

TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM



**PUITIKA PROSA, PROSA, DAN  
PENELITIAN-PENELITIAN  
BARU ATAS CERITA**

**DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN  
1996**

**POETIKA PROSA, PROSA, DAN  
PENELITIAN-PENELITIAN  
BARU ATAS CERITA**



# **PUITIKA PROSA, PROSA, DAN PENELITIAN-PENELITIAN BARU ATAS CERITA**

**Penerjemah**  
**Dr. Apsanti D.**  
**Edlina Hafmimi Eddin, S.S.**  
**Nini H. Yusuf, M.Hum.**  
**Michelle Sesmana, S.S.**  
**Syaiful Amri, S.S.**  
**Dr. Risnowati Martin**  
**Ayu B. Harahap, M.Hum.**

**Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa**  
**Departemen Pendidikan dan Kebudayaan**  
**Jakarta**  
**1996**

# **PUITIKA PROSA DAN PENELITIAN-PENELITIAN BARU ATAS CERITA**

## **Judul Asli**

Poetique de la Prose

## **Penulis**

Tzueta Todorov

## **Penerjemah**

Dr. Apsanti D.

Edlina H. Eddin, S.S.

Nini H. Yusuf, M. Hum.

Michelle Sesmana, S.S.

Syaiful Amri, S.S.

Dr. Risnowati Martin

Ayu B. Harahap, M. Hum.

## **Pembina Proyek**

Dr. Hasan Alwi

## **Pemimpin Proyek**

Drs. A. Murad

## **Penyunting**

A. Murad

## **Pembantu Teknis**

Radiyo

ISBN: 979-459.650.7

**Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa  
Jalan Daksinapati Barat IV  
Rawamangun  
Jakarta 13220**

**Hak cipta dilindungi undang-undang.  
Sebagian atau seluruh isi buku ini dilarang diperbanyak  
dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis  
dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan  
untuk keperluan penulisan artikel  
atau karya ilmiah.**

## **KATA PENGANTAR**

### **KEPALA PUSAT PEMBINAAN DAN PENGEMBANGAN BAHASA**

Sejak Rencana Pembangunan Lima Tahun II, telah digariskan kebijakan pembinaan dan pengembangan kebudayaan nasional dalam berbagai seginya. Dalam garis haluan ini, masalah kebahasaan dan kesastraan merupakan salah satu masalah kebudayaan nasional yang perlu digarap dengan sungguh-sungguh dan berencana sehingga tujuan akhir pembinaan dan pengembangan bahasa dan sastra Indonesia dan daerah dapat dicapai. Tujuan akhir pembinaan dan pengembangan itu, antara lain, adalah meningkatkan mutu kemampuan menggunakan bahasa Indonesia sebagai sarana komunikasi nasional, sebagaimana digariskan dalam Garis-Garis Besar Haluan Negara.

Untuk mencapai tujuan itu, perlu dilakukan berbagai kegiatan kebahasaan dan kesastraan, seperti (1) pembakuan ejaan, tata bahasa, dan peristilahan; (2) penyusunan berbagai kamus bahasa Indonesia dan kamus bahasa daerah serta kamus istilah dalam berbagai bidang ilmu; (3) penyusunan buku-buku pedoman; (4) penerjemahan karya kebahasaan dan buku acuan serta karya sastra daerah dan karya sastra dunia ke dalam bahasa Indonesia; (5) penyuluhan bahasa Indonesia melalui berbagai media, antara lain melalui televisi dan radio; (6) pengembangan pusat Informasi kebahasaan dan kesastraan melalui inventarisasi, penelitian, dokumentasi, dan pembinaan jaringan informasi kebahasaan; dan (7) pengembangan tenaga, bakat, dan prestasi dalam bidang bahasa dan sastra melalui penataran, sayembara mengarang, serta pemberian hadiah penghargaan.

Sebagai salah satu tindak lanjut kegiatan itu, dibentuklah oleh Pemerintah, dalam hal ini Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta. Bagian proyek itu mempunyai tugas pokok melaksanakan kegiatan kebahasaan dan kesastraan yang bertujuan meningkatkan mutu pemakaian bahasa Indonesia yang baik dan benar, mendorong pertumbuhan sastra Indonesia, dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap sastra Indonesia.

Dalam rangka penyediaan sarana kerja dan buku acuan bagi mahasiswa, dosen, guru, tenaga peneliti, dan masyarakat umum naskah yang berhubungan dengan masalah bahasa, susastra, dan perpustakaan diterbitkan oleh Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta.

Buku *Puitika Prosa dan Penelitian-Penelitian Baru Atas Cerita* merupakan salah satu hasil kegiatan (penerjemahan) di bidang sastra. Buku dalam bahasa Prancis berjudul *Poétique de la Prose*. Buku itu berhasil diterjemahkan oleh Dr. Apsanti D., Edlina Hafmimi Eddin, S.S., Nini H. Yusuf, M. Hum., Michelle Sesmana, S.S., Syaiful Amri, S.S., Dr. Risnowati Martin dan Ayu B. Harahap, M. Hum. Untuk itu, kepada para penerjemah saya sampaikan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya.

Akhirnya, kepada Pemimpin Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta 1995/1996, Drs. Abdul Murad, Drs. Suharna (Sekretaris Proyek), Drs. Suhadi (Bendaharawan Proyek), Sdr. Tukiyyar, Sdr. Radiyo, dan Sdr. Sunarko (Staf Proyek) saya ucapkan terima kasih atas pengelolaan penerbitan buku ini.

Jakarta, Januari 1996

**Dr. Hasan Alwi**

## **UCAPAN TERIMA KASIH**

Penerjemah mengucapkan terima kasih setulusnya kepada Pemimpin Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia -- Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa -- yang telah memungkinkan penyelesaian terjemahan dan penerbitan buku ini.

Penerjemah

## DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR .....	v
UCAPAN TERIMA KASIH .....	vii
DAFTAR ISI DAN NAMA PENERJEMAH .....	viii
1. Tipologi <i>Cerita detektif</i> .....	1
Pen: Apsanti D.	
2. Cerita Primitif: <i>Odiseus</i> .....	14
Pen: Apsanti D.	
3. Manusia-Cerita: <i>Seribu Satu Malam</i> .....	29
Pen: Edlina Hafmimi Eddin	
4. Tata Bahasa Cerita: <i>Dekameron</i> .....	46
Pen: Edlina Hafmimi Eddin	
5. Mencari Cerita: <i>le Graal</i> .....	60
Pen: Nini H. Yusuf	
6. Rahasia dalam Cerita: <i>Henry James</i> .....	88
Pen: Michelle Lesmana	
7. Transformasi Naratif .....	134
Pen: Syaiful Amri	
8. Permainan Alteritas: <i>Catatan-catatan dari Bawah Tanah</i> .....	154
Pen: Syaiful Amri	
9. Pengenalan Kekosongan: <i>Heart of Darkness</i> .....	189
Pen: Risnowati Martin	
10. Membaca sebagai konstruksi .....	205
Pen: Ayu B. Harahap	

*Nilai Manusia tidak terletak dalam kebenaran yang dimilikinya, atau yang dikiranya dimilikinya, tetapi dalam derita tulus yang ditanggungnya dalam usaha untuk menemukannya. Karena bukan kepemilikan, melainkan pencarian kebenaranlah yang menumbuhkan kekuatannya; di situlah terletak kemajuan kesempurnaan manusia. Kepemilikan menyebabkan ketenangan, kemalasan, dan kesombongan. Bila dengan tangan kanannya Tuhan menggenggam semua kebenaran, dengan tangan kirinya Tuhan memegang satu-satunya pencarian kebenaran, yang terus terasa maknanya -- meskipun setiap kali dan senantiasa hanya akan menghasilkan kesalahan, -- dan seandainya Dia mengatakan padaku: "Pilihlah!", dengan rendah hati aku akan menghambur pada tangan kirinya dan akan mengatakan, "Berikanlah! Bapa! karena bagaimanapun juga, kebenaran yang murni hanyalah untukMu."*

Lessing

## 1. TIPOLOGI CERITA DETEKTIF

Genre cerita detektif tidak diklasifikasikan lagi ke dalam corak. Hanya bentuknya saja yang berbeda sesuai dengan sejarahnya.

Boileau - Narcejac 1)

Bila saya meletakkan kata-kata di atas sebagai pengantar suatu kajian tentang "tipe" dalam cerita detektif, saya tidak bermaksud menekankan ketidaksetujuan saya dengan kedua pengarang tersebut, melainkan karena sikap seperti itu telah merata; jadi, sikap tersebut adalah sikap pertama yang digunakan sebagai pegangan. Cerita detektif tidak hadir begitu saja: semenjak hampir dua ratus tahun, suatu reaksi keras mulai terasa dalam kajian-kajian sastra yang mempertanyakan pengertian genre itu sendiri. Orang kadang-kadang menulis tentang sastra yang umum, kadang-kadang tentang sebuah karya. Ada suatu kesepakatan tak tertulis bahwa memasukkan sebuah karya dalam suatu genre sama dengan menurunkan nilainya. Sikap tersebut dapat diterangkan dari segi sejarah Pemikiran sastra di masa klasik, lebih cenderung pada genre dan bukan pada karya sastra, mempunyai kecenderungan untuk menghakimi: karya dianggap jelek bila tidak sesuai dengan kaidah-kaidah genre. Kritik tersebut bukan hanya berusaha untuk mendeskripsikan genre melainkan juga untuk menjadikannya suatu aturan yang harus dipatuhi. Bagi mereka karya sastra diciptakan berdasarkan genre dan bukan sebaliknya.

Reaksi terhadap tuntutan klasik sangat keras: para penganut romantisme dan generasi berikutnya, tidak hanya menolak untuk mematuhi kaidah-kaidah genre (yang memang hak mereka) tetapi juga menolak mengakui pengertian genre. Itulah sebabnya teori tentang genre hanya mendapat sedikit perhatian sampai sekarang. Meskipun demikian, dewasa ini, kita cenderung mencari perantara antara istilah sastra yang umum dan objek-objek khusus yang berupa karya-karya sastra. Keterlambatan kajian genre diakibatkan karena tipologi melibatkan dan terkait erat dalam teori umum teks. Padahal keadaan teori teks masih jauh dari matang. Selama kita belum dapat mendeskripsikan struktur karya, kita harus puas dengan membandingkan unsur-unsur yang dapat diukur seperti matra. Meskipun penelitian tentang genre sangat aktual (sebagaimana disebutkan oleh Thibaudet, masalahnya sangat universal), penelitian genre tidak dapat dilakukan secara terpisah dari penelitian yang menyangkut teori wacana. Hanya kritik dari Klasisisme yang melakukan deduksi genre berdasarkan skema logis yang abstrak.

Tambah lagi sebuah kesulitan dalam kajian genre yang berkaitan dengan sifat khusus semua norma estetik. Karya besar, dengan suatu cara menciptakan suatu genre baru, dan sekaligus melanggar kaidah-kaidah genre yang ada sebelumnya. Genre *Chartreuse de Parme*, adalah norma yang dirujuk oleh roman tersebut, bukan hanya roman Perancis di awal abad ke-20; melainkan genre "roman Stendhal" yang tepatnya diciptakan oleh karya tersebut dan oleh karya-karya lain. Dapat dikatakan bahwa semua karya besar membentuk eksistensi dua genre: kenyataan dua norma: norma genre yang dilanggarnya yang menguasai kesusastraan sebelumnya, dan norma genre yang diciptakannya.

Meskipun demikian, ada suatu wilayah bebas di mana permainan antara karya dan genrenya tidak ada: yaitu sastra massa. Adikarya sastra biasa, dalam satu arti, tidak termasuk genre apapun. Tetapi, adikarya sastra massa adalah justru karya yang paling berkesesuaian dengan genrenya. Cerita detektif mempunyai norma-normanya sendiri. "Membuatnya lebih baik" dari tuntutan genrenya berarti membuatnya

"kurang baik". "Memperindah" sebuah cerita detektif berarti membuat "sastra", bukan membuat cerita detektif. Cerita detektif yang sesungguhnya adalah cerita yang menaati kaidah-kaidahnya, bukan yang melanggar. *Pas d'orchidée pour miss Blandish* adalah inkarnasi sebuah genre, bukan karya yang melanggar kaidah genre. Jika genre-genre cerita populer telah dideskripsikan dengan baik, tidak perlu lagi bicara tentang adi- karyanya; karena sama saja. Spesimen yang paling baik adalah yang tidak perlu mendapat ulasan apapun. Kenyataan itu jarang diperhatikan dan akibatnya mempengaruhi semua kategori estetika. Dewasa ini kita menghadapi suatu keterpisahan antara dua pengungkapan penting: dalam masyarakat Perancis tidak hanya ada satu norma estetika melainkan dua. Kita tidak dapat mengukur "seni besar" dan "seni populer" dengan satu alat.

Pengungkapan genre-genre di dalam cerita detektif tampaknya tidak akan sukar. Tetapi, kita harus mulai dengan mendeskripsikan "tipe", yang berarti juga mendeskripsikan batas-batasnya. Sebagai titik tolak saya memilih cerita detektif klasik yang berjaya di masa antara Perang Dunia I dan Perang Dunia II. Tipe cerita detektif itu disebut cerita detektif teka-teki (todorov: *roman a énigme*). Sudah ada beberapa esai yang menjelaskan kaidah-kaidah genre tersebut (nanti akan dibicarakan mengenai kedua puluh kaidah yang dirumuskan oleh Van Dine). Menurut pendapat saya formula yang paling baik dirumuskan oleh Michel Butor dalam romannya yang berjudul *L'emploi du temps*. Dalam roman tersebut tokoh George Burton yang telah mengarang banyak cerita detektif, menjelaskan kepada penutur bahwa "semua cerita detektif dibangun atas dua pembunuhan. Pembunuhan pertama yang dilakukan oleh si pembunuh memungkinkannya terjadinya pembunuhan kedua atas diri sang pembunuh yang dilakukan oleh sang detektif, yaitu pembunuh sejati yang tak dapat dihukum". Selanjutnya Butor menambahkan bahwa "cerita itu (...) menggunakan dua jalur temporal yang tumpang tindih: hari-hari pelacakan untuk mengungkapkan kejahatan, dan hari-hari terjadinya drama yang berakhir dengan peristiwa kejahatan".

Di dasar cerita detektif teka-teki terdapat suatu dualitas. Dualitas itulah yang akan memandu kita dalam menguraikannya. Roman detektif tidak hanya berisi satu cerita, melainkan dua, yaitu cerita kejahatan dan cerita pelacakan. Dalam bentuknya yang paling murni, kedua cerita itu tidak mempunyai titik temu. Berikut ini baris-baris pertama sebuah cerita detektif teka-teki yang murni:

"di atas sebuah kartu hijau, terbaca baris-baris yang diketik ini:

Odell Margaret

Jalan Quest, 184, ke-71. Pembunuhan. Dicekik kira-kira pukul 23.00. Apartemennya dirusak. Permata-permata dicuri. Jenazah ditemukan oleh Amy Gibson, pembersih rumah.

(S.S. Van Dine, *L'assassinat du Canari*)

Cerita pertama, yaitu cerita kejahatan, sudah selesai sebelum cerita kedua dimulai. Namun, apa yang terjadi dalam cerita kedua? Hanya sedikit. Tokoh-tokoh dalam cerita kedua, atau cerita penyelidikan, tidak bertindak. Mereka hanya mempelajari. Tidak ada satupun yang dapat menimpa diri mereka: salah satu kaidah tipe cerita tersebut adalah bahwa sang detektif tak terancam bahaya. Pembaca tak dapat membayangkan Hercule Poirot atau Philo Vance terancam bahaya diserang, dilukai, dan lebih-lebih lagi dibunuh. Kelima puluh halaman yang memisahkan penemuan kejahatan dan terungkapnya orang yang bersalah diisi dengan pelacakan yang berjalan lamban. Cerita detektif berteka-teki cenderung memiliki arsitektur yang secara murni bersifat geometris. *The Orient Express* (A. Christie), misalnya, menyajikan dua belas tokoh tersangka. Bukunya terdiri atas dua belas bab, dan dua belas interogasi, prolog dan epilog yaitu ditemukannya kejahatan dan terbongkarnya pelaku kejahatan.

Cerita kedua, cerita tentang pelacakan, mendapat kedudukan istimewa. Bukan kebetulan jika cerita kedua sering diceritakan oleh

sahabat sang detektif, yang secara ekplisit mengakui bahwa ia sedang menulis buku: cerita kedua bertugas menjelaskan bagaimana cerita itu dapat terjadi, dan bagaimana buku itu dapat ditulis. Cerita pertama sama sekali tidak tahu buku itu, maksudnya sama sekali tidak mengakui dirinya sebagai buku (tak ada pengarang cerita detektif yang mau menunjukkan bahwa ceritanya bersifat khayalan saja sebagaimana dilakukan oleh pengarang "sastra"). Sebaliknya cerita kedua tidak hanya diharapkan bertanggung jawab atas realita buku (yang bersangkutan) tetapi merupakan cerita buku itu sendiri.

Kita masih dapat memberikan lagi ciri pada kedua cerita itu dengan mengatakan bahwa yang pertama menceritakan "hal yang benar-benar terjadi", sementara yang kedua, yaitu cerita pelacakan, menjelaskan "bagaimana pembaca (atau penutur) mengetahuinya". Namun, definisi tersebut bukan lagi definisi kedua cerita dalam cerita detektif melainkan definisi dua aspek dalam semua karya sastra yang telah dibahas oleh para Formalis Rusia di tahun 20-an di abad ini. Sesungguhnya mereka membedakan *fable* dan *sujet* sebuah cerita, *Fable* adalah semua yang terjadi dalam kehidupan, *sujet* adalah cara sang pengarang menyajikan fablenya. Istilah yang pertama merujuk kepada realitas yang diungkapkan, peristiwa-peristiwa yang mirip dengan yang terjadi dalam kehidupan kita. Istilah yang kedua merujuk kepada buku itu sendiri, bentuk cerita itu sendiri, dan cara yang digunakan oleh sang pengarang. Dalam *fable* tak ada pembalikan waktu, peristiwa-peristiwa mengikuti alur yang wajar. Dalam *sujet*, pengarang dapat menyajikan hasil lebih dahulu, setelah itu sebab, atau akhir cerita sebelum awalnya. Jadi, kedua istilah itu tidak menandai dua bagian cerita atau dua cerita yang berbeda, melainkan dua aspek dari cerita yang sama. Kedua istilah itu merupakan dua sudut pandang atas benda yang sama. Lantas bagaimana mungkin cerita detektif dapat menghadirkan keduanya, meletakkannya secara berdampingan?

Untuk menjelaskan paradoks di atas pertama harus diingat status istimewa dari kedua cerita itu. Cerita pertama, yaitu cerita kejahatan yang sebenarnya, tidak hadir: cirinya yang paling penting adalah ketidaktunggalannya untuk hadir secara langsung dalam buku.

Dengan kata lain, penutur tidak dapat menyampaikan secara langsung jawaban para tokoh yang terlibat di dalamnya, maupun menggambarkan gerakan-gerakannya. Untuk menceritakannya penutur harus menggunakan perantara seorang tokoh lain yang akan melaporkan (dalam cerita kedua) kata-kata yang didengarnya dan tindakan-tindakan yang diamatinya. Status cerita kedua, sebagaimana kita lihat, bersifat berlebihan. Cerita kedua adalah cerita yang tidak mempunyai arti dalam dirinya sendiri, dan hanya berfungsi sebagai perantara antara pembaca dan cerita kejahatan. Para pakar cerita detektif selalu sependapat bahwa gaya dalam jenis sastra tersebut harus sepenuhnya transparan. Satu-satunya tuntutan yang harus ditaati cerita kedua adalah sederhana, jelas, dan langsung. Ada yang mencoba untuk menghapus sama sekali cerita kedua; sebuah penerbit menerbitkan berkas sesungguhnya, terdiri atas laporan-laporan polisi imajiner, rangkaian interogasi, foto-foto, bekas-bekas jari, bahkan sejumput rambut. Dokumen "asli" tersebut akan membantu pembaca menemukan orang yang bersalah (kalau gagal sebuah amplop telah direkat di halaman terakhir, berisi jawaban permainan, misalnya, keputusan hakim).

Dalam roman teka-teki terdapat dua cerita, yang satu tak hadir tetapi riil, yang lain hadir tetapi tidak penting. Kehadiran dan ketidakhadiran tersebut menjelaskan keberadaan keduanya dalam kontinuitas cerita. Yang pertama begitu artifisial, penuh dengan begitu banyak konvensi dan formalitas sastra (yang tidak lain adalah aspek "subjek" cerita yang bersangkutan) yang harus mendapat penjelasan dari sang pengarang. Harus diperhatikan bahwa formalitas-formalitas tersebut terdiri atas dua tipe, pembalikan temporal dan "sudut pandang-sudut pandang" khusus: "isi" keterangan ditentukan oleh orang yang menyampaikannya, tidak ada pelacakan tanpa pelacak; pengarang tidak dapat bersifat maha tahu, seperti dalam roman klasik. Cerita kedua muncul sebagai ruang tempat mensahkan semua teknik-teknik yang digunakan, agar semua terasa "wajar" pengarang harus menjelaskan bahwa dia menulis buku! Dan khawatir bahwa cerita kedua menjadi buram, menjadi bayangan tak berguna di atas cerita

pertama, gaya netral dan sederhana wajib dijaga, agar cerita kedua berkesan tak menonjol, tak penting.

Marilah kita kaji sebuah genre lain di dalam roman detektif yang ditulis di Amerika tak lama sebelum dan setelah Perang Dunia II, dan yang diterbitkan di Perancis dalam "*série noire* (kode suatu seri penerbitan). Genre tersebut dapat disebut roman hitam (*roman noir*) meskipun istilah tersebut mempunyai makna lain. Roman hitam adalah sebuah roman detektif yang melebur kedua cerita atau dengan kata lain, meniadakan cerita pertama dan menghidupkan yang kedua. Cerita disampaikan bersama-sama dengan lakuan. Tak ada satupun roman hitam yang disampaikan dalam bentuk memoar atau rekaman peristiwa: tak ada titik selesai di mana sang penutur mencoba menangkap suatu peristiwa yang telah lewat, pembaca juga tidak tahu apakah dia masih tetap hidup di akhir cerita. Prospeksi diganti dengan retrospeksi.

Tak ada lagi cerita yang harus ditebak; dan tak ada misteri seperti dalam *roman à énigme* (roman teka-teki). Namun, minat pembaca tidak berkurang. Di situlah kita menyadari bahwa ada dua bentuk minat yang sama sekali berbeda. Yang pertama mungkin dapat disebut *curiosité*: cerita bergerak dari akibat ke sebab: mulai dari suatu akibat (mayat atau beberapa petunjuk) harus ditemukan sebab-sebabnya (orang yang bersalah dan yang mendorongnya untuk melakukan kejahatan). Bentuk kedua adalah *suspense* yang bergerak dari sebab ke akibat. Mula-mula diperlihatkan data-data pertama (para penjahat yang menyiapkan suatu serangan), dan minat kita dibangkitkan oleh apa yang akan terjadi, yaitu akibat-akibat (mayat-mayat, kejahatan, dan perkelahian). Minat jenis itu tidak terbayangkan dalam cerita detektif teka-teki karena tokoh-tokoh utamanya (detektif dan sahabatnya, si penutur) tak pernah terancam bahaya atau kejahatan: tak suatu pun terjadi atas diri mereka. Keadaan itu bertolak belakang dalam roman hitam di mana semua hal mungkin terjadi, si detektif dapat saja terluka atau jatuh sakit, bahkan kehilangan nyawa.

Saya mengemukakan oposisi antara roman teka-teki dan roman hitam sebagai oposisi antara dua cerita dan satu cerita. Yang saya lakukan ini adalah suatu klasifikasi logis dan bukan suatu deskripsi historis. Munculnya roman hitam tak memerlukan perubahan tegas. Sayangnya untuk logika, genre-genre sastra tidak lahir dengan satu tujuan untuk menggambarkan kemungkinan-kemungkinan yang ditawarkan oleh teorinya. Sebuah genre baru tercipta seputar sebuah unsur yang tidak merupakan unsur wajib dalam genre-genre yang telah ada: kedua kode itu menjadikan wajib prosedur teknik asimetris. Karena alasan itulah puitika klasik tak berhasil membuat klasifikasi logis genre-genre sastra. Roman hitam modern terbentuk tidak seputar serangkaian teknik- teknik penyajian melainkan seputar suatu milieu yang disajikan, seputar tokoh-tokoh dan adat-istiadat: dengan kata lain, ciri-ciri utamanya bersifat tematik. Seperti itulah Marcel Duhamel, promotor roman hitam mendeskripsikan ciri-ciri genre tersebut. Dalam roman hitam terdapat "kekerasan dalam segala bentuk, terutama yang paling rendah perkelahian dan banyak pembunuhan. Dalam genre tersebut kuantitas unsur-unsur amoral sama besarnya dengan perasaan-perasaan baik". "Juga terdapat cinta -- yang disukai yang rendah -- pasi yang tak terkendali, kebencian tanpa ampun ...". Di seputar unsur-unsur tetap itulah roman hitam terbentuk: kekerasan, kejahatan yang seringkali sangat hina, dan sifat amoral tokoh-tokohnya. "Cerita kedua", yaitu cerita yang berlangsung pada "saat sekarang" (saat penuturan), wajib memainkan peran utama. Namun, penghapusan cerita pertama tidak merupakan ciri wajib. Pengarang-pengarang pertama "*série noire*", D. Hammet, R. Chandler, tetap mempertahankan misteri; yang penting dalam karya-karya mereka adalah bahwa cerita pertama tersebut hanya berfungsi sekunder, bawahan, dan tidak lagi sentral, seperti dalam roman hitam.

Pembatasan dalam *milieu* yang disajikan, juga membedakan roman hitam dengan roman petualangan meskipun batasnya tidak teramat tegas. Kita menyadari bahwa ciri-ciri yang disebutkan di atas--bahaya, pengejaran, dan perkelahian -- juga dijumpai dalam roman petualangan. Meskipun demikian, roman hitam tetap mandiri. Ada

beberapa alasan yang dapat dikemukakan: lenyapnya (secara relatif) roman petualangan dan digantikan oleh roman spionase; lalu kecenderungan para pengarangnya ke arah *marvelous* (jenis dongeng) dan eksotisme yang, di satu pihak, mendekatkan roman petualangan ke cerita perjalanan, di lain pihak ke roman-roman sains (*Science fiction*) yang aktual. Semua itu memperlihatkan kecenderungan yang tidak terdapat dalam roman detektif. Namun, justru itulah yang menyebabkan roman hitam dapat terbentuk.

Seorang pengarang roman detektif yang amat dogmatik, S.S. Van Dine, di tahun 1928 mengungkapkan dua puluh kaidah yang harus dipatuhi oleh semua pengarang cerita detektif. Semenjak itu kaidah-kaidah tersebut telah sering direproduksi (lihat dalam buku yang dikutip oleh Boileau dan Narcéjac) dan banyak mendapat sanggahan. Karena saya tidak hendak menetapkan cara-cara penyajian cerita detektif, melainkan mendeskripsikan genre-genre cerita detektif, saya rasa sepantasnyalah kita berhenti sejenak untuk membicarakan pemikiran S. S. Van Dine. Dalam bentuknya yang asli, kaidah-kaidah tersebut penuh pengulangan, dan menurut hemat saya dapat diringkaskan sebagai berikut:

1. Roman detektif harus memiliki setidaknya seorang detektif, seorang tokoh yang bersalah, dan sekurang-kurangnya seorang korban.
2. Tokoh yang bersalah tidak boleh seorang penjahat profesional; tidak boleh detektif; alasan pembunuhannya harus bersifat pribadi.
3. Tidak ada tempat untuk cinta dalam cerita detektif.
4. Tokoh yang bersalah harus mempunyai kedudukan penting:
  - a. dalam kehidupannya: tak boleh seorang pembantu ataupun pelayan;
  - b. dalam buku: berperan sebagai salah satu tokoh utama.
5. Semua harus dapat dijelaskan secara rasional; hal-hal fantastik tidak boleh ada.
6. Tidak ada tempat untuk deskripsi maupun analisis psikologis.
7. Harus menyesuaikan diri dengan homologi berikut dalam hal penjelasan cerita : "pengarang : pembaca = tokoh yang bersalah : detektif).

8. Harus menghindari situasi dan penarikan kesimpulan yang mudah dan biasa (Van Dine menyebutkan delapan).

Jika daftar di atas dibandingkan dengan uraian tentang roman hitam, ada satu hal menarik yang akan terlihat. Sebagian kaidah-kaidah Van Dine merujuk pada semua cerita detektif, yang lain merujuk pada cerita detektif teka-teki. Anehnya, pembagian tersebut bersamaan dengan medan penerapan kaidah-kaidah itu: kaidah-kaidah yang menyangkut tema, kehidupan yang disajikan ("cerita pertama") hanya terdapat pada cerita detektif teka-teki (kaidah 1-4a); kaidah-kaidah yang menyangkut penyajian, pada buku (kaidah 4b-7; kaidah 8 jauh lebih bersifat umum). Sesungguhnya dalam roman hitam seringkali ada lebih dari seorang detektif (*The queen of apples* karya Chester Himes) dan lebih dari seorang tokoh penjahat (*A cake!* karya G. H. Chase). Tokoh penjahat nyaris harus seorang profesional dan tidak membunuh demi alasan-alasan pribadi (*Le tueur a gages*); lagi pula seringkali seorang polisi. Cinta-- lebih disukai yang penuh nafsu kebinatangan -- juga mendapat tempat dalam roman hitam. Sebaliknya penjelasan yang bersifat fantastik, deskripsi, dan analisis psikologis tetap diharamkan; si penjahat harus selalu salah satu tokoh utama. Sedangkan kaidah 7 kehilangan relevansi bersamaan dengan hilangnya cerita ganda. Hal itu memperlihatkan bahwa evolusi cerita detektif lebih menyentuh segi tematik daripada struktur penyajiannya sendiri (Van Dine tidak menulis perlunya misteri dan tentu saja juga cerita ganda, karena menganggap memang dengan sendirinya demikian).

Ciri-ciri yang selayang pandang terlihat remeh dapat saja menjadi kaidah utama dalam tipe lain cerita detektif: sebuah genre menyatukan kekhasan-kekhasan yang terdapat pada tingkatan-tingkatan umum yang berbeda. Oleh karena itu, roman hitam yang mempunyai cara penyajian tersendiri, tidak menunda kejutan sampai pada halaman terakhir bab terakhir. Sedangkan roman berteka-teki, yang mensahkan konvensi sastra dengan mengeksplisitkannya dalam "cerita kedua", sering mengakhiri bab terakhir dengan suatu pengungkapan yang benar-benar mengejutkan (Kaulah pembunuhnya, begitulah kata Poirot pada si penutur dalam *Pembunuhan Roger Ackroyd*). Di lain pihak,

beberapa gaya penyajian dalam roman noir memang khas milik genre tersebut. Deskripsi-deskripsi disajikan secara cekak, seadanya; juga meskipun yang dideskripsikan adalah peristiwa yang sangat menakutkan. Dapat dikatakan gayanya dingin atau sinis (Joe bersimbah darah seperti seekor babi. Tak dapat dibayangkan seorang tua dapat bersimbah darah sampai seperti itu." Horace Mac Coy, *Adieu la vie, adieu l'amour...*) Perbandingan-perbandingan itu mengungkap-kan suatu kekasaran (deskripsi tangan: "aku merasa bahwa bila tangan-tangannya mencekik leherku, darah akan menyembur dari telingaku", J.H. Chase, *Garces des femmes!*). Hanya dengan membaca kalimat seperti itu kita boleh merasa pasti bahwa yang sedang kita hadapi adalah sebuah roman hitam.

Tidak mengherankan bahwa di antara kedua bentuk yang begitu berbeda dapat muncul bentuk ketiga yang menyatukan ciri-cirinya: *roman à suspense*. Dari cerita detektif teka-teki yang dipertahankan adalah misteri kedua cerita, cerita yang telah terjadi dan cerita sekarang. Namun, bentuk itu menolak menyusutkan cerita kedua hanya sebagai pelacakan kebenaran biasa. Seperti dalam roman hitam, cerita kedualah yang menjadi pusat. Pembaca tidak hanya tertarik pada apa yang telah terjadi sebelumnya tetapi juga apa yang akan terjadi kemudian. Masalah cerita mencakup hal-hal di masa lalu maupun hal-hal di masa yang akan datang. Kedua jenis minat disatukan dalam bentuk itu: ada *curiosité* atau keingintahuan mengenai bagaimana terjadinya peristiwa-peristiwa yang telah lewat; ada pula *suspense*: apa yang akan terjadi pada tokoh-tokoh utama? kita ingat bahwa tokoh-tokoh tersebut kebal dari ancaman bahaya apapun dalam cerita detektif teka-teki, namun dalam *roman à suspense* mereka terus-menerus terancam bahaya. Misteri mempunyai fungsi yang berbeda pula: hanya sebagai titik-tolak saja, karena minat utama diletakkan pada cerita kedua, yang berlangsung di saat sekarang (penuturan).

Dari segi sejarah, bentuk cerita detektif terakhir ini muncul pada dua momen: dia menjadi transisi antara roman teka-teki dan roman hitam, dan hadir pada waktu yang sama dengan roman hitam. Pada dua

periode itu juga muncul dua sub-tipe *roman à suspense*. Yang pertama, yang dapat disebut "cerita tentang detektif yang terancam bahaya", terutama diwakili oleh roman-roman Hammet dan Chandler. Ciri utamanya adalah sang detektif kehilangan kekebalannya, dia dapat dipukuli, dilukai, terus-menerus terancam jiwanya. Singkat kata, ia terintegrasi dalam dunia tokoh-tokoh lain, bukannya menjadi pengamat yang tidak tergantung, sebagaimana halnya pembaca (Ingatlah analogi detektif-pembaca dari Van Dine). Roman-roman tersebut biasanya dikelompokkan sebagai roman hitam karena menggambarkan *milieu* tertentu, tetapi susunannya cenderung lebih ke *roman à suspense*.

Corak kedua *roman à suspense* justru ingin melepaskan diri dari milieu konvensional para penjahat profesional, dan kembali pada kejahatan individual yang terdapat pada cerita detektif teka-teki, meskipun tetap menyesuaikan diri pada struktur baru. Hasilnya adalah sebuah roman yang dapat disebut "cerita detektif-tersembunyi". Dalam hal ini, suatu kejahatan terjadi pada halaman-halaman pertama dan kecurigaan polisi jatuh pada seorang tokoh, adalah tokoh utama. Untuk membuktikan bahwa dia tidak bersalah, tokoh tersebut harus menemukan sendiri penjahat yang sesungguhnya, meskipun untuk itu dia harus mempertaruhkan nyawa. Dapat dikatakan bahwa dalam tipe cerita detektif itu, tokoh yang bersangkutan adalah sekaligus sang detektif, tokoh yang bersalah (di mata polisi), dan korban (potensial, dari pembunuh-pembunuh yang sesungguhnya). Banyak roman karangan Irish, Patrick Quentin, Charles Williams dibangun atas model tersebut.

Cukup sukar untuk mengatakan apakah bentuk-bentuk yang baru saja diuraikan dapat berhubungan dengan tahap-tahap evolusi atau dapat muncul secara simultan.

Kenyataan bahwa bentuk-bentuk tersebut dapat ditemukan pada pengarang yang sama, mendahului perkembangan besar cerita detektif (seperti Conan Doyle atau Maurice Leblanc), menyebabkan kita memikirkan pemecahan kedua, apalagi ketiga bentuk tersebut berko-eksistensi secara sempurna dewasa ini. Namun, cukup jelas bahwa evolusi roman detektif dalam garis-garis besarnya mengikuti

peralihan bentuk-bentuk itu. Dapat dikatakan bahwa mulai suatu saat tertentu cerita detektif merasakan tuntutan-tuntutan yang membentuk genrenya sebagai beban yang tak dapat dipertanggungjawabkan dan membebaskan diri untuk membentuk kode baru. Kaidah genre dianggap mengikat pada saat kaidah tersebut tak dapat dipertanggungjawabkan lagi oleh keseluruhan struktur. Karena itu, dalam roman-roman Hammet dan Chandler misteri menyeluruh menjadi suatu dalih, dan roman hitam yang lahir setelah itu tidak menggunakan lagi misteri menyeluruh untuk mengembangkan lebih lanjut bentuk minat lain, yaitu *suspense* dan memusatkan dirinya seputar deskripsi milieu. Roman tegang yang lahir setelah masa-masa kejayaan roman hitam, merasa milieu tersebut sebagai suatu embel-embel yang tak berguna, dan hanya mempertahankan ketegangannya. Namun, pada saat yang sama merasa perlu memperkuat intrik dan mengambil kembali misteri lama. Roman-roman yang berusaha tidak menggunakan misteri maupun milieu khas *serié noire* misalnya, *Premeditations* karangan Francis Iles atau *Mr. Ripley* karangan Patricia Highsmith--terlalu sedikit jumlahnya untuk dapat dianggap membentuk sebuah ganre lain yang terpisah.

Akhirnya saya sampai pada pertanyaan terakhir: bagaimana dengan roman-roman yang tidak termasuk klasifikasi saya? Saya rasa itu bukan suatu kebetulan bila roman-roman seperti yang baru saja saya sebut dinilai oleh para pembaca sebagai berada di perbatasan genre itu, sebagai bentuk peralihan antara roman detektif dan roman biasa saja. Seandainya bentuk tersebut (atau bentuk lain) menjadi benih suatu genre baru cerita detektif, keadaan itu tak akan menentang pemikiran yang saya ajukan. Sebagaimana telah saya katakan, genre baru tidak perlu terbentuk dari penyangkalan terhadap ciri-ciri utama genre lama, melainkan dari sekumpulan ciri khas yang berbeda, tanpa harus membentuk suatu keseluruhan yang secara logis serasi dengan yang pertama.

**Catatan:**

1. *Le Roman Policier*, 1964, Payot, Paris.

## 2. CERITA PRIMITIF: ODISEUR

Pembaca yang mungkin tidak mengenal kelemahan cerita-cerita modern, kadang-kadang mengatakan cerita primitif sederhana, sehat, dan alamiah. Pengarang-pengarang roman dewasa ini menghindari cerita tua yang baik, tidak lagi mengikuti kaidah-kaidahnya demi alasan yang belum disepakati: apakah karena kecenderungan mereka untuk menyimpang, ataukah karena usahanya yang sia-sia agar karyanya tampak orisinal, yang sebenarnya hanyalah kepatuhan buta pada mode?

Kita bertanya-tanya cerita-cerita lama manakah yang memungkinkan tindakan menyamaratakan seperti itu. Untuk menemukan jawabannya sangat disarankan agar membaca kembali *Odiseus*, cerita pertama yang seharusnya secara à priori berhubungan paling baik dengan gambaran cerita primitif. Kita jarang menemukan dalam karya-karya yang lebih baru begitu banyak "penyimpangan", begitu banyak prosedur teknik yang membuat karya primitif tersebut sama sekali tidak sederhana.

Gambaran cerita primitif adalah bukan sebuah fiksi yang dibuat untuk kebutuhan diskusi. Gambaran tersebut implisit dalam penilaian-penilaian kasus maupun dalam tulisan-tulisan ilmiah mengenai karya-karya lama. Dengan berpegang pada estetika yang mereka perkirakan cocok untuk cerita primitif, para pembahas teks lama itu menyatakan bahwa bagian ini atau itu tidak terintegrasi ke dalam keutuhan karya. Yang lebih parah lagi, mereka mengira bahwa

teks-teks lama tidak merujuk pada suatu estetika tertentu. Terutama mengenai *Odiseus*, yang kepastian sejarahnya tidak kita miliki, estetika tersebut menentukan keputusan-keputusan para pakar mengenai "penyisipan" dan "interpolasi".

Amat berlebih-lebihan untuk menyebutkan satu persatu kaidah-kaidah estetika yang dimaksud. Saya mengingatkan yang penting-penting saja:

*Hukum vraisemblable* (kelihatan seperti sungguh-sungguh): semua kata-kata, semua lakuan seorang tokoh harus sesuai dengan suatu *vraisemblance* psikologis -- seakan-akan selama ini kombinasi kualitas yang sama dinilai *vraisemblable*. Karena itu dikatakan, "Semua bagian itu dianggap sebagai tambahan karena kata-kata yang digunakan tak sesuai dengan gambaran Nausikaa yang dibuat oleh sang pujangga di bagian lain."

*Hukum kesatuan gaya*: yang rendah dan yang agung tidak boleh dicampur-campur. Karena itu dikatakan "bahwa bagian tak sesuai" tertentu harus dianggap sebagai interpolasi. *Hukum prioritas untuk yang serius*: semua versi yang lucu dari sebuah cerita pasti ditulis setelah versi yang serius; juga penyajian yang bagus harus mendapat prioritas atas penyajian yang jelek: versi yang sekarang kita nilai lebih bagus dianggap yang paling tua. "Masuknya Telemak ke rumah Menelaus hanyalah tiruan dari masuknya Ulises ke rumah Alkinoos", pandangan tersebut seakan-akan menunjukkan bahwa *perjalanan Telemak* ditulis setelah munculnya *cerita-cerita di rumah Alkinoos*.

*Hukum non-kontradiksi* (landasan semua kritik yang berbobot): jika dua bagian berturutan tidak sejalan, setidaknya salah satu bagian tidak asli. Wanita perawat bayi bernama Eurikle dalam bagian pertama *Odiseus*, dalam bagian terakhir bernama Eurinome. Jadi, dua bagian tersebut ditulis oleh pengarang yang berbeda. Berdasarkan pemikiran yang sama, bagian-bagian dalam *para remaja* pasti tidak semuanya ditulis oleh Dostoievski. - Ulises disebutkan lebih muda daripada Nestor, padahal ia bertemu dengan Iphitos yang sudah mati waktu Nestor masih kecil; bagaimana mungkin bagian tersebut tidak

ditempelkan? Dengan alasan yang sama, sejumlah halaman dalam *La recherche du temps perdu* (karya Marcel Proust) yang menggambarkan Marcel muda dalam usia yang berbeda-beda dalam waktu cerita yang sama, dapat dianggap sebagai interpolasi. Masih ada lagi: "Dalam larik-larik itu dikenali "jahitan" yang tidak rapi dari sebuah interpolasi panjang; karena bagaimana mungkin Ulises mengatakan akan pergi tidur, padahal sudah disepakati bahwa ia berangkat hari itu juga." Adegan-adegan yang berbeda dalam *Macbeth* juga mempunyai pengarang-pengarang yang berbeda, karena dalam adegan pertama Lady Macbeth mempunyai beberapa anak, dalam adegan terakhir belum pernah mempunyai anak.

Bagian-bagian yang tidak mematuhi prinsip nonkontradiksi tidak sah; tetapi jika prinsipnya sendiri yang tidak sah.

*Hukum nonrepetisi* (meskipun sukar membayangkan bahwa ada kaidah estetika semacam itu): dalam sebuah teks otentik tidak ada pengulangan-pengulangan. "Bagian yang mulai di sini baru saja mengulangi untuk ketiga kali adegan taburet (bangku bulat) yang dilemparkan oleh Antinoos dan bangku kecil yang dilemparkan oleh Eurimak kepada Ulises... Bagian tersebut beralasan kuat untuk tampak mencurigakan." Dengan mengikuti prinsip tersebut kita dapat saja memotong separuh *Odiseus* sebagai bagian "mencurigakan" atau sebagai "pengulangan yang tidak enak". Meskipun demikian, sukar membayangkan deskripsi epos tersebut yang bebas dari pengulangan, karena pengulangan kelihatannya memang merupakan bagian tetap genre yang bersangkutan.

*Hukum anti-digresi*: semua digresi lakuan utama ditambahkan belakangan oleh seorang pengarang yang berbeda." Dari larik 222 sampai larik 286 disisipkan sebuah cerita panjang yang berhubungan dengan kedatangan tak terduga seorang Theoklimen, yang garis keturunannya diuraikan dengan rinci. Digresi tersebut, demikian pula bagian-bagian lain yang lebih jauh, yang bercerita tentang Theoklimen, tidak begitu penting dalam jalinan lakuan utama. Atau lebih baik lagi "Bagian panjang dari larik 394-466 yang oleh Victor Bérard dianggap

sebagai interpolasi, bagi para pembaca masa kini tidak hanya tidak penting, tetapi juga menggantung cerita pada momen kritis. Tanpa kesulitan bagian tersebut dapat disayat dari konteks. "Coba pikirkan, apa yang akan tersisa dari *Tristram Shandy* jika semua digresi yang sangat mengganggu jalan ceritanya disayati"!

Memang, keliru bila menganggap bahwa kritik berbobot itu bersih dari kesalahan. Secara sadar atau tidak kritik tersebut menggunakan kriteria-kriteria yang dikembangkan berdasarkan beberapa cerita khusus (saya tidak tahu cerita-cerita yang mana). Ada kecurigaan yang lebih umum yang harus diucapkan bahwa sebenarnya tak ada "cerita primitif". Tak ada satu ceritapun yang alamiah, seleksi dan penyusunan selalu mendahului kelahirannya. Cerita adalah sebuah penyajian dan bukan serangkaian peristiwa. Tidak ada cerita "bersih" yang dipertentangkan dengan cerita-cerita "berkias". Semua cerita "berkias". Yang ada hanyalah mitos tentang cerita bersih; dan sebenarnya mitos itu menggambarkan cerita berkias pangkat dua. Kiasan wajib diberi kiasan lagi, yang disebut oleh Du Marsais "korektif", yaitu suatu kiasan yang dipasang untuk menyembunyikan kehadiran kiasan-kiasan lainnya.

### Sebelum Nyanyian

Marilah kita periksa beberapa unsur khusus cerita dalam *Odiseus*. Pertama-tama, marilah berusaha menandai tipe ujaran yang digunakan dalam cerita tersebut dan yang kami temukan dalam masyarakat yang digambarkan oleh epik itu. Ujaran itu ada dua, dan memiliki ciri-ciri yang begitu berbeda sehingga kita bertanya-tanya apakah keduanya termasuk dalam gejala yang sama. kedua bentuk itu adalah *parole-action* (ujaran-lakuan) dan *parolerécit* (ujaran-cerita).

*Parole action*: bukan sekedar pengujaran suatu ujaran, melainkan selalu berkaitan dengan pelaksanaannya (dengan suatu tindakan). Bagi tokoh yang mengucapkannya, tindakan tersebut umumnya diikuti oleh suatu risiko. Tokoh tidak boleh takut bicara (ketakutan membuat wajah mereka menjadi hijau, dan hanya Eurimak yang berani menjawab). Kesalehan adalah kebisuan, ujaran-ujaran berkaitan dengan

pemberontakan (Manusia harus selalu berusaha untuk tidak menghina agama, menikmati diam-diam hadiah-hadiah yang dikirimkan paradewa").

Ajax yang menanggung akibat ujaran, mati, dihukum oleh para dewa: "meskipun Athena membencinya, dia mungkin dapat selamat, seandainya ia tidak meneriakkan sebuah kata maksiat dan menghindari begitu saja; tanpa bantuan dewa dia selamat dari pusaran besar di laut, katanya! Poseidon mendengar, karena teriakan Ajax begitu keras. Segera, sambil memegang tombaknya yang bermata tiga dengan tangannya yang kekar, ia membelah salah satu karangnya. Bongkah tersebut tetap tegak tetapi satu dindingnya runtuh ke laut, dan di situlah Ajax duduk meneriakkan hinaannya kepada para dewa: dia lenyap terbawa ombak di laut luas!

Semua pembalasan dendam Ulises, yang silih berganti memperlihatkan akal dan keberanian, diungkapkan dalam serangkaian kebisuan dan kata-kata, beberapa kata dikuasai pikirannya, yang lain oleh perasaannya. "Tanpa sepele kata pun, Athena memberitahukan hal itu begitu ia sampai di Ithaka, harus mengalami berbagai penderitaan, harus mendukung apa saja, termasuk kekerasan." Supaya tidak menantang risiko, Ulises harus diam, tetapi jika mengikuti panggilan hatinya, ia berkata, "Penggembala kerbau, dan kamu, penggembala babi, bisakah aku mengatakan sesuatu? Ataukah aku lebih baik diam? ... Aku mengikuti kata hatiku dan aku bicara." Mungkin ada ujaran-ujaran saleh yang tidak berisiko. Namun, pada dasarnya, berbicara berarti bersikap berani, menantang. Oleh karena itu, kata-kata Ulises yang tidak kurang hormat terhadap lawan bicaranya mendapat jawaban, "Bangsat" aku akan lebih menghukummu! Perhatikan bicaramu! kau baru saja bicara seenaknya di depan para pahlawan perang ini. Kau benar-benar tidak takut, ya!" dan seterusnya. Kenyataan bahwa seseorang berani berbicara memperlihatkan bahwa "kau tidak takut".

Perubahan Telemak dari masa remaja sampai dewasa hanya ditandai oleh kenyataan bahwa ia mulai berani berbicara, "semua terheran-heran, gigi mereka menggigit bibir, bahwa Telemak berani

bicara kepada mereka dari tempat yang begitu tinggi". Berbicara adalah memikul suatu tanggung jawab, dengan sendirinya juga menantang bahaya. Sang kepala suku berhak berbicara, yang lain mempertaruhkan ujarannya atas tanggung jawab mereka.

Jika *parole-action* di atas dianggap sebagai suatu pertaruhan, *parole-recit* adalah suatu seni -- bagi pihak pembaca, maupun bagi kedua orang yang berkomunikasi. Dalam *parole-récit* ujaran-ujaran berjalan sejajar dengan kegembiraan dan kenikmatan, bukan dengan risiko bahaya kematian. "Biarkan dirimu larut dalam kenikmatan tuturan seperti dalam kegembiraan pesta di ruangan ini!"

"Inilah malam-malam tanpa akhir, yang mengalir dalam kesantiaian kantuk dan kenikmatan cerita!"

Oleh karena itu, kepala suatu masyarakat adalah penjiwaan tipe ujaran yang pertama, dalam *Odiseus* seorang anggota masyarakat menjadi jagoannya yang tidak dapat dibantah: yaitu sang pujangga. Kekaguman umum ditujukan kepada sang pujangga karena ia dapat berbicara dengan baik. Dia berhak mendapat penghormatan tertinggi. "Dia bicara sedemikian rupa sehingga suaranya sama dengan manusia-manusia abadi!" Dia membuat pendengarannya merasa bahagia. Tak pernah ada pendengarnya yang memberi komentar atas isi nyanyiannya, mereka hanya mendengar seni sang pujangga dan suaranya. Sebaliknya, tak dapat dibayangkan Telemak yang naik ke atas panggung untuk berbicara disambut dengan ulasan atas kualitas ujarannya. Ujarannya transparan dan pendengarnya hanya bereaksi pada rujukannya, "Si tukang pidato seperti kehilangan kepala saja!... He, Telemak, persetan rencana dan usul-usulmu yang jahat itu!" dan seterusnya.

*Parole-récit* menemukan sublimasinya dalam nyanyian para Siren, yang sekaligus melampaui dikotomi dasar. Para Siren mempunyai suara paling merdu di dunia, dan nyanyian mereka paling indah-- tanpa terlalu berbeda dengan sang pujangga: Apakah kau lihat para penonton memandang sang pujangga yang diilhami oleh para dewa untuk membahagiakan manusia? Selama dia bernyanyi, orang hanya ingin

mendengarkan suaranya, selamanya!" Orang tidak bisa berhenti mendengarkan nyanyian pujangga; para Siren, seperti sang pujangga, tidak bisa disela. Nyanyian para Siren termasuk tingkatan tinggi puisi, tingkatan seni penyair yang tinggi. Mari kita lihat secara khusus uraian yang dibuat Ulises mengenai nyanyian-nyanyian mereka. Tentang apakah nyanyian-nyanyian yang memukau itu, yang menyebabkan pria-pria yang mendengarnya mati karena daya tariknya yang begitu besar? Nyanyiannya berbicara tentang nyanyian itu sendiri. Para Siren hanya mengatakan satu hal : bahwa mereka sedang bernyanyi. "Datanglah kemari! Datanglah kepada kami! Ulises yang begitu dibangga-banggakan. Kebanggaan Akhaie!... Hentikan perjalananmu: datanglah mendengarkan suara kami! Tak ada sebuah pun kapal hitam yang melewati semenanjung kami tanpa mendengarkan lagu-lagu merdu yang mengalun dari bibir kami..." Ujaran paling indah adalah yang berbicara tentang dirinya sendiri.

Pada saat yang sama, itu adalah ujaran yang setara dengan tindakan paling keras macam apapun: mematikan. Yang mendengar nyanyian para Siren tak akan dapat terus hidup: bernyanyi berarti hidup, sebaliknya mendengar sama dengan mati. "Tetapi versi yang lebih muda dari legenda tersebut menghendaki bahwa setelah Ulises lewat tanpa mengindahkan mereka, mereka menghempaskan diri ke dalam laut dari atas karang," kata para pengulas *Odiseus*. Jika mendengar sama dengan hidup, bernyanyi berarti mati. Yang berbicara mati jika yang mendengar hidup. Para Siren menghilangkan nyawa orang yang mendengarkannya, karena jika tidak mereka akan kehilangan nyawa mereka sendiri.

Nyanyian para Siren, sekaligus adalah puisi yang harus lenyap agar ada kehidupan, dan kenyataannya adalah yang harus mati supaya lahir kesusastaan. Nyanyian para Siren harus berhenti, supaya ada nyanyian tentang para Siren. Jika Ulises tak dapat menghindari dari para siren, jika dia mati di samping karang mereka, kita tentu tak akan pernah mendengar nyanyian mereka. Semua yang pernah mendengarnya mati dan tidak dapat menyampaikan kembali. Ulises, yang menyebabkan

kematian para Siren, telah memberikan kelanggengan kepada mereka melalui Homerus.

### Ujaran yang Mengecoh

Jika kita berusaha mengungkapkan ciri-ciri khas yang membedakan kedua jenis ujaran tersebut, dua opisisi yang bebas akan muncul. Pertama-tama dalam kasus *parole-action*, kita bereaksi terhadap aspek referensial ujaran (sebagaimana terlihat pada Telemak); jika menghadapi sebuah cerita, tuturan sebagaimana adanya yang menjadi perhatian lawan bicara. *Parole-action* dipandang sebagai sebuah informasi, *parole-récit* sebagai sebuah tuturan. Kedua, hal ini tampak bertentangan, *parole-récit* termasuk modus konstatif ujaran, sedangkan *parole-action* senantiasa sebuah performatif. Dalam kasus *parole-action*-lah proses pengujaran menjadi paling penting dan menjadi faktor utama ujaran; *parole-récit* mengungkapkan suatu hal yang bukan dirinya. Sifat transparannya sejalan dengan ciri performatifnya, keburaman sejalan dengan konstatifnya.

Nyanyian para Siren bukan satu-satunya unsur yang mengaduk-aduk konfigurasi yang sudah rumit itu. Masih ada lagi suatu ragam ujaran, sangat menyebar dalam *Odiseus*, yang dapat disebut ujaran bohong (*parole-feinte*). Yaitu kebohongan-kebohongan yang diucapkan oleh tokoh-tokohnya.

Kebohongan termasuk bagian suatu kategori yang lebih umum yaitu kategori semua ujaran yang tidak cocok. Kita dapat menunjuk tuturan yang memperlihatkan kesenjangan yang jelas antara rujukan dan referennya, antara arti dan bendanya. Di samping kebohongan, terdapat kesalahan, *fantasme*, dan *marvelous*. Begitu kita menyadari tipe tuturan tersebut, kita tahu betapa rapuh konsepsi yang mengatakan bahwa signifikasi suatu tuturan dibentuk oleh referennya.

Kesulitan mulai timbul bila kita berusaha menemukan termasuk jenis ujaran apakah *parole-feinte* dalam *Odiseus*. Di satu pihak, ujaran tersebut hanya dapat dikelompokkan pada konstatif: hanya ujaran konstatif dapat benar atau tak benar, performatif tak dapat dinilai

seperti itu. Di lain pihak, berbicara untuk berbohong tidak sama dengan berbicara untuk menyatakan, melainkan untuk bertindak: semua kebohongan pasti adalah performatif. *Parole-feinte* adalah sekaligus cerita dan aksi.

Konstatif dan performatif terus-menerus saling menembus. Tetapi, interpenetrasi tersebut tidak meniadakan pertentangannya sendiri. Dalam *parole-recit* sekarang terlihat dua kutub berbeda meskipun ada sambungan di antaranya: di satu pihak ada nyanyian sang pujangga; kita tak pernah bicara soal benar atau tak benar mengenai nyanyiannya; yang memikat perhatian pendengarnya adalah ujaran itu sendiri. Di lain pihak, terdapat sangat banyak cerita pendek yang disampaikan oleh tokoh-tokohnya sepanjang *Odiseus*, meskipun tokoh-tokoh tersebut tidak lantas menjadi pujangga. Kategori ujaran tersebut menandai suatu tingkatan dalam pendekatan dengan *parole-action* : ujaran tersebut tetap konstatif tetapi memiliki suatu dimensi lain yaitu dimensi tindakan. Semua cerita disampaikan untuk satu tujuan pasti yang bukan hanya untuk kenikmatan pembaca. Dalam hal itu konstatif dibingkai oleh performatif. Dari situlah dihasilkan kekerabatan antara cerita dan *parole-feinte*. Kita selalu menyerempet kebohongan selama berada dalam cerita. Mengatakan kebenaran adalah nyaris mengatakan kebohongan.

*Parole-feinte* dapat ditemukan sepanjang *Odiseus*. (Tetapi hanya di atas satu tingkatan: tokoh-tokoh tidak saling berbohong, penutur tidak pernah berbohong kepada kita. Kejutan-kejutan para tokoh bukan kejutan bagi kita). Dialog penutur dengan pembaca tidak bersifat isomorph dengan dialog antartokoh). Munculnya *parole-feinte* ditandai oleh petunjuk tertentu: tokoh menghimbau kebenaran.

Telemak bertanya, "coba, jawablah tanpa bohong, satu demi satu, siapa namamu, rakyatmu, kotamu, dan bangsamu? ... Athena, sang dewi bermata hijau kebiruan, menjawab, "Ya, saya akan menjawab pertanyaanmu tanpa bohong. Saya bernama Mentès, saya adalah putra Ankhilaos yang bijaksana, dan saya mengepalai pengayuh-pengayuh Taphos kami yang baik" dan seterusnya.

Telemak sendiri berbohong kepada si penggembala babi dan kepada ibunya, untuk menyembunyikan kedatangan Ulises di Ithaka. Dia mengiringi ujarannya dengan basa-basi semacam, "saya suka bicara benar", "begitulah, bu, akhirnya, kebenarannya".

Ulises berkata, "Saya hanya meminta Eume, untuk segera mengatakan semua kebenaran kepada puteri Ikarus, Penelope yang bijaksana." Tak lama setelah itu muncul cerita tentang Ulises di depan Penelope, seluruhnya kebohongan. Begitu pula ketika Ulises bertemu ayahnya, Laertes, "Ya saya akan menjawab mengenai hal itu tanpa bohong." Sekali lagi pernyataan itu diikuti oleh kebohongan.

Himbauan akan kebenaran adalah petunjuk kebohongan. Kaidah tersebut tampak begitu mapan, sehingga si penggembala babi menarik kesimpulan bahwa kebenaran baginya kelihatan seperti kebohongan. Ulises menceritakan hidupnya kepada si penggembala: cerita tersebut seluruhnya rekaan (dan didahului oleh "saya akan menjawab tanpa bohong"), kecuali satu detil, yaitu bahwa Ulises tetap hidup. Eume mempercayai seluruh ceritanya, namun menjawab, "Hanya ada satu titik yang menurut hemat saya direka. Tidak! Tidak! Saya tidak percaya pada dongengmu tentang Ulises. Mengapa dalam keadaan seperti ini, kau membuat kebohongan yang begitu besar? Saya telah diberi tahu mengenai kedatangan majikan saya! Kebencian semua dewa-lah yang menderanya ... "Satu-satunya bagian cerita yang dianggapnya salah adalah yang tidak salah.

### Cerita-cerita Ulises

Kita melihat bahwa kebohongan paling sering muncul dalam cerita-cerita Ulises. Ceritanya banyak jumlahnya dan meliputi sebagian besar *Odiseus*. Jadi, *Odiseus* bukan sebuah cerita pada tingkat pertama, melainkan cerita dari berbagai cerita, dan merupakan hubungan cerita-cerita yang saling disampaikan oleh tokoh-tokohnya. Sekali lagi, tak ada ataupun padanya yang memperlihatkan ciri cerita primitif dan alamiah. Cerita primitif kelihatannya seharusnya menyembunyikan sifatnya sebagai cerita. Padahal *Odiseus* terus-menerus mempertontonkannya. Bahkan cerita yang disampaikan atas nama

penutur tak terhindar dari kaidah tersebut, karena dalam *Odiseus* ada seorang pujangga buta yang menyanyikan petualangan-petualangan Ulises. Pada saat yang sama, pengungkapan tersebut dengan cepat memperlihatkan batas-batasnya. Mengungkapkan proses pengujaran dalam ujaran adalah memproduksi suatu ujaran yang proses pengujarannya harus selalu dikatakan. Cerita yang berbicara tentang penciptaan dirinya tak dapat disela, kecuali secara sewenang-wenang, karena cerita tersebut adalah cerita yang senantiasa harus dibuat lagi, harus diceritakan bagaimana timbulnya cerita yang sedang dibaca atau didengarkan. Kesusastraan tidak ada batasnya, dalam arti bahwa kesusastraan menyampaikan kisah yang tak pernah selesai, yaitu kisah tentang penciptaannya sendiri. Usaha cerita untuk mengatakan dirinya melalui otherefeksi hanya akan menghasilkan kegagalan: setiap pernyataan baru hanya akan menambah lapisan baru dalam kepekatian yang menyembunyikan proses pengujaran. Lingkaran tak berhingga hanya akan berhenti bila ujarannya mencapai suatu kejelasan yang sempurna: pada saat itu ujaran diucapkan tanpa perlu bicara tentang dirinya sendiri.

Dalam cerita-ceritanya, Ulises tidak merasa bersalah. Kisah-kisah yang disampaikan tampaknya membentuk serangkaian variasi, karena dia selalu berbicara mengenai hal yang sama: yaitu mengenai hidupnya. Akan tetapi, penyampai cerita berganti sesuai dengan lawan bicaranya yang selalu berbeda, yaitu Alkinoos (cerita rujukan kita), Athena, Eume, Telemak, Antinoos, Penelope, Laertes. Jumlah cerita yang begitu banyak menjadikan Ulises penjelmaan hidup dari *parole-feinte*, juga memungkinkan kita untuk menemukan beberapa unsur tetap. Semua cerita Ulises ditentukan oleh bagian akhirnya, oleh titik kedatangannya: gunanya adalah untuk mensahkan situasi "kini". Cerita-cerita tersebut selalu berhubungan dengan suatu *fait accompli* dan menghubungkan masa lampau dengan suatu waktu sekarang: cerita-cerita tersebut harus berakhir dengan sebuah "aku -- di sini -- sekarang". Bila cerita tersebut kemana-mana, itu karena situasi waktu cerita disampaikan juga berbeda. Ulises tampil dengan baju bagus di hadapan Athena dan Laertes: ceritanya harus menjelaskan

kekayaannya. Sebaliknya, dalam kasus lain Ulises berpakaian compang-camping: kisah yang disampaikan harus mensahkan keadaan tersebut. Isi ujaran sepenuhnya mengikuti proses penuturan; keanehan jenis ujaran ini akan terlihat lebih kuat jika kita berpikir bahwa dalam cerita-cerita yang lebih baru itu, titik keberangkatanlah dan bukan titik kedatangan yang menjadi satu-satunya unsur tetap. Dalam cerita-cerita tersebut, selangkah maju berarti selangkah dalam ketidaktahuan, arah yang harus diikuti dipertanyakan kembali pada setiap gerakan baru. Dalam *Odiseus*, titik kedatangan yang menentukan jalan yang akan ditempuh. Cerita Tristram Shandy tidak menghubungkan suatu waktu sekarang dengan suatu masa lampau, maupun suatu waktu lampau dengan suatu waktu sekarang, melainkan suatu waktu sekarang dengan suatu waktu yang akan datang.

