

TEORI PENGKAJIAN TEKSI

BURHAN NURGIYANTORO



Gadjah Mada University Press

TEORI
PENGKAJIAN FIKSI

TEORI PENGKAJIAN FIKSI

TEORI PENGKAJIAN FIKSI

Dr. Burhan Nurgiyantoro, M.Pd.

FPBS IKIP Yogyakarta

GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS

PROSE IKHRAF MAJLIDJEMAR

Copyright 1998, GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS
P. O. Box 14, Bulaksumur, Yogyakarta.

*Dilarang mengutip dan memperbanyak tanpa izin tertulis
dari penerbit, sebagian atau seluruhnya dalam bentuk apa
pun, baik cetak, photoprint, mikrofilm dan sebagainya.*

Cetakan pertama 1995
Cetakan kedua Maret 1998

958.05.02.98

Diterbitkan dan dicetak oleh:
GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS
Anggota IKAPI
9801012-C2E

ISBN 979-420-340-8

Roda kehidupan ini
O, jalani dia
Sepenuh hati
Nadi dan nadanya
Irama dan lakunya
Denyut dan detaknya
Ada bersama waktu

(Hanya ini persembahanku,
sebagai pertanggungjawaban duniaku
kepadamu)

KATA PENGANTAR

Buku yang membicarakan masalah-masalah yang berhubungan dengan keoteorisstraan jumlahnya relatif banyak, apalagi yang berbahasa asing (Inggris). Namun, buku-buku yang demikian, tak mudah untuk sampai ke "tangan" rata-rata mahasiswa, atau peminat buku kesastraan pada umumnya, yang disebarkan oleh berbagai kendala. Dua kemungkinan kendala itu—yang juga saya rasakan dan alami selama ini, baik untuk kepentingan perkuliahan maupun dalam rangka penulisan buku ini—adalah tidak mudahnya buku-buku tersebut diperoleh dan tidak dikuasanya bahasa asing yang dipergunakan dalam buku-buku yang bersangkutan. (Untung juga dewasa ini telah ada sejumlah buku tentang kesastraan berbahasa asing yang telah diindonesiakan, khususnya yang bukan dari bahasa Inggris).

Buku tentang teori fiksi ini saya tulis untuk ikut "memanankan" dunia penulisan buku-buku keoteorisstraan, sekaligus untuk menambah buku bacaan perkuliahan mahasiswa jurusan (Bahasa dan) Sastra. Buku yang secara khusus membicarakan teori kajian fiksi, buku yang semacam *How to Analyze Fiction*-nya Kenny atau *Story and Discourse*-nya Chatman, tidak sebagaimana halnya dengan buku-buku teori puisi, tampaknya belum banyak dilakukan orang. Untuk itu, saya sengaja memilih menulis bidang teori kajian fiksi. Atau, biasa saja (meminjani kata-kata Y. B. Mangunwijaya), saya lebih tertarik pada perikhsian.

Jika sebuah karya sastra dipandang terhungan dari unsur intrinsik dan ekstrinsik, buku ini "hanya" membicarakan unsur-unsur intrinsik karya fiksi dan tidak secara khusus melibat unsur ekstrinsik. Sebab, di

samping perbedaan itu dalam beberapa hal dalam penglihatan saya agak kabur, saya bermaksud lebih menekankan pada pembicaraan fiksi itu sendiri dari segi unsur-unsur pembangunnya. Pembicaraan dari segi ekstrinsik yang dapat amat luas itu, tak pelak lagi, akan menambah wawasan sebagai fenomena yang lebih luas tentang karya-karya sastra. Namun, hal itu akan sulit dilakukan oleh rata-rata orang sebab membutuhkan referensi berbagai bidang keilmuan.

Segi intrinsik karya fiksi itu sendiri, novel atau cerita pendek, mencakup berbagai unsur yang antara satu dengan yang lain saling berjalanan secara koherensif dan mesra sehingga membentuk satu kesatuan yang harmonis. Sebuah karya yang jadi adalah sebuah cerita-tas, sebuah kesatuan yang jauh lebih bermakna daripada unsur-unsur pembentuknya secara sendiri dan terpisah. Idealnya, pemahaman dan penikmatan terhadap sebuah karya fiksi dilakukan secara menyeluruh dan sekaligus. Artinya, tidak perlu lewat kajian per unsur, analisis dan pemisahan bagian-bagian, sebagaimana halnya kehadiran fiksi itu sendiri kepada kita yang menyeluruh dan sekaligus. Namun, proses pemahaman yang demikian yang tidak disertai dengan kajian secara detil per unsur, sering tidak mudah dilakukan untuk mendeskripsikan dan menerangkan—misalnya dalam rangka memberikan penilaian—kelebihan, kebaruan, kekhawasan, atau kelemahan sebuah karya berhubung sifatnya yang hanya impresionistis. Buku ini ditulis justru untuk memberikan kemungkinan mengkaji karya fiksi per unsur secara analitis.

Dengan demikian, buku ini "berciri akademis", yang melihat sesuatu tidak hanya dari segi keseluruhannya, melainkan juga secara analitis. Atau tegasnya, usaha pemahaman, penikmatan, dan penghayatan karya fiksi melalui dan disertai kajian unsur-unsur pembangunnya, atau paling tidak kita mengetahui secara teoretis hal-hal tentang unsur-unsur pembangun itu. Pengetahuan teoretis tentang fiksi akan banyak membantu pemahaman terhadap sebuah karya. Namun, perlu ditegaskan pula, seandainya kita melakukan kajian terhadap suatu karya fiksi, kajian itu haruslah hanya merupakan sarana, bukan tujuan. Bagaimanapun juga, pemisahan itu hanya bersifat teknis dan teoretis karena pada hakikatnya tiap unsur tak dapat saling dipisahkan, dan usaha pengkaji-

annya pun pada akhirnya haruslah dikembalikan ke keseluruhannya. Justru dengan kajian itu dimaksudkan untuk dapat menerangkan bagaimana hubungan dan keterkaitan antarunsur itu. Kajian dimaksudkan untuk dapat memahami secara lebih intens terhadap sebuah karya untuk memperoleh penikmatan dan penghayatan yang intens pula. Kajian dimaksudkan untuk melatih daya pikir dan perasaan secara kritis, dan selanjutnya dapat diharapkan untuk meningkatkan kemampuan apresiasi sastra.

Buku ini mengemukakan berbagai hal tentang fiksi yang tergolong elementer. Ia mengandaikan pembacanya adalah para peminat kesastran tingkat awal pula. Ia memberikan berbagai pengetahuan dasar tentang fiksi, khususnya yang berkaitan dengan unsur-unsur intrinsiknya, yaitu yang meliputi tema, cerita, plot, tokoh, latar, sudut pandang, latar, bahasa, dan moral, yang ditempatkan mulai Bab 3-10. Berbagai hal yang berkaitan dengan perfiksian, misalnya hakikat, perbedaan antara novel dengan cerpen dan roman, novel "sastra" dengan novel populer, dan lain-lain dituliskan pada Bab 1, dan berbagai pendekatan dalam pengkajian kesastran, yaitu struktural, semiotik, intertekstual, dan dekonstruksi pada Bab 2. Dengan berbekal pengetahuan dasar tentang hal-hal tersebut diharapkan pembaca dapat "masuk" secara lebih intens pada karya fiksi yang dibacanya. Namun, pembicaraan teoretis di atas ditujukan terhadap karya-karya fiksi yang tergolong konvensional, dan kurang langsung terhadap fiksi inkonvensional. Yang disebut belakangan itu, justru sering melanggar berbagai teori dan konvensi sebagaimana yang dibicarakan, walaupun teori dan konvensi itu sendiri tetapi harus dipakai sebagai dasar pijakan.

Penulisan buku ini dimungkinkan terlaksana dan dapat diselesaikan berkat adanya bantuan dari kawan-kawan dalam berbagai bentuk, baik yang berupa sumbangan pikiran, saran-kritik, motivasi, maupun pinjaman buku-buku pustaka, terutama dari Asia Padmapuspita, Suminto A Sayuti, Sarwadi, Abdurrahman, dan Supardjo, dan lain-lain. Selain itu, juga dari Bambang Priyanto dan Subarso yang membantu memahamkan dan mengindonesiakan berbagai istilah asing yang dijumpai. Untuk itu, dengan ketulusan dan kerendahan hati saya mengucapkan terima kasih kepada kawan-kawan tersebut. Harapan

saya, bagaimanapun kadarnya, mudah-mudahan buku ini ada manfaatnya. Saya menyadari sepenuhnya bahwa buku ini pasti banyak mempunyai kekurangan, bahkan dan khususnya yang menyangkut masalah kualitas, yang kesemuanya itu tentulah lebih disebabkan oleh pengetahuan dan kemampuan saya yang terbatas. Untuk itu, saya mengharapkan saran dan kritik dari kawan-kawan dan pembaca demi perbaikan buku ini selanjutnya.

Yogyakarta, 15 Februari 1994
Penyusun

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	vii
1. FIKSI: SEBUAH TEKS NARATIF	1
1. Fiksi: Pengertian dan Hakikat	1
2. Perbedaan Fiksi	8
a. Novel dan Cerita Pendek	9
b. Novel Serious dan Novel Populer	16
3. Unsur-unsur Fiksi	22
a. Intrinsik dan Ekstrinsik	23
b. Fakta, Tema, Sarana Cerita	25
c. Cerita dan Wacana	26
2. KAJIAN FIKSI	30
1. Hakikat Kajian Fiksi	30
2. Kajian Struktural	36
3. Kajian Semiotik	39
a. Teori semiotik Peirce	41
b. Teori Semiotik Saussure	43
4. Kajian Intereksual	50
5. Dekonstruksi	58
3. TEMA	66
1. Hakikat Tema	66
2. Tema: Mengangkat Masalah Kehidupan	71
3. Tema dan Unsur Cerita yang Lain	74
4. Pengolongan Tema	77
a. Tema Tradisional dan Nontradisional	77

b. Tingkatan Tema menurut Shipley	80	h. Tokoh Protagonis dan Tokoh antagonis	178
c. Tema Lama dan Tema Tambahan	82	i. Tokoh Sekelompok dan Tokoh Bulat	181
5. Penulisan Tema	84	d. Tokoh Statis dan Tokoh Berkenbang	188
4. CERITA	89	e. Tokoh Tipikal dan Tokoh Netral	190
1. Hakikat cerita	89	3. Teknik Pelukisan Tokoh	194
2. Cerita dan Plot	93	a. Teknik ekspositori	195
3. Cerita dan Pokok permasalahan	98	b. Teknik Dramatik	198
4. Cerita dan Fokus	100	c. Catatan tentang Identifikasi Tokoh	211
5. PENPLOTTAN	110	7. PELATARAN	216
1. Hakikat Plot dan Pemploktan	110	1. Latar sebagai Unsur Fiksi	216
2. Peristiwa, Konflik, dan Klimaks	116	a. Pengertian dan Hakikat Latar	216
a. Peristiwa	117	b. Latar Netral dan Latar Tipikal	220
b. Konflik	122	c. Penekanan Unsur Latar	223
c. Klimaks	126	d. Latar dan Unsur Fiksi yang Lain	224
3. Kaidah Pemploktan	129	2. Unsur Latar	227
a. Plausibilitas	130	a. Latar Temporal	227
b. Suspense	134	b. Latar Waktu	230
c. Surprise	136	c. Latar Sosial	233
d. Keseluruhan	138	d. Catatan tentang anakronisme	237
4. Penetapan Plot	141	3. Hal Lain tentang Latar	240
a. Tahapan Plot: Awal-Tengah-Akhir	142	a. Latar sebagai Metafor	241
b. Tahapan Plot: Rincian Lain	149	b. Latar sebagai atmosfer	243
c. Diagram Struktur Plot	150	8. PENYUCUPTPANDANGAN	246
5. Pembekalan Plot	153	1. Sudut Pandang sebagai Unsur Fiksi	246
a. Pembekalan Plot Berdasarkan Kriteria Urutan Waktu	153	a. Hakikat Sudut Pandang	246
b. Pembekalan Plot Berdasarkan Kriteria Jumlah	157	b. Pentingnya Sudut Pandang	250
c. Pembekalan Plot Berdasarkan Kriteria Kapasitas	159	c. Sudut Pandang sebagai Penoplang	252
d. Pembekalan Plot Berdasarkan Kriteria Isi	162	2. Macam Sudut Pandang	256
6. PENOKOHAN	164	a. Sudut Pandang Persona Ketiga: "Dia"	256
1. Unsur Penokohan dalam Karya Fiksi	164	b. Sudut Pandang Persona Pertama: "Aku"	262
a. Pengertian dan Hakikat Penokohan	164	c. Sudut Pandang Campuran	266
b. Penokohan dan Unsur Fiksi yang Lain	172	9. BAHASA	272
c. Relevansi Tokoh	174	1. Bahasa sebagai Unsur Fiksi	272
2. Perbedaan Tokoh	176	a. Bahasa Sastra: Sebuah Fenomena	273
a. Tokoh Utama dan Tokoh Tambahan	176	b. Style dan Stilistika	276

c. Nada dan Stile	284
2. Unsur Stile	289
a. Unsur Leksikal	290
b. Unsur Grammatikal	292
c. Retorika	295
d. Kohesi	305
3. Percakapan dalam Fiksi	310
a. Narasi dan Dialog	310
b. Unsur Pragmatik dalam Percakapan	312
c. Tindak Ujar	316
10. MORAL	320
1. Unsur Moral dalam Fiksi	320
a. Pengertian dan Hakikat Moral	320
b. Jenis dan wujud Pesan Moral	323
2. Pesan Religius dan Kritik Sosial	326
a. Pesan Religius dan Keagamaan	326
b. Pesan Kritik Sosial	330
3. Bentuk Penyampaian Moral	335
a. Bentuk Penyampaian Langsung	335
b. Bentuk Penyampaian Tidak Langsung	339
DAFTAR PUSTAKA	343

BAB 1

FIKSI: SEBUAH TEKS PROSA NARATIF

1. FIKSI: PENGERTIAN DAN HAKIKAT

Dunia kesastran mengenal prosa (Inggris: *prose*) sebagai salah satu genre sastra di samping genre-genre yang lain. Untuk memperjelas keberadaan genre prosa, ia sering dipertentangkan dengan genre yang lain, misalnya dengan puisi, walau pertentangan itu sendiri hanya bersifat teoritis. Atau paling tidak, orang berusaha mencari perbedaan antara keduanya. Dalam hal tertentu, perbedaan itu tampaknya agak kabur. Dari unsur bahasa misalnya, ada bahasa puisi yang mirip dengan bahasa prosa, di samping ada juga bahasa prosa yang puisi seperti halnya bahasa puisi. Dari segi bentuk penulisan pun ada puisi yang ditulis mirip prosa. Namun, perbedaan dengan karya sastra tertentu, mungkin prosa mungkin puisi, sering dengan mudah kita mengenalinya sebagai prosa atau puisi hanya dengan melihat konvensi penulisannya.⁹

Isilah prosa sebenarnya dapat menyorot pada pengertian yang lebih luas. Ia dapat mencakup berbagai karya tulis yang ditulis dalam

⁹ Perbedaan antara prosa dan puisi, misalnya, diuraikan oleh Slamet Muliono dalam *Peristiwu Bahasa dan Peristiwu Sastra* (1956). H.B. Yassin dalam *Tifa Penyair dan Masyarakat* (1960) juga Ahli Khatulistiwa dalam *Seni Mengarang* (1978), dan Rahmat Djoko Pradopo dalam *Pengajaran Puisi* (1987).

berbentuk prosa, bahkan dalam bentuk puisi atau drama, tiap baris dimulai dari margin kiri jauh sampai ke margin kanan. Prosa dalam pengertian ini tidak hanya terbatas pada tulisan yang digolongkan sebagai karya sastra, melainkan juga berbagai karya nonfiksi termasuk penulisan berita dalam surat kabar. Secara teoretis karya fiksi dapat dibedakan dengan karya nonfiksi, walau tentu saja perbedaan itu tidak bersifat mutlak, baik yang menyangkut unsur kebahasaan maupun isi permasalahan yang dikemukakan, khususnya yang berkaitan dengan data-data faktual, dunia realitas. Dalam penulisan ini, istilah dan pengertian prosa dibatasi pada prosa sebagai salah satu genre sastra.

