manusia. Kemudian, barulah masalah hubungan antarmanusia dijabari. Di samping itu

akan dibahas absurditas kehidupan dan akhirnya akan dibahas pula akhir kehidupan manusia yaitu kematian. Tak perlu dijelaskan lagi bahwa keempat pokok masalah itu saling berkaitan dengan erat. Pemilahan tadi diperlukan untuk menganalisis karya.

3.1.1 Kondisi Manusia

Tema itulah yang mendominasi seluruh karya. Tema dijumpai dalam peristiwa, dalam pikiran para tokoh, dalam komentar pencerita, dan sebagainya. Beberapa konsep pemikiran dapat dikelompokkan dalam tema.

3.1.1.1 Eksistensi Manusia.

Pemikiran filosofis pertama yang menghantui umat manusia adalah masalah eksistensi. Masalah itu disajikan dengan cara yang mengagumkan dalam *Ziarah*. Berikut ini pendapat tokoh utama, yaitu opseter pekuburan, mengenai masalah eksistensi:

Dia hanya cepat-cepat menyimpulkan dalam bagian yang paling dalam dari dirinya, bahwa perasaannya yang sedang dirasakannya berkecamuk dalam dirinya itu justru ada dan dapat dirasakannya karena ia ada.

Juga, bahwa saat-saat seperti ini biasanya datang apabila kita sadar sekali akan adanya kita pada adanya yang lain, pada adanya semuanya. (halaman 61)

Opseter pekuburan berkata "bahwa perasaannya yang sedang dirasakannya berkecamuk dalam dirinya itu justru ada dan dapat dirasakannya karena ia ada". Pendapat itu mengingatkan kita pada gagasan Sartre mengenai eksistensi manusia. Berikut ini kata-kata Sartre:

Apa artinya di sini bahwa eksistensi mendahului esensi? Artinya manusia ada dahulu, bertemu, muncul di dunia, lalu baru merumuskan dirinya.⁴

Kedua kutipan itu mirip jika ditinjau tiga buah kata dalam kutipan pertama: *eksistensi*, *yang lain*, dan *semua*. Ketiganya merupakan dasar filsafat Sartre yaitu "eksistensi mendahului esensi". Bagi penganut eksistensialisme itu, "manusia awalnya bukan apa-apa. Ia baru menjadi sesuatu kemudian dan ia

akan menjadi apa yang dibangunnya sendiri.”⁵ Oleh karena itu tidak ada khuluk manusiawi (tabiat pembawaan). Kutipan dari *Ziarah* itu tidak hanya memberi tekanan pada *keberadaan* diri sendiri, tetapi juga *keberadaan yang lain* dan *semua*. Dalam karyanya Sartre menyatakan:

Maka, manusia yang langsung mencapai *cogito*⁶ dalam dirinya, bakal menemukan juga *semua cogito yang lain*, dan ia menemukannya sebagai *kondisi eksistensinya*. Ia menyadari bahwa ia tidak mungkin menjadi apa pun (dalam arti disebut alim, jahat, atau iri hati) kecuali jika *yang lain* menganggapnya demikian. Untuk memperoleh kebenaran mengenai akunya, ia harus melalui orang lain. Orang lain harus ada dalam eksistensi aku, seperti halnya aku mengenali diriku sendiri.⁷

Kutipan itu menunjukkan pentingnya eksistensi orang lain. Eksistensi orang lain penting karena menjadi syarat “eksistensiku”. Hal itu tak mungkin dikesampingkan, itu merupakan syarat mutlak untuk memperoleh “suatu kebenaran tentang aku”. Iwan Simatupang tidak mengungkapkan gagasan itu secara gamblang, tetapi hanya mengatakannya sekilas. Untuk dapat menanggapi suatu perasaan, manusia harus sadar akan *keberadaannya*, akan adanya *orang lain*, akan adanya *semuanya*. Dapat diamati bahwa kata “ada”, “yang lain”, dan “semuanya” dicetak miring, artinya kata-kata itu penting.

Di samping konsep keberadaan manusia, dalam karya itu ditemukan banyak sekali konsep eksistensialis lain seperti pilihan, tindakan, tanggung jawab, dan kemunafikan (*mauvaise foi*). Namun, sebelum membicarakannya, berikut ini akan dikemukakan sedikit catatan tentang masalah kebebasan, dasar segala konsep yang disebutkan tadi. Kajian intertekstual dengan esai filosofis Sartre dapat memberikan kejelasan tentang masalah tersebut.

3.1.1.2 Masalah Kebebasan

Cukup mengherankan bahwa konsep itu tidak banyak dibicarakan dalam *Ziarah*. Meskipun demikian, dapat dicatat sebuah kutipan penting mengenai masalah itu.

- Apakah keadikaraan dari gagasan ini tak justru menindas kesejahteraan saya?
- Diri saudara, berikut seluruh persoalan saudara, sudah tercakup

dalam apa yang saya sebut sebagai "umum" tadi.

– Tapi bagaimana dengan pikiran, perasaan dan pengalaman pribadi saya?

– "Umum" adalah lebih besar dari pribadi, dari sekian pribadi.

– Apa bukan sebaliknya, pak walikota yang terhormat? Apa yang dengan mudahnya kita cap sebagai "umum" itu adalah, dan hanyalah, terdiri dari pribadi-pribadi, yakni manusia-manusia, warga-warga bebas.

– Bebas? Ha! Itulah inti perselisihan paham kita.

Hati-hati saudara dengan kata "bebas" itu. Saudara harus dapat merasakan getaran irama, dari masa. Saudara seperti ketinggalan zaman saja. Ya, saudara telah terlalu lama bercokol di pekuburan ini. Di sini memang tempatnya sejarah berhenti. Dari segi ini saja, saudara sudah seharusnya pergi dari sini. Saudara telah memberikan gambaran tentang diri saudara sebagai manusia prasejarah.

(halaman 18)

Itulah satu-satunya bagian teks yang membahas kebebasan secara eksplisit. Pada pandangan pertama bagian itu tampak seperti perdebatan tentang pentingnya apa yang dinamakan "umum". Cuplikan itu diambil dari perdebatan yang meletus antara walikota yang mau menghentikan pengapuran tembok dan opseter yang menghendaki agar pengapuran dilanjutkan. Walikota mempertahankan keperluan umum sedangkan opseter lebih mementingkan individu. Jadi sama sekali bukan masalah eksistensi. Tetapi diskusi berlanjut dan menyentuh masalah kebebasan yang sebenarnya merupakan pusat perdebatan. Pokok masalah itu menarik perhatian karena merupakan konsep dasar eksistensi aliran Sartre, seperti yang dikutip di bawah ini:

Dia (Manusia) tidak dapat mencari-cari alasan. Jika eksistensi memang mendahului esensi, penjelasan tak dapat diberikan dengan mengacu pada khuluk manusiawi (tabiat pembawaan) yang tertentu dan beku; dengan kata lain, tak ada determinisme, **manusia bebas, manusia adalah kebebasan**. Selain itu, jika Tuhan tidak ada di hadapan kita, kita tidak menemukan nilai-nilai atau tatanan yang akan mengabsahkan perilaku kita. Kita tidak melihat baik di belakang, maupun di hadapan kita, dalam dunia nilai-nilai atau tatanan yang terang, pengesahan atau membenaran perilaku kita. Kita hanya sendiri, tanpa membenaran. Itulah yang saya makudkan dengan menyebutkan bahwa manusia ter hukum untuk bebas.⁸

Itulah konsep fundamental dari kebebasan aliran Sartre. Kita ter hukum karena tidak minta untuk datang ke dunia. Namun, begitu tercampak ke dunia, kita bebas. Demikianlah

caranya kita bertanggung jawab atas segala perbuatan kita: kita tidak punya dukungan atau bantuan.

Kembali pada perdebatan antara walikota dan opseter pekuburan. Opseter menjadi corong konsep Sartre: manusia bebas. Walikota mengatakan secara eksplisit bahwa ia tidak setuju: "*Bebas? Ha! Itulah inti perselisihan kita.*" Jadi, ia mengejek opseter dan menyebutnya sebagai seorang yang "ketinggalan jaman" atau seorang "manusia prasejarah". Meskipun demikian, kita tahu bahwa sebenarnya walikota adalah orang yang menyadari kebebasannya, tetapi tidak mampu menggunakannya. Ia ingin melakukan tindakan dengan membalas dendam, tetapi selalu mengundurkan saat tindakannya. Jadi ia berbuat seolah menyangkal kebebasan. Dalam perdebatan dengan opseter pekuburan, ia tidak mau mengakui bahwa "manusia bebas", dan pengalamannya menunjukkan bahwa ia tidak bebas bertindak karena ia meletakkan kepentingan umum (kewajibannya sebagai walikota) di atas kepentingannya sendiri (pembalasan dendam). Jadi ia melakukan tugasnya secara tidak rela. Itu sebabnya walikota menentang konsep kebebasan.

3.1.1.3 Pilihan, Tindakan, dan Tanggung Jawab

Bila kita bicara tentang konsep kebebasan, mau tidak mau harus membicarakan pula konsep Sartre yang lain: konsep kebebasan memberikan kepada manusia kebebasan memilih, kewajiban untuk bertindak, dan tanggung jawab. Sartre menyatakannya dengan kalimat yang berikut:

Bagi kami, sebaliknya, manusia berada dalam situasi yang teratur, di sana ia sendiri terlibat, karena pilihannya, ia melibatkan seluruh umat manusia dan ia tidak dapat menghindari pilihan: atau ia perawan, atau ia kawin tanpa mempunyai anak, atau ia kawin dan punya anak; pendek kata, apa pun yang dilakukannya, tidak mungkin baginya untuk tidak bertanggung jawab sepenuhnya dalam masalah itu.⁹

Dalam *Ziarah*, Iwan Simatupang menggambarkan gagasan itu secara luar biasa. Pada saat isteri pelukis harus dikuburkan, suaminya tidak hadir, lagi pula ia tidak bersedia mengisi formulir penguburan. Maka resminya isteri pelukis itu tidak dapat dikuburkan. Namun, berita kematian isteri pelukis itu

tersebar ke seluruh negeri. Orang berdatangan, bahkan juga dari luar negeri. Demi kehormatan kota itu, walikota keempat menyuruh angkut mayat tersebut ke kamar mayat rumah sakit umum dan semua orang menantikan penguburannya. Namun, suami almarhumah menghilang. Dicari ke mana pun tidak ditemukan. Maka, walikotalah yang harus mengambil keputusan—yang berarti memilih—untuk menguburkan si mati atau tidak. Berikut ini pidatonya sebelum mengambil keputusan:

– Bersama ini saya menyatakan terimakasih saya kepada mayat ini, kepada pelukis yang semasa hidupnya jadi suaminya, dan tak kurang kepada saudara-saudara sekaliannya dan akhirnya juga kepada keadaan yang telah menempatkan kita semuanya dalam situasi seperti ini. Apa yang telah diajarkan oleh kesemuanya ini kepada kita? Yakni, bahwa pada tingkat terakhir kita tak dapat mengelakkan diri kita dari perbuatan mutlak: *memilih*. Persetan apa yang bakal kita pilih – pilihan itu sendiri pada hakekatnya telah mendalihkan seluruh adanya kita. Adanya saya – dan dalam keadaan seperti sekarang ini – mengandung makna, bahwa saya harus melakukan pilihan yang seharusnya dilakukan di dalam pasangan persoalan bahwa saya justru ada. Jadi, apabila saya sebentar lagi memaklumkan pilihan saya, maka saya sebenarnya adalah seorang yang beradu lari dalam sejarah mencoba mengejar ketinggalan saya. Dan kini dengarlah baik-baik, kawan-kawan sekota, tamu-tamu terhormat dari dalam maupun luar negeri! Adapun pilihan saya ...
(halaman 123)

Tampak di sini seseorang (walikota) yang dipaksa oleh keadaan untuk mengambil keputusan. Pilihan itu wajib. Meski ia tidak mengambil keputusan sekalipun, ia tetap dianggap memilih untuk tidak bertindak. Dalam karya, kata memilih dicetak miring, objek yang dipilih tidak penting sama sekali, dalam kutipan itu tampak bahwa penulis tidak berusaha untuk menuliskan keputusan apa pun. Kedua kutipan terakhir tidak hanya menunjukkan kesamaan leksikal, tetapi juga kesamaan gagasan yang dikemukakan secara eksplisit. Kutipan terakhir yang diambil dari *Ziarah* memperlihatkan walikota keempat yang dipaksa keadaan untuk melakukan tindakan untuk memilih. Sebaliknya, dalam analisis sebelumnya (yaitu tentang kebebasan), tampak bahwa walikota pertama tidak hanya dipaksa untuk mengambil keputusan, tetapi situasilah yang memaksanya untuk mengambil keputusan itu di luar kemauannya. Itu sebabnya ia mengatakan

kepada opseter bahwa ia tidak setuju dengan gagasan yang menyatakan bahwa manusia bebas.

Masalah pilihan itu berkaitan erat sekali dengan masalah tanggung jawab. Dalam pernyataan berikut ini Sartre berkata: "Apa pun yang saya lakukan, tidak mungkin untuk tidak bertanggung jawab sepenuhnya terhadap masalah itu." "Tanggung jawab" mendapat tempat penting dalam *Ziarah*. Dalam analisis leksikal tampak bahwa kata itu diulang berkali-kali oleh walikota pertama. Alam sadarnya menderita karena ia tidak mendapat kesempatan untuk bertindak, untuk memenuhi tanggung jawabnya. Lain halnya dalam kasus penguburan isteri pelukis. Walikota keempat mengambil keputusan dan harus mau bertanggung jawab.

Walikota kaget. Tanggungjawab? Dia memikulnya? Dia memang biasa memikul tanggungjawab. Ini sesuai dengan pekerjaannya sehari-hari selaku walikota. Tapi hingga kini, seluruh tanggungjawab yang pernah dipikulnya adalah dan selalu mengenai orang-orang *hidup* saja. Belum pernah mengenai orang mati, alias mayat. Apa yang diminta oleh pengusaha penguburan swasta ini adalah sesuatu yang mustahil dapat diluluskannya.

Tidak! Meluluskannya akan berarti menurunkan derajat negara menjadi suatu lembaga yang kurang lebih sama kedudukannya dengan satu perusahaan penguburan sendiri. Adakah walikota seperti dia pada hakekatnya tak lebih dan tak kurang dari hanya seorang mandor saja pada satu perusahaan penguburan?

(halaman 120)

Gagasan Sartre dikemukakan secara berlebihan. Yang dibicarakan adalah tanggung jawab atas orang mati. Bahkan disinggung pula masalah jual beli mayat! Cara mengungkapkan masalah seperti itu tidak hanya dilakukan satu kali, hampir di seluruh karya ditemukan gaya melebih-lebihkan atau hiperbola. Sering kali kita dapat menganggap Iwan Simatupang sedang melucu. Di sini, masalah yang sangat serius, masalah filosofis tentang kematian dikemukakan bersamaan dengan semangat melucu. Hanya garis yang sangat tipis sajalah yang memisahkannya.

3.1.1.4 Kecemasan dan Kemunafikan

Sering kali rasa tanggung jawab sangat membebani manusia. Manusia menderita karena rasa cemas: oleh karena itu eksistensialisme menyatakan bahwa manusia adalah kece-

masan. Penjelasan Sartre tentang kecemasan adalah sebagai berikut:

Hal itu mengandung arti sebagai berikut: manusia yang mengambil langkah dan menyadari bahwa dirinya tidak saja memilih untuk ada, tetapi lebih dari itu, ia adalah seorang wakil umat manusia yang memilih untuk dirinya dan sekaligus untuk seluruh umat, yang tidak akan dapat lepas dari rasa tanggung jawab penuh dan mendalam. Singkatnya, banyak orang tidak tampak was-was; namun kami anggap bahwa mereka menyembunyikan kecemasannya di balik topeng, mereka melarikan diri dari kecemasan. . . ¹⁰

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa manusia dibebani tanggung jawab besar karena sambil bertindak, ia melibatkan seluruh umat manusia. Tanggung jawab itu menjadi beban manusia. Oleh karena itu ia bersembunyi di balik topeng: kemunafikan.

... manusia terlepas dari pikiran yang mencemaskan itu hanya melalui semacam kemunafikan. Orang yang berbohong dan mencari alasan dengan menyatakan: tidak semua orang melakukannya adalah orang yang hati nuraninya merasa terganggu, karena sikap berbohong itu sama dengan memberi nilai universal pada kebohongan itu. Meskipun ditutupi topeng, kecemasan akan muncul juga.” ¹¹

Dalam *Ziarah* dapat ditemukan suatu peristiwa yang tampaknya menggambarkan pemikiran itu. Lama sekali walikota menyimpan keinginannya untuk membalas dendam. Sebenarnya, ia menerima posisinya sebagai walikota hanya untuk dapat membalas dendam. Ia telah menjajagi kemungkinan membalas dendam itu sebagai rencana tindakan. Namun, ia tidak mempunyai waktu untuk melaksanakannya karena ia mengabdikan dirinya pada tugasnya sebagai walikota. Ia selalu menunda perwujudan rencananya untuk esok. Jadi, ia dibebani kecemasan.

Begitulah dia akhirnya mencari sekedar hiburan bagi dirinya dalam satu jenis kesibukan yang khas manusia, yaitu mengundurkan ke hari esok apa yang tak diperolehnya hari ini. Ternyata, kesibukan ini memberikan gairah baru kepadanya. Hidupnya beroleh denyut dan kesegaran baru. (...).

Apabila dia jauh tengah malam dilanda nuraninya, oleh karena juga hari itu telah lewat tanpa pelaksanaan programnya membalas dendam, maka bantal guling atau isterinya yang dicengangkannya, dipeluknya erat-erat di ranjang, dibisikkannya mesra:

— Besok!

Sesudah itu, dia pun pulas, mendengkur.
(halaman 21-22)

Jadi, walikota yang tidak berhasil bertindak itu adalah manusia yang selalu cemas. Kecemasannya menuntunnya untuk tidak bertindak. Maka dari itu ia bersembunyi di balik kegiatan sehari-hari dan mencari ketenangan jiwa dalam tidur. Dapat dikatakan bahwa ia menutupi kecemasannya dengan kemunafikan. Jadi, kemunafikan adalah tipuan, karena hal itu menyembunyikan kebebasan yang mutlak untuk melakukan sesuatu tindakan.

Di sini terungkap pula kecenderungan Iwan Simatupang untuk membuat parodi. Tindakan apa yang sangat didambakan oleh walikota? Ia ingin membalas dendam terhadap "manusia-manusia dari jenis mereka, kerdil, dekil, pandir bernaluri makan & pakaian saja, tak lebih." (halaman 20), karena "Dengan manusia-manusia primer seperti itu, bumi ini tidak berkesempatan sedikit pun melaraskan dirinya dengan bentuk kebudayaan angkasa luar" (halaman 21). Itu berarti bahwa walikota itu ingin "membalas dendam" terhadap kaum miskin, terhadap rakyat jelata. Pada umumnya, rakyatlah yang ingin "membalas dendam" terhadap penguasa, terhadap kaum kaya. Keinginan untuk membalas dendam yang sifatnya parodis itu telah memberikan kesan kocak pada gambaran pemikiran filosofis yang ditampilkan.

Dalam analisis sebelumnya telah dibahas masalah balas dendam dalam kaitan dengan kecemasan dan kemunafikan. Jadi, balas dendam dibicarakan sebagai masalah pribadi: lebih tepat disebut kehendak untuk balas dendam. Dalam kata "balas dendam" tampak masalah hubungan yang manusiawi. Itulah masalah yang terpenting, karena manusia tidak sendirian di dunia dan "orang lain" sangat diperlukan bagi eksistensi manusia. Bagi Sartre, hubungan manusiawi didasari oleh silang selisih (konflik) yang terungkap khususnya dalam silang selisih pandang. Dalam *Ziarah* penggambaran masalah itu terlihat dalam unsur-unsur fiksi.

3.1.1.5 Konflik Pandangan

Dalam analisis di bab terdahulu tampak bahwa "pandangan" atau "memandang" sering digunakan dalam *Ziarah*. Paling tidak ada empat adegan yang menampilkan tindakan itu. Pertama-tama, adegan walikota pertama berpandangan dengan opseter pekuburan. Kemudian, opseter mengamati

bekas pelukis yang mengapur tembok pekuburan. Lalu, isteri pelukis yang berpandangan dengan ibu hipotetisnya. Dan terakhir, konflik pandangan antara isteri pelukis dengan para perawan tua. Konflik pandangan itu mengingatkan kita—sekali lagi—pada teks-teks lain. Dalam karyanya *L'être et le néant*, Sartre menganggap orang lain sebagai objek, dan modalitas kehadirannya adalah keobjekkannya. Dalam hubungan antara "aku" dan "orang lain" persepsi memainkan peranan yang sangat penting, karena "dipandang" berarti "menjadi objek". Berikut ini akan dikemukakan cuplikan dari karya Sartre, *L'être et le néant*.

Rasa malu atau kesombonganlah yang mengungkapkan kepada saya pandangan orang lain dan saya sendiri berada di ujung pandangan yang menyebabkan saya hidup, bukan hanya mengenal situasi dipandang. **Padahal, rasa malu, seperti yang dikemukakan di awal bab ini, adalah malu terhadap diri sendiri**, rasa malu merupakan pengakuan bahwa saya memang objek yang dipandang dan dinilai oleh orang lain. Saya hanya dapat merasa malu mengenai kebebasan saya apabila saya kehilangan kebebasan itu dan menjadi objek tertentu.¹²

Di sini tampak betapa pentingnya persepsi dalam filsafat aliran Sartre. Orang yang dilihat menjadi objek bagi orang lain dan kebebasannya akan dikurangi. Sekarang kita kembali ke karya Iwan Simatupang dan yang akan dianalisis adalah dua adegan terdahulu yang menampilkan tindakan berpandangan, artinya adegan yang mungkin ditafsirkan sebagai adegan eksistensialis. Yang pertama adalah adegan konflik pandangan antara opseter pekuburan dan walikota pertama:

– Dia ada di rumah. Itu, di sana – mengintip-intip saya dari balik pintu rumahnya.

Cepat-cepat walikota menaiki tangga rumah dinas opseter. Ketika dilihatnya seluruh pintu jendela rumah itu tertutup rapat-rapat, ia berdiri di berandanya putus akal berbuat apa ia selanjutnya.

– Dia ada di dalam! Ketok saja pintunya! teriak pengapur. Tapi apa lacur, nafsu bertindak tegas telah nyah sama sekali dari diri walikota. Ia memutuskan untuk mengintip saja dulu lewat lobang kecil pintu depan.

Alangkah kagetnya dia! Dia melihat dari lobang kunci itu satu bola mata yang terbelalak lebar-lebar, melihat lurus-lurus – ke dalam matanya sendiri! Segera sesudah konfrontasi mata dengan mata melalui lobang kunci itu, terdengarlah dua teriakan parau sekaligus: yang satu teriakan sang walikota, yang satu lagi teriakan sang opseter yang tak kurang kagetnya melihat dari lobang kunci pintunya

satu bola mata terbelalak lebar-lebar memandang – ke dalam matanya! Paduan kedua teriakan parau ini menambah kejut mereka masing-masing. Walikota seperti terpesona tegak memeluk tiang, sedang opseter berlari keliling-keliling dalam rumahnya, terus berteriak-teriak parau.

Tiba-tiba terdengar menggegar suatu tawa gempita dari atas tembok. – Ha! ha! ha! yang mana kucing, yang mana tikus?”
(halaman 15–16)

Kutipan itu teramat aneh, dapat dikatakan juga unik. Mereka yang mengenal eksistensialisme aliran Sartre segera menghubungkan kutipan itu dengan beberapa bagian teks dalam *L'être et le néant*, misalnya kutipan yang menceritakan pengalaman lubang kunci. Berikut ini kutipan yang dimaksud:

Bayangkanlah bahwa pada suatu waktu, karena rasa cemburu, karena berkepentingan, karena kebiasaan buruk, saya menempelkan telinga ke pintu, memandang lewat lubang kunci. Saya sendirian dan berada pada tataran kesadaran yang bukan (merupakan) tesis mengenai diri saya. Itu berarti bahwa tidak ada "aku" yang hadir dalam alam sadar saya. Jadi, tak ada suatu apa pun yang dapat saya beri laporan tentang tindakan saya dan yang dapat menilainya. Tindakan-tindakan tersebut sama sekali tidak dikenal, akan tetapi saya melakukannya dan, dengan demikian, tindakan-tindakan itu sendirilah yang mengandung pembenarannya sepenuhnya. (...) Hal itu berarti bahwa di balik pintu itu, ada sebuah pertunjukan minta "dilihat", sebuah cakupan minta "didengar". **Pintu, lubang kunci, dianggap sebagai alat dan sekaligus hambatan:** alat-alat itu muncul seakan-akan "perlu diperlakukan dengan hati-hati"; lubang kunci tampil seakan-akan "perlu dipandang dari dekat dan agak ke samping", dan seterusnya. Jadi, "saya lakukan apa yang perlu saya lakukan"; tak ada pandangan dari atas yang merestui tindakan saya dan memberi sifat sebagai suatu pemberian yang dapat diberi penilaian: kesadaran saya melekat pada tindakan saya, kesadaran saya adalah tindakan saya.¹³

Kedua kutipan itu mempunyai kemiripan yang menarik perhatian. Di sini pandangan mata dibebani makna filosofis. Pandangan melalui lubang kunci itu adalah imaji Sartre. Baginya "dipandang" menjadikan manusia yang tak berdaya terhadap kebebasan yang bukan miliknya. Dalam pengertian seperti itulah manusia dapat menganggap dirinya sebagai "budak", dalam arti bahwa mereka menjadi objek orang lain. Orang menjadi budak dalam arti bahwa keberadaan orang itu tergantung di tengah-tengah kebebasan yang bukan miliknya dan yang merupakan kondisi keberadaannya. Sebagai objek bernilai yang diberi penilaian tanpa mampu bertindak terhadap kualifikasi itu, juga tanpa mengetahui

penilaian itu, kita berada dalam keadaan diperbudak.¹⁴

Mari kita kembali pada kutipan dari *Ziarah*. Dibandingkan dengan kutipan dari Sartre, tulisan Iwan Simatupang lebih padat. Bukan lagi seorang manusia yang memandang lewat lubang kunci, tetapi dua pasang mata. Jadi ada tindakan saling memandang. Pertanyaan yang diajukan oleh bekas pelukis, sebenarnya mengemukakan masalah fundamental: "Siapa kucing? Siapa tikus?" Artinya: Siapa pemenangnya? Dan siapa yang dikalahkan? Ataupun: Siapa yang dialienasi oleh yang lain? Tidak ada yang tahu jawabannya. Pada saat itu, pertarungan pandangan antara walikota dan opseter pekuburan ditangkap oleh orang ketiga: pelukis. Mengenai masalah itu, juga dapat dilihat dalam kutipan Sartre berikut ini:

Khususnya, pandanganku sendiri atau hubungan tanpa jarak dengan orang-orang itu, dilepaskan dari transendensinya, karena pandanganku itu adalah **pandangan yang dipandang**. Orang-orang yang kulihat memang **kujadikan objek**, dan aku, dibandingkan dengan mereka, seperti orang lain dibandingkan dengan aku: dengan memandang mereka aku mengukur kekuatanku. Namun, jika orang lain melihat mereka dan juga melihatku, **pandanganku kehilangan kekuasaannya**: pandanganku tidak mungkin mengubah orang-orang itu menjadi objek untuk orang lain, karena mereka sudah menjadi objek pandangannya.¹⁵

Di sini tampak hubungan yang kompleks antara tiga (kelompok) orang. Ketiganya adalah "aku" yang memandang dan melumpuhkan, orang-orang yang "ku" pandang sebagai objek; dan "aku" pula yang kemudian dipandang oleh yang lain. Dalam *Ziarah* tampak keadaan yang hampir sama. Namun—di sinilah keorisinalan Iwan Simatupang—dalam *Ziarah* kelihatan keadaan yang sangat lucu: dua orang yang saling pandang melalui "lubang kunci", dan peristiwa itu terlihat oleh pelukis. Jika kita kembali ke belakang, tampak bahwa pada awal kariernya pelukis yang sedang mengapur itu diintip oleh opseter pekuburan. Jadi, ia merupakan objek pandangan. Namun, walikota datang dan ia mencari opseter untuk memintanya menghentikan pekerjaan pelukis itu. Ia memandang melalui "lubang kunci" dan ia melihat biji mata opseter: terjadilah suatu bentrokan di antara kedua mata dan hal itu memperlihatkan konflik pandangan. Pelukis yang melihat tingkah laku walikota, mengejeknya. Walikota itu

tidak saja menjadi objek pandangan (pandangan pelukis dan pandangan opseter), tetapi juga menjadi objek olok-olok. Ia merasa sangat malu, ia tidak berhasil dalam tugasnya sebagai walikota. Ketika pulang ke rumahnya, di tengah jalan, ia jatuh dan mati. Itulah penjelasan yang berbau eksistensialisme mengenai episode itu. Meskipun demikian, *Ziarah* tidak hanya dibentuk dari berbagai gagasan eksistensialis. Gagasan itu justru tersembunyi di balik penampilan lain: kelucuan. Perhatian pembaca cenderung pada sisi konyol kutipan tadi. Keserempakan dan ketiadaan jarak dijabarkan secara harfiah. Dapat dibayangkan dua bola mata yang saling pandang lewat lubang kunci dan kejutan yang dirasakan oleh kedua pemiliknya. Hal itu ditegaskan oleh deskripsi peristiwa. Dalam teks tampak sikap walikota yang "seperti terpesona tegak memeluk tiang", kemudian sikap opseter yang "berlari keliling-keliling dalam rumahnya, terus berte-riak-teriak parau". Tingkah laku yang lucu itu mengingatkan kita pada sandiwara banyolan. Adegan semacam itu dapat saja terjadi dalam sandiwara Srimulat misalnya. Penulis mengeksplisitkan tawa di sini dengan jalan menerangkan tawa pelukis: "Tiba-tiba terdengar menggegar suatu tawa gempita dari atas tembok. – "Ha! ha! ha! yang mana kucing, yang mana tikus?". Para pembaca benar-benar dibawa ke batas antara gagasan eksistensialis dan karikatur dari gagasan itu, antara kesungguhan dan kelucuan. Itulah kekhasan Iwan Simatupang.

Adegan kedua menampilkan gagasan eksistensialis yang terkandung dalam pandangan antara opseter pekuburan dan pelukis. Kita tahu bahwa opseter mengintip pengapur tembok sejak ia mulai mengapur tembok pekuburan. Akan tetapi, konflik baru meletus setelah walikota pergi.

Kekosongan ini menyendatkan perasaannya. Perasaan jengkel yang makin besar terhadap opseter itu mencakar dirinya. Api kebencian membara pada kedua matanya, yang tanpa ampun disorotkannya kepada sang opseter. Dia ini masih saja duduk di anak tangga. Tiba-tiba dia tahu, bekas pelukis yang masih saja jongkok di atas tembok itu amat membencinya. Juga dia tahu, di dasar paling bawah dari benci bekas pelukis itu terdapat kehendak agar dia, sang opseter mati. Lebih tepat lagi, tiada.

(halaman 29)

Kutipan di atas menyajikan adegan konflik gaya eksistensialis. Hal itu dieksplicitkan di kalimat terakhir: "dia tahu, di dasar paling bawah dari benci bekas pelukis itu terdapat kehendak agar dia, sang opseter mati. Lebih tepat lagi, tiada." Kehendak itu dilaksanakannya dengan memandang lawannya, yang berarti menjadikannya objek. Tanpa mengenal gagasan filsafat itu, tidak mungkin cuplikan tadi dipahami.

Tindakan saling pandang itu juga tampak dalam adegan saling pandang antara isteri pelukis dan para perawan tua. Seorang di antara perawan tua itu adalah ibu hipotetis isteri pelukis.

Seorang nona tua, agaknya yang tertua dari mereka, tetap saja duduk di bangkunya, terus menatap tajam-tajam kepada isteri pelukis. Kerut-kerut wajahnya seolah menyingkir bagi sorotan matanya yang terlalu lurus itu.
(halaman 100)

Cuplikan itu menampilkan adegan "memandang" yang khas. Masih dapat dilakukan penafsiran eksistensialis dengan menjelaskan bahwa terjadi konflik pandangan, bahwa isteri pelukis tidak tahan dipandang karena ia tidak mau menjadi objek orang lain. Ia sakit lalu mati. Mungkin, penafsiran psikoanalitis dapat memperkaya pemahaman karya dalam konteks yang terakhir ini, karena dalam cerita tidak ditemukan secara eksplisit bahwa isteri pelukis adalah anak nona tua itu. Hanya saja, penutur memberi nama "ibu hipotetis" pada nona yang paling tua. Ibu hipotetis itu dan anaknya, yaitu isteri pelukis, dapat saling mengenali melalui alam bawah sadar saja. Masalah itu tidak akan diteliti lebih lanjut, karena tidak berkaitan langsung dengan pokok masalah penelitian. Walaupun demikian, hal tersebut dapat dicatat untuk penelitian lain.

3.1.2 Absurditas Eksistensi

"Kata konyol, kata bersayap: semua yang dilagakkan sebagai kata kunci dalam susastra ada di sana. Namun, tidak ada (kata lain) yang lebih absurd karena kata itu berarti segalanya, dan karena kata itu tidak berarti apa pun." Itulah penjelasan pertama yang ditemukan dalam *L'Encyclopédia Universalis* (Jilid I 1968). Memang, kalimat-kalimat itu me-

nunjukkan secara jelas penggunaan kata *absurd*. Segala sesuatu yang bertentangan dengan nalar adalah absurd. Segala sesuatu yang melanggar kaidah nalar adalah absurd. Itulah sebabnya semua yang tidak lazim atau yang tidak dipahami disebut absurd. Hampir semua kritik menganggap *Ziarah* sebagai karya absurd. Yang menarik adalah dalam karya tampak bahwa absurditas dapat dirasakan secara perorangan ataupun secara kolektif. Berikut ini akan dikemukakan ciri-ciri absurd dalam *Ziarah*.