Ada dua Ulises dalam *Odiseus*: yang satu melakukan petualangan-petualangan, yang lain menceritakannya. Sukar mengatakan yang mana berperan sebagai tokoh utama. Bahkan Athena juga bimbang, "Pengkhyal abadi yang malang! hanya lapar pada tipu-muslihat! ... Kau pulang ke negaramu tetapi hanya memikirkan dongeng tentang perampok, hanya mengingat kebohongan-kebohongan yang sangat kau sukai semenjak kau masih kanak-kanak ..." Bila Ulises membutuhkan waktu begitu lama untuk pulang ke rumahnya, itu karena bukan itulah hasratnya yang paling dalam: hasratnya adalah menjadi penutur (yang menceritakan kebohongan Ulises, Ulises atau Homerus?) Padahal sang penutur berhasrat bercerita. Ulises tak mau pulang ke Ithaka agar ceritanya terus berlanjut. Tema *Odiseus* bukan kembalinya Ulises ke Ithaka: sebaliknya, kepulangannya adalah kematian *Odiseus*, yaitu cerita-cerita yang membentuk *Odiseus*, yaitu *Odiseus* sendiri. Karena itulah, ketika pulang ke negaranya, Ulises tak memikirkan kepulangannya dan tidak bergembira karenanya; ia hanya memikirkan "dongeng-dongeng perampok dan kebohongan-kebohongan": dia hanya memikirkan *Odiseus*.

### Suatu Kala Futur yang Berpadah

Cerita-cerita bohong Ulises merupakan suatu bentuk pengulangan: ujaran-ujaran yang berbeda menyelubungi suatu rujukan yang sama.

Sebuah bentuk lain pengulangan ialah penggunaan khusus kala *futur* (waktu yang akan datang) yang khas *Odiseus* dan yang dapat disebut padahan. Hal itu kembali menyangkut suatu identitas rujukan. Namun, di samping kemiripannya dengan kebohongan terdapat suatu oposisi yang sejajar: kita berhadapan dengan ujaran-ujaran yang sama, yang proses pengujarannya berbeda; dalam hal kebohongan, proses pengujarannya yang sama, perbedaannya terletak antara ujaran-ujarannya.

Kala *futur* yang berpadahan dalam *Odiseus* lebih mendekati gambaran kita yang lazim mengenai pengulangan. Modalitas naratif tersebut muncul dalam berbagai macam ramalan, dan selalu didukung oleh suatu deskripsi lakuan yang telah diramal dan terwujud. Dengan demikian, sebagian besar peristiwa dalam *Odiseus* diceritakan beberapa kali (keputusan Ulises telah diramal lebih dari satu kali). Namun, kedua cerita tentang satu peristiwa yang sama tersebut tidak berada pada tingkatan yang sama. Kedua cerita tersebut bertentangan dalam ujaran yang disebut *Odiseus* tersebut, seperti sebuah ujaran pada suatu kenyataan. Kala *futur* dengan seluruh kala kata kerja yang bersangkutan tampaknya beroposisi, yang istilah-istilahnya adalah ketakhadiran dan kehadiran suatu kenyataan itu rujukannya. Hanya kala *futur* saja yang berada di dalam ujaran tersebut. Kala *présent* dan kala *passé* merujuk ke suatu tindakan yang bukan dalam ujaran itu sendiri.

Kita dapat mengangkat beberapa bentuk yang berbeda dari *futur* berpadahan. Pertama-tama dari sudut pandang keadaan atau sikap subjek pengujaran. Kadang-kadang, para dewalah yang berbicara dalam kala *futur*; maka kala *futur* tersebut bukan lagi suatu kemungkinan melainkan suatu kepastian, yang mereka rencanakan akan terwujud. Demikianlah halnya Sirse, atau Kalipso, atau Athena yang meramalkan apa yang akan terjadi padanya. Di samping kala *futur* yang bersifat ilahi tersebut ada kala *futur* yang bersifat teka-teki dari para manusia: mereka ini berusaha untuk membaca tanda-tanda yang dikirimkan para dewa. Ketika, seekor rajawali lewat, Helena bangkit dan berkata, "Nah apakah ramalan yang dilemparkan seorang

dewa ke jantungku dan yang akan terjadi ... Ulises akan kembali ke negaranya untuk membalas dendam ..." Amat banyak sekali tafsiran lain yang dibuat manusia dari tanda-tanda ilahi yang tersebar dalam *Odiseus*. Akhirnya, kadang-kadang manusialah yang merencanakan masa depan mereka. Ulises, di awal nyanyian 19, merencanakan dengan sangat rinci adegan yang akan muncul tak lama setelah itu. Dalam bagian itu ujaran-ujaran imperatif juga berhubungan.

Ramalan para dewa, ramalan para ahli nجوم, rencana-rencana manusia: semua terwujud, semua ternyata benar. Kala *futur* berpadahan tidak dapat salah. Walaupun demikian, ada satu kasus yang memperlihatkan kombinasi yang tak mungkin ini: ketika Ulises bertemu dengan Telemek atau Penelope di Ithaka meramalkan bahwa Ulises akan kembali ke tanah kelahirannya dan menjumpai keluarganya. Kala *futur* tersebut hanya dapat salah bila yang diramalkannya benar -- sudah benar.

Sebuah susunan lain dari sub-pembagian ditawarkan oleh hubungan- hubungan *futur* dengan tingkatan ujaran. *Futur* yang akan terwujud di halaman-halaman berikut hanyalah salah satu dari tipe itu: kita sebut saja *futur prospektif*. Di sampingnya ada *futur retrospektif*: yaitu kasus di mana diceritakan sebuah peristiwa diiringi peringatan bahwa hal itu sudah diberitahukan sebelumnya. Inilah kata Siklop ketika mengetahui bahwa nama algojonya adalah Ulises, "ah! Cilaka! Aku tahu ramalan ahli nجوم tua kita akan terwujud! ... Dia telah meramalkan apa yang akan terjadi padaku dan bahwa aku mungkin akan menjadi buta oleh tangan Ulises ..." Demikian pula Alkinoos, ketika melihat kapal-kapalnya yang bagus tenggelam di depan kotanya sendiri, "Ah! Celaka! Aku melihat ramalan-ramalan waktu orang tuaku masih ada terwujud!" dan seterusnya. Semua peristiwa nondiskursif hanyalah penjelmaan sebuah ujaran, kenyataan hanyalah perwujudan ujaran.

Kepastian dalam terjadinya peristiwa-peristiwa yang telah diramalkan tersebut benar-benar mempengaruhi pengertian alur. *Odiseus* tidak berisi kejutan. Semua telah dikatakan sebelumnya. Dan

semua yang dikatakan terjadi. Hal itu membuatnya bertentangan dengan cerita-cerita yang lahir kemudian di mana kejutan memainkan peran yang jauh lebih dominan, bahkan kita tak mengetahui apa yang akan terjadi. Dalam *Odiseus*, bukan hanya pembaca mengetahui sebelumnya, semua itu bahkan dikatakan dengan nada tak peduli. Mengenai Alkinoos, "Dialah yang akan merasakan panah-panah yang dikirimkan oleh tangan Ulises yang mulia," dan seterusnya. Kalimat yang muncul dalam ujaran si penutur tersebut tak terbayangkan dalam roman yang lebih baru. Jika kita tetap menyatakan alur adalah rangkaian rapi peristiwa di dalam cerita, itu hanya agar mudah saja : apakah yang sama dalam alur kausal yang kita akrabi dengan alur yang sudah diramalkan lebih dahulu yang khas dalam *Odiseus*?

### 3. MANUSIA-CERITA: *SERIBU SATU MALAM*

"Apakah tokoh jika bukan penyebab peristiwa? Apakah lakuan jika bukan ilustrasi tokoh? Adakah *tableau* (lukisan tokoh, ruang atau waktu dalam fiksi) atau roman yang bukan merupakan deskripsi watak? Apa lagi yang kita cari dalam roman, apalagi yang kita temukan?"

Pertanyaan-pertanyaan tersebut diajukan oleh Henry James dan terdapat dalam artikelnya yang terkenal berjudul *The Art of Fiction* (1884). Dua gagasan umum tampak dalam pertanyaan-pertanyaan itu. Yang pertama mengenai hubungan yang tak terelakan antara berbagai unsur cerita, yakni tokoh dan lakuan. Tidak ada tokoh di luar lakuan, tidak ada lakuan yang tidak tergantung pada tokoh. Namun, gagasan kedua muncul secara diam-diam dalam baris-baris terakhir, yakni walaupun keduanya erat berhubungan, yang satu memang lebih penting daripada yang lain, yakni tokoh. Dengan demikian, yang dimaksud adalah sifat-sifatnya, atau psikologinya. Setiap cerita adalah "sebuah deskripsi tokoh".

Jarang kita mengamati kasus yang begitu murni tentang egosentrisme yang dianggap sebagai suatu universalisme. James boleh mengemukakan teori idealnya tentang sebuah cerita yang dikuasai oleh psikologi tokoh, namun sulit untuk melupakan kehadiran seluruh tradisi sastra di mana peristiwa tidak dihadirkan untuk menunjang "gambaran" tokoh, tetapi sebaliknya, tokohlah yang digunakan untuk

menunjang peristiwa. Dalam cerita itu kata "tokoh" menunjuk hal lain, bukan koherensi psikologis maupun deskripsi watak. Tradisi tersebut yang terwujud dalam *Odiseus*, *Dekameron*, *Seribu satu malam*, dan *Naskah yang ditemukan di Saragossa*, dapat dianggap sebagai kasus-batas a-psikologisme sastra.

Marilah kita amati hal tersebut dengan lebih teliti, dengan mengambil contoh kedua karya terakhir di atas (1).

Biasanya ketika membicarakan buku seperti *Seribu Satu Malam*, para ahli merasa puas mengatakan bahwa dalam karya-karya tersebut tidak ada analisis intern mengenai watak tokoh, bahwa tidak ada deskripsi mengenai keadaan psikologis; namun cara menggambarkan a-psikologisme tersebut tak keluar dari tautologi. Agar gejala itu dapat diuraikan secara lebih jelas, kita harus berangkat dari gambaran tertentu alur cerita, jika cerita mengikuti rangkaian sebab akibat. Dengan demikian, setiap tahap cerita-cerita dapat dikemukakan dalam bentuk kalimat sederhana yang mempunyai hubungan keberurutan (ditandai dengan +) atau hubungan akibat (ditandai dengan  $\Rightarrow$ ) dengan kalimat yang mendahului dan mengikutinya.

Oposisi pertama antara cerita yang disanjung oleh James dan cerita *Seribu Satu Malam* dapat digambarkan sebagai berikut: Jika ada kalimat "X melihat Y", yang penting bagi James adalah X, sedangkan bagi Seherzade, Y. Cerita psikologis menganggap setiap lakuan sebagai jalan yang memungkinkan pembaca mengenal pribadi tokoh yang bertindak, sebagai suatu ungkapan, jika bukan sebagai gejala. Lakuan tidak diartikan secara terpisah, lakuan bersifat transitif dalam kaitan dengan subyeknya. Sebaliknya ciri cerita a-psikologis, terletak pada lakuan-lakuan intransitif. Lakuan penting sebagai lakuan, bukan sebagai petunjuk ciri watak tertentu. *Seribu Satu Malam*, dapat dikatakan termasuk sastra predikatif: tekanan akan selalu diletakkan pada predikat, bukan pada subyek kalimat. Contoh yang paling terkenal dari penelyapan subyek gramatikal adalah cerita *Sinbad sang pelaut*. Watak Ulises setelah petualangan-petualangannya berakhir bahkan lebih jelas daripada Sinbad: kita tahu bahwa ia licik, hati-hati,

dan seterusnya. Tidak ada satupun yang semacam itu dapat dikatakan mengenai Sinbad: ceritanya (padahal dikisahkan oleh orang pertama) bersifat impersonal. Dalam cerita itu tak ada "X melihat Y", melainkan "Y terlihat". Hanya cerita perjalanan yang paling dingin yang dapat menyaingi cerita-cerita Sinbad dalam hal impersonalnya. Namun, tidak semua kisah perjalanan: baca saja *Voyage sentimental* (Perjalanan Sentimental) karya Sterne!

Penghapusan psikologi terjadi di dalam kalimat naratif. Penghapusan tersebut terus terjadi dengan lebih berhasil dalam wilayah hubungan antarkalimat. Satu ciri watak tertentu menimbulkan lakuan. Namun, ada dua cara berbeda untuk melakukannya. Kita dapat berbicara tentang kausalitas langsung yang dipertentangkan dengan kausalitas berperantara. Yang pertama adalah jenis "X berani  $\Rightarrow$  X menantang monster". Pada tipe kedua munculnya kalimat pertama tidak akan diikuti oleh akibat apapun; namun dalam alur cerita X akan muncul sebagai seseorang yang bertindak dengan berani. Kausalitasnya tersebar, tidak sinambung, dan tidak diungkapkan hanya oleh satu lakuan, tetapi oleh aspek-aspek sekunder dari serangkaian lakuan, yang seringkali saling berjauhan.

*Seribu Satu Malam* tidak mengenal kausalitas kedua tersebut. Kita nyaris tidak diberitahu bahwa saudara-saudara perempuan isteri sultan cemburu, bahwa mereka meletakkan anjing, kucing, dan sepotong kayu sebagai ganti anak-anak raja. Kasim serakah: jadi ia akan mencari uang. Semua ciri-ciri watak langsung bersifat kausal; begitu muncul ciri-ciri tersebut menyebabkan lakuan. Jarak antara ciri psikologis dan lakuan yang ditimbulkannya kecil, dan yang ada adalah oposisi antara dua aspek lakuan, duratif/ponktual atau iteratif/noniteratif, dan bukan oposisi kualitas/lakuan. Sinbad gemar bepergian (ciri watak)  $\Rightarrow$  Sinbad melakukan perjalanan (lakuan): perbedaan antara keduanya cenderung ke arah suatu penyusutan mutlak.

Cara lain untuk mengamati mengecilnya jarak tersebut adalah mencari apakah sebuah kalimat atributif yang sama dapat memiliki beberapa akibat yang berbeda pada alur cerita. Dalam roman abad ke-

19, kalimat "X mencemburui Y" dapat mengakibatkan "X menghindari orang-orang lain", "X bunuh diri", "X merayu Y", "X mengganggu Y". Dalam *Seribu Satu Malam* hanya ada satu kemungkinan: "X mencemburui Y  $\Rightarrow$  X mengganggu Y". Kestabilan hubungan antara kedua kalimat meniadakan semua kemandirian antesedan, semua makna intransitif. Implikasinya cenderung menjadi identitas. Jika akibat-akibat lebih banyak, antesedan tentu mempunyai nilai sendiri yang lebih besar.

Di sini kita menyentuh ciri aneh kausalitas psikologis yang menarik. Sebuah ciri watak bukan hanya sebab suatu lakuan maupun sekedar akibatnya. Ciri watak adalah keduanya sekaligus, sama seperti lakuan X membunuh istrinya karena ia kejam; tetapi ia kejam karena ia membunuh istrinya. Analisis kausal cerita tidak membawa pada suatu asal yang pertama dan tak berubah, yang merupakan makna dan hukum dari gambaran-gambaran sesudahnya. Dengan kata lain, dalam keadaan murni, kita harus memahami kausalitas di luar waktu linear. Oleh sebab itu, bukanlah suatu bagian depan yang terpenting, melainkan salah satu unsur pasangan "sebab-akibat", yang satu lebih tinggi daripada yang lain atau terletak sebelum yang lain.

Oleh karena itu, lebih tepat mengatakan bahwa kausalitas psikologis menangkapi kausalitas peristiwa (kausalitas lakuan) daripada mengatakan bahwa kausalitas psikologis menyela kausalitas peristiwa. Lakuan-lakuan saling memancing; dan sebagai tambahan sepasang sebab-akibat psikologis muncul, tetapi pada tingkatan yang berbeda. Di sinilah timbul pertanyaan tentang koherensi psikologis: "tambahan-tambahan" menyangkut sifat tersebut dapat atau tidak membentuk sistem. *Seribu Satu Malam* kembali memberikan contoh ekstrim. Mari kita ambil kisah Ali Baba yang terkenal itu. Istri Kasim, saudara laki-laki Ali Baba, khawatir atas menghilangnya sang suami. "Ia menangis sepanjang malam". Keesokan harinya Ali Baba membawa jenazah saudaranya yang terpotong-potong dan untuk menghibur mengatakan: "Iparku, ini adalah duka bagimu, terlebih lagi engkau tidak menduganya sedikitpun. Walaupun kesedihanmu tak terobati, seandainya dapat menghiburmu, aku menawarkan untuk

menyatukan sedikit harta yang diberikan Tuhan padaku dengan hartamu, dengan jalan menikahimu..." Reaksi sang ipar: "Ia tidak menolak tawaran itu, sebaliknya, ia menganggapnya sebagai niat menghibur yang masuk akal. Sambil menyeka air mata yang bercucuran, dengan menahan ratapan yang biasanya tak terhindarkan pada wanita yang kehilangan suami, ia cukup memperlihatkan pada Ali Baba bahwa ia menerima tawarannya..." (Galland, III). Demikianlah, dari putus asa istri Kasim berubah bahagia. Contoh serupa itu tidak dapat dihitung jumlahnya.

Jelas dengan menyangkal adanya suatu koherensi psikologis kita masuk dalam wilayah akal sehat. Tentunya ada psikologi lain di mana kedua tindak berturutan itu membentuk suatu kesatuan. Namun, *Seribu Satu Malam* termasuk wilayah akal sehat (folklor); dan banyaknya contoh cukup untuk meyakinkan diri bahwa masalahnya bukan tentang psikologi lain, bukan pula anti psikologi, melainkan benar-benar a-psikologi.

Tokoh, seperti yang dikatakan James, tidak selalu merupakan determinasi lakuan; dan setiap cerita tidak terwujud dari "deskripsi sifat". Lantas, apakah tokoh? *Seribu Satu Malam* memberikan jawaban sangat jelas yang diolah kembali dan dikuatkan oleh *Naskah yang ditemukan di Saragosa*: tokohnya. Cerita tersebut pasti adalah kisah hidupnya. Kita berada dalam kerajaan manusia-cerita.

Kenyataan itu sangat mempengaruhi struktur cerita.

### Digresi dan Pembingkai

Munculnya seorang tokoh baru pasti mengakibatkan terhentinya cerita sebelumnya, agar sebuah cerita baru, yang menjelaskan "aku kini berada di sini" dari si tokoh baru, diceritakan pada kita. Cerita kedua dimasukkan dalam cerita pertama. Proses itu disebut pembingkai (*enchâssement*).

Tentunya keterangan di atas bukan penjelasan satu-satunya tentang pembingkai. *Seribu Satu Malam* memberikan penjelasan lain, yaitu dalam "*Nelayan dan jin*" (Khawam, II), cerita-cerita sisipan digunakan

sebagai argumen. Nelayan menerangkan mengapa ia tidak menaruh kasihan pada jin melalui cerita Duban. Di dalam cerita tersebut raja mempertahankan kedudukannya melalui kedudukan si pria pencemburu dan burungnya; menteri mempertahankan kedudukannya melalui kedudukan sang pangeran dan si vampir. Jika tokoh tetap sama dalam cerita sisipan dan dalam cerita yang disisipi, motivasi itu tidak berguna. Contohnya, dalam "Cerita dua gadis bersaudara yang cemburu pada si bungsu" (Galland III) cerita tentang usaha menjauhkan anak-anak sultan dari istana dan pengenalan mereka kembali oleh sultan mencakup cerita perolehan benda-benda ajaib; keberurutan temporal adalah satu-satunya motivasi. Namun, kehadiran manusia-cerita adalah bentuk pembingkai yang paling menonjol.

Struktur formal pembingkai terjadi berhimpitan (dan tentunya hal itu bukan tak bermakna) dengan sebuah bentuk sintaksis, kasus subordinasi khusus, yang oleh linguistik modern dinamai pembingkai (*embedding*). Sebagai ilustrasi konstruksi itu, marilah kita ambil contoh dari bahasa Jerman, karena sintaks Jerman memungkinkan pembingkai yang jauh lebih luar biasa.

*Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, dr auf der Brucke, der auf dem Weg, der nach Worms fuhr, lieght, steht, umgerworfen hat, anzeigt bekommt eine Belohnunh.* (Orang yang menunjukkan oknum yang telah menjatuhkan tiang yang didirikan di atas jembatan yang terdapat di jalan yang menuju Worms akan mendapat hadiah).

Dalam kalimat di atas, munculnya sebuah nama segera menimbulkan anak kalimat, yang dapat dikatakan, menyampaikan cerita; karena kalimat kedua juga berisi nama, maka kalimat tersebut juga memerlukan anak kalimat, dan begitu seterusnya, sampai pada suatu hentian sewenang, dan dari situ secara bergiliran kembali ke setiap kalimat yang terputus. Cerita dengan pembingkai mempunyai struktur yang sama persis, karena peran nama dimainkan oleh tokoh : setiap tokoh baru menimbulkan cerita baru.

*Seribu Satu Malam* berisi contoh-contoh pembedaan yang tidak kurang memusingkan. Tampaknya rekor dipegang oleh cerita tentang kopor berdarah (Khawam, I). Demikianlah di sini:

Seherzade bercerita bahwa

Ja'far bercerita bahwa

penjahit bercerita bahwa

tukang cukur bercerita bahwa

saudara laki-lakinya bercerita bahwa

(jumlahnya enam)...

Yang terakhir adalah cerita bertingkat lima; tetapi benar bahwa kedua tingkat pertama dilupakan sama sekali dan tidak lagi memainkan peran apa pun. Tidak demikian dengan salah satu cerita dalam *Naskah yang ditemukan di Saragosa* (Avadaro, III) yang polanya seperti berikut:

Alfonso bercerita bahwa

Avadaro bercerita bahwa

Don Lopé bercerita bahwa

Busqueros bercerita bahwa

Frasquetta bercerita bahwa

Setiap tingkat, kecuali yang pertama, saling berhubungan erat dan tak dapat dimengerti jika salah satu dipisahkan dari yang lain. (2)

Bahkan meskipun cerita sisipan tidak berhubungan langsung dengan cerita yang disisipi (melalui identitas tokoh-tokohnya), perpindahan tokoh dari satu cerita ke cerita lain mungkin terjadi. Demikianlah tukang cukur masuk dalam cerita penjahit (ia menyelamatkan nyawa si bongkok). Sedangkan Frasquetta, melewati semua tingkat peralihan dan muncul dalam cerita Avadaro (dialah kekasih sang ksatria dari Toledo); dan begitu pula Busqueros. Perpindahan dari satu tingkat ke tingkat lain menimbulkan kesan lucu dalam *Naskah yang ditemukan di Saragosa*.

Proses pembedaan mencapai puncaknya dengan pembedaan cerita itu sendiri, yaitu bila cerita yang disisipi, pada tingkat kelima atau keenam, ternyata disisipi oleh cerita itu sendiri. "Penyingkapan proses" tersebut ada dalam *Seribu Satu Malam* dan kita tahu komentar

Borges tentang hal itu: "Tidak ada [interpolasi] yang lebih menggugah dari pada malam keenam ratus dua, malam yang paling ajaib. Pada malam itu, raja mendengarkan cerita tentang dirinya sendiri dari mulut ratu. Ia mendengarkan cerita pertama yang melingkupi semua cerita lainnya, yang secara mengerikan mencakup ceritanya sendiri... Biarlah ratu meneruskan cerita dan raja yang terpukau terus mendengar cerita terpotong- potong *Seribu Satu Malam*, yang lantas tak berujung dan melingkar..." Tidak ada lagi yang luput dari dunia naratif, yang mencakup keseluruhan pengalaman.

Pentingnya pembingkaiian diperlihatkan oleh dimensi cerita sisipan. Apakah kita dapat berbicara mengenai digresi jika digresi lebih panjang dari cerita utama? Apakah kita dapat menganggap semua dogeng dalam *Seribu satu malam* sebagai tambahan, pembingkaiian sembarangan, karena semuanya tersisip dalam cerita Seherzade? Demikian pula dalam *Naskah yang ditemukan di Saragosa*: meskipun cerita dasar tampaknya adalah cerita Alfonso, nyatanya Avadoro yang banyak bicara itu yang mengisi lebih dari tiga perempat buku dengan cerita- ceritanya.

Namun, apa makna intern pembingkaiian, mengapa semua cara itu dikumpulkan untuk memberikan makna padanya? Struktur cerita memberikan jawabannya: pembingkaiian adalah suatu cara untuk menonjolkan sebuah ciri utama dari keseluruhan cerita. Cerita yang disisipi adalah cerita dari sebuah cerita. Dengan menceritakan sebuah cerita lain, cerita pertama mencapai tema rahasianya dan pada saat yang sama memantul dalam gambaran dirinya tersebut: cerita sisipan adalah sekaligus gambaran cerita besar yang abstrak itu (semua cerita lain hanyalah bagian- bagiannya yang remeh), dan juga gambaran cerita yang disisipi yang mendahuluinya. Menjadi cerita sebuah cerita adalah nasib semua cerita, yang terwujud melalui pembingkaiian.

*Seribu Satu Malam* menampakkan dan melambangkan ciri-ciri cerita itu dengan sangat jelas. Sering dikatakan bahwa folklor ditandai oleh pengulangan cerita yang sama; dan memang dalam salah satu dongeng Arab, tidak jarang peristiwa yang sama diceritakan dua kali

atau lebih. Namun, pengulangan tersebut mempunyai fungsi tertentu yang tidak kita ketahui. Pengulangan itu tidak saja berfungsi untuk menegaskan kembali peristiwa yang sama tetapi juga memperkenalkan cerita yang dibuat oleh seorang tokoh. Padahal, seringkali cerita itulah yang berperan untuk perkembangan alur selanjutnya. Bukan peristiwa yang dialami Ratu Badur yang menyebabkan Raja Armanos memberikan pengampunannya, melainkan cerita yang ditudurkannya. ("Kisah cinta Kamarulzaman", Galland, II). Jika Tourmente tidak dapat mengembangkan alurnya sendiri, berarti ia tidak diizinkan menceritakan kisahnya kepada sang kalifah, ("Kisah Ganem", Galland II). Pangeran Firuz mendapatkan cinta Putri Bengali bukan dengan menjalani petualangannya melainkan dengan menceritakannya ("Kisah kuda ajaib". Galland, III). Tindak bercerita dalam *Seribu Satu Malam* tidak pernah merupakan tindak transparan, sebaliknya, itulah yang membuat peristiwa berjalan.

### **Kegemaran Bicara dan Keingintahuan Hidup dan Mati**

Proses penyampaian ujaran dalam dongeng Arab memperoleh interpretasi yang tidak diragukan pentingnya. Jika semua tokoh tak henti-hentinya bercerita, itu berarti tindak tersebut telah mendapat pemberkatan tertinggi: bercerita sama dengan hidup. Contoh yang paling nyata adalah Seherezade sendiri yang hidup hanya selama ia dapat terus bercerita. Tetapi situasi tersebut terus menerus diulang dalam dongeng. Sang pertapa memang pantas mendapat amarah seorang peri; namun ia diampuni karena menceritakan kisah si dengki ("Si Kuli dan para wanita terhormat", Khawam, I). Si Budak telah melakukan kejahatan; untuk menyelamatkan nyawanya, majikannya hanya mempunyai satu kesempatan, "Jika engkau menceritakan kisah yang lebih menakjubkan dari yang ini, akan kumaafkan budakmu. Jika tidak, akan kuperintahkan agar ia dibunuh", demikian kata sang kalifah (*Kopor berdarah*, Khawam I). Empat orang dituduh membunuh seorang bongkok, salah satu di antaranya, seorang inspektur, berkata pada raja: "O Paduka Raja, akankah tuan biarkan kami hidup jika saya menceritakan pada tuan, apa yang saya alami

kemarin, sebelum saya bertemu dengan si bongkok, yang masuk dengan sembunyi-sembunyi ke dalam rumah saya? Cerita itu tentu lebih menakjubkan daripada cerita orang ini. Jika ceritamu memang seperti yang kau katakan, akan kubiarkan kalian berempat tetap hidup, jawab raja". (*Mayat berpindah-pindah*, Khawam, I).

Cerita sama dengan hidup, tidak ada cerita sama dengan mati. Jika Seherezade tidak lagi menemukan dongeng untuk diceritakan, ia akan dibunuh. Inilah yang terjadi pada dokter Duban ketika ia diancam hukuman mati: ia memohon kepada raja agar diberi izin untuk menceritakan kisah sang buaya; permohonannya ditolak dan ia mati. Namun, Duban membalas dendam dengan cara yang sama dan gambaran balas dendam tersebut adalah yang terindah dari kisah *Seribu Satu Malam*. Ia memberikan kepada raja yang keji buku yang harus dibacanya sementara kepala Duban dipenggal. Sang algojo melakukan tugasnya, kepala Duban berkata:

"O – raja, engkau boleh membuka buku.

Raja membuka buku. Ternyata halaman-halamannya masih terekat satu sama lain. Ia membasahi jarinya dengan air ludah dan membalik halaman pertama. Lalu ia membalik halaman kedua dan seterusnya. Ia terus melakukannya, halaman-halaman terbuka dengan susah payah sampai akhirnya ia tiba pada halaman ketujuh. Ia memandang halaman itu dan tidak melihat sepotong tulisanpun :

- Dokter, katanya, saya tidak melihat satu tulisanpun di halaman ini.

- Balikkan lagi halaman-halamannya, jawab si kepala.

Ia membuka halaman lainnya dan tetap tak menemukan apa-apa. Sesaat berlalu dan racun merasukinya; buku itu ternyata beracun. Lalu ia melangkah, kakinya goyah dan terjatuh di lantai..." (*Nelayan dan jin*, Khawam, II).

Halaman putih itu telah diracun. Buku yang tidak menceritakan apa-apa membunuh. Tiadanya cerita berarti kematian.

Di samping ilustrasi tragis tentang kekuatan ketidakhadiran cerita, berikut ini contoh lain yang lebih menyenangkan: seorang pertapa

bercerita kepada semua orang yang lewat tentang cara memperoleh burung yang dapat berbicara. Tetapi semua orang gagal dan berubah menjadi batu hitam. Putri Parizad adalah yang pertama berhasil menangkap burung itu dan membebaskan semua orang yang sial itu. "Kerumunan orang itu ingin melihat sang pertapa sambil lewat, ingin mengucapkan terima kasih atas sambutannya yang hangat dan nasehat-nasehatnya yang tulus, namun ia mati dan tidak ada yang tahu apakah ia mati karena usia tua atau karena tidak perlu lagi mengajarkan cara mendapatkan ketiga hal yang telah diperoleh oleh Putri Parizad (*Kisah kedua saudara*, Galland III). Manusia hanyalah sebuah cerita. Begitu ceritanya tidak diperlukan, ia boleh mati. Penceritalah yang membunuhnya, karena ia tak ada gunanya lagi.

Akhirnya, cerita yang tidak sempurna juga sama dengan kematian. Dengan demikian, sang inspektur mengatakan bahwa ceritanya lebih baik daripada cerita si bongkok mengakhiri ceritanya dan berkata kepada raja: "demikianlah cerita menakjubkan yang ingin kuceritakan kepadamu, begitulah cerita yang kudengar kemarin dan yang kusampaikan kepadamu hari ini dengan segala rinciannya. Apakah kisah itu lebih hebat dari petualangan si bongkok? Tidak, ceritamu tidak lebih baik, dan pernyataanmu tidak sesuai dengan kenyataan, kata sang Raja Cina. Aku harus menggantung kalian berempat" (Khawam I).

Tidak adanya cerita bukan satu-satunya imbalan cerita-hidup. Ingin mendengar cerita berarti menghadapi bahaya maut. Jika kemahiran bicara menyelamatkan dari kematian, keingintahuan menyeret ke dalam kematian. Hukum itu adalah dasar alur salah satu dongeng yang terkaya, *Si Kuli dan para wanita terhormat* (Khawam, I). Tiga wanita muda dari Baghdad menerima pria-pria tidak dikenal di rumahnya. Mereka mengajukan satu syarat sebagai imbalan kesenangan yang akan didapat oleh para pria itu, yaitu "Jangan minta penjelasan mengenai semua yang akan kalian lihat". Namun, apa yang dilihat para pria itu begitu aneh sehingga mereka meminta ketiga wanita itu menuturkan cerita mereka. Baru saja permohonan itu disampaikan, para wanita itu memanggil budak mereka. "Setiap budak memilih

seorang pria, menghampirinya dan menjatuhkannya ke tanah, menghantamkan bagian pedang yang rata". Para pria itu harus dibunuh karena permintaan akan cerita, keingintahuan dapat diancam dengan kematian. Bagaimana mereka dapat menyelamatkan diri? Berkat keingintahuan para algojonya, salah satu dari wanita itu mengatakan, "Saya mengizinkan mereka keluar untuk meneruskan jalan nasibnya, dengan syarat setiap orang menceritakan kisahnya, lalu menceritakan keanjutan petualangan yang telah membawa mereka mengunjungi kami di rumah ini. Jika mereka menolak penggal kepala mereka". Keingintahuan si penerima, sama dengan kematiannya sendiri, mengembalikan kehidupan kepada si terhukum. Sebaliknya, mereka hanya dapat lolos jika menuturkan sebuah cerita. Akhirnya, pembalikan ketiga: sang kalifah yang menyamar, berada di antara tamu ketiga wanita itu, meminta mereka datang keesokan harinya ke istananya. Ia memaafkan mereka semua dengan syarat: bercerita... Tokoh-tokoh buku tersebut terobsesi dongeng. Gertakan *Seribu Satu Malam* bukan "Uang atau nyawa", melainkan "Cerita atau nyawa".

Keingintahuan tersebut juga merupakan sumber berbagai cerita dan bahaya yang tiada henti. Seorang pertapa dapat hidup bahagia ditemani sepuluh pemuda, semuanya buta pada mata kanan, dengan satu syarat: "Jangan mengajukan pertanyaan yang tak pantas tentang cacat kami dan keadaan kami". Namun, pertanyaan diajukan dan ketenangan pun hilang. Untuk mendapatkan jawaban, sang pertapa pergi ke istana yang sangat indah; ia hidup di sana bagaikan raja, dikelilingi empat puluh wanita cantik. Pada suatu hari mereka pergi dan mengatakan jika ia ingin tetap bahagia, ia tidak boleh masuk satu ruangan tertentu; mereka memperingatkan: kami khawatir engkau tidak bisa menahan rasa ingin tahumu yang tidak pantas yang akan menyebabkan kamu celaka." Tentu saja antara kebahagiaan dan keingintahuan, sang pertapa memilih keingintahuan. Begitu pula Sinbad, meskipun telah mengalami segala kemalangan, setelah menyelesaikan setiap pelayaran, ia kembali berlayar. Ia ingin agar kehidupan menceritakan kisah-kisah baru.

Hasil nyata dari keingintahuan itu adalah *Seribu Satu Malam*. Seandainya tokoh-tokohnya lebih menyukai kebahagiaan, buku tersebut tidak akan pernah ada.

### **Cerita : Yang Ditambahkan dan Yang Ditambahi**

Agar tokoh-tokoh tersebut dapat hidup mereka harus bercerita. Demikianlah cerita pertama berurai dan berganda menjadi seribu satu malam cerita. Marilah kita sekarang mencoba menempatkan diri pada sudut pandang yang berlawanan; bukan pada cerita yang disisipi, melainkan pada cerita sisipan, dan bertanya: mengapa cerita itu harus diulang dalam cerita lainnya? Bagaimana menjelaskan bahwa cerita itu tidak cukup pada dirinya sendiri, dan memerlukan kepanjangan, memerlukan bingkai yang menjadikannya bagian dalam sebuah cerita lain?

Jika cerita itu dianggap tidak melingkupi cerita-cerita lain, melainkan melingkupi diri sendiri, muncullah suatu ciri yang menarik. Setiap cerita tampak mempunyai sesuatu yang berlebih, suatu kelebihan, sebuah tambahan, yang berada di luar bentuk tertutup yang tersusun oleh perkembangan alur. Pada saat yang sama, sesuatu yang berlebih itu, merupakan ciri cerita, juga adalah sesuatu yang kurang; kelebihan adalah suatu kekurangan. Untuk melengkapi kekurangan yang diciptakan oleh tambahan, diperlukan cerita lain. Demikianlah cerita raja tak berbudi yang mencelakakan Duban, setelah ia menyelamatkan nyawanya, mempunyai sesuatu yang lebih dari cerita itu sendiri. Untuk itulah, dalam kaitan dengan tambahan, maka si nelayan menceritakan tambahan yang dapat diringkaskan menjadi: kita tidak boleh merasa kasihan terhadap orang yang tidak tahu terima kasih. Tambahan minta dimasukkan ke dalam cerita lain. Maka ia menjadi argumen biasa yang digunakan oleh nelayan ketika mengalami peristiwa yang sama dengan yang dialami Duban, dalam kaitan dengan jin. Namun, cerita nelayan dan jin juga mempunyai tambahan yang meminta cerita baru. Tidak ada alasan bagi cerita itu untuk berhenti di suatu tempat. Upaya untuk menggantikan sia-sia: selalu akan ada tambahan yang menanti sebuah cerita.

Tambahan tampil dalam berbagai bentuk dalam *Seribu Satu Malam*. Salah satu bentuk yang paling terkenal adalah bentuk argumen dalam contoh yang telah disebutkan: cerita menjadi sarana untuk menyakinkan lawan bicara. Selain itu pada tataran pembingkai yang lebih tinggi tambahan berubah menjadi formula verbal biasa, sebuah peribahasa, untuk digunakan tokoh maupun pembaca. Akhirnya, integrasi yang lebih besar dari pembaca juga mungkin terjadi (namun hal itu khas dalam *seribu Satu Malam*); suatu perilaku yang timbul dari membaca juga merupakan sebuah tambahan. Dan muncullah sebuah kaidah. Semakin banyak tambahan dibaca di dalam cerita, semakin sedikit cerita yang bersangkutan menimbulkan reaksi dari pihak pembaca. Pembaca menangis ketika membaca *Manon Lescaut*, tetapi tidak ketika membaca *Seribu Satu Malam*.

Berikut adalah contoh ajaran moral. Dua orang teman berbantah mengenai asal kekayaan: apakah cukup memiliki uang pada awalnya? Diikuti cerita yang menggambarkan salah satu tesis yang dipertahankannya, lalu ada pula cerita yang menggambarkan tesis kedua; pada akhirnya disimpulkan, "uang tidak selalu merupakan sarana ampuh untuk mendapatkan uang dan menjadi kaya" (*Kisah Kogia Hassan Alhabbal*, Galland, III).

Demikian pula halnya sebab dan akibat psikologis, hubungan logis harus dilihat di luar waktu linear. Cerita mendahului atau mengikuti kata-kata mutiara atau keduanya sekaligus. Begitu pula dengan *Dekameron*, beberapa cerita pendek diciptakan untuk menggambarkan suatu metafora (misalnya "mengeruk tong") dan bersamaan dengan itu cerpen-cerpen tersebut menciptakan metafora. Kini percuma kita menanyakan apakah metafora yang melahirkan cerita, atau cerita yang melahirkan metafora. Borges bahkan menawarkan penjelasan yang berlawanan tentang kehadiran seluruh bunga rampai itu, "Ciptaan ini (cerita-cerita Seherezad) tampaknya lebih dulu ada sebelum judulnya dan telah direka untuk membenarkannya. Kita ada di luar asal-usulnya dan tak mampu memikirkannya. Cerita tambahan tidak lebih asli dari cerita yang ditambahi, dan demikian sebaliknya. Setiap cerita merujuk pada cerita lain, dalam rangkaian pantulan yang hanya dapat berakhir

bila cerita itu menjadi abadi, yaitu dengan pembingkaiannya cerita itu sendiri.

Demikianlah pertambahan cerita yang tak kunjung berhenti dalam mesin cerita yang luar biasa semacam *Seribu Satu Malam* Setiap cerita harus menjadikan proses pengujarannya eksplisit; namun untuk itu perlu agar cerita baru tampil dan dalam cerita itu proses pengujarannya menjadi bagian dari ujaran. Demikianlah cerita yang menceritakan selalu menjadi cerita yang diceritakan, dan dalam cerita itu cerita baru memantulkan dirinya dan menemukan gambarannya sendiri. Selain itu, setiap cerita harus menciptakan cerita baru di dalam cerita itu agar tokoh-tokohnya dapat terus hidup; di luar cerita, agar tambahan dibaca. Semua penerjemah *Seribu Satu Malam* tampaknya terkena pengaruh kekuatan mesin cerita itu: tidak ada yang merasa puas dengan terjemahan sederhana dan setia pada aslinya. Setiap penerjemah telah menambah dan mengurangi cerita (yang juga merupakan cara menciptakan cerita-cerita baru, karena cerita tetap merupakan masalah seleksi). Begitu proses pengujaran ditekankan, terjemahan itu sendiri menampilkan dongeng baru yang tidak lagi menunggu penceritanya. Borges telah menceritakan sebagian dari hal itu dalam: "Para penerjemah *Seribu Satu Malam*".

Jadi begitu banyak alasan agar cerita tidak pernah berhenti sehingga secara tidak sengaja kita bertanya: Apa yang terjadi sebelum cerita pertama? Dan apa yang terjadi setelah cerita yang terakhir? *Seribu Satu Malam* tidak lupa memberikan jawabannya, ironis, agaknya bagi mereka yang ingin mengenal cerita sebelum dan sesudahnya. Cerita pertama, cerita *Sherezade*, dimulai dengan kata-kata berikut, yang harus diartikan dalam semua arti (tapi jangan dibuka bukunya untuk membacanya, artinya harus diterka, karena arti-arti itu sudah benar-benar pada tempatnya) "Diceritakan...", Percuma mencari asal-usul cerita dalam waktu, waktulah yang berasal dari cerita. Dan jika sebelum cerita ada "Telah diceritakan...". setelah cerita terakhir ada "Akan diceritakan...". Agar cerita berhenti harus ada yang mengatakan bahwa kalifah memerintahkan untuk menulis dengan tinta emas dalam buku catatan kerajaan atau bahwa: "Cerita ini...

tersiar dan diceritakan di mana-mana sampai ke hal yang sekecil-kecilnya".

**Catatan:**

dari halaman 2:

1. Jalan menuju pengenalan teks buku-buku ini menimbulkan beberapa masalah. Kita tahu bermacam-macam cerita tentang terjemahan *Seribu Satu Malam*: saya akan mengacu di sini pada terjemahan baru oleh René Klawam (jilid I: *Dames indignes et Serviteurs galants*; jilid II: *Les Coeurs inhumains*; jilid III: *L'Épopée des voleurs*; jilid IV: *Récits sapientiaux*, Paris, Albin Michel, 1965-1967) dan terjemahan oleh Galland (Paris, Garnier Flammarion, jilid I-III, 1965). Untuk teks Potocki, yang masih tidak lengkap dalam bahasa Perancis, saya mengacu pada *Manuscrits trouvés à Saragoesse* (Paris, Gallimard, 1958, 1967) dan pada *Avadoro, histoire espagnol* (jilid I-IV, Paris 1813).

2. Saya meminjamnya dari Kl. Baumgärtner, "Formale Erklärung poetischer Texte", in *Matematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, 1965, hal. 77.

dari halaman 12

1. Saya tidak bermaksud di sini membuktikan bahwa semua yang terdapat dalam *Manuscrit trouvé à Saragosse* berasal dari *Seribu Satu Malam*, namun bagiannya tentu sangat banyak. Saya hanya ingin mengemukakan beberapa persamaan yang paling jelas: nama-nama Zibedde dan Emina, kedua wanita bersaudara yang jahat, mengingatkan pada Zubaidah dan Aminah ("*Histoire de 3 calendes...*", Galland, I); si tukang bicara Busqueros yang menghalangi pertemuan Don Lope dalam berhubungan dengan tukang cukur (yang) banyak omong yang melakukan tindakan yang sama (Khawam, I); istri yang baik berubah menjadi vampir hadir dalam "*Le prince et la goule*" (Khawam, II); kedua istri seorang pria yang bersembunyi di tempat tidur yang sama ketika suaminya tak ada muncul dalam "*Histoire des amours de Camaralzaman*" (Cerita para kekasih Kamaralzaman)

(Galland, II), dll. Namun, tentu saja *Seribu Satu malam* bukan satu-satunya sumber *Naskah*. (Manusrit).

#### 4. TATA BAHASA CERITA: *DEKAMERON*

Penggunaan metaforis yang mudah dari istilah-istilah seperti "bahasa", "tata bahasa", "sintaks", dan sebagainya, biasanya menyebabkan kita lupa bahwa kata-kata itu dapat mempunyai makna tertentu, walaupun pada saat kata-kata itu tidak digunakan dalam hubungan dengan suatu bahasa alami. Karena akan berbicara mengenai "tata bahasa cerita", saya harus menjelaskan dulu makna yang saya maksud dalam kata "tata bahasa".

Semenjak awal pemikiran mengenai bahasa, telah muncul suatu praduga. Menurut praduga itu di luar perbedaan bahasa yang nyata, dapat ditemukan suatu struktur umum. Penelitian tentang tata bahasa universal itu telah dilanjutkan selama lebih dari dua puluh abad dengan tingkat keberhasilan yang tidak sama. Sebelum masa kini, puncak penelitian dicapai oleh kelompok *modistae* dari abad ke-13 dan ke-14. Berikut ini adalah kredo mereka yang dikemukakan oleh Robert Kilwardby: "Tata bahasa hanya dapat menjadi ilmu dengan syarat satu tata bahasa untuk seluruh umat manusia. Secara kebetulan tata bahasa menyebutkan aturan-aturan bagi suatu bahasa tertentu, seperti bahasa Latin atau Yunani. Begitu pula bila geometri tidak hanya mengurus garis atau luas yang kongkret, tata bahasa tidak hanya menentukan koreksi wacana karena wacana merupakan abstraksi bahasa sebenarnya [kebiasaan saat ini mempertukarkan istilah *wacana* dan *bahasa*]. Obyek tata bahasa adalah sama untuk semua orang (1).

Namun, jika kita mengakui adanya satu tata bahasa univesal, tidaklah perlu membatasinya hanya pada bahasa. Tata bahasa universal tampaknya akan memiliki kenyataan psikologis. Dapat disebut di sini Boas yang kesaksiannya menjadi lebih bernilai justru karena dia telah mengilhami linguistik antiuniversalis: "munculnya konsep-konsep gramatikal yang paling dasar dalam semua bahasa harus dianggap sebagai bukti adanya kesatuan proses psikologis yang mendasar" (*Handbook*, I, hlm. 71). Kenyataan psikologis itu sangat memungkinkan adanya struktur yang sama di tempat lain selain pada bahasa.

Itulah premis yang memberi wewenang kepada kita untuk mencari tata bahasa universal dengan mengkaji kegiatan-kegiatan simbolis lain yang dilakukan manusia, selain bahasa alami. Oleh karena itu, tata bahasa tersebut masih tetap merupakan suatu praduga, jelas bahwa hasil-hasil sebuah kajian tentang kegiatan seperti itu paling tidak akan sama pentingnya dengan hasil penelitian tentang bahasa Perancis, misalnya. Sayangnya penelitian yang mendalam tentang tata bahasa kegiatan simbolis masih sangat sedikit; salah satu contoh yang dapat disebut di sini adalah yang dilakukan oleh Freud dan kajiannya tentang bahasa oniris (yang berkaitan dengan mimpi). Lagi pula para linguist tidak pernah berusaha memperhitungkan penelitian Freud ketika mereka mengkaji hakikat tata bahasa universal.

Sebuah teori tentang cerita akan memberikan sumbangan pada pengenalan tata bahasa itu, sejauh cerita adalah suatu kegiatan simbolis semacam itu. Di sini terdapat suatu hubungan dua arah: kita dapat meminjam kategori-kategori dari perangkat konseptual kajian-kajian mengenai bahasa; namun pada saat yang sama sebaiknya kita berhati-hati menggunakan teori-teori tentang bahasa, sebab kajian tentang penceritaan dapat saja memperbaiki citra bahasa, sebagaimana yang didapatkan dalam tata bahasa.

Saya ingin mengilustrasikan dengan beberapa contoh masalah yang timbul dalam pekerjaan pemerian cerita, apabila pekerjaan ini ditempatkan dalam perspektif yang serupa (1).

1. Pertama-tama marilah kita lihat masalah bagian-bagian wacana. Semua teori semantik tentang bagian-bagian wacana harus

berdasar pada perbedaan antara pemerian dan penamaan. Bahasa memenuhi kedua fungsi itu dan interpenetrasinya dalam leksikon membuat kita lupa akan perbedaan tersebut. Jika saya mengatakan "anak" (*l'enfant*), kata itu digunakan untuk memerikan benda, menyebutkan ciri-cirinya (usia, ukuran, dan lain-lain); tetapi pada saat yang sama, dengan kata itu saya dapat mengenali adanya satu satuan spasio-temporal, memberikannya nama (khususnya dalam bahasa Perancis, dalam contoh tersebut, dengan kata sandang). Kedua fungsi itu disebarkan secara tidak teratur dalam bahasa: nama diri, pronomina (persona, demonstratif, dan lain-lain), kata sandang adalah untuk penamaan, sedangkan nomina, verba, adjektiva dan adverbial digunakan untuk pemerian. Namun, hal itu hanyalah masalah penonjolan. Oleh karena itu, pemberian dan penamaan perlu dipahami sebagai pergeseran nama diri dan nomina; bagian-bagian wacana itu hanyalah suatu bentuk yang bersifat kebetulan. Demikian dapat dijelaskan kenyataan bahwa nama umum dapat dengan mudah menjadi nama diri (Hotel "Avenir") dan sebaliknya ('un Jazy"): masing-masing bentuk itu digunakan dalam kedua proses, namun pada tingkat yang berbeda.

Untuk mengkaji struktur alur sebuah cerita, pertama-tama kita harus menampilkan alur itu dalam bentuk ringkasan. Dalam ringkasan itu setiap lakuan cerita merupakan sebuah kalimat. Oposisi antara penamaan dan pemerian akan tampak lebih jelas jika kita memberikan bentuk kanonis pada kalimat-kalimat itu. Para pelaku (subyek dan obyek) kalimat akan selalu merupakan nama diri ideal (perlu diingatkan bahwa makna pertama "nama diri" bukanlah "nama yang dimiliki oleh seseorang" melainkan "nama dalam arti yang sebenarnya"). Jika pelaku kalimat adalah nama umum (sebuah substantiva), kita harus menganalisisnya agar dapat membedakan aspek denominatif dan deskriptifnya dari dalam kata itu sendiri. Seperti yang sering dilakukan oleh Boccaccio, jika kita mengatakan "raja Perancis" atau "janda" atau "pembantu", itu berarti juga mengidentifikasi seseorang tertentu, dan memerikan beberapa cirinya. Ungkapan seperti itu sama dengan kalimat penuh: aspek deskriptifnya

membentuk predikat kalimat; aspek denominatifnya merupakan pokok kalimatnya. "Raja Perancis bepergian" sebenarnya berisi dua kalimat: "X adalah raja Perancis" dan "X bepergian", di mana X memainkan peran sebagai nama diri, meskipun nama itu tidak ada dalam cerita. Pelaku tidak akan memperoleh suatu ciri, ia lebih seperti sebuah bentuk kosong yang diisi oleh berbagai predikat yang berbeda. Pelaku tidak lebih bermakna daripada pronomina seperti "celui" (dia) dalam "celui qui court" (dia yang berlari) atau "celui qui est courageux" (dia yang berani). Subyek gramatikal selalu tidak memiliki ciri-ciri intern yang hanya timbul dari hubungan sementara dengan sebuah predikat.

Dengan demikian, kita akan membatasi pemerian hanya di dalam predikat. Untuk membedakan beberapa kelompok predikat, kita harus mengamati susun cerita dengan lebih cermat. Alur minimal lengkap diwujudkan dalam perpindahan dari satu keseimbangan ke keseimbangan lain. Sebuah cerita ideal dimulai dengan suatu situasi seimbang yang diganggu oleh suatu kekuatan tertentu. Hasilnya adalah suatu keadaan yang tak seimbang. Dengan tindakan dari suatu kekuatan yang ditujukan ke arah berlawanan, keseimbangan pulih kembali. Keseimbangan kedua serupa dengan yang pertama tetapi keduanya tidak pernah identik.

Dengan demikian, ada dua jenis episode dalam sebuah cerita, yaitu episode yang memerikan keadaan (seimbang atau tidak seimbang) dan yang memerikan perpindahan dari satu keadaan ke keadaan lain. Jenis pertama secara relatif statis dan dapat dikatakan, iteratif, artinya, jenis lakuan yang sama dapat diulang tanpa batas. Sebaliknya yang kedua dinamis dan hanya terjadi satu kali.

Definisi kedua jenis episode itu (jadi definisi kalimat yang menunjuknya) memungkinkan kita untuk mendekatkannya dengan kedua bagian ujaran, yaitu adjektiva dan verbanya. Sebagaimana sering kita perhatikan, oposisi antara verba dan adjektiva bukan oposisi sebuah peristiwa tanpa ukuran umum dengan suatu kualitas, melainkan oposisi antara dua aspek, mungkin interatif dan noniteratif. Adjektiva

naratif akan merupakan predikat yang memerikan keadaan seimbang atau tidak seimbang, "verba" akan memerikan perpindahannya.

Mengherankan jika dalam daftar bagian-bagian wacana tidak terdapat substantiva. Namun, substantiva selalu dapat disusutkan menjadi satu atau beberapa adjektiva, seperti yang telah diamati oleh beberapa linguis. Inilah pendapat H. Paul, "Adjektiva menunjuk sebuah ciri sederhana atau yang disajikan secara sederhana; substantiva berisi beberapa ciri" (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, hlm 251). Substantiva dalam *Dekameron* hampir selalu menjadi adjektiva. Demikianlah "*gentilhomme*" (II, 6; II, 8; III, 9), "*roi*" (X, 6; v, 7), "*ange*" (iv, 2) semuanya mencerminkan hanya satu ciri yakni "mempunyai asal-usul yang baik". Harus dikatakan di sini bahwa kata-kata bahasa Perancis yang digunakan untuk menunjuk suatu ciri atau lakuan tertentu tidak penting untuk menentukan bagian ujaran naratif. Sebuah ciri dapat saja ditunjukkan dengan adjektiva maupun substantiva, atau bahkan sebuah ungkapan penuh. Yang dibicarakan di sini adalah adjektiva atau verba "tata bahasa" cerita dan bukan "tata bahasa Perancis".

Marilah kita ambil contoh yang dapat melukiskan "bagian-bagian wacana" naratif. Peronnelle menerima kekasihnya ketika suaminya, seorang tukang batu yang miskin, tidak ada. Namun, pada suatu hari si suami pulang lebih cepat. Peronnelle menyembunyikan kekasihnya dalam tong; ketika suaminya masuk ia mengatakan bahwa ada yang ingin membeli tong itu, dan pada saat itu si calon pembeli sedang memeriksa keadaannya. Suaminya percaya dan gembira atas penjualan itu. Ia bersiap mengerok tong untuk membersihkannya. Sementara itu sang kekasih bercinta dengan Petronnelle yang menutup lubang tong dengan mengeluarkan kepala dan tangannya (VII, 2) dan demikian menyumbatnya.

Peronnelle, sang kekasih, dan si suami adalah pelaku cerita yang bersangkutan. Ketiganya adalah nama diri naratif, walaupun dua yang disebut terakhir tidak dinamai. Kita dapat menunjuk mereka dengan X, Y, dan Z. Kata-kata kekasih dan suami menunjukkan suatu keadaan

tertentu (yang dalam cerita ini adalah keabsahan hubungan si kekasih dengan Peronnelle yang menjadi masalah). Kata-kata itu berfungsi seperti adjektiva. Adjektiva-adjektiva itu memerikan keseimbangan awal: Peronnelle adalah istri tukang batu, ia tidak berhak bercinta dengan laki-laki lain.

Kemudian muncul pelanggaran hukum itu: Peronnelle menerima kekasihnya. Tentunya verba tersebut adalah "verba" yang dapat ditunjuk sebagai: menyimpang, melanggar (hukum). Verba itu mengakibatkan keadaan tidak seimbang karena hukum keluarga tidak lagi ditaati.

Mulai saat itu ada dua kemungkinan untuk memulihkan keseimbangan. Yang pertama adalah menghukum istri yang tidak setia. Namun, tindakan itu akan mengembalikan keseimbangan awal. Padahal, cerita itu (paling tidak cerita-cerita pendek karya Boccaccio) tidak pernah memerikan pengulangan keadaan awal seperti itu. Verba "menghukum" hadir dalam cerita pendek itu (itulah bahaya yang mengancam Peronnelle) tetapi tidak terjadi meskipun tetap dalam keadaan potensial. Kemungkinan kedua adalah mencari cara untuk menghindari hukuman. Itulah yang dilakukan oleh Peronnelle. Ia berhasil dengan menyamakan keadaan tidak seimbang tadi (pelanggaran hukum) menjadi situasi seimbang (pembelian tong tidak melanggar hukum keluarga). Demikianlah ada verba ketiga di sini, "menyamarkan". Hasil akhirnya adalah suatu keadaan baru, jadi sebuah adjektiva: hukum baru ditegakkan, walaupun tidak eksplisit, yakni wanita mempunyai hak mewujudkan keinginannya.

Demikianlah analisis teks memungkinkan untuk memisahkan satuan-satuan formal yang menampilkan analogi mencolok dengan bagian-bagian ujaran, yaitu: nama diri, verba, dan adjektiva. Karena di sini kita tidak memperhitungkan materi verbal yang mendukung satuan-satuan tersebut, kita memperoleh persepsi yang lebih jelas yang tidak dapat dilakukan dengan mengkaji bahasa.

2. Dalam tata bahasa biasanya kita membedakan kategori primer yang dapat mendefinisikan bagian-bagian ujaran, dan kategori

sekunder yang merupakan ciri dari bagian-bagian tersebut, yaitu: bentuk verba, aspek, modus, kala, dan sebagainya. Marilah kita ambil contoh salah satu dari kategori sekunder itu yakni modus, untuk mengamati transformasi-transformasinya dalam tata bahasa cerita.

Modus sebuah kalimat naratif menyuratkan hubungan yang ada antara tokoh terkait dengannya. Tokoh itu berperan sebagai subyek pengujaran. Pertama-tama kita membedakan dua kelompok: modus indikatif, di satu pihak, dan modus-modus lainnya, di lain pihak. Kedua kelompok tersebut saling bertentangan seperti yang nyata dan tidak nyata. Proposi yang diujarkan dalam modus indikatif menunjukkan peristiwa yang benar-benar terjadi; jika modulusnya berbeda, berarti peristiwanya tidak terjadi tetapi hadir sebagai kekuatan potensial (hukuman potensial bagi Peronnelle adalah contohnya).

Tata bahasa lama menjelaskan adanya kalimat modal berdasar kenyataan bahwa bahasa digunakan tidak hanya untuk memerikan, atau mengacu pada kenyataan, tetapi juga untuk mengungkapkan keinginan kita. Oleh karena itulah, dalam beberapa bahasa ada hubungan erat antara modus dan kala futur yang biasanya bermakna adanya niat. Mengenai hal itu kita akan berhenti sampai di sini. Kini dapat ditentukan dikotomi pertama antara modus-modus yang terdapat dalam *Dekameron*. Tercatat 4 modus, dengan mempertimbangkan apakah modus tersebut berhubungan atau tidak dengan suatu keinginan. Dikotomi itu memberikan dua kelompok: modus keinginan dan modus hipotesis.

Terdapat dua modus keinginan: modus obligatif dan modus optatif. Modus obligatif adalah modus kalimat yang harus terjadi; keinginan ini berlambang, tidak individual, yang merupakan hukum masyarakat. Oleh karena itu, modus obligatif mempunyai status khusus: hukum-hukum itu, selalu tersirat, tidak pernah disebutkan (tidak perlu) dan hukum-hukum itu nyaris tidak terlihat oleh pembaca. Dalam *Dékaméron*, hukuman harus ditulis dalam modus obligatif: hukuman adalah akibat langsung dari aturan masyarakat dan ada walaupun tidak terjadi.

Modus optatif adalah lakuan-lakuan yang diinginkan oleh tokoh. Dalam satu segi, setiap kalimat dapat didahului oleh kalimat yang sama dalam modus optatif, sejauh setiap lakuan dalam *Dékaméron* -- walaupun pada tingkatan yang berbeda -- merupakan hasil dari keinginan yang dimiliki seseorang untuk melihat lakuan itu terwujud.

"Pembatalan" adalah kasus khusus modus optatif, yaitu modus optatif yang semula dinyatakan dan kemudian diingkari. Begitulah Gianni membatalkan keinginan pertamanya untuk mengubah istrinya menjadi kuda betina ketika ia mengetahui seluk-beluk perubahan (IX, 10). Begitu juga Ansaldo membatalkan keinginannya untuk memiliki Dianora ketika ia mengetahui kedermawanan suami wanita itu (X, 5). Sebuah cerita pendek juga mengenal modus optatif pada tingkat kedua. Dalam III, 9, Gilette tidak hanya mendambakan tidur dengan suaminya, tetapi menginginkan sang suami mencintainya, sehingga si suami menjadi subyek sebuah kalimat optatif: Gilette menginginkan keinginan orang lain.

Kedua modus lainnya, modus kondisional dan prediktif, bukan hanya memperlihatkan ciri semantis umum (hipotesis) tetapi dapat dibedakan melalui struktur sintaktis khusus: kedua modus itu menyangkut rangkaian dua kalimat dan bukan satu kalimat tersendiri. Secara lebih jelas, modus-modus itu menyangkut hubungan antara kedua kalimat yang selalu tersirat tetapi subyek ujarannya dapat mempunyai hubungan yang berbeda.

Modus kondisional didefinisikan sebagai modus yang melibatkan dua kalimat atributif, karena itu subyek kalimat kedua dan subyek yang mengajukan syarat adalah tokoh yang sama (modus kondisional sering disebut modus ujian). Demikianlah dalam IX, 1, Francesca untuk menyerahkan cintanya mengajukan syarat agar Rinuccio maupun Alexandre melakukan suatu perbuatan berani. Jika mereka dapat membuktikan keberanian mereka, ia akan memenuhi permintaan mereka. Begitu juga dalam X, 5, Dianora meminta kepada Ansaldo "sebuah taman yang berbunga di bulan Januari seperti di bulan Mei"; jika berhasil, ia boleh memilikinya. Sebuah cerita pendek juga

menggunakan ujian sebagai tema pusatnya: sebagai bukti cintanya, Pyrrus meminta kepada Lidie untuk melakukan tiga hal: membunuh burung elang terbaik milik suaminya di depan matanya; mencabut sejumput rambut dari jenggot suaminya; mencabut giginya yang terbagus. Begitu Lidie melewati ujian-ujian itu, ia bersedia tidur dengannya (VII, 9).

Modus prediktif, mempunyai struktur yang sama dengan modus kondisional, namun subyek yang meramal tidak boleh menjadi subyek kalimat kedua (akibat). Dalam hal itu modulusnya lebih mendekati modus "*transrelatif*" yang dikemukakan oleh Whrof. Tidak ada persyaratan yang dituntut dari subyek kalimat pertama. Oleh karena itu, subyeknya bisa sama dengan subyek pengujaran (dalam I,3: jika saya membuat Melchisédech salah tingkah, ia akan memberiku uang, kata Saladin. Dalam X, 10: jika saya kejam terhadap Griselda, kata Gautier, ia akan berusaha mencelakakan saya). Kedua kalimat dapat mempunyai subyek yang sama (IV, 8: jika Girolamo jauh dari kota, pikir ibunya, ia tidak akan lagi mencintai Salvestra; jika suamiku cemburu, Béatrice berandai, ia akan berdiri dan keluar). Ramalan-ramalan tersebut kadang kala sangat diperhalus. Demikianlah dalam cerita pendek yang terakhir ini, agar dapat tidur dengan Ludovic, Béatrice mengatakan kepada suaminya bahwa Ludovic telah merayunya. Begitu pula dalam III, 3, untuk menggugah cinta seorang ksatria, seorang wanita mengeluh pada teman ksatria itu bahwa ia tidak hentinya merayunya. Ramalan kedua cerita pendek itu (yang benar-benar terwujud pada keduanya), tentunya tidak terjadi begitu saja. Dalam cerita bermodus prediktif itu kata-kata menciptakan peristiwa-peristiwa bukan mencerminkan peristiwa-peristiwa.