Karya Imajiner dan Estetis. Prosa dalam pengertian kesastran juga disebut fiksi (*fiction*), teks naratif (*narrative text*) atau wacana naratif (*narrative discourse*) (dalam pendekatan struktural dan semiotik). Istilah fiksi dalam pengertian ini berarti cerita rekaan (distingkat: cerkan) atau cerita khayalan. Hal itu disebabkan fiksi merupakan karya naratif yang isinya tidak menyaran pada kebenaran sejarah (Abrams, 1981: 61). Karya fiksi, dengan demikian, menyaran pada suatu karya yang menceritakan sesuatu yang bersifat rekaan, khayalan, sesuatu yang tidak ada dan terjadi sungguh-sungguh sehingga ia tak perlu dicari kebenarannya pada dunia nyata. Istilah fiksi sering dipergunakan dalam pertentangannya dengan realitas—sesuatu yang benar ada dan terjadi di dunia nyata sehingga kebenarannya pun dapat dibuktikan dengan data empiris. Ada tidaknya, atau dapat tidaknya sesuatu yang dikemukakan dalam suatu karya dibuktikan secara empiris inilah antara lain yang membedakan karya fiksi dengan karya nonfiksi. Tokoh, peristiwa, dan tempat yang disebut-sebut dalam fiksi adalah tokoh, peristiwa, dan tempat yang bersifat imajinatif, sedang pada karya nonfiksi bersifat faktual.

Sebagai sebuah karya imajiner, fiksi menawarkan berbagai permasalahan manusia dan kemanusiaan, hidup dan kehidupan. Pengarang menghayati berbagai permasalahan tersebut dengan penuh kesungguhan yang kemudian diungkapkannya kembali melalui sarana fiksi sesuai dengan panduannya. Oleh karena itu, fiksi, menurut Althebernd dan Lewis (1966: 14), dapat diartikan sebagai "prosa naratif yang bersifat imajinatif, namun biasanya masuk akal dan mengandung

kebenaran yang dramatisasikan hubungan-hubungan antarmanusia. Pengarang mengemukakan hal itu berdasarkan pengalaman dan pengamatannya terhadap kehidupan. Namun, hal itu dilakukan secara selektif dan dibentuk sesuai dengan tujuannya yang sekaligus memusikkan unsur hiburan dan penerangan terhadap pengalaman kehidupan manusia". Penyeleksian pengalaman kehidupan yang akan diceritakan tersebut, tentu saja, bersifat subjektif.

Fiksi menceritakan berbagai masalah kehidupan manusia dalam interaksinya dengan lingkungan dan semua interaksinya dengan diri sendiri, serta interaksinya dengan Tuhan. Fiksi merupakan hasil dialog, kontemplasi, dan reaksi pengarang terhadap lingkungan dan kehidupan. Walau berupa khayalan, tidak benar jika fiksi dianggap sebagai hasil kerja lamunan belaka, melainkan penghayatan dan perenungan secara intens, perenungan terhadap hakikat hidup dan kehidupan, perenungan yang dilakukan dengan penuh kesadaran dan tanggung jawab. Fiksi merupakan karya imajinatif yang dilandasi kesadaran dan tanggung jawab dari segi kreativitas sebagai karya seni. Fiksi menawarkan "model-model" kehidupan sebagaimana yang diidealkan oleh pengarang sekaligus memunculkan sosoknya sebagai karya seni yang berunsur estetik dominan.

Oleh karena itu, bagaimanapun, fiksi merupakan sebuah cerita, dan karenanya terkandung juga di dalamnya tujuan memberikan hiburan kepada pembaca di samping adanya tujuan estetik. Membaca sebuah karya fiksi berarti menikmati cerita, menghibur diri untuk memperoleh kepuasan batin. Betapapun saratnya pengalaman dan permasalahan kehidupan yang ditawarkan, sebuah karya fiksi haruslah tetap merupakan cerita yang menarik, tetap merupakan bangunan struktur yang koheren, dan tetap mempunyai tujuan estetik (Wellek & Warren, 1956: 212). Daya tarik cerita inilah yang pertama-tama akan memotivasi orang untuk membacanya. Hal itu disebabkan pada dasarnya, setiap orang senang cerita, apalagi yang sensasional, baik yang diperoleh dengan cara melihat maupun mendengarkan. Melalui sarana cerita itu pembaca secara tak langsung dapat belajar, merasakan, dan menghayati berbagai permasalahan kehidupan yang secara sengaja ditawarkan pengarang. Hal itu disebabkan cerita fiksi tersebut akan mendorong

pembaca untuk ikut merenungkan masalah hidup dan kehidupan. Oleh karena itu, cerita, fiksi, atau kesastraan pada umumnya, sering dianggap dapat membuat manusia menjadi lebih arif, atau dapat dikatakan sebagai "memanusakan manusia".

Fiksi pertama-tama merayan pada prosa naratif, yang dalam hal ini adalah novel dan cerpen, bahkan kemudian fiksi sering dianggap bersinonim dengan novel (Abrams, 1981: 61). Novel sebagai sebuah karya fiksi menawarkan sebuah dunia, dunia yang berisi model kehidupan yang diidealkan, dunia imajinatif, yang dibangun melalui berbagai unsur intrinsiknya seperti peristiwa, plot, tokoh (dan penokohan), latar, sudut pandang, dan lain-lain yang kesemuanya, tentu saja, juga bersifat imajinatif. Kesemuanya itu walau bersifat noneksistensial, karena dengan sengaja dikreasikan oleh pengarang, dibuat mitip, diiminasikan dan atau dianalogikan dengan dunia nyata lengkap dengan peristiwa-peristiwa dan latar aktualnya—sehingga tampak seperti sungguh ada dan terjadi—terlihat berjalan dengan sistem koherensinya sendiri. Kebenaran dalam karya fiksi, dengan demikian, tidak harus sama (dan berarti) dan memang tak perlu disamakan (dan diartikan) dengan kebenaran yang berlaku di dunia nyata. Hal itu disebabkan dunia fiksi yang imajinatif dengan dunia nyata masing-masing memiliki sistem-hukumnya sendiri.

Namun, perlu juga dicatat bahwa dalam dunia kesastraan terdapat suatu bentuk karya sastra yang mendasarkan diri pada fakta. Karya sastra yang demikian, oleh Abrams (1981: 61) disebut sebagai fiksi historis (*historical fiction*), jika yang menjadi dasar penulisan fakta sejarah, fiksi biografis (*biographical fiction*), jika yang menjadi dasar penulisan fakta biografis, dan fiksi sains (*science fiction*), jika yang menjadi dasar penulisan fakta ilmu pengetahuan. Ketiga jenis karya fiksi tersebut dikenal dengan sebutan fiksi nonfiksi (*nonfiction fiction*).

Sebagai contoh, karya-karya Dardji Zaidan seperti *Bendera Hitam dari Kurawan* dan *Tenara Islam di Tanah Galia* dapat dipandang sebagai fiksi historis. Novel historis terkait oleh fakta-fakta yang dikumpulkan melalui penelitian berbagai sumber. Namun, ia pun memberikan ruang gerak untuk fiksionalitas, misalnya dengan memberitakan pikiran dan perasaan tokoh lewat percakapan. Karya-

karya biografis orang terkenal seperti *Bung Karno Perwirawang Ladah Rakwat* (Cindy Adam) dan *Kuantar Kau ke Gerbang* (Rumadhan Kh.), dan *Takta untuk Rakwat* (Mochtar Lubis), walau merupakan karya nonfiksi yang oleh penyusunnya dimaksudkan bukan sebagai karya sastra-yang-imaginer, oleh pembaca tak jarang juga dinikmati sebagai karya sastra. Karya biografis juga memberikan ruang bagi fiksionalitas, misalnya yang berupa sikap yang diberikan oleh penulis, di samping juga munculnya bentuk-bentuk dialog yang biasanya telah dikreasikan oleh penulis. Karya sastra yang dapat dikategorikan sebagai fiksi sains, antara lain dapat dicontohkan novel yang berjudul *1984*, karya George Orwell.

Kebenaran Fiksi. Seperti dikemukakan di atas, ada perbedaan antara kebenaran dalam dunia fiksi dengan kebenaran di dunia nyata. Kebenaran dalam dunia fiksi adalah kebenaran yang sesuai dengan keyakinan pengarang, kebenaran yang telah diyakini "keabsahannya" sesuai dengan pandangannya terhadap masalah hidup dan kehidupan. Kebenaran dalam karya fiksi tidak harus sejalan dengan kebenaran yang berlaku di dunia nyata, misalnya kebenaran dari segi hukum, moral, agama, (dan bahkan kadang-kadang) logika, dan sebagainya. Sesuatu yang tidak mungkin terjadi dan tidak dianggap benar di dunia, dapat saja terjadi dan dianggap benar di dunia fiksi. Sebagai contoh misalnya, dalam peristiwa pembunuhan—misalnya seorang gadis yang secara tak sengaja membunuh seorang laki-laki yang memperkosanya dalam usaha untuk mempertahankan diri—menurut hukum yang berlaku di dunia nyata gadis tersebut tetap dinyatakan bersalah karena telah menghinangkannya nyawa seseorang, dan karenanya harus dihukum. Namun, dalam karya fiksi, dapat saja hal itu tidak terjadi. Karena alasan-alasan manusiawi, si "pembunuh" itu mungkin dibebaskan dari segala tuntutan hukum, bahkan mungkin perlu dikasihani. Kita pun sebagai pembaca dapat saja menerima hal itu sebagai suatu kebenaran yang memang seharusnya terjadi demikian.

Akan tetapi, hal itu tidak berarti pembaca tidak perlu memiliki sikap kritis, karena hal itu amat dibutuhkan dalam rangka memahami secara lebih baik suatu karya. Di pihak lain, pengarang pun harus mengsumsikan bahwa para pembacanya kritis. Kesadaran akan adanya

sikap kritis pembaca itu akan memaksa pengarang untuk lebih jeli dan berhati-hati mengembangkan cernanya sehingga dapat meyakinkan pembaca terhadap "kebenaran" yang dikemukakannya (dalam kaitan ini kita dapat menerima pernyataan bahwa pembaca yang baik akan turut mempengaruhi perkembangan kesastraan). Adanya tegangan yang ditimbulkan oleh hubungan antara yang faktual dengan yang imajinatif tersebut, menurut Teeuw (1984: 230), merupakan suatu hal yang esensial dalam karya sastra. Hal inilah, antara lain, yang dapat dimanfaatkan pengarang untuk menyusuri kebenaran yang ditawarkan lewat karyanya.

Dunia fiksi jauh lebih banyak mengandung berbagai kemungkinan daripada yang ada di dunia nyata. Hal itu wajar saja terjadi mengingat betapa kreativitas pengarang dapat bersifat "tak terbatas" (ingat *licentia poetica*). Pengarang dapat mengkreasi, memanipulasi, dan menyalasi berbagai masalah kehidupan yang dialami (baik secara nyata maupun tidak nyata) dan diamalutnya menjadi berbagai kemungkinan kebenaran yang bersifat hakiki dan universal dalam karya fiksinya. Pengarang dapat mengemukakan sesuatu yang hanya mungkin terjadi, dapat terjadi, walau secara faktual tidak pernah terjadi. Itulah sebabnya Aristoteles mengatakan bahwa sastra lebih tinggi dan filosofis daripada sejarah. Sejarah hanya mengemukakan peristiwa yang pernah terjadi, terikat dan terbatas pada fakta—walau tidak jarang juga terdapat manipulasi sejarah. Di pihak lain, sastra dapat mengemukakan hal-hal yang mungkin terjadi, hal-hal yang bersifat hakiki dan universal (Luxembourg, dkk. 1984: 17; Teeuw, 1984: 243). Sastra mengemukakan berbagai peristiwa yang masuk akal dan harus terjadi berdasarkan tuntutan konsistensi dan logika cerita (Teeuw, 1984: 121).

Wellek & Warren (1989: 278-9) mengemukakan bahwa realitas dalam karya fiksi merupakan ilusi kenyataan dan kesan yang meyakinkan yang ditampilkan, namun tidak selalu merupakan kenyataan sehari-hari. Sarana untuk menciptakan ilusi yang dipergunakan untuk menarik pembaca agar mau memasuki situasi yang tidak mungkin atau luar biasa, adalah dengan cara patuh pada detail-detail kenyataan kehidupan sehari-hari. Kebenaran situasional tersebut merupakan kebenaran yang

lebih dalam daripada sekedar kepabuan pada kenyataan sehari-hari itu. Terhadap realitas kehidupan karya fiksi akan membuat distansi estetis, membentuk dan membuat artikulasi. Dengan cara itu, ia mengubah hal-hal yang terasa pahit dan sakit jika dialami dan dirasakan pada dunia nyata, namun menjadi menyenangkan untuk direnungkan dalam karya sastra.

Dalam dunia teori dan kritik sastra dikenal adanya teori yang menghubungkan karya sastra dengan semesta, dengan dunia nyata. Teori yang dimaksud adalah teori mimetik, sebuah teori klasik yang berasal dari Plato dan Aristoteles, yaitu yang terkenal dengan teori imitasinya. Namun, sebenarnya terdapat perbedaan pandangan yang esensial di antara keduanya tentang teori mimetik tersebut.¹ Semesta, kenyataan, atau sesuatu yang di luar karya sastra itu sendiri menyuarakan pada pengertian yang luas termasuk berbagai masalah yang diacu oleh karya sastra, seperti filsafat, pandangan hidup bangsa, psikologi, sosiologi, dan lain-lain.