3.1.2.1 Ketidadaan Makna Hidup

Ketidadaan makna hidup adalah unsur sangat penting dalam tema absurditas. Itulah inti masalah absurditas. Apa pun disebabkan oleh fakta bahwa hidup tidak maknawi, atau paling tidak perasaan itu lahir dari fakta bahwa kehidupan tidak dipahami. Dalam *Ziarah* tampak opseter mempertanyakan arti kehidupan:

Apakah hidup? Jawab yang dipetikny malam kemarin dari burung pungguk yang memanggil-manggil kepada bulan sabit, tak membuat dia puas. Jawab itu, yang baginya kurang lebih berbunyi: **kehidupan adalah suasana, adalah iklim, dari maut** – tak sebegitu meyakinkannya sendiri, betapapun besar pengaruh perkataan "iklim" itu dalam seluruh filsafat dan sastra modern sekarang ini. Lagipula ada sesuatu pada jawab itu yang terasa cemplang baginya.
(halaman 53)

Kutipan itu memperlihatkan bahwa opseter pekuburan yang mengajukan pertanyaan mengenai hidup tidak puas dengan jawaban yang dapat ditemukannya, ia tidak yakin. Bahkan jawaban itu terasa cemplang dan mencemaskannya.

Dalam *L'étranger* karya Albert Camus, juga kelihatan bahwa Meursault, tokoh utamanya, merasa diseret ke dalam kehidupan tanpa dia sendiri mengerti. Dia menghadiri penguburan ibunya karena keharusan; ia bermain cinta dengan Marie hanya karena didorong oleh keinginan sekilas; terakhir ia menembak seseorang "secara otomatis". Sebenarnya, Meursault sendiri tidak mengerti apa yang dilakukannya dan apa akibatnya. ketidakpahaman itu timbul karena sebenarnya bagi Meursault, dan juga bagi opseter pekuburan, hidup tidak bermakna. Konstatasi itu datang dari perasaan absurd. Kini tibalah saatnya untuk mengamati lebih

dekat apa sebenarnya absurditas dan dari mana datangnya perasaan absurd itu. Dalam karyanya *Le mythe de Sysyphe*, Camus menjelaskan masalah itu secara panjang lebar. Diberikannya sebuah contoh dengan mengatakan bahwa jika seorang yang tak bersalah dituduh melakukan kejahatan besar, ia akan mengatakan bahwa "itu absurd", yang artinya "tidak mungkin" atau "itu kontradiksi". Dengan jawaban tersebut, lelaki itu ingin menunjukkan kontradiksi yang terdapat di antara tindak yang dituduhkan dan prinsip hidupnya.¹⁶ Bila dilakukan perbandingan, ternyata bahwa ada perkawinan yang absurd, perang absurd, kata-kata absurd. Tentang hal itu, Camus mengatakan:

Bagi mereka masing-masing, absurditas lahir dari perbandingan. Jadi, beralasan jika saya mengatakan bahwa perasaan absurditas tidak lahir hanya dari pengamatan atas suatu fakta atau kesan, tetapi muncul dari suatu perbandingan antara keadaan faktual dan suatu kenyataan tertentu, antara tindakan dan dunia yang melampauinya. Absurd pada dasarnya adalah perceraian. Absurd tidak ada dalam salah satu unsur yang dibandingkan. Absurd lahir dari pertentangan unsur-unsur itu.¹⁷

Perceraian itu, pertentangan itu, di antara manusia dan hidupnya, pelaku dan dekornya, itulah perasaan absurd. Perasaan itu terwujud misalnya dalam keseharian: hidup berlangsung tanpa perubahan. Deskripsi yang terkenal tentang perempuan bertubuh kecil yang dilihat Meursault di sebuah restoran, menampilkan secara mengagumkan gambaran tentang kehidupan sehari-hari yang didominasi oleh aktivitas keseharian. Wanita itu memiliki "gerakan-gerakan yang sama dan tepat, seperti sebuah otomat".

Kegiatan keseharian itu juga ditemukan dalam *Ziarah*. Dalam karya itu, walikota pertamalah yang dikungkung dalam kegiatan keseharian.

Hidupnya sehari-hari terlalu penuh dengan pekerjaan merobek-envelop-envelop dinas, membaca surat-surat dinas bersempel, dengan gaya bahasa yang kelu dan sekejang-kejangnya. Hidupnya penuh dengan catatan-catatan, dengan katelebelles, dengan sebentar-sebentar melihat kepada arlojinya, dengan tilpon berdering-dering, dengan kartu-kartu nama dari tamu-tamu yang semuanya datang dengan tampang pintar dan penting. Hidupnya dimuakkan oleh terlalu banyak senyum dan ramah-tamah palsu, oleh terlalu banyak resepsi yang telah merusak untuk selama-lamanya seluruh sistim

pencernaan makanannya, oleh pidato-pidato pakai teks yang tak pernah diyakininya sendiri, oleh praktek-praktek menjilat atasannya dan menindas bawahannya.
(halaman 21)

Kutipan itu memperlihatkan bagaimana seseorang dapat dikungkung dalam keseharian tanpa ada kemauan dan tanpa mengerti bagaimana keluar dari kungkungan itu. Meskipun demikian ada perbedaan yang besar antara sikap Meursault dan sikap walikota dalam menghadapi keseharian. Meursault menjaga jarak dengan segala yang melingkunginya, ia "orang asing di dunianya", tetapi ia menerima hidup sebagaimana adanya. Ketika ditanyakan kepadanya apakah ia suka hidup di Paris, bepergian beberapa waktu lamanya dalam setahun atau menikah, ia selalu menjawab dengan kalimat yang sama: "Sama saja bagiku", "Itu tak berarti apa pun", atau "Itu tidak penting sama sekali". Kalimat itu memperlihatkan bahwa Meursault tidak ingin mengubah hidupnya, dan pada dasarnya ia cukup bahagia. Sebaliknya, walikota pertama menderita: ia mempunyai rencana untuk dilaksanakan, ia ingin membalas dendam, tetapi ia selalu menunda saat tindakan karena ia terkungkung dalam keseharian. Jadi tampak bahwa suatu keadaan yang tampaknya mirip dapat menyembunyikan sikap yang sangat berbeda, hasil dari sudut pandang yang berbeda.

Analisis yang terdahulu memperlihatkan kekuatan keseharian. Kenyataan hidup sehari-hari itu tampil pula di dalam unsur-unsur struktur karya, khususnya dalam bentuk pengulangan. Analisis isi cerita menunjukkan bahwa banyak peristiwa yang diulang, dan analisis pengulangan menunjukkan kelimpahan pengulangan kata. Pengulangan itu memperkuat kesan adanya hal-hal yang rutin.

Ketiadaan makna hidup juga digambarkan melalui sebuah peristiwa penting: kematian kepala negara. Pada pandangan pertama peristiwa itu tampak seperti kejadian biasa. Memang benar bahwa tidak ada penjelasan mengenai penyebab kematiannya, tetapi dalam hidup banyak penyakit yang tak terjelaskan, jadi tidak mengherankan. Namun anehnya, pencerita menghubungkan kematian kepala negara dengan kunjungannya ke rumah opseter pekuburan.

Sebulan kemudian, paduka yang mulia kepala negara yang arif bijaksana itu meninggal dunia. Dokter-dokter pribadinya tak dapat menemukan sebab-sebabnya yang kongkrit. Mereka hanya dapat mengatakan, sejak beliau berkunjung kepada sang opseter muda pekuburan itu, beliau tampaknya bermurung saja, seolah seorang perjaka yang patah hati karena asmaranya ditolak. Nafsu makannya nihil, sedang nafsu kelaminnya beku sebekunya.

(halaman 43)

Frasa "sebulan kemudian" menunjukkan hubungan antara kematian presiden dan wawancaranya dengan opseter muda pekuburan. Petunjuk itu diperkuat oleh klausa lain "sejak beliau berkunjung kepada sang opseter muda pekuburan". Klausa itu menunjukkan dengan tepat tenggang masa sakitnya presiden dan memberi kesan penyebab penyakitnya. Dapat dipertanyakan apa yang terjadi selama wawancara yang merupakan sebab sakitnya kepala negara. Kita tahu bahwa presiden sangat terkesan oleh kecerdasan opseter muda itu. Keduanya menyitir karya Shakespeare, *The merchant of Venice*.

- Dan sastera dunia, wah! Dia kenal tiap tokoh pentingnya, berikut karya-karyanya. Ketika saya tadi menyitir Shakespeare: *Yes, truly; for, look you, the sins of the father are to be laid upon the children; therefore, I promise ye, I fear you. I was always...*" - eh, tiba-tiba saja dia meneruskannya: *... plain with you, and so now I speak my agitation of the matter; therefore be of good cheer, for truly I think you are damn'd. There is but one hope in it that can do you any good; and that is but a kind of bastard hope neither.*

(halaman 41)

Kutipan dari karya Shakespeare itu menunjukkan keadaan manusia: manusia terkutuk dan tidak dapat keluar dari kutukan itu, karena "dosa-dosa ayah dialihkan ke anak-anaknya". Presiden mengambil kutipan itu untuk mengungkapkan kecemasannya. Opseter itu berbagi kecemasan dan ia menunjukkannya dengan meneruskan menyitir cuplikan yang dikutip oleh presiden. Cuplikan itu mengatakan bahwa ada harapan, tetapi harapan itu palsu. Cuplikan berakhir dan kita dibiarkan berhadapan dengan pertanyaan kita. Mengapa dosa ayah dialihkan ke anak-anaknya? Apa harapan palsu itu? Untuk menjawab pertanyaan itu, kita harus melihat kelanjutan dari cuplikan itu.

- And what hope is that I pray thee?

- Marry, you may partly hope that your father got you not, that

you are not the Jew's daughter.

– That were a kind os bastard hope indeed, – so the sins of my mother should be visited upon me.

– Truly then I fear you are damn'd both by father and mother...¹⁸

Cakapan itu berlangsung antara dua tokoh dalam *The merchant of Venice*, Lancelot dan Jessica. Menurut Lancelot, Jessica terkutuk karena ia adalah putri seorang Yahudi. Satu-satunya harapan untuk keluar dari kutukan itu adalah harapan bahwa ia anak haram. Namun, sebenarnya harapan itu palsu, karena seandainya ia anak haram ia akan membawa dosa ibunya dalam dirinya. Di sini, ada permainan kata *bastard*, antara *bastard hope* dan *bastard child*. Namun, yang penting adalah bahwa kutipan itu menampilkan kehidupan seorang gadis, Jessica, yang akan selalu terkutuk. Tidak ada harapan baginya.

Berdasarkan kutipan dari karya Shakespeare, yang menceritakan kehidupan seorang gadis muda, Iwan Simatupang membuat deskripsi tentang hidup manusia. Manusia terkutuk dan akan selalu terkutuk, tidak ada harapan untuk keluar dari kutukan. Oleh karena itu, setelah wawancara dengan opseter pekuburan itu, presiden kehilangan segala nafsunya, kemauannya untuk hidup: ia jatuh sakit lalu mati. Keadaan tanpa harapan itu mengingatkan kita pada kalimat Camus dalam *Le mythe de Sisyphe*:

...saya melihat bahwa banyak orang mati karena mereka menganggap bahwa hidup tidak berharga untuk dijalani.¹⁹

Seperti halnya orang-orang itu, presiden pun menyadari bahwa hidup tidak ada gunanya dijalani. Pernyataan itu diperkuat oleh sikap opseter muda pekuburan. Dalam pertemuan mereka, presiden menyitir Shakespeare. Dengan melanjutkan menyitir, opseter itu menunjukkan bahwa ia sepakat dengan pendapat kepala negara: tak ada jalan keluar dari hidup karena sama sekali tidak ada harapan. Oleh karena itu, hidup tidak ada gunanya dijalani. Ketiadaan harapan itu dipertegas oleh ketiadaan nalar, salah satu ciri utama absurditas.

Dalam analisis sebelumnya, dapat dikatakan bahwa kenyataan adanya rutinitas dapat membangkitkan perasaan absurd. Meskipun demikian, perasaan itu tidak lahir dari sekadar

rutinitas, tetapi dari pertentangan antara pelaku dan dekoranya: ketakpahaman manusia di hadapan keseharian (kehidupan rutin). Dalam *Le mythe de Sisyphe*, Camus menulis sebagai berikut:

Adakalanya dekor itu runtuh. Bangun, naik trem, empat jam bekerja di kantor atau di pabrik, makan, trem, empat jam kerja, makan, mengantuk dan senin Selasa Rabu Kamis Jum'at dan Sabtu dengan irama yang sama, biasanya jalan itu mudah diikuti. Hanya, pada suatu hari, pertanyaan "mengapa" muncul dan segalanya dimulai dalam kelelahan moral yang diwarnai keheranan. "Mulai", hal ini penting. Kelelahan moral adalah akhir dari segala tindakan dalam kehidupan yang seperti mesin, tetapi kelelahan moral itu sekaligus juga memulai gerakan kesadaran. Kelelahan moral membangunkan kesadaran dan menggerakkan lanjutannya. Kelanjutannya adalah kembali pada ketaksadaran dalam rangkaian kehidupan, atau merupakan kebangkitan definitif.²⁰

Pertanyaan itu diajukan, "mengapa"nya dimulai, akan tetapi sia-sia saja, tidak ada jawabnya. Seakan-akan kita berada di depan "tembok absurd". Oleh karena itu pulalah manusia merasa asing di dunia dan pada saat itulah kita sadar akan absurditas dunia.

Dunia itu sendiri tidak masuk akal, hanya itu yang dapat dikatakan mengenai dunia. Namun, yang absurd adalah pertentangan dari ketakbernalaran dengan keinginan menggebu untuk memperoleh kejelasan yang selalu memanggil dalam lubuk hati manusia.²¹

Sifat dunia yang tak bernalar itu merupakan asal perasaan absurd. Berdasarkan definisinya, ketiadaan nalar menunjuk absurditas. Ciri itu mudah dikenali dalam *Ziarah*. Komposisi karya itu sangat ditandai oleh ketiadaan nalar. Sering kali pembaca merasa bingung menghadapi ketiadaan hubungan logis antara satuan-satuan cerita dan ia dikejutkan oleh pemotongan gagasan di sepanjang karya. Di bagian-bagian terdahulu, hal itu telah ditelaah dan tak perlu kiranya diulang di sini. Selain secara struktural, ketiadaan nalar juga dikemukakan dalam *Ziarah* secara simbolis. Ketika opseter muda pekuburan masuk untuk pertama kalinya ke rumah dinasnyanya, di atas meja ia menemukan selebar kertas kusut dan berdebu yang ditemukan orang di kaki opseter yang menggantung diri.

Pada kertas itu ada tulisan tangan, bunyinya: *Pamongbraja yang baik tidak mempunyai pendapat, tidak mempunyai hati nurani.*

Kalimat itu dibaca opseter muda berulang kali. Baru menjelang makan

malam, ketika mas dari sinar-sinar penghabisan matahari mengendap-endap pergi dari pusaran-pusaran di pekuburan itu, kertas kumal itu disekanya lurus-lurus, kemudian dilipatnya baik-baik dan ditaruhnya di antara halaman 601 dan 605 dari buku pelajaran filsafatnya yang paling tebal, buku kesayangannya. (Halaman 602, 603 dan 604 hilang terlepas dari jilidannya, yakni halaman-halaman yang persis menyudahi bab pelajaran tentang logika).
(halaman 34-35)

Halaman-halaman tentang logika yang hilang dari buku filsafat adalah lambang ketidaksempurnaan nalar. Lagi pula, halaman yang hilang itu hanya berjumlah tiga halaman. Padahal, dalam sebuah buku biasanya kedua muka halaman diberi nomor, jadi tidaklah mungkin tiga halaman saja yang hilang (angka ganjil). Hal itu terbukti pula ketika menceritakan halaman-halaman lain yang hilang, pencerita mengemukakan dalam jumlah genap (masing-masing empat halaman). Demikianlah, halaman-halaman logika telah hilang. Apakah yang menggantikannya? Hanyalah sebuah catatan yang menyatakan bahwa "*pamongpraja yang baik tidak mempunyai pendapat, tidak mempunyai hati nurani.*" Kalimat yang sangat ironis itu menggambarkan kedudukan pamongpraja yang selalu harus mentaati keputusan atasan, seakan-akan mereka tidak mempunyai pendapat ataupun hati nurani. Memang, itu adalah contoh yang tepat untuk orang-orang yang mengikuti rutin tanpa kesadaran. Dengan membuat gambaran itu, Simatupang bukan saja mengemukakan gagasan filosofis, melainkan juga melancarkan kritik terhadap masyarakat, hal yang ternyata sering dilakukannya di sepanjang karyanya, *Ziarah*.

Di sini kita melihat ada hal yang menarik perhatian. Episode tentang halaman-halaman tentang logika yang hilang dikemukakan paralel dengan dua episode lainnya, yaitu yang menceritakan tentang hilangnya halaman-halaman yang berisi etika dan agama dalam buku filsafat opseter. Halaman-halaman etika yang hilang digantikan oleh surat yang diterima opseter dari kepala negara yang baru.

Surat ini berkali-kali dibaca opseter muda. Kemudian disekanya surat itu lurus-lurus, kemudian ditaruhnya antara halaman 960 dan 965 dari buku pelajaran filsafatnya yang tebal, buku kesayangannya. (halaman-halaman 961, 962, 963 dan 964 hilang terlepas dari jilidannya, persis halaman-halaman yang menyudahi bab tentang etika).
(halaman 44)

Surat itu diterima sesudah kematian presiden dan setelah pemilihan kepala negara yang baru. "*Jadilah dan tetaplah seperti anda kini. Saya mempunyai penghargaan yang setinggi-tingginya kepada Saudara.*" Mengapa surat itu diletakkan di dalam buku filsafat untuk menggantikan halaman-halaman etika yang hilang? Kalimat itu memperlihatkan penghargaan kepala negara yang baru terhadap opseter. Apa yang telah dilakukannya sehingga mendapat penghargaan? Yang kita ketahui hanyalah bahwa opseter tidak terpengaruh oleh masyarakat. Ia melakukan rasionalisasi kerja di pekuburan atas keputusannya sendiri, ia menolak berbagai tawaran kedudukan dari presiden yang terdahulu, atas pertimbangan etikanya sendiri. Hal itu mengingatkan kita pada pemikiran Camus tentang moral. Dalam karyanya *Le mythe de Sisyphe* dikemukakan:

Tidaklah mungkin membicarakan moral. Aku melihat orang-orang bertindak buruk dengan moral yang tebal dan aku setiap hari mencatat bahwa kejujuran tidak membutuhkan moral.²²

Aturan-aturan moral tidak dapat menjamin kebaikan seseorang. Orang bisa saja berpura-pura alim. Kemudian, Camus menyatakan bahwa seruan Ivan Karamazov bahwa "semua dapat saja dilakukan" bukanlah suatu teriakan kebebasan dan kegembiraan, tetapi suatu pernyataan pahit.²³ Kebebasan mutlak itu tidak menjadikan manusia berbahagia. Manusia adalah satu-satunya (makhluk) yang dapat menilai sesuai dengan moralnya. Pemikiran Camus tersebut membantu pemahaman *Ziarah*. Opseter mengambil keputusan, melakukan tindakan atas dasar pemikirannya sendiri, atas dasar penilaiannya, etikanya sendiri. Hal itu tidak mudah dilakukan dan patut mendapat penghargaan.

Akhirnya, juga halaman-halaman yang mengakhiri bab tentang agama telah hilang. Kekosongan ini diisi oleh kedua surat yang diterima opseter pekuburan. Jadi, ia telah mengambil kembali kedua surat tadi, yaitu yang diletakkannya sebagai pengganti halaman logika yang hilang dan yang digunakannya sebagai pengganti halaman etika yang hilang. Kemudian, ia menyelipkan keduanya bersama-sama sebagai pengganti halaman-halaman yang hilang di akhir bab tentang agama. Sungguh menarik melihat deskripsi opseter setelah ia menyelipkan kedua surat itu.

Sepasang tangan itu gemetar sekali. Kesepuluh jarinya dikepalkan dalam dua tinju yang sangat ketat. Kedua telapaknya menjadi merah sekali. Urat-urat nadi pada kedua pergelangannya menonjol, sangat biru. Getar-getarnya makin besar. Kemudian kedua tinju itu merentang, ditengadahkan. Getar-getarnya makin besar juga. Ke dalam tengadah kedua telapak tangan itu tiba-tiba jatuh setetes air, bening sekali.

Tetes-tetes lainnya datang menyusul, derai berderai. Jari-jari yang merentang dalam tengadah itu makin lurus. Tudingannya makin keras ke - atas, arah segala doa dan upatan.

Ketika langit barat membenam matahari, menyiram pekuburan dengan kelim kolektif, tangan itu masih menengadah, seperti sekuntum bunga yang justru baru mulai mekar sesudah badai lewat. Basahnya bertolak kering. Getar-getarnya hilang. Yang ada hanyalah sepasang mata yang terbuka lebar-lebar, mencoba menembus kelim. Satu-satunya yang memecah kesunyian di situ adalah suara dari satu pernafasan yang berangsur kembali teratur . . .

(halaman 51)

Cuplikan yang panjang itu merupakan suatu deskripsi opseter pekuburan setelah ia membuka-buka bukunya tentang filsafat. Memang ada halaman-halaman yang hilang pada bab tentang logika, etika, dan agama. Apakah makna halaman-halaman yang hilang itu? Dapat dicatat bahwa logika, etika, dan agama adalah tiang pegangan manusia. Manusia dapat mencari pegangan pada ketiga prinsip dalam kehidupan itu. Akan tetapi, di dalam *Ziarah*, prinsip-prinsip itu tidaklah genap, ada halaman-halaman yang hilang, sehingga manusia pun kehilangan pegangannya, atau paling tidak pegangan tersebut sudah goyah.

Marilah kita lihat cuplikan yang terakhir. Mula-mula tampak sepasang tangan yang gemetar. Kemudian, getar-getarnya makin besar, dan sekali lagi getar-getarnya makin besar juga. Deskripsi tangan yang terkepal cukup terinci. Gerakan tangan menunjukkan emosi yang sangat kuat, yang berakhir dengan tangisan. Emosi itulah yang mendorong opseter untuk menengadahkan tangannya ke atas, arah segala do'a dan upatan. Kepada siapa do'a dan upatan itu diarahkan? Pada Tuhan. Itulah jawaban Iwan Simatupang. Tak jauh sesudahnya, tampak sebuah metafora yang sangat indah menggambarkan tangan: seperti sekuntum bunga yang justru baru mulai mekar ketika badai telah berlalu. Dalam episode itu, opseter mempunyai harapan kembali, ia meletakkan harapannya pada Tuhan.

Setelah kita bersama-sama melihat ketiadaan makna dalam hidup yang tampak dalam *Ziarah*, maka berikut ini akan dibicarakan suatu ciri lain dari absurd: perasaan "terasing".

3.1.2.2 Perasaan "Terasing"

Perasaan yang berasal dari perasaan absurd ini merupakan ciri khas beberapa karya sastra tertentu abad XX, terutama pada karya-karya Camus, Sartre, Malraux, dan yang lainnya. Perasaan itu lahir dari kesadaran akan adanya semacam kerenggangan ontologis, dari kesan akan adanya suatu jarak yang menyebabkan manusia, sebagai suatu kesadaran, merasa dirinya terputus dari dekor tempat ia berada, justru karena keberadaan tubuhnya.²⁴ Kesadaran ini menimbulkan masalah tentang identitasnya sendiri, yaitu isi yang harus ditempatkannya pada kekosongan yang terdapat di dalam dirinya sendiri. Dalam karyanya *Le mythe de Sisyphe*, Camus mengatakan:

Antara kepastian yang kumiliki mengenai keberadaanku dan isi yang aku coba berikan pada keyakinan itu, jurangnya tak akan pernah terisi penuh. Selamanya aku akan merasa asing terhadap diriku sendiri.²⁵

Tidaklah mengherankan melihat pancaran perasaan "terasing" di dalam konfrontasi antara manusia dan masyarakat, dalam putusnya hubungan antara manusia dan dunia. Dalam *Ziarah* perasaan "terasing" itu tampak menonjol. Analisis selanjutnya akan membahas sikap para tokoh yang merupakan manifestasi perasaan tersebut.

(1) Pelukis

Tokoh pertama yang dianalisis adalah pelukis, salah satu tokoh utama. Pada sebagian besar roman, kita melihatnya sendiri dan menyendiri. Kita dapat bertanya apakah ia memiliki perasaan "terasing" itu, artinya apakah ada penolakan masyarakat atau konfrontasi antara pelukis dan dunia.

a. Pelukis dan Masyarakat

Hubungan pelukis dan masyarakat dimulai dengan pembelian lukisan oleh mahaguru ilmu estetika dan sejarah seni lukis modern pada salah satu universitas kenamaan di luar

negeri. Uang itu terlalu banyak baginya, ia tak tahu harus diapakan. Ia mencoba berbagai cara untuk menyingkirkan uang itu, namun sia-sia. Jumlah uang itu makin bertambah terus dan bukannya berkurang. Ia tak tahu lagi di mana ia dapat menaruh uangnya. Ia pun pergi meninggalkan uangnya begitu saja. Namun, ternyata induk semangnya merasa tersinggung dan mengira bahwa si pelukis meragukan kejujurannya. Si pelukis pun diusir dan terpaksa pindah ke hotel.

Tanpa dikehendakinya sendiri, justru dengan tinggal dari kamar hotel yang satu ke kamar hotel yang lain inilah membuat dia semakin populer, baik di kalangan para pelukis khususnya, maupun di kalangan khalayak ramai umumnya.

Hotellah namanya. Tentu banyak orang di sana. Datang. Pergi. Hilir mudik. Tanpa dikehendakinya sendiri, dia ditegur di sana sini, dikerumuni turis-turis yang selalu suka apa saja yang agak ganjil. Wartawan-wartawan tak putus-putusnya minta wawancara, fotonya, foto reproduksi lukisan-lukisannya, tanda tangannya.

Taktik menyingkirkan diri dari perhatian umum yang keliwat kelebihan begitu, yakni dengan cara berpindah-pindah hotel, tak ada gunanya. Sama saja. Tiap pemilik hotel atau losmen di kota itu bangga sekali dapat menerima dia sebagai penghuni. Kehadirannya di hotel atau losmen mereka merupakan iklan paling jitu sendiri bagi mereka.

(halaman 74-75)

Cuplikan di atas memperlihatkan pelukis di tengah masyarakat, konfrontasi antara keduanya telah mulai. Tak henti-hentinya pelukis berusaha menghindari masyarakat yang mengganggunya. Ia tak dapat beradaptasi dan merasa "terasing" di tengah masyarakat. Pada saat itu ia mengalami peristiwa penting: perkawinan dengan isterinya. Perkawinan itu terjadi secara aneh. Pelukis yang ingin bunuh diri, melompat dari jendela kamar hotel yang terletak di tingkat empat:

Sebelum sempat dia menyadari sesuatu, dia telah terjun, melompat dari jendela kamar hotelnya ke bawah, ke aspal, asal usulnya.

Dia jatuh ... persis atas seorang gadis yang sedang jalan persis di bawah jendela kamarnya di tingkat empat hotel itu.

Aturan mati dengan benaknya berserakan di aspal panas tengah hari itu, ia terjerebab dalam pelukan tak sengaja sang gadis.

Gadis berteriak, dia berteriak, orang-orang berteriak, datang berlarian, berkerumun ... hanya untuk menyaksikan sepasang

merpati yang sedang asyik di atas aspal panas itu.
(halaman 77)

Perkawinan pasangan itu dilukiskan secara *invraisemblable*, bahkan sangat lucu. Kita dapat membayangkan seorang laki-laki jatuh menimpa seorang wanita yang lewat dan mereka langsung bercinta di jalan, di tengah kerumunan manusia! Adegan itu akan mengejutkan para pembaca yang tidak dapat menerima humor semacam itu. Memang, kejutan dan suasana aneh tumbuh subur dalam *Ziarah*. Namun, bila kita perhatikan lebih lanjut kosakatanya, dapat dilihat bahwa kesan itu timbul karena permainan kata belaka. Pelukis jatuh menimpa gadis yang sedang lewat, dapat dibaca dengan cara yang sangat sederhana, bisa saja kata "jatuh" di sini digunakan dalam arti kiasan; dengan demikian ia jatuh cinta. Kata lain dapat memperkuat pendapat itu, karena penutur menggunakan ungkapan "sepasang merpati". Jadi, bisa saja yang sedang bercinta itu adalah sepasang burung. Dan hal itu tidak mengubah cerita pelukis: ia ingin bunuh diri, tetapi ia tak jadi melakukannya karena ia jatuh cinta pada seorang gadis dan mereka menikah. Namun, cerita Iwan Simatupang tidaklah sesederhana itu. Pengarang telah membuat karikatur pertemuan sepasang manusia. Dari segi bahasa, Iwan Simatupang menggunakan suatu transposisi: ia telah memakai metafora kuno—yang sebenarnya klise—namun ia menampilkannya dengan cara yang sama sekali baru. Sekali lagi, kita mendapat bukti bahwa pengarang telah mencampurkan sesuatu yang serius dengan hal-hal yang lucu.

Demikianlah, pertemuan kedua orang itu—pelukis dan isterinya—dilukiskan secara cukup rinci dan kita akan melihat pada lanjutan analisis bahwa harus dibedakan hubungan antara pelukis dengan isterinya dan hubungannya dengan orang lain dalam masyarakat. Tepat setelah perkawinan, pelukis dan isterinya masuk hotel dan pelukis menulis dalam buku tamu: "BERSAMA ISTRI". Sejak saat itu, wanita tersebut menyatu secara total dengan suaminya. Namun perkawinan itu mengganggu ketenangan masyarakat dan masyarakat pun mengusir mereka tepat setelah resepsi perkawinan. Di sini Iwan Simatupang sekali lagi menggunakan bakatnya untuk menulis teks lucu. Insiden antara

masyarakat dan pelukis disebabkan banyaknya bunga yang dikirim pada pesta perkawinan. Sejak saat itu, "Tak seorang pun warga kota dapat melihat bunga lagi, mereka serasa mau muntah saja saban melihat bunga." (halaman 81). Dan masih ada satu insiden lagi: Seorang penjual bunga yang mencoba menjual bunganya hampir dicincang. Keadaannya menjadi sangat gawat.

Peristiwa bunga ini akhirnya demikian mengteror jiwa seluruh warga kota, hingga lambat laun timbullah benci mereka terhadap pelukis yang sebenarnya jadi gara-gara seluruh bencana yang mereka alami itu.

(halaman 82)

Akhirnya, pelukis dan isterinya diusir dari kota. Ada pemutusan total antara pelukis dan masyarakat. Yang menarik adalah cara melukiskan sebab pemutusan itu. Bunga, yang merupakan simbol kecantikan dan bahkan kemurnian, menjadi wabah yang dapat mengakibatkan permusuhan masyarakat pada pasangan itu.

Mari kita lihat keadaan pelukis setelah diusir oleh masyarakat. Pasangan itu menetap di sebuah gubuk kecil, di tepi pantai dan ia bahagia. Namun, pada suatu hari, atas permintaan pemerintah, walikota ketiga mengundang pelukis untuk menyambut tamu-tamu negara dari luar negeri yang ingin melihat lukisannya. Pelukis menolak undangan tersebut dan ia menjawab:

Keadaan saya, demikian pesannya, bersama isteri saya sekarang ini, merupakan lukisan saya sendiri yang terbaik yang dapat saya pameran nanti kepada tamu-tamu terhormat itu.

(halaman 83)

Adegan pelukis menjadi lukisan mengingatkan kita pada adegan serupa yang terdapat dalam karya Camus, "Jonas ou le peintre au travail" yang terbit dalam kumpulan cerita pendek berjudul *L'exil et le royaume*. Namun, ada perbedaan besar antara kedua adegan tersebut. Dalam *Ziarah*, kehidupan perkawinan pelukis dan isterinya begitu sempurna, sehingga kita dapat menganggapnya bagaikan lukisan hidup. Pada masa itu pelukis mencapai kemampuan berkarya yang sangat tinggi. Tetapi sebaliknya, dalam "Jonas", pelukis menjadi lukisan, karena ia tidak lagi mampu berkarya, ia

hanya menjadi objek lukisan pelukis lain. Jadi, merupakan simbol hilangnya kemampuan berkarya.

Dia (Rateau) mendapatkan rumah itu penuh dan di ruangan yang kecil, dikelilingi oleh para pakar, tampak Jonas yang sedang melukis donatur dengan anjingnya, namun ia sendiri sedang dilukis oleh seorang pelukis resmi. Menurut Louise, pelukis itu mengerjakan pesanan pemerintah. "Lukisan ini akan diberi judul Pelukis sedang bekerja". Rateau menjauh ke sudut ruangan untuk memandang kawannya yang nampak tenggelam dalam usahanya melukis. Salah seorang pakar yang tidak mengenal Rateau, berbisik padanya: "Eh, dia nampak segar, ya!" Rateau tak menjawab. "Apa anda suka melukis, lanjut orang itu. Saya juga. Percayalah, dia menurun. – Masa iya? tanya Rateau. – Ya. Itulah sukses. Tamat sudah riwayatnya. – Dia menurun atau dia sudah tamat? – Seorang seniman yang menurun berarti sudah tamat. Anda lihat bahwa sudah tidak ada lagi yang dapat dilukisnya. Dia sendiri yang dilukis dan akan digantung di dinding."²⁶

Kalimat terakhir kutipan di atas menggambarkan Jonas, pelukis sebagai objek. Pencipta menjadi sebuah ciptaan. Turunnya martabat terjadi tanpa disadari oleh pelukis. Orang lainlah yang melihat situasi itu. Seniman selalu dikelilingi oleh penggemarnya, ia terpisah dari isterinya karena masyarakat dan ia tidak lagi dapat mencipta. Sebaliknya, dalam *Ziarah*, seniman sendiri yang menganggap perkawinannya sebagai lukisannya yang terbaik.

Telaah intertekstual dengan "Jonas ou le peintre au travail" tidak akan berhenti di sini. Pada lanjutan analisis, kita akan melihat bahwa setelah pindah ke kota, perkawinan yang sempurna itu dapat berantakan. Karena tidak dapat menolak permintaan perdana menteri agar pelukis mau menyambut tamu-tamu asing yang mengaguminya di kota, maka pelukis membawa isterinya untuk tinggal di kota. Mereka tinggal di rumah dinas walikota. Setelah pindah, pelukis membuat kartu nama. Telah dikemukakan dalam analisis sebelumnya bahwa pembuatan kartu-kartu itu menyebabkan pemberontakan isteri pelukis. Pada analisis selanjutnya akan dilihat bahwa episode ini kaya akan makna.

Pengembaraan sang pelukis berakhir sudah. Dia bersama isterinya kini punya kediaman dan alamat pasti, yang tanpa was-was dapat disuruh cetaknya pada kartu namanya. Kartu namanya ini dengan borosnya diberikannya kepada siapa saja yang mau menerimanya. Dia bangga, bahagia sekali. Tiap warga negara yang tak mau dianggap

warga negara kelas kambing, haruslah punya **kartu nama** tercetak. **Kartu nama** yang tidak tercetak bukanlah **kartu nama**. **Kartu nama** yang hanya setengah saja tercetak, sedang setengahnya lagi sewaktu-waktu dapat dilengkapi dengan catatan tulisan tangan, bukankah **kartu nama** dari warga negara terhormat, yang sudah mempunyai kedudukan yang agak stabil dalam masyarakat. **Kartu nama** yang sedemikian mengunjuk kepada masih gelisahnya, masih "mobil"nya, masih berpindah-pindahannya alamatnya. Dia itu mungkin seorang petualang. Ya, mungkin garong.