Kenyataan tersebut menyebabkan kita melihat bahwa modus prediktif adalah perwujudan khusus dari logika *vraisemblable*. Kita memperkirakan bahwa suatu peristiwa akan menyebabkan peristiwa lain karena sebab-akibat itu sama dengan probabilitas umum. Namun, kita tidak boleh mengacaukan antara *vraisemblable* tokoh-tokoh dengan kaidah-kaidah yang dianggap pembaca *vraisemblable*. Kekacauan seperti itu akan menyebabkan kita mencari probabilitas

dari setiap lakuan khusus; sementara *vraisemblable* tokoh mempunyai kenyataan formal yang jelas, yakni modus prediktif.

Jika kita berusaha untuk mengungkapkan secara lebih baik hubungan yang ditampilkan oleh keempat modus, di samping pertentangan "ada/tidak adanya keinginan", kita akan mendapatkan dikotomi lain yang akan mempertentangkan modus optatif dan kondisional di satu pihak, serta modus obligatif dan prediktif, di lain pihak. Kedua modus pertama ditandai oleh identitas subyek pengujaran dengan subyek ujaran: di sini diri sendiri dipertanyakan. Sebaliknya, kedua modus terakhir mencerminkan peristiwa-peristiwa di luar subyek pengujaran: semua itu adalah norma-norma sosial dan bukan norma individual.

3. Jika kita ingin melampaui tataran kalimat, muncullah masalah-masalah yang lebih rumit. Memang, sampai saat ini kita dapat membandingkan hasil analisis kita dengan hasil kajian tentang bahasa. Namun, tidak ada teori linguistik tentang wacana; oleh karena itu, kita tidak akan mencoba mengacu padanya. Berikut adalah beberapa simpulan umum yang dapat ditarik dari analisis *Dékameron* mengenai struktur wacana naratif.

Antara kalimat-kalimat dapat terjadi tiga macam hubungan. Yang paling sederhana adalah hubungan temporal di mana peristiwa-peristiwa muncul berurutan dalam teks karena muncul berturutan dalam dunia khayal buku. Hubungan logis adalah jenis hubungan lainnya. Biasanya cerita-cerita didasarkan pada implikasi dan pranggapan, atau juga pada keterlibatan. Akhirnya, jenis hubungan ketiga adalah berciri "spasial". Hubungan spasial terjadi bila dua kalimat didampingkan karena memiliki suatu kemiripan, yang menggambarkan suatu ruang tertentu pada teks yang bersangkutan. Yang dimaksud adalah kesejajaran dengan berbagai subbagiannya. Hubungan itu tampak menonjol dalam teks puisi. Cerita selalu memiliki ketiga jenis hubungan, namun dalam dosis yang selalu berbeda dan sesuai dengan hierarki yang khas pada setiap teks tertentu.

Kita dapat membentuk satuan sintaktis yang lebih tinggi daripada kalimat, yang akan kita sebut *sekuen*. Sekuen akan mempunyai sifat yang berbeda, sesuai dengan jenis hubungan antara kalimat, namun pada setiap kasus, pengulangan tak lengkap dari kalimat awal akan menandai akhir sekuen. Selain itu sekuen menimbulkan suatu reaksi intuitif pada pembaca: yang dimaksud adalah cerita yang lengkap, sebuah anekdot yang selesai. Sebuah cerita pendek sering -- tapi tak selalu -- bertumpuan dengan sebuah sekuen: cerita pendek dapat berisi beberapa sekuen atau berisi suatu bagian sekuen saja.

Dengan menempatkan diri pada sudut pandang sekuen dapat dibedakan beberapa jenis kalimat. Jenis-jenis tersebut berkaitan dengan hubungan logis penyisihan (atau-atau), pemisahan (dan-atau) penghubungan (dan-dan). Jenis pertama disebut *kalimat alternatif* karena hanya satu di antara kalimat-kalimat itu yang dapat muncul pada satu titik sekuen. Selain itu pemunculan tersebut wajib. Jenis kedua adalah *kalimat fakultatif* yang tempatnya tidak ditentukan dan pemunculannya tidak wajib. Akhirnya jenis ketiga akan dibentuk oleh kalimat wajib yang harus selalu muncul pada suatu tempat tertentu.

Marilah kita pilih sebuah cerita pendek untuk mengilustrasikan beberapa jenis hubungan di atas. Seorang wanita dari Gascogne dihina oleh "beberapa pemuda tak baik" ketika tinggal di Siprus. Ia ingin mengadu kepada raja pulau itu; namun dia diberitahu bahwa tindakannya sia-sia, karena sang raja bahkan tidak peduli pada hinaan yang ditujukan kepada dirinya sendiri. Meskipun demikian, wanita itu menemuinya dan melontarkan kata-kata pahit. Raja tersinggung dan meninggalkan sifat ketidakpeduliannya itu (I, 9).

Sebuah perbandingan antara cerita pendek di atas dengan teks-teks lain yang terdapat dalam *Dekameron* dapat memperlihatkan status setiap kalimat. Pertama-tama ada kalimat wajib, yaitu keinginan wanita itu untuk mengubah situasi sebelumnya. Keinginan itu terdapat dalam semua cerita pendek dari bunga rampai tersebut. Selain itu, dua kalimat berisi penyebab keinginan (penghinaan dari pemuda tak baik;

nasib buruk si wanita) dan dapat dianggap fakultatif, karena yang dibicarakan adalah motivasi psikologis tindakan yang mengubah keadaan, yang dilakukan oleh tokoh wanita itu, motivasi yang sering tidak ada dalam *Dékaméron*. (Hal itu bertolak belakang dengan yang terjadi dalam cerita-cerita abad ke-19). Dalam cerita Peronnelle (VII, 2) tidak ada motivasi psikologis, namun ditemukan juga kalimat fakultatif: kenyataan bahwa kedua kekasih kembali bercinta tanpa sepengetahuan suaminya. Perlu dipahami bahwa dengan menyatakan kalimat itu fakultatif, berarti kita tidak perlu melihat alur cerita sebagai suatu keutuhan yang selesai. Cerita pendek itu sendiri memerlukan kalimat itu, bahkan kalimat itu adalah "penyedap cerita"; tetapi kita harus dapat memisahkan konsep alur dan konsep cerita pendek.

Yang terakhir adalah kalimat alternatif. Misalnya saja lakuan wanita yang mengubah sifat raja. Dari sudut pandang sintaktis, lakuan itu mempunyai fungsi yang sama dengan lakuan Peronnelle yang menyembunyikan kekasihnya di dalam tong: keduanya bertujuan membentuk keseimbangan baru. Namun demikian, di sini tindakan itu adalah serangan verbal langsung, sedangkan Peronnelle menggunakannya sebagai penyamaran. "Menyerang" dan "menyamar" adalah dua verba yang muncul dalam kalimat alternatif; dengan kata lain, verba-verba itu membentuk sebuah paradigma.

Jika kita ingin menetapkan tipologi alur, kita hanya dapat melakukannya dengan berlandaskan pada unsur-unsur alternatif: baik kalimat wajib yang harus selalu muncul maupun kalimat fakultatif yang dapat selalu muncul tidak dapat membantu kita dalam hal ini. Selain itu, tipologi dapat dilakukan berdasarkan kriteria yang secara murni bersifat sintagmatis: kita telah mengatakan di atas bahwa cerita berpindah dari satu keseimbangan ke keseimbangan lain; namun cerita dapat juga menampilkan hanya sebagian dari perpindahan itu. Dengan demikian, cerita dapat memerikan hanya perpindahan dari keseimbangan ke ketidakseimbangan, atau sebaliknya.

Kajian cerita-cerita pendek *Dékaméron* di atas antara lain telah menyebabkan kita melihat dalam bunga rampai itu hanya dua jenis

cerita. Yang pertama, yang contohnya adalah cerita pendek tentang Peronnelle dapat disebut "hukuman yang terhindar". Dalam cerita pendek tersebut jalur perpindahan lengkap telah dilalui (keseimbangan -- ketidakseimbangan -- keseimbangan). Di lain pihak, ketidakseimbangan disebabkan oleh pelanggaran hukum, suatu lakuan yang perlu dihukum. Jenis kedua, yang diilustrasikan dengan cerita pendek tentang wanita dari Gascogne dan raja Siprus, dapat disebut sebagai "konversi". Dalam cerita tersebut hanya bagian kedua cerita yang hadir: kita beranjak dari ketidakseimbangan (raja yang lemah) untuk sampai ke keseimbangan akhir. Selain itu, ketidakseimbangan itu tidak disebabkan oleh tindakan tertentu (verba) melainkan sifat-sifat tokoh itu sendiri (adjektiva).

Beberapa contoh di atas cukup untuk memberikan gambaran tentang tata bahasa cerita. Keberatan dapat dikemukakan bahwa dengan melakukan ini kita tidak sampai pada "menjelaskan" cerita, menarik simpulan umum dari cerita. Namun, keadaan kajian tentang cerita menyiratkan bahwa tugas pertama kita adalah menggarap peralatan deskriptif: sebelum dapat menjelaskan fakta, kita harus terlebih dahulu belajar mengenalinya.

Dalam kategori konkret yang diusulkan di sini dapat ditemukan (dan harus) ketidaksempurnaan; tujuan saya adalah mengangkat pertanyaan dan bukan memberikan jawaban. Menurut hemat saya, gagasan tentang tata bahasa cerita itu sendiri tidak dapat ditolak. Gagasan ini berdasarkan kesatuan bahasa dan cerita yang dalam, satuan yang memaksa kita untuk meninjau kembali pemikiran kita mengenai keduanya. Cerita akan lebih baik dipahami jika kita tahu bahwa tokoh adalah nomina, lakuan adalah verba. Namun, nomina dan verba akan dapat lebih dipahami dengan mengingat peran yang dimainkannya dalam cerita. Secara definitif bahasa hanya dapat dipahami jika kita belajar memikirkan perwujudan hakikinya, yakni sastra. Kebalikannya juga benar: menyatukan nomina dan verba adalah langkah pertama ke arah cerita. Dengan kata lain, penulis hanya membaca bahasa.

**Catatan :**

1. Dicuplik dari G. Wallerard, *Les oeuvres de Siger de Courtray* (Les philosophes belges, VIII), Louvain, Institut Supérieur de philosophie de l'Université, 1913.
2. Cerita-cerita yang saya acu diambil dari *Dékaméron* karya Boccacio. Angka Romawi menandakan hari, angka Arab menunjuk cerita pendeknya. Kajian cerita-cerita yang lebih terperinci dapat diperoleh dalam karya saya yang berjudul *Frammaire du Décaméron*, Den Haag, Mouton, 1969.
3. Kajian yang lebih mendetil dalam *Tata sastra*, Intermasa, 1986.

## 5. MENCARI CERITA: *LE GRAAL*

Sastra harus diperlakukan sebagai sastra. Slogan seperti itu yang sejak 50 tahun lalu sudah dikumandangkan seharusnya sudah menjadi suatu ungkapan biasa dan tidak mempunyai kekuatan polemik lagi. Namun, kenyataannya tidak demikian: seruan untuk "kembali ke sastra" dalam kajian-kajian sastra tetap aktual, bahkan ungkapan tersebut tampaknya ditakdirkan untuk selama-lama menjadi sumber perdebatan, bukan sebagai suatu keadaan yang diterima.

Slogan tersebut bersifat paradoksal dalam dua hal. Pertama-tama frasa-frasa semacam "sastra adalah sastra" mempunyai nama khusus yaitu tautologi, yaitu frasa-frasa yang gabungan subjek dan predikatnya tidak menghasilkan suatu makna pun selama subjek dan predikat itu sama. Dengan kata lain, frasa-frasa itu membentuk titik-titik kosongmakna. Di lain pihak, menulis mengenai sebuah teks sama dengan memproduksi sebuah teks baru, begitu kalimat pertama disebut oleh pengujar, ia telah mengubah tautologi yang kehadirannya ditentukan oleh kebiasuannya. Begitu kita menuliskannya, kita tidak lagi "setia" kepada teks pertama. Meskipun teks baru itu adalah teks sastra, teks itu tidak sama dengan teks sastra sebelumnya. Dikehendaki atau tidak, kita akan menulis: sastra bukanlah sastra, teks itu bukanlah teks itu...

Paradoks tersebut pangkat dua, namun justru dalam keadaan itulah terdapat kemungkinan untuk mengatasinya. Menyebut suatu tautologi semacam itu tidak sia-sia, selama tautologi itu tidak akan pernah

lengkap. Kita dapat bermain dengan ketidakpastian kaidah itu, kita akan menempatkan diri dalam permainan dari permainan, dan dengan demikian tuntutan menanggapi "sastra sebagai sastra" menjadi sah.

Untuk mengamati hal di atas, cukup dengan mengamati sebuah teks tertentu dan tafsiran-tafsirannya yang umum: dengan cepat kita akan melihat bahwa meminta memperlakukan sebuah teks sastra sebagai teks sastra tidak merupakan sebuah tautologi maupun kontradiksi. Sebuah contoh ekstrim dapat dilihat dalam sastra Abad Pertengahan. Sebuah karya Abad Pertengahan yang diteliti dalam kerangka sastra yang sesungguhnya akan merupakan suatu kasus luar biasa. N.S. Troubetzkoy, bapak linguistik struktural, pada tahun 1926 menulis mengenai sejarah kesusasteraan Abad Pertengahan sebagai berikut, "Marilah kita melihat sepintas buku pedoman atau pelajaran di universitas yang berhubungan dengan ilmu yang satu itu. Di situ jarang dipermasalahkan sastra sebagaimana adanya. Buku-buku dan pelajaran itu hanya membicarakan pengajaran (lebih tepat tidak ada pengajaran), aspek-aspek kehidupan sosial yang tercermin (tepatnya tidak cukup tercermin) dalam khotbah-khotbah, kronik-kronik dan 'kehidupan-kehidupan', koreksi-koreksi yang terdapat dalam teks-teks keagamaan. Singkat kata dalam buku-buku dan pelajaran itu diuraikan banyak hal, tetapi sastra jarang dibicarakan. Terdapat beberapa apresiasi stereotip yang diterapkan pada karya-karya Abad Pertengahan yang sangat berbeda: beberapa di antaranya ditulis dengan gaya "berbunga", karya-karya lainnya ditulis secara "naif" atau "polos". Para pengarang buku pedoman dan buku pelajaran tersebut mempunyai sikap yang pasti mengenai karya-karya tersebut, yaitu selalu merendahkan dan meremehkan. Dalam menghadapi karya terbaik pun mereka bersikap merendahkan dan menyepelkan, kadang-kadang betul-betul tidak patut dan berprasangka buruk. Karya sastra Abad Pertengahan dianggap 'menarik' bukan karena memang menarik tetapi karena mencerminkan aspek-aspek kehidupan sosial (artinya karya itu dilihat berdasarkan perspektif sejarah sosial bukan berdasarkan sejarah sastra), atau bila di dalamnya terdapat petunjuk-petunjuk langsung atau tidak langsung mengenai pengetahuan sastra si

pengarang (lebih disukai mengenai karya-karya asing)". Penilaian tersebut sedikit banyak dapat pula ditetapkan pada kajian-kajian sastra Abad Pertengahan di masa kini. (Leo Spitzer mengulangi kembali hal itu sekitar lima belas tahun kemudian).

Nuansa-nuansa itu tentu saja ada gunanya. Seorang Paul Zumthor telah merintis jalan baru untuk mengenal kesusastraan Abad Pertengahan. Sejumlah besar teks telah dikaji dan dipelajari dengan ketelitian dan keseriusan yang tak bisa dianggap remeh. Meskipun terdapat beberapa pengecualian yang cukup berarti, secara keseluruhan pendapat Troubetzkoy tetap berlaku.

Teks yang saya bahas di sini sudah pernah dikaji dengan cermat dan rinci. Teks itu adalah *La Quête du Saint Graal* (Pencarian Saint Graal), sebuah karya anonim Abad ke-13, dan karya Albert Pauphilet *Etudes sur la Queste del Saint Graal* (Kajian-kajian tentang pencarian Saint Graal) (Paris, H. Champion, 1921). Analisis Pauphilet betul-betul memperhitungkan aspek-aspek sastra teks tersebut; yang masih harus kami kerjakan adalah mencoba untuk menganalisisnya kembali dengan lebih mendalam.

### Cerita Penanda

Albert Pauphilet menulis, "Sebagian besar episode, begitu diceritakan, ditafsirkan kembali oleh pengarang seperti para pendeta pada masa itu menafsirkan detil-detil Buku Suci".

Jadi, teks itu berisi keterangan-keterangan mengenai teks itu sendiri. Begitu sebuah petualangan berakhir, sang tokoh utama berjumpa dengan seorang pertapa yang menyatakan bahwa apa yang dialaminya bukan sebuah petualangan biasa melainkan suatu tanda dari hal lain. Begitulah, sejak awal, Galaad mengalami berbagai keajaiban dan ia tidak dapat memahaminya jika tidak berjumpa dengan seorang bijak, "Tuanku, katanya, Anda menanyakan makna petualangan-petualangan tersebut. Inilah artinya. Petualangan itu memperlihatkan 3 ujian yang mengerikan: batu amat berat yang harus diangkat, mayat kesatria yang harus dilemparkan ke luar, dan suara

yang membuat orang kehilangan arah dan ingatan. Dari ketiga hal tersebut, inilah maknanya". Orang bijak itu menyimpulkan: Sekarang Anda telah mengetahui makna petualangan itu. -- Galaad menyatakan bahwa petualangan itu mempunyai lebih banyak makna daripada yang dikiranya."

Tidak ada seorang kesatria pun yang tidak memerlukan penjelasan. Gauvain misalnya: Kebiasaan mempertahankan *les Pucelles* yang diperkenalkan oleh ketujuh bersaudara tentu mempunyai makna! Ah! Tuanku, kata Gauvain, terangkanlah maknanya agar saya dapat menceritakan hal itu setiba di istana". Dan Lancelot, "Lancelot menceritakan kepadanya ketiga kata yang diucapkan suara itu di gereja kecil, ketika disebut batu, tong anggur dan pohon kurma. Demi Tuhan, katanya, jelaskanlah arti ketiga benda itu. Karena saya belum pernah mendengar kata-kata yang begitu ingin saya mengerti". Sang Ksatria dapat menebak bahwa peristiwa yang dialaminya mempunyai makna kedua tetapi ia sendiri tidak dapat memecahkan makna itu. Contoh lain, "Bohort sangat heran akan peristiwa yang dialaminya dan tidak tahu apa makna peristiwa itu namun ia menduga bahwa peristiwa itu mempunyai arti yang indah".

Tokoh-tokoh penafsir makna membentuk kelompok tokoh tersendiri: mereka adalah "orang bijak", pertapa, pendeta, dan orang-orang yang sedang menyepi. Bila para kesatria tidak dapat mengetahui makna peristiwa, orang-orang tersebut tidak dapat bertindak. Tidak ada seorang pun di antara mereka yang terlibat dalam petualangan, kecuali dalam episode-episode penafsiran. Kedua fungsi tersebut dibagi-bagi dengan ketat di antara kedua kelompok tokoh itu. Pembagian tersebut sudah begitu dikenal sehingga tokoh-tokoh utama mengacu sendiri pada fungsi mereka masing-masing, "Kami sudah begitu banyak melihat, baik dalam keadaan tertidur maupun terjaga," lanjut Gauvain, "sehingga kami harus mencari seorang pertapa yang akan menjelaskan makna mimpi-mimpi kami". Jika tidak dapat ditemukan seorang pertapa, Tuhan akan turun tangan dan "akan terdengar sebuah suara" yang akan menerangkan semuanya.

Jadi, sejak awal secara sistematis kita berhadapan dengan sebuah cerita ganda dengan dua tipe episode yang berbeda sifat namun merujuk pada peristiwa yang sama dan secara teratur silih berganti mengisahkan peristiwa tersebut. Menganggap peristiwa-peristiwa duniawi sebagai kehendak Tuhan merupakan hal biasa dalam kesusastaan masa itu. Namun, jika teks-teks lain pada umumnya sepenuhnya membedakan sebuah penanda dari petanda, dengan jalan menghilangkan yang kedua, karena sudah dikenal atau menyisihkannya untuk buku lain, sebaliknya *La Quête de Graal* meletakkan kedua tipe episode tersebut secara berdampingan. Interpretasi sudah tercakup dalam alur cerita. Separuh teks berbicara mengenai petualangan, separuh lainnya berisi teks yang mendeskripsikannya. Teks dan meta-teks diletakkan secara berdampingan.

Pembauran kedua teks tersebut dapat mengingatkan kita pada perbedaan yang mencolok antara tanda-tanda dan interpretasinya. Episode-episode itu satu dan lainnya mirip (namun tidak pernah saling mengidentifikasi) karena ciri umum ini: tanda-tanda maupun intepretasinya tak lain adalah "cerita". Cerita mengenai sebuah petualangan merujuk cerita lain. Perpaduan spasio-temporal episodenyalah yang berubah namun hakikatnya tidak berubah. Sekali lagi, hal itu biasa pada Abad Pertengahan. Pada masa itu, cerita-cerita dalam Perjanjian Lama dianggap memberitakan peristiwa-peristiwa yang terdapat dalam Perjanjian Baru. Dalam *La Quête de Graal* terdapat contoh-contoh semacam itu. "Kematian Abel di masa ketika hanya terdapat tiga orang manusia di bumi, meramalkan kematian Nabi yang sesungguhnya disalibkan. Abel berarti kemenangan dan kain mewakili Judas. Bila kain memberi salam adiknya sebelum membunuhnya, Judas juga harus menghormati junjungannya sebelum mengantarnya kepada kematian. Jadi, dua kematian tersebut memperlihatkan kesamaan, sedikitnya dalam hal makna, bila bukan dalam hal kemuliannya. Para perafsir Injil mencari sebuah invarian yang bersifat umum untuk cerita-cerita yang berbeda: itulah yang disebut "tipologi".

Dalam *La Quête de Graal* interpretasi, dengan dosis ketidaktepatan yang tidak sama, merujuk kepada dua rangkaian peristiwa. Rangkaian pertama merujuk pada masa lalu yang terjadi beberapa ratus tahun yang silam. Rangkaian itu berkisah tentang kehidupan Joseph d'Arimathie, tentang putranya, Joseph, tentang Raja Mordrain dan Raja Mehaignie. Cerita-ceritanya biasanya menggambarkan petualangan-petualangan para kesatria atau mimpi-mimpi mereka. Namun, rangkaian itu hanyalah suatu kemiripan baru dalam kaitan dengan kehidupan Kristus. Hubungan ketiganya dengan jelas terbentuk sepanjang kisah tiga meja yang diceritakan oleh bibi Perceval kepadanya. "Anda tahu bahwa sejak kebangkitan Jesus Kristus, terdapat 3 meja utama di dunia. Yang pertama adalah meja Jesus Kristus, di mana para Rasul beberapa kali makan bersama. (...) Setelah meja itu, masih terdapat sebuah meja yang mirip dan mengingatkan kita pada meja pertama. Meja itu adalah meja Santo Graal yang memperlihatkan keajaiban yang luar biasa di negeri itu pada masa Joseph Armathie, di awal terbentuknya umat Kristen di dunia. (...) Setelah itu, masih terdapat lagi sebuah meja bundar yang diciptakan menurut petunjuk Merlin dan punya suatu arti yang sangat besar. Setiap peristiwa dari rangkaian terakhir memberi arti peristiwa-peristiwa dari rangkaian sebelumnya. Di antara ujian-ujian yang pertama kali dialami oleh Galaad, terdapat ujian mengenai perisai. Begitu petualangan berakhir, seorang utusan dari langit muncul di pentas. "Dengarkanlah aku, Galaad. -- empat puluh dua tahun setelah penderitaan Jesus Kristus maka Joseph d'Arimathie (...) meninggalkan Jerusalem bersama sebagian besar keluarganya. Mereka berjalan" dan seterusnya, menjalani suatu petualangan lain yang kurang lebih mirip dengan petualangan yang dialami Galaad, yang membentuk maknanya. Begitu pula halnya dengan rujukan-rujukan mengenai kehidupan Kristus, yang lebih halus karena lebih dikenal berdasarkan kemiripan, jika bukan berdasarkan kebesaran, "Kedatangan Anda harus disamakan dengan kedatangan Kristus," kata orang bijak kepada Galaad. Terlebih pula, jauh sebelum kedatangan Jesus Kristus, para nabi telah mengumumkan kedatangan-Nya dan bahwa Ia akan

membebaskan manusia dari neraka. Begitu pula para pertapa dan orang suci telah menggambarkan kedatangan Anda sejak lebih dari 20 tahun yang lalu".

Persamaan antara tanda-tanda yang harus diinterpretasi dan interpretasi tanda-tanda tersebut tidak bersifat formal secara murni. Bukti terbaik adalah kenyataan bahwa peristiwa-peristiwa yang terdapat pada kelompok pertama kadang-kadang muncul pada kelompok kedua. Begitulah yang terjadi, khususnya dalam mimpi aneh yang dialami oleh Gauvain. Dalam mimpi itu, ia melihat sekelompok banteng dengan bulu bertotol-totol. Orang bijak pertama yang ditemui menjelaskan kepadanya bahwa mimpi itu dengan jelas mengungkapkan pencarian Graal yang juga melibatkan Gauvain. Dalam mimpinya, banteng-banteng itu berkata: "Mari kita mencari makan di padang gembalaan yang lebih baik". Kata-kata itu merujuk kepada para kesatria Meja Bundar yang pada hari Pantekosta berkata, "Mari kita pergi mencari Santo Graal", dan seterusnya. Padahal, cerita mengenai janji para kesatria Meja Bundar terdapat pada halaman-halaman pertama *La Quête*, bukan di dalam masa lalu yang legendaris. Dengan demikian, tidak ada sedikit pun perbedaan sifat antara cerita penanda dan cerita petanda, karena yang satu dapat muncul di tempat yang lain. Cerita selalu adalah penanda; ia memberi arti sebuah cerita lain.

Peralihan dari sebuah cerita ke cerita lain dapat terjadi berkat adanya sebuah kode. Kode itu bukan ciptaan pribadi pengarang *La Quete* melainkan milik bersama semua cerita pada masa itu. Kode itu menghubungkan sebuah obyek dengan obyek lain, suatu penyajian dengan penyajian lainnya. Berkat kode itu kita dapat dengan mudah merencanakan penyusunan suatu leksik yang sesungguhnya.

Inilah sebuah contoh dari latihan penafsiran itu. "Ketika wanita itu dapat mengalahkanmu dengan kata-kata dustanya, ia menawarkan rumahnya dan berkata, "Perceval, istirahatlah hingga malam tiba dan jauhkan dirimu dari terik matahari yang membakar kulitmu". Kata-kata itu bukannya tidak memunyai arti yang penting, dan artinya berbeda dari yang dapat kau dengar. Rumah yang berbentuk bulat seperti bumi,

menggambarkan dunia yang tak pernah luput dari dosa. Dan karena dosa selalu bermukim di dunia, wanita itu tidak mau kau menginap di tempat lain. Ketika mengatakan duduklah dan beristirahatlah, itu berarti bahwa kau diminta untuk bersantai dan mereguk segala kenikmatan duniawi. (...) Wanita itu memanggilmu dengan alasan bahwa matahari akan membakarmu, dan tidak mengherankan jika ia mencemaskan hal itu. Karena matahari, adalah Yesus Kristus, cahaya sesungguhnya, menerangi manusia dengan api Roh Suci, udara dingin, dan es beku dari Sang Musuh tidak dapat lagi menyakitinya, karena hatinya tertuju pada Matahari yang besar".

Penafsiran selalu berlangsung dari hal-hal yang lebih dikenal ke hal-hal yang kurang dikenal, bagaimanapun mengherankan tampaknya. Kejadian sehari-hari seperti, duduk, makan, benda-benda paling biasa seperti, rumah, matahari, muncul sebagai tanda-tanda yang tidak dapat dimengerti oleh para tokoh cerita sehingga perlu diterjemahkan melalui bahasa yang bernilai agama. Hubungan antara "rangkaiannya yang harus diterjemahkan" dan terjemahannya terbentuk melalui suatu kaidah yang dapat diberi nama "identifikasi melalui predikat". Rumah itu berbentuk bundar, dunia juga bundar, jadi rumah dapat berarti dunia. Keberadaan sebuah predikat yang sama memungkinkan kedua subjek untuk saling menjadi penanda. Atau: matahari berkilauan, Yesus Kristus berkilauan; jadi matahari dapat berarti Yesus Kristus.

Pada prinsip identifikasi melalui predikat dapat dikenali kembali mekanisme metafora. Bentuk kias itu seperti halnya bentuk retorika lainnya menjadi dasar dari semua sistem simbolik. Bahasa kias yang terekam melalui retorika juga merupakan kasus khusus dari sebuah prinsip abstrak yang mendahului lahirnya makna dalam semua kegiatan manusia, dari mimpi hingga hal-hal gaib. Keberadaan sebuah predikat yang sama menyebabkan tanda mempunyai dasar; kesewenangan tanda yang menjadi ciri khas bahasa sehari-hari tampak seperti suatu kasus luar biasa.

Dalam pada itu, predikat (atau sifat-sifat khas), yang dapat dihubungkan dengan sebuah subjek tidak terbatas jumlahnya; jadi

petanda-petanda yang mungkin dari semua obyek, dan semua peristiwa, jumlahnya tidak terbatas. Di dalam sebuah sistem interpretasi saja dapat diungkapkan beberapa makna: orang bijak yang menjelaskan kepada Lancelot kalimat "Kamu lebih keras daripada batu", begitu penjelasan awal selesai, segera menambahkan sebuah keterangan baru, "Tetapi, jika dikehendaki, *batu* dapat diartikan dengan cara yang berbeda." Dalam petualangan Lancelot, warna hitam berarti dosa; dalam mimpi Bohort, Gereja Suci berarti kebajikan. Oleh karena itu, musuh yang menyamar sebagai pendeta dapat menimbulkan interpretasi salah kepada para kesatria yang naif. Inilah contohnya: sang musuh mengatakan kepada Bohort: "Burung yang mirip dengan seekor angsa itu berarti seorang wanita yang dari dahulu mencintaimu dan yang segera datang memintamu untuk menjadi suaminya. (...) Burung hitam adalah dosa besar yang akan mengusir wanita itu darimu..." Dan beberapa halaman kemudian muncul interpretasi lain, yang diberikan oleh seorang pendeta yang tidak menyamar; "Burung hitam yang muncul di hadapan Anda adalah Gereja Suci, yang mengatakan: "Saya hitam, tetapi saya cantik, ketahuilah bahwa warna saya yang gelap lebih berharga daripada warna putih yang dimiliki burung lainnya". Sedangkan burung putih yang mirip dengan angsa adalah sang musuh. Sesungguhnya angsa itu dari luar tampak putih namun di bagian dalam berwarna hitam", dan sebagainya.

Bagaimanakah kita harus menempatkan diri dalam kesewenangan pemaknaan itu, sifat arbitrer yang jauh lebih berbahaya daripada bahasa sehari-hari? Wakil kebaikan dan wakil keburukan menggunakan kaidah umum yang sama yaitu "identifikasi melalui predikat". Kita dapat menemukan kepalsuan interpretasi pertama bukan karena kaidah tersebut, melainkan karena (dan hal inilah yang terpenting) petanda-petanda itu jumlahnya tidak besar dan sifatnya telah dikenal sebelumnya. Burung putih tidak dapat diartikan sebagai seorang gadis tanpa dosa karena mimpi-mimpinya belum pernah menyebutkannya. Burung putih setidaknya hanya dapat berarti dua hal: Tuhan dan setan. Sebuah interpretasi psikoanalisis mengenai mimpi tidak dapat

dilakukan dengan cara lain selain dengan cara itu. Kesewenangan berlebihan yang diberikan setiap interpretasi melalui predikat yang sama dibatasi dan diatur oleh kenyataan bahwa pembaca mengetahui apa yang akan ditemukan, yaitu "gagasan-gagasan tentang diri sendiri, kerabat-kerabat langsung sedarah, gejala-gejala kelahiran, cinta, dan kematian" (Jones). Petanda-petanda sudah diberikan lebih dahulu. Interpretasi mimpi yang ditemukan dalam *La Quete du Graal* tunduk pada hukum yang sama dengan hukum Jones dan mempunyai *à priori* yang sama, yang berubah hanyalah sifat *à priorinya*. Inilah sebuah contoh terakhir (analisis sebuah mimpi Bohort): "Salah satu bunga itu merunduk ke bunga lainnya untuk menutupi warna putihnya, ketika sang ksatria berusaha untuk menodai keperawanan gadis tersebut. Namun, orang bijak itu memisahkan mereka. Itu berarti bahwa Tuhan, yang tidak menghendaki mereka celaka, mengirim Anda untuk memisahkan mereka dan menyelamatkan kesucian mereka berdua" ...

Penanda, petanda, maupun peristiwa yang akan ditafsirkan dan tafsirannya itu sendiri tidak cukup sekedar mempunyai sifat yang sama. *La Quete du Graal* mengungkapkan lebih dari itu; kisah itu mengungkapkan bahwa: petanda *adalah* penanda, sesuatu yang jelas *adalah* peka. Sebuah petualangan sekaligus merupakan sebuah petualangan sesungguhnya dan simbol dari sebuah petualangan lain. Dalam hal itu, kisah Abad Pertengahan tersebut mirip dengan tipologi kristen dan berbeda dengan alegori-alegori yang kita kenal dengan baik, yang makna harafiahnya sangat transparan dan tidak mengandung logika tersendiri. Mari kita melihat kembali petualangan-petualangan Bohort. Ksatria itu pada suatu sore tiba di sebuah "menara yang tinggi dan kokoh". Malam hari ia tinggal di sana. Ketika ia duduk semeja dengan "Nyonya Rumah", seorang pelayan masuk dan memberitahu bahwa kakak sulung Nyonya Rumah akan mempersoalkan kepemilikan hartanya. Nyonya tersebut akan kehilangan tanahnya, kecuali jika keesokan harinya ia dapat mengirim seorang ksatria untuk menemui seorang wakil dari kakaknya dalam sebuah duel. Bohort menawarkan jasanya untuk membela Nyonya Rumah. Keesokan harinya ia pergi ke tempat perjanjian dan duel yang dahsyat

berlangsung. "Kedua kesatria mengambil jarak, kemudian saling menyerang dan bertempur dengan seru sehingga perisai mereka penuh dengan lubang dan baju perang mereka rusak (...). Dengan tebasan dari atas dan dari bawah, mereka menghancurkan tameng mereka, bagian pinggul dan lengan baju tersobek; mereka luka berat dan darah mengalir di bawah pedang putih yang tajam. Bohort dapat merasakan bahwa kesatria itu lebih kuat daripada yang dikiranya". Jadi, duel tersebut betul-betul merupakan duel yang sesungguhnya, yang menyebabkan seseorang dapat terluka, yang menyebabkan orang harus mengerahkan seluruh tenaga untuk memenangkannya.

Bohort memenangkan pertarungan. Kehormatan adik bungsu sudah dibela dan kesatria kita pergi mencari petualangan-petualangan lain. Namun, ia berjumpa dengan seorang bijak yang menerangkan bahwa wanita itu sama sekali bukan seorang wanita, begitu pula kesatria lawannya bukan kesatria. "Wanita itu adalah penjelmaan Gereja Suci, yang memelihara umat kristen dalam keimanan sebagai ahli waris dari Jesus Kristus. Wanita lainnya yang tidak mendapat warisan dan memusuhinya adalah kepercayaan lama, musuh yang selalu memerangi gereja dan umatnya". Jadi, duel tadi bukanlah duel yang terjadi di bumi dan bersifat fisik, melainkan duel simbolis. Duel tersebut adalah dua gagasan yang saling bertarung, bukan duel dua orang kesatria. Pertentangan antara sesuatu yang bersifat material dan spiritual terus-menerus dikemukakan dan diangkat.

Konsepsi tanda seperti itu bertentangan dengan kebiasaan kita. Bagi kita, duel harus berlangsung di dunia nyata atau di dunia ide; ia harus bersifat duniawi atau surgawi, tidak sekaligus keduanya. Jika yang bertarung adalah kedua ide, darah Bohort tidak akan tertumpah, yang terlibat hanya jiwanya. Mempertahankan keadaan sebaliknya, tentu bertentangan dengan salah satu dari kaidah dasar logika yaitu kaidah yang menolak kemungkinan ketiga dalam pasangan biner. Menurut logika bahasa sehari-hari, "keadaan yang sama dan sebaliknya" tidak dapat terjadi pada saat yang bersamaan : *La Quéte du Graal* justru mengungkapkan kebalikannya. Setiap peristiwa mempunyai makna sesungguhnya dan makna alegoris.

Konsepsi makna tersebut bersifat mendasar dalam *La Quête du Graal*. Konsepsi itulah yang menyebabkan kami sulit mengerti apakah yang dimaksud dengan Graal, sosok yang sekaligus bersifat material dan spiritual. Bagaimanapun, titik persilangan hal-hal yang bertentangan, yang tidak mungkin terjadi di kehidupan sehari-hari, terus-menerus dinyatakan: "Mereka yang semula berupa roh halus, ternyata mempunyai jasad," kata orang bijak mengenai Adam, Hawa, dan Galaad: "Ia mulai gemetar karena tubuhnya melihat hal-hal spiritual". Dinamisme cerita tersebut terletak pada peleburan kedua hal itu yang menjadi satu.

Melalui gambaran makna di atas, kita sudah dapat memberikan perkiraan pertama mengenai hakikat pencarian dan makna dari Graal: pencarian Graal adalah pencarian sebuah kode. Menemukan Graal berarti belajar menguraikan bahasa Tuhan (kalimat-kalimat suci) sebagaimana telah kita lihat, yaitu mengambil sistem *à priori* sebagai milik sendiri. Lagi pula, tidak berbeda dengan psikoanalisis, hal itu tidak berarti belajar praktek yang abstrak (setiap orang mengenal prinsip-prinsip agama, sebagaimana manusia kini mengenal proses analisis) tetapi sebagai suatu praktek (pengalaman) yang sangat pribadi. Galaad, Perceval, dan Bohort dengan relatif mudah, berhasil menginterpretasikan tanda-tanda dari Tuhan. Lancelot si pendosa, meskipun berusaha dengan segala niat baik tidak berhasil. Di gerbang istana, di mana seharusnya ia dapat melihat kemunculan roh suci, ia melihat dua ekor singa yang sedang berjaga. Lancelot menerjemahkannya sebagai berikut: bahaya, dan ia menghunus pedangnya. Tetapi itu adalah kode profan bukan kode Tuhan. "Ia segera melihat sebuah tangan yang memancarkan api muncul dari langit, dan memukul lengannya dengan keras serta membuat pedangnya terlempar. Ia mendengar sebuah suara: -- "Ah! orang malang yang tidak beriman, mengapa engkau lebih percaya kepada kemampuan tanganmu daripada penciptamu? Orang tak beriman, percayakah bahwa Dia yang telah memilihmu untuk melayani-Nya lebih perkasa daripada tanganmu". Jadi, peristiwa itu seharusnya diterjemahkan: ujian iman. Karena itu, dia dalam istana, Lancelot hanya melihat sebagian kecil dari

keajaiban Graal. Tidak mengenal kode berarti menolak Graal untuk selamanya.

### **Struktur Cerita *La Quête du Graal***

Pauphilet menulis:

"Cerita ini adalah sebuah kumpulan transposisi, yang masing-masing secara terpisah mengungkapkan dengan tepat nuansa-nuansa pemikirannya. Untuk menemukan keterkaitannya, transposisi-transposisi itu harus dicari makna moralnya. Dapat dikatakan bahwa si penulis menyusun karangannya dalam kerangka abstrak, setelah itu menerjemahkannya".

Jadi, penyusunan cerita terjadi pada tataran interpretasi bukan pada tataran peristiwa-peristiwa yang akan diinterpretasikan. Kombinasi peristiwa-peristiwa tersebut kadang-kadang aneh, kurang koheren, namun itu tidak berarti bahwa cerita *Le Graal* tidak mempunyai keutuhan. Keutuhan itu hanya terdapat pada tataran gagasan bukan pada tataran peristiwa. Jadi, yang dibicarakan adalah pertentangan antara kausalitas peristiwa dan kausalitas filosofis. Pauphilet dengan tepat membandingkan cerita itu dengan dongeng filosofis abad ke-18.

Menggantikan sebuah logika dengan logika lain selalu menimbulkan masalah. Dalam gerakan tersebut, *La Quête du Graal* mengungkapkan sebuah dikotomi yang mendasar. Dari dikotomi tersebut dapat dikembangkan berbagai mekanisme yang berbeda. Oleh karena itu, bertolak dari analisis teks khusus itu kita dapat menjelaskan beberapa kelompok umum tertentu dari cerita yang bersangkutan.

Marilah kita mengkaji peristiwa-peristiwa ujian, yakni jenis yang paling sering muncul dalam *La Quête du Graal*. Ujian tersebut sudah muncul dalam cerita-cerita pertama, yang bersifat folklore. Ujian pertama terdiri atas gabungan dua peristiwa dalam bentuk logis dari sebuah kalimat kondisional: "Jika X melakukan sesuatu, ini atau itu, maka ia akan mengalami hal ini atau hal itu". Pada pokoknya, peristiwa sebelumnya menyebabkan timbulnya suatu kesulitan, sedangkan peristiwa akibat menguntungkan tokoh utama. *La Quête du*

*Graal* tentu saja menceritakan ujian- ujian tersebut dengan berbagai variasinya: ujian positif atau keberhasilan (Galaad menghunus pedang dari sarungnya); ujian negatif, atau godaan (Perceval berhasil untuk tidak terpicat oleh rayuan iblis yang menyamar sebagai seorang gadis cantik); ujian yang berhasil (terutama yang dialami oleh Galaad), dan ujian yang gagal (yang dialami oleh Lancelot). Semua ujian tersebut menghasilkan dua rangkaian simetris: "ujian-keberhasilan-hadiah atau ujian-kegagalan-hukuman.

Namun, justru suatu kategori lain yang dapat digunakan untuk mendudukan ujian-ujian yang berbeda itu. Jika kita membandingkan ujian-ujian yang dihadapi oleh Perceval dan Bohort di satu pihak dengan apa yang dialami oleh Galaad di pihak lain, kita akan melihat suatu perbedaan mendasar. Ketika Perceval melakukan petualangan, kita tidak mengetahui sebelumnya apakah ia akan menang atau tidak. Kadang-kadang ia menang, kadang-kadang ia kalah. Ujian mengubah keadaan sebelumnya. Sebelum ujian, Perceval (atau Bohort) tidak patut untuk meneruskan pencarian *Graal*, setelah ujian, jika berhasil, ia patut melakukannya. Tidak demikian halnya dengan galaad. Sejak awal teks, Galaad telah ditunjuk sebagai Ksatria Budiman orang yang tak terkalahkan, dialah yang akan mengakhiri petualangan-petualangan *Graal*, gambaran dan reinkarnasi Yesus Kristus. Tak terbayangkan Galaad gagal; bentuk kondisional di awal cerita tidak lagi dipatuhi. Galaad tidak dipilih karena ia berhasil tetapi berhasil karena ia dipilih.

Semua itu sangat mempengaruhi sifat ujian, sehingga harus dibedakan dua jenis ujian dan mengatakan bahwa ujian-ujian yang dihadapi oleh Perceval atau Bohort adalah ujian *naratif*, sedangkan ujian yang dihadapi Galaad, ujian ritual. Sesungguhnya lakukan-lakukan Galaad sangat mirip dengan upacara agama daripada petualangan biasa. Duduk di Singgasana Bahaya (*Siège Perrilleux*) tanpa mati, menarik pedang dari sarungnya, memakai medali tanpa mengalami celaka dan sebagainya, bukan ujian sesungguhnya. Singgasana dari semula diperuntukkan bagi "Majikannya"; namun ketika Galaad mendekat, tulisan berubah menjadi "Di sinilah singgasana Galaad". Jadi, apakah duduk di singgasana bagi Galaad adalah sebuah

petualangan? Begitu pula halnya dengan pedang: Raja Arthur menyatakan: "para kesatria istana yang paling hebat hari ini gagal menarik pedang ini dari sarungnya"; dan Galaad menjawab dengan bijak: "Tuan, semua itu bukan suatu keajaiban karena petualangan yang diperuntukkan diriku tidak mungkin menjadi petualangan mereka". Demikian pula dengan medali yang menyebabkan kemalangan bagi semua kecuali bagi satu orang; Kesatria dari langit telah menjelaskan: "Ambil dan bawa medali ini (...) kepada kesatria berhati baik yang bernama Galaad (...) Katakan kepadanya bahwa Tuhan (Sang Majikan besar) memberi perintah kepadanya untuk memakainya", dan sebagainya. Sekali lagi, di sini tidak terjadi satu petualangan pun, Galaad hanya mematuhi perintah yang datang dari atas, ia hanya mengikuti ritus yang sudah ditetapkan baginya.

Ketika pertentangan antara naratif dan ritual dalam *La Quête* ditemukan, terlihat bahwa kedua istilah itu berproyeksi ke dalam kelanjutan cerita, sehingga secara sekematis cerita itu terbagi dalam dua bagian. Yang pertama mirip dengan cerita folklorik, dan bersifat naratif dalam pengertiannya yang klasik; yang kedua bersifat ritual karena suatu saat tertentu tidak terjadi suatu peristiwa yang mengejutkan. Para pahlawan berubah menjadi pelayan sebuah upacara penting, upacara Graal (mengenai hal itu Pauphilet berbicara tentang ujian dan imbalan). Momen tersebut terdapat pada pertemuan Galaad dengan Perceval, Bohort dan saudara perempuan Perceval. Kehadiran saudara perempuan Perceval menjelaskan bahwa semua yang harus dilakukan oleh para kesatria dan cerita yang terakhir itu hanya menjadi sarana untuk mewujudkan kta-katanya. Kini kita berada di bagian yang berposisi dengan cerita folklore sebagaimana ia muncul lagi dalam bagian pertama, meskipun di seputar Galaad terjadi hal-hal ritual.

*La Quête du Graal* disusun berdasarkan tegangan antara dua logika: logika naratif dan logika ritual, atau bila dikehendaki, logika profan dan logika sakral. Kedua hal itu sudah terlihat pada halaman-halaman pertama : ujian, halangan (seperti penolakan Raja Arthur pada awal pencarian) termasuk logika naratif biasa; sebaliknya kehadiran Galaad, keputusan untuk mencari Graal, yang merupakan

peristiwa-peristiwa penting dalam cerita, terikat pada logika ritual. Sementara itu, kemunculan Santo Graal, tidak mempunyai hubungan penting dengan ujian-ujian para kesatria yang sementara itu terus berlangsung.

Penyajian kedua logika itu terjadi melalui dua konsepsi waktu yang bertentangan (tidak satu pun dari kedua konsepsi tersebut yang cocok dengan konsepsi waktu yang kita akrabi). Logika naratif, idealnya mengandung suatu temporalitas yang dapat disebut *présent perpetuel* ("kala kini yang abadi"?). Dalam logika naratif, waktu dibentuk melalui keterkaitan tindak pengujaran yang tak terhitung jumlahnya: tindak pengujaran itu merumuskan gagasan masa kini. Setiap saat kita berbicara mengenai peristiwa yang terjadi pada tindakan pengujaran; terdapat kesejajaran yang sempurna antara rangkaian peristiwa yang dibicarakan dan rangkaian tindakan pengujaran. Ujaran tidak pernah terlambat, tidak pernah mendahului apa yang diungkapkan. Juga setiap kali, tokoh-tokoh hidup dalam masa kini, dan hanya dalam masa kini. Urutan peristiwa diatur oleh sebuah logika yang khas miliknya, yang tidak dipengaruhi oleh faktor ekstern apapun.

Sebaliknya logika ritual bertopang pada suatu konsepsi waktu yaitu *l'éternel retour* ("waktu yang kembali dan yang kembali lagi abadi"?) Dalam logika tersebut tidak ada satu peristiwa pun yang berlangsung untuk pertama atau terakhir kali. Semua peristiwa sudah diberitahukan dan sekarang diberitakan peristiwa yang akan menyusul. Asal-muasal ritus hilang dalam asal-muasal waktu; baginya yang penting adalah membentuk suatu kaidah yang sudah hadir, sudah ada. Berbeda dengan kasus sebelumnya, kala kini "murni" atau "otentik" yang dapat dirasakan sepenuhnya seperti apa adanya, tidak ada. Dalam kedua kasus tersebut, waktu seolah-olah tergantung, namun dengan cara terbalik: pertama akibat *hypertrophie* masa kini, kedua akibat hilangnya waktu itu.

Seperti semua cerita lainnya, *La Quête du Graal* menggunakan kedua jenis logika. Ketika sebuah ujian berlangsung dan kita tidak tahu

bagaimana peristiwa itu akan berakhir, ketika kita mengalaminya bersama sang tokoh utama detik demi detik dan ketika ujaran tetap melekat pada peristiwa: cerita tentu saja tunduk kepada logika naratif dan kita berada dalam masa kini abadi. Sebaliknya, ketika ujian telah berlangsung dan jalan keluarnya dinyatakan sudah diramalkan sejak berabad yang lalu, peristiwa itu tentu saja hanya merupakan ilustrasi ramalan tersebut. Dalam hal ini, kita berada dalam waktu kembali yang abadi dan cerita berlangsung berdasar atas logika ritual. Di sini logika kedua tersebut dan juga temporalitas dari tipe "waktu kembali yang abadi" keluar sebagai pemenang konflik antara kedua logika.

Semua sudah diramalkan. Pada saat terjadi petualangan, sang tokoh utama mengetahui bahwa ia hanya harus mewujudkan terlaksananya sebuah ramalan. Perjalanan membawa Galaad ke sebuah biara; peristiwa perisai pun mulailah. Tiba-tiba sang kesatria dari langit mengumumkan: semua sudah diramalkan. "Inilah yang akan kau lakukan," kata Josephe. "Di sana, di tempat Nascien akan dikubur, letakkan perisai itu." Ke sanalah Galaad akan datang, lima hari setelah menerima perintah dari sang kesatria. Semua akan terjadi seperti yang telah diberitakan, karena pada hari kelima anda akan tiba di biara ini di mana terbaring mayat Nascien". Tidak ada kebetulan maupun petualangan: Galaad hanya memainkan perannya dalam sebuah ritus yang telah ditetapkan sebelumnya.

Tuanku Gauvain luka parah tertusuk pedang Galaad, ia segera teringat: "Sekarang terjadilah kata-kata yang kudengar di hari Pantekosta mengenai pedang yang ada di tanganku. Lama sebelumnya sudah dikatakan bahwa aku akan mendapat serangan hebat, dan dengan pedang itulah kesatria itu baru saja menikamku. Semua terjadi sesuai dengan yang diramalkan". Tindakan yang paling kecil, peristiwa yang sangat remeh sekaligus menyangkut masa lalu dan masa kini: para kesatria Meja Bundar hidup dalam sebuah dunia yang terdiri atas peringatan-peringatan.

Kala futur retrospektif yang tersusun kembali pada saat sebuah ramalan terlaksana, dilengkapi dengan futur propektif, di mana

pembaca ditempatkan di hadapan ramalan itu sendiri. Penyelesaian alur sudah diceritakan sejak halaman-halaman pertama, dengan semua rincian yang diperlukan. Inilah kata-kata bibi Perceval, "Karena kita semua tahu, di negeri ini seperti juga di tempat lainnya, bahwa pada akhirnya, ketiga kesatria akan mendapat kejayaan pencarian mereka lebih daripada yang lain. Dua orang akan menjadi orang suci, yang seorang lagi hidup dengan bersih. Dari kedua orang suci itu, yang satu adalah kesatria yang Anda cari, dan yang seorang lagi, Anda. Yang ketiga adalah Bohort de Gaunes. Ketiganya akan menyelesaikan "Pencarian". Adakah yang lebih jelas dan lebih pasti daripada hal itu? Agar pembaca tidak lupa bahwa itu merupakan sebuah ramalan, hal itu diulang-ulang terus. Begitu pula dengan saudara wanita Perceval yang dapat melihat sebelum terjadi tempat saudara laki-lakinya dan Galaad akan mati. Ia berkata, "Demi kehormatanku, kuburkan aku di Istana Suci. Tahukah Anda mengapa aku meminta hal itu? Karena Perceval akan disemayamkan di sana berdampingan dengan Anda".

Dalam *Odiseus*, beberapa nyanyian sebelum sebuah peristiwa terjadi, penutur telah meramalkannya. Inilah sebuah contoh yang menyangkut Antinoos: "Dia orang pertama yang akan merasakan panah-panah yang dikirim oleh tangan Ulises yang sakti", dst. Penutur *La Quête* juga melakukan hal yang sama. Dalam kedua teks tidak terdapat perbedaan teknik teks naratif. Perceval melepaskan helmnya, Galaad melakukan hal yang sama. Mereka berpelukan karena mereka benar-benar saling mencintai. Hal itu jelas terlihat pada kematian mereka, karena tak lama setelah yang seorang mati, yang lain segera menyusul".

Akhirnya, bila semua peristiwa yang terjadi di masa kini sudah terungkap di masa lalu, masa lalu itu tetap hadir di masa kini. Walaupun, secara sembunyi-sembunyi cerita muncul kembali mengisahkan cerita yang sama yang sudah diceritakan sebelumnya. Ketika kita membaca awal cerita *La Quête*, kita mengira bahwa semua telah kita pahami: Inilah para kesatria mulia yang memutuskan untuk pergi melakukan pencarian, dsb. Namun, peristiwa-peristiwa yang berlangsung di masa kini harus dijadikan sesuatu yang telah berlalu,

misalnya kenangan, ingatan, agar sesuatu yang berasal dari masa kini membantu kita untuk mengerti masa lalu itu. Lancelot yang kita kira kuat dan sempurna, adalah seorang pendosa yang tak pernah jera. Ia hidup dalam perjinahan dengan Ratu Guénièvre. Tuanku Gauvain, orang pertama yang berjanji untuk melakukan pencarian tidak pernah berhasil karena hatinya keras dan ia tidak cukup memikirkan Tuhan. Kesatria-kesatria yang pada awalnya kita kagumi adalah para pendosa kawakan yang kelak akan mendapat hukuman. Semenjak bertahun-tahun mereka tidak pernah mengaku dosa. Apa yang kita amati dengan naif di halaman-halaman pertama hanya merupakan hal-hal yang tampak dari luar, hanya merupakan suatu masa kini biasa saja. Cerita akan terbentuk atas sebuah pengalaman di masa lalu. Bahkan petualangan-petualangan yang tampaknya tunduk pada logika naratif ternyata merupakan tanda-tanda dari hal lain, merupakan bagian-bagian dari sebuah upacara maha besar.

Dapat dilihat bahwa minat pembaca (dan orang membaca *La Quête* dengan suatu minat yang pasti) tidak muncul dari pertanyaan yang biasanya menimbulkan minat tersebut, yaitu "apa yang terjadi kemudian?" Tentu saja, sejak awal kita sudah tahu apa yang akan terjadi, siapa yang akan mendapat Graal, siapa yang akan dihukum, dan mengapa. Minat timbul dari masalah yang betul-betul berbeda, yaitu "apakah Graal?" Dua minat itu berbeda jenis ceritanya. Yang satu berlangsung dalam garis horizontal: orang ingin mengetahui apa yang ditimbulkan oleh setiap peristiwa, apa yang dilakukannya. Yang lain menyajikan serangkaian variasi yang bertumpuk dalam garis vertikal; yang dicari pada setiap peristiwa adalah apa sebenarnya yang diceritakan. Yang pertama adalah cerita yang berdasarkan kontiguitas, yang kedua cerita berdasarkan substitusi. Dalam *Le Graal*, sejak awal kita mengetahui bahwa Galaad akan berhasil memenangkan pencarian, karena itu cerita berdasarkan kontiguitas tidak penting. Kita tidak mengetahui dengan pasti apa yang dimaksud dengan Graal, jadi ada tempat bagi cerita substitusi yang memikat yang secara perlahan akan membawa kita kearah pemahaman pertanyaan yang muncul sejak awal cerita.

Pada cerita-cerita lain tentu juga terdapat oposisi seperti itu. Kedua tipe dasar roman detektif yang penting, yaitu roman misteri dan roman petualangan juga menggambarkan kedua oposisi itu. Pada roman misteri, cerita sudah diberikan sejak halaman-halaman pertama, namun cerita itu tetap tidak dapat dipahami: suatu peristiwa kejahatan telah terjadi nyaris di depan mata kita namun kita tidak pernah tahu siapa pelaku sesungguhnya, ataupun hal-hal yang menyebabkan terjadinya peristiwa kejahatan itu. Penyelidikan akan selalu kembali pada peristiwa-peristiwa yang sama, untuk memeriksa kembali dan mengoreksi setiap detil sehingga pada akhirnya kebenaran mengenai cerita awal dapat terungkap. Pada roman petualangan, tidak ada misteri maupun kilas balik. Suatu peristiwa menyebabkan terjadinya peristiwa lain dan minat kita pada cerita tidak datang dari penantian terungkapnya data-data awal, akibat-akibatnyalah yang menimbulkan ketegangan. Susunan (bentuk) melingkar substitusi, sekali lagi beroposisi dengan susunan satu arah dan berturutan.

Secara lebih umum, dapat dikatakan bahwa bentuk pertama adalah bentuk yang paling sering ditemukan dalam fiksi, bentuk kedua, dalam puisi (tentu saja unsur-unsur keduanya selalu dapat ditemukan dalam sebuah karya yang sama). Kita tahu bahwa puisi terutama dibentuk berdasarkan prinsip simetri, berdasarkan pengulangan (menurut susunan spasial) sedangkan fiksi di bentuk berdasarkan hubungan kausalitas (susunan logis) dan keberurutan (susunan temporal). Kemungkinan substitusi memperlihatkan pengulangan yang sama banyaknya, dan bukan suatu kebetulan jika suatu pengakuan eksplisit tentang kepatuhan pada tatanan itu justru muncul pada bagian akhir dari *La Quête*, yaitu bagian di mana kausalitas naratif atau kontiguitas tidak lagi memainkan sebuah peran pun. Galaad ingin mengajak kawan-kawannya bersamanya. Kristus menolak hanya dengan menyebut sebuah pengulangan sebagai alasan, tanpa memberi alasan penting. "Ah, Tuhanku, kata Galaad, mengapa paduka tidak mengizinkan semua orang ini pergi bersamaku?" Jawab Kristus, "Karena aku tidak menghendaknya dan karena ini harus mirip dengan Rasul-rasulku...".

Di antara kedua teknik dasar kombinasi alur tersebut, yaitu cerita berantai dan cerita berbingkai, teknik kedua adalah teknik yang seharusnya diharapkan ditemukan di sini dan hal itulah yang terjadi. Cerita-cerita sisipan berlimpah terutama pada bagian akhir teks, di mana cerita-cerita itu berfungsi ganda, yaitu memberi sebuah variasi baru pada tema yang sama dan menerangkan simbol-simbol yang terus muncul dalam cerita. Sesungguhnya, sekuen-sekuen interpretasi yang sering muncul dalam bagian pertama cerita menghilang di bagian kedua. Pemberian interpretasi tambahan dan kisah-kisah yang disisipkan menunjukkan bahwa keduanya mempunyai fungsi yang serupa. "Pemahaman" cerita sekarang terlaksana melalui kisah-kisah yang disisipkan. Ketika ketiga sekawan dan saudara wanita Perceval naik ke podium gereja, semua benda yang terdapat di sana menjadi penyebab munculnya sebuah cerita. Bahkan setiap benda merupakan hasil sebuah cerita, mata rantainya yang terakhir. Cerita-cerita sisipan menambah kedinamisan yang tidak ditemukan di dalam cerita yang disisipi, karena benda-benda menjadi tokoh utama cerita sedangkan para tokoh utama tidak bergerak bagaikan benda.

Logika naratif digempur habis di sepanjang cerita itu. Namun demikian, masih tertinggal beberapa jejak pertarungan, yang seolah-olah mengingatkan kita akan keganasan pertempuran. Misalnya, adegan yang mengerikan ketika Lyonnell mengamuk ingin membunuh saudaranya, Bohort; atau adegan lainnya, di mana seorang gadis, saudara perempuan Perceval, memberikan darahnya untuk menyelamatkan orang sakit. Episode-episode tersebut merupakan bagian-bagian paling membingungkan dari buku itu dan selain itu sulit untuk menemukan fungsinya. Tentu saja, episode itu berguna untuk memberi ciri para tokoh atau untuk memperkuat "suasana"; namun dapat juga dirasakan bahwa di bagian itu, cerita telah menggunakan kembali hak-haknya dan melalui kisi-kisi fungsional dan makna yang tak terhitung jumlahnya, berhasil muncul dalam ketakbermaknaan yang ternyata juga merupakan keindahannya.

Bagaikan sebuah hiburan ketika kita menemukan dalam sebuah cerita yang semua unsurnya sudah tersusun, yang semua unsurnya

mempunyai makna, suatu bagian yang dengan berani memperlihatkan ketidakbermaknaan naratifnya, namun karenanya menimbulkan sanjungan terbaik atas cerita yang bersangkutan. Sebagai contoh dikisahkan bahwa "Galaad dan kedua orang kawannya sangat pandai berkuda sehingga kurang dari 4 hari mereka sudah sampai di tepi pantai. Seharusnya mereka dapat tiba lebih cepat, tetapi karena tidak tahu jalan, mereka tidak mengambil jalan yang paling singkat". Apa guna bagian itu? Atau contoh lain lagi yang menyangkut Lancelot, "Mereka memandang sekeliling, tanpa menemukan kudanya; namun setelah mencari dengan teliti, ia menemukannya, memasang pelana dan menaiki kuda itu". "Detil tidak penting" mungkin merupakan bagian terpenting di antara semua unsur dalam cerita itu.

### **Pencarian *Le Graal***

Apakah yang dimaksud dengan le Graal? Pertanyaan itu menimbulkan berbagai komentar. Mari kita kutip jawaban yang diberikan oleh Pauphilet, "Le Graal adalah perwujudan Tuhan dalam bentuk roman. Dengan demikian, di balik tirai alegoris, *La quête du Graal* hanyalah pencarian Tuhan, hanyalah usaha manusia yang memiliki kemauan baik untuk mengenal Tuhan". Pauphilet menegaskan pendapat itu untuk menyangkal interpretasi lain yang lebih kuno dan lebih harfiah. Interpretasi yang bertopang pada beberapa bagian teks itu hanya dapat melihat bahwa Le Graal adalah sebuah benda biasa (meskipun dihubungkan dengan ritus agama), sebuah wadah yang digunakan dalam misa. Tetapi, kita telah mengetahui bahwa dalam *La Quête du Graaal*, hal-hal yang jelas dan peka, hal-hal yang abstrak dan konkret dapat menjadi satu. Oleh karena itu, kita tidak akan heran jika dalam deskripsi-deskripsi tertentu Le Graal digambarkan sebagai sebuah benda yang bersifat materi, dan dalam deskripsi lainnya sebagai suatu entitas yang abstrak. Di lain pihak, Le Graal sama dengan Jesus Kristus dan semua yang melambangkan-Nya, sebagaimana terungkap dalam kutipan ini, "Kemudian mereka melihat seorang pria telanjang keluar dari *Saint Vase*, yang kaki, tangan, dan tubuhnya berlumuran darah dan berkata

kepada mereka: para kesatria, para pengikutku, dan anak-anakku yang setia, yang telah begitu lama mencariku, kalian dalam kehidupan fana ini telah menjadi makhluk spiritual, dan yang telah terus-menerus mencariku, sehingga aku tidak akan menyembunyikan diri lagi", dan seterusnya. Dengan kata lain, apa yang dicari oleh para kesatria - Le Graal - adalah Yesus Kristus. Di lain pihak, beberapa halaman setelah itu, kita membaca: "Ketika mereka memandang ke dalam altar, mereka melihat meja perak yang telah mereka tinggalkan di istana Raja Mehaignie. Santo Graal berada di atas meja itu, diselimuti kain sutra keemasan. Tentu saja, benda itu bukanlah Yesus Kristus yang tergeletak ditutupi kain tetapi sebuah wadah. Dapat dilihat bahwa kontradiksi terjadi hanya bagi kita yang ingin memisahkan hal-hal yang hanya dapat dirasakan dari hal-hal yang nyata. Untuk dongeng itu, "santapan Santo Graal sekaligus dapat memberi keputusan jiwa dan jasmani." Le Graal adalah gabungan keduanya.