Adanya ketegangan yang terjadi karena hubungan antara kebenaran faktual dengan kebenaran imajinatif, sebenarnya juga bersumber dari pandangan Aristoteles, yaitu bahwa karya sastra merupakan paduan antara unsur mimetik dan kreasi, peniruan dan kreativitas, khayalan dan realitas. Teori mimetik menganggap bahwa fiksi hanya merupakan peniruan atau pencerminan terhadap realitas kehidupan. Namun, menurut teori kreativitas, ia sekaligus merupakan hasil kreativitas pengarang. Justru karena adanya unsur kreativitas

¹ Plato beranggapan bahwa sastra, seni, hanya merupakan peniruan, peneladanan, atau pencerminan dari kenyataan, maka ia bernilai di bawah kenyataan itu sendiri. Padahal, yang nyata itu pun hanya penyaringan dari yang Ada. Plato memandang seni sebagai sesuatu yang negatif. Aristoteles, di pihak lain, beranggapan bahwa dalam proses penciptaan, sastrawan tidak semata-mata meniru kenyataan, melainkan sekaligus menciptakan, menciptakan sesuatu "dunia" dengan kekuatan kreativitasnya. Dunia yang diciptakan pengarang adalah sebuah dunia yang baru, dunia yang dididakan, dunia yang mungkin dan dapat terjadi walau sendiri tak pernah terjadi. Aristoteles memandang sastra sebagai sesuatu yang tinggi dan filosofis, bahkan mempunyai nilai lebih tinggi dibanding karya sejarah (Luxembourg dkk. 1992: 16-7).

ituah fiksi dapat hadir dengan eksistensinya sendiri secara penuh, dapat menampilkan sosok dirinya yang mengandung dan menawarkan unsur kebaruan, serta sifat kompleksitasnya sendiri. Artinya, antara karya yang satu dengan yang lain memiliki kompleksitas struktur yang berbeda, dan hal itulah yang justru membedakan karya-karya tersebut.

Fiksi, juga karya sastra pada umumnya, menurut pandangan strukturalisme, pada hakikatnya merupakan karya cipta yang baru, yang menampilkan dunia dalam bangun kata dan bersifat otonom. Artinya, ia (karya sastra itu) hanya tunduk pada hukumnya sendiri dan tidak mengacu, atau sengaja diacukan, pada hal-hal yang di luar struktur karya fiksi itu sendiri.

Masalahnya sekarang, apakah kita akan mempertentangkan antara permasalahan mimetik dan kreasi itu? Atau sebaliknya, kita justru akan mencari pertautan, atau kombinasi yang koheren, antara keduanya berhubung fiksi merupakan karya imajinatif yang memungkinkan keduanya dijalin secara kreatif? Masalah ini akan dibicarakan (lagi) pada Bab 4.

2. PEMBEDAAN FIKSI

Fiksi, seperti dikemukakan di atas, dapat diartikan sebagai cerita rekaan. Akan tetapi, pada kenyataannya tidak semua karya yang mengandung unsur rekaan disebut sebagai karya fiksi. Dewasa ini tampaknya penyebutan untuk karya fiksi lebih ditujukan terhadap karya yang berbentuk prosa naratif (atau biasa juga disebut teks naratif). Karya-karya lain yang penulisannya tidak berbentuk prosa, misalnya berupa dialog seperti dalam drama atau sandiwaya, termasuk skenario untuk film, juga puisi-puisi drama (drama-puisi) dan puisi-balada, pada umumnya tidak disebut sebagai karya fiksi. Bentuk-bentuk karya itu dipandang sebagai genre yang berbeda. Walau demikian, sebenarnya kita tidak dapat menyangkal bahwa karya-karya itu juga mengandung

unsur rekaan.⁴⁾

Dalam penulisan ini istilah dan pengertian fiksi sengaja dibatasi pada karya yang berbentuk prosa, prosa naratif, atau teks naratif (*narrative text*). Karya fiksi, seperti halnya dalam keasstraan Inggris dan Amerika, menunjuk pada karya yang berwujud novel dan cerita pendek. Novel dan cerita pendek (juga dengan *roman*) sering dibedakan orang, walau tentu saja hal itu lebih bersifat teoretis. Di samping itu, orang juga mencobabedakan antara novel serius dengan novel populer—yang ini terlebih lagi bersifat teoretis dan tentatif. Hasil pembedaan itu, seperti mudah diduga sebelumnya, tentulah tidak semua orang mau menerimanya. Kedua hal itulah yang berikut akan dibicarakan, walau hal ini pun sama sekali tidak dimaksudkan untuk menyatakan pendapat.

a. Novel dan Cerita Pendek

Novel (Inggris: *novel*) dan cerita pendek (disingkat: *cerpen*; Inggris: *short story*) merupakan dua bentuk karya sastra yang sekaligus disebut fiksi. Bahkan dalam perkembangannya yang kemudian, novel dianggap bersinonim dengan fiksi. Dengan demikian, pengertian fiksi seperti dikemukakan di atas, juga berlaku untuk novel. Sebutan novel dalam bahasa Inggris—dan inilah yang kemudian masuk ke Indonesia—berasal dari bahasa Itali *novella* (yang dalam bahasa Jerman: *novelle*). Secara harfiah *novella* berarti 'sebuah barang baru yang kecil', dan kemudian diartikan sebagai 'cerita pendek dalam bentuk prosa' (Abrams, 1981: 119). Dewasa ini istilah *novella* dan *novelle* mengandung pengertian yang sama dengan istilah Indonesia *novel* (Inggris:

⁴⁾ Pembedaan itu tampaknya kini juga kabur, sebab sering dilakukan penyudutan dari bentuk yang satu ke bentuk yang lain. Misalnya, banyak teks prosa naratif disudut menjadi teks drama untuk ditampilkan dalam bentuk drama, seperti banyak dilakukan dalam "pentas" sandiwaya radio yang kini semakin populer itu. Selain itu, banyak juga karya fiksi yang disudut menjadi skenario film dan kemudian difilmkan, misalnya novel *Siri Murbaya* dan *Sengsara Membawa Nikmat*. Namun, apa pun bentuknya terlihat bahwa karya-karya itu mengandung unsur rekaan.

novellette), yang berarti sebuah karya prosa fiksi yang panjangnya cukupan, tidak ter-lalu panjang, namun juga tidak terlalu pendek.

Perbedaan antara novel dengan cerpen yang pertama (dan yang tertamua) dapat dilihat dari segi formatias bentuk, segi panjang cerita. Sebuah cerita yang panjang, katakantalah berjumlah ratusan halaman, jelas tak dapat disebut sebagai cerpen, melainkan lebih tepat sebagai novel. Cerpen, sesuai dengan namanya, adalah cerita yang pendek. Akan tetapi, berapa ukuran panjang pendek itu memang tidak ada aturannya, tak ada satu kesepakatan di antara para pengarang dan para ahli. Edgar Allan Poe (Jassin, 1961: 72), yang sastrawan kenamaan dari Amerika itu, mengatakan bahwa cerpen adalah sebuah cerita yang selesai dibaca dalam sekali duduk, kira-kira berkisar antara setengah sampai dua jam—suatu hal yang kiranya tak mungkin dilakukan untuk sebuah novel.

Walaupun sama-sama pendek, panjang cerpen itu sendiri bervariasi. Ada cerpen yang pendek (*short short story*), bahkan mungkin pendek sekali; berkisar 500-an kata; ada cerpen yang panjangnya cukupan (*middle short story*), serta ada cerpen yang panjang (*long short story*), yang terdiri dari puluhan (atau bahkan beberapa puluh) ribu kata. Karya sastra yang disebut novel adalah karya yang lebih pendek daripada novel, tetapi lebih panjang daripada cerpen, kalaupun pertengahan di antara keduanya. Cerpen yang panjang yang terdiri dari puluhan ribu kata tersebut, harangkali, dapat disebut juga sebagai novelet. Sebagai contoh misalnya, *Sri Sumarah* dan juga *Bawak* serta *Kimono Biru baru kari* karya Umar Kayam, walau untuk yang kedua terakhir itu lebih banyak disebut sebagai cerpen panjang.

Novel dan cerpen sebagai karya fiksi mempunyai persamaan, keduanya dibangun oleh unsur-unsur pembangun (baca: unsur-unsur cerita) yang sama, keduanya dibangun dari dua unsur intrinsik dan ekstrinsik. Novel dan cerpen sama-sama memiliki unsur peristiwa, plot, tema, tokoh, latar, sudut pandang, dan lain-lain. Oleh karena itu, novel dan cerpen dapat dianalisis dengan pendekatan yang kurang lebih sama. Namun demikian, terdapat perbedaan intensitas (juga: kuantitas) dalam hal "pengoperasian" unsur-unsur cerita tersebut. Perbedaan-perbedaan yang dimaksud akan dicobakemukakan di bawah ini, walau

tentu saja tidak bersifat komprehensif (Abrams, 1981: 119-20, 176-7; Stanton, 1965: 37-52).

Dari segi panjang cerita, novel (jauh) lebih panjang daripada cerpen. Oleh karena itu, novel dapat mengemukakan sesuatu secara bebas, menyajikan sesuatu secara lebih banyak, lebih rinci, lebih detail, dan lebih banyak melibatkan berbagai permasalahan yang lebih kompleks. Hal itu mencakup berbagai unsur cerita yang membangun novel itu. Namun, justru hal inilah yang menyebabkan cerpen menjadi lebih padu, lebih "menemahi" tuntutan ke-*unity*-an daripada novel. Karena bentuknya yang pendek, cerpen menuntut penceritaan yang serba ringkas, tidak sampai pada detail-detail khusus yang "kurang penting" yang lebih bersifat memperpanjang cerita.

Kelebihan cerpen yang khas adalah kemampuannya mengemukakan secara lebih banyak—jati, secara implisit—dari sekedar apa yang diertitikan. Di pihak lain, kelebihan novel yang khas adalah kemampuannya menyampaikan permasalahan yang kompleks secara penuh, mengkreasikan sebuah dunia yang "jadi". Hal itu berarti membaca sebuah novel menjadi lebih mudah sekaligus lebih sulit daripada membaca cerpen. Ia lebih mudah karena tidak menuntut kita memahami masalah yang kompleks dalam bentuk (dan waktu) yang sedikit. Sebaliknya, ia lebih sulit karena berupa penulisan dalam skala yang besar yang berisi unit organisasi atau bangunan yang lebih besar daripada cerpen. Hal inilah, yang menurut Stanton, merupakan perbedaan terpenting antara novel dengan cerpen.

Membaca sebuah novel, untuk sebagian (besar) orang hanya ingin menikmati cerita yang disuguhkan. Mereka hanya akan mendapat kesan secara umum dan samar tentang plot dan bagian cerita tertentu yang menarik. Membaca novel yang (kelewat) panjang yang baru dapat diselesaikan setelah berkali-kali baca, dan setiap kali baca hanya sesesai beberapa episode, akan memaksa kita untuk senantiasa mengingat kembali cerita yang telah dibaca sebelumnya. Pemahaman secara keseluruhan cerita novel, dengan demikian, seperti terputus-putus, dengan cara mengumpulkan sedikit demi sedikit per episode. Apalagi, sering, hubungan antarepisode tidak segera dapat dikenali, walau secara teroris tiap episode haruslah tetap mencerminkan tema dan logika

cerita, sehingga boleh dikatakan bahwa hal itu bersifat mengikat adanya sifat saling keterkaitan antarepisode (perlu dicatat pula: menafsirkan tema sebuah novel bukan merupakan pekerjaan mudah).

Unsur-unsur pembangun sebuah novel, seperti, plot, tema, penokohan, dan latar, secara umum dapat dikatakan bersifat lebih rinci dan kompleks daripada unsur-unsur cerpen. Hal yang dimaksud terlihat pada pembahasan berikut.

Plot. Plot cerpen pada umumnya tunggal, hanya terdiri dari satu urutan peristiwa yang diikuti sampai cerita berakhir (bukan selesai, sebab banyak cerpen, juga novel, yang tidak berisi penyelesaian yang jelas, penyelesaian diserahkan kepada interpretasi pembaca). Urutan peristiwa dapat dimulai dari mana saja, misalnya dari konflik yang telah meningkat, tidak harus bermula dari tahap pengenalan (para) tokoh atau latar. Kalaupun ada unsur pengenalan tokoh dan latar, biasanya tak berkepanjangan. Berhubung berplot tunggal, konflik yang dibangun dan klimaks yang akan diperoleh pun, biasanya, bersifat tunggal pula.

Novel, di pihak lain, berhubung adanya ketidakterikatan pada panjang cerita yang memberi kebebasan kepada pengarang, umumnya memiliki lebih dari satu plot: terdiri dari satu plot utama dan sub-subplot. Plot utama berisi konflik utama yang menjadi inti persoalan yang diceritakan sepanjang karya itu, sedangkan sub-subplot adalah berupa (munculnya) konflikti-konflik) tambahan yang bersifat menopang, mempertegas, dan mengintensifkan konflik utama untuk sampai ke klimaks. Plot-plot tambahan atau sub-subplot tersebut berisi konflikti-konflik yang mungkin tidak sama kadar "ke-penting-annya" atau perannya terhadap plot utama. Masing-masing subplot berjalan sendiri, bahkan mungkin sekaligus dengan "penyelesaian" sendiri pula, namun harus tetap berkaitan satu dengan yang lain, dan tetap dalam hubungannya dengan plot utama.

Novel *Mau dan Cinta* karya Mochtar Lubis, misalnya, mengikuti satu plot utama di samping menampilkan sub-subplot tersebut. Plot utama adalah urutan peristiwa yang ditokohi oleh Sadei. Namun, tokoh-tokoh lain seperti Umar Yunus dan ali Nurudin pun membawakan plot, konflikti, dan penyelesaian sendiri, walau keduanya menjadi penting karena kaitannya dengan tokoh Sadei yang mendukung plot utama.

Tema. Karena ceritanya yang pendek, cerpen hanya berisi satu tema. Hal itu berkaitan dengan keadaan plot yang juga tunggal dan pelaku yang terbatas. Sebaliknya, novel dapat saja menawarkan lebih dari satu tema, yaitu satu tema utama dan tema-tema tambahan. Hal itu sejalan dengan adanya plot utama dan sub-subplot di atas yang menampilkan satu konflikti utama dan konflikti-konflik pendukung (tambahan). Hal itu sejalan dengan kemampuan novel yang dapat mengungkapkan berbagai masalah kehidupan yang kesemuanya akan disampaikan pengarang lewat karya jenis ini—satu hal yang tak dapat dilakukan dalam cerpen. Namun, sebagaimana halnya dengan peran sub-subplot terhadap plot utama, tema-tema tambahan tersebut haruslah bersifat menopang dan berkaitan dengan tema utama untuk mencapai efek kepaduan.