Tapi **kartu nama** itu jugalah yang melenyapkan daya cipta pelukis kita. Dia tak melukis lagi. Dirinya serasa kering, sekeringnya. Seperti daging sapi yang diperas kering, habis-habisan. Banyak dikeluarkannya uang hanya untuk sekedar mencari rangsang. Bahkan sampai-sampai kepada mengunjungi pameran sejawatnya yang lain – satu hal yang belum pernah dilakukannya selama ini! Akan tetapi, tak satu rangsang diperolehnya yang cukup kuat membuat dia menjamah kwas dan kanvasnya kembali.

Tapi yang lebih menyedihkan dia dari semuanya, adalah sikap isterinya. Sejak dia punya **kartu nama**, isterinya tampak semakin bersikap kaku dan dingin terhadapnya. Dia menghindar bergaul, mengunci dirinya dalam biliknya. Persis pada hari **kartu-kartu namanya** itu tiba dari percetakan, isterinya minta supaya dia diperkenankan mempunyai kamarnya sendiri. Sama-sama dalam satu kamar tak sehat, katanya.
(halaman 93-94)

Kutipan panjang di atas memperlihatkan dua kejadian penting. Keduanya merupakan akibat pembuatan **kartu nama**. Pertama-tama, hilangnya daya cipta pelukis dan kemudian, ia berpisah kamar dengan isterinya. Tampaknya memang ada hubungan yang erat antara daya cipta dan perkawinan pasangan itu. Pelukis sama sekali tidak mengerti apa sebabnya ia kehilangan daya cipta dan mengapa isterinya menghindarinya. Ia berusaha mencari sebab kemalangannya itu dengan mengikuti tingkah laku sang isteri. Akhirnya, ia melihat isterinya menulis buku yang berjudul "*Di sorga tak ada kartu nama*." Maka pelukis pun pahamlah bahwa **kartu nama** adalah penyebab kemalangannya. Memang benar, dalam kutipan di atas, kita melihat kata ini diulang sebelas kali. Pelukis langsung membakar semua **kartu namanya** dan ia kembali ke gubuknya di tepi pantai bersama isterinya. Dan sejak saat itu, daya ciptanya lahir kembali. Bahkan ada dimensi baru dalam lukisannya. Pertanyaan yang tinggal adalah, **kartu nama** itu, apa yang diungkapkannya? Mengapa dapat mengganggu perkawinan pasangan itu?

Di sini kita akan kembali ke telaah intertekstual dengan "Jonas ou le peintre au travail" Di sini dapat dilihat bahwa ada paralelisme antara pasangan dalam *Ziarah* dan "Jonas". Kedua suami adalah pelukis dan perkawinan kedua pasangan itu membantu timbulnya daya cipta pelukis. Dalam kedua cerita juga tampak bahwa perpisahan dengan isteri terjadi bersamaan dengan menurunnya daya cipta. Dalam *Ziarah*, hal itu disebabkan oleh penyebaran kartu nama; sedangkan dalam "Jonas" penyebabnya adalah kunjungan orang-orang ke rumah pelukis:

Saat itu juga sukses memberikan banyak teman pada Jonas. Teman-temannya meneleponnya atau mengunjunginya secara mendadak. Telepon yang, setelah dipertimbangkan masak-masak, dipasang di sanggar, sering sekali berdering, selalu pada saat anaknya mengantuk sehingga deringnya berbaur dengan jerit tangisan anak-anak. Apabila secara kebetulan Louise sedang mengurus anak-anak yang lain, ia berusaha berlari dengan mereka. Namun, biasanya ia melihat Jonas sedang menggendong anaknya di satu tangan dan di tangan yang lain ia memegang kuas-kuasnya dan juga gagang telepon yang menyampaikan padanya undangan makan siang yang ramah. (...) Di lain waktu kawan-kawan barunya yang mengunjunginya. (...) Sepanjang hari mereka mengeluh dan memohon Jonas untuk terus melakukan pekerjaan dan bersikap seolah-olah mereka tak ada, menggunakan waktunya dengan bebas bersama mereka yang bukan borjuis dan yang mengerti apa arti waktu bagi seorang seniman. Jonas, yang senang mempunyai teman-teman yang dapat memahaminya dan mengizinkannya bekerja di hadapan mereka, kembali melukis sambil tak henti-hentinya menjawab pertanyaan-pertanyaan yang ditujukan padanya atau ikut tertawa mendengarkan lelucon yang mereka ceritakan.²⁷

Bagian kutipan yang dicetak tebal memperlihatkan terhentinya pelukis dalam menekuni lukisannya karena dering telepon atau kunjungan teman-temannya. Pelukis tak dapat lagi menyendiri, ia tak punya waktu lagi untuk berkarya. Tidak mungkin ia bekerja dengan tenang di tengah suara anak-anak, dering telepon, dan percakapan teman yang datang mengunjunginya. Pelukis, yang bersifat lembut dan sepenuhnya menyerah pada nasib, tak bertindak apa pun untuk mencegah perhatian masyarakat yang berlebihan, isterinya juga tak dapat bertindak apa-apa. Ia hanya dapat melihat suaminya secara perlahan makin menjauh dari dirinya, dan tenggelam di tengah masyarakat. Semua itu berakhir tragis bagi pelukis: ia kehilangan daya ciptanya.

Setelah membaca teks "Jonas", dapatlah kita pahami mengapa dalam *Ziarah*, penghamburan kartu nama dapat menghancurkan perkawinan pasangan itu. Demikian pula daya cipta pelukis. Bila dilihat paralelisme yang ada antara peristiwa dalam *Ziarah* dan yang terjadi dalam "Jonas ou le peintre au travail", maka tampaklah bahwa kartu nama melambangkan kunjungan teman-teman pelukis yang dapat mengganggu ketenangan hidup pelukis dan isterinya, juga mengganggu daya cipta seninya. Oleh karena itu untuk kedua kalinya, pelukis mengasingkan diri dari masyarakat. Ia membawa kembali isterinya ke gubuk kecilnya di tepi pantai.

Barulah setelah kematian isterinya, pelukis kembali ke masyarakat. Secara fisik, ia tidak menerima aturan masyarakat, ia tidak mau menerima kenyataan bahwa isterinya telah meninggal. Pelukis tidak mau mengisi formulir kematian isterinya. Tanpa bantuan walikota, isterinya tak dapat dikubur. Pelukis juga tak mau menghadiri pemakaman isterinya. Padahal, seluruh masyarakat, bahkan juga orang-orang asing, menyaksikan pemakaman besar-besaran. Ia sendiri, sebagai suami, menjauhkan diri dari segala hal yang berhubungan dengan pemakaman. Orang mencarinya di mana-mana, namun ia tak dapat ditemukan. Akhirnya ia hanya melihat iring-iringan lewat. Sebenarnya pada saat itulah ia betul-betul merasa terasing dari masyarakat.

Dia lari lebih ke depan lagi. Yakni ke kelompok korps pelukis dan kritikus yang mengusung peti jenazah. Juga dari kawan-kawan dan sejawat-sejawatnya ini dia hanya beroleh pandangan yang kurang lebih sama saja: benci dan bosan.

Keringatnya bercucuran. Bukan karena dia letih. Tidak. Tapi disebabkan sensasi, bahwa itulah untuk pertama kalinya dia mengalami dia tidak dalam pusat perhatian orang lagi. *Perasaan ini asing baginya*. Dia tak tahu bagaimana harus menempatkan dirinya dalam situasi baru seperti ini.

Selama ini dia begitu sadar akan tempatnya yang tak terganggu gugat oleh siapa pun dalam hierarsi kesenimanan negeri ini. Dia pelukis besar, bahkan mungkin terbesar. Semua orang (kecuali segelintir sejawatnya yang cemburu) memujinya, dalam maupun luar negeri.

(halaman 124-125)

Teks di atas memperlihatkan bukan saja perasaan asing pelukis melainkan juga konflik antara pelukis dan masyarakat. Pelukis, yang tidak menerima peraturan, dikucilkan dari masyarakat. Ia dapat merasakan bahwa ia tak lagi diperhatikan. Hal ini sangat berbeda dengan apa yang biasanya terjadi. Ia bukan saja tak diperhatikan, melainkan dianggap "tak ada" oleh masyarakat yang selama ini memujanya. Putuslah sudah hubungannya dengan masyarakat, ia sepenuhnya terasing dari masyarakat. Walaupun selanjutnya ia hidup di tengah masyarakat, ia tetap "terasing", karena ia dianggap "aneh".

Walaupun demikian, kita melihat di sini suatu perbedaan yang nyata antara perasaan "terasing" yang dirasakan oleh pelukis di dalam *Ziarah* dan tokoh-tokoh Camus: Meursault dan Jonas. Keduanya selalu hidup di tengah masyarakat. Memang benar bahwa Meursault dipenjarakan pada bagian akhir karya, namun ia selalu berhubungan dengan masyarakat. Meursault bersikap pasif, ia membiarkan dirinya hanyut dalam kehidupan. Bagi Meursault, semuanya sama saja. Ia merasa asing dalam hubungannya dengan orang lain. Namun, ia juga tak mampu menentukan isi perasaan yang mudah diterka kehadirannya itu.²⁸ Meskipun ia mempunyai perasaan yang demikian, ia tidak berontak melawan masyarakat, kehidupannya cukup tenang, bahkan didominasi oleh hal yang rutin. Namun, pada suatu hari ia membunuh orang Arab dan hal itu dapat dianggap sebagai suatu pemberontakan terhadap keadaannya. Panasnya matahari, artinya masalah fisiologis, menjadi kasus penyebab dari meletusnya pemberontakan itu. Baru pada akhir hidupnya, pada saat ia akan dihukum mati, Meursault menantang masyarakat:

Supaya semua terteguk, supaya aku tidak merasa terlalu kesepian, aku hanya mengharapkan agar banyak penonton datang pada hari pelaksanaan hukuman matiku dan agar mereka menyambutku dengan meneriakkan ceriaan.²⁹

Dan Jonas, seperti Meursault, hanyut dalam kehidupan sebagaimana adanya. Ia menyerahkan segalanya pada "bintang". Ia bahkan mempunyai sikap pasif. Sampai pada akhir hayatnya, ia tak dapat memilih antara "soliter" dan "solider". Artinya, ia tetap tak dapat memilih antara hidup

menyendiri (soliter) untuk mencipta atau hidup bersama handai taulan di dalam masyarakat (solider). Hal itu dilambangkan dengan adanya adegan di akhir cerita, ketika di hadapan Jonas terbentang kanvas kosong. Di tengahnya, hanya ada tulisan yang sangat kecil, hampir tak terbaca, orang tak tahu pasti apakah isi tulisan itu "*solitaire*" atau "*solidaire*". Sebaliknya dengan pelukis dalam *Ziarah*, hampir di sepanjang hidupnya ia terlibat dalam konflik dengan masyarakat. Sikapnya sama sekali tidak pasif, ia berontak melawan "nasibnya". Pada konflik terbuka yang pertama antara masyarakat dan dirinya, ia diusir oleh masyarakat. Namun pada konfliknya yang kedua, ia meninggalkan masyarakat. Dapat dikatakan bahwa ia mendominasi masyarakat karena selalu menjadi pusat perhatian, masyarakat selalu berusaha menghubunginya. Situasi tersebut berubah setelah kematian isterinya. Karena justru sejak saat itu ia hidup dalam masyarakat, namun ia sudah tak diperhatikan lagi, ia dianggap sebagai orang "aneh": ia menjadi "asing" terhadap masyarakat, namun hal itu tak berlangsung lama. Ketika ia mengapur tembok pekuburan, ia menjadi "normal", dan perubahan sikap itu justru mencemaskan masyarakat. Konflik berlangsung terus.

Menjelang benamnya matahari, dia berhenti kerja, membenahkan alat-alatnya, menagih upahnya, pergi tenang sambil bersiul-siul ke kedai arak. Dan menurut berita orang-orang di situ, sedikit pun tingkah lakunya tak menunjukkan keanehan apa-apa-yang sendiri sebenarnya sudah merupakan keanehan tersendiri! Sebelum dia memborong pekerjaan mengapur tembok-tembok luar pekuburan itu, orang-orang di kedai sudah biasa dengan tingkah anehnya. Kini dia jadi perhatian umum, perbincangan seluruh kota. Dengan was-was mereka mengamati tingkahnya yang sudah tak aneh lagi itu. Seolah-olah ketakanehan adalah sendiri keanehan!

(halaman 12)

Konflik antara pelukis dan masyarakat terus berlanjut. Masyarakatlah yang cemas, mereka gelisah, orang-orang segera meninggalkan pekuburan. Nampaknya pelukis menguasai benar perasaan absurd itu. ia melakukan sesuatu, ia berontak, tak takut melawan masyarakat, tak takut dianggap orang "aneh".

Walaupun demikian, perasaan terasing yang dirasakan pelukis berbeda dengan apa yang dirasakan oleh Meursault

atau Jonas, dua tokoh Camus yang telah kita bicarakan di bahagian lain dari analisis ini. Bukan rasa segan, ketidakpedulian, bukan pula tunduk pada nasib, melainkan keterasingan yang disebabkan oleh tiadanya komunikasi. Tak pernah terlihat ada komunikasi antara pelukis dan masyarakat. Suatu ketika, memang dia hidup di tengah masyarakat dan membuat kartu nama, namun hubungan itu malahan membahayakan keutuhan perkawinan pelukis dan isterinya. Setelah kematian isterinya, pelukis kembali berada di tengah masyarakat, namun dia tetap terasing karena dia dianggap "aneh", dan ketika dia normal kembali justru masyarakatlah yang bingung dan heboh. Pada akhir karya ada persahabatan antara pelukis dan mantan mahaguru filsafat.

Bekas pelukis menjabat tangan orang tua. Jabatan tangan mereka panas sekali, mencairkan uap dari dua bumi yang menjadi satu. Uap dari kesetiakawanan!
(halaman 151)

Kutipan ini memperlihatkan bahwa kesetiakawanan yang ditampilkan dalam teks adalah kesetiakawanan yang dirasakan antara individu. Setelah itu tak lagi digambarkan hubungan antara pelukis dengan masyarakat.

Gagasan keterasingan dari masyarakat ini adalah gagasan yang datang dari "Barat". Budaya "Timur" pada umumnya tidak mengenal hal itu, karena orang "timur" hidup di tengah masyarakatnya. Lebih-lebih lagi gagasan tentang konflik dengan masyarakat. Manusia "timur" tidak terlibat dalam konflik dengan masyarakatnya secara terbuka karena mereka harus siap mengorbankan diri demi masyarakatnya. Padahal, dapat dikatakan bahwa dalam *Ziarah* konflik antara pelukis dan masyarakat digambarkan secara karikatural, misalnya ketika pelukis diusir oleh masyarakat karena jumlah bunga yang berlebihan di hari pernikahannya, atau hebohnya masyarakat karena pelukis normal kembali. Sifat teks yang karikatural sering menimbulkan kesan lucu pada pembaca.

b. Pelukis dan Alam

Ziarah terutama berbicara mengenai manusia, hidupnya dan matinya. Alam tidak banyak dibicarakan. Namun, kehadiran alam yang terbatas, yang digambarkan berhubungan dengan

pelukis, sangat mengagumkan. Dua unsur alam yang sering disebut adalah matahari dan laut.

Matahari hadir dengan hebat di awal karya. Sebenarnya, tidak ada deskripsi yang panjang mengenai matahari, namun dapat dikatakan bahwa kehadirannya luar biasa karena disajikan dalam hubungannya dengan pelukis, tokoh utama.

Selesai mandi dan berpakaian, dia lari ke jalan, berhenti di kakilima untuk menentukan arah mana yang bakal ditempuhnya. Ini dilakukannya dengan cara **menatap lama-lama ke inti matahari**, satu kesanggupan yang baru beberapa hari ini saja diperolehnya.

Sebelumnya, dia cuma dapat **menatapnya paling lama satu menit**, itu pun dengan risiko: sesudahnya penglihatannya jadi kabur, berkunang-kunang, kedua bola matanya merah basah. Tapi, **berkat latihannya yang keras dan terus-menerus**, waktunya makin dapat diperpanjangnya, **2 menit, 3 menit, 4 menit, dan seterusnya**.

Kini dia dapat **memandangi matahari sesukanya**, selama waktu yang dikehendakinya. Pernah dia sehari suntuk hanya memandangi inti bola matahari saja, sampai matahari terbenam petangnya. satu-satunya gangguan yang dialaminya sesudahnya adalah, malam itu dia ada melihat matahari sepanjang malam dalam tempurung kepalanya. **Cahaya yang kuat sekali dalam kepalanya ini membikin panas seluruh tubuhnya**. Butir-butir darahnya makin kencang beredar, pembuluh-pembuluh darahnya makin lebar, jantungnya berdentang makin cepat, tubuhnya merasa ringan sekali. **Rasa riang mendaki dalam dirinya**. Pada satu saat, dia perlu menyatakannya secara jasmaniah. Dia melompat setinggi-tingginya, dibarengi teriaknya sekeras-kerasnya. Kemudian dia lari sekenjang-kenjangnya ke kedai arak, keras-keras memanggil nama isterinya, menangis, memanggil Tuhan, tertawa.

(halaman 2-3)

Kutipan di atas memperlihatkan konfrontasi antara pelukis dan matahari, antara manusia dan dunia. Di sini kita melihat gambar kebesaran manusia. Pelukis dianugerahi kekuatan supranatural: ia dapat melihat matahari selama ia inginkan. Pada pandangan pertama, nampaknya kemampuan itu tak mungkin dikuasai manusia. Itu adalah suatu kemampuan manusia luar biasa, namun sebenarnya dalam budaya Jawa dikenal sikap semacam itu pada waktu bertapa. Di Jawa dikenal apa yang kita namakan semadi. Seorang pakar kebudayaan Jawa dari Belanda, Geertz, tidak melihat perbedaan yang besar antara tapa dan semadi. Memang benar bahwa keduanya merupakan salah satu cara mencapai tujuan dalam kehidupan dengan melakukan semacam

meditasi. Namun, dalam artikelnya tentang kebudayaan Jawa, Koentjaraningrat melihat bahwa untuk melakukan semadi dikenal teknik dan latihan yang sangat beragam. Misalnya, dapat dimulai dengan memusatkan konsentrasi pada titik-titik hujan yang jatuh, sampai pada latihan yang paling sukar dijalani, misalnya dengan melihat cahaya yang tajam dari gua yang kelam, berdiri selama 12 jam dalam posisi yang sulit.³⁰ Penjelasan tentang tapabrata tidak akan dikemukakan sekarang karena masalah itu akan dibahas pada bagian analisis tentang opseter pekuburan. Semadi dan tapabrata sering dilakukan bersamaan. Hal itu dapat dilakukan untuk mencapai kebahagiaan di dunia (kekayaan, posisi yang tinggi dalam pekerjaan), begitu juga untuk mendapatkan kebahagiaan di luar dunia (mendapatkan wangsit, bertemu dengan Tuhan).³¹

Di sini kita melihat persamaan antara sikap pelukis dengan kebiasaan orang Jawa melakukan semadi untuk mencapai suatu wangsit. Pada saat itu, ia baru saja kehilangan isteri namun ia tak mengerti kejadian itu, pikirannya penuh dengan pertanyaan-pertanyaan tentang kematian. Ia berusaha untuk mendapat jawaban dengan mendekatkan diri dengan alam, ia berusaha untuk mendapat wahyu karena ia tahu ia tak akan mendapatkan jawaban di dunia. Secara perlahan pelukis berhasil menyesuaikan diri dengan kekuatan alam. Ia dapat melihat matahari selama diinginkannya dan matahari telah menyerap ke dalam dirinya, menyinari tubuhnya. Pelukis berhasil menyatukan dirinya dengan kekuatan alam.

Walaupun demikian, gambaran tentang kekuatan matahari, kemampuannya untuk meresap ke dalam tubuh tokoh, mengingatkan kita pada salah satu bagian dalam *L'étranger* yang terdapat tepat sebelum peristiwa pembunuhan:

Tetapi seluruh pantai yang bergetar tertimpa matahari menekan di belakangku. Aku maju beberapa langkah ke arah mata air. (...) Sengatan matahari mencapai pipiku dan aku merasa titik-titik peluh terkumpul di alisku. Mataharinya sama seperti waktu aku menguburkan ibu dan, seperti waktu itu, keningku terutama terasa sakit dan semua pembuluh darahnya berdenyut-denyut bersama di bawah kulit. Karena sengatan matahari tak tertahankan lagi olehku, aku melakukan suatu gerakan ke depan. Aku tahu itu tolol, bahwa aku tak akan terbebas dari matahari dengan jalan berpindah tempat

selangkah. Tetapi aku telah melangkah, hanya satu langkah ke depan. Dan kali itu, tanpa bangkit, Arab itu mencabut pisaunya yang diacungkannya padaku di bawah matahari. Cahaya memercik di atas logam dan itu seperti sebuah mata pisau yang panjang dan menyilaukan yang menikam keningku. (...) Matakmu tak dapat melihat karena tirai air mata dan garam itu. Aku hanya merasakan dentang simbal matahari di keningku, dan samar-samar, kilatan seperti lembing yang menyilaukan memancar dari pisau yang senantiasa di depanku. Lembing pijar itu menggigiti alisku dan menyusuki matakmu yang pedih.³²

Persamaan antara cuplikan di atas ini dengan cuplikan yang terdahulu dari *Ziarah* cukup mengesankan. Pada keduanya kita saksikan konfrontasi antara manusia dan matahari. Di sini mata mempunyai peran yang sama pentingnya. Padahal, peran pelukis berbeda sama sekali dari Meursault. Tokoh *L'étranger* tunduk pada kekuatan matahari. Bagian yang diambil dari karya ini merupakan suatu demonstrasi kekuatan matahari, kelemahan manusia. Mata Meursault tak dapat melihat, sakit. Ia tak tahan sengatan matahari. Sebaliknya, tokoh *Ziarah* menyatu dengan kekuatan matahari. Ia dapat menyesuaikan diri dengan panas matahari, dan setelah berlatih lama ia berhasil melihatnya selama waktu yang diinginkannya. Ternyata, dalam *Ziarah* manusia tidak berkonfrontasi dengan matahari, melainkan menyesuaikan dirinya. Dan ia berhasil karena dasar hubungan manusia dan alam adalah harmoni. Manusia berteman dengan matahari, unsur alam. Deskripsi tentang Meursault dan pelukis mencerminkan perbedaan pemikiran "Barat" dan "Timur". Menurut To Thi Anh, budaya barat bertitik tolak dari konflik sedangkan budaya timur mengambil dasar pemikiran lain: harmoni.³³ Yang dimaksud dengan "Barat" adalah hasil sumbangan tradisi Kristen, Yunani, dan Romawi; sedangkan "Timur" adalah nilai-nilai Konfusianisme, Taoisme, dan Budhisme.³⁴ Di sini tampak bahwa Iwan Simatupang telah mengkombinasikan pemikiran "barat" dan "timur". Itulah kekhasan pengarang *Ziarah*.

Unsur alam lainnya yang disajikan dalam karya adalah laut. Berbeda dengan matahari, laut sejak awal selalu bersahabat, pelukis tak perlu menyesuaikan dirinya lebih dahulu. Laut merupakan tempat yang melindungi pelukis bersama isterinya dari kemarahan masyarakat. Memang, pelukis dan

isterinya diusir oleh masyarakat karena terlalu banyak bunga pada hari perkawinannya. Setelah menjalani hidup berpindah-pindah, mereka sampai di tepi pantai. Pelukis membangun gubuk kecil dan mereka tinggal berdua di sana, sangat bahagia. Pelukis pun mampu berkarya. Sepanjang hidupnya, pelukis dan isterinya mendapatkan perlindungan dari laut, dua kali. Kedua kalinya adalah ketika timbul masalah kartu nama. Karena ia tahu bahwa perkawinannya dalam keadaan yang bahaya, pelukis membawa isterinya kembali ke tepi pantai. Di sana mereka menemukan kembali kebahagiaan.

Pelan-pelan dia menuntun suaminya ke dalam bilik. Di sana dia menggumul suaminya, menimbun dan menenggelamkannya dalam pelukan-pelukan dan ciuman-ciuman yang membara dipanggang berahi.

Di luar, laut girang berderu menyoraki tubuh berpeluk tubuh, mulut berkecup mulut dalam gubuk itu. Bintang-bintang di langit genit berkedipan tentang kisah jenaka patahnya salah satu gigi dalam salah satu mulut yang sedang berkecupan itu. Dan tentang luka-luka kecil sayang dimanis yang diakibatkannya pada lidah di mulut yang lain.

(halaman 98)

Kita melihat pada kutipan di atas bahwa laut bukan hanya tempat mereka berlindung, melainkan juga saksi cinta mereka. Ada unsur alam lainnya yang menyertai laut untuk menyaksikan perkawinan pelukis dan isterinya, yaitu langit. Dalam *Ziarah* langit sering disebut bersama laut. Misalnya, pada episode berikut ini, laut dan langit digambarkan bersama:

Dia berdiri. Senja telah tua sekali. Ia masuk ke dalam gubuknya. kemudian dikumpulkannya lukisan-lukisannya. Dan disaksikan oleh karangan-karangan bunga, kertas-kertas tilgram, dan langit jingga dari menjelang malam, dia melemparkan lukisan-lukisannya ke dalam laut.

Untuk tiap lukisan dia harus berenang ke tengah sedikit.

Seluruhnya ini memberikan pemandangan dari suatu upacara pemujaan gaib oleh seorang pawang laut.

Selesai lukisan terakhir dibenamkannya ke dasar laut, dia lalu membakar gubuknya. Nyala-nyala api gubuk itu menjilat tinggi-tinggi ke langit malam, memercik laut dengan onggokan-onggokan warna merah.

Dia yang tegak di tengah segalanya ini, telanjang bulat, tajam-tajam memandang ke kelam dan gemuruhnya laut malam. Dia laksana

dewata laut murka, sedang menyiapkan suatu rencana murka...

Lewat tengah malam, bara gubuk hangusnya padam semua. Asapnya habis, menjulang ke langit, langit yang tentulah juga merentang di atas pekuburan kotapraja di pinggir kota itu. Di atas semua pekuburan.

(halaman 131)

Bagian ini mengingatkan kita pada teks Camus lainnya, "Noces à Tipasa" dalam kumpulan ceritanya yang berjudul *Noces*. Pada karya ini Camus juga menggambarkan ikatan manusia dengan alam semesta. Judulnya pun memberikan kesan ikatan yang sama.

Di sini pun aku tahu bahwa aku tak akan pernah cukup dekat dengan dunia. Aku harus bertelanjang lalu menyelam dalam laut dengan tubuh yang masih wangi tanah, membasuh wangian tanah dalam laut dan mempersatukan pada kulitku peluk-cium dari bibir ke bibir yang didambakan oleh bumi dan laut sejak lama. Begitu masuk ke dalam air, yang terasa adalah kejutan, naiknya rasa dingin membeku dan tak tembus sinar, kemudian aku menyelam, dengan telinga yang berdengung, hidung yang ingusan dan mulut pahit – berenang, dengan lengan bersimbah air keluar dari laut untuk berjemur di bawah sinar matahari dan melingkar dalam kelenturan semua otot; air mengalir pada tubuhku, kakiku menguasai ombak yang penuh gerak – dan tak ada cakrawala.³⁵

Persamaan kedua teks ini cukup mengesankan. Hal itu tidaklah mengherankan karena keduanya berbicara mengenai penyatuan manusia dengan alam, bahkan dengan alam semesta. Penyatuan ini diwujudkan dengan penyelaman manusia dalam laut. Dalam kedua teks kita melihat manusia telanjang, hal itu dapat diinterpretasikan sebagai perpaduan manusia dengan alam. Juga langit, terutama matahari dan cahaya, turut serta dalam penyatuan itu. Kehadiran mereka ditandai dengan kata-kata "matahari", "cakrawala", dan "berjemur" dalam "Noces à Tipasa", sedangkan dalam *Ziarah* terdapat kata "langit", "senja", dan "nyala api". Penyatuan ini dilengkapi oleh kehadiran tanah, yang nampak secara ekspisit dalam "Noces à Tipasa" sedangkan dalam teks *Ziarah* tanah diwakili oleh pekuburan. Deskripsi perkawinan antara manusia dan alam ditonjolkan pula oleh adanya "hubungan panca indera."³⁶ Dalam *Ziarah*, hal ini antara lain diwakili oleh kata-kata yang menyentuh penglihatan seperti "langit jingga", yang menyentuh pendengaran seperti "gemuruh",

dan yang menyentuh rabaan seperti "bara". Dalam "Noces à Tipassa" hal itu diwakili oleh kata-kata yang menyentuh penciuman seperti "wangi", yang menyentuh rabaan seperti "kulitku", yang menyentuh pencecap seperti "pahit", yang menyentuh pendengaran seperti "dengung", dan yang menyentuh penglihatan seperti "berjemur agar menjadi kuning bagaikan emas". Demikianlah, dalam kedua teks dapat disaksikan penyatuan manusia dengan alam melalui berbagai inderanya. Meskipun demikian, dalam karya Iwan Simatupang kita melihat warna kebudayaan Timur. Dapat diketahui bahwa bagian *Ziarah* tersebut menggambarkan pelukis pada saat ia baru saja kehilangan isterinya. Ia memutuskan untuk membuang semua lukisannya ke laut. Namun, kita lihat cara dia "membuang" lukisannya satu per satu: seperti upacara sakral. Di Jawa, dan juga di daerah lainnya di Indonesia, upacara semacam itu cukup biasa. Di Yogyakarta misalnya, upacara yang demikian dinamakan "*nglabuh*" dan dilakukan sekali setahun. Dalam upacara tersebut, dipersembahkan pakaian kerajaan lama dan baru, pada Nyai Loro Kidul, Ratu pantai Selatan, yang dianggap sebagai isteri raja Yogya.³⁷ Di sini kita melihat sekali lagi persamaan antara sikap pelukis dan kebiasaan orang Jawa. Seperti halnya raja Yogyakarta, yang mempersembahkan pakaian kerajaannya pada isterinya, dewi pantai; pelukis yang baru ditinggal mati isterinya, juga mempersembahkan lukisannya—yang dapat dianggap sebagai kebesaran pelukis—pada laut. Dapat dikatakan bahwa ia mempersembahkan sebuah hadiah perkawinan dan dia melakukannya dengan khidmat seperti dalam upacara perkawinan. Beberapa unsur teks menunjukkan perasaan tersebut. Kata-kata pemujaan tersebut: "pemujaan", "gaib", dan "pawang" memberikan suasana religius, dan juga peristiwa terjadi pada senja hari. Deskripsi matahari—yang dinyatakan dengan kata "senja" dan dengan frasa nominal "langit senja menjelang malam"—yang dicampur dengan warna langit yang memantul di laut memberikan gambaran mistik. Penyatuan alam dinyatakan oleh gambar vertikal dan horizontal yang terdapat dalam teks. "Nyala-nyala api gubuk itu menjilat tinggi-tinggi ke langit malam" dan kemudian, "langit yang tentulah juga merentang di atas pekuburan kotapraja di pinggir kota itu. Di atas *semua*

pekuburan." Langit, laut dan tanah (kuburan) menyatu dan di tengah semua itu, manusia berdiri dengan segala kebesarannya. Klausa "Dia laksana dewata laut murka" mengungkap-kan kebesaran itu. Namun, seperti yang telah kita lihat pada analisis sebelumnya, manusia yang berdiri di tengah alam adalah manusia telanjang. Ia merupakan bagian dari alam. Demikianlah penyatuan yang sempurna.

Sekarang dapat dipertanyakan hubungan antara pelukis dengan alam semesta: setelah perpaduan dengan matahari, tampak perkawinan dengan laut. Sikap yang mula-mula tampaknya seperti oposisi melawan alam tidak lain dari penyatuan diri dengan kekuatan alam. Memang, manusia mendapatkan perwujudan penuh jiwanya hanya dalam penyatuan dengan dunia yang direguk dengan penyatuan inderanya. Mengapa manusia berusaha mendekatkan diri dengan dunia? Sebenarnya dalam karya-karya Camus, penyatuan manusia dengan dunia atau alam semesta bukan hal yang jarang digambarkan. B.T. Fitch, seorang kritikus yang ahli dalam meneliti karya-karya Camus, beranggapan bahwa dunia bersikap tak peduli akan kesengsaraan manusia karena dunia bersifat kekal, abadi. Oleh karena itu usaha untuk menyesuaikan diri dengan alam menggambarkan kesadaran manusia atas adanya perbedaan itu, bahwa dunia berbeda dengan dirinya.³⁸ Ada kemungkinan bahwa interpretasi itu dapat diterapkan pada analisis hubungan pelukis dengan dunia, karena pelukis menghadapi kematian isterinya. Namun, penyatuan pelukis dengan alam semesta terjadi atas dasar harmoni dan tidak melalui tahap konfrontatif. Dalam *Ziarah* pembaca tidak menemukan "ketidakpedulian alam" seperti yang biasa ditemukan—menurut B.T. Fitch—dalam karya-karya Camus. Justru alamlah yang memberikan bakat melukis pada si pelukis dan setelah kematian isterinya, pelukis pun mengembalikannya pada alam dengan membuang semua lukisan beserta alat lukisnya ke laut. Alam pula tempat si pelukis berlindung dari kejaran masyarakat, alam tempatnya berkarya dan alam pula tempat si pelukis menemukan kebahagiaan dengan isterinya. Sebaliknya, dalam *L'étranger* Meursault menembak orang yang tidak dikenalnya "karena matahari", karena ketidakpedulian alam.

Demikianlah, dapat dicatat bahwa hubungan pelukis dengan alam—walaupun tidak sering digambarkan—sangat akrab. Sementara itu, hubungannya dengan masyarakat hampir tak nampak, karena digambarkan secara simbolis, atau secara karikatural. Namun, gambaran yang sedikit itu menunjukkan bahwa pelukis hampir selalu berada dalam konfrontasi dengan masyarakat. Sebaliknya, hubungannya dengan alam semesta selalu terjaga baik. Dapat dicatat bahwa pelukis adalah satu-satunya tokoh yang mempunyai kontak dengan alam. Berikut ini akan dibahas perwujudan perasaan keterasingan pada walikota pertama.