Namun, kenyataan bahwa banyak yang meragukan hakikat Le Graal, tentu penting. Cerita tersebut mengisahkan pencarian sesuatu; padahal mereka yang mencari sesuatu itu tidak mengetahui hakikatnya. Mereka harus mencari apa arti sebuah kata, bukan apa yang diacu oleh kata itu. Pencarian *Le Graal* adalah pencarian makna ("pencarian Santo Graal tidak akan pernah selesai sebelum kita mengetahui kebenarannya"). Kita tidak mungkin mengungkapkan siapa yang pertama menyebut kata Le Graal. Kata itu tampaknya sudah ada sebelumnya. Namun, bahkan sampai ke halaman terakhir, kita masih saja belum yakin apakah kita telah mengerti dengan baik arti kata itu. Pencarian makna Le Graal tidak pernah selesai. Berdasarkan kenyataan tersebut, kita secara terus menerus terpaksa menghubungkan konsep itu dengan konsep-konsep lain yang muncul di sepanjang teks. Langkah tersebut menghasilkan suatu ambiguitas baru, yang tidak begitu langsung seperti yang pertama dan lebih mengungkap.

Rangkaian persamaan dan pertentangan yang pertama menghubungkan Le Graal dengan Tuhan, dan juga dengan cerita melalui perantara petualangan. Petualangan-petualangan itu dikirim oleh Tuhan; jika Tuhan tidak muncul tidak akan terjadi petualangan. Yesus

Kristus berkata kepada Galaad, "jadi kamu harus pergi menemani Santo Vase yang pada malam ini akan meninggalkan Kerajaan Logres. Di istana itu, ia tidak akan terlihat lagi dan tak akan mengalami suatu petualangan pun." Kesatria Galaad yang baik akan mengalami petualangan sebanyak yang diinginkannya, para pendosa seperti Lancelot, terutama Gauvain mencari petualangan dengan sia-sia. "Gauvain ... pergi berhari-hari tanpa mengalami petualangan". Ia berjumpa dengan Yvain: "Sama sekali tidak ada," jawabnya, dia tak mengalami suatu peristiwa pun. Ia pergi dengan Hestor, "Delapan hari mereka pergi, tanpa menemukan sesuatu". Petualangan merupakan sebuah anugerah sekaligus keajaiban Tuhan. Tanyakan saja hal itu kepada orang bijak yang segera akan memberitahukan kepada Anda mengenai kebenarannya. "Katakanlah kepada kami," kata tuanku Gauvain, "mengapa kami tidak mengalami petualangan sebanyak dahulu? Inilah alasannya menurut si orang bijak, "Petualangan-petualangan yang berlangsung sekarang adalah tanda- tanda kemunculan Santo Graal...".

Tuhan, Le Graal, dan petualangan-petualangan membentuk suatu kesatuan yang masing-masing anggotanya mempunyai tujuan sama. Namun, di lain pihak, kita tahu bahwa cerita tidak akan lahir jika tidak ada peristiwa yang akan diceritakan. Itulah yang dikeluarkan Gauvain, "Tuanku Gauvain... lama berkuda tanpa mengalami sebuah petualangan yang patut dikenang. (...) Pada suatu hari ia bertemu Hestor des Mares yang berkuda seorang diri. Dengan sangat gembira mereka saling menyapa. Masing-masing mengeluh tidak mengalami peristiwa luar biasa yang dapat diceritakan". Jadi, cerita berada di ujung lain dari rangkaian persamaan yang diawali dengan Le Graal, dilanjutkan dengan Tuhan dan kemudian petualangan. Le Graal tidak lain adalah salah satu dari beberapa kemungkinan sebuah cerita.

Meskipun demikian, ada satu rangkaian lain yang ceritanya juga merupakan bagian dari Le Graal tetapi istilah-istilahnya sama sekali berbeda dengan kelompok pertama. Kita telah melihat bahwa logika naratif terus menerus surat di balik suatu logika lain yang bersifat ritual dan sakral. Cerita kalah habis-habisan dalam konflik tersebut. Mengapa? Karena cerita yang terdapat pada masa *La Quête* selalu

dikaitkan dengan dosa bukan dengan kebajikan, dengan setan bukan dengan Tuhan. Tokoh-tokoh dan nilai-nilai tradisional dalam roman kesatria bukan hanya ditolak tetapi dicemoohkan. Lancelot dan Gauvain adalah pemenang-pemenang dalam roman kesatria. Dalam *Le Graal* mereka dihina di setiap halaman, dan selalu diungkapkan bahwa keberhasilan mereka tidak ada harganya lagi ("Jangan percaya bahwa petualangan-petualangan sekarang ini adalah untuk membantai manusia atau membunuh para kesatria," kata orang bijak kepada Gauvain). Mereka dikalahkan di wilayah mereka sendiri. Galaad lebih unggul daripada mereka berdua dan ia merobohkan kedua kesatria itu dari kudanya. Bahkan Lancelot dihina oleh para pelayannya, dikalahkan dalam pertandingan-pertandingan. Mari kita lihat bagaimana hinanya Lancelot, "Anda harus mendengar kata-kataku," kata si pelayan, "dan Anda tidak dapat mengharap keuntungan lain. Dulu Anda adalah bunga dari semua kesatria yang berada di muka bumi! Cis! si ringkih! Anda sekarang dihantui oleh orang-orang yang tidak menyukai dan tidak menghormati Anda!" (...) Lancelot sama sekali tidak menjawab, ia begitu sedih sehingga ingin mati. Pelayan itu menghina dan mencacinya dengan kata-kata yang paling kotor. Lancelot mendengarnya dengan penuh kebingungan sehingga ia tidak berani menatap mata orang yang menghينanya. "Lancelot, kesatria yang tidak terkalahkan, tidak berani menatap mata orang yang menghينanya. Cintanya terhadap Ratu Guenievre, yang menjadi lambang dari dunia kesatria, terseret ke dalam lumpur." Jadi, tidak hanya Lancelot yang harus dikasihani tetapi juga roman kesatria. "Sambil berkuda ia mulai berpikir bahwa ia belum pernah berada dalam situasi yang begitu menyedihkan, padahal dalam setiap pertandingan ia selalu keluar sebagai pemegang. Memikirkan hal itu, ia merasa sangat sedih dan berkata pada dirinya sendiri bahwa semua itu memperlihatkan bahwa ia adalah manusia yang paling berdosa, karena kesalahan dan nasib buruknya telah merampas penglihatan dan kekuatannya".

*La Quête du Graal* adalah sebuah cerita yang menolak semua yang merupakan unsur-unsur tradisional sebuah cerita: petualangan cinta

atau perang, keberhasilan duniawi. *Don Quichotte* menyatakan perang terhadap roman-roman kesatria dan melalui roman-roman itu menyatakan perang kepada roman romantis. Cerita itu tidak lupa membalas dendam, misalnya: halaman-halaman yang paling menarik diperuntukkan bagi Yvain, si pendosa; sedangkan mengenai Galaad, dapat dikatakan tidak ada cerita sesungguhnya. Cerita adalah sesuatu yang mengarahkan, pemilihan sebuah jalan tertentu. Sementara pada Galaad, keragu-raguan dan pilihan tidak lagi mempunyai makna, meskipun jalan yang ditempuh terbagi dua, Galaad selalu mengikuti jalan yang "benar". Roman itu ditulis untuk menceritakan kisah-kisah duniawi; sedangkan Galaad adalah sebuah sosok surgawi. Jadi, dalam judul juga terjadi kontradiksi: kata "pencarian" mengacu pada prosedur paling khas dari cerita tersebut, dan dari sana ke hal-hal duniawi; *Le Graal* adalah suatu peralihan dari hal-hal duniawi ke surgawi. Begitu pula ketika Pauphilet mengatakan, "*Le Graal* adalah manifestasi Tuhan dalam roman", ia menjajarkan dua istilah yang jelas tak dapat dipertemukan: Tuhan tidak dapat memmanifestasikan diri dalam roman, roman berada dalam dunia musuh bukan dunia Tuhan.

Namun, bila cerita tersebut merujuk pada nilai-nilai duniawi, dan bahkan secara tak tanggung-tanggung merujuk pada dosa dan setan (oleh karena itu, *La Quête du Graal* terus-menerus berusaha untuk melawannya), kita akan sampai pada hasil yang mengejutkan: mata rantai ekuivalensi semantis yang tadinya merupakan bagian dari Tuhan, melalui pembalikan cerita, mencapai hal sebaliknya yaitu Setan. Namun, dalam buku tersebut jangan mencari keculasan penutur: bukan Tuhan yang ambigu dan mempunyai banyak nilai (polivalent) melainkan cerita. Sang penulis ingin menggunakan cerita-cerita duniawi untuk tujuan surgawi, karena itu kontradiksi tetap ditemukan di dalam teks. Kontradiksi itu tidak akan ada jika kita memuji Tuhan dalam lagu-lagu pujian atau khotbah-khotbah atau jika cerita tersebut mengisahkan keberhasilan para kesatria seperti biasa.

Pemaduan cerita itu dalam rangkaian ekuivalensi dan oposisi mempunyai tujuan khusus. Yang muncul sebagai petanda terakhir dan tak dapat dibantah -- oposisi antara Tuhan dan setan, atau kebajikan

dan dosa atau bahkan dalam kasus ini, antara kesucian dan kemewahan -- tidak demikian dan itu semua berkat cerita. Bila dibaca sekilas, tampaknya penulisan, yang dijadikan tempat hentian oleh Kitab Suci pada perujukan yang tak habis-habisnya dari satu lapisan pengertian ke lapisan pengertian lain, pada kenyataannya bersifat semu karena kedua istilah yang membentuk oposisi dasar dari jaringan terakhir itu pada gilirannya akan menunjuk cerita yang bersangkutan, teks atau lapisan yang paling pertama. Dengan demikian, simpul sudah diikat dan gerakan mundur pada "makna terakhir" tidak akan pernah berhenti lagi.

Berdasarkan kenyataan tersebut, cerita muncul sebagai tema dasar *La Quête du Graal* (seperti semua cerita lain, tetapi selalu berbeda). Jelasnya, pencarian Le Graal bukan hanya merupakan pencarian sebuah kode dan makna, tetapi juga pencarian sebuah cerita. Hal itu berarti, kata-kata terakhir dari buku mengisahkan ceritanya: mata rantai terakhir dari alur adalah penciptaan cerita itu sendiri yang baru saja kita baca. "Ketika Bohort mengisahkan petualangan-petualangan Santo Graal sebagaimana dilihatnya, kisah-kisah itu ditulis dan disimpan di perpustakaan Salebiers. Maitre Gautier Map mengambilnya dan membuatnya menjadi buku tentang Santo Graal, demi cintanya pada Raja Henri, rajanya yang menyuruh menerjemahkan cerita itu dari bahasa Latin ke dalam bahasa Perancis..."

Kita boleh saja berkeberatan bahwa jika pengarang ingin mengatakan semua itu seharusnya ia menulis dengan lebih jelas. Tetapi, bukankah hal itu berarti bahwa kita memberikan gagasan abad ke-20 pada pengarang abad ke-13? Sebuah jawaban sudah tersedia dalam *La Quête du Graal*: subjek pengujaran buku tersebut bukannya seseorang, tetapi cerita itu sendiri, dongeng itu sendiri. Pada awal dan akhir setiap bab, kita melihat subjek tersebut, subyek tradisional dalam Abad Pertengahan, "namun di sini, cerita berhenti berbicara tentang Galaad dan kembali pada Monseigneur Gauvain. -- Dongeng mengisahkan bahwa Gauvain terpisah dari kawan-kawannya..." "Tetapi, di sini dongeng berhenti membicarakan Perceval dan kembali kepada Lancelot yang tinggal di rumah orang bijak..." Kadang-kadang

bagian-bagian itu menjadi sangat panjang. Keberadaannya tentu saja bukan merupakan sebuah konvensi yang tak mempunyai arti. "Jika orang bertanya kepada buku, mengapa pria tersebut tidak membawa ranting pohon surga melainkan si wanita, buku tersebut akan menjawab bahwa memang wanita itulah yang harus membawa ranting, bukan si pria...".

Maka, jika pengarang dapat tidak memahami dengan baik apa yang tengah ditulisnya, dapat mengetahuinya.

## 6. RAHASIA DALAM CERITA : *HENRY JAMES*

### I

Kita lebih mengenal roman-roman Henry James, walaupun sebenarnya separuh dari karya-karyanya berupa cerita pendek (itu bukan suatu hal luar biasa: publik lebih menyukai roman daripada cerita pendek, lebih menyukai karya panjang daripada teks pendek; bukan karena panjangnya suatu karya dianggap sebagai kriteria nilai, namun pada waktu membaca karya-karya pendek kita tidak dibiarkan memiliki cukup banyak waktu untuk melupakan bahwa yang kita baca hanya "kesusastraan" bukan "kehidupan"). Walaupun hampir seluruh roman besar James telah diterjemahkan ke dalam bahasa Perancis, namun hanya seperempat cerita pendeknya yang telah dialih-bahasakan. Meskipun demikian, bukan alasan kuantitatif itu yang mendorong saya membahas novel-novel James, namun karena cerpen-cerpen James memainkan peranan khusus dalam pilihan saya. Cerpen-cerpen tersebut berkaitan dengan kajian-kajian teoritis. James mengajukan masalah-masalah besar perihal estetika dalam cerpen-cerpen itu dan memecahkannya di situ pula. Berdasarkan kenyataan itu, cerpen-cerpen James merupakan suatu jalan istimewa yang saya pilih untuk berkenalan dengan dunia yang rumit dan mempesona ini.

Para ahli sastra hampir selalu keliru. Para kritikus zaman ini maupun sebelumnya mengakui bahwa karya-karya James sangat

sempurna dari sudut pandang "teknis". Namun, mereka juga sama-sama mengkritik bahwa karya-karya James tak mengandung gagasan-gagasan besar dan kehangatan manusiawi. Obyeknya selalu tidak begitu penting (seakan-akan tanda pertama dari sebuah karya seni adalah justru tidak mungkin memisahkan "teknik" dan "gagasan"). James termasuk dalam jajaran pengarang yang tak terjangkau oleh pembaca biasa, sehingga hak istimewa untuk menikmati karya-karyanya yang rumit diserahkan kepada para ahli.

Kesalahpahaman itu dapat dilenyapkan hanya dengan membaca cerpen- cerpen James. Daripada "membela" cerpen-cerpen tersebut lebih baik saya berusaha menggambarkan beberapa cerpennya yang menonjol.

## II

Dalam cerpennya yang terkenal *The figure in the carpet* (1896), James mengisahkan tentang seorang kritikus muda yang telah menulis sebuah artikel mengenai salah seorang pengarang yang paling dikaguminya, bernama Hugh Vereker, yang tak lama setelah itu secara kebetulan bertemu dengannya. Sang pengarang berterus terang menyatakan kekecewaannya terhadap kajian kritikus tersebut atas karya-karyanya. Bukan karena kajian tersebut tak halus, melainkan karena kajiannya tidak mampu menyebutkan rahasia karyanya, rahasia yang sekaligus merupakan motor utama dan makna keseluruhannya. "Dalam karyaku terdapat sebuah gagasan," Veneker menjelaskan, "tanpa gagasan itu aku sedikitpun tak sudi memikirkan dunia kerja pengarang. Niatan itu berharga di atas segalanya. Mewujudkan niatan itu, bagiku merupakan suatu keajaiban, kemahiran, dan kegigihan ... Tipu muslihatku terus berjaya dalam setiap karya-karyaku, dan selebihnya, bila dibandingkan, hanyalah suatu permainan ringan saja." Karena dicecer pertanyaan-pertanyaan lawan bicaranya yang masih muda, Vereker menambahkan, "Keseluruhan usahaku yang jernih tak lain adalah setiap halaman, paris, dan kata yang kubuat. Yang harus ditemukan begitu nyata seperti burung dalam sangkar, seperti umpan

pada mata kail, atau seperti secuil keju dalam perangkap tikus. Gagasan itulah yang menciptakan setiap baris, memilih setiap kata, memberi titik pada setiap huruf *i* dan melingkarkan setiap tanda koma."

Sang kritikus muda langsung melakukan pencarian habis-habisan ("suatu obsesi yang tak pernah berhenti menghantuiku"). Ketika bertemu kembali dengan Vereker ia berusaha mendapatkan lebih banyak penjelasan. Ia berkata, "Saya berani bertaruh bahwa itu pasti suatu unsur dasar dari kerangka keseluruhan, seperti gambar rumit dalam sebuah permadani dari Timur." Vereker menyambut hangat perbandingan itu serta menggunakan sebuah perbandingan lain, "Gagasan itu adalah benang yang menghubungkan manik-manikku," katanya.

Mari kita sambut tantangan Vereker tersebut pada saat kita melakukan pendekatan pada karya-karya Henry James (James sebenarnya mengatakan bahwa, "Sudah sewajarnya jika hal itu yang dicari oleh kritikus, bahkan menurut pandanganku ... hal itulah yang harus ditemukan oleh kritikus.") Mari berusaha menyingkap gambar dalam permadani Henry James, kerangka keseluruhan yang ditaati oleh semua unsur lainnya, sebagaimana tampak dalam setiap karyanya.

Pencarian terhadap kaidah tetap semacam itu hanya dapat dilakukan (tokoh-tokoh dalam *The figure in the carpet* mengetahuinya dengan baik) dengan jalan menumpuk-numpuk berbagai karyanya yang berbeda melalui cara superposisi Galton yang terkenal, dengan membaca semua itu seperti sebuah karya transparan satu di atas lainnya. Meskipun demikian, saya tak ingin memancing ketidaksabaran pembaca dan segera akan saya ungkapkan rahasianya, sehingga saya terbebas dari beban hutang moril kepada pembaca walaupun mungkin kurang meyakinkan. Karya-karya yang akan kita jelajahi sepintas justru akan memperkuat hipotesis di atas, dan bukan membiarkan pembaca sibuk mengungkapkannya sendiri.

Cerita James selalu berumpu pada pencarian sebuah sebab yang mutlak dan tak hadir dalam karya. Mari kita uraikan istilah-istilah

dalam kalimat di atas satu demi satu. Ada sebuah "sebab": kata itu harus ditafsirkan dalam arti yang sangat luas di sini. Seringkali sebab itu merupakan tokoh, tapi terkadang juga sebuah peristiwa atau suatu obyek.

Akibat dari sebab itu adalah cerita, yaitu kisah yang disampaikan kepada kita. "Mutlak", karena semua dalam cerita itu pada akhirnya kehadirannya terkait pada sebab itu. Namun, sang sebab itu sendiri tidak hadir dan kita mulai mencarinya. Tidak hanya sekedar absen namun hampir di setiap saat sebab itu tidak diketahui. Apa yang kita curigai sebagai sebab adalah keberadaannya dan bukan hakikatnya. Kita mencari sebab: cerita adalah pencarian sebab itu, perburuan sebab awal, usaha menemukan inti pertama itu. Cerita akan berhenti bila sebab telah ditemukan. Di satu sisi ada suatu ketidakhadiran (absennya sebab, hakikat, dan kebenaran) namun ketidakhadiran itu menentukan segalanya. Di sisi lain, ada suatu kehadiran (pencarian) yang tak lain adalah pencarian terhadap yang tak hadir itu. Rahasia dari karya-karya James tepatnya adalah adanya suatu rahasia penting, sesuatu yang tak disebutkan, suatu kekuatan yang tak hadir namun sangat adikuasa, yang menggerakkan seluruh mesin narasinya. Gerakan cerita James merupakan gerakan ganda dan kelihatan berkontradiksi (yang membuatnya bisa terus-menerus mulai kembali). Di satu sisi, ia memperlihatkan kekuatan-kekuatannya untuk mencapai hakikat tersembunyi itu, untuk mengungkapkan obyek rahasia tersebut. Namun, di sisi lain ia terus-menerus menjauhi hakikat itu dan melindunginya -- hingga akhir cerita, bahkan lebih jauh dari itu. Ketidakhadiran sebab atau kebenaran ada dalam teks, bahkan ketidakhadirannya merupakan logika asal-muasal dan alasan keberadaan cerita itu sendiri. Sebablah yang membuat timbulnya teks, melalui ketidakhadirannya. Yang inti tidak hadir dan ketidakhadiran itu penting.

Sebelum memberikan ilustrasi berbagai variasi dari "gambar pada permadani", kita harus menghadapi penyangkalan yang mungkin ada. Penyangkalan itu berdasarkan fakta bahwa seluruh karya James tidak mentaati pola yang sama. Mengenai cerpen-cerpennya, bahkan meskipun kita menemukan pola itu dalam sebagian besar cerpen

James, cerpen-cerpen tersebut tidak termasuk ke dalam gerakan itu. Jadi, harus segera diberikan dua penjelasan: Pertama, "gambar" itu secara khusus berkaitan dengan suatu periode karya James, dan secara khusus mendominasi karya-karyanya yang terbit antara tahun 1892 sampai setidaknya tahun 1903 (ketika James berusia lima puluhan). James menulis hampir separuh dari seluruh cerpennya selama dua belas tahun itu. Berdasarkan hipotesis tadi, karya-karyanya sebelum tahun-tahun itu dapat dianggap sebagai suatu karya persiapan, seperti untuk latihan, cemerlang namun tidak orisinal. Dan seluruhnya dapat dimasukkan ke dalam kerangka pelajaran yang diperoleh James dari Flaubert dan Maupassant. Penjelasan kedua termasuk masalah teori dan bukan sejarah. Saya rasa kita dapat menyatakan bahwa seorang pengarang lebih mendekati "gambar dalam permadani" itu dalam beberapa karya tertentu dibandingkan dalam karya-karyanya yang lain; "gambar" yang mendasari dan membangun keseluruhan karya-karyanya. Demikianlah, akan dijelaskan kenyataan bahwa bahkan setelah tahun 1892, James tetap menulis dongeng-dongeng yang dapat dimasukkan ke dalam deretan latihan penulisan "realisnya".

Kita menambahkan satu lagi pada perbandingan-perbandingan yang telah disarankan oleh Vareker kepada temannya yang masih muda agar dinamakan "unsur dasar". Mari kita katakan bahwa gambar yang ini mirip dengan baris-baris yang secara umum dimiliki oleh instrumen-instrumen dalam formasi jazz. Baris-baris itu menetapkan rujukan. Tanpa rujukan itu musik tak dapat dimainkan. Namun, berdasarkan kenyataan itu bagian saxophone menjadi tidak sama dengan bagian terompet. Demikian pula dalam cerpen-cerpennya, James memanfaatkan getaran suara yang berbeda, dan warna-warna nada yang sekilas tak memiliki persamaan, walaupun kerangka keseluruhannya tetap identik. Saya akan mencoba mengamati warna-warna nada itu satu per satu.

### III

Mari kita mulai dengan kasus yang paling dasar, yaitu di mana cerita terbentuk berdasarkan seorang tokoh atau suatu gejala yang

terselubung dalam suatu misteri yang akan tersingkap di bagian akhir. *Sir Dominick Ferrand* (1892) dapat diambil sebagai contoh pertama. Novel tersebut mengisahkan seorang pengarang yang miskin bernama Peter Baron, yang tinggal di rumah yang sama dengan seorang janda pemain musik bernama Mrs. Ryves. Pada suatu hari Baron membeli sebuah meja tulis kuno. Secara kebetulan, dan benar-benar tak terduga, ia mengetahui bahwa meja tulis itu memiliki bagian dasar ganda, jadi sebuah laci rahasia. Hidup Baron lalu terpusat di sekitar misteri pertama tersebut, yang kemudian berhasil dibukanya. Dari laci itu dikeluarkannya beberapa berkas surat-surat lama. Kunjungan Mrs. Ryves yang mengejutkan telah mengganggu penyelidikan Baron. Janda itu, yang diam-diam dicintai oleh Baron, merasa mendapat firasat bahwa ada bahaya yang mengancam Peter. Ketika melihat berkas-berkas surat itu, ia memohon agar Peter jangan sampai membacanya. Tindakan mendadak itu menciptakan dua misteri baru yaitu, apa isi surat-surat itu? dan bagaimana Mrs. Ryves dapat memiliki firasat-firasat seperti itu? Jawaban atas misteri pertama segera diberikan pada beberapa halaman berikutnya. Surat-surat itu memuat pengungkapan-pengungkapan yang mencemarkan nama baik Sir Dominick Ferrand, seorang tokoh negara yang telah wafat bertahun-tahun yang silam. Namun, misteri kedua tak terjawab sampai akhir cerpen, dan penjelasannya ditunda-tunda oleh lompatan-lompatan lain, yaitu yang menyangkut keraguan Peter Baron mengenai nasib surat-surat itu. Direktur sebuah majalah, yang mengetahui adanya surat-surat itu yang telah diperlihatkan oleh Baron, memaksa si pengarang untuk menjual berkas-berkas surat rahasia tersebut dengan imbalan sejumlah besar uang. Setiap kali ia tergoda untuk mempublikasikan surat-surat itu karena ia benar-benar amat miskin, "firasat" baru Mrs. Ryves, yang makin lama makin dicintainya, datang untuk mencegahnya. Kekuatan kedua itu akhirnya menang dan pada suatu hari Peter membakar surat-surat yang menghebohkan itu. Setelah itu baru disajikan pengungkapan akhir, melalui Mrs. Ryves, yang dengan semangat kejujurannya akhirnya mengakui di hadapan Peter, bahwa ia sebenarnya adalah putri tidak sah dari sir Dominick

Ferrand, buah hubungan terlarang yang dibicarakan dalam surat-surat tersebut.

Di balik alur cerita lakon yang lucu dan segar itu (tokoh-tokoh yang jauh tampil di bagian akhir sebagai kerabat dekat) terlihatlah bentuk sekema dasar cerpen James, yaitu "sebab rahasia dan mutlak" dari semua peristiwa adalah tokoh yang tidak hadir, yaitu sir Dominick Ferrand, suatu misteri, dan hubungan antara pria itu dengan Mrs. Ryves. Semua tingkah laku Mrs. Ryves yang aneh disebabkan oleh hubungan rahasia itu (dengan suatu rujukan pada peristiwa supranatural). Di sini lain, tingkah laku janda itu juga menentukan tingkah laku Baron. Misteri- misteri perantara, yaitu, "apa yang ada dalam meja tulis itu?" dan "apa yang dibicarakan dalam surat-surat itu?", merupakan sebab-sebab lain di mana ketidaktahuan justru menimbulkan kehadiran cerita. Terungkapnya sebab menghentikan cerita. Begitu misteri itu terbongkar, tak ada lagi yang perlu diceritakan. Kebenaran memang bisa saja hadir namun tak dapat disatukan dengan cerita.

*In the cage* (1898) adalah satu langkah lagi dalam arah yang sama. Dalam karya itu ketidaktahuan bukanlah disebabkan oleh suatu rahasia yang dapat diungkapkan di akhir cerpen melainkan disebabkan ketidaksempurnaan sarana kita untuk mengetahui sesuatu. Dan "kebenaran" yang dicapai pada halaman-halaman terakhir karya itu sama sekali berbeda dengan "kebenaran" dalam *Sir Dominick ferrand* yang begitu pasti dan definitif, karena dalam *In the cage* "kebenaran" itu hanya satu tingkat lebih kuat dari ketidaktahuan. Tiadanya pengetahuan diakibatkan oleh profesi tokoh utama dan oleh pusat perhatiannya. Gadis muda itu (yang tidak diketahui namanya) adalah petugas telegram, dan seluruh perhatiannya tertuju kepada dua orang tokoh yang hanya dikenalnya melalui telegram-telegram mereka dengan nama kapten Everard dan lady Bradeen.

Si petugas telegram memiliki keterangan-keterangan yang sangat ringkas mengenai nasib kedua tokoh yang menarik perhatiannya itu. Sesungguhnya ia hanya memiliki tiga lembar telegram. Berdasarkan

ketiga telegram itulah ia membangun ceritanya. Telegram pertama berbunyi, "Everard. Hotel Brighton, Paris. Puaskan dirimu dengan memahami dan percaya. 22 sampai 26 dan tentu saja 8 dan 9. Mungkin lebih datanglah, Mary." Yang kedua berbunyi, "Miss Dolman, Parade Lodge, Parade Terrace, Douvres. Segera beritahu dia alamatnya yang benar, Hotel de France, Ostende. Aturlah tujuh sembilan empat sembilan enam satu. Telegramlah aku di alamat kedua Burfield." Yang terakhir berbunyi, "Benar-benar harus menemuimu. Naiklah kereta terakhir Victoria jika dapat mengejanya. Kalau tidak, kereta pertama besok. Jawab langsung ke alamat yang satu atau lainnya." Dengan latar informasi yang demikian miskin, imajinasi sang petugas telegram menyulam sebuah roman. Sebab mutlak di sini adalah kehidupan Everard dan Milady, namun petugas telegram itu tidak tahu sama sekali kehidupan mereka. Ia terkurung di ruangnya, di kantor pos, dan telekomunikasi. Pencariannya makin panjang, makin menjadi lebih sukar namun sekaligus menjadi lebih memukau. "Jika tak ada sesuatu pun yang lebih mustahil daripada kenyataan, maka di sisi lain, tak ada sesuatu pun yang lebih intens daripada khayalan." (James juga menulis dalam cerpennya yang lain, "Gema lebih jelas dibandingkan dengan bunyi awalnya").

Satu-satunya pertemuan yang dialami oleh sang gadis telegram dengan Everard terjadi di luar kantor pos (di antara telegram kedua dan ketiga), namun pertemuan itu tidak memberikan banyak keterangan mengenai watak Everard. Ia dapat melihat bagaimana sebenarnya Everard secara fisik, ia mengamati gerak-geriknya, menyimak suaranya, namun "hakikat" diri Everard tetap tak tersentuh, karena mereka dipisahkan sangkar yang tertutup kaca. Makna hanyalah dari penampilan saja, yang sebenarnya tidak penting, sementara kebenarannya tetap tak terjangkau. Satu-satunya pengungkapan -- namun istilah itu pun tidak dapat diterapkan di sini -- datang di bagian akhir dalam suatu percakapan antara sang petugas telegram dengan temannya, Mrs. Jordan. Calon suami Mrs. Jordan yang bernama Mr. Drake adalah pelayan lady Bradeen. Demikianlah, Mrs. Jordan dapat membantu temannya untuk mengetahui nasib lady Bradeen dan kapten

Everard, meskipun bantuan itu sedikit sekali. Pemahamannya benar-benar dibuat menjadi sulit karena petugas telegram itu berpura-pura tahu lebih banyak daripada yang diketahuinya agar tidak kelihatan rendah di hadapan temannya. Dengan jawaban-jawabannya yang ambigu, ia justru tidak memperoleh pengungkapan-pengungkapan tertentu.

"Apa? Kau tak tahu skandal itu? (tanya Mrs. Jordan) [...] Ia segera mengambil sikap menghadapi pernyataan berikut ini, "Oh! Tak ada apapun yang tersiar." Meskipun demikian, ia tidak boleh terlalu menghargai pengetahuan sahabatnya. Ketika ditanyai mengenai hal itu, Mrs. Jordan melanjutkan, "Ya, ternyata ia terlibat."

Sahabatnya terkejut,

"Bagaimana bisa begitu?"

"Aku tak tahu sama sekali. Sesuatu yang busuk. Sebagaimana tadi kukatakan, ada sesuatu yang tersingkap."

Tak ada kebenaran, tak ada kepastian, kita cuma tahu ada "suatu kejahatan". Setelah cerpen itu berakhir, kita tak dapat mengatakan bahwa kita tahu siapa kapten Everard. Ketidaktahuan kita hanya berkurang sedikit dibandingkan di awal cerita. Hakikatnya sendiri tak dihadirkan.

Ketika si kritikus muda dalam *I The figure in the carpet* mencari rahasia vereker, ia mengajukan pertanyaan berikut, "Apakah rahasia itu sesuatu dalam gaya? Atau dalam pikiran? Suatu unsur bentuk? Atau unsur dasar? -- Vereker dengan penuh maaf menggenggam tanganku sekali lagi dan pertanyaanku tadi menjadi benar-benar serba salah..." Kita memahami keangkuhan Vereker dan jika kepada kita diajukan pertanyaan yang sama mengenai gambar dalam permadani Henry James, kita pun akan mengalami kesulitan dalam memberikan jawaban. Setiap aspek dalam cerpen itu menunjang gerak yang sama, dan inilah buktinya.

"Teknik" yang khas dalam cerita-cerita James telah diungkapkan sejak lama (James sendiri telah menguraikannya). Dalam karyanya,

setiap peristiwa dideskripsikan melalui pandangan seseorang. Kita tidak memperoleh kebenaran mengenai sir Dominick Ferrand secara langsung melainkan melalui Peter Baron. Sebenarnya, kita sebagai pembaca tak pernah melihat apapun kecuali hati nurani Baron. Demikian pula dalam *In the cage*. Penutur tak sekejap pun menyodorkan pengalaman-pengalaman Everard dan lady Bradeen ke hadapan pembaca, melainkan hanya gambaran yang dibuat oleh si petugas telegram. Seorang penutur maha tahu mampu menyebutkan hakikat yang sebenarnya, sedangkan si gadis petugas telegram tak mampu.

James menyukai sudut pandang tak langsung di atas segalanya, "that magnificent and masterly indirectness", begitulah ia menyebutnya dalam sepucuk suratnya, dan telah amat jauh menjajagi kemungkinan teknik tersebut. Ia sendiri telah mendeskripsikan karyanya seperti ini, "Saya harus menambahkan pada kebenaran itu sehingga demikianlah mereka adanya (keluarga Moreen, tokoh-tokoh dalam cerpen *The pupil*), atau sebagaimana mereka mungkin tampak sekarang ini dalam ketidakkoherenan mereka, dan saya tidak berpretensi benar-benar "membuat" mereka. Apa yang saya berikan dalam *The pupil* adalah pandangan bingung si kecil Morgan mengenai mereka, yang tercermin dalam pandangan sahabat setianya, yang juga kalut." Keluarga Maureen tidak terlihat secara langsung, kita melihat pandangan yang diperoleh X dari pandangan Y yang memandangi keluarga Moreen. Teknik pandangan yang lebih rumit tampil di akhir *In the cage*: kita mengamati persepsi petugas telegram atas persepsi Mrs. Jordan, yang menceritakan sendiri apa yang diketahuinya dari Mr. Drake yang pada gilirannya, hanya mengenal kapten Everard dan lady Bradeen dari jauh!

Dengan menempatkan dirinya sendiri sebagai orang ketiga, James berkata lagi, "Karena cenderung untuk melihat "melalui" -- maksudnya melihat suatu hal melalui hal lain, sebagai akibatnya, hal-hal lain pun dilihat melalui hal tersebut -- mungkin karena terlalu bernafsu, pada setiap pengiriman ia berusaha memungut sebanyak mungkin keterangan di tengah jalan. Dalam sebuah kata pengantar lain James berkata, "Saya menemukan lebih banyak kehidupan dalam sesuatu

yang tak jelas, dalam sesuatu yang memungkinkan interpretasi, daripada dalam hal yang amat jelas." Tak mengherankan jika kita hanya melihat pandangan seseorang dan tak pernah melihat secara langsung obyek pandangan itu. Demikian pula halnya kita tak akan pernah menemukan kalimat-kalimat sejenis ini dalam karya-karya James, "Ia tahu bahwa aku benar-benar tak dapat menolongnya dan aku tahu bahwa ia sudah tahu bahwa aku tak mampu" atau kalimat seperti ini, "Oh, tolonglah aku untuk merasakan perasaan-perasaan ini yang aku tahu dan kau juga tahu ingin kurasakan!..."

Namun, "teknik" pandangan atau teknik suatu pandang yang telah banyak ditulis itu, tidak lebih teknik daripada tema-tema teks. Sekarang kita melihat bahwa pandangan tak langsung dalam karya-karya James termasuk dalam "gambar dalam permadani" yang sama, yang tersusun dari analisis alur cerita. Tak pernah menjelaskan obyek persepsi di depan mata, yang menyebabkan tokoh berusaha habis-habisan, tak lain adalah suatu perwujudan baru dari gagasan umum yang mengatakan bahwa cerita mengungkapkan pencarian suatu sebab yang mutlak dan tak hadir dalam cerita. "Teknik" sama artinya dengan unsur-unsur tematis. Sebaliknya unsur-unsur tematis pada akhirnya juga merupakan "teknik" (maksudnya disusun) seperti unsur-unsur lainnya.

Apakah asal-muasal gagasan tersebut dalam karya-karya James? Dalam satu arti, tak lain ia hanya mengangkat metode penutur dalam konsepsi filosofis. Secara garis besar, ada dua cara untuk menggambarkan ciri-ciri tokoh. Inilah contoh cara yang pertama :

"Pendeta berkulit coklat dan berbahu lebar itu, yang hingga saat itu hidup dalam kemurnian biara, menjadi gemetar dan meluap amarahnya melihat adegan percintaan, adegan malam dan nafsu. Si gadis yang cantik dan belia dalam keadaan "berantakan" menyerah pada pemuda yang tampak penuh nafsu. Pemandangan itu membuat darah sang pendeta menggelegak. Dalam dirinya terjadi gerakan-gerakan luar biasa. Matanya menancap penuh berahi dan iri ke balik semua peniti yang telah terbuka itu", dan seterusnya (*Notre-Dame de Paris.*)

Dan inilah contoh cara yang kedua :

"Wanita itu mengamati kukunya, yang lebih panjang daripada yang biasa dimiliki orang di Yonville. Kuku-kuku itu tampak sangat terawat, dan untuk itu ia menyimpan sebuah pisau lipat khusus dalam kotak alat-alat tulisnya." (*Madame Bovary*.)

Pada contoh pertama, perasaan-perasaan tokoh disebutkan secara langsung (dalam contoh tersebut, sifat-sifat langsungnya diperlunak oleh pemakaian bahasa kias). Sedangkan pada contoh kedua, hakikatnya tidak disebutkan, melainkan dihadirkan, di satu sisi, melalui pandangan seseorang; di sisi lain, deskripsi ciri-ciri watak tokoh digantikan dengan suatu kebiasaan yang terpisah. Itulah "seni detil" yang terkenal, di mana bagian menggantikan keseluruhan, menurut kias retorik sinekdoke yang amat terkenal.

James tetap berada dalam arus Flaubert selama kurun waktu yang cukup panjang. Bila saya membicarakan "tahun-tahun latihannya", itu untuk menggambarkan tulisan-tulisan James tertentu di mana ia mengembangkan penggunaan sinekdokenya sampai sempurna. Halaman-halaman yang serupa dapat kita temukan hingga akhir hayatnya. Namun, dalam cerpen-cerpen yang menjadi perhatian kita, James telah selangkah lebih maju: ia menyadari dalil sensualisme flaubert (dan anti-esensialis), alih-alih menyimpan saja dalil itu sebagai sarana biasa ia menjadikannya prinsip konstruktif bagi karyanya. Kita hanya dapat melihat apa yang tampak saja dan interpretasinya tetap tidak jelas. Hanya pencarian akan kebenaran sajalah yang dapat hadir. Kebenaran itu sendiri, walaupun menjadi pendorong semua gerakan dalam karya, tetap tidak hadir (demikian pula dalam *In the cage*, misalnya)<sup>1</sup>.

Sekarang ambillah aspek "teknik" yang lain, yaitu komposisi. Apakah yang disebut cerpen klasik? Semacam yang dapat ditemukan pada karya Boccaccio, misalnya? Dalam kasus yang paling sederhana, dan jika dilihat dari tingkatan yang cukup umum, dapat dikatakan bahwa cerpen itu menceritakan perubahan dari suatu keadaan yang seimbang atau tak seimbang ke keadaan lain yang sejenis. Dalam

*Dekameron*, keseimbangan awal sering mengemukakan hubungan perkawinan dari dua tokoh protagonis. Perpecahan terjadi karena ketidaksetiaan sang istri. Ketidakseimbangan kedua, pada tingkatan kedua, muncul di bagian akhir, berupa kegagalan hukuman yang seharusnya diberikan oleh sang suami yang dikhianati terhadap kedua kekasih itu. Pada saat yang sama, keseimbangan baru tercipta karena perzinahan telah naik ke tingkat norma.

Tetap pada tingkat umum yang sama, kita dapat mengamati sebuah pola yang serupa dalam cerpen-cerpen James. Seperti dalam *In the cage*, situasi petugas telegram yang stabil di awal cerita terganggu oleh kemunculan kapten Everard. Ketidakseimbangan itu mencapai titik puncaknya selama perjumpaan mereka di taman. Keseimbangan pulih kembali di akhir cerpen berkat pernikahan Everard dan lady Braeen, yang menyebabkan sang petugas menghentikan khayalannya, berhenti dari pekerjaannya dan segera menikah pula. Keseimbangan awal tidaklah sama dengan keseimbangan akhir, karena yang pertama memberi kesempatan untuk berkhalayal, dan berharap yang kedua tidak.

Meskipun demikian, dengan meringkas alur cerita *In the cage*, saya hanya mengikuti satu dari garis-garis kekuatan yang menghidupkan cerita itu. Garis lainnya adalah garis *pembelajaran*. Berlawanan dengan garis pertama yang mengenal pasang dan surut, garis kedua mematuhi hukum gradasi. Di awal cerita, petugas telegram tak mengetahui apapun mengenai kapten Everard. Di akhir cerita, dia mencapai pengetahuan maksimum tentang sang kapten. Gerak pertama mengikuti garis horizontal dan terdiri dari peristiwa-peristiwa yang mengisi kehidupan si petugas telegram. Gerak kedua lebih melukiskan gambar dari sebuah spiral yang arahnya vertikal, yaitu pandangan-pandangan sekilas yang berurutan (namun sama sekali tak berurutan dalam hal waktu) mengenai kehidupan dan kepribadian kapten Everard. Pertama kali perhatian pembaca akan tertuju ke masa depan, yaitu bagaimana kelanjutan hubungan sang kapten dan gadis petugas telegram itu? Yang kedua kita dibawa ke arah masa lalu yaitu siapakah Everard, apa yang terjadi padanya?

Gerakan cerita mengikuti akibat dari kedua garis kekuatan itu. Peristiwa-peristiwa tertentu merupakan akibat dari garis kekuatan pertama, sedangkan peristiwa lain akibat garis kedua, dan ada pula yang sekaligus merupakan akibat dari kedua kekuatan itu. Itulah sebabnya percakapan antara petugas telegram dan Mrs. Jordan sama sekali tak menggerakkan alur "horisontal", sedangkan pertemuan-pertemuannya dengan Mr. Mudge, calon suaminya, justru hanya menggerakkan alur horisontal. Meskipun demikian, jelas bahwa pencarian kebenaran paling menguasai jalan peristiwa, kecenderungan "vertikal" lebih kuat daripada "horisontal". Maka gerak ke arah pemahaman berbagai peristiwa, yang menggantikan gerak peristiwa-peristiwa itu sendiri, akan mengantarkan kita kembali kepada gambar dalam permadani yang sama, yaitu kehadiran pencarian dan ketidakhadiran sesuatu yang menyebabkan pencarian itu "Hakikat" dari peristiwa-peristiwa itu tidak diberikan secara langsung. Setiap kejadian, setiap gejala pada mulanya tampak terbungkus dalam suatu misteri. Maka perhatian kita dengan sendirinya lebih tertuju ke arah "*to be*" daripada ke arah *to do*.

Akhirnya marilah kita bahas "gaya" James, yang senantiasa disebut terlalu rumit, kabur, dan sulit. Sesungguhnya, juga dalam "gaya"nya, James menyelubungi "kebenaran" atau peristiwa itu sendiri (yang sering diringkas dalam kalimat induk) dengan anak kalimat yang banyak sekali, yang sebenarnya sederhana, namun jumlahnya menimbulkan kesan rumit. Meskipun demikian, anak kalimat-anak kalimat itu penting karena menggambarkan sejumlah besar penghubung yang harus dilalui untuk mencapai "inti"nya. Inilah contoh yang diambil dari cerpen yang sama, "Ada saat-saat ketika semua kabel telegram di negaranya seakan berasal dari lubang kecil tempat ia bekerja keras mencari nafkah. Dan ketika, dalam bunyi langkah-langkah kaki, di tengah ramainya tumpukan formulir telegram, percakapan tentang perangko yang keliru dibubuhkan, dan gemerincing uang logam di meja kasir, orang-orang yang biasa dikenalnya dan dikaitkannya dengan orang-orang lain yang membuat dia berteori dan membuat interpretasi sendiri atas diri mereka, tak

henti-hentinya silih-berganti, berbaris panjang di depannya. " *"There were times when all the wires in the country seemed to start from the little hole and corner where she plied for a livelihood, and where, in the shuffle of feed, the flutter of "forms", the straying of stamps and the ring of change over the counter, the people, she had fallen into the habit of remembering and fitting together with others, and of having her theories and interpretations of, kept of before her their long procession and rotation."* ).

Jika kita berusaha mendapatkan frasa utama dari kalimat yang rumit itu, inilah yang kita peroleh, "Ada saat-saat ketika... orang-orang... tak henti-hentinya silih-berganti berbaris di depannya." (*"There were times when... the people... kept of before her their long procession and rotation."*).

Namun, di sekeliling "kebenaran" yang biasa dan datar itu bertimbun kekhasan, detil-detil, apresiasi yang tak terhitung banyaknya yang tampak lebih nyata dibandingkan dengan inti induk kalimatnya yang sebenarnya merupakan sebab mutlak yang telah menimbulkan gerakan itu namun tetap saja tampak *nyaris tak hadir*. Seorang ahli stilistika Amerika bernama R. Ohmann mengamati "gaya" dalam karya James dan menyimpulkan demikian, "Sebagian besar dari kerumitan karya James merupakan akibat dari kecenderungan "penyisipan"-nya. (...) Namun, unsur-unsur yang disisipkan tersebut jauh lebih penting daripada kalimat utamanya." Dijelaskannya bahwa kerumitan gaya James sebenarnya hanya berasal dari dasar susunan dan sama sekali bukan referensial, seperti misalnya kerumitan psikologis. "Gaya" dan "perasaan", "bentuk" dan "dasar" dalam karya-karya James, semua mengatakan hal yang sama, mengulang gambar yang sama dalam permadani.

#### IV

Varian dari prinsip umum itu memungkinkan kita untuk membongkar rahasianya. Di akhir cerpen, Peter Baron berhasil mengetahui rahasia yang dicarinya, yang merupakan kekuatan

penggerak cerita itu. Petugas telegram tersebut jika perlu dapat saja mengetahui kebenaran mengenai kapten Everard. Jadi, kita berada dalam wilayah *hal-hal tersembunyi*. Meskipun demikian, ada kasus lain di mana "ketidakhadiran" tidak diungkapkan dengan sarana-sarana yang dapat digunakan manusia: dalam wilayah itu sebab mutlak adalah *hantu*. Tokoh seperti itu tak dapat dilihat, atau dengan kata lain, keseluruhan teks tentu saja tersusun sekitar usaha pencariannya.

Kita mungkin dapat melangkah lebih jauh dan mengatakan bahwa yang selalu tidak hadir itu menjadi hadir, sebab haruslah hantu... Karena, anehnya, Henry James selalu berbicara mengenai hantu seperti membicarakan sesuatu yang *hadir*. Inilah beberapa cuplikan yang diambil secara acak dari berbagai cerpennya (selalu mengenai hantu) : "Kehadirannya benar-benar memukau." "Kehadirannya benar-benar menyeluruh. -- Kehadirannya sungguh luar biasa." "... kehadiran yang hebat...", "Pada saat itu, sosok itu sungguh hidup, dalam arti yang paling mutlak, kehadiran yang memuakkan dan berbahaya." Bulu kuduknya berdiri begitu keraguannya yang terakhir lenyap, bahwa ada kehadiran lain selain kehadiran dirinya." "Adapun bentuk "kehadiran" yang menunggu kepergiannya di situ, wanita itu belum pernah setegang saat titik kepastian itu seharusnya muncul.", "Bukankah saat ini ia dalam kehadiran yang paling langsung dari suatu kegiatan yang tak masuk akal dan gaib?", Itu menimbulkan bayangan, sosok itu muncul dari keremangan, itu seseorang, keajaiban dari suatu kehadiran pribadi." Demikian seterusnya, termasuk ungkapan singkat dan tautologi yang salah ini : "Kehadiran di hadapannya benar-benar suatu kehadiran." Hakikatnya tak pernah hadir kecuali jika hakikat itu adalah hantu, artinya "ketidakhadiran" yang sesungguhnya.

Cerpen fantastik James mana pun dapat membuktikan intensitas kehadiran itu. *Sir Edmund Orme* (1891) menceritakan seorang pemuda yang tiba-tiba melihat seorang tokoh pucat yang aneh di samping Charlotte Marden, gadis yang dicintainya. Tokoh aneh itu tidak terlihat oleh semua orang kecuali oleh si tokoh utama. Pertama kali sosok yang nyata-tak-nyata itu duduk di sisi Charlotte di dalam gereja. "Pemuda pucat yang berpakaian hitam itu tampaknya seorang *gentleman*."

Kemudian sosok itu muncul di ruang perjamuan, "Sikapnya anggun, dan ia tampak berbeda dengan orang-orang di sekelilingnya. (...) Ia tegak tanpa berbicara, muda, pucat, wajahnya tampan, dagunya tercukur licin, sopan, dan matanya yang biru luar biasa terang. Ada sesuatu dalam dirinya yang tampak ketinggalan zaman. Kepalanya, potongan rambutnya, bagaikan sebuah potret dari masa lalu. Dan ia sedang berkabung..." Ia masuk di tengah keakraban, percakapan dari hati ke hati antara dua pemuda tersebut. "Ia di situ, menatapku dengan penuh perhatian, tanpa ekspresi. Sikapnya menimbulkan kesan angker pada keanggunannya yang suram." Semua itu membuat penutur berkesimpulan seperti ini, "Aku tak tahu, hakikat aneh apa yang membentuk dirinya, aku tak mempunyai teori sedikit pun mengenai "dia itu". Dia adalah suatu fakta yang sama positifnya, sama individualnya dan sama pastinya dengan siapa saja di antara kita (makhluk hidup lain)."

Tentu saja "kehadiran" hantu itu menentukan perkembangan hubungan antara penutur dengan Charlotte, secara lebih umum lagi dengan perkembangan cerita. Ibu Charlotte juga melihat hantu itu dan mengenalinya dengan baik. Itu adalah hantu seorang pemuda yang bunuh diri ketika gadis yang dicintainya, ibu Charlotte, mencampakkannya. Hantu itu kembali untuk memastikan bahwa kegenitan tidak akan mempermainkan pria yang mencintai putri gadis yang telah mengakibatkan kematiannya. Akhirnya, Charlotte memutuskan untuk menikah dengan penutur, ibunya meninggal, dan hantu sir Edmund Orme menghilang.

Cerita fantastik (*ghost story*) adalah suatu bentuk cerita yang cocok untuk rencana James. Berbeda dengan dongeng (seperti tipe kisah *Seribu satu malam*), ciri cerita fantastik bukan kehadiran gejala-gejala atau makhluk-makhluk supranatural, melainkan keraguan yang tercipta dalam persepsi pembaca dari peristiwa-peristiwa yang diberikan penulis. Sepanjang cerita, pembaca akan bertanya-tanya (dan seringkali seorang tokoh dalam cerita juga melakukan hal yang sama) apakah kejadian-kejadian yang diceritakan dapat dijelaskan melalui sebab musabab yang rasional atau supranatural, apakah itu ilusi atau

realita. Keraguan itu timbul dari kenyataan bahwa peristiwa luar biasa (dan sangat mungkin supranatural) terjadi bukan dalam dunia dongeng, melainkan dalam konteks sehari-hari yang sangat biasa bagi kita. Oleh karena itu, cerita fantastik adalah cerita sebuah persepsi. Kita telah melihat alasan-alasan mengapa konstruksi semacam itu terbentuk secara langsung dalam "gambar dalam permadani" karya Henry James.

Cerita seperti *Sir Edmund Orme* cocok sekali dengan deskripsi umum genre fantastik. Sebagian besar pengukapan kehadiran gaib menyebabkan keraguan pada diri penutur, keraguan yang terlihat jelas dalam kalimat-kalimat alternatif dengan tipe "begini atau begitu". "Atau itu hanya suatu kesalahan, atau benar sir Edmund Orme telah menghilang." "Bunyi yang kudengar ketika Chartie meraung -- maksudku, bunyi lain, yang lebih tragis lagi -- apakah itu teriakan putus asa wanita yang sedang sekarat atautkah isakan yang jelas dari jiwa yang kerasukan setan dan ditenangkan kembali (karena bunyi itu mirip dengan hembusan taufan yang mengamuk)?", dan seterusnya.

Ciri-ciri lain teks itu juga sama dengan genre fantastik pada umumnya. Demikian pula, kecenderungan pada alegori (yang tak pernah terlalu keras, kalau tidak kecenderungan itu dapat menghilangkan kefantastikan cerita). Kita dapat bertanya-tanya apakah cerita itu bukan cerita yang mengajarkan moral belaka. Demikianlah interpretasi penutur atas seluruh episode itu, "adalah hukuman yang adil, dosa-dosa para ibu, karena tidak ada dosa-dosa para ayah, yang menurun kepada anak-anaknya. Ibu yang malang itu harus membayar dengan penderitaan atas derita yang telah disebabkannya. Karena kemauan untuk mempermainkan harapan-harapan seorang pemuda jujur dapat saja timbul lagi pada gadis itu, aku harus mempelajari dan mengawasinya agar ia menderita jika ia menyebabkan aku menderita seperti pemuda itu."

Cerita itu juga mengikuti gradasi kemunculan-kemunculan supranatural, yang lazim pada cerita fantastik. Penutur ditampilkan di dalam cerita agar memudahkan pembaca untuk melebur ke dalam dunia cerita. Kiasan-kiasan pada supranatural tersebar di sepanjang

teks, menyiapkan pembaca untuk menerimanya. Namun, di samping ciri-ciri yang menyebabkan cerita James digolongkan ke dalam genre fantastik, ada ciri-ciri lain yang membedakan karya James dari genre itu dan yang menyebabkan karyanya didefinisikan dalam kekhasannya. Kita dapat mengamatinya dengan contoh sebuah teks lain, yang paling panjang di antara karya-karya James yang dapat disebut sebagai "cerpen", dan mungkin juga yang paling terkenal, yaitu *The turn of the screw* (1896).

Ambiguitas dalam cerita itu juga amat penting. Penuturnya adalah seorang tokoh wanita muda yang bekerja sebagai pendidik untuk dua orang anak, dalam sebuah rumah besar dan mewah dengan kebun luas di luar kota. Mulai suatu saat tertentu, guru muda itu menyadari bahwa rumah itu dihantui oleh dua bekas pelayan baru saja meninggal, yang memiliki moral yang bejat. Kemunculan dua hantu itu menjadi lebih menakutkan dan membahayakan karena mereka menjalin hubungan dengan anak-anak tersebut, meskipun mereka berpura-pura tidak mengetahui hubungan itu. Sang guru sama sekali tak meragukan kehadiran hantu-hantu itu ("Saya yakin hari ini seperti juga saya yakin pada saat itu, bahwa itu bukanlah sekedar kesan dari imajinasi saya yang menyiksa!". Atau cuplikan berikut, "selama si guru berbicara, kehadiran yang mengerikan itu, yang hina itu tegak di sana, jelas bagaikan siang hari, dan tak tertundukkan.") Untuk memperlihatkan keyakinannya, ia menemukan penjelasan yang benar-benar masuk akal, "Supaya benar-benar yakin akan hal itu, saya tinggal bertanya kepada wanita pengurus rumah tangga, seandainya saya cuma mengarang-ngarang cerita, bagaimana mungkin saya dapat menggambarkan kedua sosok yang menampakkan diri pada saya itu lengkap dengan detil-detil yang sekecil-kecilnya dan dengan ciri-ciri khusus mereka, sehingga dengan seketika dia dapat mengenali dan menyebutkan kedua sosok itu." Guru wanita tersebut berusaha untuk mengusir setan dari tubuh kedua anak-anak itu. Yang satu langsung sakit parah dan yang lain hanya dapat disucikan dengan kematian.

Namun, rangkaian peristiwa yang sama tersebut dapat disajikan dengan cara yang sama sekali berbeda, tanpa sedikitpun memasukkan

kekuatan-kekuatan setan itu. Kesaksian guru wanita itu senantiasa disanggah oleh kesaksian tokoh lain ("Bagaimana mungkin Anda memiliki prasangka yang menakutkan itu, nona! Dan di mana Anda melihat hal-hal buruk itu?" seru si pengurus rumah tangga. Si kecil Flora, salah satu anak itu berkata, "Saya tak tahu apa yang Ibu maksudkan. Saya tak melihat seorang pun. Saya tak melihat apa pun juga. Saya sama sekali tak pernah melihatnya.") Sanggahan itu terus berlanjut hingga akhirnya kecurigaan yang mengerikan timbul dalam diri guru itu, "tiba-tiba, berawal dari rasa kasihanku pada si kecil, timbullah pikiran yang mengkhawatirkan dan menakutkan bahwa mungkin ia tidak bersalah. Saat itu, teka-teki begitu membingungkan dan tanpa alasan,... karena seandainya ia tak bersalah, oh Tuhanku, apa yang terjadi padaku selama ini?"

Padahal, tidak sulit untuk menemukan penjelasan-penjelasan realis mengenai halusinasi-halusinasi guru itu. Ia adalah tokoh yang penuh semangat dan luar biasa peka. Di sini lain, membayangkan malapetaka itu adalah satu-satunya cara untuk menarik paman kedua anak didiknya agar datang kerumah itu, karena diam-diam ia mencintai paman mereka. Ia sendiri merasa perlu membela diri dari tuduhan yang mengatakan ia gila, "buktinya tanpa ragu sedikitpun akan alasanku, ia menerima kenyataan itu," katanya tentang si pengurus rumah tangga, dan lebih lanjut lagi, "saya sungguh sadar bahwa bagi Anda saya seperti orang gila..." Jika ditambahkan lagi bahwa kemunculan hantu-hantu itu selalu terjadi di waktu senja atau bahkan malam hari, dan bahwa di pihak lain, reaksi-reaksi tertentu pada anak-anak itu, walaupun aneh, sebenarnya dapat dijelaskan dengan mudah. Semua itu akibat kekuatan sugesti dari guru mereka sendiri. Tak ada hal supranatural dalam cerita itu. Kita menghadapi uraian mengenai seseorang yang menderita kelainan kejiwaan.

Dua kemungkinan interpretasi itu telah menimbulkan perdebatan yang tak henti-hentinya di kalangan kritikus. Apakah hantu-hantu itu benar-benar ada dalam *The turn of the screw*, ya atau tidak? Jawabannya jelas. Dengan mempertahankan ambiguitas dalam cerita, James hanya menyesuaikan diri dengan kaidah-kaidah genre yang

bersangkutan. Namun, dalam cerpen itu tidak semua konvensional. Jika cerita-cerita fantastik kanonik yang banyak dibuat pada abad ke-19 menjadikan keraguan tokohnya sebagai tema utama dan eksplisit, maka pada karya-karya James, keraguan yang ditampilkan itu dihilangkan, sehingga yang ada hanya keraguan pembaca. Penutur dalam *Sir Edmund Orme* dan dalam *The turn of the screw* yakin pada relita penglihatan mereka.

Pada saat yang sama, kita menemukan ciri-ciri James dalam teks tersebut, ciri-ciri yang telah kita amati pada teks-teksnya yang lain. Bukan hanya seluruh cerita didasarkan pada dua tokoh yang seperti hantu itu, yaitu Miss Jessel dan Peter Quint, tapi juga hal yang penting untuk guru wanita itu adalah: apakah anak-anak itu melihat hantu-hantu itu? Dalam pencarian tersebut, persepsi dan pengetahuan digantikan oleh obyek yang dilihat atau harus dilihat. Penampakan Peter Quint tak begitu menakutkan guru itu daripada dia memperlihatkan diri pada anak-anak. Dengan cara yang serupa, ibu Charlotte Marden, dalam *Sir Edmund Orme* tidak terlalu takut pada penampakan hantu tersebut dibandingkan penampakannya di mata putrinya.

Sumber malapetaka (dan juga lakuan naratif) tetap tersembunyi. Sifat jahat dari kedua pelayan almarhum, yang tak pernah disebutkan dan yang ditularkan kepada anak-anak (bahaya-bahaya besar yang aneh terjadi dalam keadaan yang ganjil, dalam kekacauan penuh rahasia...). Bahaya yang terasa mengancam justru berasal dari tak adanya informasi mengenai bahaya itu. "Bagiku pikiran yang paling sukar dibuang, yang begitu menyiksa, adalah bahwa apapun yang telah kulihat, Miles dan Flora melihat lebih banyak lagi: hal-hal mengerikan, yang tak mungkin diterka, yang muncul dari saat-saat mengerikan dari kehidupan mereka bersama dulu..."

Pertanyaan "apakah yang sebenarnya terjadi di rumah besar Bly yang mewah?" dijawab James secara membias. Ia meragukan kata "sebenarnya", ia menegaskan ketidakpastian pengalaman terhadap stabilitas (juga pada ketidakhadiran) hakikat. Ditambah lagi dengan,

kita tak berhak mengatakan "guru wanita itu adalah...", "Peter Quint bukanlah...". Dalam dunia itu, kata kerja *to be* (adalah) telah kehilangan salah satu fungsinya, yaitu fungsi untuk menyatakan eksistensi maupun noneksistensi. Semua kebenaran kita tidak lagi didasari oleh kebenaran sang guru wanita, hantu itu mungkin ada, namun usaha untuk menghilangkan ketidakpastian tersebut harus dibayar dengan nyawa si kecil Miles.

Dalam "cerita hantunya" yang terakhir, *le Coin plaisant* (1908), James sekali lagi mengambil motif yang sama. Spencer Brydon, yang telah lebih dari tiga puluh tahun meninggalkan tanah kelahirannya, kembali ke kampung halaman dan merasa dihantui oleh sebuah pertanyaan: apa jadinya seandainya ia tetap tinggal di Amerika, menjadi apa dia gerangan? Pada suatu saat dalam hidupnya, ia memiliki dua pilihan antara dua jalan keluar yang tak dapat disatukan. Ia telah memilih salah satu namun sekarang ia ingin menemukan kembali pemecahan yang kedua, dan mewujudkan pertemuan mustahil antara unsur-unsur yang saling terpisah. Ia memperlakukan hidupnya bagaikan sebuah cerita, yang dapat dibuat menanjak, dan pada suatu persimpangan mengambil jalan alternatif. Kembali terlihat bahwa novel itu didasarkan pada pencarian mustahil akan sesuatu yang tak hadir, sampai tokoh yang dapat terwujud dari diri Spencer Brydon, seandainya dia memilih alternatif yang lain, *alter ego* dari *conditionnel passé* (kala lampau bersyarat) dapat dikatakan, mewujudkan, atau menjadi sebuah kehadiran -- artinya sesosok hantu.