Penokohan. Jumlah tokoh cerita yang terlibat dalam novel dan cerpen terbatas, apalagi yang berstatus tokoh utama. Dibanding dengan novel, tokoh(-tokoh) cerita cerpen lebih lagi terbatas, baik yang menyangkut jumlah maupun data-dari jati diri tokoh, khususnya yang berkaitan dengan perwatakan, sehingga pembaca harus merekonstruksi sendiri gambaran yang lebih lengkap tentang tokoh itu. Tokoh-tokoh cerita novel biasanya ditampilkan secara lebih lengkap, misalnya yang berhubungan dengan ciri-ciri fisik, keadaan sosial, tingkah laku, sifat dan kebiasaan, dan lain-lain, termasuk bagaimana hubungan antarokoh itu, baik hal itu dilukiskan secara langsung maupun tidak langsung. Kesemuanya itu, tentu saja, akan dapat memberikan gambaran yang lebih jelas dan konkret tentang keadaan para tokoh cerita tersebut. Itulah sebabnya tokoh-tokoh cerita novel dapat lebih mengesankan.

Latar. Pelukisan latar cerita untuk novel dan cerpen dilihat secara kuantitatif terdapat perbedaan yang menonjol. Cerpen tidak memerlukan detail-detail khusus tentang keadaan latar, misalnya yang menyangkut keadaan tempat dan sosial. Cerpen hanya memerlukan pelukisan secara garis besar saja, atau bahkan hanya secara implisit, asal telah mampu memberikan suasana tertentu yang dimaksudkan. Novel, sebaliknya, dapat saja melukiskan keadaan latar secara rinci sehingga dapat memberikan gambaran yang lebih jelas, konkret, dan pasti. Walau demikian, cerita yang baik hanya akan melukiskan detail-

detail tertentu yang dipandang perlu. Ia tak akan terjatuh pada pelukisan yang berkepanjangan sehingga justru terasa membosankan dan mengurangi kadar ketegangan cerita.

Misalnya, pelukisan keadaan alam dan lingkungan yang amat teliti dan berkepanjangan, termasuk deskripsi keadaan tokoh seperti terhadap Siti Nurhaya dan Datuk Meringih dalam novel *Siti Nurhaya*, tidak selamanya efektif. Namun, hal ini sebenarnya bersifat relatif dan tergantung "kebutuhan". Artinya, jika bersifat mendukung dan atau berkaitan dengan aspek-aspek yang lain, misalnya untuk mendukung karakterisasi tokoh, ia tetap juga menarik (baca: efektif). Hal ini misalnya, dapat dijumpai pada novel *Kongcong Dakihi Parak* dan kedua seri berikutnya, yang melukiskan keadaan alam dan lingkungan dengan amat teliti dan kuat, namun tetap juga menarik untuk dibaca karena di samping mendukung penokohan, ia juga menjadi bagian cerita secara keseluruhan.

Kepaduan. Novel atau cerpen yang baik haruslah memenuhi kriteria kepaduan, *unity*. Artinya, segala sesuatu yang dicatatkan bersifat dan berfungsi mendukung tema utama. Penempatan berbagai peristiwa yang sahng menyusul yang membentuk plot, walau tidak bersifat kronologis, namun haruslah tetap saling berkaitan secara logika. Baik novel maupun cerpen, keduanya, dapat dikatakan menawarkan sebuah dunia yang padu. Namun, dunia imajiner yang ditampilkan cerpen hanya menyangkut salah satu sisi kecil pengalaman kehidupan saja, sedang yang diawakan novel merupakan dunia dalam skala yang lebih besar dan kompleks, mencakup berbagai pengalaman kehidupan yang dipandang aktual, namun semuanya tetap saling berjalitan.

Pencapaian sifat kepaduan novel lebih sulit dibanding dengan cerpen. Novel umumnya terdiri dari sejumlah bab yang masing-masing berisi cerita yang berbeda. Hubungan antarbab, kadang-kadang, merupakan hubungan sebab akibat, atau hubungan kronologis biasa saja, bab yang satu merupakan kelanjutan dari bab(bab) yang lain. Jika membaca satu bab novel saja secara acak, kita tidak akan mendapatkan cerita yang utuh, hanya bagaikan membaca sebuah fragmen saja. Keutuhan cerita sebuah novel meliputi keseluruhan bab. Hal semacam ini tidak akan kita temui jika membaca cerpen yang telah mencapai

keutuhan dalam bentuknya yang pendek, yang, barangkali, sependek satu bab novel.

Roman dan Novel. Akhirnya perlu juga dikemukakan bahwa dalam kesastran Indonesia dikenal juga istilah roman. Istilah ini juga banyak dijumpai dalam berbagai kesastran di Eropa. Dalam sastra (bahasa) Jerman misalnya, ada istilah *bildungsroman* dan *erziehungsroman* yang masing-masing berarti 'novel of information' dan 'novel of education' (Abrams, 1981: 121).

Dalam bahasa Inggris dua ragam fiksi naratif yang utama disebut *romance* (romansa) dan novel. Novel bersifat realists, sedang romansa ditulis dan epik. Hal itu menunjukkan bahwa keduanya berasal dari sumber yang berbeda. Novel berkembang dari bentuk-bentuk naratif nonfiksi, misalnya surat, biografi, kronik, atau sejarah. Jadi, novel berkembang dari dokumen-dokumen, dan secara stilistik menekankan pentingnya detail dan bersifat mimesis. Novel lebih mengacu pada realitas yang lebih tinggi dan psikologi yang lebih mendalam. Romansa, yang merupakan kelanjutan epik dan romansa Abad Pertengahan, mengabaikan kepaduan pada detail (Welck & Warren, 1989: 282-3).

Sebenarnya roman itu sendiri lebih tua daripada novel (Frye, dalam Sievick, 1967: 33-6). Roman menurut Frye, tidak berusaha menggambarkan tokoh secara nyata, secara lebih realists. Ia lebih merupakan gambaran angan, dengan tokoh yang lebih bersifat introver, dan subjektif. Di pihak lain, novel lebih mencerminkan gambaran tokoh nyata, tokoh yang berangkat dari realitas sosial. Jadi, ia merupakan tokoh yang lebih memiliki derajat *lifelike*, di samping merupakan tokoh yang bersifat ekstrover.

Roman yang masuk ke Indonesia kabur pengertiannya dengan novel. Roman mula-mula berarti cerita yang ditulis dalam bahasa Roman, yaitu bahasa rakyat Perancis di abad pertengahan, dan masuk ke Indonesia lewat kesastran Belanda (buku-buku yang dirujuk Jassin (1961) sehubungan dengan masalah ini yang akan dirujuk pada pembahasan berikut semua ditulis orang (dan dalam bahasa) Belanda).

Dalam pengertian modern, roman berarti cerita prosa yang melukiskan pengalaman-pengalaman batin dari beberapa orang yang berhubungan satu dengan yang lain dalam suatu keadaan (van

Leeuwen, lewat Jassin, 1961: 70). Pengertian itu mungkin ditambah lagi dengan "menceritakan tokoh sejak dari ayunan sampai ke kubur" dan "lebih banyak melukiskan seluruh kehidupan pelaku, mendalami sifat watak, dan melukiskan sekitar tempat hidup". Novel, di pihak lain dibatasi dengan pengertian "suatu cerita yang bermain dalam dunia manusia dan benda yang ada di sekitar kita, tidak mendalam, lebih banyak melukiskan satu saat dari kehidupan seseorang, dan lebih mengemai sesuatu episode" (Jassin, 1961: 72). Perbedaan keduanya tersebut terlihat kabur. Jika membahas roman dengan persyaratan menceritakan orang selama hidup, tidak banyak karya fiksi Indonesia yang dapat disebut sebagai roman. Bahwa novel dikatakan tidak mendalam perwatakannya, hal itu juga tidak benar. Banyak novel Indonesia yang menggarap pemokohan dengan mendalam, sebut misalnya *Belengga*, *Kain Tak Ada Ujung*, dan *Gairah untuk Hidup dan Untuk Mati*.

Istilah roman, novel, cerpen, dan fiksi memang bukan asli Indonesia, sehingga tidak ada pengertian yang khas Indonesia. Untuk mempermudah persoalan, di samping pertimbangan bahwa pada keastran Inggris dan Amerika, (sumber utama hieratur keastran Indonesia), cenderung menyamakan istilah roman dan novel, dalam penulisan ini roman pun dianggap sama dengan novel. Secara teoretis kita dapat saja mencari-cari perbedaan di antara keduanya—lihat misalnya perbedaan antara novel dengan roman yang banyak dijumpai pada buku pelajaran di sekolah yang kelihatannya merujuk pada Jassin di atas, walau Jassin sendiri sebenarnya justru bermaksud menunjukkan adanya kecaburan perbedaan itu. Namun, hal itu justru dapat menjebak kita sendiri dalam kesulitan.

b. Novel Serius dan Novel Populer

Dalam dunia keastran sering ada usaha untuk mencobabedakan antara novel serius dengan novel populer. Usaha itu, dibandungkan dengan perbedaan antara novel dengan cerpen, atau antara novel dengan roman di atas, sungguh lebih tidak mudah dilakukan, dan lebih dari itu, bersifat riskan. Pada kenyataannya sungguh tidak mudah untuk mengotolngkan sebuah novel ke dalam kategori serius atau populer.

Pembedaan itu, di samping dipengaruhi kesan subjektif, kesan dari luar juga menentukan. Misalnya, karena sebuah novel diterbitkan oleh penerbit yang telah dikenal sebagai penerbit buku-buku keastran, belum membaca isinya pun, mungkin sekali, orang telah menilai bahwa novel itu bernilai sastra yang tinggi. Untuk kasus di Indonesia misalnya oleh penerbit Pustaka Jaya. Atau, karena sebuah karya ditulis oleh orang yang telah dikenal sebagai penulis sastra serius, begitu muncul karya yang baru, belum membacanya pun mungkin orang telah mengelompokkannya dalam karya sastra yang "sastra".

Kita dapat saja mencobabedakan antara novel serius dengan novel populer. Namun, bagaimanapun "adanya" perbedaan itu tetap saja kabur, tidak jelas benar batas-batas pemisahannya. Ciri-ciri yang ditemukan pada novel serius—yang biasanya dipertentangkan dengan novel populer—sering juga ditemui pada novel-novel populer, atau sebaliknya. Apalagi jika penceritaan yang dilakukan itu bersifat umum, digeneralisasikan pada semua karya serius ataupun populer. Tak jarang novel-novel yang dikategorikan sebagai populer memiliki kualitas hierer yang tinggi, dan, dapat juga terjadi sebaliknya. Banyak cerpen, novelet, dan novel yang dimuat di majalah populer (misalnya di majalah-majalah wanita seperti *Kartini*, *Gadis*, *Sarinah*, dan *Femina*) yang mestinya bersifat populer pula, namun bernilai hierer tinggi.

Sebutan novel populer, atau novel pop, mulai merembak sesudah suksesnya novel *Kamila* dan *Cintaka di Kampus Biru* pada tahun 70-an. Sesudah itu setiap novel hiburan, tidak peduli mutunya, disebut juga sebagai "novel pop". Kata 'pop' erat diasosiasikan dengan kata 'populer', mungkin karena novel-novel ini sengaja ditulis untuk "selera populer" yang kemudian dikemas dan dijual sebagai suatu "barang dagangan populer", dan kemudian dikenal sebagai "barang populer". Dan, jadilah istilah 'pop' itu sebagai istilah baru dalam dunia sastra kita (Kayam, 1981: 82).

Sastra dan musik "populer"—sebagai kelanjutan dari istilah 'populer' yang sebelumnya telah dikenal dalam dunia sastra dan musik—adalah semacam sastra dan musik yang dikategorikan sebagai sastra dan musik hiburan dan komersial. Kategori sebagai "hiburan dan komersial" ini menyangkut apa yang disebut "selera orang banyak" atau

"selera populer". Pop sastra di dunia Barat condong pada sastra baru yang inovatif, eksperimental—yang tidak saja dalam hal gaya, manipulasi bahasa, dan penjejahan tema yang sebebis mungkin—walaupun tidak menutup kemungkinan untuk komersial. Sebagai kebalikan sastra populer itu adalah sastra yang "sastra", "sastra serius", *literatur*. Sastra serius, walau dapat juga bersifat inovatif dan eksperimental, tidak akan dapat menjejajah sesuatu yang sudah mirip dengan "main-main" (Kayam, 1981: 85-7).

Novel populer adalah novel yang populer pada massanya dan banyak penggemarnya. Khususnya pembaca di kalangan remaja. Ia menampilkan masalah-masalah yang aktual dan selalu melezami, namun hanya sampai pada tingkat permukaan. Novel populer tidak menampilkan permasalahan kehidupan secara lebih intens, tidak berusaha meresapi hakikat kehidupan. Sebab, jika demikian halnya, novel populer akan menjadi berat, dan berubah menjadi novel serius, dan boleh jadi akan ditinggalkan oleh pembacanya. Oleh karena itu, novel populer pada umumnya bersifat antihisris, hanya bersifat sementara, cepat ketinggalan zaman, dan tidak memaksa orang untuk membacanya sekali lagi. Ia, biasanya, cepat dilupakan orang, apalagi dengan munculnya novel-novel baru yang lebih populer pada masa sesudahnya.

Sastra populer adalah perেকam kehidupan, dan tidak banyak memperbincangkan kembali kehidupan dalam serta kemungkinan. Ia menyajikan kembali rekaman-rekaman kehidupan itu dengan harapan pembaca akan mengenal kembali pengalaman-pengalamannya sehingga merasa terhibur karena seseorang telah menceritakan pengalamannya itu. Sastra populer akan serta memantulkan kembali "emosi-emosi asli", dan bukan penafsiran tentang emosi itu. Oleh karena itu, sastra populer yang baik banyak mengundang pembaca untuk mengidentifikasikan dirinya (Kayam, 1981: 88).

Novel serius di pihak lain, justru "harus" sanggup memberikan yang serta berkemungkinan, dan itulah sebenarnya makna sastra yang sastra. Membaca novel serius, jika kita ingin memahaminya dengan baik, diperlukan daya konsentrasi yang tinggi dan disertai kemauan untuk itu. Pengalaman dan permasalahan kehidupan yang ditampilkan

dalam novel jenis ini disoroti dan diungkapkan sampai ke inti hakikat kehidupan yang bersifat universal. Novel serius di samping memberikan hiburan, juga templat tujuan memberikan pengalaman yang berharga kepada pembaca, atau paling tidak, mengajarkannya untuk meresapi dan merenungkan secara lebih sungguh-sungguh tentang permasalahan yang dikemukakan.

Hakikat kehidupan, boleh dikatakan, tetap bertahan sepanjang masa. Ia tidak pernah ketinggalan zaman. Itulah sebabnya, antara lain, novel dan pada umumnya sastra serius tetap menarik sepanjang masa, tetap menarik untuk dibicarakan. Kita dapat mengambil contoh, misalnya, *Hamlet*, *Konco dan Juliet*, dan lain-lain karya Shakespeare, *Madame Bovary* karya Gustave Flaubert, atau bahkan yang lebih tua lagi misalnya *La Divina Comedia* karya Dante, atau beberapa karya Homerus, Sophocles, dan lain-lain pada masa Yunani Klasik. Karya-karya tersebut adalah sejumlah contoh karya yang tetap menarik untuk dibaca dan dibicarakan sampai sekarang. Contoh karya sastra Indonesia misalnya, *Belenggu*, *Ahims*, *Jalan Tak Ada Ujung*, atau karya klasik seperti *Mahabharata* dan *Ramayana*.