(2) Walikota

Walikota pertama bukanlah tokoh utama. Ia hanya salah satu dari keempat walikota yang tampil dalam teks. Walikota pertama mempertanyakan masa lalunya yang dipenuhi perasaan "terasing". Dalam analisis cerita kita mengenalnya sebagai tokoh yang selalu menyembunyikan keinginannya untuk bertindak. Ia selalu menunda keinginannya untuk balas dendam. Sikap itulah yang disebut "*mauvaise foi*" atau "kemunafikan" seperti yang telah diterangkan dalam bagian analisis yang terdahulu (subbab 3.1.1.4). Sikap itu menempatkannya dalam situasi yang absurd. Ia bekerja secara serius sebagai walikota agar tidak usah bertindak melaksanakan program balas dendamnya, dan ia mendapat sukses yang tidak dikehendakinya.

Pers, radio, dan film penuh memuat gambar-gambar kotapraja terpuji itu dengan walikotanya yang lebih-lebih lagi terpuji. Wawancara-wawancaranya dimuat di halaman muka surat-surat kabar, berkolom-kolom. Komentator-komentator radio kehabisan istilah untuk menandakan betapa patriotiknya walikota itu, betapa baiknya bila seluruh pamongpraja, seluruh buruh tetap maupun buruh harian, di bidang pemerintahan maupun swasta, bahkan seluruh rakyat yang cinta tanah air yang adil dan makmur, menjadikan walikota itu sebagai teladan. Seluruh keluarga walikota gembira dan berbahagia sekali dengan bakal kenaikan pangkatnya itu, terutama dengan publisitas yang begitu hebat dan terus menerus tentang dirinya.
(halaman 23)

Kutipan di atas memperlihatkan keberhasilan walikota pertama dalam masyarakat. Ia menjadi tokoh penting, pusat

perhatian seluruh masyarakat. Ia akan mempunyai masa depan yang cemerlang, promosinya sebagai gubernur sudah pasti. Namun, walikota sendiri berada di luar segala kegembiraan itu.

Anehnya, walikota sendiri tak seberapa bahagia dengan semua publisitas itu. Mukanya muram. Tiba-tiba dia menjadi suka termenung. Pada satu hari, dia bahkan memutuskan tak masuk kantor tanpa alasan yang sah. Tumpukan koran dan majalah yang diletakkan di meja sarapan paginya, diterjangnya. Sehari dia bermenung di hadapan kalender yang tergantung di dinding kamar tidurnya. Wartawan yang mau datang menginterpiunya mengenai latar belakang mangkirnya dia masuk kerja hari itu, diusirnya dan dimakinya habis-habisan. Juga isterinya, anak-anaknya dan pelayan-pelayannya disenggakanya supaya jangan mendekat dan mengganggu. Dia mengunci pintu dan jendela kamarnya rapat-rapat, dan lalu terus memandangi kalender.

(halaman 23-24)

Di sini tampak putusnya hubungan walikota dengan masyarakat. Walikota tidak merasa berkepentingan dengan segala kegiatan masyarakat. Ia bahkan tak tersentuh oleh sambutan yang ditujukan padanya, ia membenci suksesnya. Ia tetap merasa "terasing" dari masyarakat. Putusnya hubungan itu ditekankan menjelang akhir kariernya dengan sikapnya: ia mengasingkan diri di kamarnya. Jadi, putusnya hubungan itu tidak saja pada tataran psikologis, melainkan juga pada tataran fisik. Setelah beberapa waktu, ia keluar dari pengasingannya untuk bertindak: ia ingin melarang bekas pelukis mengapur tembok pekuburan. Namun, ia tak berhasil dan mati, dikelilingi oleh "musuh-musuhnya". Dengan demikian tak pernah ada rujuk antara dia dan masyarakat. Di lain pihak, tidak ada deskripsi mengenai hubungannya dengan alam, kecuali pada akhir hidupnya. Pada saat itu kita melihat suatu deskripsi alam yang sesuai dengan perasaan walikota pertama.

Langkah-langkahnya makin oyong. Tubuhnya makin sukar dipertahankannya pada posisinya yang lurus. Langit tengah hari dilihatnya mulai berkisar pelan-pelan, makin lama makin kencang, berporos pada matahari yang mengambil warna yang makin pekat juga. Kuning putihnya telah lama redup.

Kini dia memacu menuju warna merah yang sangat tua, melalui taraf-taraf hijau tua, jingga, merah tua, merah sangat tua. Dan ketika walikota persis tiba di tengah alun-alun kota, matahari sudah hitam

pekat baginya seluruhnya.
(halaman 20)

Pertama-tama kita melihat langit tengah hari yang "mulai berkisar pelan-pelan". Ini merupakan pantulan langkah yang oyong. Lalu, pengulangan ungkapan "makin" merupakan penekanan perasaan walikota. Kepalanya mulai pening dan ia melihat berbagai warna. Akhirnya ia tak melihat apa-apa lagi: matahari pun hitam pekat. Tak berapa lama setelah itu ia jatuh di tengah alun-alun.

Karena sibuk oleh pekerjaannya dan pikirannya tersita oleh keinginannya untuk membalas dendam, walikota tidak memperhatikan alam. Namun, pada akhir hayatnya amlah yang memantulkan perasaannya. Berikut ini deskripsi lain mengenai alam yang juga merupakan deskripsi perasaan walikota yang terdapat pada akhir hidupnya.

Sekali lagi biji matanya disorotkan ke titik zenith. Alangkah kagetnya dia! Titik itu tak ada lagi. Langit menggenang jadi dataran sangat merah. Dataran itu makin turun juga. Dadanya ingin meledak oleh ke turun itu.

Pada satu saat, langit itu telah rebah atas dadanya. (...)

Orang-orang berkerumun tadi dikejutkan teriak terakhir sang walikota itu. (...)

Ketika langit bergantung persis pada tingginya semula, warnanya telah biru dengan kebeningan dari maaf yang tulus. Maaf bagi suatu jiwa yang keburu gugur jadi jiwa besar. Maaf bagi suatu pembalasan dendam yang tak kesampaian. Maaf bagi suatu dosa yang baru *bakal* jadi dosa.

(halaman 27-28)

Pada kedua kutipan terakhir, kita melihat dominasi warna merah. Warna itu mungkin adalah warna matahari terbenam, namun jika kita menyusuri teks lebih jauh, kita mengetahui bahwa belum waktunya matahari terbenam. Oleh karena itu matahari yang turun dengan berat dan warnanya merah tua tak lain adalah perasaan walikota pertama. Ini adalah warna balas dendam, warna kemarahan, warna kekecewaan. Namun, pada waktu akan meninggal semua perasaan itu mereda. Dan pada saat itu kita melihat matahari yang naik kembali dan berwarna biru serta transparan. Di sini kita menangkap sentuhan perasaan religius, yang diungkapkan oleh kata-kata "maaf" dan "dosa".

Analisis tentang walikota pertama memperlihatkan bahwa selama hidupnya ia menyimpan keinginan balas dendamnya sendiri, dia merasa "terasing" dari masyarakat. Dia mengasingkan diri, dia menyendiri. Namun, menjelang akhir hayatnya dia kembali menemukan ketenangan.

Tokoh terakhir yang akan dianalisis sehubungan dengan perasaan "terasing" adalah opseter pekuburan.

(3) Opseter Pekuburan

Ia adalah tokoh yang mempunyai peran penting dalam karya yang ditelaah. Kita mengetahui bahwa ia pernah menjadi mahasiswa filsafat yang sangat pandai dan ia adalah putra tunggal orang tuanya yang sangat kaya. Keputusannya untuk bekerja sebagai opseter pekuburan dapat dianggap sebagai suatu tahap pemutusan hubungan antara dia dan masyarakat. Namun demikian, di pekuburan masih ada para pegawai atau para pekerja dan dengan mereka ia masih menjaga hubungan. Mereka mengadakan rasionalisasi kerja di pekuburan (seperti dalam perusahaan). Namun, setelah kematian presiden, atas permintaan kepala negara baru ia menghentikan rasionalisasi dan ia mengurung diri dalam rumah dinasnyanya. Di sini terungkap pemutusan hubungan total dengan masyarakat. Keadaan pengasingan tersebut mengingatkan kita pada penahanan yang dilukiskan Sartre dalam karya-karyanya, misalnya *Le mur*, namun ada perbedaan besar antara penahanan yang ditulis oleh Sartre dan pengasingan yang digambarkan dalam *Ziarah*. Dalam *Le mur*, tokoh dipenjarakan. Keadaan manusia yang dipenjarakan memberi peluang pada penilaian yang diberikan oleh "orang lain". Hal ini menimbulkan suatu kesadaran yang pahit pada si "tokoh".

Tiadanya kebebasan membuatnya tergantung pada kebebasan orang lain sehingga dia menjadi objek. Sebaliknya, dalam *Ziarah*, opseter pekuburan mengurung diri atas kemauannya sendiri. Hal itu membuktikan kebebasannya memilih: ia dapat keluar bila menginginkannya. Pemutusan hubungan dengan masyarakat dapat dianggap sebagai suatu manifestasi perasaan "terasing" pada opseter pekuburan, lebih-lebih karena pemutusan hubungan terjadi dua kali. Di

sini juga terlihat perbedaan yang besar antara pemutusan hubungan dengan perasaan "terasing" yang dilukiskan oleh Camus, misalnya dalam *L'étranger*. Seperti yang telah diperlihatkan pada analisis sebelumnya, Meursault, tokoh utama *L'étranger*, mengarungi hidupnya secara pasif ("Bagiku, sama saja." adalah kalimat yang sering diucapkannya apabila dia harus menentukan sesuatu atau memilih). Dan dia menyerahkan segala pilihannya pada inderanya saja sehingga dia tidak mengusai dirinya lagi. Pembunuhan yang dilakukannya merupakan bukti yang menyatakan bahwa reaksinya benar-benar merupakan reaksi fisiologis dan hal itu terjadi tanpa diinginkannya.

Marilah kita kembali pada pengasingan yang digambarkan dalam *Ziarah*. Pengasingan dilakukan dua kali. Yang pertama berakhir karena opseter dipaksa menghentikan rasionalisasi kerja. Dia mengurung diri sekali lagi di rumah dinas. dia menghentikan pengasingannya yang kedua ketika dia melihat gambar-gambar yang menunjukkan seorang ter-hukum mati di tembok pekuburan. Wajah laki-laki itu nampak tak asing lagi baginya.

Dia dekatkan matanya ke pamflet itu. Wajah itu seolah semakin tak asing baginya. Dia mirip sekali dengan semua orang Dia mirip sekali dengan dirinya sendiri.....
(halaman 55)

Dengan demikian hukuman mati itu adalah kondisi setiap manusia. Ia terpukul oleh gambar-gambar itu, dan opseter pun ke luar dari pengasingannya. Namun, hal itu tak berlangsung lama. Malam itu juga opseter ingin melihat kuburan isteri bekas pelukis. Tetapi kuburan itu sudah tak ada! Kuburan itu telah dihancurkan bersama kuburan yang telah berusia lima puluh tahun. Kenyataan itu mengecewakannya.

Dengan serta merta peristiwa itu menggoyahkan sendi pandangan hidupnya yang bertolak dari kedaulatan kematian itu. Tegasnya, bertolak dari faham, bahwa manusia, ya setiap makhluk hidup, cukup *mati sekali saja*. Sesudah itu – habis, tamat. Mutlak tamat.
(halaman 63)

Peristiwa itu mendorongnya untuk mengurung diri kedua kalinya. Dengan demikian kita melihat bahwa pengasingan opseter pekuburan berhubungan langsung dengan masalah

kematian. Ia dihantui oleh masalah tersebut. Dapat dikatakan bahwa masalah itulah yang mendorongnya untuk memohon jabatan opseter pekuburan. Ketika ayahnya dan mahaguru datang untuk mengembalikannya ke masyarakat, opseter tidak mau menerima mereka dan ia hanya menjawab dengan sepucuk surat:

Penglihatan saya sehari-hari di lapangan pekerjaan saya yang kini mengatakan kepada saya, bahwa harta dan kekayaan berhenti mempunyai arti persis pada tembok-tembok luar dari setiap pekuburan. Selanjutnya, filsafat murni hanya didapat pada suasana di sebelah dalam dari tembok-tembok itu. Janganlah usik-usik saya lagi di masa yang datang. Sayalah kekayaan, sayalah kebajikan.
(halaman 49)

Teks di atas memperlihatkan bahwa bekas mahasiswa filsafat tidak menghendaki harta dan kekayaan materi. Yang dicarinya adalah kekayaan spiritual dan ia merasa bisa mendapatkannya di pekuburan. Sebagaimana telah dikemukakan di bahagian analisis yang terdahulu, dia selalu mempertanyakan masalah kematian. Oleh karena itu, pengasingan opseter pekuburan merupakan usaha untuk mendapatkan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan mengenai kematian dan untuk mencapai kebajikan, kekayaan jiwa. Akhirnya ia berasimilasi dengan kebajikan, kekayaan.

Jika kita bandingkan pengasingan diri itu dengan "perasaan terasing" Camus, atau "pengucilan" Sartre, tidak tampak hubungannya. Keperluan untuk menyendiri opseter lebih menyerupai cara Jawa untuk mengasingkan diri, yang dinamakan "bertapa". Dalam artikelnya "kebudayaan jawa", Koentjaraningrat memberikan penjelasan tentang tapa atau tapabrata. Para pengikut agami Jawa menganggap tapabrata sangat penting.

Dalam kesusastraan Jawa kuno, konsep itu merupakan derivasi langsung dari konsep Hindu *tapas*, yang berasal dari teks-teks Veda. Konsep itu meliputi praktik latihan-latihan fisik atau moral yang bertujuan mencapai keluhuran jiwa dengan menganggap tubuh tidak penting. Selama berabad-abad seorang pertapa dianggap sebagai orang suci. Orang percaya bahwa dengan menjalani kehidupan yang sangat keras dan dengan menahan segala nafsu akan dapat dicapai tujuan-tujuan yang penting. Dalam cerita-cerita

wayang, tokoh-tokoh melakukan tapa untuk mencapai tujuannya. Orang Jawa mengenal beberapa cara untuk melakukan tapa, misalnya dengan tapa *ngidang* yang dilakukan di hutan, tapa *ngambang* yang dilakukan di sungai, tapa *ngluwat* yang dilakukan di kuburan.³²

Penjelasan tentang tapabrata memperlihatkan bahwa tindakan opseter dapat dianggap sebagai suatu cara tapabrata. Hal ini juga nampak pada akhir karya dalam cakapan antara bekas mahaguru filsafat, yang mengikuti mahasiswanya bekerja di pekuburan, dengan bekas pelukis:

- Belajar! Belajar apa?
 - Apa yang dipelajari seorang filsuf? Filsafat, sudah tentu. Ha! ha! ha!
 - Dari buku-buku?
 - Ha! ha! ha!
 - Kalau begitu, dari mana?
 - Dari diri sendiri, sudah tentu. Persis seperti yang dia lakukan di rumah dinasny sehari-hari. Berdiam diri, sambil berfikir, berfikir ... dan merasa, merasa, merasa, merasa.
 - Maksud bapak, bertapa?
 - Ah? jangan terlalu sederhanakan persoalan seperti itu.
 - Kalau begitu, apa?
 - Saya tak tahu. Bagi saya sendiri, apa yang disebut filsafat itu adalah satu segi tertentu saja dari *seluruhnya* tambah adanya saya. Menurut dia, segi itu antara lain ada di pekuburan ini.
- (halaman 146-147)

Mahaguru filsafat mencoba mengingkari. Ia tidak mau mengakui bahwa apa yang dilakukannya—seperti apa yang telah dilakukan opseter—sebenarnya adalah bertapa. Namun, ia tak dapat menjelaskan apa yang telah dilakukannya. Dalam usahanya untuk memberi penjelasan, kalimatnya yang pertama adalah "saya tak tahu". Tampaknya kata "bertapa" kurang cangguh karena sering dilakukan oleh orang-orang tradisional dan untuk itu tidak diperlukan pendidikan "barat". Oleh karena itu kita akan menganggap pengasingan opseter sebagai "bertapa". Hal itu dapat diterangkan sebagai berikut: opseter tidak dapat menemukan penyelesaian masalah kematian dalam kuliah di perguruan tinggi, opseter mencoba mendapatkannya dengan meditasi secara timur, tetapi ia pun tak menemukan jawabannya. Lagi pula, pada umumnya "orang timur" tidak bertapa untuk mendapatkan jawaban masalah kematian. Untuk mereka yang melakukan

hal tersebut, kehidupan hanyalah maya karena ada kehidupan lain di luar dunia. Kehidupan di sanalah yang hakiki, sedangkan kehidupan di dunia hanya sementara saja. Maya-pada, yang berarti dunia maya, mengungkapkan gagasan itu dengan baik. Demikianlah pada akhir cerita kita melihat perubahan gagasan; bekas pelukis yang akan meminta pekerjaan sebagai opseter pekuburan menerima kematian isterinya, dan objek pencariannya agak berubah. Bukan lagi pencarian tentang makna hidup atau mati saja, melainkan "ziarah pada kemanusiaan. Pada dirinya sendiri".

Kita melihat dominasi tema absurd dalam *Ziarah*: pemutusan hubungan dengan masyarakat dan ketidakpedulian dunia membiarkan manusia sendiri, dalam kesepian. Kesepian yang dipaksakan menimbulkan intensifikasi kesadarannya sendiri. Kita dapat melihat bahwa tokoh-tokoh *Ziarah* mencoba mengurangi jarak yang memisahkan mereka baik dengan masyarakat maupun dengan dunia. Usaha itu terutama ditunjang oleh panca inderanya. Padahal, adakalanya kita lihat bahwa perasaan absurd itu menyebabkan pemberontakan dan kita akan membahas masalah tersebut dalam analisis berikut ini.

3.1.3 Pemberontakan

Pemikiran Camus lainnya yang berhubungan erat dengan absurditas adalah pemberontakan. Pada bacaan pertama, gagasan itu tidak mudah terlihat dalam *Ziarah*, karena tersembunyi di balik gagasan-gagasan filsafat lainnya yang tampil secara lebih eksplisit. Kini akan dianalisis peristiwa-peristiwa dalam *Ziarah* yang dapat memberikan asosiasi pada gagasan pemberontakan.

Kita akan kembali pada contoh yang telah digunakan dalam analisis konflik pandangan dan kali ini akan disoroti kembali dari sudut lain. Yang akan dilihat adalah adegan konflik antara walikota di satu pihak, opseter pekuburan dan bekas pelukis di lain pihak. Konflik pandangan diikuti oleh suatu diskusi yang cukup keras. Walikota meyakinkan bahwa ia mempunyai pendapat yang berbeda dengan opseter mengenai kebebasan. Ia tidak menjelaskan secara eksplisit apa pendapatnya, namun opseter pekuburan memahaminya dan ia mengakui bahwa walikota benar. Kemudian, ia mengemukakan gagasannya lebih jauh:

Tapi, justru itulah keberatannya, sebagaimana dia juga keberatan terhadap kebenaran-kebenaran lainnya yang terlalu tandes, terlalu banyak menggunakan huruf-huruf besar dan tanda seru. Dan apabila dia kini membangkang, ia harus membangkang! Itu adalah terlebih terhadap nada ketandesan itu. Benar, dia telah lama, mungkin terlalu lama, bercokol di pekuburan ini, di mana didapat banyak, mungkin terlalu banyak, bayangan dan kediaman. Tapi, hal-hal ini juga yang telah memberi kesempatan kepadanya untuk berkenalan dengan kebenaran dari jenis yang subtil, yakni: yang memperhitungkan apa yang disebut *nuans*. Ya! nuanslah yang terlalu sedikit sekali diperkirakan dalam undang-undang dasar tiap-tiap negara. Dan kini, demi nuans itu, dia harus membangkang.

(halaman 18)

Opseter pekuburan, yang pernah menjadi salah satu mahasiswa tingkat doktoral terpandai di fakultas sastra dan filsafat, datang ke pekuburan untuk mendapatkan "filsafat murni". Ia melawan "kebenaran yang terlalu tandes yang terlalu banyak mengambil huruf besar dan tanda seru". Artinya kebenaran yang ekstrim. Dan dalam pengasingannya ia mendapatkan "kebenaran yang subtil, yang memperhitungkan apa yang disebut nuans". Kata "nuans" ditonjolkan karena diulang tiga kali. Ia mendapatkan nuans di antara gagasan-gagasan ekstrim: gagasan yang mementingkan kebebasan perorangan dan gagasan yang mengagungkan kepentingan umum. Pentingnya kata "nuans" lebih ditekankan dengan penggunaan kata "proporsi" yang berada pada kalimat berikutnya:

- Jadi saudara tak mau menyuruh hentikan pekerjaan mengapur itu?
- Ah! pak walikota rupanya tak mengetahui proporsi.

(halaman 18)

Dan lebih jauh lagi, pada saat opseter pekuburan menyampaikan perintah itu pada pelukis:

- Kau membangkang, ha?
- Tidak, cuma tuan tak kenal proporsi.
- Apa? teriak walikota, mirip putus akal.
- Proporsi...

(halaman 19)

Kata-kata "nuans" dan "proporsi" dapat dihubungkan dengan pemikiran Camus. Kata-kata tersebut menunjukkan sikap filosofis yang bertolak belakang dengan sikap ekstrim. Untuk memahami pentingnya kata-kata tersebut, kita akan melihat dulu pemikiran Camus: pemberontakan. Berikut ini penjelasan Camus:

Pemberontakan metafisik adalah gerakan manusia melawan keadaan-nya dan melawan penciptaan secara menyeluruh. Pemberontakan ini bersifat metafisik karena mempermasalahkan tujuan manusia dan penciptaannya.⁴⁰

Pengertian pemberontakan tidak terpisahkan dari absurditas. Camus juga menjelaskan bahwa dalam pengalaman absurd, penderitaan itu individual. Dengan adanya gerakan pemberontakan, maka timbul kesadaran bahwa penderitaan itu bersifat kolektif karena merupakan petualangan semua orang. Kemajuan pertama jiwa yang dilanda keterasingan adalah mengakui bahwa ia berbagi perasaan keterasingan tersebut dengan semua orang dan bahwa realitas manusiawi dalam keseluruhannya merasakan penderitaan yang disebabkan adanya jarak terhadap diri sendiri dan dunia. Perasaan tak enak yang diderita oleh satu orang menjadi kolektif. Dalam hidup sehari-hari yang kita alami, pemberontakan memainkan peranan yang sama dengan "*cogito*" dalam urutan pikiran: hal itu merupakan hal pertama yang pasti. Pemberontakan menarik individu dari kesendiriannya, karena merupakan suatu milik bersama yang menjadi dasar nilai pertama bagi semua orang. Aku berontak, karena itu kami ada.⁴¹

Sayangnya, sering terjadi kesalahan dengan turut serta dalam suatu pemberontakan yang tak kenal proporsi. Dalam bidang politik misalnya, dengan mudah kita sampai pada nihilisme atau pada terorisme. Dalam *Ziarah* ditemukan suatu adegan yang menyentuh masalah itu. Dalam adegan ini, tampak walikota ketiga sedang merenungkan masa lalunya. Ia teringat akan masa pemilihan walikota terakhir. Salah seorang calon yang selalu berbicara tentang Hitler, hampir terpilih. Namun, tiba-tiba muncul seseorang membawa spanduk bertulisan "Hormatilah orang yang mati". Dan tentu saja, Hitler sudah mati. Calon itu gagal, ia tidak terpilih menjadi walikota, ia hanya akan menjadi wakil walikota. Tak mungkin baginya untuk mencalonkan diri pada pemilihan berikutnya karena Hitler sudah mati (halaman 88).

Kita tahu bahwa Hitler adalah seorang diktator dan pada masa pemerintahannya telah terjadi pembantaian terhadap manusia. Ia tak mengenal proporsi dalam tindakannya. Lagi

pula, kalimat "Hitler telah mati" mengingatkan kita pada kalimat ucapan Nietzsche, "Tuhan telah mati". Memang Hitler adalah pengagum Nietzsche. Kaum fasis menganggap ajaran Nietzsche tentang nihilisme sebagai dasar ideologi mereka. Jadi, "Tuhan telah mati" adalah awal dari nihilisme, sedangkan "Hitler telah mati" adalah akhir dari fasisme, yang juga berarti awal dari kebebasan. Nihilisme telah digantikan oleh proporsi (istilah yang digunakan oleh Camus adalah *la mesure*).

Bagi Camus, pemberontakan harus dilakukan dengan proporsi tertentu. Berikut ini penjelasannya tentang proporsi dan ketiadaan proporsi (*la mesure et la d mesure*):

Kesestatan revolusioner dapat dijelaskan, pertama-tama karena ketidak-tahuan atau ketidakpahaman yang sistematis mengenai **batas** yang tampaknya tak terpisahkan dari sifat alamiah manusia dan yang justru diperlihatkan oleh pemberontakan. Pikiran-pikiran nihilis tidak menginginkan **batas** itu, sehingga akhirnya mengarah pada gerakan yang serba cepat. Tak ada sesuatu pun yang dapat menghentikan akibat-akibatnya dan pikiran nihilis itu menghalalkan **penghancuran total** atau penelitian yang **tidak terbatas**.(...) Jika **batas** yang ditemukan oleh pemberontakan memperbaiki segalanya, jika setiap pemikiran, setiap tindakan yang **melampaui suatu titik tertentu**, meningkari sendiri pemikiran itu, maka memang ada proporsi pada segala hal dan manusia.⁴²

Dalam kutipan di atas, kata "batas" diungkapkan tiga kali dan didahului oleh kata-kata yang mengungkapkan pengertian negatif, yaitu "ketidaktahuan", "ketidakpahaman", dan "tidak menginginkan". Pengertian negatif itu juga terdapat pada segmen yang mengungkapkan batas yang terlampaui atau akibatnya, seperti "penghancuran total", "tidak terbatas," atau "melampaui titik tertentu". Ternyata konsep "batas" menjelaskan dasar pikiran Camus yang terdapat dalam *La r volte*. Camus mengecam tidak dikenalnya pemberontakan. Ia mengkritik tindakan-tindakan yang berlebihan yang mengarah pada nihilisme. Untuk Camus, manusia realis adalah manusia yang menerima kenyataan sebagaimana adanya dan bukan seperti yang diinginkannya. Ia mengakui adanya batas kemampuannya, proporsi kekuatannya. Ekses, pikiran yang melebihi-lebihkan disebabkan oleh tiadanya proporsi. Camus tidak menerima pikiran "semuanya atau tidak sama sekali", sikap nihilis. Ia berpendapat bahwa manusia pemberontak adalah manusia yang mengatakan

"tidak". Marilah kita lihat apa yang dikatakan Camus mengenai gagasan yang terkandung dalam kata "tidak":

Ini berarti, misalnya, "hal-hal tersebut sudah terlalu lama berlangsung", "sampai di sini boleh, di luar itu tidak", "anda terlalu jauh melangkah", dan juga "ada batas yang tak dapat anda lampau". Secara keseluruhan, pernyataan tidak ini menyatakan adanya suatu perbatasan. Kita mendapat gagasan yang sama mengenai batas dalam perasaan pemberontak yang "dilebih-lebihkan" oleh orang lain, bahwa ia memperluas haknya hingga di luar perbatasan. Di perbatasan itu ada hak lain, hak itu berada di hadapannya dan membatasinya.⁴³

Jika kita kembali pada diskusi antara walikota dan opseter pekuburan dalam *Ziarah*, dapat kita lihat bahwa diskusi itu ditandai oleh pikiran-pikiran Camus. Walikota tiba di pekuburan untuk melarang bekas pelukis meneruskan pekerjaannya. Bekas pelukis mengapur tembok, artinya, perbatasan pekuburan. Begitu mendengar permintaan walikota untuk menghentikan pekerjaannya, bekas pelukis menjawab "tidak" secara tegas dan ia mengatakan sekali lagi bahwa walikota tak mengenal proporsi. Jika kita membaca secara teliti diskusi antara walikota dan opseter pekuburan, kita dapat melihat bahwa opseter melawan "kenyataan yang tandes" dan ia "bertahan atas nama nuans". Dalam konteks ini, tembok pekuburan merupakan simbol batas atau perbatasan gagasan-gagasan ekstrim.

Masih ada satu masalah: bagaimana kita dapat mewujudkan pemberontakan? Camus memperlihatkan cara terbaik untuk melakukan pemberontakan. Kita harus berontak dengan mencipta di bidang seni. Ia mengatakan:

Seni akan mengantarkan kita pada asal usul pemberontakan, dalam arti seni berusaha memberikan bentuknya pada suatu nilai yang menghilang dalam proses menjadi abadi, namun seniman ingin memerasnya dan merebutnya dari sejarah.⁴⁴

Camus mengatakan bahwa seniman berontak melawan realitas. Ia membuat dunia seperti yang dikehendakinya. Dalam seni, pemberontakan berakhir dan menjadi abadi dalam penciptaan yang sebenarnya. Revolusi, hanya dapat menyatakan diri dalam peradaban, bukannya dalam teror atau tirani.⁴⁵ Sementara itu, kita lihat dalam *Ziarah* bahwa isteri pelukis mencoba memberontak melawan keadaannya. Ketika pasangan pelukis bersama isterinya menerima un-

dangan pemerintah, mereka tinggal di rumah dinas wali-kota. Pelukis mencetak kartu nama, dan hal itu dapat diang-gap sebagai suatu penghapusan identitas isterinya, karena dalam kartu nama itu hanya tertulis nama si suami, padahal kartu nama mewakili suami dan isterinya. Ia memberontak melawan keadaan ini dengan menciptakan suatu karya sastra: sebuah roman esai. Judul karyanya menunjukkan pernyataannya melawan keadaannya, dan bentuk baru roman itu juga memperlihatkan unsur pemberontakan melawan konvensi bentuk roman.

Jika *Ziarah* dibaca dengan teliti, dapat dilihat bahwa gagasan "pemberontakan" tidak saja terlihat pada adegan-adegan tertentu, melainkan kehadiran gagasan tersebut dapat dirasakan secara terus-menerus di dalam seluruh karya. Dapat dikatakan bahwa gagasan tersebut merupakan jiwa *Ziarah*. Misalnya, keputusan opseter pekuburan untuk tidak melanjutkan kuliahnya, untuk meninggalkan kariernya yang cemerlang, adalah pemberontakan. Usaha pelukis untuk melepaskan diri dari uangnya, sikap tidak menerima undangan pemerintah untuk kembali ke kota dan sikap tidak mau mengisi formulir pemakaman isterinya, merupakan manifestasi pemberontakan. Juga adanya beberapa tokoh *Ziarah* yang bunuh diri merupakan salah satu cara memberontak. Masih ada contoh lainnya, tetapi tak mungkin mengungkapkannya semua di sini. Akhirnya dapat disimpulkan bahwa gagasan yang nampak, yang pada awalnya tidak seberapa penting, sebenarnya adalah salah satu yang paling penting. Gagasan tersebut tersembunyi di balik simbol-simbol.

Tibalah saatnya sekarang kita masuk ke dalam tema karya yang lain, yaitu tema yang menempatkan manusia dalam keadaan absurd dan yang menjadi sebab pemberontakan itu sendiri, yaitu tema kematian.

3.1.4 Tema Kematian

Dalam analisis sebelumnya, kita telah menyaksikan bahwa pemberontakan berhubungan dengan perasaan absurd. Semua masalah itu sebenarnya disebabkan terutama oleh kenyataan bahwa kehidupan selalu berakhir dengan kematian. Tema tersebut merupakan salah satu tema yang dominan

dalam *Ziarah*. Bahkan judulnya pun menunjukkan besarnya tema tersebut. Dari sudut leksikal, "*Ziarah*" menunjukkan perjalanan yang dilakukan ke tempat yang dianggap keramat atau mulia, juga dapat berarti pergi ke kuburan, oleh karena itu terlihat adanya hubungan langsung antara makna kata "*Ziarah*" dengan tema kematian. Secara harfiah, di dalam karya tidak ada bagian yang menggambarkan tindakan ziarah. Sebaliknya, salah satu tokoh utama menolak melakukan ziarah dan penolakan itulah yang menjadi masalah dalam keseluruhan karya. Pada bagian paling akhir, ada kalimat yang memberikan penerangan pada arti kata itu:

Tiap langkahnya menginjak pekuburan tertentu dari mayat-mayat tertentu di bumi yang bersejarah telah jutaan tahun. Tiap langkahnya adalah dia yang ziarah pada kemanusiaan.

Pada dirinya sendiri.
(halaman 151)

Jadi, makna judul karya adalah: ziarah simbolis, ziarah pada kemanusiaan. Suasana kematian terasa dalam seluruh karya, sejak judul sampai penjelasan judul yang menutup karya.

Bagaimana tema kematian disampaikan dalam karya? Pertama-tama peristiwa terjadi di pekuburan, yang merupakan pusat peristiwa. Kedua tokoh utama bekerja di sana. Yang pertama adalah opseter pekuburan. Ia mengurus mayat-mayat dan mengurung diri di rumah dinas—yang terletak di pekuburan—selama dua puluh tujuh tahun. Yang kedua adalah bekas pelukis yang menjadi pengapur. Ia mengapur tembok pekuburan, dan di akhir karya ia akan menjadi opseter pekuburan pula. Kemudian, ada upacara pemakaman isteri pelukis, yang dilakukan secara besar-besaran. Isteri pelukis pun dimakamkan di pekuburan itu. Akhirnya, pentingnya tema ini diperkuat oleh banyaknya peristiwa yang menggambarkan kematian, yang semuanya berjumlah tujuh. Dan tiga di antaranya merupakan tindakan bunuh diri. Sedikit demi sedikit, pembaca dapat melihat beberapa petunjuk yang mengemukakan bahwa sebenarnya unsur-unsur cerita itu mempunyai makna filosofis. Sekarang kita akan melihat peristiwa-peristiwa yang mempunyai hubungan langsung dengan gagasan kematian.

3.1.4.1 Kematian, Titik Akhir Kehidupan

Sebagai titik akhir kehidupan, kematian ditampilkan dalam *Ziarah* melalui dua peristiwa. Yang pertama adalah penemuan pamflet yang ditempel di tembok pekuburan. Pamflet-pamflet tersebut adalah gambar seorang laki-laki. Di atasnya ditulis dengan huruf besar-besar: "Diminta penyerahan orang ini, hidup atau mati". Opseter menemukan pamflet-pamflet itu ketika berjalan-jalan di pagi hari. Ia terkejut, urat syarafnya berkerut, terutama karena laki-laki yang terpampang di gambar itu mirip sekali dengan semua orang.