Permainan sebab yang mutlak dan tak hadir itu terus berlanjut. Dalam pada itu, 'si sebab tidak lagi memiliki peran yang sama dengan sebelumnya, karena permainan itu menjadi tak lebih dari latar belakang saja yang menunjukkan "gambar dalam permadani" yang sama. Namun, perhatian cerita telah berubah. Yang dipertanyakan bukan lagi kata kerja *to be* melainkan kata ganti orang pertama *I*. Siapakah Spencer Brydon? Selama hantu tak menampakkan diri, Brydon mencarinya dengan penasaran, karena hantu itu bukan bagian dari dirinya sendiri, ia harus menemukan dirinya yang tak hadir itu (jika ia menempuh jalan hidup yang lain) untuk memahami dirinya

sendiri. Yang lain adalah dia namun juga bukan dirinya ("Seorang laki-laki, yang tegak, kaku dan jelas, menunggu di sana mirip hantu walaupun manusia, dari substansi dan bentuk yang sama, untuk mengukur dirinya (Spencer) dengan kekuatan keseramannya (hantu)"). Namun, ketika ia menjadi benar-benar hadir. Brydon menyadari bahwa tokoh itu sama sekali asing baginya. "Kepribadian seperti itu sama sekali tak sesuai dengan kepribadiannya, dan menyebabkan semua alternatif mengerikan." Bila tak hadir, saya dari kala kondisional lampau itu adalah bagian dari dirinya, bila hadir, ia tak mengenalinya.

Kawan lamanya, Alice Staverton, juga melihat hantu itu dalam mimpi. Bagaimana hal itu bisa terjadi? "Karena, seperti telah kukatakan beberapa minggu yang lalu, jiwaku, imajinasiku, telah sungguh-sungguh menyelidiki kau mungkin menjadi apa saja dan tak mungkin menjadi apa." Sosok asing itu tidaklah terlalu asing, seperti yang diharapkan oleh Brydon, dan ada permainan kata ganti orang yang memusingkan dalam percakapan antara kedua tokoh itu.

"Sungguh, dalam cahaya fajar yang pucat dan dingin di pagi itu, aku juga melihatmu."

"Kau melihatku?"

"Aku melihatnya."

"Ia tampak di matamu. (...)"

"Ia tak tampak di mataku."

"Kau tampak di matamu sendiri."

Meskipun demikian, kalimat terakhir menegaskan perbedaan itu, "Dan ia bukan -- tidak, ia bukan -- *kau*", bisik Alice Staverton. Pergeseran fokus menjadi umum, *aku* sama tak pastinya dengan *to be*.

Varian pertama dari gambaran dalam permadani meletakkan ketidakhadiran alamiah dan relatif pada tempatnya: rahaia itu bersifat sedemikian rupa sehingga tidak masuk akal untuk mengungkapkannya. Sebaliknya, varian kedua memperlihatkan ketidakhadiran mutlak dan supranatural, yaitu si hantu. Varian ketiga menghadapkan kita pada

ketidakhadiran yang sekaligus mutlak dan alamiah, ketidakhadiran yang paling sempurna, yaitu kematian.

Pertama-tama, kita dapat mengamati kematian itu dalam sebuah dongeng yang sangat dekat dengan varian "mengenai hantu", yaitu *The friends of friends* (1896) Seorang pemuda melihat hantu ibunya pada saat ibunya telah meninggal. Seorang wanita mengalami hal yang sama berkaitan dengan almarhum ayahnya. Teman-teman mereka, khususnya si penutur, merasa sangat heran akan kebetulan yang mereka alami sehingga ia ingin mengatur perjumpaan kedua orang itu. Tetapi, semua usaha untuk mempertemukan kedua pemuda dan pemudi itu selalu gagal, setiap kali karena alasan yang tak berarti, di tempat mana pun juga. Sang pemudi akhirnya meninggal, dan si pemuda (adalah tunangan si penutur) menyatakan telah bertemu dengan gadis itu pada malam menjelang kematiannya. Dalam keadaan hidup atau sudah menjadi hantu? Hal itu tak akan pernah terungkap, dan perjumpaan itu mengakibatkan putusnya tali pertunangan di antara sang pemuda dengan si penutur.

Ketika mereka masing-masing masih hidup, pertemuan mereka (dalam arti cinta mereka) adalah hal yang mustahil. Kehadiran fisik akan membunuh cinta mereka. Mereka tidak mengetahui hal itu sebelumnya, mereka berusaha keras untuk saling bertemu, namun selalu sia-sia. Namun, setelah usaha terakhir (gagal karena rasa takut yang dirasakan oleh penutur), gadis itu pasrah, "Tak pernah aku dapat melihatnya." Beberapa jam kemudian ia meninggal, karena diperlukan kematian agar pertemuan itu dapat terjadi (sama seperti ketika masing-masing bertemu dengan orang tuanya di saat mereka mati). Pada saat hidup (merupakan kehadiran yang tak berarti) berakhir, tercapailah kemenangan dari "ketidakhadiran" yang penting, yaitu kematian. Menurut si pemuda, si gadis mengunjunginya antara jam sepuluh dan sebelas malam, tanpa mengucapkan sepatah kata, dan pada tengah malam, gadis itu meninggal. Si penutur harus memutuskan apakah pertemuan itu "benar-benar" terjadi atau sifatnya sama dengan pertemuan masing-masing dengan almarhum orang tuanya. Penutur itu sebenarnya ingin memilih solusi yang pertama

("dalam waktu yang singkat, aku merasa lega telah menerima salah satu dari dua kejadian aneh yang menimpaku yang sesungguhnya sangat pribadi namun juga paling wajar."). Meskipun demikian, kelegaannya tak berlangsung lama. Penutur itu melihat bahwa versi yang terlalu mudah yang dipilihnya itu tidak dapat menjelaskan apa yang sebenarnya terjadi pada tunangannya.

Kita tidak dapat berbicara tentang kematian *en soi*, kita selalu mati unguik seseorang. "Gadis itu dimakamkan, ia mati untuk dunia. Ia mati untukku namun ia tidak mati untukmu," kata penutur kepada tunangannya. Ia juga mengatakan, "kecemburuanku tidak mati bersama dengan dia yang telah menyebabkan lahirnya kecemburuan itu." Hal itu beralasan karena pertemuan itu, yang tak pernah terjadi dalam kehidupan, telah melahirkan cinta yang belum pernah didengar orang. Kita sama sekali tak tahu hal lain kecuali yang dipercayai oleh si penutur, dan ia berhasil meyakinkan kita, "Bagaimana mungkin kau dapat menutupi kenyataan bahwa kau jatuh cinta kepadanya, padahal kau menjadi begitu lemah, bahkan hampir mati [!], karena telah mendapat kebahagiaan yang diberikannya kepadamu?... Kau belum pernah mencintai seperti kau mencintainya, dan dia membalas cintamu...". Pemuda itu tak berani membantah dan pertunangan mereka putus.

Dengan sangat cepat kita meloncati tahap selanjutnya. Oleh karena itu, hanya kematian yang dapat memberikan syarat-syarat cinta mereka, si pemuda mencari perlindungan di dalamnya. "Kematianya, yang beritanya kuterima enam tahun kemudian dalam sepi dan sendiri, kusambut sebagai suatu bukti yang mendukung teoriku. Kematianya begitu mendadak, dan tak pernah dapat dijelaskan. Kematianya dikelilingi oleh keadaan-keadaan yang kulihat dengan jelas--oh! aku telah menyelidikinya satu demi satu! jejak tersembunyi dari tangannya sendiri. Kematianya merupakan akibat dari suatu kebutuhan, dari suatu hasrat yang tak dapat diredam. Tepatnya, inilah pendapatku, kematianya merupakan jawaban atas suatu panggilan yang sangat menggoda."

Kematian membuat seorang tokoh menjadi sebab mutlak dan tak hadir dalam kehidupan. Lebih dari itu, kematian bahkan adalah sumber kehidupan, cinta lahir dari kematian, kematian tidak menghentikan cinta. Tema romantis itu (itu juga tema *Spirite*, karya Gautier) berkembang sepenuhnya dalam *Maud-Evelyn* (1900). Novel itu menceritakan kisah seorang pemuda bernama Marmaduke, yang jatuh cinta kepada Maud-Evelyn, seorang gadis belia yang telah meninggal 15 tahun sebelum ia mengetahui kenyataan eksistensinya (perhatikan betapa sering judul cerpen menekankan tokoh yang tak hadir dan penting, seperti *Sir Dominick Ferrand*, *Sir Edmund Orme*, *Maud-Evelyn*, dan juga dalam cerpen-cerpen yang lain seperti *Nona Vincent*).

Cinta Marmaduke (jadi "realita" Maud-Evelyn) melintas di semua tahap suatu gradasi. Di awal cerita, Marmaduke hanya mengagumi orang tua gadis itu yang ertingkah laku seolah-olah putrinya masih hidup. Kemudian pemuda itu mulai berpikir seperti mereka, sampai akhirnya ia berkesimpulan (menurut cerita sahabat lamanya, Lavinia), "Ia merasa telah mengenal gadis itu." Tak berapa lama kemudian, Lavinia menyatakan lagi, "Ia jatuh cinta kepadanya." Diikuti oleh "perkawinan" mereka, walau Maud-Evelyn telah "eninggal" ("Ia telah kehilangan istrinya", kata Lavinia untuk menjelaskan sikap berkabungnya). Akhirnya Marmaduke meninggal, namun Lavinia tetap memelihara kepercayaanya.

Seperti biasanya pada karya-karya James, si tokoh utama dan tak hadir, yaitu Maud-Evelyn, tidak diamati secara langsung melainkan melalui berbagai pantulan. Cerita itu dikisahkan oleh seorang Lady Emma, yang menarik kesan-kesan dari percakapan-percakapannya dengan Lavinia, dan Lavinia sendiri dari pertemuannya dengan Marmaduke. Meskipun demikian, Marmaduke sendiri hanya mengenal orang tua Maud-Evelyn, suami istri Dedrick, yang mengenang putri mereka. Jadi, "kebenaran" telah diputarbalikkan empat kali! Lagi pula, ke empat pandangan itu tidak sama melainkan membentuk suatu gradasi. Untuk Lady Emma, itu hanya cerita tentang orang gila. ("Apakah pemuda itu sudah dibodohi sepenuhnya, atau benar-benar

rendah?") karena wanita itu hidup dalam dunia yang memisahkan imajinasi dan realita dalam dua blok terpisah dan tak dapat ditembus, mempengaruhi. Lavinia juga mematuhi norma-norma yang sama, namun ia siap menerima tindakan Marmaduke yang dinilainya indah, "Tentu, mereka hanya berilusi, tetapi mengakibatkan suatu perasaan yang (...) terdengar indah bila dituturkan", atau dalam pernyataannya yang lain, "Tentu saja, itu hanyalah sebuah gagasan, namun kurasa gagasan itu indah." Bagi Marmaduke sendiri, kematian bukanlah suatu petualangan menuju ketiadaan (*non-etre*), sebaliknya, kematian memberikan kemungkinan untuk mengalami pengalaman yang paling luar biasa ("Moralitas kata-kata itu tampaknya adalah bahwa tak ada lagi satupun pengalaman akan kenikmatan duniawi, dapat memiliki arti khusus"). Akhirnya suami istri Dedrick benar-benar menganggap eksistensi Maud-Evelyn secara harfiah, mereka berkomunikasi dengan gadis itu melalui perantaraan beberapa dukun. Dari cerpen itu kita memiliki contoh mengenai empat kemungkinan sikap terhadap imajiner, atau terhadap arti kiasan dari sebuah ekspresi, yaitu sikap realistik dengan menolak dan menghukum, sikap penggemar estetika, dengan rasa kagum bercampur ragu, sikap puitis yang mengakui bahwa yang ada dapat hidup berdampingan dengan yang tiada, dan akhirnya sikap naif yang mengartikan kiasan secara harfiah.

Dalam hal susunan terlihat bahwa cerpen-cerpen James kembali ke masa lalu. Pencarian sebuah rahasia penting yang selalu melenyap perlahan-lahan, menunjukkan bahwa cerita James lebih merupakan sebuah penjelajahan ke masa lalu daripada gerak maju ke masa yang akan datang. Dalam *Maud-Evelyn*, masa lalu menjadi sebuah unsur tematis, dan pemujaan terhadap masa lalu merupakan salah satu pengungkapan penting dalam cerpen itu. Hidup Maud-Evelyn yang kedua adalah akibat dari penjelajahan itu, "Itu adalah hasil bertahap dari renungan mereka mengenai masa lalu. Dengan demikian, masa lalu tak pernah berhenti bertambah besar." Memperkaya jiwa dan pikiran dengan masa lalu tidak mengenal batas. Itulah sebabnya orang tua si gadis menempuh cara tersebut, "Tidakkah kau lihat, mereka, kedua orang tua lanjut-usia itu, tak mampu lagi melakukan hal-hal

besar dalam masa depan sehingga mereka melakukan apa yang mereka dapat lakukan dengan masa lalu." Dan ia menyimpulkan, "Semakin lama kita hidup dalam masa lalu, semakin banyak yang kita temukan di sana." "Membatasi" diri dalam masa lalu berarti menolak kekhasan peristiwa, dan menganggap bahwa kita hidup dalam dunia kenangan. Jika kita telusuri rangkaian reaksi itu untuk menemukan dorongan awalnya, atau permulaannya yang mutlak, kita tiba-tiba akan terbentur pada kematian, pada sebuah akhir yang sempurna. Kematian adalah asal dan hakikat hidup, masa lalu menjadi "masa depan" saat ini, jawaban mendahului pertanyaan.

Cerita itu sendiri selalu merupakan cerita dalam cerita. Mari kita amati sebuah cerpen yang lain di mana kematian merupakan kekuatan utama yaitu, cerpen *The note of the time* (1900). Seperti halnya dalam *The friends of friends*, kita mencoba merekonstruksi cerita mustahil mengenai cinta setelah kematian, atau dalam Maud-Evelyn, cinta dari kehidupan orang mati. Dalam *The Note of the time* kita berusaha merekonstruksi sebuah cerita yang terjadi di masa lalu yang tokoh protagonisnya telah mati. Meskipun demikian, tidak semua tokohnya mati. Mrs. Bridgenorth menjaga kenangan pria itu, yang dulu adalah kekasihnya, dan pada suatu hari ia memutuskan untuk memesan lukisan pria itu. Namun, sesuatu menyebabkan rencananya terhenti, dan ia lalu memesan, bukan gambar almarhum pria kekasihnya, melainkan gambar dari seorang pria yang anggun, yang entah siapa baginya tak penting. Wanita pelukis yang menerima pesanan itu, Mary Tredick, secara kebetulan mengenal pria kekasih Mrs. Bridgenorth. Baginya, pria itu juga hidup, hanya berbeda dengan Mrs. Bridgenorth, ia mengenangnya dalam penyesalan, dalam kebencian karena pria itu telah meninggalkannya. Lukisan itu berhasil, luar biasa, tidak hanya melanjutkan hidup pria yang tak disebutkan namanya itu, namun juga membuatnya mampu "beredar" kembali. Mrs. Bridgenorth merasa menang, ia memiliki pria itu lagi, dulu dan sekarang. "Suasana di sekeliling kami yang begitu hidup, menjadi saksi bahwa ia jatuh cinta kepada lukisan itu, melalui luapan perasaan yang ditekannya. Dan menit-menit terakhir itu cukup untuk menghidupkan kembali

hubungan mereka yang sangat akrab." Namun, Mrs. Bridgenorth memiliki satu kekhawatiran, yaitu bahwa Mary Tredick (dia sebenarnya tak tahu apa-apa mengenai pelukis itu) akan menjadi cemburu.

Ketakutannya ternyata beralasan. Secara impulsif, Mary merebut kembali lukisan itu dan menolak untuk mengembalikannya. Untuk selanjutnya, pria itu menjadi miliknya lagi, ia telah melancarkan pembalasan terhadap saingannya di masa lampau yang dulu berbahagia (Mrs. Bridgenorth). Untuk memiliki pria itu sepenuhnya, Mrs. Bridgenorth telah memesan lukisannya, tapi begitu gambar itu terlukis, kenangannya dapat dirampas kembali. Sekali lagi, kematian menjadi sebab mutlak dan tak hadir, yang menentukan semua gerakan dalam cerita ini.

Henry James telah menulis sebuah cerpen lain yang sesungguhnya pantas diletakkan di tempat teratas di antara penjelajahannya dalam kehidupan orang-orang mati, yaitu cerpen yang merupakan rekiem berjudul *The Altar of the dead* (1896). Dalam cerpen- cerpennya yang lain, kekuatan kematian dan kehadiran dari sesuatu yang tak hadir belum pernah dinyatakan dengan begitu intens. Stransom, tokoh utama cerita itu, hidup dalam pemujaan kepada orang-orang mati. Yang dikenalnya hanyalah ketidakhadiran dan ia memilih hal itu di atas segalanya. Tunangannya meninggal tepat sebelum mendapat "ciuman pengantin" yang pertama. Meskipun demikian, hidup Stransom tidak merana dan ia mendapatkan kenikmatan dalam "keadaan mendudanya yang abadi". Hidupnya "diurus oleh sesosok hantu pucat, yang masih diperintah lagi oleh suatu kehadiran yang paling tinggi". Hidupnya menyesuaikan diri dengan sempurna "di sekitar kekosongan yang merupakan poros sentral".

Suatu hari ia bertemu dengan kawannya, Paul Creston, yang istrinya meninggal beberapa bulan sebelumnya. Tiba-tiba ia melihat seorang wanita lain di sisinya, dengan agak ragu, diperkenalkan temannya sebagai istri. Substitusi dari ketidakhadiran yang halus dengan suatu kehadiran yang kasar membuat Stransom terguncang.

"Wanita baru itu, sang peran pembantu yang terlihat itu, apakah Mrs. Creston? (...) Sambil menjauh, Stransom memutuskan untuk tak pernah sekalipun dalam hidupnya mendekati wanita itu. Mungkin wanita itu makhluk hidup. Namun, Creston tidak boleh memperlihatkannya seperti itu, atau bahkan sama sekali tidak boleh menunjukkannya." Baginya wanita yang hadir itu adalah peran pembantu, wanita palsu, dan menggantikan kenangan pada almarhumah dengan wanita itu benar-benar salah.

Sedikit demi sedikit, Stransom mempercanggih dan mengembangkan pemujaannya terhadap orang-orang mati. Ia ingin "melakukan sesuatu untuk mereka", dan memutuskan untuk menyediakan meja persembahan bagi mereka. Setiap orang mati (dan orang-orang mati itu sangat banyak, "Mungkin ia tak dapat memperoleh perkabungan lebih banyak daripada yang lain, namun ia tetap mengharapkannya") mendapat sebuah lilin dan Stransom tenggelam dalam renungan kekagumannya. "Rasa senangnya menjadi bertambah lebih besar daripada yang dapat diharapkannya." Mengapa dia senang? Karena hal itu membuat Stransom mampu memadukan kembali masa lalunya, "Sebagian dari kepuasan yang diberikan oleh pertalian misterius dan aneh kepada pria itu, didapat karena ia menemukan tahun-tahunnya yang sudah berlalu di sana, hubungan-hubungannya, kasih sayangnya, perjuangannya, kealahannya dan penaklukkannya, "mengingat kembali" perjalanan hidup penuh petualangan itu yang tahap-ahapnya ditandai oleh awal dan akhir dari hubungan-hubungan manusia."

Namun, hal kematian merupakan penyucian diri ("Orang itu hanya perlu mati agar semua kejahatan yang dilakukannya terhapus) dan juga karena kematian memungkinkan terciptanya keserasian yang selalu dituju oleh kehidupan. Orang-orang mati yang diwakili oleh lilin-lilin itu terasa sangat dekat dengannya. "Bermacam-macam orang, yang tidak terlalu diperhatikannya, mendekatinya dengan memasuki barisan persekutuan itu." Akibat yang wajar adalah, "ia hampir selalu mengharapkan agar beberapa sahabatnya meninggal supaya ia dapat membangun

kembali hubungan yang lebih manis dengan mereka, yang tak dapat dibinanya selama mereka hidup."

Ada satu langkah lagi yang harus dikerjakannya dan hal itu tidak menakutkan Stransom, yaitu menghadapi kematiannya sendiri. Ia telah memimpikan "masa depan yang penuh itu, yang begitu kaya", dan menyatakan, "Tempat pemujaan itu tak akan pernah penuh sebelum sebuah lilin menyala, lilin yang sinarnya akan memudarkan semua sinar lilin-lilin yang lain. Lilin itu akan merupakan lilin yang paling tinggi. -- Lilin manakah yang Anda maksudkan? -- Yang saya maksudkan adalah lilin saya sendiri, Madame."

Tiba-tiba sebuah nada sumbang memasuki pemujaan terhadap orang-orang mati itu. Di dekat meja pemujaannya, Stransom berkenalan dengan seorang wanita yang sedang berkabung, justru menarik perhatiannya karena kesetiaan wanita itu terhadap orang-orang mati. Namun, sejalan dengan perkembangan perkenalan mereka, ia mengetahui bahwa wanita itu hanya menangis untuk satu orang mati saja, dan orang mati itu tak lain adalah Acton Hague. Almarhum adalah sahabat akrab Stransom yang pernah bertengkar hebat dengannya, sehingga ketika meninggal, ialah satu-satunya orang mati yang tak pernah diberinya lilin. Wanita kekasih Hague mengetahui hal itu dan dengan demikian lenyaplah daya tarik hubungannya dengan Stransom. Dan hadirilah si mati Hague, "Acton Hague ada di antara mereka. Itulah yang justru merupakan hakikat dari ketakhadiran itu. Kehadirannya tak pernah lebih terasa di antara mereka kecuali ketika mereka saling berhadapan." Demikianlah wanita itu terpaksa harus memilih antara Stransom dan Hague (dan lebih memilih Hague), dan Stransom sendiri harus memilih antara penyesalannya terhadap Hague dan cintanya terhadap si wanita (penyesalannyalah yang mengakibatkan hal itu). Inilah dialog yang mengharukan tersebut, "Akankah kau beri dia lilinnya?" tanya si wanita. (...) -- "Aku tak dapat memberinya lilin," akhirnya ia mengakui: -- "Kalau begitu, selamat tinggal." Si mati menentukan **kehidupan mereka yang hidup.**

Pada waktu yang bersamaan, mereka yang hidup tak henti-hentinya bertindak terhadap kehidupan mereka yang mati (interpenetrasi dapat terjadi dalam dua arah). Begitu ditinggalkan oleh wanita itu, Stransom segera menyadari bahwa rasa sayangnya terhadap mereka yang mati lenyap. "Semua lilin itu padam. Semua orang mati yang disayanginya mati untuk kedua kalinya."

Dan ia harus naik satu tangga lagi. Setelah jatuh sakit hingga parah, Stransom kembali ke gereja. Dalam hatinya dibawanya pengampunan untuk Acton Hague. Si wanita menemukannya di sana. Perubahan yang simetris terjadi dalam dadanya. Si wanita bersedia dan siap untuk melupakan satu-satunya orang mati yang disayanginya dan mencurahkan diri pada pemujaan *orang-orang* mati. Demikianlah, pemujaan itu mengalami sublimasinya yang terakhir. Bukan lagi cinta, persahabatan atau penyesalan yang menentukan pemujaan itu, melainkan kematian yang murni yang diagungkan, tanpa peduli itu kematian siapa. Pengampunan menghapuskan rintangan terakhir dalam jalan kematian.

Maka stransom dapat mempercayakan hidupnya sendiri dalam kematian. Ia menghembuskan nafasnya yang terakhir dalam pelukan si wanita, sementara si wanita merasakan suatu ketakutan hebat mengguncang hatinya.

Sekarang kita berhadapan dengan varian terakhir dari gambar dalam permadani yang sama. Dalam varian itu, tempat yang diisi secara berturut-turut oleh sesuatu yang tersembunyi, hantu, dan kematian digantikan semuanya oleh *karya seni*. Bila secara umum, cerpen cenderung menjadi sebuah renungan teoritis, lebih daripada novel, cerpen-cerpen James mengenai seni menampilkan tulisan-tulisan ilmiah tentang doktrin estetika yang sesungguhnya.

*The real thing* (1892) adalah sebuah parabola yang cukup sederhana. Penuturnya seorang pelukis, pada suatu hari menerima kunjungan sepasang suami istri yang penampilannya menunjukkan bahwa mereka kaum bangsawan. Pria dan wanita itu meminta agar mereka boleh berpose untuk ilustrasi-ilustrasi buku, yang dapat

dilakukannya, karena mereka telah benar-benar jatuh miskin. Mereka merasa yakin bahwa mereka cocok untuk peran itu karena sang pelukis harus menggambarkan secara tepat orang-orang dari golongan atas, yang sebelumnya adalah golongan mereka. "Kami pikir (kata si suami) jika Anda harus membuat lukisan mengenai orang-orang seperti kami, yah, kami benar-benar sangat ideal. Istriku khususnya, -- jika Anda perlu melukis seorang wanita dari kalangan atas untuk sebuah buku, yah, Anda tahu bukan?"

Pasangan itu benar-benar merupakan "barang asli", namun sifat-sifat khas itu sama sekali tidak memudahkan pekerjaan si pelukis. Bahkan sebaliknya, ilustrasi-ilustrasinya menjadi semakin buruk, sampai suatu hari, salah seorang temannya menunjukkan padanya bahwa kesalahannya mungkin terletak pada model-modelnya... Sebaliknya model-modelnya yang lain, walaupun tidak sepenuhnya asli namun memungkinkan pelukis itu menghasilkan ilustrasi yang sungguh berhasil. Seorang Miss Churm adalah "wanita biasa berasal dari pinggiran kota, dengan muka berbintik-bintik, namun mampu menampilkan semua penampilan, dari wanita anggun yang halus sampai penggembala domba". Juga seorang pengembara Italia yang bernama d'Oronte, cocok sekali untuk menjadi figuran dalam ilustrasi yang menggambarkan para pangeran dan *gentleman*.

Ketiadaan sifat "riil" pada Miss Churm dan Oronte adalah justru yang memberikan mereka nilai penting yang diperlukan sebuah karya seni. Kehadiran mereka di hadapan model-model yang "terhormat" hanya membuat mereka menjadi tak berarti. Sang pelukis menjelaskan kecenderungannya "untuk lebih menyukai obyek yang menyarankan atau mengesankan suatu obyek yang riil. Kekurangan obyek riil adalah tidak memiliki kekuatan yang mengingatkan pada sesuatu atau yang menimbulkan perasaan tertentu. Aku menyukai hal-hal yang mengesankan sesuatu. Lalu aku merasa pasti. Kalaupun aku mengetahui masa lalu model-modelku, siapa dia dahulu, itu hanya pengetahuan tambahan dan nyaris tak ada gunanya." Begitulah kita akhirnya melihat dua tokoh yang tak berpendidikan dan berasal dari **keluarga miskin mampu memainkan peran kaum bangsawan** dengan

sempurna, sedangkan model-model yang "berasal dari golongan bangsawan" hanya cocok mencuci piring -- sesuai dengan "hukum yang menyimpang dan kejam itu bahwa yang asli dapat benar- benar menjadi tidak bernilai dibandingkan dengan yang tak-asli."

Seni bukanlah reproduksi dari suatu "realita", seni tidak berasal dari "realita" yang ditiru. Seni menuntut kualitas-kualitas yang sama sekali berbeda, dan sifat "asli" justru dapat merugikan, seperti dalam kasus yang dibicarakan. Dalam bidang seni, sama sekali tak ada yang lebih dahulu daripada karya, atau yang merupakan asalnya. Karya seni itu sendiri-lah yang orisinal. Karya seni --"yang kedua"-- adalah satu-satunya yang pertama. Dari situ, dalam perbandingan James, timbul suatu kecenderungan untuk menjelaskan "hakikat" melalui "seni", misalnya, "senyum yang pucat bagaikan sebuah spon basah yang disapukan pada suatu lukisan yang buram", "sebuah ruang tamu selalu, atau seharusnya, dilukis sebagai sebuah tableau", "ia mirip secara aneh dengan sebuah ilustrasi yang buruk", atau misalnya, "Pada masa itu, banyak hal di Inggris membuat aku tercengang seperti berbagai reproduksi dari suatu hal yang telah ada sebelumnya dalam seni atau dalam kesusastraan. Bagiku, lukisan, puisi, dan karya-karya fiksi tidak tampak sebagai tiruan, semua itu justru merupakan hal yang orisinal, dan kehidupan orang-orang yang bahagia dan terhormat dibuat berdasarkan gambaran itu."

Banyak cerpennya yang lain, khususnya *The Death of the lion* (1894) mengolah kembali masalah "seni dan kehidupan", namun dalam suatu perspektif lain, yang merupakan perspektif hubungan antara kehidupan seorang pengarang dan karyanya. Seorang pengarang menjadi terkenal menjelang akhir hidupnya. Meskipun demikian, perhatian yang dicurahkan publik kepadanya tidak terkait pada karyanya melainkan hanya pada kehidupannya. Para wartawan menanyakan detil-detil kehidupan pribadinya, para pengagum lebih suka melihat si pengarang daripada membaca karya-karyanya. Seluruh akhir cerpen memperlihatkan, dengan indah sekaligus aneh, ketidakpedulian yang dalam terhadap karya pengarang itu, yang dirasakan oleh orang-orang yang sama yang mengaku mengagumi

karyanya padahal pengarangnyalah yang mereka puja. Kesalahpahaman itu naas kelanjutannya. Bukan hanya si pengarang tak lagi mampu menulis semenjak "keberhasilannya", tapi juga di akhir cerita ia dibunuh (dalam arti yang sebenarnya) oleh para pengagumnya.

"Hidup seorang seniman adalah karyanya. Di sanalah, ia harus diamati," kata si penutur, yang juga seorang pengarang muda. Ia juga mengatakan, "Siapa pun bebas membela minat yang ditimbulkan oleh kehadirannya. Aku, aku membela minat yang ditimbulkan oleh karyanya, atau dengan kata lain, ketidakhadirannya." Kata-kata itu pantas direnungkan. Kritik psikologis (di sini dipertanyakan setelah kritik "realis") menganggap karya sebagai suatu kehadiran -- walaupun karya itu sendiri tak begitu penting; dan melihat pengarang sebagai sebab yang tak hadir dan mutlak dari karya. James membalikkan hubungan itu. Menurutnya kehidupan pengarang hanyalah suatu tampak luar, hal-hal remeh dan tak disengaja. Kehidupannya adalah suatu kehadiran yang tak penting. Karya senilah yang merupakan kebenaran yang harus dicari -- bahkan meskipun tanpa harapan dapat mencapainya. Untuk memahami karya secara lebih baik, tak ada gunanya mengenal si pengarang. Lebih parah lagi, pengenalan kedua itu akan membunuh si pengarang (kematian Paraday) maupun karyanya (hilangnya naskah).

Permasalahan yang sama juga menjiwai cerpen *The Private life* (1892) di mana konfigurasi ketidakhadiran dan kehadiran digambarkan dalam keseluruhan detilnya. Dua orang tokoh membentuk suatu oposisi. Lord Mellifont adalah seorang pria kalangan atas yang sepenuhnya hadir, namun tidak penting. Ia adalah teman yang paling menyenangkan. Percakapannya selalu kaya, ringan dan menambah pengetahuan. Namun, sia-sia kita mencari hakikat paling dalam yang dimilikinya, yang pribadi, karena kita tak akan dapat mencapainya. Ia hanya ada dalam kaitan dengan orang-orang lain. Kehadirannya cemerlang namun tidak menyembunyikan apa pun. Sampai titik tertentu, tak seorang pun berhasil mengamatinya dalam keadaan *sendirian*. "Ia selalu ada pada saat orang lain ada di sana," kata orang

mengenai dirinya. Begitu berada seorang diri, ia "tenggelam kembali dalam ketiadaan (*non-etre*)."

Sebaliknya, Clare Vawdrey menggambarkan kemungkinan kombinasi lain dari ketidakhadiran dan kehadiran, berkat kenyataan bahwa ia adalah seorang pengarang, dan bahwa ia menciptakan karya seni. Pengarang besar itu memiliki kehadiran kosong, biasa-biasa saja, tingkah lakunya sama sekali tidak sesuai dengan karyanya. Penutur misalnya menceritakan bahwa selama ia berdua bercakap-cakap dengan sang pengarang terjadi badai gunung. "Clare Vawdrey sungguh mengecewakan. Aku tak tahu apa tepatnya yang kuharapkan dari pengarang besar yang dihadapkan pada amukan alam itu, sikap pemberani macam apa yang sebenarnya ingin kulihat akan dilakukan temanku itu. Tentu aku sama sekali tak akan pernah percaya jika pada saat seperti itu ia menjamuku dengan berbagai cerita -- yang sudah pernah kudengar -- tentang lady Ringrose..." Clare Vawdrey yang ini bukan yang "sesungguhnya". Pada saat yang sama ketika penutur sedang memperbincangkan masalah sastra dengannya, seorang Clare yang lain duduk di depan meja tulisnya, menulis halaman- halaman hebat. "Publik sebenarnya tolok dan murahan, dan Vawdrey yang asli sungguh tolok seandainya mau pergi ke pertemuan itu apalagi jika dapat digantikan orang lain."

Oposisi itu benar-benar sempurna. Clare Vawdrey ganda, sedangkan lord Mellifont bahkan satupun tidak; "Lord Mellifont memiliki kehidupan yang begitu publik yang tidak berhubungan sama sekali dengan satu pun kehidupan pribadi. Sama sekali berbeda dengan Clare Vawdrey yang memiliki kehidupan yang begitu pribadi sehingga tak sedikitpun tersentuh kehidupan publik." Itu adalah dua aspek yang saling melengkapi dari sebuah gerakan yang sama. Kehadiran itu kosong (lord Mellifont) dan ketidakhadiran itu penuh (karya seni). Dalam paradigma yang merangkumnya, karya seni memiliki sebuah tempat khusus, lebih penting daripada yang tersembunyi, lebih dapat ditembus daripada hantu, lebih konkret daripada kematian. Karya seni mempersembahkan satu-satunya sarana menjalani hakikat. Clare Vawdrey yang lain, yang duduk dalam kegelapan, dirahasiakan oleh

karya itu sendiri. Itu adalah teks yang menulis dirinya sendiri, ketidakhadiran yang paling "hadir" dari segalanya.

Keserasian yang sempurna, yang mendasari cerpen itu adalah kekhasan cara Henry James membentuk plot sebuah karya. Pada umumnya, peristiwa-peristiwa simultan dan kesejajaran berlimpah dalam karya itu. Kita mulai dengan Guy Walsingham, wanita dengan nama samaran pria, dan Dora Forbes, pria yang menggunakan nama samaran wanita, dalam *The Death of the lion!* atau kebetulan yang tak pernah didengar orang sebelumnya yang mengakhiri *The Note of the time* (ternyata laki-laki yang sama itulah yang dicintai oleh kedua wanita itu), atau pada *The Altar of the dead* (kematian yang samalah yang menentukan tingkah laku kedua tokoh), dan pada penyelesaian dalam *Sir Dominick Ferrand*, dan seterusnya. Kita mengetahui bahwa bagi James pusat perhatian tidak terletak dalam gerak "horizontal" melainkan dalam penjelajahan "vertikal" atas sebuah peristiwa yang sama. Itulah yang menjelaskan sisi konvensional dan yang dapat diramalkan secara sempurna dari anekdot itu.

*The Birt house* (1903) kembali mengambil dan memperdalam tema dari *The Death of the lion*, yaitu mengenai hubungan antara karya dan kehidupan pengarangnya. Cerpen itu menceritakan pemujaan publik terhadap seorang Pengarang terbesar bangsa itu, yang telah mati ratusan tahun yang silam, melalui pengalaman sepasang suami istri, Mr. dan Mrs. Gedge. Pasangan itu adalah penjaga museum yang dulunya merupakan rumah kelahiran sang Pengarang. Tertarik sepenuhnya pada sang Pengarang berarti membaca dan mengagumi karyanya. Percaya dan mencurahkan diri pada pemujaan terhadapnya berarti menempatkan kehadiran yang tidak penting pada ketidakhadiran yang sesungguhnya penting. "Mereka tidak memikirkan uang. Satu-satunya hal yang mereka risaukan adalah cangkang kerang yang kosong itu -- atau lebih tepat dikatakan -- karena rumah itu tidak kosong, pengisiannya yang aneh dan absurd."

Morris Gedge yang merasa begitu bahagia mendapatkan pekerjaan sebagai penjaga museum (karena kekagumannya kepada sang

Pengarang), merasakan kontradiksi yang menopang kedudukannya sebagai penjaga museum. Fungsi sosialnya mengharuskan dia untuk menegaskan kehadiran sang pengarang dalam rumah itu, dalam barang-barang yang terdapat di situ. Cintanya pada sang pengarang -- dan pada kebenaran -- membuatnya ragu akan kehadiran itu. ("Aku boleh digantung jika ia ada di rumah itu!") Selama itu, kehidupan sang pengarang hampir tak diketahui sama sekali, orang hanya membayang-bayangkan dalam ketidakpastian mengenai hal-hal yang bahkan paling mendasar. "Tidak ada detil-detil. Tak ada hubungan-hubungan. Semua kepastian -- khususnya mengenai kamar di atas itu, Casa Santa (ruang suci) kita -- *tak pernah ada*. Semua itu benar-benar begitu jauh." Kita tak tahu apakah dia lahir dalam kamar ini, atau apakah ia lahir di... Maka selaku pemandu wisata, Gedge menyarankan untuk menggunakan *modalisasi* dalam ujaran-ujaran yang harus ditujukan kepada publik. "Tak dapatkah kau menggunakan cara yang sedikit lebih tersamar? Yang dapat kita katakan adalah kita telah *mengatakan* banyak hal tentang dia. Itulah semua yang *kita* ketahui tentang sang pengarang."

Bahkan usaha untuk menggantikan realita *ada* (to be) dengan realita *mengatakan* (to say), atau realita ujaran, tak cukup mendalam. Kita tak boleh kecewa, bahwa informasi mengenai kehidupan si pengarang sangat sedikit, kita harus merasa senang karenanya. Hakikat sang pengarang adalah karyanya, bukan rumahnya. Jadi, lebih baik rumahnya tak meninggalkan jejak apa pun. Seorang wanita pengunjung mengamati usaha Gedge itu dan berkata, "Sayang sekali, ia *tidak* di sini. Maksudku, seperti Goethe di Weimar. Karena Goethe *ada* di Weimar. Yang dijawab oleh suaminya, "Ya, sayang, itulah nasib sial Goethe. Ia terbelenggu di sana. Sementara *pengarang* ini tidak berada di mana pun. Coba, siapa di antara kita yang lebih dahulu menangkapnya."

Hanya tinggal satu tahap terakhir yang harus dilompati dan Gedge tidak ragu sedikit pun, "Sesungguhnya, *tidak ada* pengarang, artinya, tak ada pengarang yang dapat kita bicarakan. Yang ada hanyalah semua orang-orang abadi itu -- *dalam* karya. Namun, tak ada orang

lain." Tidak hanya pengarang adalah produk karya, ia juga produk yang tak berguna. Ilusi tentang *ada* harus dihilangkan, "*Orang* seperti itu tidak *ada*."

Alur cerita cerpen itu mengolah kembali gagasan yang sama (seperti yang telah kita temukan hingga saat ini dalam jawaban-jawaban Gedge). Pada mulanya penjaga museum itu sudah berusaha mengatakan kebenaran kepada publik, namun hal itu justru menyebabkan dia diancam akan dipecat dari pekerjaannya. Gedge lalu memilih jalan lain. Alih-alih mengurangi pembicaraannya sampai sesedikit mungkin sesuai dengan fakta-fakta yang ada, ia membumbui pembicaraannya sampai menjadi absurd, dengan menciptakan detil-detil yang tak pernah ada, namun masih masuk akal, mengenai kehidupan sang pengarang dalam rumah kelahirannya. "Pada hakikatnya, itu cuma sebuah cara seperti cara lain untuk menyusutkan rumah itu hingga menjadi absurd." Menceritakannya secara berlebih-lebihan sama saja dengan melenyapkannya. Meskipun demikian, kedua cara itu dapat dibedakan melalui sifat khas yang penting. Bila yang pertama hanyalah pengujaran kebenaran, yang kedua justru memiliki kelebihan seni. Uraian Gedge demikian bagus, dan merupakan sebuah karya seni mandiri. Dan imbalan untuknya datang tak lama kemudian. Di akhir cerpen, alih-alih dipecat, Gedge memperoleh gaji dua kali lipat untuk semua yang telah dilakukannya bagi sang pengarang...

Cerpen-cerpen James yang terakhir menghindari pengungkapan suatu pendirian dengan cara demikian mutlak. Karya-karya itu tetap tidak jelas, tetap ambigu, nuansa-nuansanya memudahkan warna-warna jelas yang dulu terlihat. *The Velvet glove* (1909) mengemukakan kembali masalah hubungan antara "seni" dan "kehidupan", namun dengan jawaban yang lebih jelas. John Berridge adalah seorang pengarang berhasil. Dalam sebuah salon terkemuka, ia bertemu dengan dua tokoh yang mengagumkan, seorang *Lord* dan seorang *Princess*, yang merupakan jilmaan semua yang selalu diimpikannya, yaitu bahwa dewa-dewi Olimpia turun ke bumi. *Princess* berpura-pura jatuh cinta kepada Berridge dan pria itu siap menyerah ketika ia mengetahui

bahwa sang putri meminta satu hal kepadanya, yaitu menulis kata pengantar untuk romannya yang terakhir.

Sekilas, kisah itu merupakan sanjungan terhadap "kehidupan" dalam perbandingan dengan "penulisan". Sejak pertama Berridge mendengar permintaan itu, ia bertanya-tanya, "Apakah arti tulisan kosong dalam sebuah cerita fiktif dibandingkan dengan petualangan akrab yang pribadi yang hendak diterjuni oleh sang Lord muda dengan penuh kesiapan?" Sedangkan mengenai sang Putri, ia melihat, "kerendahan akhlak yang dekaden, cocok dengan orang-orang Romawi dan Bizantium kuno yang paling kurang ajar, yang menyebabkan seorang wanita diciptakan untuk menghayati dan memberi nafas pada roman, seorang wanita pembaca roman dan memiliki bakat menulis roman, tertarik pekerjaan amatiran dan mulai menulis-nulis romannya, dengan kesalahan-kesalahan sintaksis, tiras, publikasi, artikel kritik, hak pengarang dan detil-detil remeh lainnya." Karena membayangkan dirinya sebagai dewa Olimpia, Berridge membuang sejauh mungkin semua yang berciri penulisan. "Pertama-tama, sebagai pendahuluan indah menuju karir sebagai dewa Olimpia, ia tak akan pernah membaca satu baris pun prosanya sendiri, hal-hal yang telah dituliskannya. Ia tak mampu menyusun karya seperti dulu, tak mampu memahami sepatah kata pun, sama seperti ia tak lagi dapat menggunakan jari-jarinya seperti Apollo dari batu pualam dengan kepala sempurna namun cacat pada pergelangan tangannya. Yang ingin dikenalnya hanyalah suatu petualangan pribadi yang hebat, yang dialami berkat ciri pribadi yang luar biasa -- hanya itu ..."

Namun, pandangan Berridge tidak harus sama dengan pandangan kisah itu. Pertama-tama, sikap pengarang terkenal itu mungkin dapat dipahami bila disejajarkan dengan sikap sang Princess. Masing-masing berhasrat menjadi apa yang bukan dirinya. Berridge menulis roman-roman yang bagus, namun dalam imajinasinya, ia melihat dirinya sebagai "gembala yang menarik hati". Sementara itu sang putri mengambil bagian dalam kehidupan para dewa, dengan berhasrat menjadi penulis roman yang berhasil. Atau seperti yang dinyatakan oleh James sendiri, "Nilai-nilai rahasia orang lain tampak

lebih hebat daripada nilai-nilaimu sendiri yang seringkali lebih tinggi namun kau anggap biasa. Dan meskipun sedikit sajakau miliki perasaan sejati seorang seniman kehidupan, daya tarik dan hiburan dari kemampuan yang disodorkan kepadamu itu menjadi lebih tinggi nilainya bagimu daripada diri, kedamaian batin, serta kebahagiaan dari kepastianmu yang sudah terlalu kau kenal."

Di sisi lain, untuk memberi nilai "kehidupan" yang diungkapkan dalam kaitan dengan penulisan, Berridge (dan James) hanya mengucapkan sepatah kata, "kehidupan itu seperti roman (*romantic*)."

Pertemuan dengan Lord itu harus terjadi dalam suatu suasana romantis yang sempurna dan Berridge sendiri harus tampak bagaikan "makhluk romantis yang berkesan jauh." Sang putri tak akan dapat mengalami suatu petualangan jika tak memiliki "rasa tertarik yang penuh terhadap hal yang romantis." Berridge, yang mengira bahwa sang putri mencintainya, hanya dapat membandingkan perasaannya dengan buku, "Itu adalah wilayah di mana ia telah mempertaruhkan dirinya dalam lakon-lakon sandiwaranya, di atas pentas dalam dunia seninya, namun ia belum pernah berani memimpikan bahwa ia akan mendapatkan "perwujudan" seperti itu di dunia yang sesungguhnya." Jadi, bukan "kehidupan" yang dipertentangkan dengan roman melainkan peran tokoh versus peran pengarang.

John Berridge tidak terlalu berhasil menjadi seorang "gembala yang menyenangkan", seperti halnya sang putri tak berhasil menjadi penulis roman dengan tirus luar biasa besar. Sama seperti Clare Vawdrey dalam *The Private life* yang tak dapat sekaligus menjadi seorang penulis besar dan seorang pria anggun yang berpandangan luas dan tampil cemerlang, di sini Berridge harus kembali pada kondisi yang tidak romantis dari seorang penulis roman, setelah melakukan satu tindakan romantis (ia mencium sang putri) yang tujuannya justru untuk mencegah sang putri bertingkah laku sebagai penulis roman! Seni dan kehidupan tak dapat disatukan, dan dengan ketenangan pahit, Berridge berseru di akhir cerita, "Andalah Roman itu sendiri...! Apalagi yang Anda butuhkan?" James membiarkan pembaca

memutuskan ke mana arah pikirannya. Dan di situ kita mulai melihat lagi suatu kemungkinan pembalikan dari "gambar dalam permadani".

## VII

Hakikat yang tersembunyi adalah penggerak cerpen-cerpen Henry James, dan hakikat itu menentukan struktur cerpen-cerpen tersebut. Namun, ada lagi hal lain : dasar tatanan itu menjadi tema eksplisit sedikitnya dalam dua karyanya. Dalam beberapa hal, cerpen-cerpen tersebut bersifat metaliterer, cerpen-cerpen yang dipersembahkan untuk dasar konstruktif cerpen.

Saya telah menyampaikan dasar yang pertama di awal tulisan ini, yaitu *The Figure in the carpet*. Rahasia yang eksistensinya telah diungkapkan oleh Vereker menjadi sebuah kekuatan penggerak dalam hidup penuturnya, kemudian dalam hidup temannya, George Corvick, tunangannya, dan istri dari Gwendolen Erme, akhirnya hidup dari suami kedua dari Drayton Deane. Pada suatu saat Corvick menyatakan bahwa ia telah menyingkap rahasia itu, namun ia meninggal tak lama kemudian. Gwendolen sudah mengetahui pemecahan tersebut sebelum kematian suaminya, meskipun demikian, ia tak membicarakannya dengan orang lain. Ia mengunci mulutnya hingga ia sendiri mati. Demikianlah, di akhir cerpen kita sama tak tahunya dengan di bagian awal.

Meskipun demikian, identitas itu hanya tampak luar saja, karena antara awal dan akhir terletak seluruh cerita, yaitu pencarian rahasia itu. Kita sekarang mengetahui bahwa rahasia Henry James (mengapa tidak, juga rahasia Vereker) terletak justru pada eksistensi suatu rahasia, dari suatu sebab yang tak hadir dan mutlak, seperti dalam usaha untuk mengungkapkan rahasia itu, untuk mengembalikan ketakhadiran ke dalam kehadiran. Jadi, rahasia Vereker telah disampaikan pada kita, dan itu dilakukan dengan satu-satunya cara yang mungkin yaitu, jika rahasia itu telah disebutkan, rahasia itu tak ada lagi, padahal eksistensi rahasia itulah yang justru membentuk rahasia. Rahasia itu tak dapat diganggu gugat karena ia

terletak pada eksistensinya sendiri. Pencarian terhadap rahasia itu tak akan pernah selesai karena merupakan rahasia itu sendiri. Para kritikus telah menginterpretasikan apa yang dimaksud dengan *The Figure in the carpet*. Blackmur berbicara tentang, "the exasperation of the mystery without the presence of mystery". Blanchot mengatakannya, "seni yang tak terpecahkan namun yang merupakan sandi dari hal yang tak terpecahkan." Philippe Sollers menguraikannya dengan lebih rinci, "Pemecahan masalah yang diperlihatkan kepada kita tak lain adalah pemaparan dari masalah itu."

Dengan nada yang lebih serius, dan sekali lagi, dengan nuansa-nuansa yang lebih banyak, *The Beast in the jungle* (1903) kembali mengolah jawaban itu. John Marcher percaya bahwa suatu peristiwa yang tak dikenal namun penting akan terjadi dalam hidupnya. Ia mengatur semuanya dalam perhitungan yang sesuai dengan saat yang akan datang itu. Inilah bagaimana sahabatnya mendeskripsikan perasaan yang mengusik Marcher, "Anda dulu mengatakan bahwa sejak muda Anda memiliki dalam diri Anda, perasaan bahwa Anda akan mengalami sesuatu yang jarang terjadi dan aneh, suatu kemungkinan yang luar biasa dan menakutkan, yang cepat atau lambat harus terjadi, ramalan dan kepastiannya telah Anda miliki sampai ketulang sumsum, dan yang mungkin sekali, membebani perasaan Anda."

Sahabatnya, May Bartram, memutuskan untuk ikut serta dalam penantian Marcher. Marcher sangat menghargai perhatiannya dan kadang-kadang bertanya-tanya apakah hal aneh itu tak ada hubungan dengan wanita itu. Demikianlah, ketika si wanita pindah ke rumah yang lebih dekat dengannya, "hal besar yang telah dirasakannya begitu lama, yang telah dierami di haribaan para dewa, mungkin hanyalah peristiwa yang begitu dekat berhubungan dengan dirinya itu, yaitu pembelian sebuah rumah di London yang baru saja dilakukan si wanita "Begitu pula ketika wanita itu jatuh sakit, ia termangu *memikirkan kejadian itu*, dan bertanya-tanya "apakah peristiwa besar itu *benar-benar* akan terjadi saat itu, berupa kepedihan melihat wanita menarik itu, sahabatnya yang mengagumkan itu, lenyap dari

kehidupannya." Keraguan itu hampir berubah menjadi keyakinan setelah si wanita mati, "Kemunduran, kematian sahabatnya, dan kesendirian yang kemudian timbul, -- itulah si Binatang Rimba, itulah yang dierami para dewa dalam pangkuan mereka".

Meskipun demikian, dugaan itu tak pernah menjadi kepastian total, dan Marcher, yang tetap menghargai usaha May Bartram untuk membantunya, menghabiskan hidupnya dalam suatu penantian tanpa akhir ("semua menyusut pada keadaan menanti"). Sebelum mati, May menyatakan bahwa hal itu tak perlu lagi dinanti karena hal itu telah tiba. Marcher merasakan sensasi yang sama namun berusaha dengan sia-sia untuk memahami apa sesungguhnya hal itu. Sampai suatu hari, di muka batu nisan May, pengungkapan itu terjadi, "sepanjang penantiannya, justru penantian itulah yang menjadi nasibnya". Rahasia itu adalah eksistensi dari rahasia itu sendiri. Karena merasa sangat takut oleh pengungkapan itu, Marcher menjatuhkan diri ke atas makam sambil tersedu. Dan gambar itu mengakhiri cerpen tersebut.

"Menjadi bangkrut, difitnah, dihina di muka umum, atau digantung, itu bukan kegagalan. Kegagalan adalah tidak menjadi apa-apa." Marcher sebenarnya dapat menghindari kegagalan itu, cukup dengan memberikan perhatian yang berbeda terhadap kehadiran May Bartram. Wanita itu bukanlah rahasia yang dicarinya sebagaimana kadang-kadang diduganya. Namun, dengan mencintai wanita itu ia mungkin bisa menghindari keputusan yang mencekamnya ketika melihat kebenaran. May Bartram telah memahami hal itu, dalam cintanya terhadap orang lain ia telah menemukan rahasia hidupnya sendiri. Membantu Marcher dalam pencariannya merupakan "hal penting" yang harus dilakukannya. "Apa yang lebih baik dapat diharapkan?" tanya wanita itu, "selain tertarik kepadamu?" Dan wanita itu akan mendapat imbalannya, "Aku belum pernah merasa lebih pasti bahwa, keingintahuanku akan terpuaskan, seperti yang kau katakan." Demikian pula Marcher tak mengira dapat menyatakan pikirannya dengan begitu baik, ketika ia berseru, karena takut memikirkan wanita itu akan mati, "Ketidakhadiranmu, adalah ketakhadiran segalanya."

Pencarian rahasia dan kebenaran tak pernah hanya merupakan sebuah pencarian tanpa isi apapun. Hidup May Bartram bermakna berkat cintanya untuk Marcher. Sosok yang telah kita amati di sepanjang cerpen-cerpen tersebut kini mencapai bentuknya yang terakhir dan tertinggi, pada saat yang bersamaan juga merupakan penolakan dialektikanya.

Jika rahasia Henry James, gambar dalam permadani dalam karyanya, benang yang menghubungkan manik-maniknya yang merupakan cerpen-cerpennya yang terpisah-pisah, adalah justru eksistensi sebuah rahasia, bagaimana mungkin kita saat ini menyebutkan rahasianya, dan menghadirkan apa yang tak ada? Tidakkah kita dengan demikian mengkhianati persepsi James yang mendasar, yang terungkap dalam pernyataan tentang ketidakhadiran, dalam kemustahilan untuk menunjuk kebenaran dengan menyebut namanya? Namun, kritik sendiri (termasuk yang anda baca ini) selalu patuh pada hukum yang sama. Hukum itu adalah pencarian kebenaran, bukan pengungkapannya, pencarian harta karun lebih daripada harta karun itu sendiri. Karena harta karun itu mungkin tidak ada. Maka begitu "pembacaan karya James" ini selesai, Anda harus mulai membaca karya-karya James sendiri dan membiarkan diri tenggelam dalam pencarian makna dalam karyanya, walau mengetahui bahwa maknanya tak lain adalah pencarian itu sendiri.

## VIII

Henry James lahir di New York pada tahun 1843. Sejak tahun 1875 ia tinggal di Eropa, mula-mula di Paris, kemudian di London. Setelah melakukan beberapa kunjungan singkat ke Amerika Serikat, ia menjadi warga negara Inggris dan meninggal di Chelsea pada tahun 1916. Tak ada satu pun peristiwa yang menandai hidupnya yang dilaluinya dengan menulis sejumlah buku yang terdiri atas sekitar dua puluh buah roman, sejumlah cerita pendek, naskah drama, dan artikel. Dengan kata lain, hidupnya sungguh tak penting (seperti seluruh kehadirannya).

Karyanya, suatu ketidakhadiran yang penting, tampil lebih kuat daripada hidupnya.

1. Flaubert sendiri menulis dalam sebuah surat, "Apakah kamu tidak pernah percaya bahwa semua hal itu ada? Apakah semuanya bukan sekedar ilusi? Yang benar hanyalah 'hubungan', yaitu cara kita melihat benda." (surat kepada Maupassant, 15 Agustus 1878).

## 7. TRANSFORMASI NARATIF

Pengetahuan tentang kesusastraan terus-menerus terancam oleh dua bahaya yang berlawanan, yaitu membentuk suatu teori yang koheren namun steril, atau merasa puas dengan mendeskripsikan "fakta- fakta", karena membayangkan bahwa setiap batu kecil akan bermanfaat bagi bangunan besar dari ilmu pengetahuan. Begitu pula dengan "genre", misalnya. Kita dapat mendeskripsikan genre-genre "sebagaimana yang ada", atau tepatnya sebagaimana direkam oleh tradisi kritik (meta-sastra). Misalnya, ode atau elegi "ada" karena kedua sebutan itu terdapat di dalam wacana kritik dari suatu masa tertentu. Tetapi, kita lantas terpaksa mengurungkan semua harapan untuk menyusun suatu sistem "genre". Atau kita bertolak dari ciri-ciri khusus yang mendasar dalam kenyataan sastra dan menyatakan bahwa sejumlah kombinasi yang berbeda menghasilkan "genre-genre".

Dalam hal itu hanya ada dua kemungkinan, kita terpaksa tetap menerima suatu pengelompokan umum yang mengecewakan dan merasa puas, misalnya, dengan pembagian dalam lirik, epik, dan dramatik; atau tetap menghadapi ketidakmungkinan untuk menjelaskan, misalnya, mengapa tak ada genre yang mempunyai struktur ritmik elegi dalam paduan dengan tema gembira. Padahal, tujuan dari suatu teori genre adalah untuk menerangkan sistem genre yang ada, mengapa yang itu, dan mengapa bukan yang lain? Jarak antara teori dan deskripsinya tetap tidak dapat diperkecil.

Hal yang sama terjadi dalam teori tentang cerita. Sampai suatu saat tertentu, kita hanya mempunyai ulasan-ulasan tentang susunan suatu cerita tertentu, yang kadang-kadang tajam tapi selalu campur-aduk. Kemudian Propp datang. Berdasarkan seratus dongeng peri Rusia ia merumuskan suatu struktur cerita (setidaknya, begitulah secara umum usahanya dipahami). Dalam kajian-kajian yang muncul setelah esei tersebut, banyak yang dilakukan untuk memperbaiki koherensi intern dari hipotesisnya; namun jelas tidak sebaik itu, untuk mengisi kekosongan antara sifatnya yang umum dan keragaman dari cerita-cerita khusus. Tibalah saatnya meletakkan tugas yang paling penting mengenai analisis cerita justru di antara dua hal itu, yaitu dalam *spesifikasi* teori, dalam penggarapan kategori "perantara" yang tidak akan lagi menggambarkan yang umum melainkan yang *generik*; bukan lagi yang generik melainkan yang spesifik.

Dalam uraian berikut, saya akan memperkenalkan suatu kategori di dalam analisis cerita, yaitu kategori "transformasi naratif", yang justru berstatus perantara. Saya akan membagi kajian berikut dalam tiga tahap. Dengan membaca analisis-analisis yang sudah ada, saya akan mencoba untuk memperlihatkan sekaligus ketidakhadiran dan perlunya kategori itu. Dalam tahap kedua, saya akan menguraikan mekanisme dan variasinya dalam susunan yang sistematis. Akhirnya, saya akan mengungkapkan secara ringkas, melalui beberapa contoh (1), beberapa *penggunaan* yang mungkin dari pengertian transformasi naratif.

Saya ingin menyampaikan beberapa patah kata lagi mengenai kerangka yang lebih umum yang mencakup kajian ini. Saya mempertahankan perbedaan aspek-aspek verbal, sintaksis, dan semantik teks. Transformasi-transformasi yang dibicarakan di sini menyangkut aspek sintaksis. Di lain pihak saya membedakan tataran-tataran analisis berikut: predikat (motif atau fungsi), kalimat, sekuen, dan teks. Kajian masing-masing tataran hanya dapat dilakukan dalam tingkat yang secara hierarkis lebih tinggi, misalnya kajian predikat dalam kerangka kalimat, kajian kalimat dalam kerangka sekuen, dan seterusnya. Pembatasan yang ketat itu menyangkut analisis dan bukan obyek yang dianalisis; mungkin saja teks sastra

ditandai oleh ketidakmungkinan untuk mempertahankan otonomi tataran-tataran tersebut. Analisis ini bertumpu pada cerita, bukan pada cerita sastra.

## Membaca

Tomachevski adalah orang pertama yang mencoba membuat suatu tipologi predikat-predikat naratif. Dia merumuskan perlunya "mengklasifikasikan motif-motif sesuai dengan lakuan obyektif yang digambarkan oleh motif-motif itu", dan ia mengajukan dikotomi berikut, "Motif yang mengubah situasi disebut motif dinamis, sedangkan motif yang tidak mengubah situasi disebut motif statis." Oposisi yang sama terdapat juga dalam Greimas yang menulis, "Harus diperkenalkan pembagian kelompok predikat dengan merumuskan suatu kategori klasematik baru, yang mewujudkan oposisi 'statisme' lawan 'dinamisme'."

*Séméme* predikatif, yang dapat mengandung *séme* 'statisme' atau *séme* 'dinamisme', mampu memberi keterangan baik tentang keadaan, maupun tentang proses yang berkaitan dengan tindakan.

Saya tandai di sini dua oposisi lain yang serupa tetapi tidak tepat betul dalam tataran yang sama. Propp membedakan (sesuai dengan Bédier) motif konstan dari motif variabel, dan memberikan sebutan "fungsi" pada motif konstan, sedangkan motif variabel disebut "atribut". "Peyebutan (dan juga atribut) tokoh dapat berubah, sedangkan lakuan ataupun fungsinya tidak dapat berubah." Namun, kekonstanan atau variabilitas (sifat yang tidak tetap) sebuah predikat hanya dapat dibangun di dalam sebuah genre (dalam kasus Propp, dongeng peri Rusia); itu merupakan pembedaan generik dan bukan umum (dalam hal ini, kalimat). Sedangkan oposisi yang dikemukakan oleh Barthes antara fungsi dan indeks terletak pada tingkat sekuen dan berkaitan dengan kalimat, bukan dengan predikat (dua kelas besar fungsi), yang satu distribusional, dan yang lain integratif).

Sebagai akibatnya, satu-satunya kategori yang kami gunakan untuk menggambarkan keragaman predikat adalah kategori *statisme*-

dinamisme, yang mengulangi dan mengeksplisitkan oposisi gramatikal antara adjektiva dan verba. Akan sia-sia saja menyelidiki perbedaan yang lain pada tataran yang sama itu : tampaknya semua yang dapat dinyatakan dengan predikat, pada tingkatan sintaksis, selalu bertemu dengan karakteristik ini: "statis-dinamis", "adjektiva-verba".

Dalam pada itu, jika kita mengalihkan perhatian bukan pada pernyataan teoretis, melainkan pada analisis teks, akan kita sadari bahwa kita dapat melakukan penghalusan tipologi predikatif, bahkan penghalusan itu disarankan oleh analisis tersebut, meskipun tidak dirumuskan secara eksplisit. Saya akan memberi ilustrasi pernyataan itu dengan membaca satu bagian dari analisis yang dibuat Propp atas dongeng peri Rusia.

Inilah ringkasan fungsi-fungsi naratif pertama yang dianalisis oleh Propp : "(1) Salah satu anggota suatu keluarga tidak berada di rumah. (2) Sang tokoh utama harus mematuhi suatu larangan. (3) Larangan dilanggar. (4) Sang penjahat berusaha mencari keterangan. (5) Sang penjahat mendapat keterangan mengenai calon korbannya. (6) Sang penjahat mencoba menipu si korban untuk menguasai diri dan hartanya. (7) Sang korban masuk perangkap dan dengan demikian di luar kemauannya membantu musuhnya. (8) Sang penjahat mengganggu salah seorang anggota keluarga atau menyebabkan suatu kehilangan. (9) Malapetaka dan kehilangan diumumkan, sang tokoh utama disapa dengan suatu permintaan atau perintah, ia disuruh atau dibiarkan pergi. (10) Sang pelacak menerima untuk bertindak, atau memutuskan untuk bertindak. (11) Sang tokoh utama meninggalkan rumah" dan seterusnya. Sebagaimana diketahui, jumlah keseluruhan fungsi adalah tiga puluh satu, dan menurut Propp, setiap fungsi tidak dapat dipecah-pecah maupun dibandingkan dengan fungsi-fungsi yang lain.

Meskipun demikian, cukuplah dengan membandingkan setiap dua kalimat yang dikutip untuk mengetahui bahwa predikat-predikat sering memiliki ciri-ciri yang sama dan yang bertentangan. Jadi, kita dapat mengangkat kategori-kategori yang terkandung yang menentukan

kombinasi yang menghasilkan fungsi-fungsi Propp. Dengan demikian, kita mengembalikan kepada Propp, teguran yang ia tuju kepada pendahulunya, Vaselovski menolak untuk melakukan analisis sampai ke satuan paling kecil (sambil menanti orang yang membalikkannya kepada kita). Tuntutan tersebut bukan hal baru, Lévi-Strauss telah menulis, "Bukannya tidak mungkin bahwa langkah tersebut lebih diperdalam lagi, dan bahwa setiap bagian yang diteliti secara terpisah, dapat dianalisis menjadi sejumlah kecil fungsi-fungsi yang berulang sehingga beberapa fungsi yang dibedakan oleh Propp pada kenyataannya membentuk suatu kelompok transformasi dari satu fungsi yang sama." Saya akan mengikuti saran tersebut dalam analisis ini, tetapi kita akan melihat bahwa pengertian transformasi mempunyai makna yang cukup berbeda dalam analisis ini.