Novel populer lebih mudah dibaca dan lebih mudah dinikmati karena ia memang semata-mata menyampaikan cerita (Stanton, 1965: 2). Ia "tidak berpretensi" mengejar efek estetis, melainkan memberikan hiburan langsung dari aksi ceritanya. Masalah yang dicitakan pun yang ringan-ringan, tetapi aktual dan menarik, yang terlibat hanya pada masalah yang "itu-itu" saja: cinta asmara (barangkali dengan sedikit twist atau permo) dengan model kehidupan yang berbau mewah. Kisah percintaan antara pria tampan dengan wanita cantik secara umum cukup menarik, mampu membuai pembaca remaja yang memang sedang mengalami masa peka untuk itu, dan barangkali, dapat untuk sejenak melupakan kepatihan hidup yang dialaminya secara nyata.

Berhubung novel populer lebih mengejar selera pembaca, komersial, ia tak akan menceritakan sesuatu yang bersifat serius sebab hal itu dapat berarti akan berkurangnya jumlah penggemarnya. Oleh karena itu, agar cerita mudah dipahami, plot sengaja dibuat lancar dan sederhana. Perwatakan tokoh tidak berkernbang, untauk begitu saja pada kemauan pengarang yang bertujuan memuaskan pembaca.

Sebagaimana dikatakan oleh Sapardi Djoko Damono (lewat Kayam, 1981: 89), tokoh-tokoh yang diciptakan adalah tokoh yang tidak berkembang kejiwaannya dari awal hingga akhir cerita. Pada pemunculan pertama segala keterangan dirinya sudah sepenuhnya diberikan sehingga ia bebas bergerak dari satu peristiwa ke peristiwa lain, sebagai tokoh yang ciri-cirinya sudah sepenuhnya kita ketahui.

Selain dari itu, berbagai unsur cerita seperti plot, tema, karakter, latar, dan lain-lain biasanya bersifat stereotip, hanya bersifat itu-itu saja, atau begitu-begitu saja, dan tidak mengutamakan adanya unsur-unsur pembaharuan. Hal yang demikian, memang, mempermudah pembaca yang semata-mata mencari cerita dan hiburan belaka, dan membaca novel itu hanya bagaikan mengenali dan menemukan kembali sesuatu yang telah dikenali dan atau dimiliki sebelumnya.

Masalah percintaan banyak juga diangkat ke dalam novel serius. Namun, ia bukan satu-satunya masalah yang penting dan menarik untuk diungkap. Masalah kehidupan amat kompleks, bukan sekedar cinta asmara, melainkan juga hubungan sosial, ketahanan, maat, takut, cemas, dan bahkan masalah cinta itu pun dapat ditunjukkan terhadap berbagai hal, misalnya cinta kepada orang tua, saudara, tanah air, dan lain-lain. Masalah percintaan (asmara) dalam karya fiksi memang tampak penting, terutama untuk memperlancar cerita. Namun, barangkali, masalah pokok yang ingin diungkap pengarang justru di luar percintaan itu sendiri. Novel *Ahliis*, misalnya, bercerita tentang percintaan Hasan dan Kartini, namun barangkali kita sepakat bahwa bukan masalah itu yang terutama ingin diungkap dan disampaikan Ahdiat kepada kita.

Novel serius biasanya berusaha mengungkapkan sesuatu yang baru dengan cara pengucapan yang baru pula. Singkatnya: unsur kebaruan ditutamakan. Tentang bagaimana suatu bahan (baca: gagasan) diolah (baca: diungkapkan) dengan cara yang khas, adalah hal yang penting dalam teks kesastraan. Justru karena adanya unsur pembaharuan itu—yang sebenarnya merupakan tarik-menarik antara pemerintahan dan penolakan konvensi—teks kesastraan menjadi mengesankan. Oleh karena itu, dalam novel serius tidak akan terjadi sesuatu yang bersifat stereotip, atau paling tidak, pengarang berusaha untuk menghindarinya.

Ika sampai hal itu terjadi, biasanya, ia dianggap sebagai sesuatu yang mengurangi kadar hierer karya yang bersangkutan, sebagai suatu cela. Novel serius mengambil realitas kehidupan ini sebagai model, kemudian menciptakan sebuah "dunia-baru" lewat penampilan cerita dan tokoh-tokoh dalam situasi yang khusus.

Novel sastra menuntun aktivitas pembaca secara lebih serius, menuntun pembaca untuk "mengoperasikan" daya intelektualnya. Pembaca dituntut untuk ikut merekonstruksikan dudak persoalan masalah dan hubungan antar-tokoh. Walau hal yang demikian juga ditemui dalam novel populer, teks kesastraan menuntut peran-aktivitas yang lebih besar. Teks kesastraan sering mengemukakan sesuatu secara implisit sehingga hal itu boleh jadi "menyibukkan" pembaca, dan pembaca haruslah mengisi sendiri "bagian-bagian yang kosong" tersebut, (ingat: peran pembaca implisit *'implied reader'*), untuk merekonstruksi cerita. Sewaktu membaca suatu teks cerita, kita membaca biasanya mempunyai harapan-harapan, misalnya, adanya *'happy end'*. Namun, jika cerita itu ternyata bertentangan dengan pola harapan kita, di samping juga memiliki kontras-kontras yang ironis, hal itu justru menjadikan teks yang bersangkutan suatu cerita yang berkualitas kesastraan (Layemburg, dkk, 1989: 6).

Novel serius tidak bersifat mengabdikan kepada selera pembaca, dan memang, pembaca novel jenis ini tidak (mungkin) banyak. Hal itu tidak perlu dirisaukan benar (walau tentu saja hal itu tetap saja memprihatinkan). Dengan sedikit pembaca pun tidak apa asal mereka memang berminat, dan, syukurilah, jika berkualitas (baca: inggi daya apresiasinya). Jumlah novel dan pembaca serius, walau tidak banyak, akan punya gaung dan bertahan dari waktu ke waktu. Ingat misalnya, polemik Takdir, Armin Pane, Samul Pane, dan Tatengkeng pada dekade 30-an yang hingga kini masih cukup relevan untuk disimak karena terasa belum juga ketinggalan zaman. Namun, sebenarnya ada juga novel yang tergolong serius dan sekaligus laris sehingga dapat diduga banyak yang membacanya. Novel-novel seperti *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*, *Pada Sebuah Kapal*, *Burung-burung Manyar*, *Pengakuan Pariyem*, dan *Para Pribayi* dapat dimasukkan ke dalam golongan ini.

Akhirnya perlu juga dikemukakan di sini, bahwa hanya novel-novel yang dikategorikan sebagai novel serius inilah yang selama ini banyak dibicarakan pada dunia kritik sastra walau ada juga kritikus yang secara intensif membahas novel-novel pop, misalnya Yakop Sumarjo. Barangkali, orang beranggapan bahwa hanya novel jenis ini pulalah yang pantas dianggap sebagai karya sastra sekaligus karya seni, sebagai suatu bentuk kebudayaan, dan dibicarakan dalam sejarah sastra. Namun, anggapan itu dewasa ini tampaknya mulai bergeser. Banyak orang (baca: pakar) yang beranggapan bahwa sastra pop juga perlu diperhatikan (baca: diteliti) dan bahkan pantas diajarkan di sekolah. Apalagi jika kita mengingat tipsnya basis antara keduanya sebagaimana dikemukakan di atas. Apalagi dengan metodenya pemikiran post-modernisme yang ingin meniadakan perbedaan tingkatan karya seperti itu.

3. UNSUR-UNSUR FIKSI

Sebuah karya fiksi yang jati, merupakan sebuah bangun cerita yang menampilkan sebuah dunia yang sengaja dikreasikan pengarang. Wujud formal fiksi itu sendiri "hanya" berupa kata, dan kata-kata.¹⁾ Karya fiksi, dengan demikian, menampilkan dunia dalam kata, bahasa, di samping juga dikatakan menampilkan dunia dalam kemungkinan. Kata merupakan sarana terwujudnya bangunan cerita. Kata merupakan sarana pengucapan sastra.

Sebuah novel merupakan sebuah totalitas, suatu kemenyeluruhan yang bersifat artistik. Sebagai sebuah totalitas, novel mempunyai bagian-bagian, unsur-unsur, yang saling berkaitan satu dengan yang lain secara erat dan saling menguntungkan. Jika novel dikatakan sebagai sebuah totalitas, unsur kata, bahasa, misalnya, merupakan

¹⁾ Semua karya tulis, apa pun jenis dan namanya, mempunyai wujud formal kata, bahasa. Sebelum kita membaca karya-karya itu, secara potensial, kita belum dapat mengkaitkannya ke dalam jenis karya tertentu, misalnya ke dalam karya fiksi ataupun nonfiksi, fiksi serius atau populer.

salah satu bagian dari totalitas itu, salah satu unsur pembangun cerita itu, salah satu subsistem organisme itu. Kata inilah yang menyebabkan novel, juga sastra pada umumnya, menjadi berwujud. Pembicaraan unsur fiksi berikut dilakukan menurut pandangan tradisional dan diikuti pandangan menurut Stanton (1965) dan Chapman (1980).

a. Intrinsik dan Ekstrinsik

Unsur-unsur pembangun sebuah novel—yang kemudian secara bersama membentuk sebuah totalitas itu—di samping unsur formal bahasa, masih banyak lagi macamnya. Namun, secara garis besar berbagai macam unsur tersebut secara tradisional dapat dikelompokkan menjadi dua bagian, walau pembagian ini tidak benar-benar pilah. Pembagian unsur yang dimaksud adalah unsur *intrinsik* dan *ekstrinsik*. Kedua unsur inilah yang sering banyak disebut para kritikus dalam rangka mengkaji dan atau membicarakan novel atau karya sastra pada umumnya.

Unsur intrinsik (*intrinsik*) adalah unsur-unsur yang membangun karya sastra itu sendiri. Unsur-unsur inilah yang menyebabkan karya sastra hadir sebagai karya sastra, unsur-unsur yang secara faktual akan dijumpai jika orang membaca karya sastra. Unsur intrinsik sebuah novel adalah unsur-unsur yang (secara langsung) turut serta membangun cerita. Kepaduan antarbagian unsur intrinsik inilah yang membuat sebuah novel berwujud. Atau, sebaliknya, jika dilihat dari sudut kita pembaca, unsur-unsur (cerita) inilah yang akan dijumpai jika kita membaca sebuah novel. Unsur yang dimaksud, untuk menyebut sebagian saja, misalnya, peristiwa, cerita, plot, penokohan, tema, latar, sudut pandang penceritaan, bahasa atau gaya bahasa, dan lain-lain.

Di pihak lain, unsur ekstrinsik (*extrinsic*) adalah unsur-unsur yang berada di luar karya sastra itu, tetapi secara tidak langsung mempengaruhi bangunan atau sistem organisme karya sastra. Atau, secara lebih khusus ia dapat dikatakan sebagai unsur-unsur yang mempengaruhi bangun cerita sebuah karya sastra, namun sendiri tidak ikut menjadi bagian di dalamnya. Walau demikian, unsur ekstrinsik cukup berpengaruh (untuk tidak dikatakan: cukup menentukan)

terhadap totalitas bangun cerita yang dihasilkan. Oleh karena itu, unsur ekstrinsik sebuah novel haruslah tetap dipandang sebagai sesuatu yang penting. Weliek & Warren (1956), walau membicarakan unsur ekstrinsik tersebut cukup panjang, tampaknya memandang unsur itu sebagai sesuatu yang agak negatif, kurang penting. Pemahaman unsur ekstrinsik suatu karya, bagaimanapun, akan membantu dalam hal pemahaman makna karya itu mengingat bahwa karya sastra tak muncul dari situasi kekosongan budaya.

Sebagaimana halnya unsur intrinsik, unsur ekstrinsik juga terdiri dari sejumlah unsur. Unsur-unsur yang dimaksud (Weliek & Warren, 1956 : 75—135) antara lain adalah keadaan subjektivitas individu pengarang yang memiliki sikap, keyakinan, dan pandangan hidup yang kesemuanya itu akan mempengaruhi karya yang dituliskannya. Pendek kata, unsur biografi pengarang akan turut menentukan corak karya yang dihasilkannya. Unsur ekstrinsik berikutnya adalah psikologi, baik yang berupa psikologi pengarang (yang mencakup proses kreatifnya), psikologi pembaca, maupun penerapan prinsip psikologi dalam karya. Keadaan di lingkungan pengarang seperti ekonomi, politik, dan sosial juga akan berpengaruh terhadap karya sastra, dan hal itu merupakan unsur ekstrinsik pula. Unsur ekstrinsik yang lain misalnya pandangan hidup suatu bangsa, berbagai karya seni yang lain, dan sebagainya.

Pembagian unsur intrinsik struktur karya sastra yang tergolong tradisional, adalah pembagian berdasarkan unsur **bentuk dan isi**—sebuah pembagian dikhotomis yang sebenarnya diterima orang dengan agak keberatan. Pembagian ini tampaknya sederhana, barangkali agak kasar, namun sebenarnya tidak mudah dilakukan. Hal itu disebabkan pada kenyataannya tidak mudah memasukkan unsur-unsur tertentu ke dalam unsur bentuk ataupun isi berhubung keduanya saling berkaitan. Bahkan, tidak mungkin rasanya membicarakan dan atau menganalisis salah satu unsur itu tanpa melibatkan unsur yang lain. Misalnya, unsur peristiwa dan tokoh (dengan segala emosi dan perwatakannya) adalah unsur isi, namun masalah pemplotan (struktur pengurutan peristiwa secara linear dalam karya fiksi) dan penokohan (sementara dibahas: teknik menampilkan tokoh dalam suatu karya fiksi) tergolong unsur bentuk. Padahal, pembicaraan unsur plot (pemplotan)

dan penokohan tak mungkin dilakukan tanpa melibatkan unsur peristiwa dan tokoh. Oleh karena itu, perbedaan unsur tertentu ke dalam unsur bentuk atau isi sebenarnya lebih bersifat teoretis di samping terlihat untuk menyederhanakan masalah.

b. Fakta, Tema, Sarana Cerita

Stanton (1965: 11—36) membedakan unsur pembangun sebuah novel ke dalam tiga bagian: fakta, tema, dan sarana pengucapan (sarana). Fakta (*facts*) dalam sebuah cerita meliputi karakter (tokoh cerita), plot, dan setting. Keduanya merupakan unsur fiksi yang secara faktual dapat dibayangkan peristiwanya, eksistensinya, dalam sebuah novel. Oleh karena itu, keduanya dapat pula disebut sebagai struktur faktual (*factual structure*) atau derajat faktual (*factual level*) sebuah cerita. Ketiga unsur tersebut harus dipandang sebagai satu kesatuan dalam rangkaian keseluruhan cerita, bukan sebagai sesuatu yang berdiri sendiri dan terpisah satu dengan yang lain. Tema adalah sesuatu yang menjadi dasar cerita. Ia selalu berkaitan dengan berbagai pengalaman kehidupan, seperti masalah cinta, kasih, rindu, takut, mant, religius, dan sebagainya. Dalam hal tertentu, sering, tema dapat disinonimkan dengan ide atau tujuan utama cerita.