Darahnya seolah jadi pasir semua, meluncur dengan gesekan yang menggumit-gumit seluruh jangatnya sebelah dalam. Hidup atau mati! Lampu senternya sekali lagi disorotkannya. Laki-laki yang dicari itu pada hakekatnya telah mati, pikirnya. Sebabnya? Karena ... dia bakal mati.

(halaman 53)

Laki-laki yang dicari itu akan mati. Dan wajahnya yang terpampang di pamflet yang ditempel pada tembok pekuburan menyerupai wajah-wajah lainnya, wajah semua laki-laki. Lagi pula bukan hanya kemiripan wajah yang mengejutkan opseter, namun terutama masa depan yang serupa bagi umat manusia.

Semuanya akan mati! Gagasan itu mengusarkannya dan mendorongnya untuk mengambil keputusan untuk keluar dari pengasingannya. Tetapi di luar pekuburan, di kota, suatu peristiwa lain menantinya, dan justru peristiwa itu menguatkan pendapatnya mengenai kehidupan manusia.

Peristiwa kedua yang menggoncang opseter adalah kematian pelari. Pada pandangan pertama, peristiwa kecil itu tampak tak berarti. Tidak patut mendapat perhatian pembaca. Setelah memutuskan keluar dari pengasingannya, opseter terbawa luapan emosi dan ia mulai berlari. Ia disangka salah satu pelari yang sedang berlomba dan dikira sebagai pemenang perlombaan itu dan ia pun disambut meriah. Pemenang sebenarnya tiba kemudian, terengah-engah. Ia terjatuh dan meninggal. Pada pandangan pertama, peristiwa itu nampak seperti peristiwa yang biasa: pemenang dapat saja mati karena serangan jantung. Namun, suasana yang menyelimutinya sungguh luar biasa. Mengapa opseter berlari? Apakah tidak ada hubungan sama sekali antara

pertandingan itu dan "cerita"? Apakah hal itu hanya suatu peristiwa yang disematkan pada cerita? Di sini kita harus berhenti untuk melihat peristiwa lebih dekat:

Kemudian official itu lari kencang ke tempat di mana aspal jalan raya diberi garis putih dan di atasnya digantungkan poster bertulisan besar-besar: FINISH.

Sorak sorai makin kuat. Laki-laki berlari terdepan itu sampailah di garis finish. Segera sesudah itu, menyembullah sorak sorai berikut. Bukan sorak sorai! tapi teriakan-teriakan takut.....

- Dia sudah mati! teriak seorang.
 - Siapa? Siapa?
 - Dia pemenang nomor satu barusan.
- (halaman 58-59)

Kata-kata "FINISH" dan "garis finish" mengingatkan kita pada kematian sebagai titik akhir kehidupan. Dan pemenang itu, mati ketika sampai di garis finish ... Apa peran pemenang perlombaan lari itu? Kita hanya melihatnya berlari dan... mati. Di lain pihak, opseter pekuburan yang terkubur selama dua puluh tujuh tahun, kembali ke kehidupan. Tindakan pertama yang dilakukannya adalah berlari. Kita tertarik pada penggunaan verba "berlari". Iwan Simatupang menggunakannya untuk menggambarkan dua tindakan. Kita mengenal beberapa ungkapan yang menggunakan verba "berlari" seperti "cepatnya waktu berlari" dan "kehidupan yang berlari". Jadi, Iwan Simatupang telah menerjemahkan kedua metafor ini dalam dua tindakan. Dalam *Le mythe de Sisyphe*, Camus menggunakan ungkapan yang hampir sama:

Dalam lomba lari yang mendesak kita setiap hari menuju ke kematian, tubuh tetap memiliki kemajuan yang tak dapat diperbaiki.⁴⁶

Dalam *Ziarah* dan juga dalam *Le mythe de Sisyphe*, kehidupan dianggap sebagai perlombaan lari menuju kematian. Pemenangnya adalah lambang akhir kehidupan manusia. Setiap hari, setiap menit, dan bahkan setiap detik, kita melangkah menuju kematian. Namun, kita sering tidak menyadari keadaan tersebut. Ketidaksadaran manusia dilambangkan dengan manusia buta. Sebenarnya orang itu tidak buta, namun ia menyamar sebagai orang buta. Sebenarnya, ia bahkan dapat melihat *stopwatch*, alat yang menunjukkan waktu dengan persis: ia adalah orang yang sadar. Kesadaran bahwa hidup selalu berakhir dengan kematian, membawa kita bertanya tentang kematian. Kita akan membahas masalah ini dalam subbab berikut.

Kematian, Misteri Keadaan Manusia.

Kematian tetap merupakan misteri bagi manusia. Banyak pertanyaan yang telah diajukan, semuanya bermula dari kenyataan bahwa manusia harus mati. Masalah ini disajikan dalam seluruh karya, sejak awal sampai akhir. Padahal, masalah ini tidak dirasakan sebagai suatu kesedihan yang membebani manusia, karena disajikan dengan lambang-lambang dan sering dalam situasi penuh humor.

Pada awal karya, kita melihat sikap "aneh" pelukis. Ia baru saja ditinggal mati isterinya, namun ia tidak menyadari keadaan tersebut.

Juga pagi itu dia bangun dengan rasa hari itu dia bakal bertemu isterinya di salah satu tikungan, entah tikungan mana. Sedang isterinya telah mati entah berapa lama.

Rasa seperti itu jadi alasan tiap hari baginya untuk hidup. Paginya dia selalu gembira, sampai saatnya dia bertemu salah satu tikungan, melaluinya tanpa bertemu isterinya. Kekosongan sesudah tikungan ini membuat petang-petangnya tiba terlalu cepat.

(halaman 1)

Memang, pelukis yang melihat isterinya meninggal dan dikubur tidak mengerti kedaannya. Setiap hari, ia mengira akan bertemu dengan isterinya, namun ia tak kembali. Sebelum pemakaman isterinya, pelukis menolak mengisi formulir pemakaman. Maka terjadilah perdebatan panjang antara pelukis dan pengusaha penguburan swasta.

- Oya? Kata siapa isteri saya yang telah meninggal itu masih isteri saya? Dia adalah manusia mati. Sama saja dengan manusia-manusia mati lainnya. Kalau saya mesti merepotkan diri saya dengan tiap manusia mati, masiakah ada sisa saya bagi saya sendiri?

(halaman 115)

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa pelukis tidak melihat hubungan antara isterinya yang hidup dan isterinya yang telah mati. Ia menikah dengan seorang wanita hidup dan ia tak mengerti mengapa ia harus berurusan dengan wanita mati itu. Oleh karena itu ia tidak mau mengisi formulir, ia tak mau turut ke pemakaman wanita yang mati itu, dan ia juga tak mau melakukan ziarah. Pendapat bekas pelukis itu juga nampak pada kata-katanya yang ditujukan pada opseter pekuburan:

Saudara ingin mengecap kenikmatan dari satu sensasi melihat saya menderita. Saudara menyuruh saya mengapur tembok. Maksud

Saudara adalah, memaksa saya ziarah ke kuburan isteri saya. Dua perbuatan, yang satu sama lainnya berbeda sekali sifatnya: Tapi Saudara telah tidak hanya ingin memperkosa logika sampai di sini saja. Saudara mengetahui alasan-alasan keberatan saya terhadap ziarah. Yang di dalam tanah itu bukanlah isteri saya lagi. Sedikit pun dia tak punya sangkut paut apa-apa dengan saya, dengan orang yang dulu jadi isteri saya. Isteri saya telah mati, kata orang. Ini saya terima sejauh mati berarti *tak-ada, tiada*. Yang sendiri berarti ada. Yaitu, *adanya tiada itu*.
(halaman 136-137)

Teks di atas patut menarik perhatian kita karena kata-kata itulah yang mendorong opseter pekuburan menentukan pilihannya. Mengapa opseter pekuburan memilih bekas pelukis untuk mengapur tembok? Pada kutipan di atas; bekas pelukis mengatakan bahwa dengan menyuruhnya mengapur tembok pekuburan, ia dipaksa berziarah. Bekas pelukis mengapur tembok pekuburan, namun ia tidak memperhatikan kuburan isterinya, hal itu mengecewakan opseter. Jadi, bagi bekas pelukis, kematian adalah *tak-ada* atau kalau boleh, dapat dikatakan ketiadaan. Memang, kita tak akan pernah tahu apa yang ada setelah kematian, misteri akan tetap menjadi misteri. Mengenai hal itu, Camus dalam *Le mythe de Sisyphe* mengatakan bahwa sebenarnya tidak ada pengalaman mati.⁴⁷ Dapatlah dimengerti bahwa ada sesuatu yang kurang dalam pengetahuan manusia tentang masalah itu. Hanya ada satu hal yang jelas: manusia akan mati. Selebihnya tetap tak dapat dimengerti. Padahal, manusia tetap mempunyai keinginan untuk mengenal masalah itu. Camus pun membicarakannya:

Keinginan yang mendalam dari jiwa itu sendiri dalam langkah-langkah yang paling maju menyatu dengan perasaan tak sadar manusia di hadapan alam semesta: itulah keinginan yang kuat untuk dapat mengenali dan haus akan sesuatu yang jelas.⁴⁸

Masalah kematian menghantui para pemikir sejak lama, namun manusia tak dapat memenuhi rasa hausnya akan kejelasan, inilah bencana bagi manusia. Marilah kita kembali ke *Ziarah*. Sebagaimana kita ketahui, bekas pelukis sangat terguncang oleh kematian isterinya. Namun, keinginannya untuk mengenal masalah kematian tak terjawab, seakan-akan ia terhalang oleh "tembok absurd". Frasa itu telah digunakan oleh Camus sebagai judul salah satu bab yang terdapat

dalam *Le mythe de Sisyphe*. Ini adalah lambang "konfrontasi dari sesuatu yang tak masuk akal dan keinginan yang sangat akan kejelasan yang panggilannya bergema di lubuk hati manusia."⁴⁹ Akhirnya, tembok-tembok itu dapat dianggap sebagai lambang ketidakmungkinan untuk mendapatkan jawaban tentang kematian atau tepatnya mengenai batas antara kehidupan dan kematian. Batas yang sangat dicari itu tak mungkin ditemukan, karena semua pertanyaan mengenai masalah tersebut terbentur pada "tembok-tembok absurd". Di tembok itulah opseter menemukan gambar seorang laki-laki yang dicari hidup atau mati oleh polisi. Hal itu menimbulkan pemikiran pada diri opseter mengenai batas antara hidup dan mati. Ia membicarakan status laki-laki yang dihukum mati dan laki-laki yang dihukum penjara seumur hidup.

Laki-laki yang dicari itu pada hakekatnya sudah mati, pikirnya. Sebabnya? Karena ... dia bakal mati. Tak di tiang gantungan, ya ditembak. Tak ditembak ya dipancung. Tak dipancung, ya di kursi listrik. Kebudayaan manusia makin lengkap dengan alat dan cara untuk memantulkan manusia kekedudukannya yang fitri, yakni: mati. Apabila cara-cara tadi masih terlalu langsung, masih terlalu kasar, yang berarti kurang berkebudayaan, maka masih ada cara yang lebih subtil lagi, yakni: menghukum penjara dia seumur hidup! Dengan jenis hukuman seperti ini, negara sebenarnya telah menghina dirinya sendiri. Sebab, dengan ini negara telah memperlakukan mayat sebagai manusia yang masih hidup saja. Begitu ceroboh dan remehnya negara mematikan manusia, sedang sesudah itu negara dengan segala susah payah dan kecermatan merawat..... mayatnya!

(halaman 53-54)

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa bagi opseter pekuburan, tidak ada batas antara hidup dan mati. Seseorang yang dihukum penjara seumur hidup, misalnya, tidak dapat dianggap sebagai orang hidup, karena ia tak akan pernah bebas. Peristiwa lain menguatkan gagasan ini. Opseter pekuburan ingin menjenguk kuburan isteri pelukis, namun kuburan itu sudah tak ada. Kuburan itu telah dibongkar bersama kuburan lain yang usianya lebih dari lima puluh tahun. Hal ini menggelisahkan opseter.

Sang opseter gelisah. Kejadian seperti ini sama dengan mematikan seorang dua kali. Sekali, ketika dia masih hidup. Dan sekali lagi, ketika dia sudah mayat.

Semalaman, sang opseter tak bisa tidur. Dia menyangka, dengan cukup mati sekali saja, tamatlah kemampuan manusia untuk dapat membuat gara-gara, membuat kisah.
(halaman 63)

Sebenarnya, Camus pun menyentuh kemungkinan manusia mati untuk kembali ke bumi. Dalam *Noces*, ia membuat deskripsi pemandangan yang ada peti matinya.

Seperti juga basilika di bukit Timur: temboknya masih ada dinding-dindingnya dan di sekelilingnya, dalam deretan yang besar, terdapat sarkofagus yang telah digali, sebagian besar baru saja diangkat dari tanah dan masih terbalut tanah. Di dalamnya pernah ada orang mati; untuk sementara ini tumbuh rumput liar dan tanaman merambat.⁵¹

Kutipan ini memperlihatkan peti-peti mati yang pernah dipakai di antara reruntuhan. Pernah ada orang mati di dalamnya. Namun, di sini masalah kematian tidaklah diangkat langsung. Yang dipermasalahkan adalah reruntuhan basilika, yang dilukiskan di samping tanaman liar yang tumbuh. Hal ini dapat diinterpretasikan sebagai lambang kematian yang berada di samping lambang kehidupan.

Mari kita kembali ke *Ziarah*. Melihat fakta bahwa ditemukan kuburan yang telah dibongkar dan kemungkinan bagi manusia untuk dikubur dua kali, telah membawa opseter untuk berpikir lebih dalam.

Alangkah gemasnya dia tiba-tiba dibuat oleh perkataan "tanggung jawab" yang dikemukakan hati nuraninya itu. Tanggung jawab! Pengertiannya tentang tanggung jawablah yang justru membuat rumit seluruh persoalan kini. Dalam hatinya sedikit pun dia tak peduli dengan nasib tulang belulang almarhum isteri bekas pelukis itu. Itu adalah melulu soal antara jasadnya dengan bumi, dengan cacing-cacing dalamnya.

(...)

Jadi, dia adalah dia ditambah dengan perasaan-perasaan yang mungkin berdaulat, mungkin pula tidak. Perasaan tanggung jawabnya itu misalnya adalah berdaulat, bahkan sangat berdaulat. Begitu berdaulatnya, sehingga dia bebas menentukan saat meninggalkan manusia tempat dia tinggal selama ini.

(....)

Manusia yang telah ditinggalkan oleh nafasnya, manusia apakah?

(...)

Tiba-tiba saja dia, opseter itu, merasa senasib benar dengan mereka. Suatu kedaulatan tertentu, satu-satunya kedaulatan yang dimilikinya,

barusan saja meninggalkan dirinya.

Bedanya, dia ada di atas permukaan bumi ini. Mereka di bawahnya.

Kutipan ini memperlihatkan bahwa bagi opseter, orang-orang yang telah ditinggalkan oleh perasaan tanggung jawab tidak lagi mempunyai kedaulatan. "Bedanya, dia ada di atas permukaan bumi ini. Mereka di bawahnya."⁵¹ Dan sekarang dia menyaksikan pembongkaran kuburan. Manusia mati masih dapat mati sekali lagi. Karena itu perbedaan satu-satunya yang pernah ada antara manusia mati dan yang hidup tidak lagi sah.

Akhirnya kita akan menyaksikan perkembangan pendapat bekas pelukis mengenai masalah kematian. Kita telah melihat pada analisis sebelumnya bahwa pelukis tidak mau menerima kematian isterinya, karena baginya kematian adalah *tak-ada*. Jadi, yang di dalam tanah bukan lagi isterinya. Wanita itu tak ada urusan lagi dengannya, tidak pula dengan wanita yang pernah jadi isterinya. Namun setelah kematian opseter, sikap pelukis berubah. Ia mencari kuburan isterinya dan ia menanyakannya pada mandor:

Bekas pelukis mengejar sang mandor.

- Ada apa? tanya mandor, kesal, gerah, lapar.

- Saya ingin bertanya sesuatu.

- Apa?

- Saya ... ingin menanyakan kuburan seorang yang semasa hidupnya adalah isteri saya.

(halaman 141)

Di sini kita sudah melihat perkembangan dalam pemikiran pelukis. Ia ingin berziarah, ia mencari kuburan isterinya. Namun, dari kata-katanya terlihat bahwa ia ragu-ragu. Ia mengatakan bahwa ia mencari "kuburan seorang yang semasa hidupnya adalah isteri(nya)". Ia belum mengakui bahwa wanita mati itu adalah isterinya. Namun ia memperlihatkan keinginannya menemukan kuburan isterinya. Sukarnya, ia tak mengetahui nama isterinya maupun tanggal pemakamannya.

- Saudara bertanya apa yang saya ketahui, hah? Dengarkan baik-baik, hai kawan! Yang saya ketahui adalah, dan hanyalah: SAYA MENCINTAI ISTERI SAYA-A-A-A!!!

(halaman 142)

Kalimat **SAYA MENCINTAI ISTERI SAYA-A-A-A** ditulis dengan huruf besar. Kita juga melihat adanya gema, yang menunjukkan bahwa pelukis berteriak. Kenyataan bahwa pelukis mencari kuburan isterinya menunjukkan cintanya. Pendapat pelukis masih akan berkembang. Kita melihat pada akhir karya bahwa akhirnya ia menerima kenyataan bahwa wanita yang mati itu adalah isterinya. Perubahan sikap itu nampak pada pembicaraannya dengan penjaga pekuburan, yang pernah menjadi mahaguru opseter.

– Isteri saya dikubur di sini. Seorang, yang barusan saja melalui bapak saya ketahui adalah teman saya yang sesungguhnya, kemarin dikubur di sini. Saya ingin selalu dekat dengan mereka, ingin dalam keadaan yang secara terus menerus menziarahi mereka. Nanti bapak lihat, kekosongan yang ditindihkan pada kekosongan di sini adalah juga kehidupan. Suatu jenis kehidupan tertentu.

(halaman 150)

Kita melihat bahwa pelukis berhasil mengatasi masalahnya. Masalah filosofis ini—hubungan antara kehidupan dan kematian—yang memenuhi pikirannya, telah diselesaikan dengan perasaannya. Akhirnya, ia menemukan benang halus yang membentang antara "ada" dan "tiada": itu adalah perasaan cinta. Sejak itu, ia menerima kematian istrinya dan temannya yang sesungguhnya. Cinta untuk wanita yang ada berubah menjadi cinta untuk wanita itu sebagai wanita. Ia ingin selalu berziarah. Oleh karena itulah ia meminta jabatan sebagai opseter pekuburan.

Akhirnya, berikut ini akan dibahas masalah terakhir dalam tema kematian, yakni soal bunuh diri.

3.1.4.3 Tindakan Bunuh Diri

Tindakan bunuh diri adalah masalah yang kita dapatkan berulang kali dalam *Ziarah*. Masalah bunuh diri perlu dianalisis secara terpisah karena merupakan masalah yang sering ditemukan jika kita berbicara mengenai absurditas. Dalam keseluruhan karya, kita mencatat tiga peristiwa semacam itu:

- tindakan bunuh diri opseter pekuburan pertama,
- tindakan bunuh diri opseter pekuburan kedua,
- tindakan bunuh diri walikota ketiga.

Selanjutnya kita memasuki analisis tindakan bunuh diri opseter pekuburan pertama.

(1) Tindakan Bunuh Diri Opseter Pekuburan Pertama

Tindakan bunuh diri disajikan dengan cara yang sangat sederhana dan singkat. Peristiwa bunuh diri itu tak diceritakan dengan jelas dan alasannya pun tak diketahui. Dalam teks hanya disebutkan bahwa ia ditemukan tergantung di rumah dinas dengan secarik kertas terikat di kaki kiri, bertuliskan:

Pamongpraja yang baik tidak mempunyai pendapat, tidak mempunyai hati nurani.

(halaman 34)

Tulisan itu tidak memberikan penjelasan lebih lanjut. Walaupun demikian, pembaca dapat menebak alasan tindakan bunuh diri karena di dalamnya ada nada ironis yang menyembunyikan suatu kekecewaan. Ia menggantung diri karena ia mempunyai pendapat dan hati nurani dan tidak mau dianggap sebagai pamongpraja yang baik. Nampaknya hal itu merupakan sesuatu yang memalukan dirinya sehingga ia membunuh diri.

(2) Tindakan Bunuh Diri Opseter Pekuburan Kedua

Tokoh lain yang melakukan tindakan bunuh diri adalah opseter pekuburan kedua. Kali ini, seluruh cerita hidupnya dikemukakan, artinya sejak masa mudanya sampai saat kematiannya. Juga alasan tindakan itu dapat diketahui. Opseter pekuburan kedua itu bertentangan pendapat dengan pelukis. Ia meminta pelukis untuk mengapur tembok pekuburan. Ia sangat menginginkan agar pelukis melakukan pekerjaan itu karena ia hendak menunjukkan bahwa isteri pelukis telah mati. Namun, maksud opseter telah dipahami oleh pelukis dan ia tidak mau tunduk pada kehendak opseter tadi. Selama bekerja, pelukis tidak memperlihatkan keinginan untuk menjenguk kuburan isterinya; dan hal itu menyebabkan kekecewaan opseter. Sikap pelukis itu dapat dianggap sebagai penghinaan terhadap opseter dan pekerjaannya. Jadi, opseter telah gagal. Pelukis sendiri menyatakan sebagai berikut:

- Dan pembalasan satu-satunya ini pun gagal. Telah saya gagalkan...
(halaman 137)

Oleh karena itu opseter pekuburan menganggap sikap pelukis tidak mau melakukan ziarah pada kuburan isterinya sebagai suatu penghinaan bagi pekerjaannya. Komentar lain yang dikemukakan pelukis mengenai tindakan bunuh diri temannya dapat membantu kita untuk lebih memahaminya:

Dia benar-benar merasa kasihan pada laki-laki yang berjalan di sisinya itu. Yang berjalan di sisinya itu adalah kuil yang pada hakekatnya sudah runtuh. Kuil dari emasnya kecerdasan otak, dari asal usul yang baik dan berada, dari kebudayaan rohani yang tinggi dan mempunyai kepribadian cukup ampuh.

Dia runtuh disebabkan kemerdekaan yang dimilikinya. Disebabkan kebebasannya melakukan pilihan, disebabkan banyaknya pilihan. Disebabkan kebebasannya memikul akibat-akibat dari pilihan bebasnya itu. Sampai saat yang paling akhir - tetap berpribadi! Demi kekhasan, demi orisinalitas!

(halaman 137)

Kita melihat bahwa kebebasan yang berlebihan dapat berakhir dengan tindakan bunuh diri. Tepat sebelum kematiannya, kita melihat opseter pekuburan mengubah individualismenya melawan semacam solidaritas bersama.

Mereka berhenti berjalan. Lama mereka tegak berpandangan. Sinar mata mereka mengandung simpati, setiakawan, perasaan senasib, sesituasi.

(halaman 138)

Iniilah alasan-alasan yang tersembunyi dari tindakan bunuh diri tersebut.

Tindakan bunuh diri ketiga yang akan diperlihatkan juga mempunyai hubungan dengan pemikiran filosofis.

(3) Tindakan Bunuh Diri Walikota Ketiga

Tindakan bunuh diri terakhir yang akan dianalisis adalah yang dilakukan oleh walikota ketiga. Kali ini, alasannya lebih "dapat dipahami". Atas permintaan pemerintah pusat, walikota berusaha menyuruh pelukis kembali ke kota. Pada masa itu pelukis dan isterinya tinggal di sebuah pondok kecil di tepi pantai. Tamu-tamu terhormat dari luar negeri memperlihatkan keinginan mengunjungi pelukis untuk melihat karya-karyanya. Tidak mungkin membiarkan mereka melihat pelukis dalam keadaan tidak pantas. Tentunya setibanya

mereka di negeri masing-masing mereka akan menceritakan betapa malangnya nasib pelukis. Hal itu dapat mendiskreditkan wibawa pemerintah dan bangsa. Oleh karena itu pemerintah menugaskan walikota untuk membujuk pelukis kembali ke kota. Namun, pelukis menolak undangan itu. Karena putus asa, walikota pun bunuh diri. Ia bunuh diri karena ia tidak dapat memenuhi tugasnya. Alasan tersebut cukup "normal", cukup "dapat dipahami" untuk tindakan bunuh diri. Namun, sebelum membunuh diri ia merenungkan masalah bunuh diri. Dengan demikian, dalam *Ziarah* tindakan bunuh diri tidak tampil hanya sebagai tindakan, melainkan juga sebagai bahan pemikiran.

Membunuh atau menyuruh bunuh orang lain, dia tak sanggup.
(...)

Bunuh diri – lebih-lebih dia tak dapat melakukannya! Kepegawaian yang sudah berpuluh-puluh tahun itu telah membuat dari dirinya, tanpa semaunya sendiri, manusia susila. Sedang bunuh diri adalah tindak tak susila. Negara bahkan menganggap bunuh diri sebagai juga pembunuhan biasa. Bedanya cuma, si pembunuh tak dapat didakwa dan dihukum lagi. Dia telah mendakwa sekaligus menghukum dirinya sendiri. Dia adalah sekaligus si pembunuh dan yang terbunuh. Matinya adalah kematian rangkap dua. Yang pertama, kematian sang korban yang dibunuh. Yang kedua, kematian sang terdakwa yang dihukum bunuh oleh sang korban.

Pada tiap bunuh diri, terdapat dua kali perkataan "korban" dan dua kali perkataan "terdakwa". Si korban sekaligus membalas pembunuhan atas dirinya pada saat itu juga, di mana dia jadinya bertindak sebagai pembunuh. Tegasnya, sebagai terdakwa baru. Sedang si terdakwa sekaligus mengalami pembunuhan atas dirinya pada saat itu juga, di mana dia jadinya adalah sang korban. Tegasnya, sebagai sang korban baru.
(halaman 84–85)

Tindakan bunuh diri walikota ketiga dapat memberikan dua interpretasi. Tindakan itu dapat dianggap sebagai masalah pribadi walikota, artinya sebagai peristiwa sehari-hari. Namun, renungan panjang walikota menampilkannya dari sudut yang berbeda, karena tampil sebagai subjek pemikiran filosofis. Hal itu mengingatkan kita pada karya Camus, *Le mythe de Sisyphe*. Di dalamnya Camus mencurahkan dua bab untuk masalah bunuh diri, yaitu bab yang diberi judul "Absurd dan bunuh diri" serta "Bunuh diri filosofis". Camus mengatakan:

Hanya ada satu masalah filosofis yang benar-benar serius: bunuh diri. Menilai bahwa hidup patut atau tidak patut dijalani, adalah menjawab pertanyaan mendasar dalam filsafat.⁵²

Inilah inti persoalan. Jadi, dapat dipahami apa artinya kehadiran sejumlah pengulangan peristiwa bunuh diri dan renungan panjang tentang bunuh diri pada *Ziarah*. Tetapi mengapa masalah itu menjadi sangat penting? Marilah kita ikuti pemikiran Camus:

Karena setiap orang sehat pernah memikirkan tentang bunuh diri, maka tanpa penjelasan lebih lanjut pun dapat diketahui bahwa ada hubungan rahasia antara perasaan tersebut dengan aspirasi ke arah ketiadaan.

Pokok bahasan esai ini tepatnya adalah hubungan antara absurd dengan tindakan bunuh diri, proporsi yang tepat di mana bunuh diri adalah penyelesaian bagi absurditas.⁵³

Masalah bunuh diri penting karena berhubungan dengan masalah absurd. Manusia yang kecewa karena tak adanya arti hidup, mencari jalan keluar, dan ia mendambakan "ketiadaan". Namun, apakah benar bahwa bunuh diri merupakan penyelesaian bagi keadaan absurd? Mengenai hal itu, Camus mengatakan:

Orang bunuh diri karena kehidupan tak patut untuk dijalani, itu tentunya kebenaran – tapi bukan kebenaran yang subur, karena kurang berarti. Namun, apakah penghinaan terhadap keberadaan itu, penolakan terhadapnya itu, disebabkan oleh tiadanya makna dalam keberadaan itu? Apakah absurditas keberadaan itu memaksa orang untuk menghindarinya, baik dengan harapan maupun dengan tindakan bunuh diri. Itulah yang harus dijelaskan, dicari jawabannya dan diterangkan, dengan memisahkan masalah lainnya.⁵⁴

Jika kita mengira dapat menyelesaikan masalah absurd dengan bunuh diri, kita mengikuti pemikiran yang absurd, karena gagasan itu merupakan hal biasa. Sebenarnya, selalu ada hubungan antara absurd, harapan, dan kematian. Dalam *Ziarah*, ada gagasan yang serupa dengan gagasan Camus. Tiga tokoh *Ziarah* bunuh diri karena hidup mereka selalu gagal. Mereka dilewati oleh kehidupan dan mereka tak memahaminya. Di antara ketiga tokoh tersebut hanya walikota ketiga yang berbicara tentang bunuh diri secara eksplisit, bahkan ia membahasnya. Di lain pihak, tampak nuansa humor dalam renungan walikota ketiga. Ia menjelas-

kan bunuh diri dari sudut lain, yakni bahwa terdakwa dihukum bersamaan dengan pelaksanaan kejahatannya; dapat juga dikatakan bahwa korban balas dendam pada saat ia dibunuh. Namun, pada akhir renungannya, walikota masuk pada pokok persoalan:

Jadi, bunuh diri tak membawa penyelesaian. Dia adalah persis layar penutup babak terakhir sandiwara. TAMAT, tapi ini hanya untuk lakonnya saja. Sesudah layar turun, tiap tokoh meneruskan kisahnya sendiri-sendiri, dalam sekian lakon yang tidak, atau masih bakal, dikisahkan.

(halaman 85)

Kutipan di atas menunjukkan bahwa bunuh diri merupakan penyelesaian yang salah, karena hanya penyelesaian sementara. "Sesudah layar turun, tiap tokoh meneruskan kisahnya sendiri-sendiri." Kalimat *Ziarah* ini mengingatkan kita pada ungkapan yang ada dalam bahasa Indonesia "kehidupan hanyalah sekadar panggung sandiwara". Ungkapan itu menyiratkan kepercayaan akan adanya kehidupan di dunia lain seperti yang biasa dikenal dalam berbagai agama. Bahkan juga khususnya mengingatkan kita pada konsep Hindu: reinkarnasi. Dalam konsep ini kehidupan dianggap sebagai bagian dari rangkaian kehidupan yang panjang. Setelah kematian, kita kembali ke dunia dalam inkarnasi lain. Kehidupan baru ini tergantung dari "karma", artinya semua yang dilakukan dalam kehidupan sebelumnya. Oleh karena itu bunuh diri bukanlah penyelesaian yang benar, karena setelah kematian kehidupan lainnya akan mulai kembali. Kenyataan tersebut sekali lagi menunjukkan bahwa dalam *Ziarah* terdapat rasa keagamaan pada tokoh-tokohnya.

Akhirnya, dapat dicatat bahwa tema kematian selalu dibiarkan sehubungan dengan tema kehidupan. Memang, kehidupan selalu berakhir dengan kematian. Padahal, kita tak tahu apa-apa mengenai kematian, dan hal itu akan selalu menjadi misteri keadaan manusia. Kita melihat bahwa judul karya mengemukakan gagasan pertemuan antara orang hidup dan orang mati. Pertemuan itu dapat menimbulkan renungan tentang kematian. Demikianlah, dengan *Ziarah*, pembaca diajak untuk merenung tentang kehidupan dan kematian dengan mengambil dan mengumpulkan gagasan yang terdapat menyebar dalam karya. Tema kesadaran yang

muncul dalam seluruh karya akan ditangkap oleh pembaca sebagai alat meditasi. Namun, kesadaran tentang kehidupan dan kematian adalah pokok bahasan yang tak ada habisnya. Manusia tak akan pernah dapat memiliki kesadaran yang penuh atas pokok bahasan itu. Demikianlah, pada akhir karya, pelukis pergi ke kantor walikota untuk meminta jabatan opseter pekuburan yang kosong. Pekuburan merupakan lambang pertemuan antara yang mati dan yang hidup. Dan melakukan ziarah pada tempat itu adalah usaha untuk memahami masalah keberadaan dan kematian. "Tiap langkahnya adalah dia yang ziarah pada kemanusiaan. Pada dirinya sendiri". Itulah kalimat terakhir yang terdapat dalam karva. Pencarian kesadaran tidak akan selesai pada akhir karya, melainkan akan berlangsung terus-menerus selama hidup.

3.2 Kesadaran Sosial

Kita sekarang meninggalkan dunia metafisika, untuk masuk ke dalam masalah sosial. Tampaknya kedua permasalahan tersebut—filsafat dan sosial—bukan masalah yang biasa dibicarakan bersama-sama, karena keduanya membicarakan hal yang berbeda. Bidang ilmu filsafat membicarakan dunia metafisika dan bidang ilmu sosial membicarakan masyarakat manusia yang hidup di dunia riil. Dalam *Ziarah* masalah sosial juga menarik pembaca, terutama karena tokoh-tokoh utamanya dinyatakan dengan sebutan tertentu yang menempatkan mereka sebagai anggota suatu masyarakat. Analisis tema filosofis tidak memberikan penjelasan mengenai hal tersebut. Kita akan mencoba menelaah tema lain, yakni tema kesadaran sosial. Tema ini tidak dominan dalam karya, meskipun demikian, kita menemukannya di sepanjang karya, tersembunyi di antara masalah metafisika. Masalah-masalah tersebut sebenarnya bersifat universal, namun hal-hal yang dikemukakan itu hadir secara nyata dalam masyarakat Indonesia.

Munculnya tema sosial dalam *Ziarah*, memang agak mengherankan. Telah dibuktikan pada analisis tentang struktur bahwa tokoh-tokoh utama tidak tampak seperti individu, kita tak dapat menempatkan mereka dalam suatu

lingkungan sosial. Mereka bukanlah tokoh "nyata", mereka adalah lambang. Bagaimana menjelaskan munculnya tema sosial? Itulah salah satu kekhususan *Ziarah*. Sekali lagi, dapat dikemukakan di sini bahwa masyarakat yang dibicarakan dalam *Ziarah* adalah bahan renungan. Dalam analisis tema metafisika kita lihat bahwa masyarakat adalah "orang lain" (pemikiran Sartre) atau "dunia" (pemikiran Camus). Namun dilihat dari sudut lain, masyarakat yang dilukiskan di sini merupakan sasaran kritik yang dilancarkan oleh pengarang. Kita tak akan menelaah "realitas fiktif", melainkan realitas yang dibicarakan pengarang. Kali ini kita akan melihat bahwa analisis tema akan dilakukan terutama oleh "pengetahuan bersama antara penulis dan pembaca" (*le savoir partagé*). Juga ada beberapa telaah intertekstual yang akan dapat membantu pembahasan.