Bila 1 dan 2 diletakkan secara bersebelahan, terlihatlah perbedaan yang pertama. 1 Mengungkapkan suatu lakuan sederhana dan memang terjadi; sebaliknya, 2 mengungkapkan dua lakuan yang berkesinambungan. Jika di dalam dongeng dikatakan, "Jangan katakan apa-apa kepada Baba Yaga, bila dia datang" (contoh dari Propp), di satu sisi terdapat "lakuan yang mungkin" tetapi tidak nyata dari informasi mengenai Baba Yaga; di sisi lain terdapat lakuan pelarangan yang nyata. Dengan kata lain, "lakuan memberitahukan" (atau mengatakan) tidak ditampilkan dalam modus indikatif melainkan sebagai suatu keharusan negatif.

Jika kita bandingkan 1 dan 3, perbedaan yang lain muncul. Kenyataan bahwa salah satu anggota keluarga (ayah atau ibu) tidak di rumah jelas berbeda dengan kenyataan bahwa salah seorang anak melanggar larangan. Yang pertama menggambarkan suatu keadaan yang berlangsung dalam suatu waktu yang tidak tentu, sedangkan yang kedua merupakan suatu tindakan yang jelas waktunya. Menurut istilah Tomachevski, yang pertama disebut motif statis dan yang kedua disebut motif dinamis: yang satu menentukan situasi, yang lain mengubahnya.

Jika sekarang kita membandingkan 4 dan 5, kita melihat suatu kemungkinan lain untuk melakukan analisis yang lebih jauh lagi.

Dalam kalimat pertama, sang penjahat mencari keterangan, dan yang kedua, ia memperoleh keterangan. Denominator umum dari kedua kalimat tersebut adalah lakuan mencari keterangan, tetapi dalam kasus pertama lakuan itu digambarkan sebagai suatu maksud sedangkan dalam kasus kedua sebagai suatu hal yang sudah dilakukan.

6 dan 7 memperlihatkan kasus yang sama: pertama-tama tokoh mencoba menipu, kemudian benar-benar menipu. Tetapi, situasi di sini lebih rumit karena pada saat yang sama terjadi perubahan, yaitu dari suatu niat ke perwujudan niat, dan kita pun menggelincir dari sudut pandang penjahat ke sudut pandang korbannya. Tindakan yang sama dapat disajikan dalam perspektif yang berbeda, yaitu "penjahat menipu" atau "korbannya masuk perangkap", namun tetap saja dari satu lakuan.

9 Memungkinkan suatu spesifikasi lain. Kalimatnya tidak memperlihatkan suatu lakuan baru, melainkan kenyataan bahwa sang tokoh utama tahu bahwa dia tertipu. 4 Menggambarkan situasi yang serupa: penjahat mencoba mencari keterangan, (tetapi mencari keterangan, mengetahui, merupakan lakuan pada tingkat kedua yang mensyaratkan lakuan lain (atau atribut lain) yang justru kita pelajari.

Dalam 10 kita menemui suatu bentuk lain yang sudah dicatat: sebelum meninggalkan rumah, sang tokoh utama memutuskan untuk meninggalkan rumah. Sekali lagi, kita tidak dapat menempatkan keputusan pada tingkatan yang sama dengan keberangkatan, karena lakuan yang satu menerangkan yang lain. Dalam kasus pertama, lakuan merupakan suatu keinginan, keharusan atau niat; dan dalam kasus kedua, lakuan benar-benar terjadi. Propp juga menambahkan bahwa semua itu bersangkutan dengan "permulaan reaksi", tetapi "memulai" bukanlah suatu lakuan terpisah, melainkan merupakan aspek (inkoatif) dari suatu lakuan lain.

Ilustrasi mengenai prinsip yang saya pertahankan ini tidak perlu diteruskan. Setiap kali kita terdorong oleh kemungkinan untuk melakukan analisis secara lebih mendalam. Dalam pada itu, mohon diperhatikan bahwa kritik ini telah memunculkan aspek-aspek yang

berbeda dari cerita. Namun, hanya satu yang akan saya bicarakan. Kita tidak akan berpanjang-panjang mengenai tak adanya perbedaan antara motif statis dan dinamis (adjektiva dan verba). Claude Bremond menekankan satu kategori yang diabaikan oleh Propp (dan oleh Dundes): kita tidak boleh mencampuradukkan dua lakuan yang berbeda dengan dua perspektif pada tindakan yang sama. *Perspektivisme* yang khas pada cerita tidak mungkin "*disusutkan*", sebaliknya, ia membentuk satu dari beberapa ciri yang paling penting. Atau sebagaimana ditulis Bremond, "Kemungkinan dan keharusan untuk terjadi demikian, melalui konversi sudut pandang, dari perspektif seorang pelaku ke perspektif pelaku lainnya, adalah sangat utama... Itu berarti, pada tingkat analisis yang sedang kita kerjakan, penolakan terhadap pengertian-pengertian "sang tokoh utama", "sang penjahat" dan lain-lain, ditetapkan sebagai nomor punggung yang dibagikan pada setiap tokoh untuk seterusnya. Setiap pelaku merupakan tokoh utama bagi dirinya sendiri. Para pasangannya dikualifikasikan sebagai sekutunya, musuh-musuhnya, dan lain-lain. Kualifikasi itu berubah bila bergeser dari perspektif satu ke yang lain". Dan juga, "Sekuen yang sama dari beberapa kejadian menerima struktur yang berbeda-beda, berdasarkan apakah dia, dibentuk dalam kaitan dengan berbagai tujuan tertentu atau peserta tertentu."

Tetapi, di sini saya akan mengingat sudut pandang yang lain. Propp menolak seluruh analisis paradigmatis cerita. Penolakan itu dinyatakan secara eksplisit, "Kita boleh saja mengharap bahwa fungsi A menolak fungsi lain yang dimiliki dongeng lain. Kita boleh saja mengharap memperoleh beberapa poros, tetapi poros itu sama saja untuk semua dongeng." Atau, "Setelah membaca semua fungsi, kita akan melihat bahwa suatu fungsi ditimbulkan oleh fungsi lain akibat suatu kebutuhan logis dan artistik. Kita melihat bahwa sesungguhnya tak satu fungsi pun menolak fungsi lain. Semuanya tergabung dalam satu poros yang sama, dan bukan pada beberapa poros."

Benar bahwa selama analisis, Propp terlihat cenderung untuk membantah prinsipnya sendiri. Walaupun ia membuat beberapa ulasan paradigmatis yang "liar", pada dasar analisisnya tetap bersifat

sintagmatik. Itulah yang menimbulkan suatu reaksi (yang menurut pandangan saya, tidak dapat diterima) pada beberapa pengamat teori Propp (Lévi Strauss dan Greimas) yang menolak bahwa susunan sintagmatik dan keberturutan adalah sangat tepat, dan yang menutup diri dalam suatu paradigmatisme yang begitu eksklusif. Kita cukup mengutip sebuah kalimat dari Lévi-Strauss, "Susunan keberurutan yang kronologis terserap dalam suatu struktur cetakan yang a-temporal", atau dari Greimas, "Reduksi seperti yang telah kita jalankan menuntut suatu interpretasi paradigmatic dan akronik mengenai hubungan-hubungan antar fungsi... Interpretasi paradigmatic bahkan merupakan syarat dalam usaha merebut makna cerita dalam keseluruhannya..." dan seterusnya. Saya menolak memilih satu di antara kedua sudut pandang itu. Tentu aneh menghilangkan keuntungan ganda yang dapat diperoleh dari analisis cerita dan kajian sintagmatik Propp serta analisis paradigmatic seorang Lévi-Strauss.

Dalam kasus yang menarik perhatian kita ini, dan untuk mengungkapkan kategori *transformasi*, yang penting untuk gramatika naratif, kita harus melawan penolakan Propp terhadap semua perspektif paradigmatic. Tanpa harus serupa di antara sesamanya, predikat-predikat yang kita temukan sepanjang untaian sintagmatik dapat dibandingkan, dan analisis memang memiliki segalanya untuk menang dengan menjelaskan kaitan-kaitan sintagmatik-paradigmatic itu.

## DESKRIPSI

Pertama-tama saya akan menjelaskan, agar tak ada masalah terminologis, bahwa kata "transformasi" muncul di dalam teori Propp dengan makna suatu transformasi semantis, bukan sintaksis. Kata itu ditemukan lagi di dalam teori Lévi-Strauss dan Greimas, dalam makna yang mirip dengan yang saya miliki, namun, sebagaimana akan kita lihat nanti, maknanya jauh lebih terbatas. Akhirnya, kata itu ditemukan di dalam teori linguistik aktual dalam makna teknis, yang maknanya sama sekali bukan saya maksud.

Dua kalimat dapat dikatakan mempunyai hubungan transformasi bila predikat pada kalimat kedua tetap sama dengan predikat pada kalimat pertama. Kita segera merasa wajib membedakan dua jenis transformasi. Kita sebut saja yang pertama *transformasi sederhana* (atau *spesifikasi*): yaitu transformasi untuk mengubah (atau menambahkan) suatu operator yang menjelaskan predikat. Predikat-predikat dasar dapat dianggap sebagai pelengkap suatu operator zero atau kosong. Di dalam bahasa, gejala itu mengingatkan kita pada proses penambahan dalam maknanya yang luas, yaitu kasus di mana sebuah verba mendampingi verba utama sambil menerangkannya, (seperti "*x mulai bekerja*". Jangan lupa bahwa saya menempatkan diri dalam kerangka suatu tata bahasa logis dan universal, bukan di dalam suatu kerangka suatu bahasa khusus. Kita tidak akan berhenti pada kenyataan bahwa di dalam bahasa Perancis, misalnya, operator itu dapat digambarkan oleh beragam bentuk linguistik seperti verba bantu, adverbial, dan istilah-istilah leksikal lainnya.

Jenis yang kedua adalah jenis *transformasi kompleks* (atau *reaksi-reaksi*) yang ditandai oleh munculnya predikat kedua yang dicangkokkan pada predikat pertama dan tidak dapat hadir tanpa predikat pertama. Oleh karena itu, di dalam kasus transformasi sederhana hanya ada satu predikat dan akibatnya hanya ada satu subyek saja, sedangkan di dalam transformasi kompleks kehadiran kedua predikat memungkinkan adanya satu atau dua subyek. "X berpikir bahwa ia telah membunuh ibunya" seperti halnya "Y berpikir bahwa X telah membunuh ibunya", suatu transformasi kompleks dari kalimat "X telah membunuh ibunya".

Harap diperhatikan bahwa penyimpangan yang digambarkan benar-benar logis, bukan psikologis. Saya akan mengatakan bahwa "X memutuskan untuk membunuh ibunya" adalah transformasi dari "X membunuh ibunya", walaupun secara psikologis hubungannya seharusnya terbalik. Di sini "Psikologi" ikut campur sebagai obyek pengetahuan, bukan sebagai alat kerja. Sebagaimana terlihat, transformasi kompleks menggambarkan operasi psikis atau hubungan antara sebuah peristiwa dan pelaksanaannya.

Transformasi agaknya memiliki dua batas. Di satu pihak, *masih* belum ada transformasi jika perubahan operator tidak dapat dilakukan secara jelas. Di lain pihak, tidak ada *lagi* transformasi bila alih-alih dua "bentuk perubahan" dari satu predikat yang sama ditemukan dua predikat mandiri. Kasus yang paling dekat dengan predikat yang ditransformasikan dan yang harus kita bedakan secara hati-hati adalah kasus pada lakuan-lakuan yang masing-masing unsurnya memperlihatkan hubungan konsekuensi (hubungan implikasi, motivasi dan presuposisi). Oleh karena itu, kalimat "X membenci ibunya" dan "X membunuh ibunya" tidak memiliki predikat yang sama dan kaitan di antara keduanya bukanlah transformasi. Sebuah kasus yang lebih dekat lagi, tampaknya adalah kasus lakuan-lakuan yang kita gambarkan melalui verba kausatif, seperti "X menghasut Y untuk membunuh ibunya", "X menyuruh Y membunuh ibunya". Meskipun sebuah kalimat seperti itu menimbulkan suatu transformasi kompleks, kita menghadapi dua predikat yang berdiri sendiri dan satu akibat. Kerancuan timbul karena tindakan pertama dihilangkan, sehingga yang kita dapatkan hanyalah bagian terakhir (tidak digambarkan bagaimana x "menghasut" atau "menyuruh", dan seterusnya).

Untuk menyebutkan satu-persatu jenis-jenis transformasi yang berbeda saya akan menggunakan suatu hipotesa ganda. Pertama, saya akan membatasi lakuan-lakuan yang diteliti pada lakuan-lakuan dalam aturan leksikal bahasa Prancis (1), dalam bentuk verba sebagai pelengkap. Kedua, di dalam deskripsi setiap jenis transformasi, saya akan menggunakan istilah-istilah yang seringkali berhimpitan dengan kategori gramatikal. Kedua praanggapan tersebut akan dapat diubah tanpa harus mempermasalahkan kembali keberadaan transformasi naratif. -- Verba-verba yang dikelompokkan dalam satu jenis transformasi disatukan oleh hubungan antara predikat dasar dan predikat yang ditransformasi. Namun, verba-verba tersebut dipisahkan oleh praanggapan yang implisit dalam maknanya. Misalnya, "X menyatakan bahwa Y telah membunuh ibunya", dan "X mengungkapkan bahwa Y telah membunuh ibunya" memperlihatkan transformasi deskripsi yang sama, tetapi "menyatakan" menerangkan

bahwa fakta tersebut telah diketahui, sedangkan "mengungkapkan" menerangkan bahwa X adalah orang pertama yang mengemukakan fakta tersebut.

## I. Transformasi sederhana.

1. **Transformasi modus.** Bahasa menjelaskan transformasi-transformasi yang menyangkut kemungkinan, ketidakmungkinan, atau perlunya suatu lakuan, melalui verba modal seperti 'harus' dan 'dapat', atau melalui salah satu penggantinya. Di dalam cerita, seringkali larangan merupakan suatu kebutuhan negatif. Contohnya adalah: "X harus melakukan suatu kejahatan".

2. **Transformasi niatan.** Dalam hal ini, kita lihat bahwa niatan subyek kalimat adalah melakukan suatu tindakan, dan bukan tindakan itu sendiri. Operator ini dirumuskan dalam bahasa melalui perantaraan verba seperti: 'mencoba', 'merencanakan', 'dengan sungguh-sungguh'. Contoh: "X merencanakan untuk melakukan kejahatan".

3. **Transformasi hasil.** Bila dalam kasus sebelumnya lakuan dilihat dalam keadaan akan berlangsung, jenis transformasi hasil menyatakannya sebagai sesuatu yang telah terjadi. Lakuan itu digambarkan melalui verba seperti 'berhasil', 'sampai', 'mendapat', 'memperoleh'. Dalam bahasa-bahasa Slavia aspek perfektif verba-lah yang menandai gejala tersebut. Perlu diperhatikan bahwa transformasi niatan dan transformasi hasil, yang mendahului dan mengikuti predikat yang sama, yang beroperator kosong, telah digambarkan oleh Claude Bremond dengan nama "triade". Tetapi, penulis itu menganggapnya sebagai lakuan independen, dan saling berkaitan secara kausal, dan bukan sebagai transformasi. Contohnya menjadi: "X berhasil melakukan kejahatan".

4. **Transformasi cara.** Semua kelompok transformasi yang lain di dalam jenis pertama dapat ditandai sebagai "transformasi cara". Dalam transformasi ini dijelaskan cara berlangsungnya suatu tindakan. Meskipun demikian, saya memisahkan dua subkelompok yang lebih

homogen, dengan menyatukan gejala-gejala yang cukup bervariasi di dalam pokok pembicaraan ini. Bahasa menjelaskan transformasi itu, terutama melalui adverbia, tetapi sering ditemukan verba bantu di dalam fungsi yang sama, seperti 'tergesa-gesa', 'berani', 'hebat', 'bersikeras'. Sebuah kelompok yang secara relatif koheren akan dibentuk oleh indeks-indeks intensitas yang sebuah bentuknya tampil dalam komparatif dan superlatif. Contohnya menjadi, "X tergesa-gesa melakukan kejahatan".

5. **Transformasi aspek** (*transformations d'aspect*). A. -J. Greimas telah menunjukkan bahwa ada kedekatan antara adverbia cara dan aspek-aspek verba. Aspek diungkapkan melalui perwujudannya yang paling kurang **ambigu di dalam verba** bantu, seperti 'memulai', 'sedang', 'selesai' (aspek inkoatif, progresif, dan terminatif). Sekarang kita ungkapkan kedekatan referensial antara aspek inkoatif dan aspek terminatif, dan antara transformasi niatan dan hasil. Kategorisasi gejala-gejala itu berbeda, gagasan tujuan dan gagasan kemauan tidak ada dalam kedua bentuk itu. Aspek yang lain adalah aspek duratif, ketepatan, interatif, dan suspensif, dan lain-lain. Contohnya menjadi: "X mulai melakukan kejahatan".

6. **Transformasi status** (*transformation de statut*). Dengan menggunakan istilah status dalam artinya yang diberikan oleh B.L. Whorf, dapat ditunjukkan penggantian bentuk positif sebuah predikat dengan bentuk negatif atau dengan bentuk yang berlawanan. Sebagaimana diketahui, bahasa Perancis menyatakan penyangkalan dengan "*ne ... pas*", dan oposisi dengan substitusi leksikal. Kelompok transformasi telah ditunjukkan dengan sangat singkat oleh Propp. Lévi Strauss ketika berbicara mengenai transformasi ("kita dapat menganggap *violation* 'pelanggaran' sebagai kebalikan dari *prohibition* 'larangan', dan yang terakhir ini sebagai suatu transformasi negatif dari *injonction* 'perintah'") juga merujuk pada operasi yang sama tersebut. Tindakan itu diikuti oleh Greimas yang dalam hal ini bertopang pada model logis yang digambarkan oleh Brondal dan Blanché. Contohnya menjadi, "X tidak melakukan suatu kejahatan".

## II. Transformasi kompleks.

1. **Transformasi rupa.** Saya kembali kepada jenis transformasi kedua terbesar, yaitu jenis transformasi yang tidak menghasilkan suatu spesifikasi predikat awal melainkan penambahan satu lakuan yang berasal dari lakuan pertama. Transformasi yang saya sebut 'rupa' menandai penggantian suatu predikat dengan predikat lainnya, karena predikat terakhir dapat dianggap sebagai yang pertama tanpa benar-benar menjadi yang pertama. Transformasi seperti itu digambarkan dengan verba 'berpura-pura', 'berlagak', 'menyamar', dan lain-lain. lakuan tersebut berdasarkan, sebagaimana terlihat, pada perbedaan antara *to be* 'adalah' dan *to look* 'tampak', yang tidak dikenal dalam kebudayaan tertentu. Dalam semua kasus itu, lakuan predikat pertama tidak terwujud. Contohnya menjadi, "X (satu Y) berpura-pura bahwa X melakukan kejahatan".

2. **Transformasi pengenalan.** Mengenai hal-hal yang dapat menipu mata, kita dapat memikirkan satu jenis transformasi yang menggambarkan tindakan mengenali dalam kaitan dengan lakuan yang ditunjukkan oleh predikat lain. Verba-verba seperti 'mengamati', 'mengetahui', 'menyadari', 'menduga', dan 'tak mengetahui' (*ignorer*) menggambarkan tahap-tahap yang berbeda dan modalitas-modalitas pengenalan. Propp telah melihat otonomi lakuan-lakuan itu, tetapi tidak menganggapnya amat penting. Dalam kasus transformasi pengenalan, subyek kedua verba biasanya berbeda. Tetapi, bukan tidak mungkin mempertahankan subyek yang sama. Hal itu mengingatkan kita kembali kepada cerita-cerita tentang hilangnya ingatan atas lakuan-lakuan tak sadar. Contoh menjadi, "X (atau Y) mengetahui bahwa X telah melakukan kejahatan".

3. **Transformasi deskripsi.** Kelompok ini juga terdapat di dalam hubungan saling melengkapi dengan transformasi pengenalan. Ia juga menyatukan lakuan-lakuan yang digariskan untuk menimbulkan pengenalan. Dalam bahasa Perancis kelompok ini akan menjadi sub-kesatuan dari *verbes de parole* (verba ujaran) yang paling sering akan muncul dalam fungsi ini: verba konstatif, verba performatif yang menandai lakuan-lakuan otonom, seperti 'menceritakan', 'menga-

takan', 'menerangkan'. Contohnya menjadi: "X (atau Y) menceritakan bahwa X telah melakukan kejahatan".

4. **Transformasi praanggapan.** Suatu subkesatuan dari verba-verba deskriptif mengacu pada perbuatan yang masih belum terjadi, seperti 'memperkirakan', 'berfirasat', 'mencurigai', 'menduga'; dan kita pun berhadapan dengan prediksi, yang jika dipertentangkan dengan transformasi yang lain, lakuan yang digambarkan oleh predikat utama berada di kala futur, bukan kala kini atau kala lampau. Kita tandai bahwa beragam transformasi dapat merujuk pada unsur-unsur situasi yang sama. Contohnya, transformasi modus, niat, rupa dan praanggapan mengakibatkan semua peristiwa yang dinyatakan oleh proposisi utama tidak terjadi, namun setiap kali, suatu kategori yang berbeda dipertaruhkan. Contohnya pun menjadi, "X (atau Y) menduga bahwa X akan melakukan kejahatan".

5. **Transformasi subyektivasi.** Di sini kita masuk ke dalam suatu bidang lain lagi: kalau keempat transformasi sebelumnya memperlihatkan kaitan antara ujaran dan obyek ujaran, pengenalan dan obyek pengenalan, transformasi berikut ini berkaitan dengan sikap subyek kalimat. Transformasi subyektivasi merujuk kepada lakuan yang ditandai oleh verba 'percaya', 'berpikir', 'mendapat kesan', 'menganggap', dan lain-lain. Transformasi semacam itu tidak benar-benar mengubah kalimat utama, melainkan menunjuknya, sebagai konstataasi, kepada sesuatu subyek tertentu, "X (atau Y) berpikir bahwa X telah melakukan kejahatan". Perlu kita catat bahwa proposisi awal dapat betul atau salah: saya dapat percaya pada suatu hal yang tidak benar-benar terjadi. Melalui hal itu kita masuk ke dalam masalah "penutur" dan "sudut pandang". Contohnya, bila "X telah melakukan kejahatan" adalah sebuah proposisi yang tidak disampaikan atas nama seorang tokoh khusus (melainkan atas nama penulis, atau pembaca mahatahu), dan "X (atau Y) berpikir X telah melakukan kejahatan" adalah jejak yang ditinggalkan oleh peristiwa yang sama pada seorang individu.

6. **Transformasi sikap.** Dengan istilah itu, saya merujuk pada deskripsi keadaan yang terjadi pada subyek akibat lakuan utama

selama keberlangsungannya. Transformasi ini mirip dengan transformasi cara, namun berbeda karena dalam yang pertama informasi tambahan berkaitan dengan subyek, dalam transformasi cara berkaitan dengan predikat. Jadi, dalam kasus ini, hal tersebut berkenaan dengan suatu predikat baru dan bukan dengan suatu operator yang menjelaskan kasus pertama. Dan itulah apa yang telah dikemukakan oleh verba seperti 'menyukai' 'senang', 'membenci', 'memperolokkan'. Contohnya, "X senang melakukan kejahatan" atau "Y membenci X yang melakukan kejahatan". Transformasi sikap, seperti halnya transformasi pengetahuan atau subyektivasi, secara khusus sering hadir di dalam apa yang disebut "roman psikologis".

Tiga catatan lagi sebelum menyimpulkan urutan singkat di atas.

1. Sangat sering terjadi bahwa konjungsi beberapa transformasi dinyatakan dengan satu kata di dalam leksikon suatu bahasa. Kita tidak boleh menyimpulkannya menjadi sifat operasi itu sendiri yang tidak dapat dibagi. Misalnya tindakan 'menghukum' atau 'memberi selamat', dapat diuraikan dalam suatu penilaian dan dalam suatu pertuturan (transformasi sikap dan deskripsi).

2. Memang tidak mungkin bagi saya saat ini untuk memberi alasan mengenai keberadaan transformasi di atas, dan transformasi yang tidak ada. Bahkan hal itu mungkin tidak dapat diharapkan sebelum dilakukan lebih banyak pengamatan yang akan melengkapi atau membantah daftar tersebut. Kategori kebenaran, pengenalan, pengujian, futur, subyektivitas dan penilaian, yang memungkinkan penentuan batas kelompok-kelompok transformasi kompleks, tentu saja masing-masing berkaitan, dan tentu ikatan-ikatan tambahan mengatur mekanisme berbagai kemungkinan bentuk. Di sini saya hanya dapat menunjukkan adanya arah-arrah penelitian itu dan mengharap agar arah itu diikuti.

3. Satu masalah metodologis yang amat penting dan yang dengan sengaja saya sisihkan, adalah masalah yang terdapat antara teks yang diamati dan istilah-istilah deskriptif yang saya gunakan. Masalah ini benar-benar aktual dalam analisis sastra di mana substitusi pada suatu bagian teks yang hadir dengan istilah yang tidak ada, tidak dibenarkan.

Suatu pemisahan tampaknya terbentuk di sini di antara dua kecenderungan di dalam analisis cerita: yang pertama, analisis proposisional atau *sémique*, yang menggarap satuan-satuannya, dan yang kedua, analisis leksikal, mendapatkan satuan-satuan itu sebagaimana adanya di dalam teks. Sekali lagi, penelitian lebih lanjut akan membuktikan manfaat yang paling besar dari analisis-analisis tersebut.

### **Penerapan**

Penerapan dari pengertian transformasi dalam deskripsi predikat-predikat naratif tampaknya tidak membutuhkan komentar lagi. Suatu aplikasi lain yang jelas adalah memperlihatkan kemungkinan untuk menemukan ciri teks berdasarkan predominasi kuantitatif maupun kualitatif jenis transformasi tertentu. Kita sering menyalahkan analisis cerita karena tidak mampu mengungkapkan kerumitan beberapa teks sastra tertentu. pengertian transformasi memungkinkan mengatasi kekurangan tersebut sekaligus meletakkan dasar-dasar tipologi teks. Kita telah melihat misalnya *La Quête du Graal* (Pencarian Le Graal), yang bercirikan peranan yang dimainkan oleh dua jenis transformasi : di satu pihak, semua peristiwa yang terjadi telah diberitahukan sebelumnya, dan di pihak lain, begitu terjadi, peristiwa-peristiwa itu memperoleh penafsiran baru, di dalam suatu kode simbolik khusus. Berdasarkan satu contoh lain yaitu cerpen-cerpen Henry James, saya mencoba menunjukkan letak transformasi pengenalan. Transformasi pengenalan mendominasi dan menentukan jalannya cerita yang linear. Berbicara tentang tipologi, tentu saja kita harus mempertimbangkan kenyataan bahwa tipologi teks hanya dapat bersifat pluridimensional, dan bahwa transformasi-transformasi hanya dapat merujuk pada satu dimensi saja.

Sebagai contoh penerapan lain dapat digunakan sebuah masalah teori cerita yang telah dibicarakan sebelumnya, yaitu masalah definisi sekuen naratif. Pengertian transformasi dapat dipakai untuk menjelaskannya atau untuk memecahkannya.

Beberapa wakil Formalisme Rusia telah mencoba memberikan definisi tentang sekuen. Chklovski menggunakannya dalam kajiannya mengenai "Konstruksi dongeng dan roman". Pertama-tama ia mengemukakan bahwa dalam diri kita ada suatu kemampuan menilai yang memungkinkan kita untuk memutuskan apakah satu sekuen naratif lengkap atau tidak. "Tidak cukup hanya dengan gambaran sederhana, kesejajaran sederhana, ataupun dengan deskripsi sederhana atas suatu kejadian agar kita mendapat kesan bahwa kita menghadapi sebuah dongeng." "Jelas bahwa penggalan-penggalan yang dikutip bukan dongeng; kesan itu tidak bergantung pada dimensi mereka." "Kita mendapat kesan bahwa dongeng itu tidak selesai." dan seterusnya. Jadi, "Kesan" tersebut tidak dapat dibantah, namun Chklovski tidak berhasil mengeksplisikannya dan menyatakan kegagalannya secara langsung, "Saya masih belum dapat mengatakan kualitas bagaimana yang dapat menjadi ciri motif, maupun bagaimana motif-motif tersebut harus berkombinasi agar kita memperoleh sebuah subyek." Kemudian kita melihat kembali analisis khusus yang dilakukannya setelah menyatakan hal di atas, akan terlihat bahwa pemecahannya, walaupun tidak dirumuskan, telah ada di dalam teksnya.

Sesungguhnya, setelah memberi contoh yang telah dianalisis, Chklovski merumuskan aturan yang menurut pendapatnya berfungsi di dalam kasus tertentu. Dengan demikian, "Dongeng tidak hanya menuntut aksi tetapi juga reaksi, dongeng juga menuntut tiadanya kebetulan." "Motif dari ketidakmungkinan yang palsu juga terbentuk dari suatu kontradiksi. Misalnya, dalam suatu prediksi kontradiksi itu terdapat di antara niatan para tokohnya yang berusaha menghindari prediksi dan kenyataan bahwa prediksi itu terlaksana (motif Odipus)." "Pertama-tama diperlihatkan kepada pembaca suatu situasi yang buntu, kemudian suatu jalan keluar yang spiritual. Dongeng-dongeng di mana suatu misteri dipaparkan dan disingkapkan ternyata berkaitan dengan kasus yang sama itu... Jenis motif-motif itu menghasilkan urutan seperti ini: orang yang tidak bersalah mungkin saja dituduh, dituduh, akhirnya dibebaskan dari tuduhan." "Ciri selesai tersebut timbul dari

kenyataan bahwa setelah kita tertipu oleh suatu pengenalan yang salah, tersingkaplah situasi yang sebenarnya. Dengan demikian, rumusnya dipatuhi." "Motif baru itu tersusun secara paralel di dalam cerita sebelumnya, berkat hal itu cerita pendek tampak selesai."

Keenam kasus khusus yang telah dianalisis oleh Chklovski itu dapat diringkas dengan cara berikut: sekuen yang selesai dan lengkap menuntut keberadaan dua unsur yang dapat disusun seperti di bawah ini:

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| 1) hubungan tokoh-tokoh                 | - hubungan tokoh-tokoh dibalikkan |
| 2) prediksi                             | - realisasi prediksi              |
| 3) misteri dikemukakan                  | - misteri dipecahkan              |
| 4) tuduhan salah                        | - tuduhan disingkirkan            |
| 5) penyajian fakta yang diputarbalikkan | - penyajian fakta yang benar      |
| 6) motif                                | - motif sejajar                   |

Kita melihat sekarang pengertian mana yang memungkinkan Chklovski untuk menyatukan keenam kasus di atas dalam satu "rumus", tepatnya yaitu transformasi. Sekuen menimbulkan keberadaan dua situasi berbeda yang masing-masing digambarkan dengan bantuan sejumlah kecil kalimat. Di antara sedikitnya satu kalimat dari setiap situasi, harus terdapat hubungan transformasi. Sebenarnya kita dapat mengenali kelompok-kelompok transformasi yang telah diungkapkan sebelumnya. Kasus 1) menyangkut transformasi keadaan; positif-negatif; kasus 2) tentang transformasi praanggapan: prediksi-realisasi; kasus 3), 4), dan 5) tentang transformasi pengenalan: ketidaktahuan atau kesalahan digantikan dengan pengetahuan yang benar; akhirnya, kasus 6) berurusan dengan transformasi cara: lebih atau kurang kuat. Saya menambahkan bahwa ada juga cerita dengan transformasi kosong, yaitu cerita yang memperlihatkan kegagalan dalam usaha untuk mengubah situasi sebelumnya (meskipun kehadirannya dibutuhkan agar kita dapat berbicara tentang sekuen dan cerita).

Rumus seperti itu tentu saja sangat umum: manfaatnya adalah untuk menetapkan suatu kerangka untuk mengkaji semua cerita. Rumus tersebut memungkinkan kita menyatukan berbagai cerita, bukan membeda-bedakannya. Untuk melakukan tugas yang terakhir ini, kita harus menyusun sarana-sarana yang berbeda yang dimiliki cerita untuk memberikan nuansa pada rumus tersebut. Tanpa masuk ke dalam rinciannya, mari kita katakan bahwa spesifikasi ini dilakukan dengan dua cara, yaitu dengan penjumlahan dan pembagian. Berdasarkan segi fungsinya, oposisi itu sendiri berhubungan dengan kalimat *fakultatif* dan *alternatif*: dalam kasus yang pertama, kalimat bisa muncul dan bisa tidak, sedangkan dalam kasus kedua, sedikitnya satu dari kalimat alternatifnya harus terdapat di dalam sekuen. Tentu saja, sifat transformasi sudah memperjelas jenis sekuennya.

Pada akhirnya kita mungkin akan bertanya-tanya apakah pengertian transformasi adalah suatu kiat deskriptif, atau apakah memberi kemungkinan untuk memahami hakikat cerita itu sendiri dengan cara yang lebih hakiki. Saya cenderung memilih jawaban kedua. Inilah alasan saya. cerita terbentuk di dalam ketegangan antara dua kategori formal, perbedaan dan kemiripan. Kehadiran eksklusif dari satu di antara keduanya membawa kita ke dalam suatu jenis wacana yang bukan cerita. Predikat-predikatnya tidak berubah, kita sudah berada jauh dari cerita, di dalam kebekuan pengulangan yang tak dimengerti. Tetapi, jika predikat-predikat itu tidak serupa, berarti kita berada di sisi lain cerita, di dalam sebuah reportase ideal, yang dibentuk oleh perbedaan. Hubungan sederhana antara fakta-fakta yang berurutan tidak membentuk sebuah cerita. Fakta-fakta itu harus disusun, artinya, fakta-fakta itu harus mempunyai unsur-unsur yang sama. Tetapi, semua unsurnya sama tidak akan ada lagi cerita karena tidak ada lagi yang akan diceritakan. Sebenarnya transformasi justru menyajikan suatu sintesis persamaan dan perbedaan, dan menghubungkan dua kenyataan, tanpa keduanya dapat diidentifikasi. Transformasi tidak dapat dikatakan sebagai "kesatuan dengan dua muka". Transformasi lebih merupakan sebuah operasi dengan makna ganda: ia menegaskan kemiripan dan perbedaan, ia

menghubungkan waktu dan menundanya dengan satu gerakan. Transformasi memungkinkan wacana untuk mendapat sebuah makna, tanpa harus menjadi sekedar informasi. Dalam satu kata: transformasi memungkinkan cerita dan bahkan mengungkapkan batasannya.

## 8. PERMAINAN ALTERITAS *CATATAN-CATATAN DARI BAWAH TANAH*<sup>1</sup>

"Sebuah penemuan yang tak disengaja dalam sebuah tokoh buku : *Catatan-catatan dari bawah tanah*, karya Dostoievski... Ketika itu naluri saya (apalagi sebutan yang lebih tepat?) berbicara, dan rasa gembira meluap-luap" (Friedrich Nietzsche, *Lettre é Overbeck - Surat kepada Overbeck*).

"Saya rasa, melalui *Catatan-Catatan dari bawah tanah*, kita tiba pada puncak karir Dostrovski. Saya menganggap buku ini (dan bukan hanya saya sendiri) sebagai kunci dari keseluruhan karyanya (André Gide, *Dostoievski*).

"*Catatan-catatan dari bawah tanah...*: tak ada teks lain karya Dostoievski yang lebih berpengaruh pada pemikiran dan teknik roman abad ke-20 selain karyanya yang satu ini" (George Steiner, *George Steiner, Toistoi ou Dostoievski*).

Daftar kutipan di atas masih bisa diperpanjang, tetapi tidak perlu. Pada masa ini setiap orang mengetahui peran penting buku itu dalam karya Dostoievski maupun dalam mitos-mitos Dostoievski yang menjadi ciri khas periode kita (abad ke-20).

Bila reputasi Dostoievski tidak lagi perlu dibicarakan, tidak demikian halnya dengan tafsiran terhadap karya-karyanya. Kritik-kritik yang ditujukan padanya tentu tak terhitung jumlahnya. Masalahnya adalah bahwa tulisan-tulisan itu tidak khusus membahas karya-karya Dostoievski. Sebenarnya, pertama-tama Dostoievski

(sialnya) telah menjalani hidup yang penuh gejolak: penulis biografi berbobot mana yang dapat menahan keinginan untuk menulis tentang tahun-tahun hidupnya di penjara, nafsu berjudinya, penyakit ayan, dan beberapa kisah cintanya yang seru? Bila ambang tersebut telah terlewati, kita masih akan terbentur pada rintangan kedua: Dostoievski sangat tertarik pada masalah-masalah filsafat dan agama yang terjadi pada zamannya. Ia mengalihkan minatnya yang demikian besar ke dalam tokoh-tokohnya dan hal itu terungkap dalam buku-bukunya. Sayang, kritik-kritik jarang berbicara mengenai Dostoievski sebagai penulis, seperti telah dikatakan tadi; semua orang tertarik pada *gagasan-gagasannya* tanpa ingat bahwa hal tersebut kita temukan di dalam roman-romannya. Andaikata mereka mengubah sudut pandang bahaya tetap saja tak dapat dihindarkan, hanya dibalikkan saja: dapatkah mempelajari *teknik* Dostoievski dengan membuat abstraksi perdebatan-perdebatan besar tentang ideologi yang menjiwai roman-romannya (Chklovski menyatakan bahwa *Crime and punishment* adalah roman detektif murni, dengan satu kekhasan yaitu efek "ketegangannya" dihasilkan oleh perdebatan-perdebatan filosofis yang tak ada akhirnya)? Mengajukan kajian tentang Dostoievski pada masa kini boleh dikatakan sama dengan mengajukan suatu tantangan: kita harus mengkaji secara simultan *gagasan-gagasan* dan teknik Dostoievski tanpa mengutamakan salah satu. Kesalahan umum kritik interpretasi (untuk membedakannya dari kritik berbobot) pada waktu itu (dan tetap demikian) adalah menyatakan: 1) bahwa Dostoievski adalah seorang *filisuf* yang membuat abstraksi "bentuk sastra" dan 2) bahwa Dostoievski adalah *seorang* filisuf, sementara secara sepintas saja kita sudah terpukau pada keragaman konsep filsafat, moral, dan psikologi yang saling bersinggungan di dalam karyanya. Sebagaimana dikemukakan oleh Bakhtine, di awal sebuah kajian yang akan kita dibicarakan, "Ketika kita mengkaji sejumlah besar tulisan yang ditujukan kepada Dostoievski, ada kesan bahwa kita tidak menghadapi seorang seniman-penulis yang telah menulis roman dan cerita pendek, melainkan sederetan filisuf, yang terdiri atas *beberapa*

penulis-pemikir, seperti Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, Hakim tinggi pengadilan gereja dan lain-lain..."

*Catatan-catatan dari bawah tanah*, lebih daripada semua karya Dostoievski yang lain, bertanggung jawab atas keadaan tersebut, kecuali mungkin "*Légende du Grand Inquisiteur*" (Legenda Hakim tinggi pengadilan gereja). Ketika membaca teks tersebut, kita mendapat kesan seakan-akan menghadapi kesaksian langsung dari Dostoievski, sang ideolog. Teks tersebut jugalah yang harus kita jadikan titik tolak jika kita ingin membaca karya-karya Dostoievski sekarang ini, atau lebih umum lagi, jika kita ingin memahami perannya dalam keseluruhan yang terus berubah ini yang kita namakan *kesusastraan*.

*Catatan-catatan dari bawah tanah* terdiri atas dua bagian yang berjudul "Bawah Tanah" dan "Tentang Salju Yang Mencair". Dostoievski melukiskannya sebagai berikut: "Dalam bagian cerita yang sedang kutulis, kuberi judul *Bawah Tanah*, tokohnya memperkenalkan diri sendiri, mengemukakan pandangannya terhadap berbagai hal, dan berusaha menjelaskan alasan-alasan kemunculannya, mengapa ia harus hadir dalam lingkungan kita. Bagian berikut menyajikan, yang sesungguhnya, "Catatan-catatan" si tokoh mengenai kejadian-kejadian tertentu di dalam hidupnya. Dalam bagian pertamalah, yang merupakan pembelaan si penutur, senantiasa kita temukan uraian gagasan-gagasan Dostoievski yang paling *cemerlang*. Melalui bagian itu pula kita akan memasuki labirin teks tersebut, tanpa mengetahui sebelumnya jalan yang dapat digunakan untuk keluar.

### **Ideologi Penutur**

Tema pertama yang diserang oleh penutur adalah tema kesadaran (*soznanie*). istilah tersebut di sini digunakan bukan sebagai lawan kata "taksadar" (penyunting: psikoanalisis), melainkan sebagai lawan "keadaan tidak sadar" (penyunting: arti umum). Sang penutur menggambarkan potret dua tipe manusia; yang pertama adalah tipe manusia yang sederhana dan langsung (*neposredstvennyi*), "manusia

alam dan kebenaran" (dalam teks asli istilah itu memang ditulis dalam bahasa Perancis: *l'homme de la nature et de la vérité*), yang pada saat bertidak tidak memiliki gambaran tentang tindakannya. Sedangkan tipe yang lain adalah manusia sadar. Pada tipe yang terakhir, seluruh tindakannya disertai oleh gambaran tentang tindakan tersebut yang timbul dari kesadarannya. Jeleknya, gambaran tersebut muncul sebelum terjadi lakuan, dan hal itu menyebabkan lakuan tersebut menjadi mustahil. Manusia yang sadar tidak dapat menjadi manusia yang bertindak (*l'homme d'action*). "Karena hasil langsung, sah, hasil segera dari kesadaran adalah sikap membeku, sikap bersilang tangan yang sengaja... Saya ulangi, saya tekankan dengan sangat, jika semua "manusia langsung" dan "manusia bertindak" adalah aktif, itu justru disebabkan karena mereka picik dan bebal."

Marilah kita ambil, misalnya, kasus suatu penghinaan yang "secara wajar" akan menimbulkan pembalasan dendam. Demang demikian, perilaku manusia bertindak (*l'homme d'action*). "Nah, misalkan mereka berhasrat untuk membalas dendam, tak akan ada hal lain yang bertahan selama itu dalam jiwa mereka. Seorang pria yang mewakili tipe tersebut pasti menerjang ke sasarannya tanpa basa-basi lagi, bagaikan banteng mengamuk, tanduknya diturunkan, hanya tembok yang dapat menghentikannya." Tidak demikian halnya dengan tipe manusia sadar. "Telah kukatakan: manusia berusaha untuk membalas dendam sebab ia merasa tindakan itu adil... Sedangkan aku, tidak melihat keadian dalam pembalasan dendam, aku tidak melihat suatu kebajikan pun di dalamnya. Oleh sebab itu, seandainya aku berusaha membalas dendam, itu hanya karena aku jahat. Tentu saja, kejahatan dapat menguasai segala-galanya, menguasai keraguanku, dan akibatnya memberi semacam kemenangan pada alasan yang pertama, atau lebih tepatnya justru karena hal itu sama sekali bukan alasan. Tetapi, apa yang harus aku lakukan jika aku memang tidak jahat?... Kemarahanku -- sekali lagi sebagai akibat dari hukum kesadaran yang terkutuk itu -- dapat mengalami penguraian kimiawi. Hop! Dan kemarahan pun menguap, alasan-alasan menjadi kabur, orang yang bersalah lenyap! Penghinaan bukan lagi penghinaan yang

berakibat fatal, menjadi sesuatu yang menyerupai sakit gigi yang teramat sangat yang bukan tanggung jawab siapapun, sehingga bagiku hanya tinggal satu jalan keluar yang sama: membentur-benturan diriku ke dinding."

Penutur mulai dengan menyesali kesadaran yang berlebih-lebihan ini ("Aku bersumpah, tuan-tuan, kesadaran yang berlebih-lebihan adalah suatu penyakit, penyakit yang sesungguhnya, dan menyatu dengan diri kita. Untuk kehidupan masa kini, manusia akan membutuhkan lebih dari sekedar kesadaran manusia biasa, maksudnya setengah atau seperempat dari porsi kesadaran manusia yang telah berubah di abad ke-19 kita yang sengsara"). Namun, di akhir pemikirannya ia menyadari bahwa bagaimanapun juga hal itu adalah suatu keburukan yang sangat kecil, "Meskipun pada mulanya aku mengajak Anda untuk memahami bahwa kesadaran, menurut hematku, adalah musibah terbesar bagi manusia, aku juga mengetahui bahwa manusia terikat pada kesadaran dan tidak akan melepaskannya demi kepuasan apapun." "Ujung ujungnya, tuan-tuan, adalah sama sekali tidak melakukan apa-apa. Lebih baik tidak melakukan apa-apa secara sadar!"

Pernyataan itu memiliki kaitan yaitu kesetiakawanan antara kesadaran dan penderitaan. Kesadaran menimbulkan penderitaan, menghukum manusia untuk tidak berbuat apa-apa, tetapi pada saat yang sama kesadaran adalah hasil penderitaan. "Perhatikanlah... penderitaan adalah penggerak tunggal kesadaran!" Di sini muncul istilah ketiga, kegembiraan, dan kita berhadapan dengan pernyataan yang khas Doctoievski. Saat ini kita harus merasa puas dengan memaparkannya tanpa berusaha menjelaskan. Beberapa kali sang penutur menyatakan bahwa pada pusat penderitaan yang terbesar, dengan syarat dalam keadaan benar-benar sadar, manusia akan menemukan sumber kegembiraan, "kenikmatan yang kerap kali mencapai puncak kepuasan." Berikut ini salah satu contohnya, "Saya telah mencapai satu titik untuk merasakan suatu kenikmatan rahasia, yang tidak wajar, suatu kenikmatan kecil yang nista, yang masuk dalam relung hatiku yang paling dalam di salah satu malam yang

menjijikkan, di Petersburg, pada hari itu membuat aku merasa sangat sadar telah melakukan sekali lagi suatu hal yang menjijikkan. Bahwa sekali lagi apa yang telah terjadi telah terjadi, dan jauh di lubuk hatiku, secara diam-diam, merusak, menggerogoti diriku, membuatku bingung, sampai pada akhirnya kegetiran berganti memberi tempat pada kenikmatan yang keji, yang terkutuk, dan akhirnya menjadi pasti, kenikmatan yang sesungguhnya. Ya, benar-benar kukatakan kenikmatan (...) Aku jelaskan pada diriku sendiri, kenikmatan sebenarnya berasal dari kesadaran yang terlalu jelas, yang kuperoleh dari keaibanku, dari sesuatu yang menyebabkan aku merasa terpojok pada dinding terakhir, yang tentu saja sangat tidak enak, tetapi tidak bisa lain.." Contoh lain, "Tetapi, justru dalam keadaan setengah sadar dan setengah putus asa yang keji ini, dalam kesedihan yang mendorong Anda dengan penuh kesadaran untuk mengubur diri hidup-hidup dalam keterselubungan Anda, tenggelam dalam pengorbanan usaha-usaha yang keras dalam situasi tanpa jalan keluar dan yang sejauh ini masih meragukan, dalam racun hasrat-hasrat yang tak terpuaskan dan ditekan dalam keraguan ini, dalam keputusan yang tak dapat diubah, yang diikuti oleh penyesalan nyaris seketika, di mana terdapat sari kenikmatan aneh yang kubicarakan."

Penderitaan yang diubah menjadi kenikmatan oleh kesadaran bisa saja benar-benar fisik sifatnya, seperti halnya sakit gigi. Inilah deskripsi "manusia terpelajar" di hari ketiga penderitannya: "Rintihannya memuakkan, menjengkelkan, menjadi demikian menjijikkan dan berlangsung siang dan malam. Padahal ia tahu tak ada keuntungan yang didapatnya dari rintihan itu, ia tahu benar bahwa apa yang dilakukannya merusak diri sendiri dan juga orang lain. Ia bahkan tahu bahwa orang-orang yang menyaksikannya, demikian pula seluruh keluarganya, meskipun merasa muak mendengar rintihan-rintihannya sehingga mereka tidak percaya sedikitpun kepadanya, dan menyadari tanpa perlu mengatakan apa-apa, bahwa seharusnya ia bisa merintah dengan cara lain yang lebih sederhana, tanpa berguling-guling. Atau ia menikmatinya, itu hanya disebabkan oleh sifat jahat dan kemunafikannya. Maka lihatlah justru dalam keadaan sadar dan aiblah

tersembunyi kenikmatan." Itulah yang dinamakan *masokhisme* manusia bawah tanah.

Tanpa hubungan yang jelas (mungkin kelihatannya saja demikian), penutur beralih ke tema besar yang kedua, yaitu tema mengenai akal budi, perannya dalam diri manusia dan nilai perilaku yang disesuaikan dengan akal budi secara mutlak. Bentuk argumentasinya kira-kira seperti berikut: 1) Akal budi hanya mengenal "hal yang masuk akal", maksudnya hanya seperduapuluh bagian dari keberadaan manusia. 2) Padahal, bagian terpenting dari manusia terdiri atas hasrat dan keinginan yang tak masuk akal. "Apa yang diketahui oleh akal budi? Akal budi hanya mengetahui bahwa ia mempunyai waktu untuk belajar (dan banyak hal yang tidak akan pernah dipelajarinya, ini tidak enak, tetapi mengapa tidak boleh dikatakan?), sementara kodrat manusia adalah bertindak dalam keseluruhannya, dengan semua yang ia miliki yang sadar maupun tak sadar, dan meskipun hakikat mengatakan salah, hakikat hidup." "Tak dapat disangkal, akal budi adalah hal yang baik, namun akal budi tak pernah sekedar akal budi dan hanya memuaskan kemampuan bernalar manusia, sementara hasrat merupakan perwujudan segenap hidup manusia, termasuk akal budi dan semua yang diinginkannya." 3) Keinginan untuk menggariskan suatu cara hidup -- dan memaksakannya pada orang lain -- hanya berdasarkan akal budi, merupakan hal yang absurd. "Misalnya, Anda ingin mengubah seseorang dengan menghilangkan kebiasaan-kebiasaannya yang sudah ketinggalan zaman dan menumbuhkan padanya kemauan yang sesuai dengan tuntutan ilmu pengetahuan dan akal sehat. Siapa yang mengatakan pada Anda bahwa hal itu bukan hanya mungkin, tetapi juga *penting*? Siapa yang mengizinkan Anda untuk menyimpulkan bahwa keinginan orang itu benar-benar perlu diperbaiki? Pendek kata, dari mana Anda mengetahui bahwa perbaikan akan memberi keuntungan nyata pada orang yang bersangkutan? Dostoievski menolak determinisme mutlak tersebut, yang dijadikan kambing hitam dalam usaha untuk menjelaskan semua tindakan manusia dengan merujuk pada hukum-hukum akal budi.

Pemikiran di atas berdasarkan beberapa alasan yang pada gilirannya menimbulkan beberapa kesimpulan tertentu. Berikut ini akan dipaparkan alasan-alasan tersebut. Ada dua jenis alasan, yang di satu pihak diambil dari pengalaman kolektif, dari sejarah umat manusia; evolusi peradaban tidak menyebabkan akal budi berjaya. Masyarakat modern maupun masyarakat kuno mempunyai absurditas yang sama banyak. "Coba perhatikan baik-baik sekeliling Anda! Darah mengalir seperti sungai, dan dengan begitu gembira, secara memuakkan, dikatakan bahwa darah itu adalah anggur." Argumen-argumen lain berasal dari pengalaman pribadi si penutur: bahwa semua hasrat tidak dapat dijelaskan oleh akal budi, bahwa seandainya pun dapat diterangkan oleh akal mudi, manusia akan bertindak secara berbeda, -- dengan sengaja untuk membantah hal itu; bahwa teori determinisme mutlak ternyata salah; dan si penutur membela hak bahwa manusia bertindak karena dorongan hati. Pendapat Dostoevski itulah yang kelak akan dikutip oleh Gide. Lagipula, mencintai penderitaan bertentangan dengan akal budi, padahal itu terjadi (telah kita lihat dan sebagaimana dia ingatkan di sini: "Manusia kadangkala sangat terikat pada penderitaannya, itu adalah pasi yang sebenarnya dan fakta yang tak terbantahkan.") Akhirnya, ada lagi alasan lain yang harus menangkis bantahan yang mungkin timbul. Sebenarnya perlu dicatat bahwa sebagian besar tindakan manusia, bagaimanapun juga, tunduk pada tujuan-tujuan yang masuk akal. Jawabannya adalah :

Bahwa hal itu benar, tetapi hanya kelihatannya saja demikian. Sebenarnya, bahkan dalam perbuatan-perbuatan yang tampaknya masuk akal, manusia tunduk pada satu prinsip lain: ia melakukan perbuatannya untuk perbuatan tu sendiri dan bukan untuk mencapai suatu hasil. "Intinya bukanlah mengetahui arah jalannya, melainkan hanya untuk mengetahui bahwa ia bergerak maju." "Namun, manusia adalah makhluk remeh dan tidak berbobot, mungkin mirip dengan pemain catur, yang hanya tertarik pada usaha mencapai tujuan, dan bukan pada tujuan itu sendiri. Siapa tahu (kita tidak bisa memastikannya)? mungkin satu-satunya tujuan umat manusia di bumi ini terletak dalam kelestarian usaha pencapaian itu, atau dengan kata

lain, dalam hidup itu sendiri, dan bukan dalam tujuan yang sebenarnya."

Kesimpulan yang dapat kita tarik dari pernyataan tersebut menyangkut semua para pembaharu sosial (termasuk yang revolusioner), sebab mereka itu menyangka bahwa mereka mengenal manusia seutuhnya dan, dari pengenalan yang sebenarnya hanya sebagian saja mereka menyimpulkan gambaran tentang suatu masyarakat yang ideal, tentang sebuah "istana kristal", padahal penyimpulan tersebut keliru karena mereka tidak mengenal manusia. Sebagai akibatnya, apa yang mereka tawarkan bukannya sebuah istana melainkan "sebuah apartemen bagi orang-orang miskin", atau sebuah kandang ayam, bahkan sarang semut. "Lihatlah, jika alih-alih istana yang ada adalah kandang ayam, dan seandainya hujan mulai turun, aku mungkin akan masuk ke dalam kandang ayam agar tidak basah kuyup, meskipun tidak menganggapnya sebagai sebuah istana. Berkat rasa syukur karena kandang ayam tersebut melindungi diriku dari hujan, aku tidak akan pergi dari situ dan akan menganggapnya sebagai sebuah istana. Anda pasti akan tertawa, bahkan Anda mengatakan bahwa dalam hal itu, kandang ayam atau kediaman raja sama saja. Aku akan menjawab, "Ya, jika kita hidup hanya agar tidak basah." "Sambil menanti, aku akan tetap tidak menganggap kandang ayam sebagai sebuah istana." Determinisme mutlak bukan hanya salah tetapi juga berbahaya. Oleh karena itu, tidak menganggap manusia sebagai sebuah sekrap dalam mesin atau sebagai "hewan peliharaan", kita akan mengarah ke situ. Itulah yang disebut antisosialisme (konservatisme) Dostoevski.

### **Drama Ujaran**

Jika *Catatan-catatan dari bawah tanah* terbatas pada bagian pertama di atas, dan bagian ini pada gagasan-gagasan yang baru saja dipaparkan, kita bisa merasa heran melihat buku itu begitu dikagumi. Bukan karena pernyataan-pernyataan penutur tidak konsisten, juga kita tidak boleh menolak pernyataan-pernyataannya yang orisinal, hanya karena hendak mengubah sudut pandang: kita terpisah seratus tahun

dengan tahun terbitnya buku tersebut (1864). Mungkin hal itu telah membuat kita terlalu terbiasa berpikir dalam istilah-istilah yang tidak jauh berbeda dengan istilah-istilah yang dekat dengan istilah-istilah Dostoievski. Meskipun begitu, nilai murni filsafat, ideologi, dan ilmiah dari pernyataan-pernyataan itu tentu tidak cukup untuk membedakan buku yang bersangkutan dari ratusan buku lain.

Tetapi, bukan hal itu yang kita baca, ketika kita membuka *Catatan dari bawah tanah*. Kita tidak membaca sekumpulan buah pikiran melainkan sebuah cerita, sebuah fiksi. Dalam keajaiban metamorfosa itu terdapat pembaharuan pertama Dostoievski yang sesungguhnya. Buku itu tidak mempertentangkan bentuk dengan sekumpulan gagasan. Menghilangkan keadaan yang tidak dapat dipersatukan antara fiksi dan nonfiksi, atau, antara "mimesis" dan "diskursif (yang memakai penalaran)", berarti juga suatu "gagasan" yang penting. Kita harus menolak menyusutan karya itu ke dalam kalimat-kalimat terpisah, tercerabut dari konteksnya, serta menghubungkannya secara langsung pada Dostoievski sang pemikir. Begitu kita mengetahui isi dari argumen-argumen yang akan disajikan, sepatutnyalah kita sekarang melihat bagaimana kami sampai pada argumen-argumen tersebut. Oleh sebab itu, kita lebih menghadapi suatu "penyutradaraan" daripada suatu gagasan. Dan sebagaimana layaknya dalam suatu situasi teater, bagi kita tersedia beberapa peran.

Suatu peran penting diberikan pada teks-teks yang dikutip dan diungkapkan di sini. Dari awal, *Catatan-catatan dari bawah tanah* dianggap sebagai sebuah tulisan polemik oleh pembaca. Pada tahun 20-an, V. Komarovitch telah menjelaskan sebagian besar acuan-acuan yang tersebar dan tersembunyi dalam buku tersebut. Teks itu mengacu pada sekumpulan ideologi yang mendominasi pemikiran liberal dan radikal Rusia pada tahun 1840 sampai 1870. Ungkapan "indah dan agung", yang senantiasa diletakkan di antara tanda kutip, mengacu pada Kant, Schiller dan pada idealisme Jerman; "manusia alam dan kebenaran" mengacu pada Rousseau (akan terlihat bahwa peran tokoh terakhir ini lebih rumit), Buckle, ahli sejarah aliran positivis, dalam

buku tersebut dikutip. Namun, lawan Dostoievski yang paling langsung adalah seorang Rusia seangkatannya, yaitu Nicolai Tchernychevski, maestro pemikir kelompok pemuda radikal tahun 60-an, penulis roman utopis dan didaktis *Que faire?* (Apa yang harus kita lakukan?), dan beberapa artikel teoretis, yang salah satu di antaranya berjudul *Du principe anthropologique en philosophie*. (Mengenai prinsip antropologis dalam filsafat). Tchernychevski-lah yang membela aliran determinisme mutlak, baik dalam artikel maupun melalui tokoh-tokoh romannya (khususnya tokoh Lopoukhov). Dia juga yang membuat seorang tokoh lain (Vera Pavlovna) bermimpi tentang istana kristal, yang secara tidak langsung mengacu pada kelompok masyarakat Fourier serta tulisan-tulisan para penerusnya yang berkebangsaan Rusia. Di setiap masa, teks *Catatan* bukan hanya sekadar pemaparan tak memihak dari sebuah gagasan. Kita membaca sebuah dialog polemik yang lawan bicaranya-benar-benar hadir dalam semangat para pembaca masa kini.

Di samping peran pertama itu, yang bisa disebut "mereka" (= wacana-wacana sebelumnya), muncul peran kedua, yakni peran "anda", si lawan bicara yang dihadirkan. "Anda" muncul sejak kalimat pertama, tepatnya dalam tanda titik-titik yang memisahkan "Aku orang sakit" dari "Aku orang jahat": nadanya berubah dari kalim pertama ke kalimat kedua, sebab si penutur mendengar, meramalkan reaksi yang mengibakan pada yang pertama, yang ditolaknya dalam kalimat kedua. Segera setelah itu "anda" muncul dalam teks. "Dan aku yakin bahwa Anda tidak menghargaiiku dengan mencoba untuk memahami hal itu." "Meskipun demikian, tuan-tuan, jangan mengira bahwa aku akan mengakui kesalahan di depan Anda, bahwa seakan-akan aku hendak mencari dalih untuk entah kesalahan apa? ... Aku yakin, itulah yang Anda duga..." "Jika, karena jengkel akan semua omong kosong ini (dan aku sudah merasa bahwa omong-anku memang menjengkelkan Anda), Anda coba menanyakannya padaku."

Teguran dari si pendengar imajiner, formulasi jawaban-jawabannya yang diperkirakan, susul-menyusul sepanjang buku tersebut, dan

gambaran tentang "anda" tidak pernah sama. Dalam enam bab pertama dari bagian pertama, "anda" hanya menunjuk reaksi rata-rata, reaksi dari "semua orang" yang mendengar pengakuan yang menggelisahkan, tertawa, menaruh curiga, membiarkan diri menjadi jengkel, dan seterusnya. Meskipun demikian, dalam bab tujuh sampai sepuluh peran tersebut berubah: "anda" tidak lagi puas dengan sekadar reaksi pasif. Ia mengambil posisi dan jawaban-jawabannya menjadi sama panjang dengan jawaban-jawaban penutur. Kita tahu posisi itu adalah posisi "mereka" (atau secara lebih sederhana, posisi Tchernychevski). Kepada merekalah penutur sekarang berbicara dengan menyatakan, "Sebab sepanjang yang aku ketahui, tuan-tuan, seluruh repretuar Anda tentang keuntungan manusia, Anda dasarkan pada angka rata-rata statistik dan rumus-rumus ilmu ekonomi." Itu adalah "anda" yang kedua yang dikatakannya, "Anda percaya akan istana kristal yang tidak akan pernah dapat hancur..." Akhirnya, pada bab terakhir kita kembali kepada "anda" pertama, dan tokoh "anda" dalam waktu yang sama menjadi salah satu tema pembicaraan. "Tentu saja, ujaran-ujaran yang baru saja kusampaikan kepada Anda, aku yang menciptakannya. Itu juga merupakan hasil dari bawah tanah. Aku mengawasi mereka melalui sebuah celah kecil selama empat puluh tahun berturut-turut. Sayalah yang mengarangnya, hanya itulah yang harus kulakukan..."

Akhirnya, peran terakhir dalam drama ini dipegang oleh "aku", tentu saja melalui tokoh aku yang terbagi dua, karena kita tahu semua kemunculan "aku", semua penyebutan orang yang berbicara, menimbulkan sebuah konteks pengujaran baru yang diujarkan oleh tokoh "aku" yang lain, yang masih belum dinamai. Itulah ciri yang paling kuat sekaligus paling khas dari wacana tersebut: kemampuan penutur untuk mencampurkan linguistik dengan meta-linguistik secara bebas, membantah yang satu dengan yang lain, caranya surut tanpa henti dalam meta-linguistik. Sebenarnya penampilan eksplisit dari orang yang berbicara memungkinkan munculnya sederet kias. Inilah kontradiksi itu: "Aku seorang pegawai negeri yang jahat." Halaman berikutnya, "Sebenarnya aku melakukan kekeliruan ketika aku tadi mengatakan bahwa aku seorang pegawai negeri yang jahat." Komentar

meta-linguistiknya: "Aku tadi bersikap kasar dan aku menikmati hal itu. Oleh karena itu, aku tidak membiarkan diriku disuap! Jadi, aku betul-betul berhak atas imbalan ini (cemooh tidak mahal harganya, tetapi aku tidak akan mencoretnya). Pada waktu menuliskannya, aku kira cemooh itu akan sangat menusuk. Sekarang baru kusadari bahwa aku hanya berusaha melakukan kelicikan dengan cara yang rendah, tetapi aku tidak akan mencoretnya! Sengaja! Atau: "Aku melanjutkan niatku dengan tenang atas orang-orang bersaraf baja..." Penolakan terhadap diri sendiri: "Sebab aku bersumpah, tuan-tuan, bahwa aku tidak percaya pada satu orang saja, tetapi aku tak akan mengatakan sepatah kata pun mengenai apa yang baru saja kutulis." Sikap surut yang tak berkesudahan (contoh dari bagian kedua): "Sebetulnya Anda benar. Yang kulakukan murahan dan keji. Dan yang paling keji dari semuanya adalah bahwa aku sedang membela diri di depan Anda. Lebih keji lagi karena aku mencatatnya. Ah! Pada dasarnya semua itu cukup, sebab kalau tidak begitu kita takkan pernah selesai: kenyataan yang satu akan selalu lebih memalukan dari kenyataan yang lain..."