Sarana pengucapan sastra, sarana kesastraan (*literary devices*) adalah teknik yang dipergunakan oleh pengarang untuk memilih dan menyusun detail-detail cerita (peristiwa dan kejadian) menjadi pola yang bermakna. Tujuan penggunaan (tepatnya: pemilihan) sarana kesastraan adalah untuk memungkinkan pembaca melihat fakta sebagaimana yang dilihat pengarang, menafsirkan makna fakta sebagaimana yang diartikan pengarang, dan merasakan pengalaman seperti yang dirasakan pengarang. Mekanis sarana kesastraan yang dimaksud antara lain berupa sudut pandang penceritaan, gaya (bahasa) dan nada, simbolisme, dan ironi.

Setiap novel akan memiliki tiga unsur pokok, sekaligus merupakan unsur terpenting, yaitu **tokoh utama, konflik utama, dan tema utama**. Ketiga unsur utama itu saling berkaitan erat dan membentuk satu kesatuan yang padu, kesatuan organisme cerita. Ketiga

unsur inilah yang terutama membentuk dan menunjukkan sosok cerita dalam sebuah karya fiksi. Kesatuan organis (*organic unity*) menunjukkan pada pengertian bahwa setiap bagian subkonflik, bersifat memotong, memperjelas, dan memperpegas eksistensi ketiga unsur utama cerita tersebut.

c. Cerita dan Wacana

Selain perbedaan unsur fiksi seperti di atas, menurut pandangan strukturalisme, unsur fiksi (juga disebut: teks naratif 'narrative text'), dapat dibedakan ke dalam unsur cerita (*story, content*) dan wacana (*discourse, expression*). Perbedaan tersebut ada ketidipannya dengan perbedaan tradisional yang berupa unsur bentuk dan isi di atas. Cerita merupakan isi dari ekspresi naratif, sedang wacana merupakan bentuk dari sesuatu (baca: cerita, isi) yang diekspresikan (Chatman, 1980 : 23). Cerita terdiri dari peristiwa (*events*) dan wujud keber-ada-annya, eksistensinya (*existence*). Peristiwa itu sendiri dapat berupa tindakan, aksi (*actions*, peristiwa yang berupa tindakan manusia, verbal dan nonverbal) dan kejadian (*happenings*, peristiwa yang bukan merupakan hasil tindakan dan tingkah laku manusia, misalnya peristiwa alam gempa bumi). Wujud eksistensinya terdiri dari tokoh (*characters*) dan unsur-unsur latar (*items of setting*). Wacana, di pihak lain, merupakan sarana untuk mengungkapkan isi. Atau, secara singkat dapat dikatakan, unsur cerita adalah apa yang ingin diungkapkan dalam teks naratif itu, sedang wacana adalah bagaimana cara melukiskannya (Chatman, 1980 : 19).

Pembedaan unsur teks naratif ke dalam dua golongan itu juga dilakukan oleh kaum Formalis Rusia, yaitu yang membedakannya ke dalam unsur *fablie (fabula)* dan *syuzet (syuzet)*. *Fablie* merupakan aspek material (dasar) cerita, keseluruhan peristiwa yang diungkapkan dalam teks naratif yang ingin disampaikan kepada pembaca. *Syuzet*, yang disebut juga sebagai plot, adalah urutan peristiwa seperti terlihat dalam teks itu, yang mungkin berupa urutan kronologis-normal (unt dari awal hingga akhir, a-b-c), mungkin bersifat sorot balik 'flash-back' (mendahulukan peristiwa yang kemudian, a-b-c), atau mungkin

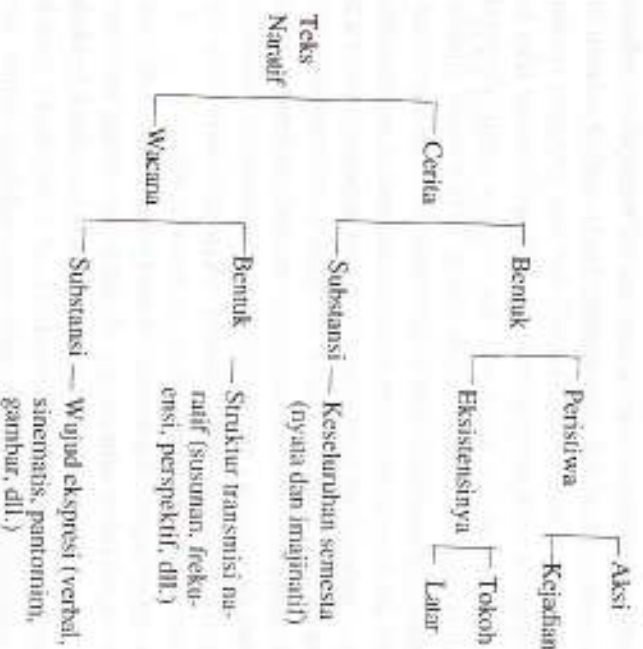
berarti *in medias res* (mulai dari peristiwa-konflik yang telah menenggal, b-a-c).

Berdasarkan pandangan bahwa teks naratif merupakan sebuah fakta semiotik — semiotik adalah ilmu tentang tanda, sedang sesuatu itu dapat dipandang sebagai tanda jika mewakili dan atau mengacu sesuatu yang lain — Chatman menganggap bahwa pembagian unsur teks ke dalam unsur cerita (atau: 'isi' 'content') dan wacana (atau: ekspresi 'expression') di atas belum cukup. Sebab, hal itu belum dapat dipakai untuk menangkap semua elemen situasi komunikasi. Oleh karena itu, Chatman (1980: 26-6) — dengan mendasarkan diri pada teori Saussure dan Hjelmslev — menambah rincian untuk kedua aspek di atas, yaitu masing-masing dengan aspek substansi (*substance*, inti masalah) dan bentuk (*form*). Dengan demikian, unsur teks naratif itu sebagai fakta semiotik terdiri dari unsur: **substansi isi** (*substance of content*), **bentuk isi** (*form of content*), **substansi ekspresi** (*substance of expression*), dan **bentuk ekspresi** (*form of expression*).

Aspek cerita yang terdiri dari peristiwa (yang berunsur aksi dan kejadian) dan wujud keber-ada-annya, eksistensinya (yang berunsur karakter dan setting) seperti disebut di atas merupakan aspek **bentuk isi**. Unsur yang merupakan **substansi isi**, di lain pihak, adalah keseluruhan semesta, berbagai bentuk kemungkinan objek dan peristiwa (kejadian), baik yang ada di dunia nyata maupun (yang hanya) dunia imajinatif, yang dapat diimajinasikan ke dalam karya naratif sebagaimana yang tersaring lewat kode sosial-budaya pengarang. Aspek wacana juga terdiri dari unsur bentuk wacana dan substansi wacana. Unsur **bentuk wacana** berupa struktur transmisi naratif (dapat juga disebut: wacana naratif) yang terdiri dari unsur-unsur seperti urutan (linearitas) penceritaan atau susunan, modus, kala, rekuenasi, perspektif atau sudut pandang, dan lain-lain. Unsur **substansi wacana** bersujud media, sarana, yang dapat dipergunakan untuk mengkomunikasikan sesuatu (gagasan, cerita) yang ingin diungkapkan. Ia dapat berupa media verbal, seperti teks naratif atau karya fiksi, sinematis, pantomin, gambar, dan lain-lain.

Apa yang dikemukakan di atas dapat disajikan secara ringkas dalam bentuk diagram sebagai berikut (dimodifikasi dari diagram

Chatman, 1980: 19 dan 26).



Bahwa secara garis besar teks naratif dibedakan ke dalam unsur cerita dari wacana, hal itu (sekali lagi) mirip dengan perbedaan unsur bentuk dan isi di atas. Namun, bahwa kedua unsur tersebut kemudian dibedakan ke dalam aspek bentuk dan substansi, hal inilah terutama yang membedakannya. Walau demikian, rincian masing-masing unsur itu juga dapat ditemukan dalam pembagian yang lain, kecuali substansi cerita yang berupa keseluruhan semesta (baik yang nyata maupun yang hanya imajinatif) yang tidak secara tegas ditunjuk sebagai aspek fiksi dalam pembagian di atas. Unsur semesta, sebagai sesuatu yang berada di luar karya sastra yang menjadi sumber penulisan penitran-kearif dalam karya, barangkali dapat dikaitkan dengan unsur ekstrinsik.

Adanya berbagai pandangan tentang unsur-unsur fiksi seperti dikemukakan, bagaimanapun, lebih penting bahwa karya naratif

itu merupakan sebuah struktur yang kompleks. Penulisan ini tidak bermaksud untuk memlih dan menilai pandangan tertentu mana yang dianggap paling tepat. Sebab, di samping tak mungkin dilakukan berhubung sudut pandang pandangan-pandangan teori itu berbeda, karena hal itu juga kurang sesuai dengan "misi" penulisan ini yang sekedar "ingin menunjukkan". Suatu hal yang menjadi lebih jelas adalah bahwa karya fiksi dapat didekati dari berbagai sudut pandang teori.

Hal ini yang perlu ditegaskan di sini adalah bahwa wujud lahiriah, wujud manifestasi, sebuah karya fiksi, sebuah teks naratif, adalah bahasa (jadi: verbal). Jika diperbandingkan dengan karya puisi, unsur bahasa dalam puisi, seperti terlihat dalam hal pilihan kata dan ungkapan, misalnya yang dimaksudkan untuk memperoleh ketepatan dari segi bunyi, bentuk, dan arti amat menentukan keindahan dan keberhasilan sebuah puisi sebagai karya sastra. Namun, tidak demikian halnya dengan karya fiksi. Peranan unsur bahasa dalam karya fiksi tidaklah bersifat amat menentukan seperti halnya dalam puisi tersebut. Unsur fiksi seperti ditunjukkan dalam pembicaraan di atas. Khususnya yang tergolong ke dalam unsur intrinsik banyak macamnya—sebut saja misalnya cerita, peristiwa, plot (penplotan), tokoh (penokohan), latar (pelataran), tema, sudut pandang, dan (gaya) bahasa.

Koherensi dan kepadatan semua unsur cerita sehingga membentuk sebuah totalitas adalah suatu yang amat menentukan keindahan dan keberhasilan sebuah karya fiksi sebagai suatu bentuk cipta sastra, lebih dari sekedar penggunaan unsur bahasa itu sendiri. Jika terjadi kelemahan salah satu unsurnya, hal itu dapat "tertutupi" oleh unsur-unsur yang lain yang kuat. Misalnya, sebuah novel "lengah" pada unsur (gaya) bahasa, atau plot, maka hal itu dapat tertutup oleh kehebatan cerita (peristiwa-peristiwa yang ditampilkan), kebaruan tema, kekuatan penokohan, ketepatan latar, dan sebagainya. Untuk mengetahui semuanya itu, diperlukan kerja analisis. Dan, dalam kerja analisis itu pun terdapat sejumlah pendekatan. Sejumlah pendekatan yang biasa dipergunakan untuk mengkaji karya sastra, dibicarakan dalam Bab 2 berikut.

BAB 2

KAJIAN FIKSI

1. HAKIKAT KAJIAN FIKSI

Isilah kajian, atau pengkajian, yang dipergunakan dalam penulisan ini menyaran pada pengertian penelaahan, penyelidikan, (a) merupakan pembendaan dari perbuatan mengkaji, menelaah, atau menyelidiki (meneliti); Pengkajian terhadap karya fiksi berarti penelaahan, penyelidikan, atau mengkaji, menelaah, menyelidiki karya fiksi tersebut. Untuk melakukan pengkajian terhadap unsur-unsur pembentuk karya sastra, khususnya fiksi, pada umumnya kegiatan itu disertai oleh kerja analisis. Isilah analisis, misalnya analisis karya fiksi, menyaran pada pengertian mengurai karya itu atas unsur-unsur pembentuknya tersebut, yaitu yang berupa unsur-unsur intrinsiknya.

Penggunaan kata analisis itu sendiri sering ditafsirkan dalam konotasi yang agak negatif. Kesan yang tidak jarang timbul dari kata tersebut adalah kegiatan mencincang-cincang karya sastra, memisahkan-misahkan bagian-bagian dari keseluruhannya. Dalam pandangan kelompok tertentu, kerja analisis kesastran dianggap sebagai tidak abahnya kegiatan bedah mayat seperti yang dilakukan para mahasiswa kedokteran. Hal itu hanya akan menyebabkan karya yang bersangkutan menjadi tidak bermakna, tidak berbicara apa-apa, mati.

Sebuah novel yang hadir ke hadapan pembaca, seperti telah dikemukakan, adalah sebuah totalitas. Novel dibangun dari sejumlah

unsur, dan setiap unsur akan saling berhubungan secara saling menentukan, yang kesemuanya itu akan menyebabkan novel tersebut menjadi sebuah karya yang bermakna, hidup. Di pihak lain, tiap-tiap unsur pembangun novel itu pun hanya akan bermakna jika ada dalam kaitannya dengan keseluruhannya. Dengan kata lain, dalam keadaan terisolasi, terpisah dari totalitasnya, unsur-unsur tersebut tidak ada artinya, tidak berfungsi (tentu saja ini masih dalam kaitannya dengan suatu pemahaman-apresiasi terhadap karya yang bersangkutan).

Kegiatan analisis kesastran yang mencoba memisahkan bagian-bagian dari keseluruhannya tersebut, tak jarang dianggap sebagai kerja yang sia-sia. Bahkan, lebih dari itu: dapat menyesatkan, semakin menjerakkan makna karya yang bersangkutan sebagai karya seni. Penganalisis hanya sibuk dengan masing-masing unsur yang telah terlepas dari totalitasnya. Apalagi jika hal itu kemudian dipakai sebagai dasar analisis yang lebih lanjut. Usaha pemahaman terhadap karya sastra, novel, menurut pandangan kelompok yang tak setuju dengan kerja analisis, haruslah dilakukan langsung dalam keadaan totalitasnya, secara apa adanya.

Anggapan di atas tidak semuanya dapat dibenarkan, walau juga tidak semuanya dapat disalahkan. Kesemuanya itu masih memerlukan penjelasan lebih lanjut. Kelompok akademikus yang sering dituduh sebagai tukang analisis, tukang bedah karya sastra, tentu saja dapat tampil dengan pembelajannya. Untuk memahami sebuah novel (*senius*), sering tidak semudah seperti yang diduga orang. Jika pembaca tidak mampu memahami dengan baik karya tersebut, bukankah hal itu berarti apa yang ingin diungkapkan pengarang tidak sampai ke alamat? Bukanlah hal itu juga merupakan sesuatu yang tidak diinginkan terjadi? Kegiatan analisis karya fiksi dalam hal ini tampil dengan mencoba menerangkan, misalnya, apa peranan masing-masing unsur, bagaimana kaitan antara unsur yang satu dengan lainnya, mengapa unsur-unsur tertentu dalam novel, misalnya penokohan, pelataran, penyudut-pandangan, dan lain-lain, tepat (atau sebaliknya: tidak tepat), apa segi kebaruan, kelebihan dan kelemahan unsur-unsur yang ada, apa sebenarnya yang ingin diungkapkan melalui novel itu, dan sebagainya.