Hampir semua "deskripsi" sosial yang terdapat dalam *Ziarah* adalah kritik terhadap masyarakat. Dengan melihat objek "deskripsi" tersebut, yang juga merupakan sasaran kritik, dapat dicatat adanya tiga kelompok: para penguasa, para pegawai, baik negeri maupun swasta, dan akhirnya massa.

3.2.1 Para Penguasa

Dalam kelompok ini termasuk para walikota, presiden, perdana menteri, para anggota dewan pemerintah, begitu juga para anggota parlemen. Pertama-tama akan dikemukakan sikap walikota, yaitu yang konflik dengan opseter dan pengapur.

Sebenarnya walikota pertama mempunyai rencana yang harus diwujudkannya, namun ia selalu menundanya hingga keesokan harinya karena ia tak berani melakukannya. Ia menyibukkan diri dengan tugas sebagai walikota. Dan ia berhasil dalam pekerjaannya.

Demikianlah gagasan "besok" ini menjadikan daripada dirinya justru type pamongpraja yang sangat ideal.
(halaman 22)

Kalimat yang tertera di atas sangat ironis. Dapat dikemukakan bahwa ironi adalah cara mencemooh (seseorang atau

sesuatu) dengan mengatakan kebalikan dari yang dimaksudkan. Salah seorang linguis Perancis, Kebrat Orecchioni, menjelaskan bahwa "berironi" adalah mengatakan "kebalikan dari apa yang dimaksudkan" dan bukannya "mengatakan kebalikan dari apa yang difikirkan". Dengan demikian ironi berbeda dari apa yang dinamakan "dusta"⁵⁶. Pada kalimat kutipan dari *Ziarah* terlihat adanya kontradiksi. Pada umumnya, "menunda pekerjaan hingga hari esok" tak akan menghasilkan sesuatu yang baik, namun di sini adalah kebalikannya. Walikota berhasil melaksanakan tugasnya sebagai walikota karena ia menunda rencananya. Di sini ironi terasa bukan pada tataran cerita (karena yang ditunda adalah perwujudan rencana pribadi walikota), namun hal itu terasa terutama pada tataran komunikasi antara pengarang dan pembaca. Dengan demikian, perlu ada "pengetahuan bersama" yang dikenal baik oleh pengarang maupun oleh pembaca. Sebagaimana di banyak negara lain, di Indonesia banyak dikenal birokrasi. Orang tidak terburu melakukan pekerjaannya. Dan jika seorang walikota melakukan pekerjaan seperti itu kita dapat membayangkan bahwa organisasi kantornya sangat menyedihkan. Namun sebaliknya, walikota mendapatkan sukses besar. Mari kita lihat bagaimana suksesnya itu.

Pers, radio dan film penuh memuat gambar-gambar kotapraja terpuji itu dengan walikotanya yang lebih-lebih lagi terpuji. Wawancara-wawancaranya dimuat di halaman muka surat-surat kabar, berkolom-kolom. Komentator-komentator radio kehabisan istilah untuk menandakan betapa patriotiknya walikota itu, betapa baiknya bila seluruh pamongpraja, seluruh buruh tetap maupun buruh harian, di bidang pemerintahan maupun swasta, bahkan seluruh rakyat yang cinta tanah air yang adil dan makmur, menjadikan walikota itu sebagai teladan. Seluruh keluarga walikota gembira dan berbahagia sekali dengan bakal kenaikan pangkatnya itu, terutama dengan publisitas yang begitu hebat dan terus menerus tentang dirinya. Juga gambar-gambar mereka, bahkan gambar-gambar para pelayan dan binatang-binatang yang dipeliharanya, sering ikut dimuat, di "apa-siapa"-kan dalam pers. Umur, pendidikan, ukuran badan, kesukaan mereka masing-masing di waktu senggang, warna, bintang film, lagu, biduan atau biduanita mana yang mereka sukai, bintang kelahiran mereka dan seterusnya, semua dicatat dengan cermatnya oleh wartawan-wartawan kawakan dan reporter-reporter muda mahasiswa fakultas publisistik.

(halaman 23)

Kutipan panjang di atas memperlihatkan sukses walikota. Tidak diperlihatkan keberhasilan pekerjaannya, melainkan popularitas walikota. Suksesnya dibicarakan sebagaimana halnya sukses seorang bintang. Di koran-koran, tidak diperlihatkan walikota yang sedang bekerja, namun pembaca mendapat kisah tentang keluarganya, para pelayan, dan bahkan binatang peliharaannya: dibicarakan pula mengenai warna kesukaan mereka, bintang film serta lagu-lagu yang mereka sukai. Yang penting adalah publisitas dan bukan pekerjaan. Dua kata mengingatkan pada keadaan di Indonesia: "patriotik" dan "tanah air yang adil dan makmur". Pada masa pemerintahan Sukarno, masa penulisan karya, kata-kata itu menjadi slogan. Yang aneh adalah bahwa suksesnya diselidiki oleh panitia penyelidikan.

Pernah mereka – para pegawai dan buruh itu – secara rahasia membentuk sebuah panitia penyelidikan. Tapi setelah tiga bulan bekerja dengan keras, panitia ini hanya dapat melaporkan, bahwa sang walikota yang sedang mereka selidiki secara rahasia itu, tak ada melakukan korupsi, tak ada memiliki perusahaan-perusahaan gelap, tak ada mempunyai bini muda. Karena merasa tak puas, campur heran, campur kagum, campur cemburu, panitia rahasia itu bubar dan melihat dengan sayu betapa sang walikota bahkan semakin giat dan gembira bekerja.
(halaman 22)

Bagian ini menggambarkan realitas secara berlebihan dan tajam. Sering terjadi bahwa seseorang yang berhasil dalam pekerjaan dicemburui oleh para pejabat serta pegawai lainnya. Tampaknya perasaan tersebut dibesar-besarkan sehingga dibentuk panitia penyelidikan untuk memeriksa kejujuran walikota. Dan "karena merasa tak puas, campur heran, campur kagum, campur cemburu" panitia itu bubar. Sebenarnya hal seperti itu sering terjadi dalam kehidupan yang sebenarnya, sehingga cemoohan yang terselip dalam *Ziarah* memantulkan cemoohan yang ada dalam masyarakat tertentu terhadap anggota masyarakat lainnya.

Tokoh lain yang memegang kekuasaan, yang digambarkan dalam *Ziarah*, adalah perdana menteri. Perannya tidak penting dan tidak digambarkan secara panjang lebar. Namun gambaran tentang dirinya tidak sebanding dengan jabatannya.

Perdana menteri menganggu-anggu. Beliau ini berharap benar dalam hatinya, agar beliau bisa lekas kembali ke rumahnya, segera disugui coklat susu oleh isterinya.

(...)

Yang mulia perdana menteri terus menganggu-anggu. Dalam kepalanya, beliau melihat ranjangnya bersprei putih, dan isterinya berbaju dalam warna merahjambu, segar berbau sabun mandi Camay. Dalam hatinya dia mengutuk Shakespeare, mengutuk Sokrates, mengutuk filsuf-filsuf kepalang tanggung, mengutuk snob-snob yang rupa-rupanya di abad ini telah pula ada yang menghuni istana resmi negara.

(halaman 41)

Dapat dikatakan bahwa deskripsi di atas bersifat karikatural, karena seorang perdana menteri digambarkan sebagai orang bodoh. Ia sedang berbicara hal-hal serius dengan kepala negaranya, namun pikirannya melayang jauh. Ia selalu memikirkan hal-hal yang sangat elementer, seperti kopi susu, tempat tidurnya, dan isterinya. Dan perdana menteri itulah yang kemudian diangkat menjadi presiden, ketika kepala negara bunuh diri. Penutur juga mengatakan bahwa beberapa filsuf kepalang tanggung dan para snob telah pula ada yang menghuni istana resmi negara, yang berarti bahwa mereka kini mempunyai peran dalam pemerintahan.

Lalu, kita dapat melihat ketakberdayaan orang-orang yang memegang tampuk kekuasaan dalam hal "rasionalisasi pekerjaan" yang dilakukan oleh opseter. Setelah diterima sebagai opseter, bekas mahasiswa filsafat melakukan reorganisasi kerja di pekuburan. Ia menerapkan rasionalisasi sehingga penguburan dilakukan cepat dan jumlah orang mati tak cukup. Masalah tersebut cepat menjadi masalah nasional.

Pada suatu hari, walikota merasa perlu membincangkan masalah kegelisahan kerja ini dengan badan pekerja harian kotapraja. Pada akhir sidang, kata sepakat tak diperoleh. Ada yang mengusulkan agar opseter muda itu diberhentikan saja, sebab dialah sebenarnya yang menjadi biang keladi dari seluruh kegelisahan kerja itu. Dan yang lebih-lebih mereka kuatirkan adalah, bahwa efisiensi dari opseter itu nanti bakal menjalar juga kejawatan-jawatan resmi dan badan-badan swasta lainnya. Ya, demikian kata mereka yang mengajukan usul itu, bukan tak mungkin pula seluruh kota, ya bahkan seluruh negeri nanti terkena wabah kegelisahan kerja itu. Apakah jadinya suatu negara yang seluruh potensinya dilumpuhkan oleh kegelisahan kerja seperti ini? tanya mereka pada akhir konsiderans usul resolusi mereka,

sambil menambahkan, agar diselidiki secara rahasia siapakah sesungguhnya opseter muda pekuburan yang baru itu. Jangan-jangan dia adalah seorang yang mewakili faham-faham dan aliran-aliran asing yang membahayakan seluruh bangsa dan negara.
(halaman 36-37)

Bila dibaca sepintas lalu, teks di atas tidak nampak sebagai kritik pedas. Namun sebenarnya, kutipan itu menggambarkan situasi yang sangat ironis. Seorang pejabat yang telah bekerja secara sistematis dicurigai berbahaya. Bahkan telah pula dilakukan penyelidikan mengenai dirinya. Ia telah bekerja secara serius tetapi pejabat lainnya lebih menyukai birokrasi. Dengan "pengetahuan bersama", analisis dapat dilakukan lebih jauh. Di sini tampak parodi masyarakat. Sebelum melanjutkan analisis akan dikemukakan lebih dahulu apa yang dimaksud dengan parodi. Parodi adalah tiruan yang mencemooh. Genette mendefinisikannya sebagai "puisi yang digubah sebagai tiruan dari puisi lain, di mana larik yang disusun orang lain dengan maksud berbeda dialihkan ke arah cemooh. Bebas untuk menambah dan memotong apa yang diperlukan bagi tujuan yang ditentukan; namun harus dipakai jumlah kata yang sama, untuk mengingatkan pada yang asli, yang kata-katanya telah dipinjam. Gagasan bentuk asli dan bentuk yang disusun dengan tema yang kurang serius, membentuk kontras yang mengejutkan imajinasi kita, di situlah letak lucunya parodi".⁵⁶ Kembali pada kutipan dari *Ziarah*. Kalimat "Jangan-jangan dia adalah seorang yang mewakili faham-faham dan aliran-aliran asing yang membahayakan seluruh bangsa dan negara!" sering digunakan dalam masyarakat kita antara tahun lima puluhan dan enam puluhan (dalam pidato politik, koran-koran, majalah, maupun percakapan rakyat). Masa itu adalah masa kacau. Sebelum tahun 1960 banyak terjadi pemberontakan di daerah dan pemerintahan belum stabil. Setelah tahun 1960, pemusatan kekuasaan pada Presiden Sukarno berakhir dengan Gerakan Tiga Puluh September 1965 (Pemberontakan G30S/ PKI).⁵⁷ Dalam masyarakat ditemukan kecurigaan antarkelompok. Kalimat itu ditempatkan pada konteks yang menyatakan bahwa orang-orang mencurigai opseter karena ia telah bekerja dengan baik. Kalimat itu memiliki makna mencemooh, jadi ini adalah parodi.

Parodi tersebut diikuti oleh parodi lainnya, namun yang ditemukan kemudian adalah parodi situasi.

Sesuai dengan faham-faham demokrasi yang dianut resmi oleh negara, persoalan itu segera pulalah disampaikan oleh kabinet kepada parlemen. Akan tetapi, justru diparlemen inilah persoalan itu menjadi benar-benar persoalan bertaraf nasional. Fraksi-fraksi pro dan kontra sama-sama tarik urat lehernya. Kekacauan semakin diperbesar lagi oleh fraksi-fraksi kecil yang disebabkan pertimbangan-pertimbangan politik kekuasaan memilih bersikap abstain. Berita-berita pers tentang perdebatan-perdebatan di parlemen ini menambah tegang emosi-emosi dan sentimen-sentimen di seluruh negeri. Rapat-rapat rahasia disinyalir di mana-mana, pamilet-pamflet gelap bertempelan di mana-mana. Surat-surat kaleng berisi fitnahan dan ancaman, dibubuhi gambar-gambar tengkorak, melayang ke mana-mana. Telpon-telpon gelap berdering-dering di tengah malam dan pagi buta, menyampaikan pesan-pesan gelap dari orang-orang gelap kepada orang-orang gelap. Bahkan khotbah di mesjid-mesjid dan gereja-gereja pun sudah ikut-ikutan dalam polemik ini. Mereka lebih banyak membahas kisah pemberontakan-pemberontakan dan peperangan-peperangan daripada menguraikan hadis-hadis dan ayat-ayat kitab suci. Ini semua membuat yang mulia perdana menteri berkali-kali memanggil sidang darurat kabinetnya.
(halaman 38)

Seluruh situasi yang digambarkan pada kutipan di atas memantulkan situasi masyarakat Indonesia sekitar tahun lima-puluhan. Kita juga mendapatkan bukti lain dalam teks. Untuk memecahkan masalah nasional, kepala negara akhirnya mengeluarkan dekrit. Dalam sejarah Indonesia, kita mengenal gagalnya Konstituante yang kemudian melahirkan konstitusi baru. Persatuan negara terancam, Indonesia dalam keadaan bahaya dan Presiden Sukarno menyelesaikan krisis dengan mengeluarkan dekrit pada tahun 1959. Akhirnya, ada petunjuk lain yang memperlihatkan bahwa negara yang dimaksud dalam teks adalah Indonesia.

Pada akhirnya, mereka yang mengajukan pandangan ini mengusulkan, agar di dalam bidang persoalan negeri kita sebagai suatu negara terbelakang, atau menurut istilahnya yang tidak begitu menyakitkan hati: negara yang sedang berkembang, sebaiknya ditinjau kembali volume kerja dari bangsa kita per capita.
(halaman 37)

Dengan demikian, deskripsi masyarakat yang sedang mengalami krisis dalam *Ziarah* adalah parodi masyarakat Indonesia

pada suatu masa tertentu. Situasi yang sangat kritis itu disebabkan oleh seorang pejabat yang telah bekerja dengan serius.

Kini kita akan melihat tema masyarakat yang digambarkan melalui sikap para pejabat dan para pegawai swasta.

3.2.2 Para Pamongpraja dan Pegawai Swasta

Kenyataan pertama mengenai pamongpraja yang menarik perhatian kita adalah yang terdapat pada surat opseter pertama yang bunuh diri.

Pamongpraja yang baik tidak mempunyai pendapat, tidak mempunyai hati nurani.
(halaman 34)

Tanpa banyak penjelasan kita dapat melihat bahwa teks di atas adalah kalimat ironis. Kenyataan itu hampir tanpa konteks. Kalimat ini mengantarkan pembaca untuk mempercayai bahwa opseter pertama bunuh diri karena ia mendapat pengalaman pahit berkenaan dengan statusnya sebagai pamongpraja. Peristiwa lain yang dikisahkan dalam *Ziarah* memberikan kesan yang hampir sama. Opseter kedua telah berusaha untuk melakukan rasionalisasi kerja. Hal itu berarti bahwa dia mempunyai prakarsa, ia mempunyai pendapat. Prakarsanya itu telah menyebabkan krisis di seluruh negeri dan dia sendiri mendapat berbagai persangkaan buruk. Demikianlah kritik ini dilancarkan terhadap situasi tertentu pada masa tertentu pula.

Kritik tidak hanya ditujukan pada para pamongpraja, melainkan juga pada pegawai swasta. Kita melihat misalnya sikap pengusaha pekuburan swasta.

- Formulir-formulir ini harap Saudara isi di sini dan sekarang juga.
- Di sini, sekarang? Guna apa?
- Supaya kami dapat secara syah mengubur isteri Saudara. Tanpa formulir-formulir yang Saudara isi ini, maka menyesal sekali perusahaan kami tak dapat menerima order Saudara.
- Order?! teriak pelukis.
- Ya, order. Bukankah memang order? Nah, Saudara dengar baik-baik. Formulir-formulir yang harus saudara isi dan tandatangani ini merupakan dokumen-dokumen pembuktian kami, bahwa kami telah tak terlibat dalam satu perbuatan yang tak dizinkan oleh negara.
- Apakah mengubur mayat dilarang negara? teriak pelukis.

Hatinya sebesar-besarnya, karena harus melihat lebih lama ke wajah pengusaha penguburan yang gaya bahasanya mulai mengarah-arrah sarjana hukum itu.
(halaman 112-113)

Sikap pengusaha penguburan itu sama sekali tidak simpatik, ia menganggap orang mati sebagai barang dagangan dan ia menerapkan aturan penguburan secara kaku. Baginya, orang mati tak dapat dikubur tanpa formulir yang syah.

Peristiwa lainnya menunjukkan mentalitas orang-orang yang juga menganggap orang mati sebagai sesuatu yang dapat menghasilkan uang. Para buruh di pekuburan meninggalkan jasad opseter pertama untuk mengubur orang lain karena uang.

- Itu kapan-kapan saja nanti dapat kita lakukan! bentak mandor yang memberi contoh kepala kuli-kulunya lari tunggang ke pintu gerbang.

Dan kuli-kuli yang pada penguburan opseter tua ini sama sekali tak ada beroleh persenan apa-apa (walaupun mereka sebenarnya tahu si mayat adalah bekas sep mereka sendiri dan walaupun mereka sebenarnya tahu juga sep mereka itu tak punya apa-apa dan siapa-siapa di dunia ini), membenarkan mandor mereka. Seperti dalam Olympiade saja mereka terbang ke pintu gerbang. Mereka sempat mendengar tadi, yang menunggu di pintu gerbang adalah mayat Cina, sedang yang satu lagi mayat Eropa. Jadi, dua-duanya mayat kaya. Setidaknya, kerabatnya yang kaya, dan pasti tak segan-segan memberi persen besar kepada kuli-kuli pekuburan.

(halaman 30)

Di sini kita melihat keserakahan manusia. Bagi kuli-kuli, kenyataan bahwa mayat itu adalah mayat bekas atasan mereka tak mengubah apa-apa. Bagi mereka, uang di atas segalanya.

Kini kita akan masuk dalam pembahasan tema masyarakat melalui penyajian tentang massa.

3.2.3 Massa

Adakalanya deskripsi masyarakat tidak dilakukan melalui individu namun melalui massa. Misalnya, ketika pelukis mengapur tembok pekuburan, ia menjadi "normal" kembali. Perubahan sikap pelukis mencemaskan masyarakat.

Perubahan tingkah pengapur ini mempengaruhi tingkah seluruh warga kota. Mereka tak dapat memahami perubahan itu. Mereka melihat pada perubahan itu hanya pertanda bakal datangnya satu perubahan tak baik dan tak menyamankan bagi mereka semuanya.

Tiap mereka itu begitu dipengaruhi kejadian dan pemikiran-pemikiran yang diakibatkannya, hingga lambat laun tiap mereka merasa datangnya perubahan pada diri mereka masing-masing. Mereka merasa mereka yang kini adalah lain daripada mereka sebelumnya. Juga orang-orang lain, orang-orang di luar diri mereka, menurut mereka sudah bukan lagi orang-orang seperti yang mereka kenal sebelumnya. Sinar mata mereka, warna wajah mereka, nada-nada suara mereka, arti tiap kata yang mereka ucapkan, telah berubah semuanya.

Mereka bingung. Perasaan yang menghancurkan seluruh keyakinan dan kepercayaan mereka akan diri mereka sendiri selama ini, merebut diri mereka.

(halaman 12-13)

Kita di sini melihat massa yang dianggap sebagai individu. Pada umumnya deskripsi massa menggunakan fokus luar sebagai teknik penceritaan. Kita akan melihat semua aspek dari luar: aspek fisik, gerakan, dan lain-lain. Sebaliknya, pada *Ziarah* dipakai fokus dalam. Kekacauan dan kecemasan umum digambarkan terinci, bukan dengan aspek fisik atau gerakan, melainkan dengan perkembangan perasaan masing-masing orang. Pembaca melihat masyarakat benar-benar seperti massa, seperti satu blok, dan bukannya sebagai kesatuan individu. Deskripsi massa terdapat pada penguburan isteri pelukis. Ia tak dapat langsung dikubur karena suami-tidak mau mengisi formulir penguburan. Orang-orang dari seluruh negeri bahkan dari luar negeri datang untuk menghadiri pemakaman. Kedatangan orang-orang itu digambarkan secara ironis.

Demi gengsi kota dan dirinya sendiri, walikota – bekas wakil walikota dulu yang sudah menjadi walikota – menyuruh angkut mayat isteri pelukis itu ke kamar mati rumah sakit umum. Di sana akomodasi lebih menguntungkan untuk menerima perhatian nasional dan internasional yang diperoleh mayat itu.

Pemilik-pemilik hotel girang. Mereka kehabisan kamar untuk tamu-tamu asing yang membayar dengan mata uang asing berkurs gelap luar biasa besarnya itu. Gudang-gudang, kamar-kamar pelayan, garasi-garasi, semuanya buru-buru dijadikan kamar darurat dan disewakan dengan sewa yang kelewat tinggi. Juga rumah-rumah penduduk biasa banyak yang disunglap jadi losmen darurat. Pendeknya, kematian isteri pelukis itu disambut oleh kota itu sebagai kesempatan luar biasa untuk menggaruk untung luar biasa.

(halaman 117-118)

Kutipan yang tertera di atas menyajikan kegiatan seluruh kota untuk menerima tamu dari seluruh dunia. Deskripsi itu mengingatkan kita pada kegiatan Jakarta selama konferensi internasional. Sebenarnya isteri pelukis menjadi pusat perhatian massa demi gengsi dan keuntungan yang akan didapat.

Masih ada deskripsi masyarakat selama pemakaman isteri pelukis.

Dalam pada itu, keadaan manusia-manusia pengantar jenazah yang duyun-duyun itu sungguh-sungguh telah kacau balau. Karena jenazah belum diberangkatkan juga, banyak mereka yang sudah berlarian berlindung terhadap terik matahari ke bawah pohon-pohon.

Ada yang berbuka baju... terlebih mereka yang datang dalam pakaian hitam. Jas mereka sudah mereka jadikan semacam bantal, dan sambil bergolek di bawah pohon-pohon itu, mereka bersenda gurau. Bahkan ada pula di antara mereka itu yang bermain halma.

Demikianlah, pemakaman menjadi acara piknik. Dua kutipan yang sangat ironis. Pemakaman sama dengan perdagangan atau hiburan. Salah satu tokoh utama Ziarah menyatakan pendapatnya mengenai pemujaan pada kematian:

Jalan fikiran saya – ini Saudara ketahui pasti – melihat pada kuburan suatu lembaga tempat umat manusia memboroskan sentimen dan harta bendanya. Lembaga, di mana maut dipuja secara berlebihan. Ini mengunjuk lurus kepada anggapan, bahwa pekuburan – jadi, juga jabatan Saudara, bahkan diri Saudara – adalah lembaga keangkuhan dan kekenasan umat manusia.
(halaman 136)

Apabila diperhatikan, kata-kata pelukis memperlihatkan pendapat yang sama dengan pencerita: keduanya melancarkan kritik terhadap pemujaan kematian. Perbedaannya terletak pada cara penyampaiannya: pencerita menyampaikan pendapatnya dengan menggunakan ironi.

Kenyataan terakhir mengenai masyarakat yang akan kita teliti adalah pesta perkawinan pelukis.

Dari seluruh negeri berdatangan tokoh-tokoh negara dan kebudayaan menghadiri resepsi tersebut. Karangan-karangan bunga dikirim dari segenap penjuru, memenuhi ruangan resepsi hotel. Karena tak ada ruangan kosong lagi, karangan-karangan bunga yang masih saja berdatangan itu terus saja disambut oleh truk-truk sampah kotapraja dan terus dibawa ke laut. Nelayan-nelayan yang pulang pagi dari laut tercengang melihat bunga sebanyak itu. Sangka mereka, tentulah

itu penghormatan oleh salah satu negara tertentu kepada pahlawan-pahlawannya yang gugur di bahagian laut di situ, entah dalam peperangan mana.
(halaman 81)

Secara sepintas, bagian ini tidak tampak sebagai deskripsi masyarakat. Yang digambarkan bukanlah orang yang datang pada pesta tersebut, melainkan karangan bunga yang memenuhi ruangan resepsi. Dengan mengambil bunga sebagai lambang, pengarang berhasil memperlihatkan beberapa hal sekaligus: orang yang datang, kebesaran pesta, kemewahan, dan akhirnya pemborosan yang nampak pada pesta itu. Kita tahu bahwa karangan bunga akan dibuang begitu pesta usai, dan pemborosan inilah yang menjadi sasaran kritik. Namun, pengarang tak berhenti di situ. Ia melangkah lebih jauh dengan menggambarkan masalah yang disebabkan oleh banyaknya karangan bunga. "...karangan-karangan bunga yang digotong dari dalam hotel itu membuat seolah seluruh kota terbenam dalam bunga." Hal itu membuat marah warga kota dan mengakibatkan pengusiran suami-isteri itu. Jelas bahwa jumlah karangan bunga yang berlebihan hanyalah suatu hiperbola. Kita sekali lagi melihat hal yang serius, seperti kritik terhadap masyarakat, disampaikan dengan gaya humor.

Akhirnya, seluruh analisis bab tiga memberikan dua tema *Ziarah*: kesadaran filosofis dan kesadaran sosial. Tema pertama memang dikembangkan, sedangkan tema kedua terdapat menyebar di antara tema filosofis. Telaah intertekstual menunjukkan bahwa ada pertalian gagasan antara *Ziarah* dengan karya-karya Camus. Selain itu, tampak adanya hubungan yang berhasil antara pemikiran Sartre dan pemikiran yang terdapat dalam *Ziarah*. Analisis tema kedua menunjukkan bahwa pengarang *Ziarah* juga tertarik pada masalah sosial. Namun, tampaknya masalah sosial bukanlah pusat permasalahan. Kritik dilancarkan pada berbagai situasi di Indonesia walaupun arahnya tidak jelas. Memang, hal itu hanyalah cetusan perasaan di sana sini. Sebagaimana kita ketahui dari bab yang terdahulu, Iwan Simatupang adalah seorang pengamat masalah sosial-politik yang cukup tajam, bahkan surat-suratnya yang berisi ulasan politik pun telah diterbitkan.

Catatan :

- ¹ M.P. Schmitt dan A. Viala 1982:184.
- ² Roland Barthes 1966:8-9.
- ³ M.P. Schmitt dan A. Viala 1982:29.
- ⁴ J.P. Sartre 1970:21.
- ⁵ J.P. Sartre 1970:22.
- ⁶ *Cogito* berasal dari kalimat latin *cogito ergo sum*, "saya berpikir, karena itu saya ada". Kalimat ini diucapkan oleh Descartes, ahli filsafat Perancis yang terkenal dari abad XVII.
- ⁷ J.P. Sartre 1970:66-67.
- ⁸ J.P. Sartre 1970:36-37.
- ⁹ J.P. Sartre 1970:74-75.
- ¹⁰ J.P. Sartre 1970:28.
- ¹¹ J.P. Sartre 1970:81.
- ¹² J.P. Sartre 1943:307.
- ¹³ J.P. Sartre 1943:305.
- ¹⁴ J.P. Sartre 1943:314.
- ¹⁵ J.P. Sartre 1943:312.
- ¹⁶ Albert Camus 1942:49.
- ¹⁷ Albert Camus 1942:50.
- ¹⁸ Shakespeare 1964:98.
- ¹⁹ Albert Camus 1942:18.
- ²⁰ Albert Camus 1942:29.
- ²¹ Albert Camus 1942:39.
- ²² Albert Camus 1942:95-96.
- ²³ Albert Camus 1942:96.
- ²⁴ B.T. Fitch 1964:10.
- ²⁵ Albert Camus 1942:36.
- ²⁶ Albert Camus 1957b:127-128.
- ²⁷ Albert Camus. 1957b:115-117.
- ²⁸ B.T. Fitch 1964:208.
- ²⁹ Albert Camus 1957:179.

- ³⁰ Koentjaraningrat 1984:374.
- ³¹ Koentjaraningrat 1984:374.
- ³² Albert Camus 1957:36.
- ³³ To Thi Anh 1985:71-78.
- ³⁴ To Thi Anh 1985:92.
- ³⁵ Albert Camus. 1950:18-19.
- ³⁶ "Hubungan panca indera" (*correspndances des sensations*) adalah gagasan yang dikemukakan oleh Beaudelaire, penyair besar Perancis dari abad XIX, pemuka aliran *symbolisme*. Penyatuan indera membantu manusia untuk mengungkapkan simbol-simbol yang tersembunyi. Gagasan ini terus dipakai hingga sekarang oleh para kritikus sastra Perancis.
- ³⁷ Atmakusumah et al. 1982:102-103.
- ³⁸ B.T. Fitch 1964:175.
- ³⁹ Koentjaraningrat 1984:372-373.
- ⁴⁰ Albert Camus 1951:41.
- ⁴¹ Albert Camun 1951:37-38.
- ⁴² Albert Camus 1951:367.
- ⁴³ Albert Camus 1951:27.
- ⁴⁴ Albert Camus 1951:323
- ⁴⁵ Alber Camus 1951:339-340.
- ⁴⁶ Albert Camus 1942:23.
- ⁴⁷ Albert Camus 1942:32.
- ⁴⁸ Albert Camus 1942:34.
- ⁴⁹ Albert Camus 1942:39.
- ⁵⁰ Albert Camus 1950:17.
- ⁵¹ Iwan Simatupang 1976:67.
- ⁵² Albert Camus 1942:17.
- ⁵³ Albert Camus 1942:20-21.
- ⁵⁴ Albert Camus 1940:23.
- ⁵⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni 1977:134.
- ⁵⁶ Gérard Genette. 1982:23.
- ⁵⁷ Iwa Kusuma Sumantri 1969:18-111.

BAB 4

KESIMPULAN

Setelah mengikuti perjalanan panjang untuk memahami *Ziarah*, akhirnya tibalah kita pada kesimpulan. Pertanyaan yang muncul di akhir penelitian adalah: telah berhasilkah kita menangkap makna yang terkandung dalam *Ziarah*? Juga pertanyaan-pertanyaan yang telah dilontarkan di awal penelitian teringat kembali: apakah *Ziarah* hanya merupakan corong gagasan filsafat "Barat" ataukah benar-benar merupakan hasil komunikasi budaya. Dan layaklah pengarang dianggap sebagai salah seorang "pembaharu sastra Indonesia"? Ternyata pertanyaan-pertanyaan itu berkaitan satu sama lain.

Dalam penelusuran makna di sepanjang karya, tampak mencuat adanya pencarian yang mempunyai tujuan ganda, yaitu:

- pencarian tentang apa yang disebut "novel baru Indonesia"
- pencarian tentang makna kehidupan dan kematian.

Menemukan pencarian ganda itu dalam satu karya sastra bukanlah hal yang biasa, karena pencarian tersebut terjadi pada dua tingkatan yang berbeda, yaitu pencarian bentuk suatu "genre" sastra dan pencarian dalam isi karya yang bersifat filosofis. Pencarian ini sangat diperkaya oleh komunikasi budaya. Studi tentang struktur dan makna karya serta konteks tekstual yang menyertainya menjadi saksi pencarian ini.

Pertama-tama studi dipusatkan pada *Ziarah* sebagai karya yang mandiri; analisis membuktikan bahwa *Ziarah* telah melanggar berbagai kaidah novel tradisional, bahkan dapat dikatakan bahwa melalui karyanya ini, Iwan Simatupang telah melakukan "pemberontakan" dalam sastra. Tiadanya hubungan logis dalam cerita, penghapusan identitas tokoh dan abstraksi kerangka ruang dan waktu memberikan aspek yang sama sekali baru pada *Ziarah*, terutama di tengah novel-novel Indonesia pada tahun enam puluhan, masa pembuatan karya ini. Tidakkah mengherankan apabila para

kritikus telah menggolongkannya ke dalam *Nouveau Roman*, salah satu aliran kesusasteraan yang ketika itu sedang hangat-hangatnya dibicarakan di Perancis. Pengarangnya sendiri, Iwan Simatupang, mengakui bahwa ia adalah "pencandu sastra Perancis". Namun, para kritikuslah yang akan menentukan apakah *Ziarah* hanya merupakan imitasi karya pengarang *Nouveau Roman*—seperti yang sering dituduhkan padanya—atau bukan. Hasil analisis menunjukkan jauh dari pada itu. Memang ada beberapa persamaan dengan karya-karya *Nouveau Roman*, terutama dalam ketiadaan koherensi cerita yang mengejutkan pembaca.

Dalam salah satu wawancara, Robbe-Grillet mengatakan bahwa manusia memang tidak koheren, ia terpotong-potong dalam dirinya.¹ Selanjutnya, hilangnya unsur-unsur "realitas fiktif" seperti identitas tokoh dan kerangka ruang dan waktu, dianggap sebagai ciri *Nouveau Roman*. Akan tetapi, dalam *Ziarah* semua itu menyiratkan suatu gagasan tertentu, di dalamnya terdapat suatu perspektif simbolis. Sebaliknya, di dalam *Nouveau Roman*, Robbe-Grillet menekankan pentingnya "gerak dan objek" dan ia menentang gagasan yang menonjolkan pentingnya perlambangan,² walaupun pendapatnya itu ditentangnya sendiri kemudian dalam salah satu wawancara, misalnya dengan menyatakan bahwa karyanya, *La Jalousie*, adalah suatu metafora yang besar.³

Marilah kita kembali pada *Ziarah*. Dalam karya ini, penutur sering kali memberi kesan pada pembaca bahwa karya ini memang mengandung aspek simbolis. Tiadanya nama misalnya, sangat ditonjolkan. Tidak cukup baginya mengganti nama-nama diri dengan jabatan tokoh. Penutur menggarisbawahi keadaan itu dengan menyatakan secara eksplisit bahwa nama pelukis tidak dikenal. Bahkan isterinya pun tidak mengenal nama itu, karena pada waktu pernikahan, di balai kota, ia hanya menuliskan: Ganda En (NN). Dan masih ada lagi, nama ini adalah juga nama dari suatu lukisan abstrak yang menampilkan seorang badut dengan lubang besar di kepalanya. Apabila penonjolan atas tiadanya nama tokoh dihubungkan dengan lukisan badut yang kepalanya berlubang, maka akan terbukalah berbagai kemungkinan interpretasi.