Seluruh bab sebelas dari bagian pertama membicarakan masalah penulisan: mengapa ia menulis? untuk siapa? Penjelasan yang ia berikan (ia menulis untuk dirinya sendiri, untuk melepaskan diri dari kenangan-kenangan yang menyakitkan) sebenarnya hanya satu di antara sekian penjelasan yang diusulkan pada tataran-tataran membaca yang lain. *Catatan* adalah drama ujaran dengan protagonis-protagonis yang tetap: ujaran hadir, "yang ini", ujaran-ujaran tak hadir dari yang lain, dari "mereka"; "Anda" dan "engkau" dari si lawan bicara, yang senantiasa siap untuk berubah menjadi pembicara. Akhirnya si "aku" dari subyek pengujaran, yang baru muncul pada saat suatu pengujaran mengujarkannya. Ujaran yang terperangkap dalam permainan itu kehilangan semua stabilitasnya, obyektivitasnya, dan impersonalitasnya. Tidak ada lagi gagasan mutlak, kristalisasi tak tersentuh dari suatu proses yang tak akan pernah dilupakan. Gagasan-gagasan itu menjadi serapuh dunia yang mengelilinginya.

Status baru dari gagasan tersebut justru merupakan salah satu pokok yang dijelaskan oleh kajian Bakhtine tentang puitika Dostoievski (yang meneruskan pendapat-pendapat para kritikus Rusia pada masa-masa sebelumnya: Viatcheslav Ivanov, Grossman, Askoldov, Engelgardt). Dalam dunia roman yang non-Dostoievski, oleh Bakhtine disebut monologis, gagasan dapat mempunyai dua fungsi: mengungkapkan pendapat penutur (hanya diberikan pada seorang tokoh untuk alasan-alasan praktis), atau, suatu gagasan yang memperoleh dukungan pengarang, digunakan untuk memberi ciri psikis dan sosial pada si tokoh (melalui metonimi). Tetapi, sebuah gagasan dianggap pening, ia tidak lagi menjadi milik siapapun. "Segala sesuatu yang hakiki dan benar dalam kesadaran yang aneka ragam, menjadi bagian konteks tunggal dari "kesadaran secara umum" dan tidak memiliki sifat individual. Sebaliknya, segala sesuatu yang bersifat individual, yang membedakan kesadaran yang satu dari yang lain, tak bernilai apapun bagi kognisi secara umum, dan berhubungan dengan susunan psikologis atau dengan batas-batas persona manusia. Dalam hal kebenaran, tidak ada kesadaran individual. Satu-satunya prinsip individualisasi kognitif yang diakui oleh idealisme adalah *kesalahan*. Penilaian yang benar tidak pernah dihubungkan dengan seseorang, tetapi memuaskan satu- satunya konteks yang pada dasarnya bersifat monologis. Hanya kesalahan yang menimbulkan sifat individual.

Menurut Bakhtine, "revolusi Copernicus" Dostoievski tepatnya adalah meniadakan sifat impersonal dan kekokohan gagasan. Bagi Bakhtine, gagasan selalu bersifat "antar individu dan antar subyek", "konsep penciptaan dunianya tidak mengenal kebenaran impersonal", dan karya-karyanya tidak mengandung kebenaran yang peka terhadap pengasingan." Dengan kata lain, gagasan-gagasan kehilangan status tunggalnya, hak istimewanya tidak lagi merupakan esensi-esensi yang tidak berubah-ubah untuk berpadu dalam suatu sirkuit penanda yang lebih luas, dalam sebuah permainan simbolik yang sangat luas. Pada kesusastraan sebelumnya (generalisasi yang seperti itu jelas salah), gagasan adalah sebuah petanda murni, gagasan adalah yang *ditandai*

(oleh tindakan atau kata-kata) tetapi tidak *menandai* dirinya sendiri (sekurang-kurangnya hal itu hanya merupakan ciri psikologisnya). Bagi Dostoievski dan rekan-rekan seangkatannya (seperti Nerval dengan *Aurélianya*), dalam tingkatan yang berbeda, gagasan bukan hasil dari suatu proses penyajian simbolik, gagasan adalah satu bagian tak terpisahkan dari proses itu. Dostoievski menghilangkan oposisi antara diskursif dan mimesis dengan memberikan peran "melambangkan" dan bukan "dilambangkan" pada gagasan-gagasan itu. Ia mengubah gagasan representasi bukan dengan menolak atau membatasinya, tetapi sebaliknya (bahkan walaupun hasilnya kelihatan serupa), dengan membentangkannya di atas wilayah yang sampai waktu itu masih asing baginya. Dalam buku *Les pensées* (Pikiran-pikiran) karya Pascal dapat ditemukan pernyataan-pernyataan hati yang tidak dikenal oleh akal budi, seperti dalam *catatan-catatan dari bawah tanah*, tetapi tak dapat dibayangkan *les Pensées* diubah menjadi suatu "dialog internal" seperti itu di mana yang berbicara mengujarkan dan pada waktu yang sama menuduh diri sendiri, membantah ucapannya sendiri, menuduh dirinya berdusta, menilai dirinya sendiri secara ironis, mencemooh dirinya sendiri -- dan juga kita.

Sewaktu Nietzsche mengatakan bahwa "Dostoievski adalah satu-satunya orang yang mengajariku sesuatu tentang psikologi", ia bergabung dengan suatu tradisi sekuler yang di dalam kesusastaan artinya membaca psikologinya, filsafatnya, sosialnya -- tetapi bukan kesusastaannya sendiri, atau wacananya. Tradisi tersebut tidak menyadari bahwa pembaharuan Dostoievski jauh lebih besar dari pada tingkatan simbolik dan tingkatan psikologi, yang di situ hanya merupakan satu dari sekian unsurnya. Dostoievski mengubah gagasan kita dari gagasan itu, dan representasi kita dari representasi itu.

Tetapi, adakah hubungan antara tema dialog itu dan tema-tema yang diungkapkan dalam dialog itu?... Kita merasa bahwa labirin masih belum menyingkapkan seluruh rahasianya. Kita ambil jalan lain, kita libatkan diri kita dalam sektor yang masih belum dijajaki, yaitu

bagian kedua buku tersebut. Siapa tahu jalan yang tak langsung mungkin dapat menjadi jalan yang paling cepat?

Bagian kedua buku tersebut secara tradisional lebih bersifat naratif, meskipun demikian, tidak menyisihkan unsur-unsur dari drama ujaran yang kita amati dalam bagian pertama. "Aku" dan "anda" berperilaku dengan cara yang sama. Tetapi, "mereka" berubah atau bertambah penting. Cerita membaaur dengan bentuk parodi (hubungan paradigmatik), dengan meniru dan membalikkan situasi dari cerita-cerita sebelumnya, bukannya masuk ke dalam dialog atau polemik dengan teks-teks bagian pertama (membina hubungan sintagmatik). Dalam satu arti, *Catatan-catatan dari bawah tanah* mengandung niatan yang sama dengan *Don Quichotte*, yaitu mentertawakan suatu kesusastaan sejaman, dengan cara menyerangnya baik dengan bentuk parodi maupun dengan polemik terbuka. Peran dari roman kesatria di sini dipegang oleh kesusastaan romantik, kesusastaan Rusia dan Barat. Tepatnya peran itu terbagi dua: di satu pihak tokoh utama berperan serta dalam peristiwa-peristiwa yang mencemoohkan lika-liku yang sama dalam karya-karya Tchernychevski berjudul *Que faire?*, begitu pula dengan pertemuan dengan sang perwira maupun pertemuan dengan Lisa. Lopoukhov, dalam roman Tchernychevski, memiliki kebiasaan tidak pernah memberi jalan, kecuali pada wanita dan orang tua. Ketika seorang tokoh yang kasar juga sama-sama tidak mau menyingkir, Lopoukhov, seorang laki-laki besar dengan fisik kuat, menyingkirkannya dengan mudah ke dalam selokan. Seorang tokoh lain, Kirsanov, bertemu dengan seorang pelacur dan karena cintanya, menyelamatkan wanita itu dari lembah pelacuran (pria itu seorang mahasiswa kedokteran, sebagaimana yang didambakan Lisa). Kerangka parodi tersebut tidak pernah disebutkan dalam teks. Sebaliknya, manusia bawah tanah sendiri selalu sadar untuk berkelakuan (ingin berkelakuan) sebagai tokoh-tokoh romantik awal abad itu. Karya-karya dan tokoh-tokoh utamanya dicantumkan dan disebutkan namanya di sini, yaitu Gogol (*Jiwa-jiwa yang mati*, *Catatan harian seorang gila*, *Mantel* - yang terakhir tanpa sebutan eksplisit),

Gontcharov (*Cerita biasa*), Nekrassov, Byron (*Manfred*), Pouchkine (*Letusan tembakan*) Lermontov (*Pesta bertopeng*), Georges Sand, Dostroievski sendiri secara tak langsung (*Yang dihina dan disakiti hatinya*). Dengan kata lain, kesusastraan liberal tahun-tahun 30 dan 40-an ditertawakan di dalam situasi yang dipinjam dari penulis-penulis radikal tahun 60-an, yang merupakan tuduhan tak langsung terhadap yang satu dan yang lain.

Kebalikan dari bagian pertama, peran utama dalam bagian kedua dipegang oleh kesusastraan liberal dan romantik. Penutur tokoh utama adalah seorang penganut aliran kesusastraan romantik dan ia menyesuaikan tingkah lakunya dengan aliran itu. Meskipun demikian, -- di sinilah letak parodi itu pada kenyataannya, tingkah lakunya dikendalikan oleh suatu logika yang sama sekali lain, yang mengakibatkan rencana-rencana romantiknya kandas satu per satu. Pertentangan itu betul-betul mencolok, sebab penutur tidak puas dengan impian-impian yang kabur dan berkabut, tetapi membayangkan secara rinci setiap adegan yang akan muncul, kadang-kadang beberapa kali berturut-turut, tetapi tak pernah sekalipun perhitungannya terwujud dengan tepat. Mula-mula dengan sang perwira, ia mengagumkan (dan akan terlihat dalam hal apa khayalan itu bersifat romantik) suatu perkelahian yang diakhiri dengan terlemparnya dirinya lewat jendela ("Ya, Tuhan! Apa yang seharusnya kuanggakan mengenai suatu pertikaian yang baik, atau lebih tepatnya, pertikaian yang lebih pantas, lebih bernafas sastra, jika boleh dikatakan demikian!"), kenyatannya ia diperlakukan seperti orang yang tidak layak memperoleh tantangan untuk berkelahi, yang bahkan dianggap tidak ada. Selanjutnya, mengenai perwira yang sama, ia bermimpi berdamai dalam soal percintaan, tetapi ternyata ia hanya melukainya "di atas satu kaki dengan kesamaan hak yang sempurna". Dalam episode dengan Zverkov, ia menganggakan suatu pesta lama di mana semua orang memuja dan mencintainya. Pada kenyatannya dalam pesta itu ia mengalami penghinaan terbesar. Akhirnya dengan Lisa, ia merancang-rancang impian yang secara tradisional paling romantik. "Misalnya: aku menyelamatkan Lisa justru karena ia mengunjungi aku

dan karena aku berbicara dengannya... Aku mengembangkan jiwanya, aku memberinya pendidikan. Akhirnya aku menyadari bahwa ia mencintaiku dengan penuh gairah. Aku pura-pura tidak memahaminya," dan seterusnya. Walaupun demikian, ketika Lisa tiba di rumahnya, ia memperlakukannya seperti seorang pelacur.

Impian-impiannya menjadi semakin romantis bila tidak diiringi dengan tindakan yang tepat. Hal itulah yang kita temukan dalam bab 2, sebuah impian yang bersifat intemporal: "Misalkan aku berhasil. Tentu saja orang lain akan merasa terpuak dan terpaksa mengakui dengan ikhlas kelebihan-kelebihanku, dan aku akan memaafkan mereka semua. Sebagai seorang penyair dan bangsawan anggota dewan legislatif, aku jatuh cinta, aku berhubungan dengan uang jutaan yang akan kukorbankan seketika itu juga untuk umat manusia. Kemudian setelah itu aku mengakui di depan masyarakat seluruh kebejatanku yang tentu saja, bukan merupakan kenistaan biasa, namun yang mengandung sejumlah "keindahan" dan "keagungan", dalam gaya Manfred, dan seterusnya. Sekali lagi dengan Zverkov, ketika ia meramalkan tiga versi adegan berurutan yang tidak akan pernah terjadi. Dalam adegan pertama, Zverkov mencium kakinya; dalam adegan kedua mereka beduel; dan dalam adegan ketiga, penutur menggigit lengan Zverkov, ia dikirim ke penjara kerja paksa dan lima belas tahun kemudian ia kembali untuk menemui musuhnya, "Lihat, bajingan, lihat pipiku yang cekung dan pucat, dan pakaianku yang compang-camping! Aku kehilangan segalanya, karir, masa depan, seni, pengetahuan, wanita yang kucintai, dan semua itu gara-gara kau. Ini pistol. Aku datang untuk mengosongkan pistolku dan...memaafkanmu. Pada saat itu aku akan melepaskan tembakan ke udara, dan orang tak akan lagi mendengar kabar tentang diriku... -- Aku hampir meneteskan air mata meskipun demikian, pada saat yang sama, aku tahu (tak boleh ada keraguan) bahwa semua itu kuangkat dari Sylvio dan dari *Pesta bertopeng* karya Lermontov."

Semua impiannya secara eksplisit dibuat atas nama kesusastraan, atas nama suatu kesusastraan tertentu. Ketika peristiwa-peristiwa berlangsung dengan cara lain, penutur mengkategorikannya sebagai

sesuatu yang tidak sastra ("semua itu menyedihkan, tidak sastra, banal!"). Dengan demikian, tergambarlah dua logika atau dua konsepsi tentang kehidupan : kehidupan *sastra* atau kehidupan dalam buku, dan *kenyataan* atau kehidupan nyata. "Kita semua tidak terbiasa hidup, kita semua menjadi pincang, yang lain lebih pincang, yang lain lagi tidak begitu pincang. Kita begitu tidak terbiasa hidup sampai begitu rupa sehingga kadang-kadang kita merasakan semacam rasa jijik terhadap "kehidupan nyata" dan akibatnya kita benci jika kita diingatkan tentang keberadaan hidup itu. Hal itu disebabkan kita telah tiba pada titik bahwa adalah tepat jika kita tidak menganggap "kehidupan nyata" sebagai kerja berat, yang hampir-hampir menyerupai suatu tugas umum bahwa dalam sanubari kita, semua berpikir bahwa dunia buku lebih baik. (...) Tinggalkan kami sendirian, tanpa buku, dan segera kami akan menjadi bingung, kami akan tersesat..." demikian kata penutur yang merasa kecewa di akhir *Catatannya*.

### **Majikan dan Budak**

Sesungguhnya yang dipaparkan bukan suatu penolakan impian yang sederhana. Peristiwa-peristiwa yang dilukiskan bukan hanya disusun sedemikian rupa untuk menyangkal konsepsi romantik tentang manusia, tetapi juga sesuai dengan logikanya yang khas. Logika itu yang tidak pernah dirumuskan namun terus-menerus dilukiskan, menjelaskan seluruh tindakan penutur yang tampaknya aneh dan tidak biasa, begitu juga tindakan orang-orang di sekitarnya, yaitu majikan dan budak, atau seperti yang dikatakan Dostoevski, "penghinaan" dan "kenistaan". Manusia bawah tanah bukan ilustrasi suatu sikap bertingkah, irasional, spontan, tingkah lakunya tunduk pada suatu bagan yang amat jelas, sebagaimana telah disebutkan oleh René Girard.

Manusia bawah tanah hidup dalam dunia yang mempunyai tiga nilai, yaitu inferior, sederajat, dan superior. Tetapi, kelihatannya saja ketiga nilai itu membentuk urutan yang homogen. Pertama-tama, istilah "sederajat" hanya dapat eksis bila disangkal. Itulah ciri khas hubungan majikan-budak yang menjadi eksklusif dan tidak dapat

menerima istilah ketiga macam apapun. Orang yang mendambakan persamaan membuktikan melalui kenyataannya sendiri bahwa ia tidak memiliki persamaan itu; karenanya ia akan terlihat diberi peran budak. Begitu seseorang menempati salah satu kutub hubungan itu, pasangannya secara otomatis terikat pada kutub yang lain.

Tetapi, menjadi majikan tidaklah lebih mudah. Sesungguhnya, begitu ia merasa mantap dalam superioritasnya, superioritas itu lenyap karena kenyataan yang sama: superioritas tidak ada, secara paradoks superioritas hanya ada bila dilaksanakan atas mereka yang sederajat. Kita benar-benar percaya bahwa seorang budak inferior, maka superioritas kehilangan makna. Lebih tepatnya, makna superioritas hilang pada saat majikan berhasil memahami tidak saja hubungannya dengan budaknya tetapi juga gambaran hubungan tersebut, atau bila lebih disukai, pada saat sang majikan menyadari hal tersebut. Di situlah justru terletak perbedaan penutur dengan tokoh-tokoh lain dalam *Catatan*. Perbedaan itu dapat tampak semu pada pandangan pertama. Penutur bahkan menyadarinya pada usia dua puluh empat tahun, "Suatu hal lain yang menyiksaku, yaitu bahwa tak seorang pun menyerupai diriku dan aku tidak menyerupai siapapun. Hanya aku sendiri, tetapi mereka *semua*", kataku dalam hati sambil tenggelam dalam ketidakberdayaan untuk memperoleh kepastian. Tetapi, enam belas tahun kemudian penutur menambahkan, "Kurasa ketika itu aku benar-benar masih seorang bocah." Sesungguhnya perbedaan itu hanya ada dalam pandangannya, tetapi itu sudah cukup. Yang membedakan penutur dengan tokoh lain adalah keinginannya untuk tidak terlihat berbeda dari yang lain, dengan kata lain kesadarannya. Hal itu pula yang diunggulkannya pada bagian pertama. Begitu kita menyadari masalah persamaan, dan begitu kita menyatakan ingin menjadi sederajat, kita sebenarnya menegaskan bahwa kita tidak sederajat dalam dunia yang hanya mengenal majikan dan budak, dan dengan demikian, hanya para majikan yang sederajat, berarti kita menyatakan bahwa kita inferior. Kegagalan mengintai manusia bawah tanah dari mana-mana: kesederajatan adalah hal yang tidak mungkin, superioritas kehilangan maknanya dan inferioritas menyakitkan hati.

Kita kembali pada episode pertama, yaitu pertemuan dengan sang perwira. Kita bisa menganggap aneh keinginan sang penutur untuk melihat dirinya dilempar dari jendela; atau menjelaskan hal itu melalui bantuan "masokhisme", yang sudah dibicarakan pada bagian pertama. Meskipun demikian, penjelasan itu ada di tempat lain, dan bila kita menganggap keinginannya aneh, itu karena kita hanya mempertimbangkan tindakan yang ditampilkan secara eksplisit saja dan tidak mengindahkan apa yang diisyaratkan oleh tindakan itu. Padahal suatu perkelahian yang wajar menuntut persamaan derajat pesertanya. Kita hanya berkelahi antara mereka yang sederajat. (Nietzsche menulis bahwa itulah pelajaran psikologi yang diperolehnya dari Dostoevski: 'Kita tidak akan membenci seseorang selama kita menganggapnya lebih rendah, tetapi kita membencinya bila kita menilainya sederajat atau lebih tinggi. ") Oleh karena itu, tunduk pada logika yang sama tentang majikan dan budak, si perwira tidak dapat menerima usul itu. Menuntut persamaan menandakan kita lebih rendah oleh sebab itu, perwira tersebut bersikap sebagai orang yang lebih tinggi kedudukannya. "Ia memegang bahuiku, dan, tanpa sepatah kata pemberitahuan atau penjelasan, ia memindahkan diriku ke tempat lain. Kemudian ia berlalu, seolah-olah tidak melihat kehadiranku". Begitulah si tokoh utama berada pada posisi sebagai budak.

Si manusia bawah tanah yang tenggelam dalam sakit hatinya, mulai mengkhayal, bukan tentang pembalasan dendamnya, melainkan tentang status persamaan derajat. Ia menulis surat kepada si perwira (yang tidak akan dikirimkannya) yang akan menyebabkan si perwira berduel dengannya, maksudnya ke persamaan derajat dengan musuhnya, atau menyebabkan si musuh "melompat ke arahku untuk memeluk dan menawarkan persahabatan. Alangkah indahnya! Di situ kita mulai hidup baru!", dengan kata lain, kesederajatan di antara teman.

Kemudian penutur menemukan jalan untuk membalas dendam, yaitu dengan cara tak mau memberi jalan yang menuju Nevski di mana keduanya sudah sering berjalan-jalan. Sekali lagi, persamaanlah yang diimpikannya. "Mengapa kamu yang pertama menghilang? Apakah

aku melakukan perang dengan diriku sendiri, terbangun oleh lonceng pukul tiga pagi, dalam puncak ketegangan? Mengapa harus kamu, dan bukan dia? Tidak ada hukumnya di atas sana, dan hal itu tidak tertulis di manapun, bukan? Kamu harus ikut serta, seperti lazimnya ketika orang-orang peka bertemu: ia memberi separuh jalan padamu dan kamu sebaliknya, dan kalian bersilang jalan dengan penuh kepercayaan dan saling menghormati". Ketika pertemuan itu terwujud, penutur berkata, "Aku berdiri sebagai orang yang sederajat dengannya dalam masyarakat." "Itulah yang menjelaskan kerinduan yang dirasakannya sekarang terhadap makhluk yang kurang menarik itu (Apa yang kamu lakukan sekarang ini, temanku yang baik?...").

Kejadian dengan Zverkov mengikuti logika yang sama. Si manusia bawah tanah masuk ke sebuah ruangan tempat berkumpul mantan teman-teman sekolahnya. Mereka juga bersikap seolah-olah tidak melihatnya, sikap yang membangkitkan keinginan kuat dalam dirinya untuk membuktikan bahwa ia sederajat dengan mereka. Oleh karena itu, mendengar bahwa teman-temannya tengah mempersiapkan perayaan seorang teman lama yang lain (padahal dia sama sekali tidak tertarik pada teman itu), ia meminta agar dapat bergabung dalam pesta mabuk-mabukan itu, agar menjadi seperti yang lain. Beribu rintangan menghalangi rencananya, ia tidak akan mengatasi dan tidak akan hadir dalam acara makan malam yang diselenggarakan bagi Zverkov. Meskipun demikian, dalam impian-impian penutur tidak berilusi. Ia membayangkan dirinya dihina oleh Zverkov atau pada gilirannya menghina: pilihannya hanya merendahkan diri sendiri atau menghina orang lain.

Zverkov datang dan bersikap ramah. Namun, sekali lagi di sini manusia bawah tanah bereaksi pada praduga dan bukan pada kenyataan. Keramahan itu membuat si manusia bawah tanah waspada: "Ia merasa luar biasa superior dalam semua hubungan? Dan bagaimana bila dalam pikirannya yang tolol timbul gagasan celaka bahwa ia luar biasa superior di atasku dan bahwa ia hanya dapat menghargaiku dengan bersikap melindungi?"

Meja yang mereka kelilingi bundar, namun kesederajatan hanya sampai disitu. Zverkov dan kawan-kawannya menyindir kemiskinan dan kemalangan penutur, atau dalam satu kata, "inferioritasnya", karena mereka juga tunduk pada logika majikan dan budak, dan begitu seseorang menuntut kesederajatan, mereka mengerti bahwa sesungguhnya ia terperangkap dalam inferioritasnya. Mereka menganggapnya tidak ada apapun usaha yang dilakukannya. "Ia tidak mungkin merendahkan dirinya lebih hina lagi." Kemudian, begitu ada kesempatan, ia kembali menuntut persamaan (Pergi dengan yang lain ke rumah bordil), namun ditolak dan muncullah impian-impian yang baru tentang superioritas.

Dia tidak sepenuhnya menolak peranan-peranan lain. Ia menemukan orang-orang yang lebih lemah daripada dirinya di mana ia menjadi majikan bagi mereka. Namun, hal itu tidak memberinya kepuasan sedikitpun karena ia tidak bisa menjadi majikan sebagai "manusia bertindak". Ia membutuhkan proses menjadi-majikan, bukan superioritas. Hal itu dilukiskan secara singkat dalam sebuah kenangan masa sekolah: "Suatu kali aku pernah mempunyai seorang teman. Tetapi, saat itu aku telah menjadi lalim dalam jiwaku. Aku ingin berkuasa sebagai majikan mutlak atas diri temanku. Aku ingin menanamkan dalam dirinya bahwa sekelilingnya merendahkannya, dan dengan cara itu aku menuntut agar ia memutuskan hubungan dengan mereka untuk selamanya. Persahabatanku yang berkobar-kobar itu membuatnya takut. Aku menekannya hingga ia menangis dan sesak nafas. Temanku itu polos dan mudah percaya pada orang lain; tetapi ketika ia benar-benar telah menyerah padaku, aku mulai membencinya dan menolaknya karena kurasa aku hanya membutuhkannya untuk menaklukkannya dan untuk melihatnya tunduk padaku." Bagi seorang majikan yang memiliki kesadaran, begitu seorang budak tunduk, budak itu tidak lagi menarik.

Terutama dalam episode dengan Lisalah si manusia bawah tanah berada kembali di kutub lain hubungan itu. Lisa adalah seorang pelacur dan berada dalam tingkatan masyarakat yang paling rendah. Keadaan itu memungkinkan manusia bawah tanah bersikap sesuai

logika romantis yang sangat disukainya, yaitu berjiwa besar dan bermurah hati. Tetapi, ia sedikit sekali memberi nilai kemenangannya sehingga ia sudah siap melupakannya pada keesokan harinya, karena hubungan dengan majikan-majikannya menyita perhatiannya. "Tetapi dalam semua kenyataan itu yang terpenting dan hakiki bukanlah itu. Aku harus bergegas menyelamatkan reputasiku di mata Zverkov dan Simonov, itulah yang terpenting. Di tengah-tengah kerusuhan pikiranku mengenai pertemuan itu, Lisa terlupakan olehku. "Bila kenangan itu datang kembali, itu karena manusia bawah tanah khawatir ia tidak akan dapat mempertahankan superioritasnya pada pertemuan berikutnya. "Kemarin Lisa menganggap diriku seorang... pahlawan... sedangkan sekarang..." Ia takut bahwa Lisa menjadi bersikap menghina dan ia direndahkan kembali. Oleh karena itu, secara kebetulan Lisa masuk ke dalam rumahnya pada saat ia dihina oleh pelayannya. Itulah sebabnya pertanyaan pertama yang diajukannya adalah "Lisa, apakah engkau menganggapku hina?" Setelah mengalami ketegangan, si manusia bawah tanah mulai berpikir bahwa "sekarang ini peranan terbalik secara pasti, bahwa saat ini Lisalah yang pahlawan, dan aku adalah manusia yang sama hinanya dan dicemooh seperti dirinya di matakuku malam itu empat hari yang lalu..." Yang menyebabkan timbulnya keinginan untuk kembali menjadi majikan adalah bahwa ia memiliki wanita itu dan kemudian memberikan uang kepadanya seperti pada pelacur manapun. Tetapi, baginya keadaan menguasai itu tidak mengandung kenikmatan, dan satu-satunya keinginannya adalah agar Lisa menghilang. Begitu Lisa pergi, ia mengetahui bahwa Lisa tidak mengambil uang yang diberikannya. Jadi, Lisa tidak inferior! Di matanya Lisa memperoleh kembali seluruh harga dirinya dan si manusia bawah tanah segera berusaha menemukan Lisa kembali. "Untuk apa? Berlutut di hadapannya, meledak dalam tangis penyesalan, mencium kakinya, dan memohon maaf darinya!" Bagi manusia bawah tanah Lisa tidak ada gunanya sebagai budak, ia membutuhkannya sebagai majikan potensial.

Kita mengerti sekarang bahwa impian-impian romantis tidak berada di luar logika majikan dan budak. Impian itu merupakan versi merah jambu dari versi hitam peri laku sang majikan. Kaitan romantis tentang kesederajatan atau kedermawanan mensyaratkan superioritas, sebagaimana pertikaian mensyaratkan kesederajatan. Penutur menyadari sepenuhnya hal itu. Ketika menjelaskan pertemuan mereka, ia mengatakannya kepada Lisa, "Orang mengejekku, aku ganti mengejeknya, aku diperlakukan bagai manusia tak berdaya, aku pun ingin memperlihatkan kekuasaanku ... Itulah masalahku! Kamu, kau mengira bahwa aku dengan sengaja datang untuk menyelamatkanmu, bukan?" "Kekuasaanlah yang kubutuhkan hari itu. Aku perlu bermain, menekanmu sampai kau menangis, merendahkanmu, memancing tangismu, itulah yang kubutuhkan saat itu!" Jadi, logika romantis tidak saja terus-menerus dihancurkan habis-habisan oleh logika majikan dan budak, bahkan tidak ada perbedaan di antara keduanya. Itulah sebabnya impian-impian merah jambu dan hitam dapat datang silih berganti dengan bebas.

Keseluruhan alur dalam bagian kedua *Catatan-catatan dari bawah tanah* tidak lain hanya merupakan eksploitasi permainan majikan dan budak itu: usaha sia-sia dalam mencapai persamaan derajat yang berakhir dengan penghinaan; dan jerih payah yang juga sia-sia untuk membalas dendam, karena hasilnya bersifat sementara, yang hanya merupakan suatu kompensasi: orang menghina dan merendahkan supaya dihina dan direndahkan. Episode pertama dengan si perwira menampilkan ringkasan dari dua kemungkinan, kemudian kemungkinan-kemungkinan berubah tunduk pada aturan kontras: si manusia bawah tanah dihina oleh Zverkov dan teman-temannya, ia menghina Lisa, kemudian ia dihina oleh pembantunya, Apollo, dan sekali lagi membalaskannya kepada Lisa. Kesamaan situasi tersebut ditandai baik oleh identitas tokoh maupun oleh kemiripan dalam detil: Apollo tiada henti mendesis mengacaukan bunyi s dan z, begitu pula Zverkov, yang selain mendesis juga memperpanjang pengucapan kata-katanya, hal yang belum pernah dilakukannya. Episode dengan Apollo, yang

menampilkan suatu hubungan konkret antara majikan dan budak, digunakan sebagai lambang untuk keseluruhan lika-liku cerita.

### **Manusia dan Orang Lain**

Manusia bawah tanah akan terus-menerus terdorong untuk memainkan peranan sebagai budak. Ia sangat menderita karenanya. Meskipun demikian, ia mencari peranan itu. Mengapa? Karena logika majikan dan budak itu sendiri bukanlah suatu kebenaran terakhir. Logika itu sendiri juga merupakan kulit luar yang menyembunyikan suatu praduga yang inti, yang sekarang harus dicapai. Pusat tersebut, hakikat yang hendak kita capai itu menyimpan suatu kejutan, yaitu menyatakan ciri paling penting dari hubungan dengan orang lain, yaitu menempatkan hakikat keberadaan manusia (*being*) di dalam manusia lain, dan mengatakan kepada kita bahwa yang sederhana adalah ganda, dan bahwa atom terakhir yang terbuat dari dua unsur. Manusia bawah tanah "tidak ada" tanpa hubungan dengan orang lain, tanpa pandangan orang lain. Padahal, "tidak ada" adalah bencana yang lebih menakutkan daripada menjadi manusia yang bukan apa-apa, daripada menjadi budak.

Manusia "tidak ada" tanpa pandangan manusia lain. Meskipun demikian, kita bisa saja keliru, mengenai pandangan dalam *Catatan-catatan dari bawah tanah*. Sesungguhnya, petunjuk-petunjuk yang menyangkut pandangan itu, yang sangat banyak, sepintas tampak tersurat di dalam logika majikan dan budak. Penutur tidak mau memandang orang lain karena dengan melakukannya, ia mengakui keberadaan mereka dan memberi mereka keistimewaan yang ia sendiri tidak yakin memilikinya. Dengan kata lain pandangan dapat membuatnya menjadi seorang budak. "Di kedutaan tempat aku bekerja, aku bahkan berusaha keras untuk tidak memandang siapapun." Pada saat bertemu dengan mantan teman-teman sekolahnya, ia berusaha keras untuk tidak memandang mereka. Ia senantiasa menunduk, menekuri piringnya. "Aku sungguh-sungguh berusaha untuk tidak memandang mereka." Ketika memandang seseorang, ia berusaha mengisi pandangannya dengan seluruh harga dirinya. "Aku memandang mereka

(maksudnya si perwira dan teman-teman sekolahnya) dengan kemarahan dan kebencian. Dengan kurang ajar kulayangkan pandanganku yang kosong ke sekelilingku." Kita ingat bahwa kata-kata Rusia *prezirat* dan *nenavidet*, merendahkan dan membenci, yang sangat sering digunakan dalam teks itu untuk menggambarkan perasaan tersebut dengan tepat. Kedua kata itu mempunyai akar kata 'melihat' atau memandang'.

Yang lain juga melakukan hal yang sama dan seringkali lebih berhasil. Sang perwira lewat di samping penutur seolah-olah tidak melihatnya. Simonov "berusaha untuk tidak memandangnya", demikian pula teman-temannya yang lain. Bila mereka memandangnya, mereka melakukannya dengan agresivitas yang sama, yaitu melayangkan pandangan penuh kebencian. Ferfitchkine "menatapku dengan mata melotot marah". Troudolioubov "melirik diriku dengan menghina". Apollo, pembantunya sangat ahli dalam hal memandang dengan penuh penghinaan. "Ia mulai menatap kami dengan pandangan yang sangat garang dan tidak melepaskan tatapannya selama beberapa menit, terutama ketika ia mengiringiku menuju pintu keluar (...). Tiba-tiba tanpa alasan yang jelas, ia memasuki kamarku dengan langkah perlahan, sementara aku sedang berjalan kian kemari atau sedang membaca. Kemudian ia berhenti di dekat pintu, meletakkan tangannya di balik pinggang, menjulurkan satu kakinya ke depan, dan menancapkan pandangan galak, yang tadinya menghina. Ketika kutanyakan apa yang diinginkannya, ia tidak menjawab. Sebagai gantinya, ia melotot kepadaku selama beberapa detik, dan kemudian dengan gerakan bibir yang khas dan wajah yang menyiratkan banyak hal, ia berbalik dengan perlahan dan berlalu dengan langkah yang berwibawa.

Dalam kerangka itu pulalah kita harus menganalisis saat-saat si manusia bawah tanah berhasil mewujudkan impian-impian romantisnya. Perwujudan itu menuntut ketidakhadiran pandangan secara mutlak. Bukan kebetulan jika hal itu terjadi pada saat pertemuannya dengan si perwira. "Tiba-tiba tiga langkah dari musuhku, di luar dugaan, aku telah mengambil keputusan, kurapatkan kelopak mataku,

dan... bahu kami bertabrakan dengan keras!" Apa lagi bila hal yang sama berulang pada pertemuannya yang pertama dengan Lisa. Pada awal pembicaraan si penutur mengatakan, "Lilin telah padam, aku tidak lagi melihat sosoknya". Dan baru di bagian akhir sekali, ketika tuturannya telah selesai, ia menemukan "sekotak korek api dan sebuah wadah lilin dengan sebatang lilin yang baru". Jadi, tepat di antara dua saat yang penuh cahaya itulah si manusia bawah tanah dapat mengutarakan niatan romantisnya kepada si majikan.

Namun, itu hanyalah logika pandangan "harfiah", pandangan konkret. Sesungguhnya, dalam semua keadaan, kondisi inferioritas diterima, bahkan dicari-cari. Oleh karena kondisi itu, memungkinkan kita menambatkan pandangan orang lain pada diri kita, meskipun sekedar pandangan yang merendahkan. Si manusia bawah tanah selalu menyadari penderitaan yang dialaminya yang disebabkan pandangan yang menghina. Ia tidak mengharapkan lebih dari itu. Pergi ke rumah atasannya, Anton Antonych, tidak membuat dia gembira. Percakapan-percakapan di sana hambar. "Yang dibicarakan hanya soal pajak tak langsung, tender di Senat, gaji, promosi, tentang Yang Mulia, cara-cara menyenangkan atasan, dan seterusnya. Aku punya kesabaran untuk tetap tinggal, bagai orang dungu, selama empat jam berada dekat mereka, mendengarkan tanpa berani berbicara maupun bertanya. Aku menjadi tolol, keringat panas mengalir, seperti mau lumpuh. Namun, itu baik, dan berguna. "Mengapa? Oleh karena itu, sebelumnya ia telah merasakan suatu kebutuhan yang tidak dapat ditekan untuk terjun ke dalam masyarakat. Ia mengetahui bahwa Simonov menghينanya. "Aku curiga ia merasa jijik sekali terhadap diriku (...) Aku berkata kepada diriku sendiri bahwa tuan ini menganggap kehadiranku menyusahkan dan kedatanganku ini adalah suatu kesalahan." Tetapi, lanjutnya, "pertimbangan-pertimbangan semacam itu hanya menimbulkan semangat dalam diriku untuk terlihat dalam situasi-situasi yang tidak jelas." Satu pandangan, bahkan pandangan seorang majikan sekalipun, masih lebih baik daripada tidak ada pandangan sama sekali.

Semua adegan dengan Zverkov dan teman-teman sekolah dijelaskan dengan cara yang sama. Manusia bawah tanah membutuhkan pandangan mereka. Jika ia bersikap santai, itu karena ia menanti "dengan tidak sabar, agar mereka menyapanya lebih dulu". Kemudian "bagaimanapun juga aku ingin menunjukkan kepada mereka bahwa aku benar-benar dapat hidup tanpa mereka; meskipun demikian, dengan sengaja aku mengetuk-ngetuk lantai, memukul-mukulkan tumit sepatuku dengan keras." Begitu pula dengan Apollo. Si manusia bawah tanah tidak mengambil keuntungan apa pun dari pembantu kasar dan malas itu, tetapi ia juga tidak dapat berpisah dengan Apollo. "Aku tidak dapat mengusirnya, karena ia terikat dengan keberadaanku. (...) Aku bertanya-tanya mengapa, namun tampaknya Apollo sudah menjadi bagian tak terpisahkan dari rumah ini. Aku tidak mampu mengusirnya." Itulah penjelesaian "masokhisme" yang tidak masuk akal yang diutarakan si penutur pada bagian pertama yang banyak mendapat kritik. Si manusia bawah tanah menerima penderitaan karena keadaan menjadi budaklah yang pada akhirnya merupakan satu-satunya keadaan yang menjaminkannya untuk memperoleh pandangan orang lain. Karena tanpa itu, si manusia tidak ada.

Sebenarnya, bagian pertama telah memuat secara eksplisit pernyataan itu, yang dibuat karena sebuah kegagalan. Si manusia bawah tanah bukan apa-apa, bahkan dia bukan seorang budak, atau sebagaimana yang diketahuinya, ia bahkan bukan pula seekor serangga. "Bukan hanya aku tidak tahu bagaimana menjadi jahat, aku juga tidak tahu bagaimana menjadi apa pun. Aku tidak tahu menjadi jahat atau baik, bajingan atau orang jujur, pahlawan atau serangga." Ia mengimpikan dapat diakui meskipun hanya berdasar sifat-sifatnya yang negatif, yaitu malas dan tidak bertindak, dan tidak punya sifat-sifat baik. "Aku menghormati diriku justru karena aku mampu melindungi setidanya rasa malasku. Paling tidak aku memiliki sifat yang kelihatan positif, yang membuatku yakin. Pertanyaan: siapakah dia? Jawaban: seorang pemalas. Tetapi, itu supaya terdengar sangat menyenangkan. Jadi, aku memiliki batasan yang positif, sehingga orang dapat mengatakan sesuatu mengenai diriku." Karena sekarang ia

bahkan tidak dapat mengatakan bahwa ia bukan apa-apa. Ia "tidak ada", berarti penyangkalan sampai ke kata eksistensi itu sendiri. Berada seorang diri berarti tidak ada. Di hampir seluruh halaman *Catatan*, terdapat perdebatan besar yang bersifat ilmiah semu, mengenai konsepsi tentang manusia dan struktur psikisnya. Si manusia bawah tanah berusaha membuktikan bahwa konsep yang berlawanan itu tidak saja amoral, tetapi juga tidak tepat salah. Manusia alam dan kebenaran manusia sederhana dan langsung yang dibayangkan Rousseau, bukan saja lebih rendah daripada manusia sadar dan bawah tanah, ia bahkan tidak ada. Seorang manusia yang sederhana dan tak terbagi adalah sebuah fiksi; yang paling sederhana saja bersifat ganda. Manusia (*being*) tidak memiliki keberadaan sebelum yang lain, atau tergantung pada yang lain. Itulah sebabnya impian-impian "egoisme rasional" yang amat dicintai Tchernychevski dan teman-temannya ditakdirkan gagal sebagaimana seluruh teori yang tidak berlandaskan pada dualisme manusia. Sifat universal dari kesimpulan-kesimpulannya dinyatakan di halaman-halaman terakhir *Catatan*, "Dalam hidupku sendiri, aku sekadar berusaha sampai batas terakhir apa yang Anda tidak pernah berani lakukan, bahkan setengahnya pun. Lagi pula, dengan menggunakan ketakutan Anda sebagai alasan, sesungguhnya Anda telah menipu diri Anda sendiri." Jadi, suatu gerakan yang samalah yang menolak suatu konsepsi esensialis mengenai manusia dan suatu pandangan obyektif tentang gagasan. Bukan kebetulan bila sindiran terhadap Rousseau muncul di sana-sini. Pengakuan Rousseau ditulis untuk orang lain, tetapi oleh seorang manusia *mandiri*, sedangkan pengakuan manusia bawah tanah ditulis *untuk dia*, namun dia sendiri ganda, orang-orang lain ada dalam dirinya, di luar maupun di dalam. Oleh karena itu, tidak mungkin mengkonsepsi manusia sederhana dan mandiri, kita harus mengatasi gagasan mengenai teks mandiri itu, yang lebih merupakan ungkapan murni dari seorang subyek, daripada pantulan teks-teks lain atau permainan antar pembicara. Tidak ada dua masalah, yang satu menyangkut hakikat manusia dan yang lain menyangkut hakikat bahasa, yang satu terdapat

dalam "gagasan" dan yang lain dalam bentuk". Keduanya menyangkut hal yang sama saja.

### **Permainan Simbolis**

Demikianlah, aspek-aspek yang tampaknya kacau balau dan bertolak belakang mengenai *Catatan-catatan dari bawah tanah* menemukan keterkaitannya. Masokhisme moral, logika majikan dan budak, status baru dari gagasan itu, semuanya membentuk struktur dasar yang bersifat lebih semiotis daripada psikis, yang merupakan struktur perubahan. Dari semua unsur penting yang saya pisahkan selama analisis, hanya tersisa satu yang posisinya di dalam keseluruhan tidak tampak, yaitu penyangkalan kekuatan akal budi, yang terdapat dalam bagian pertama. Apakah itu mungkin serangan dostoevski terhadap musuh yang sekaligus temannya, orang-orang sosialis itu? Tetapi, mari kita selesaikan saja membaca *Catatan* dan kita akan menemukan juga tempat dan maknanya.

Sesungguhnya saya telah mengesampingkan salah satu tokoh yang paling penting di bagian kedua, yaitu Lisa. Hal itu memang disengaja. Tingkah lakunya tidak taat pada mekanisme apapun juga yang digambarkan di sini. Misalnya sebagai contoh, pandangannya yang tidak sama dengan pandangan majikan atau pun budak. "Aku melihat sekilas sebentar wajah muda, sedikit pucat dengan alis hitam dan lurus, dengan pandangan serius agak terheran-heran." Tiba-tiba di dekatku, aku menyadari sepasang mata membelalak yang menatapku dengan rasa ingin tahu. Pandangan itu dingin, apatis, muram, dan sama sekali asing. Pandangan itu meninggalkan kesan yang bodoh." Pada akhir pertemuan: "Pada umumnya, itu bukan lagi wajah yang sama ataupun pandangan yang sama seperti sebelumnya, murung dan curiga. Sekarang di matanya kita dapat melihat doa, kesabaran, dan juga keyakinan, kelembutan dan rasa malu-malu. Dengan pandangan seperti itulah anak-anak memandangi orang-orang yang sangat mereka sayangi dan orang-orang tempat mereka meminta sesuatu. Lisa memiliki sepasang mata yang sangat bagus berwarna coklat muda, sepasang mata yang hidup dan dapat memantulkan cinta dan rasa benci yang

menyedihkan." Padanya, setelah menyaksikan suatu adegan yang menyedihkan, pandangannya menyimpan keanehan: "Ia memandangkan dengan gelisah", dan seterusnya.

Saat yang paling menentukan dalam kisah yang dipaparkan *Catatan-catatan dari bawah tanah* adalah saat Lisa, yang dipermalukan oleh penutur, tiba-tiba bereaksi dengan cara yang tak terduga dan tidak termasuk dalam logika majikan dan budak. Kejutan tersebut demikian hebat sehingga penutur sendiri harus menghadapi. "Pada waktu itulah terjadi peristiwa aneh. Aku sangat terbiasa memikirkan dan membayangkan segala sesuatunya seakan-akan semua itu keluar begitu saja dari sebuah buku dan menampilkan kepada diriku seluruh dunia ini seperti apa yang kureka di dalam impian-impianku (tahulah kita sekarang bahwa logika romantisme yang terikat pada buku dan logika majikan dan budak sesungguhnya hanya ada satu), dan aku tidak menyadari dengan segera kenyataan aneh itu. Jadi, itulah yang sebenarnya terjadi, Lisa yang baru saja kuhina dan kucemoohkan, mengerti lebih banyak hal daripada yang kuduga."

Bagaimana Lisa bereaksi? "Tiba-tiba dengan semangat yang menggebu-gebu, ia tegak berdiri, sepenuhnya menghadap kepadaku, namun masih dengan rasa malu-malu dan tidak berani bergerak, ia merentangkan kedua lengannya padaku... Hatiku kembali bergetar. Kemudian ia menghempaskan diri di dadaku, tangannya melingkari leherku dan ia menangis." Lisa menolak peran majikan maupun peran budak, ia tidak ingin menguasai maupun mengeluh di dalam penderitaannya. Ia menyukai orang lain sebagaimana adanya. Semburan cahaya itulah yang menjadikan *Catatan* sebuah karya yang jauh lebih terang daripada yang selama ini dipikirkan. Adegan itu pula yang mensahkan penyelesaian cerita, padahal, secara dangkal, adegan tersebut disajikan sebagai fragmen yang terpotong oleh suatu kebetulan. Buku itu tidak dapat diakhiri sebelum adegan itu dan tidak ada alasan untuk dilanjutkan, seperti yang dikatakan dostoevski pada baris-baris terakhir, "Kita dapat saja berhenti di sana". Kita juga memahami suatu kenyataan yang sudah sering membuat para pengamat karya-karya Dostoevski menjadi khawatir; melalui sebuah

surat dari penulis kontemporer, kita mengetahui bahwa pada bagian pertama, naskah itu memuat pengenalan suatu prinsip positif: penutur menunjukkan bahwa jalan keluarnya ada di dalam Kristus. Para penyensor menghilangkan bagian tersebut pada edisi pertama; tetapi anehnya, Dostoievski tidak pernah memasukkannya kembali pada edisi-edisi berikutnya. Sekarang baru diketahui alasannya: buku itu seharusnya mengandung dua tujuan bukannya satu. Harapan Dostoievski telah banyak kehilangan kekuatannya karena harapan itu dilimpahkan di bibir penutur bukan pada sikap Lisa.

Beberapa kritikan (Skaftymov, Frank) telah menjelaskan bahwa, berlawanan dengan opini yang tersebar, Dostoievski tidak membela, pandangan-pandangan manusia bawah tanah, tetapi malah melawannya. Kesalahpahaman terjadi karena kita menghadapi dua dialog simultan. Yang pertama adalah dialog antara orang bawah tanah dan pembela egoisme rasional (terserah bila hendak dikaitkan dengan nama Tchernychevski, Rousseau, atau lainnya). Perdebatan tersebut mengenai sifat manusia dan ia mempertentangkannya dengan dua citra, yang mandiri dan ganda. Sudah jelas bahwa Dostoievski menerima yang kedua sebagai citra yang benar. Dialog pertama sebenarnya dimaksud untuk menghapus kesalahpahaman yang menutupi perdebatan yang sesungguhnya. Pada saat itulah dialog kedua diadakan, kali ini antara manusia bawah tanah di satu pihak dan Lisa (atau Dostoievski, bila Anda lebih suka) di pihak lain. Kesulitan terbesar dalam menginterpretasi *Catatan* terletak pada ketidakmungkinan untuk mengakurkan wajah kebenaran, yang disesuaikan dengan argumen-argumen manusia bawah tanah, dengan posisi Dostoievski, sebagaimana kita kenal di tempat lain. Kesulitan itu berasal dari penyatuan kedua perdebatan itu. Manusia bawah tanah bukanlah wakil posisi moral, yang ditulis Dostoievski dalam teks dengan namanya sendiri. Dia hanya mengembangkan posisi musuh-musuh Dostoievski, (kaum radikal dari tahun 60-an), sampai ke akibat-akibatnya yang paling ekstrim. Tetapi, begitu posisi-posisi yang ditampilkan secara logis melibatkan proses penting -- walaupun hanya menempati sebagian kecil teks -- di mana Dostoievski, dengan menempatkan

dirinya dalam kerangka alteritas, mempertentangkan logika majikan dan budak dengan logika cinta pada orang lain sebagaimana adanya, seperti yang terwujud dalam tingkah laku Lisa. Bila dalam perdebatan pertama dikonfrontasikan dua deskripsi tentang manusia, pada tingkatan *kebenaran*, dalam perdebatan kedua, dengan anggapan bahwa masalah tersebut telah terselesaikan, sang pengarang mempertentangkan dua konsepsi mengenai sikap adil dalam tingkatan moral.

Dalam *Catatan-catatan dari bawah tanah*, pemecahan yang kedua tersebut hanya muncul sesaat, pada saat Lisa sekonyong-konyong merentangkan tangannya untuk memeluk erat-erat orang yang menghinanya. Tetapi, setelah buku ini pemecahan tersebut semakin kuat dalam karya Dostoievski, meskipun pemecahan itu tetap lebih merupakan tanda suatu batas daripada tema utama suatu narasi. Dalam *Crime and Punishment*, dengan perasaan cinta yang sama dengan si pelacur, Sonia mendengarkan pengakuan Raskolnikov. Demikian pula yang terjadi pada Pangeran Mychikne dalam *The idiot*, dan Tikhone, yang menerima pengakuan Stavroguine dalam *The demons*. Dalam *The Brothers Karmazov*, sikap tersebut berulang kembali secara simbolis sebanyak tiga kali : pada awal buku, *starets* Zossima menghampiri si pendosa besar Mitia, dan tanpa sepeatah kata pun merunduk sampai ke tanah. Kristus yang mendengar percakapan Inkuisitor Agung yang mengancam akan membakarnya, menghampiri orang tua itu, dan tapa berbicara mencium bibirnya yang pucat. Dan Aliocha, setelah mendengar "pemberontakan" Ivan, menemukan jawaban dalam diri Ivan sendiri: ia menghampiri Ivan dan menciumnya, tak sepeatah kata pun keluar dari mulutnya. Sikap tersebut, yang bervariasi dan berulang terus di sepanjang karya Dostoievski, memperlihatkan suatu nilai yang jelas. Pelukan tanpa kata ciuman tanpa suara, merupakan suatu penolakan terhadap bahasa, namun bukan penolakan makna. Bahasa verbal, kepercayaan pada diri sendiri, logika majikan dan budak, ketiganya bertemu kembali pada sisi yang sama dan ketiganya tetap sesuatu yang khusus bagi orang bawah tanah. Oleh karena itu, bahasa telah dikatakan dalam bagian

pertama *Catatan*, hanya mengenal kebahasaan--akal budi hanya mengenal hal yang masuk akal --, artinya bagian yang seperdua puluh dari manusia. Mulut yang tidak lagi *berbicara*, namun *mencium*, memperkenalkan sikap dan tubuh (sang pengarang mengatakan dalam *Catatan* bahwa kita semua telah kehilangan tubuh kita sendiri). Mulut memotong bahasa. Namun, dengan kekuatan yang jauh lebih hebat membangun sirkuit simbolik. Bahasa diungguli bukan oleh kebuisan angkuh yang diperlihatkan "si manusia alam dan kebenaran", si manusia bertindak, melainkan oleh permainan simbolik yang lebih tinggi yang menguasai tingkah laku Lisa.

Keesokan hari setelah istri pertamanya meninggal, juga selama sehari-hari mengerjakan *Catatan-catatan dari bawah tanah*, Dostoievski menulis dalam buku notesnya (catatan pada tanggal 16.4.1864): "Mencintai manusia sebagai dirinya tidak mungkin, menurut pemisah Kristus. Hukum kepribadian di bumi mengikat, ego menahan... . Meskipun demikian, setelah Kristus muncul sebagai manusia ideal dalam darah dan daging, menjadi jelas sekali bahwa perkembangan tertinggi dan puncak dari kepribadian justru harus mencapai tingkatan tersebut (sepenuhnya di akhir perkembangan, dan titik tujuan), di mana manusia menemukan, sadar, dan dengan sepuh kekuatan hakikatnya merasa yakin bahwa penggunaan tertinggi yang dapat dilakukannya dengan kepribadiannya, dan perkembangan penuh dari egonya, adalah menghancurkan egonya, memberikannya sepenuhnya kepada semua dan setiap orang tanpa berbagi dan ikhlas. Itulah kebahagiaan tertinggi.

Saya rasa, kali ini, kata terakhir sebaiknya kita serahkan pada Dostoievski.

#### Catatan

<sup>1</sup> Saya mengutip terjemahan Lily Denis, yang diterbitkan dalam edisi dwibahasa *Catatan* oleh Aubier-Montaigne, 1972.

## 9. PENGENALAN KEKOSONGAN:

*Heart of darkness 1)*

*Heart of darkness* karya Joseph Conrad sekilas menyerupai sebuah cerita petualangan. Seorang anak kecil bermimpi tentang di ruang-ruang putih di peta. Setelah dewasa, Marlow memutuskan untuk menjelajahi salah satu ruang-ruang putih itu, yang paling luas: jantung benua hitam yang dapat dicapai melalui sebuah sungai yang berkelok-kelok. Sebuah tugas dibebankan kepadanya: untuk bergabung dengan salah seorang wakil perusahaan, Kurtz, yang mengkhususkan diri pada pengumpulan gading. Bahayanya pun diberitahu. Meskipun demikian, cerita kuno tersebut tidak selalu tepat: resiko yang tampaknya diramalkan oleh dokter perusahaan termasuk kategori kejiwaan. Ia mengukur tengkorak kepala mereka yang akan melakukan perjalanan dan menanyai mereka apakah dalam keluarga mereka ada yang menderita sakit jiwa.

Demikian pula, kapten Swedia yang membawa Marlow ke pos pertama merasa pesimis akan masa depannya, dan pengalaman yang diceritakannya adalah pengalaman seorang laki-laki yang menggantungkan diri sendirian. Bahaya datang dari dalam, petualangan terjadi dalam jiwa para penjelajah, bukan dalam situasi yang mereka alami.

Kelanjutan cerita hanya menegaskan kesan tersebut. Di pos pusat tempat akhirnya Marlow tiba, ia terpaksa tidak melakukan kegiatan apapun karena kapal uap yang seharusnya ia pimpin tenggelam.

Berbulan-bulan berlalu, selama itu satu-satunya kegiatan Marlow adalah menunggu pengiriman paku keling yang tidak mereka miliki. Tidak terjadi apa-apa; dan ketika terjadi sesuatu, cerita tak mau mengungkapkannya kepada kita. Demikian juga, mengenai keberangkatan menuju pos Kurtz, mengenai pertemuan Kurtz dengan direktur pos pusat, kembalinya Marlow dan hubungannya dengan "para peziarah" setelah kematian Kurtz. Selama adegan yang menentukan saat terjadi kontak dengan Kurtz. Marlow tetap berada di kapal dan bercakap-cakap dengan seorang Rusia yang tidak berarti. Kita tidak pernah mengetahui apa yang terjadi di daratan.

Atau ambillah saat yang secara tradisional merupakan puncak cerita petualangan, yaitu peperangan. Dalam buku ini peperangan terjadi antara orang kulit putih dan orang kulit hitam. Satu - satunya korban tewas yang dianggap pantas untuk disebutkan adalah pengemudi kapal laut. Sekali lagi, Marlow hanya membicarakannya karena darah korban membasahi sepatunya, dan dia terpaksa membuang sepatu itu ke laut. Penyelesaian peperangan tak penting: tembakan orang-orang kulit putih tidak mengenai seorang pun dan hanya menimbulkan kepulan asap ("Melihat pucuk-pucuk pohon bergoyang-goyang dan berterbangan, aku tahu bahwa hampir semua tembakan terlalu tinggi"). Sedangkan orang-orang kulit hitam melarikan diri ketika mendengar peluit kapal: "Makian kemarahan dan teriakan perang berhenti sebentar...Keadaan yang kacau hanya terjadi akibat suara peluit kapal uap yang melengking."

Demikian juga halnya saat lain pada waktu ketegangan cerita memuncak, gambaran yang tidak terlupakan tentang seorang wanita kulit hitam yang keluar dari hutan, pada waktu orang menaikkan Kurtz ke kapal, "Tiba-tiba wanita itu merentangkan lengannya yang telanjang dan mengangkatnya lurus ke atas kepalanya, bagaikan melampiaskan keinginannya yang tidak tertahankan untuk dapat menyentuh langit..."

Gerakan tersebut berkesan kuat, namun hanya merupakan tanda yang penuh teka-teki dan bukan suatu tindakan.

Bila ada petualangan, petualangan itu pun tidak ada pada saat pembaca merasa menemukannya: petualangan tidak ada dalam lakuan melainkan dalam interpretasi yang diperoleh dari data-data tertentu, yang sudah diberikan sejak awal. Petualangan yang seharusnya dapat menarik perhatian kita, tidak berhasil karena penyelesaiannya diberitahu jauh sebelumnya dan berkali-kali, hal itu bertentangan dengan kaidah suspens. Bahkan pada awal perjalanan, Marlow memberitahu pembacanya, "Aku mempunyai firasat bahwa di bawah matahari yang membuatkan di negeri itu, aku akan belajar mengenal setan, kelemahan, kemunafikan, pandangan ragu-ragu, setan gila yang serakah dan tanpa ampun." Bukan hanya kematian Kurtz, juga takdir Marlow selanjutnya sudah diingatkan berkali-kali ("Telah ditakdirkan bahwa akulah yang harus memelihara kenangannya").

Hadirnya fakta tidaklah penting, karena yang penting adalah interpretasinya. Perjalanan Marlow hanya mempunyai satu tujuan, "Perjalanan itu kulakukan hanya agar aku bisa bercakap-cakap dengan Pak Kurtz... Aku .. sadar bahwa sebenarnya justru itulah yang aku harapkan, yaitu percakapan dengan Kurtz." Berbicara adalah untuk mengerti, bukan untuk bertindak. Itu pasti alasan Marlow untuk pergi mencari Kurtz setelah Kurtz melarikan diri. Sebaliknya Marlow membantah bahwa Kurtz diculik oleh para peziarah: Kurtz seharusnya dapat lolos seperti itu dari pandangannya, dan pendengarannya. Ia seharusnya tidak bisa dikenali. Jadi, perjalanan ke hulu sungai merupakan usaha untuk memperoleh kebenaran, ruang merupakan lambang waktu; petualangan-petualangan gunanya adalah untuk memahami. "Perjalanan ke hulu dapat dikatakan merupakan usaha untuk melihat kembali masa awal dunia..." "Kita melakukan perjalanan pada malam hari di masa awal dunia."

Cerita lakuan ("mitologi") hanya hadir untuk memungkinkan perkembangan sebuah cerita pengenalan ("gnoseologi"). Lakuan tidak penting karena semua usaha ditekankan pada pencarian *manusia*. (Conrad menulis di tempat lain: "Tidak ada yang lebih remeh di bawah matahari selain seorang petualang sejati.") Petualang Conrad - jika kita

mau menyebutnya demikian - telah mengubah arah pencariannya: ia tidak lagi berusaha untuk menaklukkan melainkan untuk mengetahui.

Banyak detil yang tersebar di sepanjang cerita memastikan bahwa "mengenal" (*to know*) mendominasi "melakukan" (*to do*), karena gambaran menyeluruh terpantul gerakan-gerakan tertentu yang tak terhingga jumlahnya yang semuanya menuju ke arah yang sama. Tokoh-tokoh dalam buku itu tidak pernah berhenti merenungkan arti tersembunyi dari kata-kata yang didengarnya, makna yang tidak dapat dipahami dari tanda-tanda yang mereka terima. Direktur mengakhiri semua ucapannya dengan senyuman yang "bagaikan sebuah cap yang dibuhulkan pada ucapannya agar kalimat yang paling kasar pun menjadi sepenuhnya tidak dapat dimengerti". Pesan si orang Rusia, yang harus membantu para pengembara, entah mengapa, ditulis dalam gaya sebuah telegram, yang menyebabkan pesan itu tidak dapat dimengerti. Kurtz tahu bahasa orang kulit hitam tetapi ketika ditanya, "Anda mengerti itu?", ia hanya memberikan "senyum yang tidak dapat diartikan". Senyuman sama misteriusnya dengan kata-kata yang diucapkan dalam bahasa yang tidak dikenal.

Kata-kata menuntut interpretasi; lebih-lebih lagi lambang-lambang nonverbal yang saling dipertukarkan. Kapal kembali ke hulu sungai. "Kadang-kadang di malam hari, bunyi tam-tam dari balik pepohonan, terdengar sampai ke sungai dan terus terdengar sayup-sayup, seakan-akan berkeliaran di udara, di atas kepala, hingga fajar menyingsing. "Tidak mungkin mengatakan bahwa bunyi tam-tam itu berarti perang, damai atau doa." Demikian juga, dengan fakta-fakta simbolik: peristiwa, perilaku, dan situasi. Kapal tenggelam di dasar sungai, "Aku tidak dapat seketika itu juga menangkap makna tenggelamnya kapal itu." Para peziarah tetap tak berbuat apa-apa di pos pusat, "Kadang-kadang aku bertanya apa artinya semua itu." Lagipula pekerjaan Marlow - memandu kapal - tidak lain hanya kemampuan menginterpretasikan tanda-tanda, "Aku harus menerka jalannya pelayaran, mengenali - terutama berdasar inspirasi - tanda-tanda sebuah palung yang tidak tampak. Aku harus waspada terhadap karang-karang yang tersembunyi (...) Dan aku harus

memperhatikan tanda-tanda berupa kayu mati yang dipotong orang pada malam hari untuk memperoleh asap pada keesokan harinya. Anda harus menerapkan semuanya pada hal-hal sejenis itu, pada insiden-insiden yang terjadi di permukaan saja, reapitanya, realita itu sendiri memudar. Kebenaran yang hakiki tetap tersembunyi... Terimakasih Tuhan!" Kebenaran, realita, dan hakikat tetap tidak dapat disentuh. Kehidupan terkuras untuk menafsirkan tanda-tanda.

Hubungan antar manusia tidak lain adalah suatu penelitian hermeneutik. Menurut Marlow, orang Rusia "tak bisa dijelaskan", "salah satu dari masalah-masalah yang tidak dapat dipecahkan itu." Tapi Marlow sendiri adalah objek penafsiran bagi para buruh pabrik batu bata. Pada gilirannya, ketika berbicara tentang hubungan Kurtz dan istrinya, si orang Rusia harus mengakui, "Aku tidak mengerti." Bahkan rimba itu sendiri bagi Marlow "begitu gelap, begitu tidak dapat dimasuki oleh pikiran manusia" (perhatikan: "oleh pikiran manusia" dan bukan oleh tubuh), sehingga ia mengira menemukan kehadiran "pesona yang membisu" di dalam rimba.