Novel merupakan sebuah struktur organisme yang kompleks,

unik, dan mengungkapkan sesuatu (lebih bersifat) secara tidak langsung. Hal inilah, antara lain, yang menyebabkan sulitnya kita membaca untuk menafsirkannya. Untuk itu, diperlukan suatu upaya (boleh juga dibaca: kritik) untuk dapat menjelaskannya, dan biasanya, hal itu disertai bukti-bukti hasil kerja analisis. Dengan demikian, tujuan utama kerja analisis kesastran, fiksi, puisi, ataupun yang lain, adalah untuk dapat memahami secara lebih baik karya sastra yang bersangkutan, di samping untuk membantu menjelaskan pembaca yang kurang dapat memahami karya itu. Jadi, kerja analisis yang tak jarang dianggap (atau: diadukan) sebagai ciri khas kelompok akademikus itu, bukan merupakan tujuan, melainkan sekedar sarana, sarana untuk memahami karya-karya kesastran itu sebagai satu kesatuan yang padu-dan-bermakna, bukan sekedar bagian per bagian yang terkesan sebagai suatu pencincangan di atas.

Manfaat yang akan terasa dari kerja analisis itu adalah jika kita (segera) membaca ulang karya-karya kesastran (novel, cerpen) yang dianalisis itu, baik karya-karya itu dianalisis sendiri maupun oleh orang lain. Namun, tentu saja, analisis itu haruslah merupakan analisis yang baik, teliti, kritis, dan sesuai dengan hakikat karya sastra. Kita akan merasakan adanya perbedaan, menemukan sesuatu yang baru yang terdapat pada karya itu yang belum ditemukan (atau: dirasakan) dalam pembacaan terdahulu, sebagai akibat kompleksitasnya karya yang bersangkutan. Kita akan dapat lebih menikmati dan memahami cerita, tema, pesan-pesan, penokohan, gaya, dan hal-hal lain yang diungkapkan dalam karya itu. Namun demikian, adanya perbedaan penafsiran dan atau pendapat adalah sesuatu hal yang wajar dan biasa terjadi, dan itu tak perlu dipersoalkan. Tentu saja masing-masing pendapat itu perlu memiliki latar belakang argumentasi yang dapat diterima.

Heuristik dan Hermeneutik. Dalam rangka memahami dan mengungkap "sesuatu" yang terdapat di dalam karya sastra, dikenal adanya istilah *heuristik* (*heuristic*) dan *hermeneutik* (*hermeneutic*). Kedua istilah itu, yang secara lengkap disebut sebagai *pembacaan heuristik dan pembacaan hermeneutik*, biasanya dikaitkan dengan pendekatan semiotik (lihat Riffaterre, 1980: 4-6). Hubungan antara

heuristik dengan hermeneutik dapat dipandang sebagai hubungan yang bersifat gradasi, sebab kegiatan pembacaan dan atau kerja hermeneutik hanyalah didahului oleh pembacaan heuristik. Kerja hermeneutik, yang oleh Riffaterre disebut juga sebagai *pembacaan retroaktif*, memerlukan pembacaan berkali-kali dan kritis.

Kerja heuristik merupakan pembacaan karya sastra pada sistem semiotik tingkat pertama. Ia berupa pemahaman makna sebagaimana yang dikonsepsikan oleh bahasa (yang bersangkutan). Jadi, bekal yang dibutuhkan adalah pengetahuan tentang sistem bahasa itu, kompetensi terhadap kode bahasa. Kerja heuristik menghisiskan pemahaman makna secara harfiah, makna tersurat, *actual meaning*. Namun, dalam banyak kasus karya sastra, makna yang sebenarnya ingin disampaikan oleh pengarang justru diungkapkan hanya secara tersirat, dan inilah yang disebut sebagai makna intensional, *intentional meaning*. Untuk itu, kerja penafsiran karya sastra haruslah sampai pada kerja hermeneutik, yaitu berupa pemahaman karya pada tataran semiotik tingkat kedua. Artinya, berdasarkan makna dari hasil kerja heuristik di atas, dicobalah untuk makna terstratinya, signifikansinya. Jika pada tataran kerja heuristik dibutuhkan pengetahuan tentang kode bahasa, pada tataran kerja hermeneutik dibutuhkan pengetahuan tentang kode-kode yang lain, khususnya kode sastra dan kode budaya.

Jika kerja analisis kesastran dimaksudkan untuk memahami secara lebih baik sebuah karya, merebut makna (*pursuit of signs*, menurut istilah Cutler), menafsirkan makna berdasarkan berbagai kemungkinannya, analisis tersebut sebenarnya telah melibatkan kerja hermeneutik. Hermeneutik, menurut Teeuw (1984: 123), adalah ilmu atau teknik memahami karya sastra dan ungkapan bahasa dalam arti yang lebih luas menurut maksudnya. Namun, teknik hermeneutik itu sendiri dapat diterapkan dalam karya-karya yang lain selain karya sastra, misalnya dalam hal penafsiran kitab suci (justru dari sinilah awal mulanya teori hermeneutik berkenbang). Penafsiran karya sastra secara lebih baik, di samping memerlukan pengetahuan (dan atau kompetensi) kode bahasa dan kode sastra di atas, juga memerlukan kode budaya (lingkupnya: sosial-budaya). Pengetahuan kode budaya akan memperluas wawasan dan ketepatan penafsiran, mengingat karya sastra yang

dihasilkan dalam suatu masyarakat akan mencerminkan kondisi (baca: sistem) sosial-budaya masyarakat tersebut.

Cara kerja hermeneutik untuk penafsiran karya sastra, menurut Teeuw (1984: 123) dilakukan dengan pemahaman keseluruhan berdasarkan unsur-unsurnya, dan sebaliknya, pemahaman unsur-unsur berdasarkan keseluruhannya. Dari simlah kemudian, antara lain, muncul istilah lingkaran hermeneutik (*hermeneutic circle*). Pemahaman karya sastra dengan teknik tersebut dapat dilakukan secara bertangga, dimulai dengan pemahaman secara keseluruhan walau hal itu hanya bersifat sementara. Kemudian, berdasarkan pemahaman yang diperoleh itu dilakukan kerja analisis dan pemahaman unsur-unsur intrinsiknya, jadi bagian per bagian. Pada giliran selanjutnya, hasil pemahaman unsur-unsur intrinsik tersebut dipergunakan, dan lebih menyanggulkan kita, untuk memahami keseluruhan karya yang bersangkutan secara lebih baik, luas, dan kritis. Demikian seterusnya dengan pembacaan berulang-ulang sampai akhirnya kita dapat menafsirkan pertautan makna keseluruhan dan bagian-bagiannya dan makna intensionalnya secara optimal.

Cara kerja tersebut diandasi suatu asumsi bahwa karya fiksi yang merupakan sebuah totalitas dan kebulatan makna itu dibangun secara koherensif oleh banyak unsur intrinsik. Selain itu, karya fiksi, apalagi yang panjang, biasanya terdiri dari bagian-bagian, dan tiap bagian itu akan menawarkan makna tersendiri walau dalam lingkup yang lebih terbatas. Dengan demikian, di samping terdapat makna (intensional) secara keseluruhan, ada juga makna (intensional) yang didukung oleh tiap bagian karya yang bersangkutan. (Sebagai bahan perbandingan, disamping terdapat tema utama, sebuah karya fiksi juga sering menampilkan sejumlah tema tambahan yang lain).

Usaha "memperlakukan" (baca: mengkaji) karya sastra, seperti telah dikemukakan, pada hakikatnya memiliki kesamaan tujuan: memahami secara lebih baik karya itu sendiri. Karya sastra, seperti diakui banyak orang, merupakan suatu bentuk komunikasi yang disampaikan dengan cara yang khas dan memotak sesuatu yang serba ruinitas, dengan memberi kebebasan kepada pengarang untuk memunculkan kreativitas imajinasinya. Hal itu menyebabkan karya sastra menjadi

hal, tidak lazim, namun juga bersifat kompleks sehingga memiliki berbagai kemungkinan penafsiran, dan sekaligus menyebabkan pembaca menjadi terbatu-batu untuk berkomunikasi dengannya. Dari simlah kemudian muncul berbagai teori untuk mendekati karya sastra.¹⁾

Dalam kajian Kesastraan, secara umum dikenal adanya analisis struktural dan semiotik. Yang pertama menekankan pada adanya fungsi dan hubungan antarsur (intrinsik) dalam sebuah karya, sedangkan yang kedua pada pemahaman karya itu yang dipandanganya sebagai sebuah sistem tanda. Kajian semiotik merupakan usaha pendekatan yang muncul lebih kemudian, yang antara lain sebagai reaksi atas pendekatan struktural yang dianggapnya mempunyai kelemahan-kelemahan. Namun, pada kenyataan praktiknya, kedua jenis pendekatan tersebut sulit dibedakan, dan bahkan sebenarnya keduanya dapat digabungkan sehingga dapat saling melengkapi. Dengan demikian, analisis yang dilakukan bersifat struktural-semiotik. Persoalan kajian struktural dan semiotik tersebut berikut akan sedikit dibicarakan, termasuk kajian intertekstual. Kajian intertekstual merupakan sebuah kajian yang berusaha mengkaji adanya hubungan antarsejumlah teks. Kajian interteks, bertubung melibatkan unsur struktural dan pemahaman teks-teks yang dikaji, kiranya dapat dipandang sebagai kajian struktural-semiotik. Selain itu, penulisan ini juga akan sedikit membicarakan paham dekonstruksi (yang sering juga disebut sebagai poststrukturalisme, yang merembak setelah munculnya gerakan postmodernisme)—sebuah paham yang justru bersifat "menumbangkan" pandangan-pandangan tersebut. Namun, kajian dekonstruksi sebenarnya juga dapat dikaitkan dengan kajian intertekstual karena dapat melibatkan beberapa teks.

¹⁾ Mungkin ada pendapat bahwa karya sastra itu sendiri bukan merupakan ilmu sehingga tak perlu didekati secara keilmuan. Namun, hal itu ditolak oleh Honn (1989: xvii) dengan pengharatan: pada itu bukan ilmu, namun bagaimana cara memuam padi, juga bagaimana cara mengolah padi, bagaimana cara mengetahui zat-zat kandungan padi, memerlukan ilmu. Bagi petani, hal itu bukan ilmu, namun tidak demikian halnya bagi sarjana ekonomi-pertanian.

2. KAJIAN STRUKTURAL

Pendekatan struktural dipelopori oleh kaum Formalis Rusia dan Strukturalisme Praha. Ia mendapat pengaruh langsung dari teori Saussure yang mengubah studi linguistik dari pendekatan diakronik ke sinkronik. Studi linguistik tidak lagi dikekankan pada sejarah perkembangan, melainkan pada hubungan antarunsurnya. Masalah unsur dan hubungan antarunsur merupakan hal yang penting dalam pendekatan ini. Unsur bahasa misalnya, terdiri dari unsur fonologi, morfologi, dan sintaksis, maka dalam studi linguistik pun dikenal adanya studi fonetik, fonemik, morfologi, dan sintaksis. Pembicaraan terhadap salah satu aspek tersebut tak dibenarkan untuk dikaitkan dengan aspek-aspek yang lain. Cara kerja yang demikian, yaitu adanya pandangan keotonomian terhadap suatu objek, juga dibawa ke studi kesastran. Sebuah karya sastra juga memiliki sifat keotonomian, sehingga pembicaraan terhadapnya juga tak perlu dikaitkan dengan hal-hal lain yang di luar karya itu.

Sebuah karya sastra, fiksi atau puisi, menurut kaum Strukturalisme adalah sebuah totalitas yang dibangun secara kohensif oleh berbagai unsur (pembangun)-nya. Di satu pihak, struktur karya sastra dapat diartikan sebagai susunan, penegasan, dan gambaran semua bagian dan bagian yang menjadi komponennya yang secara bersama membentuk keseluruhan yang indah (Abrams, 1981: 68). Di pihak lain, struktur karya sastra juga menyaran pada pengertian hubungan antarunsur (intrinsik) yang bersifat timbal-balik, saling menentukan, saling mempengaruhi, yang secara bersama membentuk satu kesatuan yang utuh. Secara sendiri, terisolasi dari keseluruhannya, bagian, unsur, atau bagian-bagian tersebut tidak penting, bahkan tidak ada artinya. Tiap bagian akan menjadi berarti dan penting setelah ada dalam hubungannya dengan bagian-bagian yang lain, serta bagaimana sumbangannya terhadap keseluruhan wacana.

Selain istilah struktural di atas, dunia kesastran (juga linguistik) mengenal istilah strukturalisme. Strukturalisme dapat dipandang sebagai salah satu pendekatan (baca: penelitian) kesastran yang menekankan pada kajian hubungan antarunsur pembangun karya yang

bersangkutan. Jadi, strukturalisme (disamakan dengan pendekatan objektif) dapat dipertentangkan dengan pendekatan yang lain, seperti pendekatan mimetik, ekspresif, dan pragmatik (Abrams, 1981: 189). Namun, di pihak lain, strukturalisme, menurut Hawkes (1978, lewat Prologo, 1987: 119-20), pada dasarnya juga dapat dipandang sebagai seni berpikir tentang dunia (baca: dunia kesastran) yang lebih merupakan susunan hubungan daripada susunan benda. Dengan demikian, kodrat setiap unsur dalam bagian sistem struktur itu baru mempunyai makna setelah berada dalam hubungannya dengan unsur-unsur yang lain yang terkandung di dalamnya. Kedua pengertian tersebut tak perlu dipertentangkan (sebab memang tak bertentangan), namun justru dapat dimanfaatkan secara saling melengkapi.

Analisis struktural karya sastra, yang dalam hal ini fiksi, dapat dilakukan dengan mengidentifikasi, mengkaji dan mendeskripsikan fungsi dan hubungan antarunsur intrinsik fiksi yang bersangkutan. Mula-mula diidentifikasi dan dideskripsikan, misalnya, bagaimana keadaan peristiwa-peristiwa, plot, tokoh dan penokohan, latar, sudut pandang, dan lain-lain. Setelah dijabarkan bagaimana fungsi-fungsi masing-masing unsur itu dalam menunjang makna keseluruhannya, dan bagaimana hubungan antarunsur itu sehingga secara bersama membentuk sebuah totalitas-kemaknaan yang padu. Misalnya, bagaimana hubungan antara peristiwa yang satu dengan yang lain, kaitannya dengan plot yang selalu kronologis, kaitannya dengan tokoh dan penokohan, dengan latar dan sebagainya.