Analisis tentang kerangka ruang dan waktu telah menekankan kemungkinan simbolisasi itu. Ruang bukanlah dekor, bukan pula gambaran psikologis tokoh. Yang dikemukakan adalah oposisi ruang tertutup dan ruang terbuka, yang membawa kita pada berbagai perlambangan. Ruang tertutup dapat melambangkan segala yang terbatas: dunia tempat kita hidup, kehidupan itu sendiri, atau bisa juga pikiran manusia. Sebaliknya, ruang terbuka melambangkan segala yang tak terbatas: alam semesta, ketiadaan, atau juga imajinasi. Sementara itu analisis waktu menunjukkan bahwa sangat sedikit penunjuk waktu di dalam karya ini. Lagi pula, di dalam karya ini terdapat penyatuan waktu dan kerancuan waktu. Semua itu meniadakan kesan adanya "realitas fiktif" yang masih tinggal—bila ada—pada pembaca dan membuktikan bahwa semua peristiwa terjadi dalam pikiran penutur.

Lambang-lambang ini membawa kita pada kesimpulan bahwa karya ini tidak menampilkan "cerita fisik" melainkan "cerita mental". Lagi pula, di sepanjang karya bermunculan kata-kata atau kalimat filosofis yang dikemukakan secara eksplisit: inilah segi esai dari novel-esai. Hal itu memberikan suatu ciri lain kepada penulis *Ziarah*: ia dituduh telah mengambil pemikiran eksistensialis bulat-bulat. Telah kita lihat dalam Pendahuluan (Bab I) bahwa nama Iwan Simatupang bukan hanya dihubungkan dengan Robbe-Grillet, melainkan juga dengan para penulis Perancis lainnya, terutama Sartre dan Camus. Kenyataan bahwa seorang pengarang Indonesia dihubungkan dengan nama pengarang *Nouveau Roman* seperti juga dengan nama para pengarang yang membahas masalah metafisika, cukup menarik perhatian. Memang, Sartre dan Camus juga menulis karya sastra di samping menulis esai filosofis. Tentu saja karya sastra yang ditulis merupakan penjabaran dari esai filosofis mereka. Mereka juga mengemukakan berbagai pemikiran yang mendalam tentang sastra, akan tetapi mereka mengemukakan gagasannya dalam bentuk yang tradisional. Ternyata, karya Iwan Simatupang dihubungkan dengan karya Robbe-Grillet dalam usaha pencarian bentuk roman yang baru, sedangkan karya Sartre dan Camus dihubungkan dengan *Ziarah* dalam segi tematis.

Analisis tema dilakukan berdasarkan hasil analisis isotopi leksikal. Analisis itu menampilkan beberapa isotopi yang dapat dikelompokkan dalam isotopi pemikiran, isotopi perasaan, dan isotopi ruang dan waktu. Dua kelompok pertama mula-mula tampaknya sangat berbeda, namun ternyata keduanya mempunyai titik singgung yang meyakinkan, yaitu isotopi kesadaran. Hal itu diperkuat dengan adanya isotopi ruang dan waktu yang justru menunjukkan tiadanya kerangka ruang dan waktu. Itulah sebabnya maka analisis tematis dilakukan berlandaskan gagasan tentang kesadaran.

Tema pertama yang juga sangat dominan adalah tema kesadaran filosofis. Hal itu tidaklah mengherankan, karena karya ini terutama membahas masalah kehidupan dan kematian. Judulnya saja telah menampilkan masalah tersebut. Tema kedua yang dikemukakan karya tidak begitu menonjol, bahkan jauh kurang penting dibandingkan dengan tema yang pertama. Tema itu adalah tema kesadaran sosial. Walaupun demikian, tema ini menarik perhatian pembaca karena lebih dekat dengan "realitas". Dalam berbagai bagian karya, tersebar di sana sini di antara tema filosofis, terpantul keadaan sosial di Indonesia menjelang tahun enam puluhan. Tentu saja hal itu terdapat di antara kalimat, tersembunyi dibalik ironi dan humor. Sebenarnya, masih ada tema lain yaitu tema "keadaan bawah sadar", akan tetapi tema terakhir ini tidak dibahas di sini karena untuk menganalisis tema ini perlu digunakan suatu pendekatan lain.

Pada umumnya, para pengarang *Nouveau Roman* tidak berbicara tentang filsafat, mereka terutama sibuk dengan gambaran objek dan gerakan. Itulah sebabnya maka dalam karya-karya mereka terdapat deskripsi yang terinci mengenai objek dan gerakan. Sebaliknya, di dalam *Ziarah* sedikit sekali terdapat deskripsi tentang objek dan gerakan. Yang banyak digambarkan justru pikiran atau kesadaran, pemikiran yang biasanya disampaikan dalam esai filosofis.

Telah kita lihat bersama bahwa gagasan filosofis yang banyak terdapat dalam *Ziarah* terutama adalah gagasan yang dikemukakan oleh Sartre dan Camus. Apakah memang benar bahwa gagasan-gagasan tersebut telah ditelan bulat-bulat oleh Iwan Simatupang dan dituangkan dalam *Ziarah* begitu saja? Sepintas lalu, tidaklah sukar untuk menjawab

pertanyaan ini. Suatu studi intertekstual tentang tema itu menunjukkan bahwa banyak tindakan, pemikiran, ucapan yang dapat ditelusuri kehadirannya dalam karya-karya Sartre dan Camus. Pada pandangan pertama tampaknya opseter dan para walikota membawakan gagasan Sartre, sedangkan pelukis membawakan suara Camus. Akan tetapi, setelah suatu analisis yang mendalam, dapat dikatakan bahwa tokoh-tokoh itu tidaklah diciptakan untuk membawakan gagasan tertentu, melainkan menampilkan percampuran ide filosofis.

Berikut ini beberapa contoh penampilan ide-ide Sartre. Seorang mahasiswa filsafat meninggalkan keluarganya, kekayaannya, studinya yang cemerlang di universitas dan menjadi opseter pekuburan, karena dia ingin menggunakan kebebasannya untuk memilih. Walikota pertama ingin bertindak, dia ingin membalas dendam, akan tetapi dia selalu menangguhkan saat bertindak karena dia dikuasai oleh *mauvaise foi*. Walikota yang ketiga terpaksa harus memilih antara menyuruh bunuh pelukis dan membunuh diri. Dia telah memilih bunuh diri. Walikota keempat terpaksa harus mengambil alih tanggung jawab untuk menguburkan isteri pelukis tanpa surat-surat yang syah. Semua ide itu, kebebasan, pilihan, balas dendam, *mauvaise foi*, tanggung jawab, adalah ide-ide Sartre. Akan tetapi, mengemukakan ide orang lain belum berarti menyetujuinya.

Analisis tematis menunjukkan bahwa ide-ide Sartre itu sering kali dikemukakan secara karikatural. Misalnya, konflik pandangan dikemukakan dengan gambaran dua mata yang berpandangan melalui lubang kunci. Contoh lain menunjukkan bahwa untuk menampilkan ide tanggung jawab telah gunakan pengulangan kalimat tanya yang dimulai dengan "Mengapa...?" dan dijawab dengan: "Perasaan tanggung jawabnya" sebanyak sembilan kali berturut-turut. Dan banyak contoh lainnya dalam analisis. Penggambaran tindakan secara humoristis, pengulangan yang berlebih-lebihan, semua itu tidak menunjukkan respek terhadap ide-ide eksistensialis. Sebaliknya, hal itu memberi kesan pada pembaca bahwa ia berhadapan dengan karikatur. Humor dan karikatur itu memang menjadi ciri khas karya Iwan Simatupang. Menggabungkan masalah yang "sangat serius" dengan tawa yang

berkepanjangan, seperti yang sering kali terdengar gemanya dalam karya, bukanlah hal yang biasa dilakukan. Namun, sebagaimana juga dikemukakan dalam teks, tawa itu sebenarnya adalah tangis juga.

Marilah kita lihat beberapa penampilan ide-ide Camus. Sebenarnya ide-ide itu tidak ditampilkan melalui wicara tokoh-tokoh, akan tetapi tersebar dalam berbagai bentuknya di keseluruhan karya. Masalah utama, absurditas kehidupan misalnya, adalah masalah yang ditonjolkan oleh Camus. Kehidupan itu absurd karena selalu berakhir dengan kematian. Jadi, kehidupan itu tak bermakna. Kondisi hidup itu langsung membawa kita pada pusat permasalahan: kematian. Apabila kehidupan itu tak berharga untuk dilalui, apakah orang berhak untuk membunuh diri? Banyaknya peristiwa bunuh diri di dalam *Ziarah* menjadi bukti adanya masalah itu. Kemudian, sebelum walikota yang ketiga bunuh diri, ada wicara penutur yang cukup panjang membahas masalah itu. Sebenarnya, bunuh diri tidak membawa penyelesaian. Kehidupan ini tak mempunyai jalan keluar. Ide Camus lainnya yang mempunyai kaitan erat dengan absurditas adalah pemberontakan. Gagasan pemberontakan ditampilkan oleh beberapa orang tokoh, terutama oleh pelukis. Misalnya, dia tidak mau mengisi formulir kematian isterinya karena tidak mau menjadi budak birokrasi. Sebenarnya, masih ada tindakan pelukis yang lain, yang menyebabkan pelukis dapat dianggap sebagai seorang tokoh yang menunjukkan persamaan warna dengan tokoh Camus. Keterasingannya dari masyarakat, hubungannya dengan alam, menunjukkan persamaan tersebut. Walaupun demikian tak dapat dikatakan bahwa pelukis seorang tokoh Camus, karena di samping persamaannya ada pula perbedaannya. Misalnya hubungan antara manusia dengan alam pada karya Camus dan *Ziarah* mempunyai landasan yang berbeda. Bagi Camus, alam menunjukkan ketidakpeduliannya pada nasib manusia karena alam tidak tersentuh oleh kekhawatiran akan adanya kematian. Sebaliknya, dalam *Ziarah* hubungan manusia dengan alam selalu digambarkan harmonis. Itulah gagasan yang berlandaskan filsafat "Timur".

Demikianlah, di sepanjang karya, tidak hanya ditemukan ide-ide yang datang dari "Barat", tetapi tampak juga berbagai

pemikiran yang lebih dekat dengan pembaca Indonesia pada umumnya, yaitu yang berasal dari kebudayaan "Timur". Pemikiran itu ditemukan tersembunyi dibalik ide-ide "Barat". Misalnya tentang hubungan manusia dengan alam. Bagi pelukis, laut adalah tempat berlindung. Pasangan pelukis dan isterinya hidup di tepi pantai penuh kebahagiaan. Setelah kematian isterinya, pelukis menyerahkan semua lukisannya ke laut. Ia menerima bakatnya dari alam dan mengembalikannya pada alam. Sambil berenang, ia membawa lukisannya satu persatu ke tengah laut dan menyatukan dirinya dengan laut.

Pelukis menjaga hubungan baik, bukan hanya dengan laut saja melainkan juga dengan matahari. Analisis membuktikan bahwa pelukis berhasil menyesuaikan dirinya dengan matahari, ia dapat memandangnya selama disukainya. Harmoni antara manusia dengan alam adalah pemikiran yang sangat penting dari filsafat "Timur".

Selain itu, Iwan menulis dalam surat pribadinya bahwa ia ingin menciptakan "tokoh Asia" namun ia pun mengakui kegagalannya. Yang diciptakannya adalah tokoh campuran Eropa dan Asia. Jadi tokohnya adalah seseorang yang berlatar belakang dua kebudayaan: budaya Eropa dan budaya Asia.

Untuk dapat menjelaskan masalah tokoh Eurasia itu akan kita lihat kembali hasil penelitian tentang pencarian yang kedua, yaitu pencarian makna kehidupan dan kematian, suatu kegelisahan yang sering kali menekan manusia "modern". Kegelisahan seperti itu banyak melanda orang-orang Eropa, atau paling tidak, banyak dibicarakan dalam karya sastranya. Masalah itu ditampilkan dalam *Ziarah* melalui pemikiran para pengarang Eropa, terutama ide-ide Sartre dan Camus. Tokoh *Ziarah* mencari jawaban masalah itu dengan kuliah-kuliahnya di universitas, namun ia tidak berhasil menemukannya. Karena itulah dia meninggalkan universitas dan mencoba menemukannya dengan menggunakan cara yang biasa digunakan oleh orang "Timur" dalam pencarian mereka. Ia pun melakukan meditasi selama dua puluh tujuh tahun di pekuburan. Namun ia juga tidak berhasil, karena sebenarnya di dalam meditasi semacam itu tidak lagi dipersoalkan masalah kehidupan dan kematian

seperti yang dilakukan oleh tokoh *Ziarah*. Bagi mereka yang biasa melakukan meditasi seperti itu hidup hanyalah maya. Hal itu tercermin dalam ungkapan bahasa Indonesia yang menggunakan kata "mayapada" untuk mengacu pada dunia. Akhirnya, memang terjadi perubahan pada tokoh *Ziarah*. Pelukis menerima kematian isterinya, rasa cintanya membimbingnya pada penerimaan itu. Walaupun demikian, ia masih tetap melanjutkan pencariannya dengan sedikit perubahan dalam masalahnya. Bukan lagi hanya pencarian makna kehidupan dan kematian bagi seseorang atau individu, melainkan tokoh melakukan "... ziarah pada kemanusiaan. Pada dirinya sendiri." Jadi, itu merupakan pencarian yang tidak akan pernah selesai. Demikianlah, tokoh dalam *Ziarah* memang seorang tokoh yang merupakan hasil komunikasi budaya Eropa dan Asia.

Dalam pencariannya tentang bentuk baru novel Indonesia, pengarang *Ziarah* telah menciptakan suatu karya yang tidak teratur, yang mengejutkan pembaca. Apabila pembaca mencari koherensi karya, ia tidak akan menemukannya. Akan tetapi, tiadanya koherensi ini, seperti telah diungkapkan dalam analisis, memang dilakukan dalam rangka pencarian. Tiadanya koherensi ini dapat dianggap sebagai sesuatu yang menjengkelkan, yang menjadi "batu sandungan" bagi pembacanya. Namun, hal itu dapat juga dianggap sebagai refleksi keindahan, seperti yang dapat dilihat pada sebuah benda yang terbuat dari kristal yang memberikan berbagai refleksi cahaya, sesuai dengan sudut pandang orang yang melihatnya. Apabila karya ini dibaca kembali, selalu ditemukan hal-hal baru yang tersembunyi di antara baris-barisnya. Dan ambiguitas semacam itulah, yakni dalamnya sesuatu yang tak dikenal, yang merupakan ciri khas karya sastra.

Akhirnya dapat pula disimpulkan bahwa dalam *Ziarah* bentuk roman menyembunyikan makna; struktur karya mengandung simbol-simbol tertentu. Dapat dikatakan bahwa bentuk dalam *Ziarah* merupakan suatu pencarian bentuk roman yang berkaitan erat dengan pencarian makna kehidupan dan kematian.

Dapat dikatakan bahwa penelusuran makna *Ziarah* ditopang oleh dua pendekatan sastra yang memberikan peluang-peluang baik untuk penelitian teks pada umumnya, teks

sastra pada khususnya, yaitu strukturalisme dan semiotik. Setiap satuan teks, setiap unsur struktur mempunyai potensi untuk mengandung makna. Hal itu tidak mengherankan karena kedua pendekatan tersebut mempunyai seorang bapak, yaitu F. de Saussure. Khususnya untuk karya sastra, yang menggunakan bahasa sebagai bahan dasarnya, linguistik dapat membantu mengungkapkan tanda-tanda yang tersembunyi di dalamnya. Penelusuran hubungan struktur dan makna tersebut diperjelas dengan adanya teori tentang mitos yang dikemukakan oleh Roland Barthes. Di dalam teori itu Barthes mengemukakan adanya rangkaian semiotik, yaitu sistem tanda tahap kedua. Yang disebut tanda dalam sistem yang pertama hanya menjadi penanda dalam sistem yang kedua. Jadi, unsur-unsur karya sastra, bahkan keseluruhan struktur karya sastra dapat menjadi penanda dari suatu makna tertentu yaitu yang disebut makna metaforis. Demikianlah, telah kita lihat dalam *Ziarah* bahwa unsur-unsur struktur, misalnya peniadaan logika naratif, menyembunyikan makna absurditas kehidupan. Bahkan dapat dikatakan bahwa keseluruhan struktur novel yang menunjukkan perjalanan ke arah novel baru Indonesia juga sejalan dengan pencarian makna kehidupan.

Akhirnya dapat pula dikemukakan bahwa metode intertekstual juga sangat membantu dalam penelusuran makna ini, terutama dalam menghadapi unsur-unsur teks yang berasal dari karya lain, bahkan dari budaya lain. Memang ternyata kode sastra tidak terbatas. Apa yang telah dikemukakan oleh seorang penulis dapat dikemukakan kembali oleh penulis lain dengan beban makna yang berbeda. Dari penelitian *Ziarah* dapat pula terlihat bahwa penelitian sastra tidak dapat dilakukan semata-mata secara linear. Sesuai dengan pendapat Kristeva, teks sastra memang merupakan suatu jaringan paragram, dan untuk menangkap makna teks, jaringan tersebut harus dikuasai. Dengan penelusuran intertekstual, dapat ditemukan bahwa dalam *Ziarah* terkandung nilai-nilai budaya "Barat" dan "Timur".

Penelitian *Ziarah* ini tentulah tidak berhenti sampai di sini saja. Penelusuran makna yang lebih luas, yaitu melalui karya-karya Iwan Simatupang yang lain, terutama ketiga

novelnya yang lain, yaitu *Merahnya Merah*, *Kering*, dan *Koooong* menanti uluran tangan para peneliti sastra.

¹ Ministère des relations extérieures 1982:16.

² Robbe-Grillet 1963:19-20.

³ Ministère des relations extérieures 1982:24.

DAFTAR PUSTAKA

- Antawidjaya, Tubagus Djodi Rawayan
 1977 "Iwan Simatupang, Pengejut Baru Novel Indonesia
 Ataukah "Salesman" Alain Robbe-Grillet ?" dalam
Suara Karya, 10 Juni 1977.
- Atmakusumah et al.
 1982 *Tahta untuk Rakyat*. Jakarta: Gramedia.
- Bal, Mieke
 1977 *La Narratologie*. Paris: Klincksieck.
- Barrier, M.G.
 1966 *L'art du récit dans l'étranger d'Albert Camus*. Paris:
 Nizet.
- Barthes, Roland
 1957 *Mythologies*. Paris: Seuil
 1964 "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", dalam *Essais
 Critiques*. Paris: Seuil.
 1966 "Introduction à l'Analyse Structural du Récit",
 dalam *Communication*, no. 8. Paris: Seuil.
 1970 *S / Z*. Paris: Seuil.
 1973 *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil
- Bertens, K. A.A. dan Nugroho
 1985 *Filsafat Barat Abad XX: Jilid II*. Prancis. Jakarta:
 Gramedia.
 1987 *Fenomenologi Eksistensial*. Jakarta: Gramedia.
- Bothorel, Nicole, Francine Dugast, dan Jean Thoraval.
 1976 *Les Nouveaux Romanciers*. Paris: Bordas.
- Burgelin, Claude
 1986 *Lectures de Sartre*. Lyon: Presses Universitaires de
 Lyon.
- Camus, Albert
 1942 *Le mythe de Sisyph*. Paris: Gallimard.
 1947 *La peste*. Paris: Gallimard.

- 1950 *Noces*. Paris: Gallimard.
- 1951 *L'homme révolté*. Paris: Gallimard.
- 1956 *La chute*. Paris: Gallimard.
- 1957a *L'étranger*. Paris: Gallimard.
- 1957b "Jonas ou le peintre au travail", dalam *L'exil et le royaume*. Paris: Gallimard.
- Coquet, Jean Claude
- 1977 *Structuralism & Semiotics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Damono, Sapardi Djoko
- 1984 "Memperbincangkan gagasan besar", dalam *Horison*, XVIII/22
- Danujaya, Budiarto
- 1981 "Pembaharuan Iwan Simatupang dalam Penokohan dan Tema" dalam *Basis*, tahun XXX, September 1981.
- Diem J.M. dan A. Ziv
- 1987 *Le sens de l'humour*. Paris: Bordas.
- Eco, Umberto
- 1979 *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1981 *The role of the reader*. London: Hutchinson
- Foison A. dan J.P. Laurent
- 1981 *Les lectures nouvelles*. Paris: Duculot.
- Fowler, Austin
- 19.. *The major works of Albert Camus*. New York: Monarch Press.
- Fitch, B.T.
- 1964 *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus, S. de Beauvoir*. Paris: Minard.
- 1968 *Narrateur et narrataire dans l'étranger d'Albert Camus*. Coll. Archives des Lettres Modernes, no. 34. Paris: Minard.
- 1973 "Camus nouveliste: L'Exil et le Royaume," dalam

- Revue des Lettres Modernes*, no. VI. Paris: Minard.
- 1982 "Albert Camus. Nouvelles Approches", dalam *Revue des Lettres Modernes*, no. X. Paris: Minard.
- Foulquié, Paul
- 1947 *L'existensialisme*. Coll. Que sais-je?, no. 253. Paris: Press Universitaire de France.
- Fuad Hassan,
- 1973 *Berkenalan dengan eksistensialisme* Jakarta: Pustaka Jaya.
- Genette, Gérard
- 1966 *Figures I*. Paris: Seuil.
- 1969 *Figures II*. Paris: Seuil.
- 1972 *Figures III*. Paris: Seuil.
- 1982 *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- 1983 *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil.
- Ginestier, Paul
- 1964 *Pour connaître la pensée de Camus*. Paris: Bordas.
- Goldenstein, J.P.
- 1980 *Pour lire le roman*. Brussel-Paris: De Boeck Duculot.
- Greimas, A.J.
- 1970 *Du Sens. Essais de la sémantique structurale*. Paris: Seuil.
- Guiraud, Pierre
- 1973 *La sémiologie*. Coll. Que sais-je?, no. 1421 Paris: Presse Universitaire de France.
- Jassin, H.B.
- 1983 *Sastra Indonesia sebagai warga Sastra Dunia*. Jakarta: Gramedia.
- Jeanson, Francis
- 1955 *Sartre*. Coll. Ecrivains de toujours. Paris: Seuil.
- Junus, Umar.
- 1971 "Roman Ziarah dalam 'perspektif perkembangan roman-roman Indonesia,'" dalam *Budaya Jaya*, Mei 1971.

- 1981 *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Gramedia.
- 1983 *Dari Peristiwa ke Imajinasi*. Jakarta: Gramedia.
- 1988 *Karya sebagai sumber makna*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Karjo, Wing.
- 1969 "Roman batin Iwan: Merahnya Merah", dalam *Budaya Jaya*, II.
- Kaufman, Walter A.
- 1956 *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* New York: Meridian Books. Paperback.
- Kerbrat-Orrecchioni, Catherine
- 1977 *La Connotation* Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- 1980 *L'Enonciation. De la subjectivité dans la langue*. Paris: Minard.
- Koentjaraningrat
- 1984 "Kebudayaan Jawa", dalam *Seri etnografi Indonesia*, no. II. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kristeva, Julia
- 1969 *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kusuma Sumantri, Iwa
- 1969 *Sejarah Revolusi Indonesia*, jilid III. Bandung: Stadium.
- Layun Rampan, Korrie
- 1985 *Iwan Simatupang Pembaharu Sastra Indonesia* Jakarta: Yayasan Arus.
- Lécolier
- 1974 *Albert Camus*. Paris: Hatier.
- Lottman, Herbert
- 1978 *Albert Camus*. Paris: Seuil.
- Luxembourg, Jan Van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn
- 1984 *Pengantar Ilmu Sastra*. Diterjemahkan oleh Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.

Mc Call, Pamela.

- 1981 "Iwan Simatupang and cross-cultural influences,"
dalam Paul Sharrad (ed), *Cultural Reflections*.
Honolulu: East West centre.

Mc. Elroy dan Davis Dunbar

- 1972 *Existensialism and modern literature*. New Jersey: The
Citadel Press.

Magnis Suseno, Franz

- 1984 *Etika Jawa*. Jakarta: Gramedia.

Maiffredy, Jean

- 1989 *Introduction de la traduction de Pèlerinage*. Jakarta:
FSUI/BAL

Mangunwijaya, J.B.

- 1988 *Sastra dan Religiositas* Yogyakarta: Kanisius.

Martinet, Jeanne

- 1975 *Clefs pour la sémiologie*. Paris: Seghers.

Ministère des relations extérieures

- 1982 *Alain Robbe-Grillet. Oeuvres cinématographiques*.

Mounier, Emmanuel

- 1943 *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*.
Paris: Seuil.

Mulder Niels

- 1983 *Java – Thailand. A comparative perspective*. Jogjakarta:
Gajah Mada University Press.

Parera, Frans M.

- 1986 *Surat-surat Politik Iwan Simatupang 1964 - 1966*
Jakarta: LP3ES.

Pacally, Josette

- 1980 *Sartre au miroir*. Paris: Klincksieck

Piaget, J.

- 1968 *Le Structuralisme*. Coll. Que sais-je?, no.1311. Paris:
Presse Universitaire France:

Patillon, Michel

- 1974 *Précis d'analyse littéraire. 1. Les structures de la fiction.* Paris: Nathan.

Picard, Michel

- 1976 *La critique littéraire de J.P. Sartre. 1. Objet et thème.* Coll. Archives des lettres modernes, no. 159. Paris: Minard.
1980 *La critique littéraire de J.P. Sartre. 2. Une écriture romanesque.* Coll. Archives des lettres modernes, no. 188. Paris: Minard.

Rastier, Fr.

- 1971 "Systématique des isotopies", dalam *Essais de Sémiotique Poétique.* Paris: Larousse.

Ricardou, Jean.

- 1971 *Pour une théorie du nouveau roman.* Paris: Seuil.
1978 *Le Nouveau Roman.* Paris: Seuil.

Rifaterre, Michel.

- 1979 *La Production du texte.* Paris: Seuil.
1981 "Intertexte inconnu", dalam *Littérature*, no. 41. Paris: Larousse.
1983 *Sémiotique de la poésie.* Paris: Seuil

Robbe-Grillet, Alain

- 1953 *Les Gommès.* Paris: Minuit.
1955 *Le voyeur.* Paris: Minuit.
1957 *La jalousie.* Paris: Minuit.
1959 *Dans le labyrinthe.* Paris: Minuit.
1963 *Pour un Nouveau Roman.* Paris: Minuit.

Royle, Peter

- 1982 *The Sartre - Camus controversy.* Ottawa: University of Ottawa Press.

Sartre, J.P.

- 1938 *La nausée.* Paris: Gallimard.
1939 *Le Mur.* Paris: Gallimard.
1943 *L'être et le néant.* Paris: Gallimard.
1964 *Les Mots.* Paris: Gallimard.

- 1964 *Les séquestrés*. Paris: Gallimard
 1970 *Existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel.

Saussure, Ferdinand de

- 1969 *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

Schmitt, M.P. dan A. Viala

- 1982 *Savoir-lire*. Paris: Didier.

Shakespeare

- 1964 *The merchant of Venice*. Ed. John Russel. New York: Random House Inc.

Sides Sudyarto Ds.

- 1985 "Iwan Simatupang: kerakyat jelataan universal Novel Baru Indonesia", dalam Korrie Layun Rampan (ed), *Iwan Simatupang Pembaharu Sastra Indonesia*. Jakarta: Yayasan Arus.

Simatupang, Iwan

- 1964 *Surat untuk H.B. Jassin, 1 Oktober 1964*. Jakarta: Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin.
 1966 *Surat untuk H.B. Jassin, 26 Mei 1966*. Jakarta: Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin.
 1968a *Surat untuk H.B. Jassin, 7 September 1968, 21 Oktober 1968, dan 17 Desember 1968*. Jakarta: Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin.
 1968b *Surat untuk Satyagraha Hoerip, 25 November 1968*. Jakarta: Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin.
 1968c *Merahnya Merah*. Jakarta: Gunung Agung.
 1972 *Kering*. Jakarta: Gunung Agung.
 1975 *Kooong*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Spencer, Sharon

- 1971 *Space, time and structure in the Modern Novel*. Chicago: The Swallows Press Inc.

Teeuw A. Prof.

- 1983 *Membaca dan menilai sastra*. Jakarta: Gramedia.
 1984 *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
 1989 *Sastra Indonesia Modern*. Jilid II. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Toda, Dami N.
1980 *Novel Baru Iwan Simatupang*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Todorov, Tzvetan
1966 "Les catégories du récit littéraire", dalam *Communication*, no.8. Paris: Seuil.
1968 *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*. Paris: Seuil.
1978 *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan dan Oswald Ducrot
1972 *Dictionnaire des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- To Thi Anh
1984 *Nilai Budaya Timur dan Barat: "Konflik atau harmoni?"* Jakarta: Gramedia.
- Tutescu, Mariana.
1979 *Précis de la sémantique française* Paris: Klincksieck. Van Peursen
1976 *Strategi Kebudayaan*. Diterjemahkan oleh Dick Hartoko. Jakarta: BPK Gunung Mulia dan Yayasan Kanisius.
- Van Peursen, C.A.
1976 *Strategi Kebudayaan*. Diterjemahkan oleh Dick Hartoko. Jakarta: BPK Gunung Mulia dan Yayasan Kanisius.
- Van Zoest, Aart
1981 "Interprétation et sémiotique," dalam Kibédi Varga (ed.), *Théorie de la littérature*. Paris: Picard.
- Widyastanto, F.
1985 "Siapa mau menyusul eksistensialis dari Sibolga?", dalam Korrie Layun Rampan (ed.), *Iwan Simatupang Pembaharu Sastra Indonesia*, Jakarta: Yayasan Arus.

LAMPIRAN

URUTAN SATUAN TEKS

Urutan teks di bawah ini menunjukkan pemilahan teks dalam sekuen yang ditandai dengan angka arab. Kadang-kadang sekuen ini dibagi lagi dalam satuan yang lebih kecil. Maka angka tandanya pun menjadi dua atau tiga.

1. Bangunnya pelukis: suatu pagi, pelukis bangun.
2. Sikap pelukis sehari-hari: ia bangun dengan harapan akan bertemu dengan isterinya di tikungan.
3. Sikap pelukis pada saat kematian isterinya:
 - 3.1. Pemakaman: pelukis tidak mau menghadiri pemakaman isterinya, bahkan dia berlari-lari di trotoar menyaksikan iring-iringan mayat isterinya lewat. (sekuen ini diulang pada nomor 26.31)
 - 3.2. Penyampaian bunga: pelukis menitipkan bunga pada penjaga pekuburan agar ditaruh di makam, kemudian dia pergi. (= 26:35)
 - 3.3. Pemabuk: keesokan harinya, untuk pertama kalinya, bibirnya menyentuh alkohol. Sejak itu dia dikenal sebagai pemabuk.
4. Kebiasaan pelukis: setelah bangun dan berpakaian, dia pergi ke jalan. Dia menentukan arah dengan memandang inti matahari.
5. Tercapainya kemampuan memandang inti matahari. Pengalaman pelukis:
 - 5.1. Pandangan tertuju ke matahari sepanjang hari.
 - 5.2. Akibat kelakuannya: tubuhnya rasa terbakar, dia melompat dan berlari ke penjual minuman keras.
 - 5.3. Pulangnya ke rumah: pelukis diantar oleh orang-orang.
6. Deskripsi jalan dan trotoar tempat pelukis berdiri dan pemikirannya tentang tempat itu.
7. Sikap pelukis ketika dia berjalan di jalanan. Dia menghitung batu-batu tegel kaki lima.
8. Deskripsi harapan pelukis akan bertemu dengan isterinya, diikuti oleh harapan lain untuk keesokan harinya.