Beberapa episode berlambang juga menunjukkan bahwa episode itu merupakan cerita yang memperlihatkan interpretasi simbol yang sangat kuat. Pada awalnya, di pintu masuk perusahaan, di sebuah kota Eropa, kita melihat dua orang wanita. "Ketika aku berada di sana, sering kali aku melihat kembali kedua makhluk itu, penjaga pintu. Kegelapan yang sedang merajut benang wol hitam seakan sedang membuat kain kafan yang hangat. Yang satu menyilakan masuk, terus menerus menyilakan masuk ke dalam dunia tak dikenal, yang lain mengamati wajah-wajah yang gembira dan yang tidak menghiraukan mata tuanya yang dingin." Yang satu berusaha mengetahui (secara pasif); yang lain mengantar pada pengenalan yang luput darinya: itu adalah wajah pengenalan yang memberitahukan jalan cerita selanjutnya. Pada akhir cerita, kita temukan gambaran simbolik lain: tunangan Kurtz bermimpi mengenai apa yang dapat dilakukannya jika ia berada di dekatnya, "Aku akan menyambut dengan penuh kecemburuan hembusan napasnya yang paling lemah, ucapannya yang

paling kecil, setiap gerakannya, setiap pandangannya" : ia seharusnya membuat koleksi tanda-tanda.

Cerita Marlow dimulai dengan sebuah parabola tentang seorang Romawi khayalan yang menaklukkan Inggris pada tahun nol. (Pada bagian permulaan itu Kurtz dan benua hitam belum diceritakan). Orang Romawi itu akan menghadapi kebuasan yang sama, misteri yang sama - sesuatu yang tidak dapat dimengerti. "Ia harus hidup ditengah-tengah ketidakmengertian, yang sendirinya sudah merupakan sesuatu yang memuakkan... Namun, di dalamnya ada semacam daya pakau yang mulai bekerja." Cerita selanjutnya, yang menjelaskan kasus umum tersebut adalah cerita yang mempelajari seni interpretasi.

Metafora putih dan hitam, terang dan gelap yang berlimpah, yang dengan mudah dapat dilihat di dalam teks, sudah barang tentu tidak asing dalam masalah pengenalan. Pada dasarnya, dan sesuai dengan metafora bahasa, kegelapan sama dengan ketidaktahuan, terang berarti pengenalan. Inggris yang gelap sejak awal digambarkan dengan nama: kegelapan. Senyuman misterius sang direktur memberikan efek yang sama, "Ia mengunci seruan itu dengan senyuman aneh, seakan-akan sesaat menguakkan pintu pada kegelapan yang dijaganya. Sebaliknya, cerita Kurtz menerangkan keberadaan Marlow, "Bagiku ia kelihatan memancarkan semacam sinar ke semua benda di sekitarku dan di dalam pikiranku. Meskipun tadinya dia gelap, menyedihkan - sama sekali tidak luarbiasa, juga tidak terlalu terang ... Tidak, tidak terlalu terang... Dan meskipun demikian, kelihatannya memancarkan semacam cahaya..."

itulah yang diacu judul cerita, *Heart of Darkness*. Ungkapan itu muncul berulang kali sepanjang teks: untuk menunjukkan bagian dalam benua yang tidak dikenal yang menjadi tujuan kapal. ("Kami semakin masuk ke dalam jantung kegelapan") atau tempat dari mana kapal kembali ("Arus gelap menjauh dengan cepat dari jantung kegelapan"). Ungkapan itu menunjukkan pula orang yang merupakan titisan jiwa yang tidak dapat disentuh, Kurtz, sebagaimana ia hidup dalam kenangan Marlow ketika ia melangkahi ambang pintu rumah

tempat tinggal Fiancée; atau di kalimat terakhir teks, tempat ketidaktauan, yang dialiri arus deras sungai lain, "menuju jantung yang gelap tanpa akhir". Sebagai persamaan, kegelapan juga merupakan lambang bahaya atau keputusan.

Sebenarnya status kegelapan lebih bersifat ambigu, karena kegelapan menjadi obyek hasrat; sedangkan cahaya sama dengan kehadiran, dalam semua hal itu ada kekecewaan. Kurtz sendiri, obyek hasrat keseluruhan cerita, merupakan "kegelapan yang tidak dapat ditembus". Ia menyamakan dirinya sampai sedemikian rupa dengan kegelapan sehingga pada waktu ada cahaya di sebelahnya, ia tidak menyadarinya "Aku berbaring dalam kegelapan menunggu kematian..." Cahaya menyala paling tidak satu kaki dari wajahnya." Ketika pada malam hari dibuat cahaya, Kurtz tidak ada: "Cahaya menyala di dalam tetapi Pak Kurtz tidak ada." Ambiguitas cahaya diterjemahkan secara paling baik dalam adegan kematian Kurtz: pada waktu melihat Kurtz meninggal, Marlow mematikan lilin-lilin: Kurtz adalah milik kegelapan. Kemudian Marlow pergi ke kabin yang terang dan menolak meninggalkan kabin itu. Sikapnya menyebabkan yang lain menuduhnya tidak berperasaan: "Di sini ada lampu - cahaya, mengertikah anda - dan di luar gelap sangat menakutkan!" Cahaya menentramkan pada waktu Anda terhindar dari kegelapan.

Ambiguitas yang sama menandai pembagian hitam dan putih. Sekali lagi, sesuai dengan metafora bahasa, hal tak dikenal digambarkan dengan warna hitam: kita telah melihat warna hitam yang merupakan warna benang yang dirajut oleh dua orang wanita di pintu masuk perusahaan. Warna itulah warna benua yang tidak dikenal ("pinggiran sebuah rimba raya berwarna hijau sangat tua hampir hitam"), demikian juga warna kulit penduduknya. Itu berarti, orang kulit hitam yang berhubungan dengan orang putih sudah tercemar: mereka pasti mempunyai suatu noda putih. Para pendayung yang berperahu dari daratan ke kapal: perahu "dinaiki oleh para pendayung berkulit hitam. Kita dapat melihat mereka dari jauh dari bagian putih mata mereka yang berkilau". Atau mereka yang bekerja untuk orang kulit putih: "tampak mencolok pada leher yang hitam itu sepotong tali

putih yang datang dari seberang laut." Jadi, bahaya juga hitam, dan hitam dilebih-lebihkan sampai terasa luu pada peristiwa tentang seorang kapten Denmark yang terbunuh karena dua ekor ayam, "ya, dua ekor ayam hitam".

Meskipun demikian, warna putih tidak lebih daripada cahaya, hanya mempunyai nilai jika diinginkan: orang ingin warna hitam, dan warna putih hanya merupakan hasil yang mengecewakan dari pemenuhan suatu hasrat. Warna putih akan diingkari: kebenaran dapat menipu (demikian juga ruang-ruang putih di peta yang menyembunyikan benua hitam) atau khayali. Orang kulit putih percaya bahwa gading putih, adalah kebenaran terakhir; tapi, Marlow berteriak, "selama hidup aku belum pernah melihat sesuatu yang begitu tidak nyata...". Warna putih dapat menghambat pengenalan, seperti kabut putih, "lebih membutuhkan daripada malam itu sendiri", yang menghalanginya untuk mendekati Kurtz. Akhirnya warna putih adalah orang kulit putih yang berhadapan dengan orang kulit hitam. Etnosentrisme paternalis Conrad (yang dapat melebihi antikolonialisme di abad XX) tidak dapat menghalangi kita untuk melihat bahwa rasa simpatinya tertuju pada penduduk asli benua hitam: orang kulit putih kejam dan bodoh. Kurtz, ambigu dalam hubungan antara terang dan gelap; demikian pula halnya hubungan antara putih dan hitam. Oleh karena itu di satu pihak, akibatnya percaya bahwa dia melihat kebenaran, dalam laporannya, Kurtz menganjurkan agar orang kulit putih menguasai orang kulit hitam. Sebagai pencari gading yang tak kenal lelah, kepalanya pun menjadi "seperti gundukan gading". Tapi, di lain pihak ia menghindari orang kulit putih, dan ingin tinggal bersama orang kulit hitam. Bukanlah suatu kebetulan bila Marlow mengungkapkan pertemuannya dengan Kurtz sebagai "warna hitam yang khas dari peristiwa itu".

Dengan demikian, cerita penuh dengan warna hitam dan putih, kegelapan dan cahaya, karena warna-warna itu disesuaikan dengan proses pengenalan - dan dengan kebalikannya, yaitu ketidaktahuan, dengan segala nuansa yang dapat dimiliki oleh kedua istilah itu. Sampai pada warna-warna dan bagian yang suram, semuanya

menunjukkan ciri pengenalan. Tetapi, tidak satu pun yang dapat memperlihatkan dominasi pengenalan dengan jelas sekali kecuali peran yang dimainkan Kurtz di dalam cerita. Teks itu sebetulnya merupakan cerita pencarian Kurtz. Itulah yang kita ketahui sedikit demi sedikit dan dengan cara kilas balik. Gradasi yang diikuti adalah gradasi pengenalan Kurtz. Perpindahan dari bab satu ke bab dua terjadi pada episode waktu Marlow berkata kepada diri sendiri, "Bagiku, kelihatannya aku menjelaskan Kurtz untuk pertama kali". Perpindahan dari bab kedua ke ketiga terjadi pada waktu pertemuan Marlow dengan si orang Rusia, salah satu tokoh buku itu yang mengenal Kurtz secara lebih dekat. Lagipula Kurtz bukan satu-satunya subyek dari bab pertama, padahal ia mendominasi bab kedua. Dalam bab ketiga akhirnya kita temukan episode-episode yang sama sekali tidak berhubungan dengan perjalanan di sungai tetapi yang menunjang pengenalan Kurtz: yaitu pertemuan-pertemuan selanjutnya dengan kerabat dekatnya, atau pencarian orang-orang yang ingin mengetahui siapa dia sebenarnya. Kurtz adalah pusat daya tarik seluruh cerita tetapi baru kemudian kita temukan garis-garis kekuatannya. Kurtz adalah kegelapan, obyek hasrat cerita, jantung kegelapan, "kegelapan gersang dari kalbunya". Kita dapat menerkannya ketika ia melukis dirinya, ia melukis kegelapan dan cahaya: "sketsa cat minyak kecil di atas papan kayu menggambarkan seorang wanita mengenakan kain berlipit-lipit dengan mata ditutup, membawa sebuah obor menyala. Latarnya gelap hampir hitam".

Kurtz benar-benar pusat cerita, dan pengenalannya adalah pusat kekuatan alur cerita. Kedudukan Kurtz di dalam cerita benar-benar khas: dapat dikatakan kita tidak mempunyai satu pun persepsi langsung atas tokoh tersebut. Pada sebagian besar teks tersebut, ia diperkenalkan dalam kala futur, sebagai makhluk yang ingin kita capai tetapi kita belum melihatnya. Itulah awal pemberitahuan Marlow; cerita-cerita berurutan yang menggambarkannya: cerita akuntan, cerita direktur, cerita buruh pembuat korek api. Cerita-cerita itu menyebabkan kita ingin mengenal Kurtz. Meskipun berpangkal pada kekaguman atau ketakutan, cerita-cerita itu tidak memberitahukan

banyak hal di luar kenyataan bahwa ada sesuatu yang harus diketahui. Kemudian perjalanan ke hulu sungai, cerita yang seharusnya dapat mengantar kita pada Kurtz yang sebenarnya. Namun, halangan makin bertambah: mula-mula kegelapan, serangan orang-orang kulit hitam, kabut tebal yang menghalangi semua penglihatan. Sampai pada bagian itu, halangan-halangan yang secara khas bersifat naratif menambah halangan-halangan yang berasal dari rimba. Alih-alih melanjutkan cerita tentang kemajuan pengenalannya atas Kurtz, tiba-tiba Marlow berhenti dan memberikan gambaran retrospektif mengenai pahlawannya, seakan-akan Kurtz hanya bisa hadir dalam kala-kala ketidakhadiran, yaitu kala lampau atau kala futur. Inilah yang dikatakan dengan tegas oleh sang direktur, "Dia orang hebat", ketika Marlow yang baru saja bertemu dengan Kurtz memberikan perhatian dengan berkata, "Saya anggap Pak Kurtz orang hebat". Dari gambaran tersebut kita kembali kecerita, tapi kekecewaan-kekecewaan baru menanti. Bukannya Kurtz yang kita temukan melainkan si orang Rusia, pemrakarsa hubungan yang baru dengan tokoh utama yang tidak hadir. Akhirnya Kurtz muncul, namun kita tidak mendapat banyak penjelasan. Mula-mula ia sekarat, lebih terlihat dalam ketidakhadiran daripada dalam kehadiran. Kita hanya melihatnya dari jauh dan sekilas. Ketika pada akhirnya kita menghadapi kehadirannya, Kurtz hanya muri berupa suara. Jadi, hanya berupa kata-katanya yang sama-sama menjadi obyek interpretasi seperti halnya cerita-cerita tokoh-tokoh lain tentang Kurtz. Sebuah dinding telah berdiri antara Kurtz dan kita ("Kurtz berpidato. Alangkah bagus suaranya! Alangkah bagus suaranya! Suaranya tetap jernih sampai akhir"). Tidak aneh bila suaranya betul-betul mengesankan: "Volume suara yang dihasilkannya dengan mudah, tanpa harus menggerakkan bibir telah membuat aku kagum. Alangkah bagus suaranya! Alangkah bagus suaranya! Suaranya berat, dalam dan bergetar dan orang yakin bahwa laki-laki itu bahkan tidak bisa berbisik. "Namun demikian, kehadiran misterius itu tidak berlangsung lama dan segera sehelai cadar jatuh di wajahnya, membuatnya tidak dapat dilihat. Kematian nyaris tidak mengubah apa-apa, karena selama masa hidupnya kita tidak mungkin

mengenalnya. Kita hanya beralih dari perkiraan ke kenangan. Jadi, tidak hanya proses mengenal Kurtz yang mengisi cerita Marlow, tapi juga pengenalan itu tidak mungkin: kita telah menjadi akrab dengan Kurtz, tetapi kita tidak mengenalnya, kita tidak tahu rahasianya. Kekecewaan itu dikatakan oleh Conrad dengan berbagai cara. Pada akhirnya Marlow hanya dapat mengikuti sebuah bayangan, "bayangan Pak Kurtz" yang hanya membuat kata-kata yang diucapkan oleh Kurtz menjadi lebih pekat. Bayangan yang lebih hitam dari bayangan malam dan dengan anggung terselubung oleh kepandaiannya bertutur kata yang cemerlang. "Jantung kegelapan tidak ada" di mana-mana", dan kita tidak dapat mencapainya. Kurtz pingsan sebelum kita dapat mengenalnya ("Semua yang dimiliki Kurtz lewat di tanganku: jiwanya, raganya, kedudukannya, proyek-proyeknya, gadingnya, dan karirnya. Yang tinggal hanya kenangan..."). Namanya Kurtz, pendek, hanya tampaknya saja mengecohkan. Marlow mengatakannya pada saat ia melihat tokoh itu untuk pertama kali, "Kurtz, Kurtz, dalam bahasa Jerman berarti pendek, bukan? ... Dan, nama itu sama benarnya dengan sisa hidupnya, bahkan dengan kematiannya. Ia kelihatan tinggi, paling tidak tujuh kaki. Kurtz tidak kecil seperti yang ditunjukkan oleh namanya, tapi pengenalan kita tentang dirinya tetap pendek, apa yang kita ketahui tentangnya tidak pernah cukup dan bukanlah suatu kebetulan jika ia melawan terhadap usaha orang-orang kulit putih ketika mereka menariknya ke luar dari kegelapan. Marlow tidak mengerti Kurtz, padahal akhirnya ia menjadi orang kepercayaannya ("ia menghormati aku dengan kepercayaannya yang besar"). Demikian juga setelah kematiannya, usahanya untuk mengerti Kurtz tetap sia-sia: "sepupuhnya sendiri... tidak dapat menunjukkan bagaimana Kurtz itu sebenarnya".

Kurtz adalah jantung kegelapan, tetapi jantung itu kosong. Kita hanya dapat memimpikannya pada saat terakhir, di ambang kematian pada saat kita memperoleh pengenalan mutlak ("saat terakhir dari pengenalan yang sempurna"). Sebenarnya yang dikatakan Kurtz pada saat itu adalah kata-kata yang mengujarkan kekosongan, yang

membatalkan pengenalan, "Mengerikan! Mengerikan!" Kengerian mutlak yang tidak akan pernah kita ketahui bentuknya.

Tidak ada bagian yang dapat membuktikan cemoohan terhadap pengenalan dengan lebih baik, selain bagian akhir cerita tentang pertemuan Marlow dengan Fiancée. Wanita itu mengatakan, "Akulah yang paling mengenalnya", padahal kita tahu betapa pengenalan itu tidak sempurna, bahkan semu. Tidak ada yang tersisa dari Kurtz selain kenangannya, tetapi kenangan itu salah. Ketika wanita itu meneriakkan, "betul! betul!", suatu kebohongan baru saja ditegaskan. "Paling tidak kata-katanya tidak mati", ia menghibur diri. Sesaat kemudian, ia berhasil menarik Marlow suatu kebohongan atas kata-kata terakhir Kurtz, "Kata terakhir yang diucapkannya adalah nama Anda" "Aku tahu, aku pasti!" jawab Fiancée. Apakah karena itu, selama percakapan antara dia dan Marlow berlangsung, saat setiap kata diucapkan, ruang menjadi lebih gelap?"

Pengenalan itu tidak mungkin karena jantung kegelapan itu sendiri gelap, telah dikatakan teks kepada kita. Perjalanan betul-betul menuju ke pusat ("tepat di pusat"). Ke dalam, ke dasar: "Rupanya, alih-alih pergi ke tengah benua, aku sedang terbenam ke pusat bumi". Pos Kurtz bernama Pos Dalam. Kurtz benar ada "di dalam sana", tapi pusat itu kosong" Sebuah sungai yang sepi, suatu keheningan yang dalam, sebuah rimba yang tidak dapat dimasuki." Menurut direktur, "orang-orang yang datang ke sini seharusnya tidak mempunyai perasaan". Peraturan itu benar-benar dipatuhi. Ketika melihat buruh pabrik batu bata, Marlow mengatakan: "Seandainya aku mencoba, aku seharusnya dapat menusuk dengan telunjukku tanpa menemukan apapun di dalam diri mereka. "Kita ingat, sang direktur sendiri menyunggingkan senyum misterius dalam segala hal; tapi mungkin rahasianya tidak dapat ditebak karena tidak ada. "Ia tidak pernah mengungkapkan rahasianya. Kalau dipikir-pikir, mungkin memang tidak ada apa-apa pada dirinya.

Bagian dalam tidak ada, tidak lebih dari artinya yang terakhir dan pengalaman Marlow semuanya tidak "meyakinkan". Tiba-tiba tindakan pengenalan itu yang dipertanyakan. "Alangkah aneh kehidupan

itu: suatu pelaksanaan misterius dari pemikiran yang tak kenal ampun untuk suatu tujuan yang remeh... Yang paling dapat kita harapkan adalah cahaya atas diri sendiri-sendiri yang diperoleh ketika sudah terlambat. Kemudian kita tinggal memendam penyesalan yang tak pernah berakhir. "Mesin bekerja dengan sangat baik - tetapi kosong. Pengenalan yang paling baik pada orang lain hanya memberitahu pengenalan itu sendiri. Proses pengenalan yang berlangsung dengan cara yang benar sama sekali tidak membuktikan bahwa kita dapat mencapai obyek dari pengenalan itu. Kita bahkan mencoba mengatakan, justru sebaliknya. Inilah yang tidak dapat dimengerti oleh E.M. Forster. Ia bingung membaca Conrad dan menyatakan demikian, "Hal yang secara khas senantiasa luput dalam kasusnya, karena dia selalu menjanjikan pernyataan filosofis yang umum tentang dunia, dan kemudian ia surut ke balik kata-kata yang melayang-layang. Dalam karyanya ada kegelapan yang memusat - sesuatu yang mulia, berani, yang mengilhami, setengah lusin buku besar - tapi gelap! gelap!" Kita sudah tahu apa yang dimaksud dengan kegelapan. Conrad menulis di tempat lain: "Tujuan seni tidak terletak pada logika yang jelas dalam kesimpulan yang cemerlang; tujuan seni bukan pengungkapan salah satu rahasia tak berperasaan yang kita namakan Hukum Alam."

Kita telah melihat bahwa kata-kata memegang peranan yang menentukan dalam proses pengenalan: kata-kata adalah cahaya yang harus melenyapkan kegelapan, tapi ternyata tidak berhasil. Itulah yang kita pelajari dari contoh Kurtz. "Di antara semua bakatnya, yang melebihi orang lain dan sepertinya menimbulkan adanya suatu kesan kehadiran yang riil, adalah bakat berbicara, adalah kata-katanya. Bakat yang menggairahkan dan yang mengilhami ujaran, bakat yang paling dibenci dan paling mulia di antara bakat-bakatnya, arus cahaya yang bergetar atau aliran khayali yang menyembur dari jantung kegelapan yang tak dapat ditembus." Tetapi, hal itu hanya contoh dari sesuatu yang lebih umum, yaitu kemungkinan membangun suatu realita, mengatakan kebenaran dengan bantuan kata-kata; petualangan Kurtz merupakan suatu parabola cerita. Sama sekali bukan suatu kebetulan

bila di masa hidupnya Kurtz juga seorang penyair - sebagaimana dia juga seorang pelukis dan pemusik. Bukanlah suatu kebetulan bila terdapat banyak analogi dibangun antara kedua cerita, yang membingkai dan yang dibingkai, di antara dua sungai, dan akhirnya antara Kurtz dan Marlow sang penutur, (hanya mereka berdua yang mempunyai nama dalam cerita; yang lain hanya diwakili jabatannya: direktur, akuntan, - yang kita temui baik dalam cerita yang dibingkai maupun yang membingkai) dan secara korelatif, antara Marlow sang tokoh dan para pendengarnya, yang peranannya kita (pembaca) pegang. Kurtz adalah suara. "Aku menemukan sesuatu yang aneh, bahwa aku tidak pernah ditampilkan sebagai orang yang bertindak tapi sebagai orang yang bertutur. Aku tidak berkata: "Aku tidak akan melihatnya "atau "Aku tidak akan pernah menjabat tangannya", melainkan "Aku tidak akan pernah mendengarnya! "Orang itu menampilkan dirinya kepadaku sebagai sebuah suara." Tetapi, bukanlah Marlow - sang penutur - sama saja?" Bagi kita, sudah lama duduk memisahkan diri, ia hanya sebuah suara. "Yang tak lain hanya sebuah definisi dari sang pengarang, "Sang seniman... hanyalah suara, sama seperti keheningan baginya adalah seperti kematian", tulis Conrad dalam sebuah artikel. Marlowlah yang bertugas menjelaskan hubungan antara kedua rangkaian, pada saat ceritanya terputus. "Kurtz... bagiku hanya sebuah nama. Aku juga tidak melihat manusianya di balik nama itu, sama seperti Anda sendiri. Apakah Anda melihatnya? Apakah anda melihat cerita? ... Apakah Anda melihat sesuatu, apapun?" Yang satu seperti yang lainnya, si penjelajah seperti si pembaca; hanya berurusan dengan tanda yang harus mereka bentuk, yang satu membentuk pengacu (realita yang mengelilinginya), yang lain membentuk acuan (apa yang diceritakan). Si pembaca (seluruh pembaca) ingin mengenal obyek cerita seperti Marlow ingin mengenal Kurtz.

Oleh karena itu, hasrat terakhir mengecewakan, begitu pembaca atau pendengar tidak akan pernah mencapainya sebagaimana dikehendaki oleh acuan cerita: jiwanya juga tidak hadir. Apakah tidak berarti sesuatu, bila cerita di mulai saat matahari terbenam, bersamaan

dengan menebalnya kegelapan? "Kegelapan menjadi sangat kelam sehingga kita, pendengar, hampir tidak dapat saling membedakan satu dengan yang lainnya.' Bila mengenal Kurtz dalam cerita Marlow sepertinya tidak mungkin, begitu pula membangun berdasarkan kata-kata maupun segala usaha menjangkau benda-benda melalui kata-kata, juga tidak mungkin. "Tidak, tidak mungkin. Tidak mungkin mengembalikan gairah kehidupan suatu zaman tertentu dari keberadaannya, yang sesungguhnya adalah realita, arti, hakikat yang halus dan merasuk. Tidak mungkin." Inti, kebenaran - jiwa cerita - tidak dapat dijangkau, pembaca tidak akan pernah menjangkaunya. "Anda tidak dapat mengerti. "Kata-kata tidak dapat menyampaikan kata-kata. "Aku sudah katakan kata-kata yang kita pertukarkan, dengan mengulangi kalimat-kalimat yang kita ucapkan - tapi apa yang terjadi! Anda hanya melihatnya sebagai kata-kata biasa, suara yang kita akrabi dan tidak jelas, yang biasa digunakan sehari-hari... Bagiku kalimat itu mengungkapkan sifat sugesti yang menakutkan dari kata-kata yang terdengar dalam mimpi, kalimat yang diucapkan dalam sebuah mimpi buruk," Aspek kata-kata yang seperti itu, kita tidak mungkin menciptakannya.

Kita tidak mungkin mencapai acuannya. Inti cerita kosong, seperti juga manusia-manusianya. Bagi Marlow, "makna sebuah episode tidak harus dicari di dalamnya, seperti sebuah inti, tapi di luar, karena hanya menyelubungi cerita, justru mengungkapkannya, bagaikan hawa panas yang menimbulkan kabut tipis, seperti lingkaran kabut yang kasang-kasang menyebabkan terlihatnya cahaya sepektral di terang bulan. Cahaya cerita adalah cahaya bulan yang samar-samar.

Jadi, cerita Kurtz melambangkan kenyataan fiksi tersebut, yaitu konstruksi dari sebuah pusat yang kosong. Kita tidak boleh keliru: tulisan Conrad betul-betul bersifat allegoris, seperti yang diperlihatkan oleh bermacam-macam kenyataan (bukankah tidak adanya nama diri merupakan alat penyamarataan). Namun, semua interpretasi allegoris atas *Heart of Darkness* tidak disambut dengan baik. Menafsirkan perjalanan di sungai sebagai sekedar tindakan turun ke neraka atau

sebagai penemuan tak sadar adalah suatu pernyataan yang seluruh pertanggungjawabannya dibebankan pada kritikus yang melontarkannya. Allegorisme Conrad bersifat intratekstual. Pencarian identitas Kurtz adalah sebuah allegori pembacaan, pembacaan itu sendiri pada gilirannya melambangkan seluruh proses pengenalan-pengenalan Kurtz adalah contohnya. Yang dilambangkan kemudian menjadi pelambang hal yang sebelumnya dilambangkan: perlambangan terjadi secara timbal balik. Arti terakhir, kebenaran tertinggi tidak ada di manapun karena tidak ada bagian dalam dan jantung itu kosong. Tanda-tandanya merujuk secara sirkular namun memang harus demikian, dari satu permukaan ke permukaan lain, dari kata-kata ke kata-kata.

## 10. MEMBACA SEBAGAI KONSTRUKSI

Yang ada di mana-mana justru tak diperhatikan. Tidak ada yang lebih umum dan lebih tidak diketahui daripada pengalaman membaca. Membaca tampaknya bisa begitu saja, sehingga sekilas tampaknya seperti tidak ada sesuatupun yang dapat dikatakan mengenai membaca.

Dalam kajian kesusastraan, kita kadang-kadang (jarang) menghadapi masalah dalam membaca. Masalah tersebut tercakup dalam dua sudut pandang yang sangat berbeda. Yang pertama berhubungan dengan para pembaca, dalam keanekaragaman historis atau sosial, kolektif, ataupun individual. Yang kedua berhubungan dengan gambaran pembaca, sebagaimana disajikan dalam teks-teks tertentu; pembaca sebagai tokoh atau bahkan sebagai "penerima cerita" (*narrataire*). Tetapi, masih ada bidang yang belum diteliti yaitu bidang logika membaca, yang tidak ditunjukkan dalam teks, meskipun masalah tersebut ada setelah masalah perbedaan individual.

Ada beberapa tipe membaca. Di sini saya hanya akan membicarakan salah satu tipe saja, tipe yang cukup penting, yaitu: membaca teks-teks fiksi klasik, tepatnya teks-teks yang dapat dikatakan representatif. "Membaca" yang dilakukan sebagai konstruksi.

Walaupun kita telah berhenti menganggap seni dan kesusastraan sebagai suatu imitasi, kita masih mempunyai kesulitan untuk melepaskan diri dari suatu cara melihat yang kita bawa-bawa sampai dalam kebiasaan linguistik kita, yaitu melihat roman sebagai representasi, dan pengalihan suatu realita yang sudah ada sebelumnya.

Walaupun cara pandang itu telah menimbulkan masalah, pandangan itu jelas memutarbalikkan jika dihubungkan dengan teksnya sendiri. Pertama-tama yang ada adalah teks, tidak ada hal lain kecuali teks. Hanya dengan menghubungkan suatu teks dengan tipe membaca khusus itulah kita membangun dunia imajiner teks yang bersangkutan. Roman tidak meniru realita, roman menciptakan realita. Formula praromantik itu bukanlah inovasi terminologis yang sederhana. Hanya perspektif konstruksi yang memungkinkan kita memahami secara benar mekanisme teks yang dikatakan representatif.

Dengan demikian, pertanyaan tentang membaca bagaimana sebuah teks mengantar kita pada suatu konstruksi dunia imajiner? Aspek-aspek yang mana saja dari teks yang menentukan konstruksi yang kita hasilkan selama membaca, dan dengan cara bagaimana?

Marilah kita mulai dengan yang paling sederhana.

### Ujaran Referensial

Hanya kalimat-kalimat referensial yang memungkinkan adanya konstruksi; padahal tidak semua kalimat bersifat referensial. Itulah kenyataan yang diketahui benar oleh para linguist dan para ahli logika. Tetapi, kita tidak perlu memasalahkan hal itu secara berlebihan.

Pemahaman adalah suatu proses yang berbeda dari konstruksi. Mari kita lihat dua kalimat yang terdapat dalam buku *Adolphe* "Saya merasa dia (tokoh utama wanita dalam buku itu) lebih baik daripada saya. Saya membenci diri saya sendiri karena merasa tidak pantas dibandingkan dengannya. Adalah suatu bencana jika kita tidak dicintai padahal kita mencintai. Tetapi, sangat membesarkan hati bila kita dicintai sepenuh hati pada saat kita tidak mencintai lagi." Kalimat pertama adalah kalimat referensial: karena kalimat tersebut mengungkapkan kembali suatu peristiwa (perasaan-perasaan *Adolphe*). Kalimat kedua bukan kalimat referensial: kalimat tersebut adalah peribahasa. Perbedaan antara kalimat pertama dan kedua ditandai oleh petunjuk gramatikal. Peribahasa (dalam bahasa Perancis) menuntut

kala kini, kata kerja dalam bentuk persona ketiga dan tidak mengandung anafora.

Suatu kalimat bisa referensial atau bukan referensial; tidak ada tingkatan transisi di antara keduanya. Meskipun demikian, dalam hal itu kata-kata yang membentuk kalimat tidak seluruhnya sama. Pilihan kata yang akan dibuat oleh pengarang akan membuahkan hasil yang sangat berbeda. Dua oposisi bebas tampaknya sangat jelas di sini: yaitu antara yang dapat dirasakan dan yang tidak dapat dirasakan; dan antara khusus dan umum. Sebagai contoh, Adolphe akan mengacu seperti ini pada masa lalunya, "di tengah-tengah kehidupan yang sangat tidak teratur". Pernyataan itu menggambarkan peristiwa-peristiwa yang dapat ditangkap indera, tetapi pada tingkatan yang sangat umum. Kita dapat dengan mudah membayangkan ratusan halaman yang memberikan dengan tepat kejadian yang sama. Sementara dalam kalimat lain, "Saya tidak menemukan seorang kritikus dalam diri ayah saya, melainkan seorang pengamat yang dingin dan tajam yang mula-mula tersenyum menghina, dan kemudian segera mengakhiri percakapan dengan sikap tidak sabar". Dalam kalimat tersebut peristiwa-peristiwa yang dapat dirasakan dapat diletakkan bersebelahan. Senyuman, kebisuan, adalah kenyataan yang dapat diamati; rasa kasihan dan ketidaksabaran adalah dugaan mengenai perasaan yang tidak dapat diperoleh secara langsung.

Biasanya, kita menemukan dalam teks fiksi yang sama contoh-contoh dari semua ragam ujaran (tetapi kita tahu bahwa pembagian ragam-ragam tersebut bervariasi menurut abad, aliran, atau bahkan berdasarkan organisasi teks secara menyeluruh. Kalimat-kalimat nonreferensial tidak diambil sebagai konstruksi dalam membaca (kalimat-kalimat tersebut termasuk jenis membaca yang lain lagi). Kalimat-kalimat referensial membentuk konstruksi-konstruksi yang sifatnya berlainan, sesuai dengan umum tidaknya kalimat-kalimat itu, apakah kalimat-kalimat itu menggambarkan peristiwa-peristiwa yang kurang lebih dapat dirasakan dengan panca indra.

## Saringan Naratif

Sifat-sifat ujaran yang digambarkan hingga kini, dapat diidentifikasi di luar keseluruhan konteks: sifat-sifat tersebut inheren dalam kalimat-kalimat itu sendiri. Meskipun demikian, kita membaca keseluruhan teks dan bukan kalimat-kalimat. Jadi, kita membandingkan-kalimat-kalimat tersebut berdasarkan dunia imajiner yang dibentuk oleh kalimat-kalimat itu. Ternyata kalimat-kalimat itu berbeda dalam beberapa hal atau bahkan menurut beberapa parameter. Dalam analisis naratif, tampaknya telah disetujui untuk memperhitungkan tiga parameter, yaitu kala, sudut pandang, dan modus. Dalam hal itu, kita masih berada dalam bidang yang relatif cukup dikenal saya telah berusaha untuk menguraikan dalam buku *Tata Sastra*; sekarang tinggal membahasnya berdasarkan sudut pandang membaca.

Modus: gaya langsung adalah satu-satunya sarana untuk menghilangkan semua perbedaan antara ujaran naratif dan dunia yang digambarkannya: kata-kata yang diceritakan sama dengan kata-kata yang diucapkan, konstruksinya langsung dan seketika. Tidak demikian halnya dengan peristiwa-peristiwa nonverbal, juga tidak demikian halnya dengan ujaran yang dipindahkan. Sebuah *Adolphe* mengatakan, "Tuan rumah kita, yang telah bercakap-cakap dengan seorang pembantu dari Napoli, yang telah melayani orang asing tersebut tanpa mengetahui namanya, - mengatakan pada saya bahwa dia sama sekali tidak pernah bepergian karena rasa ingin tahu, sebab ia tidak mengunjungi reruntuhan, situs, monumen-monumen, maupun orang." Kita dapat membayangkan percakapan antara si penutur dengan si tuan rumah, walaupun bukannya tidak mungkin bahwa ia, - meskipun dalam bahasa Italia - menggunakan kalimat yang serupa dengan kalimat yang mengikuti rumus "mengatakan pada saya bahwa". Konstruksi percakapan antara tuan rumah dan pembantu yang sama-sama digambarkan tidak begitu pasti; jadi kita mempunyai kebebasan yang lebih besar jika kita ingin membentuk konstruksi itu dalam detil-detilnya. Akhirnya percakapan-percakapan dan kegiatan-kegiatan biasa lainnya dari si pembantu dan Adolphe sama

sekali tidak pasti; hanya kesan menyeluruh yang disampaikan kepada kita.

Ujaran penutur dapat dianggap sebagai ujaran langsung walaupun dalam tingkatan yang tinggi; khususnya bila si penutur ditampilkan dalam teks (misalnya dalam kasus *Adolphe*). Peribahasa yang sebelumnya tidak termasuk sebagai konstruksi dalam membaca, akan dibicarakan di sini - tidak lagi sebagai tuturan melainkan sebagai penuturan. Bahwa *Adolphe*, si penutur telah merumuskan peribahasa seperti itu tentang malapetaka yang timbul karena dicintai seseorang, memberikan keterangan kepada kita tentang wataknya, dan juga tentang dunia imajiner yang melibatkannya.

Pada tataran temporal: waktu dalam dunia imajiner (waktu cerita) tersusun secara kronologis; padahal kalimat-kalimat dari teks tersebut tidak mematuhi dan tidak dapat mematuhi susunan itu. Jadi, pembaca secara tidak sadar mengembalikan segala sesuatunya pada tempatnya. Begitu pula kalimat-kalimat tertentu mengungkapkan beberapa peristiwa yang berbeda, tapi dapat dibandingkan (cerita iteratif = cerita yang berulang). Selama melakukan konstruksi, kita menyusun kembali kejamakan teks.

"Pandangan" (sudut pandang) yang kita miliki atas peristiwa-peristiwa yang diungkapkan sangat menentukan untuk melakukan konstruksi. Sebagai contoh, dalam hal pandangan yang menampilkan nilai, kita mempertimbangkan a). peristiwa yang dilaporkan; b). sikap orang yang "memandang" peristiwa itu. Kita juga dapat membedakan keterangan yang diberikan oleh suatu kalimat tentang obyeknya dengan keterangan mengenai subyeknya.; demikianlah penyunting buku *Adolphe* bisa hanya memikirkan yang kedua, dengan mengomentari cerita yang baru dibacakan seperti ini, "Aku membenci kesombongan yang berkisar seputar dirinya sendiri dengan menceritakan kejahatan yang telah dilakukannya, yang bertujuan membuat orang mengeluh dengan menggambarkan dirinya sendiri, dan yang sambil berjalan-jalan ke sana ke mari di tengah-tengah reruntuhan, melakukan analisis diri alih-alih bertaubat. Jadi, penyunting

membangun subyek cerita (Adolphe si penutur), bukan obyek ceritanya (Adolphe si tokoh dan Ellénore).

Biasanya kita tidak begitu menyadari betapa teks fiksi bersifat repetitif atau, sebutlah berlebihan (redundan); kita dapat terus maju tanpa takut keliru bahwa setiap peristiwa dari sebuah cerita disampaikan sekurang-kurangnya dua kali. Seringkali, pengulangan-pengulangan tersebut dilakukan melalui saringan yang baru saja disebutkan satu per satu: suatu percakapan akan direproduksi satu kali, kali lain percakapan itu akan disampaikan secara singkat; satu peristiwa akan diamati dari beberapa sudut pandang, disampaikan dalam kala futur, kala kini dan kala lampau. Selebihnya, semua parameter tersebut dapat saling berkombinasi.

Pengulangan sangat berperan dalam proses konstruksi: karena dari beberapa cerita kita harus membangun *satu* peristiwa. Hubungan-hubungan antara cerita-cerita yang berulang (répétitif) bervariasi dari hubungan persamaan sampai hubungan kontradiksi; dan bahkan persamaan material tidak perlu mengakibatkan persamaan makna (contohnya yang tepat adalah *The conversation*' sebuah film karya Coppola). Fungsi-fungsi pengulangan-pengulangan itu juga sangat beragam: pengulangan-pengulangan tersebut berfungsi membentuk kenyataan-kenyataan (dalam penyelidikan detektif) atau bahkan membuyarkannya seperti dalam *Adolphe*, kenyataan bahwa tokoh yang sama, dalam waktu yang sangat berdekatan, dapat mempunyai pandangan yang kontradiktif tentang peristiwa yang sama, membuat kita memahami bahwa wujud fisik tidak berdiri sendiri, tetapi selalu dilihat dalam hubungannya dengan lawan bicara, dengan pasangannya. Constans merumuskan sendiri hukum dunia-dunia itu sebagai tadi? Melalui kenyataan yang dideskripsikan oleh cerita-cerita tersebut, bukan dari dunia buku itu sendiri, melainkan dunia yang sudah diubah, seperti yang terdapat dalam jiwa setiap individu.

Kita mungkin dapat membuat skema tahapan-tahapan perjalanan konstruksi dengan cara berikut :

1. Cerita pengarang

4. Cerita pembaca

2. Dunia imajiner

yang diungkapkan  
oleh pengarangdunia imajiner yang  
dibangun oleh pembaca

Kita mungkin juga bertanya-tanya apakah perbedaan antara tahapan 2 dan 3 sebagaimana tampak dalam skema benar-benar ada. Apakah ada konstruksi selain konstruksi individual? Tidak sukar untuk menunjukkan bahwa jawaban atas pertanyaan di atas harus positif. Semua pembaca *Adolphe*, tidak perlu diragukan lagi bahwa Ellénore mula-mula hidup dengan bangsawan dari P\*\*\*, yang kemudian ditinggalkannya dan hidup dengan Adolphe. Lalu mereka berpisah; dan selanjutnya ellénore berkumpul lagi dengan Adolphe di Paris; dan seterusnya. Sebaliknya, tidak ada satu alat pun yang dapat menentukan dengan kepastian yang sama apakah Adolphe lemah atau hanya sekedar jujur.

Dualisme tersebut diakibatkan oleh kenyataan bahwa teks yang bersangkutan memaparkan peristiwa-peristiwa dalam dua modus (cara) yang saya usulkan dinamai pemakan (signifikasi) dan perlambangan (simbolisasi). Perjalanan Ellénore ke Paris dimaknai oleh kata-kata dalam teks. Kelemahan (mungkin ada) Adolphe dilambangkan oleh kenyataan-kenyataan lain dalam dunia imajiner, dan kenyataan-kenyataan itu ditandai oleh kata-kata. Sebagai contoh, kenyataan bahwa Adolphe tidak dapat membela Ellénore dalam ujaran-ujarannya merupakan petanda; selanjutnya, kenyataan tersebut merupakan lambang dari ketidakmampuannya untuk mencintai. Kenyataan-kenyataan yang ditandai dapat dimengerti, cukup mengenal bahasa yang dipakai dalam karya tersebut. Kenyataan-kenyataan yang dilambangkan diinterpretasikan, dan interpretasinya bervariasi tergantung pada masing-masing subyek pembaca.

Hubungan antara tahapan 2 dan 3 adalah hubungan perlambangan, sedangkan hubungan antara 1 dan 2, atau antara 3 dan 4 adalah hubungan pemaknaan (signifikasi). Hubungan tersebut tidak tunggal,

tetapi merupakan suatu keseluruhan yang heterogen. Pertama-tama kita meringkas : 4 (hampir) selalu lebih singkat daripada 1, jadi 3 lebih miskin daripada 2. Kedua kita keliru. Umumnya, kajian mengenai perubahan suasana dari tahapan ke-2 ke tahapan ke-3 membawa kita ke masalah psikologi proyektif: penggubahan-penggubahan yang dilakukan memberi keterangan mengenai subyek pembaca: mengapa pembaca mengingat atau bahkan menambahkan kenyataan-kenyataan tertentu dan bukan kenyataan-kenyataan lain? Namun, ada juga pengubahan-pengubahan lain yang memberikan informasi pada kita mengenai proses membaca itu sendiri, dan pengubahan-pengubahan itulah yang menjadi masalah utama kita di sini.

Sulit bagi saya untuk mengatakan apakah keadaan hal-hal yang saya amati dalam berbagai contoh fiksi itu merupakan kenyataan universal atau terkondisi secara historis dan kultural. Dalam semua contoh tersebut, nyatalah bahwa perlambangan dan interpretasi (perubahan suasana dari tahapan 2 ke tahapan 3) menyiratkan eksistensi determinisme kenyataan. Mungkin membaca teks-teks lain, misalnya, puisi lirik menuntut suatu pekerjaan perlambangan berdasarkan praduga-praduga lain (analogi universal)? Saya tidak tahu. Dalam teks fiksi perlambangan selalu secara implisit atau eksplisit berdasar pada prinsip kausalitas. Jadi, pertanyaan-pertanyaan yang diajukan tentang peristiwa-peristiwa yang merupakan gambaran mental dari tahapan 2 termasuk kelompok, "apakah penyebabnya?" dan "apakah akibatnya?" Jawaban-jawaban atas pertanyaan itulah yang ditambahkan pada gambaran mental tersebut sebagaimana ditemukan pada tahapan 3.

Jika kita mengakui bahwa determinisme itu universal (jelas tidak demikian), bentuklah yang diambil dalam kasus-kasus tertentu. Bentuk yang paling sederhana tetapi kurang umum dalam budaya kita seperti *norma* membaca, adalah konstruksi kenyataan lain yang hakikatnya sama. Seorang pembaca dapat mengatakan pada dirinya sendiri, "Jika Jean telah membunuh Pierre (kenyataan yang tak ada dalam fiksi), itu karena Pierre tidur dengan istri Jean (kenyataan yang tak ada dalam fiksi). Penalaran tersebut, yang khas dalam penyelidikan hukum, tidak

diterapkan secara serius dalam roman. Secara diam-diam kita mengakui bahwa pengarang tidak curang dan bahwa ia telah menyampaikan (mensignifikasikan) semua peristiwa yang penting untuk memahami ceritanya (kasus Armance adalah perkecualian). Demikian pula mengenai akibat: ada buku-buku yang merupakan kepanjangan buku-buku lain, yang menuliskan akibat-akibat dari dunia imajiner yang dikemukakan oleh buku pertama. Namun, isi buku kedua umumnya tidak dianggap berkaitan dengan dunia buku pertama. Juga dalam hal ini, praktek-praktek membaca terpisah dari praktek-praktek kehidupan sehari-hari.

Membaca konstruksi umumnya dilakukan berdasarkan kausalitas lain. Sebab dan akibat peristiwa harus dicari dalam bahan yang tidak homogen dengannya. Dua hal tampak paling sering terjadi (seperti juga dinyatakan oleh Aristoteles): peristiwa dianggap sebagai akibat (atau sebab) ciri watak atau suatu kaidah impersonal. *Adolphe* memberikan banyak contoh untuk masing-masing interpretasi yang terintegrasi dalam teks itu sendiri. Seperti inilah *Adolphe* mendeskripsikan ayahnya, "Selama delapan belas tahun usia saya, saya tidak ingat apakah saya pernah berbincang- bincang selama satu jam dengan ayah.... Oleh karena itu, saya tidak tahu apa itu sifat pemalu..." Kalimat pertama menunjukkan suatu kenyataan (tiadanya percakapan yang berkepanjangan). Kalimat kedua membuat kita menganggap kenyataan tersebut melambangkan suatu ciri watak, yaitu sifat pemalu: si ayah berbuat demikian, karena ia pemalu. Ciri watak atau sifat merupakan sebab perbuatannya. Selanjutnya berikut ini contoh dari kasus kedua: "Saya berkata pada diri sendiri bahwa sebenarnya tidak perlu sama sekali terburu-buru, bahwa Ellénore kurang siap untuk menghadapi pengakuan yang saya renungkan, dan sebaiknya lah menunggu lagi. Agar dapat hidup tenang dengan diri-sendiri, hampir selalu kita menyamakan dengan penuh perhitungan dan rapi kelemahan dan ketidakmampuan kita. Langkah itu memuaskan bagian diri kita yang dapat dikatakan sebagai penonton dari bagian dari diri kita yang lain." Di sini kalimat pertama menggambarkan peristiwanya, dan kalimat kedua memberikan alasannya, yang merupakan hukum

universal dari perilaku manusia, bukan ciri watak individual. Dapat ditambahkan bahwa tipe kausalitas kedualah yang dominan dalam *Adolphe*. Roman tersebut menggambarkan hukum-hukum psikologis, bukan psikologi individual.

Sesudah membangun peristiwa-peristiwanya yang membentuk suatu cerita, kita beralih ke suatu pekerjaan reinterpretasi, yang memungkinkan kita di satu pihak membangun watak-watak, dan di lain pihak, membangun sistem gagasan-gagasan dan sistem nilai yang terkandung dalam teks. Reinterpretasi di atas tidak sembarangan melainkan dikontrol oleh dua perangkat pembatasan. Pembatasan pertama berada dalam teks itu sendiri: selama beberapa waktu, cukuplah pengarang yang memberitahu cara menginterpretasi peristiwa-peristiwa yang diungkapkannya. Itu adalah kasus penggalan *Adolphe* yang baru saja saya kutip. Sesudah membuat beberapa interpretasi yang bersifat determinis, Constant dapat menyebut sebab dari suatu peristiwa. Kita telah mendapat pelajaran dan akan melanjutkan interpretasi sebagaimana diajarkan olehnya. Interpretasi seperti itu, yang ada dalam teks itu sendiri, mempunyai fungsi ganda: di satu pihak memberi tahu tentang sebab dari suatu kenyataan khusus (fungsi penafsiran atau *exégétique*); di lain pihak memperkenalkan kita pada sistem interpretasi yang akan menjadi sistem dari si pengarang sepanjang teksnya (fungsi metapenafsiran atau *meta-exégétique*). Perangkat pembatasan kedua berasal dari konteks budaya. Bila kita membaca bahwa seseorang telah mencincang istrinya, kita tidak memerlukan indikasi dalam teks untuk menyatakan bahwa orang itu kejam. Pembatasan-pembatasan budaya tersebut, yang tidak lain adalah hal-hal lumrah di suatu masyarakat (*vraisemblablement*) berubah bersama waktu. Hal itu memungkinkan kita menjelaskan perbedaan interpretasi yang diberikan pada teks-teks tertentu dari masa lampau. Sebagai contoh, cinta di luar perkawinan tidak lagi dianggap sebagai bukti jiwa yang bejat, kita kadang-kadang sulit memahami hukuman-hukuman yang ditimpakan kepada tokoh-tokoh wanita dalam roman-roman masa lalu.

Watak-watak, gagasan-gagasan: entitas sejenis itu dilambangkan melalui perbuatan-perbuatan, tetapi juga dapat ditunjukkan. Itulah justru kasus-kasus dalam penggalan-penggalan dari *Adolphe* yang telah saya kutip; tindakan sang ayah melambangkan sifat pemalu sang ayah; tetapi kemudian Adolphe menunjukkannya dengan mengatakan, "ayah saya pemalu". Demikian pula halnya peribahasa umum. Jadi, watak-watak dan gagasan-gagasan dapat diungkapkan dengan dua cara: secara langsung dan tidak langsung. Keterangan-keterangan yang didapat dari satu atau lain sumber akan dipertentangkan oleh pembaca pada waktu melakukan pekerjaan konstruksi: keterangan-keterangan tersebut dapat berkesesuaian atau tidak. Dosis relatif dari kedua jenis keterangan itu sangat bervariasi, sepanjang perjalanan sejarah kesusastraan: Hemingway tidak menulis seperti Constans.

Watak yang dibentuk seperti itu harus dibedakan dari tokoh: setiap tokoh bukan watak. Tokoh adalah satu unsur dari dunia spatio-temporal yang disajikan, tidak lebih. Ada tokoh begitu dalam teks muncul suatu bentuk linguistik yang beracuan (nama diri, frasa nominal, kata ganti orang) tentang suatu makhluk antropomorf. Sebagaimana adanya, tokoh tidak mempunyai isi: seseorang diidentifikasi tanpa dideskripsikan. Kita dapat membayangkan (dan memang ada) teks-teks yang tokohnya terbatas pada itu saja: sebagai pelaku dari serangkaian perbuatan. Tetapi, begitu muncul determinisme psikologis, tokoh berubah menjadi watak: ia berbuat seperti itu karena ia pemalu, lemah, pemberani, dan seterusnya. Tanpa determinisme (sejenis itu), tidak ada watak.

Konstruksi watak adalah suatu kompromi antara perbedaan dan pengulangan. Di satu pihak, kontinuitas harus dijamin: pembaca harus membangun watak yang sama. Kontinuitas tersebut sudah diberikan adanya identitas nama, yang merupakan fungsi utamanya. Mulai saat itu, semua percampuran bisa terjadi: semua lakuan dapat menggambarkan ciri watak yang sama, atau tokoh dapat mempunyai perilaku yang kontradiktif, atau ia dapat mengubah keadaan kehidupannya, atau ia dapat mengalami perubahan watak yang mendalam... Contoh-contoh dapat diingat dengan mudah, karena itu tidak perlu diberikan di sini.

Sekali lagi di sini pilihan-pilihan lebih ditentukan oleh sejarah gaya daripada oleh ciri khas pengarang.

Jadi, watak dapat merupakan suatu akibat dari membaca. Ada suatu membaca yang bersifat psikologis yang dapat diterapkan pada semua teks. Namun, dalam kenyataannya, akibat itu bukan akibat sembarangan. Bukan suatu kebetulan jika kita menemukan watak-watak dalam roman abad ke-18 dan ke-19, demikian pula jika kita tidak menemukannya dalam tragedi-tragedi Yunani maupun dalam dongeng rakyat. Teks itu sendiri selalu memuat catatan tentang cara pemakaiannya.

### **Konstruksi sebagai Tema**

Salah satu kesulitan dalam kajian membaca adalah observasinya yang serba salah: introspeksi tidak pasti dan penelitian psiko-sosiologis membosankan. Jadi, dengan rasa lega kita menemukan pekerjaan konstruksi yang disajikan di dalam teks-teks fiksi itu sendiri - yang tentunya jauh lebih mudah untuk dipelajari.

Teks fiksi mengambil konstruksi sebagai tema hanya karena tidak mungkin menggambarkan kehidupan manusia tanpa menyebutkan proses dasarnya. Setiap tokohnya harus membangun kenyataan-kenyataan dan tokoh-tokoh yang mengelilinginya dari informasi-informasi yang diperolehnya. Langkah tersebut benar-benar sejajar dengan pembaca yang membangun dunia imajiner dari informasi-informasi yang diperolehnya (teks, hal-hal yang dianggap benar). Begitulah membaca menjadi salah satu tema buku tersebut.

Meskipun demikian, tematik tersebut dapat kurang lebih ditonjolkan atau dimanfaatkan. Dalam *Adolphe* misalnya, tematik itu ditonjolkan dengan cara amat parsial: hanya ketidakpastian etik dari perbuatan-perbuatan tokoh-tokohnya yang ditampilkan. Jika kita ingin menggunakan teks-teks fiksi sebagai bahan untuk mengkaji konstruksi, kita harus memilih teks-teks yang tema pokoknya adalah konstruksi. *Armance* karya Stendhal adalah salah satu contohnya.

Sebenarnya, semua intrik dalam roman itu, berkisar pada usaha pengenalan. Sebuah konstruksi yang keliru dari Octave digunakan sebagai titik tolak: melihat perilaku tertentu, Octave mengira bahwa Armance terlalu menghargai uang (interpretasi yang berasal dari perbuatan menjadi ciri watak); kesalahpahaman itu belum lagi lenyap sudah disusul oleh kesalahpahaman lain yang sejalan dan yang berlawanan: Armance sekarang mengira bahwa Octave terlalu menghargai uang. Keadaan awal yang bersilangan dan berbalikan tersebut membentuk gambar konstruksi berikutnya. Selanjutnya Armance membentuk perasaannya terhadap Octave dengan benar. Namun, Octave membutuhkan sepuluh bab sebelum mengetahui bahwa perasaannya terhadap Armance bukanlah *persahabatan* melainkan *cinta*. Selama lima bab, Armance mengira bahwa Octave tidak mencintainya. Octave mengira bahwa Armance tidak mencintainya selama lima belas bab utama buku tersebut. Kesalahpahaman yang sama berulang menjelang akhir. Hidup tokoh-tokohnya dihabiskan untuk mencari kebenaran, yaitu membangun peristiwa-peristiwa dan kenyataan-kenyataan yang mengelilingi mereka. Penyelesaian tragis dari hubungan percintaan itu tidak disebabkan oleh ketidakmampuan seperti sering dikatakan orang melainkan disebabkan oleh ketidaktahuan. Octave bunuh diri karena konstruksi yang jelek. Ia mengira bahwa Armance tidak mencintainya lagi. Seperti yang dikatakan oleh Stendhal dalam sebuah kalimat perlambang, "Yang kurang adalah pengenalan dan bukan watak."

Dari ringkasan singkat tersebut tampak bahwa beberapa aspek proses konstruksi dapat bervariasi. Seseorang dapat menjadi pelaku atau penderita, pengirim atau penerima informasi, atau keduanya. Octave adalah pelaku ketika ia merahasiakan atau mengemukakan sesuatu; penderita, ketika ia mengetahui atau keliru. Kita dapat membangun suatu kenyataan (dari "tingkat pertama") atau konstruksi yang dibuat oleh orang lain mengenai kenyataan tadi (pada tingkatan kedua). Begitulah Armance menolak perkawinannya dengan Octave karena ia membayangkan apa yang dikiranya dibayangkan oleh orang lain dalam hal itu. "Saya masuk ke dalam dunia itu sebagai seorang

wanita yang bertugas menemani yang telah memikat sang putera keluarga. Dari sini saya mendengar apa yang mungkin dikatakan *madame la duchesse* d'Ancre dan bahkan nyonya-nyonya paling terhormat itu, misalnya *marquise de Seyssins* yang mengharapkan Octave menjadi suami salah satu putrinya.' Demikian pula Octave mengurungkan niat bunuh diri karena membangun konstruksi-konstruksi yang mungkin dibuat orang lain. "Jika saya bunuh diri, Armance akan terlihat; seluruh kalangan ini akan menyelidiki dengan penuh rasa ingin tahu keadaan yang sekecil apapun di pesta malam itu selama seminggu. Tuan-tuan hadir pada malam itu mendapat hak untuk membuat cerita yang berlainan."

Yang terutama dapat kita petik dari *Armance* adalah bahwa konstruksi dapat berhasil atau luput. Bila semua keberhasilan itu mirip (itulah kebenaran), kegagalan beragam sebagaimana penyebab-penyebabnya yaitu ketimpangan informasi yang disampaikan. Kasus yang paling sederhana adalah kasus ketidaktahuan mutlak. Sampai suatu saat tertentu dalam alur, Octave bahkan menyembunyikan adanya suatu rahasia mengenai dirinya (peran aktif), Armance juga tidak mengetahui adanya rahasia itu (peran pasif). Kemudian adanya rahasia tersebut dapat diketahui, tetapi tanpa tambahan informasi apapun. Akibatnya penerima dapat bereaksi dengan membayangkan kenyataannya (Armance menduga bahwa Octave telah membunuh seseorang). Tingkatan setelah itu dibentuk oleh ilusi: pelaku tidak menyembunyikan melainkan menyamarkan, penderita bukan tidak tahu melainkan terkecoh. Kasus seperti itulah yang paling sering kita jumpai di dalam buku tersebut: Armance menutup-nutupi cintanya kepada Octave dengan berpura-pura akan menikah dengan orang lain; Octave berpikir bahwa Armance hanya bersahaba dengan dia. Seseorang dapat sekaligus menjadi pelaku dan penderita dari penyamaran: Octave menyembunyikan pada dirinya sendiri bahwa ia mencintai Armance. Akhirnya pelaku dapat mengungkapkan kebenaran dan penderita mengetahuinya.

Ketidaktahuan imajinasi, ilusi, dan kebenaran: proses pengenalan sekurangnya harus melewati tiga tingkatan sebelum mengantar tokoh

tersebut pada suatu konstruksi yang pasti. Tahapan-tahapan yang sama jelas sangat mungkin di dalam proses membaca. Biasanya, konstruksi yang disajikan di dalam teks sama (isomorf) dengan konstruksi yang diambil teks itu sendiri sebagai titik tolak. Apa yang tidak diketahui oleh para tokoh juga tidak diketahui oleh pembaca; tentu saja kombinasi-kombinasi yang lain juga sangat mungkin. Di dalam cerita detektif, Watson-lah yang membuat konstruksi seperti pembaca. Namun, Sherlock Holmes-lah yang membuat konstruksi yang lebih baik. kedua peran tersebut sama pentingnya.

### Jenis Membaca yang lain

Kegagalan-kegagalan membaca-konstruksi sama sekali tidak melibatkan identitasnya: kita terus membangun meskipun informasinya tidak memadai atau salah. Sebaliknya, kegagalan-kegagalan semacam itu malahan mengintensifkan proses konstruksi. Meskipun demikian, mungkin saja konstruksi tidak terbentuk lagi, dan jenis membaca yang lain muncul menggantikannya.

Perbedaan-perbedaan antara tipe-tipe membaca tidak harus ada sebagaimana diharapkan. Contohnya, tidak ada penyimpangan besar antara konstruksi teks sastra dan teks lain yang referensial tetapi bukan teks sastra. Hal itu secara implisit telah disentuh dalam alinea di atas, mengingat bahwa konstruksi para tokoh (dari materi nonsastra) serupa dengan konstruksi pembaca (dari teks roman yang bersangkutan). Kita tidak membangun "fiksi" dengan cara berbeda dengan "realita". Ahli sejarah berdasar dokumen-dokumen tertulis, hakim berdasar kesaksian-kesaksian lisan, pada dasarnya membangun kembali "kenyataan" dengan cara yang sama dengan pembaca *Armance*. Hal itu tidak berarti bahwa tidak ada perbedaan kecil.

Masalah yang lebih sulit, yang melampaui kerangka kajian ini, menyangkut hubungan antara konstruksi yang dibentuk dari informasi verbal dan konstruksi yang didasarkan atas pandangan-pandangan lain. Setelah mencium harum paha kambing bakar, kita membentuk paha kambing bakar; begitu pula yang terjadi setelah mendengarkan, melihat sesuatu dan seterusnya. Itulah yang oleh Piaget disebut

"konstruksi kenyataan" (*construction du réel*). Dalam hal ini perbedaannya bisa menjadi lebih besar.

Namun, tidak perlu keluar lebih jauh dari roman tersebut untuk menemukan bahan yang membatasi kita pada jenis membaca yang lain. Ada banyak teks sastra yang tidak membawa kita pada suatu konstruksi, yaitu teks-teks nonreferensial. Beberapa kasus perlu dibedakan. Yang paling jelas adalah mengenai puisi, khususnya puisi liris yang tidak menggambarkan peristiwa maupun mengungkapkan sesuatu di luar dirinya. Roman modern juga menuntut jenis membaca yang berbeda: meskipun teksnya referensial, namun tidak terjadi konstruksi, karena konstruksinya tidak dapat ditentukan. Hasil seperti itu diperoleh dari pelanggaran suatu mekanisme yang diperlukan untuk konstruksi, sebagaimana diuraikan dalam alinea terdahulu. Salah satu contohnya: kita lihat bahwa identitas tokoh ditentukan oleh penyebutan identitas dan sifatnya yang tidak ambigu. Bayangkan jika dalam teks tokoh dimunculkan secara berturut-turut dalam nama yang berbeda-beda: sekali dengan "jean", sekali dengan "Pierre", atau sekali dengan "pria berambut hitam" dan "pria bermata biru", tanpa sesuatu yang menunjukkan adanya rujukan yang sama untuk ungkapan-ungkapan tersebut. Bayangkan lagi bila "jean" tidak merujuk pada satu tokoh melainkan tiga atau empat tokoh. Setiap kali hasilnya tentu sama, tidak mungkin ada konstruksi karena teksnya sendiri tidak jelas penyajiannya. Kita melihat perbedaannya dengan kegagalan konstruksi yang telah diungkapkan di atas: dari yang tidak dikenal ke yang tidak dapat dikenali. Praktek sastra modern mempunyai imbangannya di luar sastra, yaitu wacana *sizophrenia*. Wacana *sizophrenia* dengan mempertahankan tujuan representatifnya, menyebabkan konstruksi tidak mungkin, melalui serangkaian langkah-langkah yang sesuai (terdapat dalam bab terdahulu).

Untuk sementara ini cukuplah menandai ruang dari jenis-jenis membaca yang lain di samping membaca konstruksi. Pengenalan jenis terakhir itu menjadi lebih mendesak, karena pembaca individual, alih-alih memperhatikan nuansa-nuansa teori yang dipercontohkan, membaca satu teks sekaligus dengan cara yang berbeda-beda, atau

berturut-turut menggunakan cara yang berbeda. Kegiatannya itu wajar saja baginya sehingga tidak diperhatikan. Kita harus belajar membentuk cara membaca, sebagai konstruksi ataupun dekonstruksi.