9. Keinginan yang sangat besar untuk bekerja: setelah perasaan kosong dirasakannya karena tak dapat bertemu dengan isterinya, maka dia sangat ingin bekerja.
10. Sedikit keterangan tentang masa lalu pelukis:
- 10.1 Pelukis dengan masa depan gemilang: para kritikus yakin bahwa dia sangat berbakat. (= 26.1)
- 10.2 Akhir karier pelukis: segera setelah isterinya dikuburkan, pelukis membuang lukisan-lukisannya dan alat-alat lukisnya ke laut. (= 26.24)
- 10.3 Pekerja harian: setelah kematian isterinya, dia menjadi pekerja harian, yang terutama suka mengecat atau mengapur dinding.
11. Usul opseter pekuburan pada pelukis untuk mengecat dinding luar kuburan. (= 24.27)
12. Tindakan pelukis berlari di jalan, diikuti oleh opseter pekuburan: mendengar permintaan opseter, maka pelukis berteriak dan berlari. Karena merasa kaget dan takut, opseter pekuburan pun ikut lari.
13. Persetujuan atas tawaran kerja: setelah berlari, mereka saling bersimpati dan pelukis menyetujui tawaran kerja.
14. Perubahan sikap pelukis: dia menjadi normal. Dia bekerja dan tidak mabuk lagi. (= 24.32)
15. Kegelisahan masyarakat: perubahan itu dianggap tanda mala petaka bagi semua. Setiap orang merasa takut, kehilangan arah. (= 24.33 + 25)
16. Sidang darurat badan pekerja harian kotapraja untuk menentukan sikap resmi kotapraja terhadap pelukis.
17. Kedatangan walikota ke pekuburan (walikota pertama): dia membawa hasil keputusan rapat. Opseter harus menghentikan pekerjaan pelukis. (= 20.4 + 24.35)
18. Kegagalan walikota: walikota terbentur pada sikap sekongkol antara opseter dan pelukis. Mereka berdua menentang walikota. (= 20.5)
19. Kepergian walikota: sesudah keagalannya, dia pergi. Di tengah jalan, dia jatuh. Dia teringat akan keinginannya membalas dendam. (= 20.6)

20. Masa lalu walikota pertama:
- 20.1. Persetujuan menjadi walikota: Dia menyetujui kedudukan walikota agar dapat membalas dendam pada orang-orang kerdil dan dekil yang hanya memenuhi kebutuhan naluriah.
- 20.2 Penangguhan tindakan balas dendam: Sebagai seorang pegawai negeri yang sangat baik, dia tidak lagi bebas untuk bertindak. Sejak itu, dia tidak dapat lagi melaksanakan programnya, dia mengunci diri di kamarnya.
- 20.3 Kebingungan masyarakat: telah dilaporkan pada walikota bahwa masyarakat menjadi bingung. (= 15 + 24.33 + 25).
- 20.4 Keberangkatan walikota ke pekuburan: dia membawa keputusan rapat badan pekerja harian kotapraja. (= 17 + 24.35)
- 20.5 Kegagalan walikota: Dia tidak dapat menjalankan tugasnya, karena terbentur pada perlawanan opseter dan pelukis. (= 18)
- 20.6 Kepergian walikota: setelah gagal, dia pulang dan di tengah jalan, dia terjatuh. (= 19)
21. Kematian walikota (yang pertama).
22. Konflik antara opseter dan pelukis: setelah kepergian walikota, opseter berlawanan dengan pelukis.
23. Kenangan opseter pekuburan: dia teringat akan sebuah surat yang ditulis oleh pendahulunya. (= 24.4)
24. Ingatan opseter pekuburan tentang masa lalunya.
- 24.1 Kematian dan penguburan opster pekuburan yang terdahulu (sebelum dia bertugas).
- 24.2 Lowongan kerja: walikota (dalam urutan pemunculan dalam teks, yang ini merupakan walikota kedua) mencari opseter pekuburan yang baru.
- 24.3 Lamaran kerja: Setelah mengetahui lowongan kerja itu, putra satu-satunya hartawan terkaya, mahasiswa jurusan filsafat, datang melamar pekerjaan itu dan lamarannya diterima. Dia menjadi opseter pekuburan yang baru.
- 24.4 Pembacaan surat yang ditulis oleh pendahulunya: ketika dia masuk ke dalam rumah dinasny, opseter

yang baru menemukan sepucuk surat, membacanya, dan menaruhnya di buku filsafat untuk menggantikan halaman-halaman tentang logika yang hilang. (= 23)

- 24.5 Rasionalisasi kerja: opseter yang baru memperkenalkan metode dan sistem kerja yang baru.
- 24.6 Kegelisahan masyarakat: para pekerja pekuburan tidak mempunyai pekerjaan yang cukup karena mereka tidak punya cukup mayat.
- 24.7 Diskusi masalah badan pekerja harian kotapraja.
- 24.8 Pengalihan masalah pada gubernur, pada menteri, pada perdana menteri, dan akhirnya pada presiden.
- 24.9 Penyelesaian masalah: presiden telah mengeluarkan dekrit untuk melarang perdebatan tentang rasionalisasi.
- 24.10 Kegelisahan masyarakat berulang: seluruh negeri lumpuh karena ketakutan.
- 24.11 Kunjungan presiden pada opseter pekuburan. Mereka menjadi sahabat. Presiden sangat terkesan oleh kepandaian opseter.
- 24.12 Kematian presiden: ia digantikan oleh perdana menteri.
- 24.13 Surat kiriman perdana menteri: opseter pekuburan telah membaca surat itu dan menaruhnya di dalam buku filsafatnya, menggantikan halaman-halaman yang hilang tentang etika.
- 24.14 Masa pengasingan diri: opseter terpaksa menghentikan rasionalisasi kerja dan dia menutup diri di kamar.
- 24.15 Kedatangan bapak dan bekas mahaguru opseter untuk meminta agar opseter melepaskan pekerjaannya.
- 24.16 Penyatuan kedua surat yang pernah diterima opseter: ia menaruh kedua surat itu di dalam buku filsafatnya, menggantikan halaman-halaman yang hilang tentang agama.
- 24.17 Kekurangan tanah di pekuburan; kuburan-kuburan lama harus dibongkar untuk menguburkan mayat-mayat baru.
- 24.18 Adanya pamflet di dinding pekuburan: ketika ber-

- jalan-jalan malam hari, opseter melihat potret seorang penjahat yang dicari polisi dalam keadaan hidup atau mati.
- 24.19 Pemikiran opseter pekuburan tentang batas antara kehidupan dan kematian.
 - 24.20 Penemuan adanya pamflet-pamflet lain di dinding pekuburan. Opseter berlari pulang.
 - 24.21 Pemikiran opseter pekuburan tentang ranah kehidupan dan kematian.
 - 24.22 Kembali ke pamflet: potret di pamflet itu mirip seseorang yang dikenal opseter, mirip semua orang, mirip dirinya sendiri.
 - 24.23 Penyobekan pamflet.
 - 24.24 Akhir masa pengasingan yang pertama: opseter menyuruh mandor untuk mengapur tembok pekuburan.
 - 24.25 Pertandingan lari maraton: opseter berjalan-jalan, tiba-tiba ia berlari, tanpa disadarinya, ia masuk ke dalam pertandingan maraton.
 - 24.26 Pertemuan dengan orang yang menyamar: orang itu menunjukkan pada opseter, pengapur terbaik untuk mengapur tembok pekuburan.
 - 24.27 Usul opseter pada pelukis: opseter menunggu pelukis di tikungan jalan untuk memintanya mengapur tembok pekuburan. (= 11).
 - 24.28 Hilangnya kuburan isteri pelukis: opseter ingin melihat kuburan isteri pelukis, tetapi kuburan itu telah dibongkar bersama kuburan-kuburan tua.
 - 24.29 Pemikiran opseter pekuburan tentang perasaan tanggung jawab.
 - 24.30 Pengasingan diri yang kedua: opseter pekuburan merasa dihantui oleh perasaan tanggung jawab. Sekali lagi ia mengasingkan dirinya dalam rumah dinas.
 - 24.31 Kedatangan pelukis untuk bekerja, dia diintip oleh opseter pekuburan.
 - 24.32 Kekecewaan opseter: dia berharap melihat reaksi pelukis yang berlebihan apabila pelukis ini melihat bahwa kuburan isterinya tak ada lagi. Namun opseter

- kecewa karena pelukis tidak memperlihatkan sikap yang aneh.
- 24.33 Laporan mandor: masyarakat heboh. (= 15 + 20.3 + 25).
- 24.34 Kepergian mandor: opseter pekuburan meminta mandor untuk mencari sebab-sebab kehebohan itu. Dia pergi dan tak kembali.
- 24.35 Kedatangan walikota (pertama) ke pekuburan membawakan keputusan badan pekerja harian kotapraja. (= 17 + 20.4)
25. Perbincangan antara opseter pekuburan dan pelukis tentang apa yang sedang terjadi di kota: pegawai pekuburan pergi semua, mereka ketakutan.
26. Masa lalu pelukis.
- 26.1 Awal karier sebagai pelukis: ia mempunyai masa depan yang gemilang.
- 26.2 Penukaran lukisan dengan uang asing: ketika dia pergi seorang profesor estetika dan sejarah lukis modern telah mengambil salah satu lukisannya dan meninggalkan uang asing sebagai penggantinya.
- 26.3 Kenaikan jumlah uang: pelukis tidak tahu apa yang harus dilakukannya. Ia sering memainkannya dalam perjudian, namun ia terus-menerus menang.
- 26.4 Usaha lain untuk membebaskan diri dari uang: dia meninggalkan semua uangnya di dalam lemari yang tidak dikuncinya dengan harapan akan dicuri. Akan tetapi, si pemilik rumah merasa terhina dan dia terpaksa pergi dari rumah itu dengan uangnya.
- 26.5 Kehidupan berkelana: pelukis terpaksa pindah dari satu hotel ke hotel lain.
- 26.6 Kenaikan popularitas dan kekayaan: ia sering dikejar wartawan, pelukis tidak menyukai popularitas itu.
- 26.7 Usaha bunuh diri: pelukis ingin bunuh diri dengan menjatuhkan dirinya dari tingkat empat di hotel, akan tetapi dia jatuh tepat di atas seorang gadis, dan mereka pun kawin.
- 26.8 Perkawinan di balai kota: pelukis dan gadis itu pergi ke kantor catatan sipil. Perkawinan itu hanya dihadiri agen polisi yang melihat jatuhnya pelukis.
- 26.9 Rasa muak: pemilik hotel merayakan pesta per-

- kawinan. Bunga berdatangan dari mana-mana. Terlalu banyak bunga menimbulkan rasa muak dan pelukis disalahkan orang.
- 26.10 Pengusiran pelukis: diusir dari kota, pelukis membawa isterinya hidup di sebuah gubuk di tepi pantai.
- 26.11 Harapan para kritikus asing: banyak kritikus seni dari luar negeri yang ingin bertemu dengan pelukis. Maka pemerintah pun memanggil kembali pelukis.
- 26.12 Penolakan pelukis: pelukis tidak mau kembali ke kota dan mengatakan bahwa lukisannya yang terbaik adalah keadaannya sekarang di pantai.
- 26.13 Pemikiran walikota (ketiga) tentang kemungkinan pilihan: dia dapat menyuruh bunuh pelukis dan isterinya atau bunuh diri.
- 26.14 Pembicaraan walikota dengan wakilnya tentang pemilihan walikota.
- 26.15 Ingatan wakil walikota:
- 26.15.1 Pemilihan walikota: sebagai calon walikota, dia hampir terpilih, karena mampu mengucapkan kata-kata yang mempunyai dua konsonan berturut-turut, seperti nama Hitler.
- 26.15.2 Kedatangan calon baru: dia datang membawa spanduk "Hormatilah orang mati."
- 26.15.3 Hasil pemilihan: calon yang baru terpilih menjadi walikota sedangkan yang lama menjadi wakilnya.
- 26.16 Lanjutan pembicaraan antara walikota dan wakilnya: mereka membicarakan pemilihan yang akan datang.
- 26.17 Tindakan bunuh diri walikota (yang ketiga): karena tak dapat menjalankan tugasnya memanggil kembali pelukis ke kota, walikota bunuh diri.
- 26.18 Kembali ke kota: akhirnya, atas permintaan perdana menteri, pelukis kembali ke kota bersama isterinya. Mereka tinggal di rumah dinas walikota.
- 26.19 Kartu nama: setelah mempunyai alamat yang jelas, pelukis membuat kartu nama. Ia membagikannya pada siapa saja. Sejak itu ia tak dapat lagi melukis.
- 26.20 Pemisahan kamar: isteri pelukis meminta kamar terpisah, ia menjauhkan diri dari suaminya.
- 26.21 Penulisan karya: pelukis yang mengintip isterinya, melihatnya sedang menulis novel yang berjudul "Di

- surga tidak ada kartu nama.”
- 26.22 Kembali ke tepi pantai: pelukis membakar semua kartu namanya dan membawa isterinya kembali ke pantai.
- 26.23 Kebahagiaan pasangan: pelukis kembali hidup di pantai dengan penuh kebahagiaan. Ia kembali melukis.
- 26.24 Kedatangan gadis-gadis tua: pasangan pelukis dan isterinya dikunjungi gadis-gadis tua yang ingin menyaksikan kebahagiaan mereka.
- 26.25 Konflik pandangan: terjadi konflik pandangan antara isteri pelukis dan gadis yang paling tua.
- 26.26 Kepergian gadis-gadis tua: isteri pelukis bertanya-tanya tentang gadis yang paling tua tadi. Ketika memandangnya isteri pelukis merasakan sesuatu yang tak nyaman.
- 26.27 Pemikiran isteri pelukis: karena sakit, isteri pelukis mempunyai bayangan-bayangan yang kacau. Kemudian, dia memikirkan hubungannya dengan suaminya. Dia menerima suaminya sebagaimana adanya.
- 26.28 Pemikiran pelukis: juga pelukis memikirkan tentang kemungkinan "menerima suatu keadaan."
- 26.29 Kematian isteri pelukis: setelah mengalami krisis mental dan perasaan kacau, isteri pelukis meninggal.
- 26.30 Penolakan pelukis untuk menjalankan aturan-aturan administratif: dia tidak mau mengisi formulir penguburan isterinya.
- 26.31 Penguburan isteri pelukis: dihadiri olah banyak sekali orang, orang-orang asing berdatangan untuk menghadiri pemakaman tersebut. Akan tetapi, suaminya, si pelukis, tidak mau menghadiri. (= 3.1)
- 26.32 Perbincangan antara pelukis dan ibu mertua hipotetis:
- 26.32.1 Perkosaan: mertua hipotesis pernah diperkosa oleh para tentara pada waktu perang. Ia hamil.
- 26.32.2 Rumah piatu: ibu mertua pelukis meninggalkan anaknya (perempuan).
- 26.32.3 Usaha untuk menemukan anak: sesudah 20 tahun,

si ibu kembali mencari anaknya di rumah piatu, tapi anak tak ada lagi di sana.

26.32.4 Berita kebahagiaan pasangan pelukis dan isteri: gadis-gadis tua membacanya di surat-surat kabar.

26.32.5 Kunjungan: gadis-gadis tua datang beramai-ramai mengunjungi rumah gubuk di tepi pantai untuk melihat kebahagiaan itu. (= 26.25)

26.32.6 Konflik pandangan: terjadi konflik pandangan antara isteri pelukis dan ibu hipotesis yang mempunyai perasaan seakan-akan menemukan anaknya kembali.

26.33 Kepergian ibu hipotetis: pelukis memandangnya pergi.

26.34 Akhir karier pelukis: ia membuang semua lukisannya ke laut dan membakar gubuknya (= 10.2).

26.35 Penyerahan bunga: pelukis pergi ke pekuburan, ia minta tolong pada centeng pekuburan untuk menuhkan bunga yang dibawanya di makam yang baru.

27. Pemikiran pelukis: dia membenci opseter pekuburan karena opseter itu manusia gagal.

28. Penghentian pekerjaan mengapur: meskipun opseter memohonnya dengan sungguh-sungguh, mantan pelukis (yang telah menjadi pengapur) tak mau meneruskan pekerjaannya.

29. Diskusi tentang keberadaan (eksistensi) antara mantan pelukis dan opseter.

30. Kepergian mantan pelukis: sebelum berpisah, antara pelukis dan opseter telah terjalin perasaan simpati.

31. Kematian opseter: karena kegagalannya, dia membunuh diri. Penguburannya hanya dihadiri oleh pekerja pekuburan dan pelukis.

32. Keinginan untuk melihat makam isteri pelukis: pelukis menanyakan letak makam isterinya kepada centeng pekuburan tetapi dia tidak mengenal nama isterinya maupun hari penguburannya.

33. Pertemuan pelukis dengan profesor yang telah menjadi centeng pekuburan.

34. Cerita profesor tentang almarhum opseter pekuburan.

34.1 Seorang mahasiswa yang sangat pandai: sebelum

- menjadi opseter pekuburan, dia adalah mahasiswa di fakultas sastra jurusan filsafat. Kepandaianya dikagumi mahagurunya.
- 34.2 Kepergian mahasiswa itu: dia tidak lagi puas akan pelajarannya di fakultas, maka dia pun pergi dan melamar menjadi opseter pekuburan.
- 34.3 Kepergian mahaguru untuk mengikuti mahasiswanya: sesudah kepergian mahasiswanya, mahaguru tidak dapat lagi mengajar dengan tenang. Dia pun melamar menjadi centeng pekuburan.
35. Usaha melamar pekerjaan: setelah berbincang dengan mahaguru, mantan pelukis, yang juga mantan pengapur, itu pergi ke kotapraja untuk melamar pekerjaan menjadi opseter pekuburan.

Daftar pengulangan peristiwa:

1. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 1 diulang pada sekuen 26.31: pemakaman isteri pelukis.
2. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 3.2 diulang pada sekuen 26.35: penyerahan bunga dari pelukis pada centeng pekuburan.
3. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 10.1 diulang pada sekuen 26.1: masa depan pelukis yang cemerlang.
4. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 10.2 diulang pada sekuen 26.34: akhir karier pelukis.
5. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 11 diulang pada sekuen 24.27: usul dari opseter pada pelukis.
6. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 14 diulang pada sekuen 24.32: perubahan sikap pelukis.
7. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 15 diulang pada sekuen 20.3, 24.33, 25: masyarakat heboh.
8. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 17 diulang pada sekuen 20.4 dan 24.35: kedatangan walikota di pekuburan.
9. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 18 diulang pada sekuen 20.5: kegagalan walikota.
10. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 19 diulang pada sekuen 20.6: kepergian walikota dari pekuburan setelah ia gagal melaksanakan tugasnya.

11. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 23 diulang pada sekuen 24.4: pembacaan surat oleh opseter.
12. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 26.24 diulang pada sekuen 26.32.5: kedatangan gadis-gadis tua.
13. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 26.25 diulang pada sekuen 26.32.6: konflik pandangan antara gadis-gadis tua dengan isteri pelukis.
14. Peristiwa yang terdapat pada sekuen 24.3 diulang pada sekuen 34.2: lamaran kerja mahasiswa filsafat untuk menjadi opseter.

BUKU SERI ILDEP

Seri ILDEP, diterbitkan dalam kerangka *Indonesian Linguistics Development Project 2*, proyek kerja sama antara Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Republik Indonesia, dan Jurusan Bahasa dan Kebudayaan Asia Tenggara dan Oceania, Fakultas Sastra Universitas Negeri Leiden, Belanda (*Ministerie van Onderwijs en Wetenschappen en Ministerie voor Ontwikkelingssamenwerking*).

Buku Seri ILDEP dapat diperoleh pada penerbit berikut:

1. **PENERBIT DJAMBATAN**
Jl. Kramat Raya 152
Jakarta 10420
Tel. (021) 324332 - 322810
2. **PENERBIT BALAI PUSTAKA**
Jl. Wahidin 1
Jakarta 10410
Tel. (021) 374711
3. **GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS**
Jl. Grafika
Kampus UGM, Bulaksumur
Yogyakarta
Tel. (0274) 61037 - 88688 pes. 239, 521
4. **PENERBIT KANISIUS**
Jl. Cempaka 9, Deresan
Yogyakarta 55281
Tel. (0274) 88783
5. **PENERBIT GRAMEDIA**
Jl. Palmerah Selatan 22
Jakarta 10270
Tel. (021) 5483008
6. **PENERBIT PT INTERMASA**
Jl. Bekasi Raya km. 20
Pulo Gadung, Jakarta Timur
Tel. (021) 4602805 - 4602806 - 4602807
7. **PENERBIT PT PUSTAKA UTAMA GRAFIT**
Jl. Kelapa Gading Boulevard TN-2, No. 14-15
Jakarta 14240
Tel. (021) 4710246, 4710747,
8. **DUTA WACANA UNIVERSITY PRESS**
J. Dr. Wahidin 5-19
Yogyakarta 55224
Tel. (0274) 4623, 87929

Buku Seri ILDEP yang telah terbit:

1. Uhlenbeck, E.M., **ILMU BAHASA: Pengantar Dasar**, diterjemahkan oleh Alma E. Almanar, dari buku *Taakwetenschap: een eerste inleiding*,

- 1982, IX + 90 hal., Penerbit Djambatan.
2. Kats, J. dan M. Soerjadi radja, **TATA BAHASA DAN UNGKAPAN BAHASA SUNDA**, diterjemahkan oleh Ayatrohaèdi, dari buku *Spraakunst en taaleigen van het Soendaasch*, 1982, XIV + 213 hal., Penerbit Djambatan.
3. Badudu, J.S., **MORFOLOGI BAHASA GORONTALO**, 1982, XII + 207 hal., Penerbit Djambatan.
4. Uhlenbeck, E.M., **KAJIAN MORFOLOGI BAHASA JAWA**, diterjemahkan oleh Soenarjati Djajaneegara, dari buku *Studies in Javanese morphology*, 1982, XIV + 417 hal., Penerbit Djambatan.
5. Kaseng, S., **BAHASA BUGIS SOPPENG: Valensi Morfologi Dasar Kata Kerja**, 1982, XII + 195 hal., Penerbit Djambatan.
6. Salombe, C., **BAHASA TORAJA SAQDAN: Proses Morfemis Kata Kerja**, 1982, XV + 324 hal., Penerbit Djambatan.
7. Ophuijsen, Ch. A. van, **TATA BAHASA MELAYU**, diterjemahkan oleh T.W. Kamil, dari buku *Maleische spraakkunst*, 1983, XXX + 251 hal., Penerbit Djambatan.
8. Simatupang, M.D.S., **REDUPLIKASI MORFEMIS BAHASA INDONESIA**, 1983, IX + 160 hal., Penerbit Djambatan.
9. Zoetmulder, P.J., **KALANGWAN: Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang**, diterjemahkan oleh Dick Hartoko, dari buku *Kalangwan: a survey of Old Javanese literature*, kata pengantar oleh Haryati Soebadio, cetakan pertama 1983, kedua 1985, XIII + 649 hal., Penerbit Djambatan.
10. Sudaryanto, **PREDIKAT-OBJEK DALAM BAHASA INDONESIA**, 1983, XX + 359 hal., Penerbit Djambatan.
11. Dardjowidjojo, Soenjono, **BEBERAPA ASPEK LINGUISTIK INDONESIA**, diterbitkan sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya: *Some aspects of Indonesian Linguistics*, 1983, IX + 318 hal., Penerbit Djambatan.
12. Robins, R.H., **SISTEM DAN STRUKTUR BAHASA SUNDA**, diterjemahkan oleh Harimurti Kridalaksana, diterbitkan sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya, 1983, XV + 278 hal., Penerbit Djambatan.
13. Kaswanti Purwo, Bambang, **DEIKSIS DALAM BAHASA INDONESIA**, 1984, XIV + 305 hal., Penerbit Balai Pustaka.
14. Muhadjir, **MORFOLOGI DIALEK JAKARTA: Afikasi dan Reduplikasi**, 1984, XII + 203 hal., Penerbit Djambatan.
15. Ardiwinata, D.K., **TATA BAHASA SUNDA**, diterjemahkan oleh Ayatrohaèdi, dari buku *Elmoening basa Sunda*, 1984, XIX + 111 hal., Penerbit Balai Pustaka.
16. Halim, Amran, **INTONASI: Dalam Hubungannya dengan Sintaksis Bahasa Indonesia**, diterjemahkan oleh Tony S. Rachmadie, dari buku *Intonation: in relation to syntax in Indonesian*, 1984, IX + 164 hal., Penerbit Djambatan.
17. Soebadio, Haryati, **JNANASIDDHANTA**, diterjemahkan oleh Dick Hartoko, dari buku *Jñanasiddhanta*, 1985, XIII + 297 hal., Penerbit Djambatan.
18. Ayatrohaèdi, **BAHASA SUNDA DI DAERAH CIREBON**, 1985, XXVIII + 368 hal., Penerbit Balai Pustaka.
19. Hollander, J.J. de, **PEDOMAN BAHASA DAN SASTRA MELAYU**, diterjemahkan oleh T.W. Kamil, dari buku *Handleiding bij de beoefening*

- der Maleische taal en letterkunde*, 1984, XIV + 381 hal., Penerbit Balai Pustaka.
20. *Wijk, D. Gerth van*, **TATA BAHASA MELAYU**, diterjemahkan oleh T.W. Kamil, dari buku *Spraakleer der Maleische taal*, 1985, XXVI + 218 hal., Penerbit Djambatan.
 21. *Loolsma, S.*, **TATA BAHASA SUNDA**, diterjemahkan oleh Husein Widjajakusumah dan Yus Rusyana, dari buku *Soendaneesche spraakkunst*, 1985, XX + 339 hal., Penerbit Djambatan.
 22. *Moeliono, Anton M.*, **PENGEMBANGAN DAN PEMBINAAN BAHASA: Ancangan Alternatif di dalam Perencanaan Bahasa**. 1985, XI + 208 hal., Penerbit Djambatan.
 23. *Blust, R.A.*, **TELAAH KOMPARATIF BAHASA NUSANTARA BARAT: Kumpulan Karya Robert A. Blust**, diterjemahkan dan disunting oleh Bambang Kaswanti Purwo dan James T. Collins, diterbitkan sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya, 1985, XII + 247 hal., Penerbit Djambatan.
 24. *Fox, James J.*, **BAHASA, SASTRA, DAN SEJARAH: Kumpulan Karangan mengenai Masyarakat Pulau Roti**, diterjemahkan oleh Sapardi Djoko Damono dan Ratna Saptari, diterbitkan sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya, 1986, X + 372 hal., Penerbit Djambatan.
 25. *Todorov, Tzvetan*, **TATA SASTRA**, diterjemahkan oleh Okke K.S., Zaimar, Apsanti Djokosuyatno, dan Talha Bachmid, dari buku *Poétique*, 1986, XIV + 84 hal., Penerbit Djambatan.
 26. *Verheijen, J.A.J.*, **PULAU KOMODO: Tanah, Rakyat, dan Bahasanya**, diterjemahkan oleh A. Ikram, dari buku *Komodo: het eiland, het volk en de taal*, 1987, XXIII + 299 hal., Penerbit Balai Pustaka.
 27. *Sarasoegonda, K.*, **KITAB JANG MENJATAKAN DJALANNJA BAHASA MELAJOE**, kata pengantar oleh Harimurti Kridalaksana, 1986, 168 hal., Penerbit Balai Pustaka.
 28. *Martinet, André*, **ILMU BAHASA: Pengantar**, diterjemahkan oleh Rahayu Hidayat, dari buku *Elément de Linguistique générale*, 1987, 248 hal., Penerbit Kanisius.
 29. *Stokhof, W.A.L.*, **FONEMIK BAHASA WOISIKA**, diterjemahkan oleh Hans Lapoliwa, dari buku *Woisika II: phonemics*, 1987, XV + 200 hal., Penerbit Balai Pustaka.
 30. *Vredenburg, Jacob*, **PENGANTAR METODOLOGI UNTUK ILMU-ILMU EMPIRIS**, diterjemahkan oleh A.R. Lopian dan E.K.M. Masinambow, dari buku *Inleiding tot de metodologie der empirische wetenschappen*, 1985, IX + 69 hal., Penerbit Gramedia.
 31. *Ikranagara, Kay*, **TATA BAHASA MELAYU BETAWI**, diterjemahkan oleh Muhadjir, dari buku *Melayu Betawi grammar*, 1988, XVIII + 307 hal., Penerbit Balai Pustaka.
 32. *Gonda, J.*, **LINGUISTIK BAHASA NUSANTARA: Kumpulan Karya**, diterjemahkan oleh T.W. Kamil, 1988, XI + 230 hal., Penerbit Balai Pustaka.
 33. *Kridalaksana, Harimurti*, **BEBERAPA PRINSIP PERPADUAN LEM-SEM DALAM BAHASA INDONESIA**, 1988, 248 hal., Penerbit Kanisius.
 34. *Samarin, William J.*, **ILMU BAHASA LAPANGAN**, diterjemahkan oleh J.S. Badudu, dari buku *Field Linguistics: a guide to linguistic field work*, 1988, 355 hal., Penerbit Kanisius.

35. *Saussure, Ferdinand de*, **PENGANTAR LINGUISITIK UMUM**, diterjemahkan oleh *Rahayu Hidayat* dan disunting oleh *Harimurti Kridalaksana*, dari buku *Cours de linguistique générale*, 1988, 678 hal., Gadjah Mada University Press.
36. *Spal, C.*, **BAHASA MELAYU: Tata Bahasa Selayang Pandang**, diterjemahkan oleh *A. Ikram*, dari buku *Maleische taal: overzicht van de grammatica*, 1989, XII + 230 hal., Penerbit Balai Pustaka.
37. *Luxemburg, Jan Van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn*, **TENTANG SASTRA**, diterjemahkan oleh *A. Ikram*, dari buku *Over Literatuur*, 1989, XV + 235 hal., Penerbit PT Intermedia.
38. *Zanlen, Ellen van*, **VOKAL-VOKAL BAHASA INDONESIA: Penelitian Akustik dan Perseptual**, diterjemahkan oleh *Lukman Hakim*, dari buku *Indonesian vowels: acoustic and perceptual explorations*, 1989, XI + 134 hal., Penerbit Balai Pustaka.
39. *Sudaryanto*, **PEMANFAATAN POTENSI BAHASA: Kumpulan Karangan sekitar dan tentang Satuan Lingual Bahasa Jawa yang Berdaya Sentuh Inderawi**, 1989, 193 hal., Penerbit Kanisius.
40. *Kaswanti Purwo, Bambang* (ed.), **SERPIH-SERPIH TELAAH PASIF BAHASA INDONESIA**, diterjemahkan oleh *Bambang Kaswanti Purwo*, diterbitkan sebagai edisi dwibahasa bersama naskah aslinya, 1989, XVI + 483 hal., Penerbit Kanisius.
41. *Zoet, Aart van*, **FIKSI DAN NONFIKSI DALAM KAJIAN SEMIOTIK**, diterjemahkan oleh *Manoekmi Sardjoe* dan disunting oleh *Apsanti Ds.*, dari buku *Waar gebeurd en toch gelogen*, 1990, IX + 92 hal., Penerbit PT Intermedia.
42. *Vikør, Lars S.* **PENYEMPURNAAN EJAAN: Pembahasan dan Pembaharuan Ejaan di Indonesia dan Malaysia 1900-1972**, diterjemahkan oleh *Mursabyo*, dari buku *Perfecting spelling: spelling discussions and reforms in Indonesia and Malaysia 1900-1972*, 1990, XVI + 108 hal., Penerbit PT Intermedia.
43. *Lapolima, Hans*, **KLAUSA PEMERLENGKAPAN DALAM BAHASA INDONESIA: Suatu Tinjauan Sintaktik dan Semantik**, 1990, XIV + 396 hal., Penerbit Kanisius.
44. *Wiryamartana, I. Kuntara*, **ARJUNAWIWAHA: Transformasi Teks Jawa Kuno lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa**, 1990, XV + 527 hal., Duta Wacana University Press.
45. *Hidayat, Rahayu S.*, **PENGETASAN MEMBACA SECARA KOMUNIKATIF**, 1990, XVI + 231 hal., Penerbit PT Intermedia.
46. *Harimurti Kridalaksana* (ed.), **MASA LAMPAU BAHASA INDONESIA: Sebuah bunga Rampai**, 1991, XII + 411 hal., Penerbit Kanisius.
47. *Danie, J. Akun*, **KAJIAN GEOGRAFI DIALEK DI MINAHASA TIMUR LAUT**, 1991, XIX + 896 hal., Penerbit Balai Pustaka.
48. *Abdullah, Imran Teuku*, **HIKAYAT MEUKUTA ALAM: Suntingan Teks dan Terjemahan beserta Telaah Struktur dan Resepsi**, 1991, XV + 842 hal., Penerbit PT Intermedia.
49. *Soeratno, Siti Chamamah*, **HIKAYAT ISKANDAR ZULKARNAEN: Analisis Resepsi**, 1991, XV + 269 hal., Penerbit Balai Pustaka.
50. *Sudewa, Alexander*, **SERAT PANITISASTRA: Tradisi, Resepsi, dan Transformasi**, 1991, xii + 352 hal., Duta Wacana University Press.
51. *Djamaris, Edward*, **TAMBO MINANGKABAU: Suntingan Teks disertai Analisis Struktur**, 1991, + hal., Penerbit Balai Pustaka.

Menyusul terbit:

Grijns, CD., **KAJIAN MELAYU JAKARTA: Kumpulan Karya.**

Alieva, N. et al., **TATA BAHASA INDONESIA: Deskripsi dan Teori.**

Tuloli, Nani, **TANGGOMO: Salah Satu Ragam Sastra Lisan Gorontalo.**

Fernandez, Inyo Yos, **REKONSTRUKSI PROTOBAHASA FLORES.**

Alwi, Hasan, **MODALITAS DALAM BAHASA INDONESIA.**

Behrend, T.E., **SERAT JATISWARA**, diterjemahkan oleh A.Ikram, dari buku *The Serat Jatiswara: structure and change in a Javanese poem 1600-1930.*

Casson, Ronald W., **BAHASA, BUDAYA, DAN KOGNISI**, diterjemahkan oleh Muhadjir, dari buku *Languange, culture, and cognition: anthropogical perspectives.*

Robins, R.H., **LINGUISTIK UMUM**, diterjemahkan oleh Soenarjati Djajanegara, dari buku *General Linguistics.*

Moussay, Gerard, **BAHASA MINANGKABAU**, diterjemahkan oleh Rahayu Hidayat, dari buku *La Langue Minangkabau.*

Fossion, A. dan J-P. Laurent, **CARA MEMBACA BARU: Linguistik dan Analisis Tekstual**, diterjemahkan oleh Rahayu Hidayat dan diadaptasi oleh Okke K.S. Zaimar, dari buku *Pour comprendre les lectures nouvelles: linguistique et pratiques textuelles.*

Halliday, M.A.K., **PENGANTAR TATA BAHASA FUNGSIONAL**, diterjemahkan oleh Francien Tomasoa, dari buku *Introduction to functional grammar.*

KOLOFON

Karya menelusuri makna *Ziarah* karya Iwan Simatupang ini diterbitkan sebagai buku ke-53 seri ILDEP (*Indonesian Linguistics Developent Project*—kerangka kerja sama antara Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, serta Jurusan Bahasa dan Kebudayaan Asia Tenggara dan Oceania, Universitas Negeri Leiden, Belanda) atas prakarsa dan subsidi proyek tersebut. Dipimpin Penerbit Intermasa, buku ini disusun memakai jenis huruf Baskerville, dicetak di atas kertas HVS 80 gram, oleh percetakan Intermasa dan dijilid oleh Intermasa dengan gambar sampul ciptakan Prasiddha Multi Artwork Studio, dicetak di atas kertas Art-paper 310 gram. Cetakan pertama berjumlah 1.000 eksemplar.

06-5404 msb

V-

URUTAN			
9	2	-	12010

PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN

Ziarah (1969)—seperti juga kedua novel karya Iwan Simatupang lainnya, *Merahnya Merah* (1968) dan *Kering* (1972)—membuka lembaran baru dalam khasanah kesusastraan Indonesia. Karya sastra yang kontroversial ini tak habis-habisnya mendapat ulasan dari para kritikus Indonesia.

Apakah *Ziarah* hanya merupakan terompet kaum eksistensialis di Indonesia? Ataukah sekadar penjaja gagasan *Nouveau Roman*? Benarkah pendapat yang menyatakan bahwa karya ini hanya suatu jiplakan dari karya-karya "Barat", khususnya karya sastra Perancis? Ataukah sebenarnya karya ini merupakan hasil komunikasi antarbudaya? Pertanyaan-pertanyaan yang menarik perhatian para peminat sastra ini akan ditemukan jawabannya di sini.

Para peneliti sastra pun akan tergelitik oleh pertanyaan-pertanyaan lainnya: Bagaimana caranya menemukan makna suatu karya sastra? Bekal apa yang perlu dimiliki oleh seorang peneliti sastra? Masalah pemahaman karya sastra telah lama menjadi batu sandungan bagi para peneliti. Berbagai metode penelitian tumbuh bagaikan jamur di musim hujan. Namun, untuk menerapkannya diperlukan pengalaman batin dan pengamatan yang cermat. Buku ini dapat menjadi salah satu contoh penelitian karya sastra.