Dengan demikian, pada dasarnya analisis struktural bertujuan memaparkan secara mungkin fungsi dan keterkaitan antarbagian-unsur karya sastra yang secara bersama menghasilkan sebuah kemaknaan. Analisis struktural tak cukup dilakukan hanya sekedar mendata unsur tertentu sebuah karya fiksi, misalnya peristiwa, plot, tokoh, latar, atau yang lain. Namun, yang lebih penting adalah menunjukkan bagaimana hubungan antarunsur itu, dan sumbangannya apa yang diberikan terhadap tujuan estetis dan makna keseluruhan yang ingin dicapai. Hal itu perlu dilakukan mengingat bahwa karya sastra merupakan sebuah struktur yang kompleks dan unik, disamping setiap karya mempunyai ciri kekompleksan dan keunikannya sendiri—dan hal inilah antara lain

yang membedakan antara karya yang satu dengan karya yang lain. Namun, tidak jarang analisis struktural cenderung kurang tepat, sehingga yang terjadi hanyalah analisis fragmentaris yang terpisah-pisah. Analisis yang demikian inilah yang dapat diuduh sebagai menentang karya sastra sehingga justru menjadi tidak bermakna.

Analisis struktural dapat berupa kajian yang menyangkut relasi unsur-unsur dalam mikroteks, satu keseluruhan wacana, dan relasi intertekstual (Hartoko & Rahmanto, 1986: 136). Analisis unsur-unsur mikroteks itu misalnya berupa analisis kata-kata dalam kalimat, atau kalimat-kalimat dalam alinea atau konteks wacana yang lebih besar. Namun, ia dapat juga berupa analisis fungsi dan hubungan antara unsur latar waktu, tempat, dan sosial-budaya dalam analisis latar. Analisis satu keseluruhan wacana dapat berupa analisis bab per bab, atau bagian-bagian secara keseluruhan seperti dibicarakan di atas. Analisis relasi intertekstual berupa kajian hubungan antarteks, baik dalam satu periode (misalnya untuk karya-karya angkatan Balai Pustaka saja) maupun dalam periode-periode yang berbeda (misalnya antara karya-karya angkatan Balai Pustaka dengan angkatan Pujangga Baru).

Karena pandangan keonomian karya di atas, di samping juga pandangan bahwa setiap karya sastra memiliki sifat keunikannya sendiri, analisis terhadap sebuah karya pun tak perlu dikaitkan dengan karya-karya yang lain. Karya-karya yang lain pun berarti sesuatu yang di luar karya yang dianalisis itu. Atau, jika melibatkan karya-karya lain, hal itu bersifat amat terbatas pada karya(karya) tertentu yang berkaitan. Pandangan ini sejalan dengan konsep analisis di dunia strukturalisme linguistik yang memisahkan kajian aspek kebahasaan pada tataran fonetik, morfomik, dan sintaksis, atau antara hubungan paradigmatik dan sintagmatik (Abrams, 1981: 188). Hal itu dapat dimengerti sebab analisis struktural dalam bidang kesastraan mendasarkan diri pada model strukturalisme dalam bidang linguistik.

Pandangan di atas sebenarnya bukannya tiada keuntungan. Sebab, analisis karya sastra, dengan demikian, tidak lagi membutuhkan berbagai pengetahuan lain sebagai referensi, misalnya referensi dari sosiologi, psikologi, filsafat, dan lain-lain—walaupun harus diakui bahwa hal-hal tersebut akan memperluas wawasan dan pemahaman—melain-

kan "otak" berbekal kemampuan bahasa, kepekaan sastra, dan minat yang intensif (Teuw, 1984: 139). Namun, penekanan pada sifat otonomi karya sastra dewasa ini dipandang orang sebagai kelemahan aliran strukturalisme dan atau kajian struktural. Hal itu disebabkan bagaimanapun juga, sebuah karya sastra tidak mungkin dipisahkan sama sekali dari latar belakang sosial-budaya dan atau latar belakang keajarannya. Melepaskan karya sastra dari latar belakang sosial-budaya dan keajarannya, akan menyebabkan karya itu menjadi kurang bermakna, atau paling tidak maknanya menjadi amat terbatas, atau bahkan makna menjadi sulit dirafsirkan. Hal itu berarti karya sastra menjadi kurang gayut dan bermanfaat bagi kehidupan. Oleh karena itu, analisis struktural sebaiknya dilengkapi dengan analisis yang lain, yang dalam hal ini semiotik, sehingga menjadi analisis struktural-semiotik, atau analisis struktural yang dikaitkan dengan keadaan sosial budaya secara lebih luas.

3. KAJIAN SEMIOTIK

Dalam pandangan semiotik—yang berasal dari teori Saussure—bahasa merupakan sebuah sistem tanda, dan sebagai suatu tanda bahasa mewakili sesuatu yang lain yang disebut makna. Bahasa sebagai suatu sistem tanda dalam teks kesastraan, tidak hanya menyorot pada sistem (tataran) makna tingkat pertama (*first-order semiotic system*), melainkan terlebih pada sistem makna tingkat kedua (*second-order semiotic system*) (Culler, 1977: 114). Hal itu sejalan dengan proses pembaruan teks kesastraan yang bersifat heuristik dan hermeneutik di atas.

Peletak dasar teori semiotik ada dua orang, yaitu Ferdinand de Saussure dan Charles Sanders Peirce. Saussure—yang dikenal sebagai bapak ilmu bahasa modern—menggunakan istilah *semiotik*, sedang Peirce—yang seorang ahli filsafat itu—memakai istilah *semiotik*. Kedua tokoh yang berasal dari dua benua yang berjarak itu, Eropa dan Amerika, dan tidak saling mengenal, sama-sama mengemukakan sebuah teori yang secara prinsipial tidak berbeda.

Dalam perkembangan semiotik yang kemudian, terlihat adanya kubu Saussure yang berkembang di Eropa—dengan tokoh-tokoh seperti Barthes, Genette, Todorov, dan Kristeva—dan kubu Peirce yang berkembang di Amerika. Jika semiotik model Saussure bersifat semiotik struktural, model Peirce bersifat semiotik analitis. Adanya ketidaksamaan antara keduanya, tampaknya lebih disebabkan oleh kenyataan bahwa mereka berasal dari dua disiplin ilmu yang berbeda. Peirce memusatkan perhatian pada berfungsi tanda pada umumnya dengan menempatkan tanda-tanda linguistik pada tempat yang penting, namun bukan yang utama. Hal yang berlaku bagi tanda pada umumnya, berlaku pula bagi linguistik, namun tak sebaliknya. Saussure, di pihak lain, mengembangkan dasar-dasar teori linguistik umum. Kekhasan teorinya terletak pada kenyataan bahwa ia menganggap bahasa sebagai sebuah sistem tanda (van Zoest, dalam Sudjiman & van Zoest, 1992: 2).

Semiotik adalah ilmu atau metode analisis untuk mengkaji tanda (Hoed, 1992: 2). Tanda adalah sesuatu yang mewakili sesuatu yang lain yang dapat berupa pengalaman, pikiran, perasaan, gagasan, dan lain-lain. Jadi, yang dapat menjadi tanda sebenarnya bukan hanya bahasa saja, melainkan berbagai hal yang melingkupi kehidupan ini—walaupun harus diakui bahwa bahasa adalah sistem tanda yang paling lengkap dan sempurna. Tanda-tanda itu dapat berupa gerakan anggota badan, gerakan mata, mulut, bentuk tulisan, warna, bendera, bentuk dan potongan rumah, pakaian, karya seni: sastra, lukis, patung, film, tari, musik, dan lain-lain yang berada di sekitar kehidupan kita. Dengan demikian, teori semiotik bersifat multidisiplin—sebagaimana diharapkan oleh Peirce agar teorinya bersifat umum dan dapat diterapkan pada segala macam tanda. Semiotik dapat diterapkan pada (atau: menjadi bidang garapan) linguistik, seni (dengan berbagai subdisiplinnya), sastra, film, filsafat, antropologi, arkeologi, arsitektur, dan lain-lain.

Perkembangan teori semiotik hingga dewasa ini dapat dibedakan ke dalam dua jenis semiotika, yaitu semiotik komunikasi dan semiotik signifikasi. Semiotik komunikasi menekankan diri pada teori produksi tanda, sedangkan semiotik signifikasi menekankan pemahaman, dan atau pemberian makna, suatu tanda. Produksi tanda dalam semiotik

komunikasi, menurut Eco (lewat Segers, 1978: 24) menyuarakan adanya penyerim informasi, penerima informasi, sumber, tanda-tanda, saluran, proses pembacaan, dan kode. Semiotik signifikasi, di pihak lain, tidak mempersoalkan produksi dan tujuan komunikasi, melainkan menekankan bidang kajiannya pada segi pemahaman tanda-tanda serta bagaimana proses kognisi atau (interpretasi)-nya.

4 Teori Semiotik Peirce

Teori Peirce mengatakan bahwa sesuatu itu dapat disebut sebagai tanda jika ia mewakili sesuatu yang lain. Sebuah tanda—yang disebutnya sebagai *representamen*—haruslah mengacu (atau: mewakili) sesuatu yang disebutnya sebagai *objek (acuan)*, ia juga menyebutnya sebagai *designatum, denotatum*, dan dewasa ini orang menyebutnya dengan istilah *referent*). Jadi, jika sebuah tanda mewakili acuannya, hal itu adalah fungsi utama tanda itu. Misalnya, anggukan kepala mewakili persetujuan, gelengan kepala mewakili ketidaksetujuan. Agar berfungsi, tanda harus ditangkap, dipahami, misalnya dengan bantuan suatu kode (kode adalah suatu sistem peraturan, dan bersifat transindivual). "Sesuatu" yang dipergunakan agar sebuah tanda dapat berfungsi disebutnya sebagai *ground*. Proses perwakilan tanda terhadap acuannya terjadi pada saat tanda itu difraksikan dalam hubungannya dengan yang diwakili. Hal itulah yang disebutnya sebagai *interpretant*, yaitu pemahaman makna yang timbul dalam kognisi (penerima tanda) lewat interpretasi.

Proses perwakilan itu disebut semiosis. Semiosis adalah suatu proses di mana suatu tanda berfungsi sebagai tanda, yaitu mewakili sesuatu yang diandanya (Hoed, 1992: 3). Sesuatu tak akan pernah menjadi tanda jika tidak (pernah) dialfraksikan sebagai tanda. Jadi, proses kognisi merupakan dasar semiosis, karena tanpa hal itu semiosis tak akan terjadi. Proses semiosis yang menuntut kehadiran bersama antara *tanda, objek*, dan *interpretant* itu oleh Peirce disebut sebagai *triadik*. Proses semiosis dapat terjadi secara terus-menerus sehingga sebuah *interpretant* menghasilkan tanda baru yang mewakili objek yang baru pula dan akan menghasilkan *interpretant* yang lain lagi.

Perce membedakan hubungan antara tanda dengan acuannya ke dalam tiga jenis hubungan, yaitu (1) **ikon**, jika ia berupa hubungan Kemiripan, (2) **Indeks**, jika ia berupa hubungan kedekatan eksistensi, dan (3) **simbol**, jika ia berupa hubungan yang sudah terbentuk secara konvensi (Abrams, 1981: 172; van Zoest, 1992: 8-9). Tanda yang berupa **ikon** misalnya foto, peta geografis, penyebutan atau penempatan di bagian awal atau depan (sebagai tanda sesuatu yang dipentingkan). Tanda yang berupa **indeks** misalnya, asap hitam tebal membubung menandai kebakaran, wajah yang terlihat muram menandai hati yang sedih, sudah berkali-kali ditegur namun tak mau gantian menegur menandakan sifat sombong, dan sebagainya. Tanda yang berupa **simbol** mencakup berbagai hal yang telah mengkonvensi di masyarakat. Antara tanda dengan objek tak memiliki hubungan kemiripan ataupun kedekatan, melainkan terbentuk karena kesepakatan. Misalnya, berbagai gerakan (anggota) badan menandakan maksud-maksud tertentu, warna tertentu (misalnya putih, hitam, merah, kuning, hijau) menandai (melambangkan) sesuatu yang tertentu pula, dan bahasa. Bahasa merupakan simbol terlengkap (dan terpenting) karena amat berfungsi sebagai sarana untuk berpikir dan beresa.

Dalam teks kesastraan ketiga jenis tanda tersebut sering hadir bersama dan sulit dipisahkan. Jika sebuah tanda itu dikatakan sebagai ikon, ia haruslah dipahami bahwa tanda tersebut mengandung penunjukan ikon, menunjukkan banyaknya ciri ikon dibanding dengan kedua jenis tanda yang lain. Kegiganya sulit dikatakan mana yang lebih penting. Simbol jelas merupakan tanda yang paling canggit karena berfungsi untuk penalaran, pemikiran, dan pemerasaan. Namun, indeks pun—yang dapat dipakai untuk memahami perwatakan tokoh dalam teks fiksi—mempunyai jangkauan eksistensial yang dapat melebihi simbol. Misalnya, belaian kasih dapat lebih berarti daripada kata-kata rayuan. Ikon, di pihak lain, adalah tanda yang mempunyai kekuatan "perayu" yang melebihi tanda yang lain. Itulah sebabnya, teks-teks kesastraan—juga teks-teks persuasif yang lain seperti iklan dan teks-teks politik—banyak memanfaatkan tanda-tanda ikon (van Zoest, 1992: 10-11).

Dalam kajian semiotik kesastraan, pemahaman dan penerapan

konsep ikonistas kiranya memberikan sumbangan yang berarti. Perce membedakan ikon ke dalam tiga macam, yaitu **ikon topologis**, **diagramatik**, dan **metaforis** (van Zoest, 1992: 11-23). Ketiganya dapat muncul bersama dalam satu teks, namun tak dapat dibedakan secara pilah karena yang ada hanya masalah penunjukan saja. Untuk membuat perbedaan ketiganya, hal itu dapat dilakukan dengan membuat deskripsi tentang berbagai hal yang menunjukkan kemunculannya. Jika dalam deskripsi terdapat istilah-istilah yang tergolong ke dalam wilayah makna spasialitas, hal itu berarti terdapat ikon topologis; sebaliknya, jika termasuk wilayah makna relasional, hal itu berarti terdapat ikon diagramatik (dapat pula disebut: ikon relasional atau struktural). Jika dalam pembuatan deskripsi mengharuskan dipakainya metafora sebagai istilah—yang mirip bukan tanda dengan objek, melainkan antara dua objek (acuana) yang diwakili oleh sebuah tanda—hal itu berarti **ikon metafora**.

4. Teori Semiotik Saussure

Teori Saussure sebenarnya berkaitan dengan pengembangan teori linguistik secara umum, maka istilah-istilah yang dipakai (oleh para pengamatnya pun) untuk bidang kajian semiotik meminjam dari istilah-istilah dan model linguistik. Hal itu bukan saja karena Saussure yang mengahami mereka, melainkan juga sewaktu mereka mengembangkan teori semiotik, linguistik (struktural) telah berkembang pesat. Bahasa sebagai sebuah sistem tanda, menurut Saussure, memiliki dua unsur yang tak terpisahkan: *signifier* dan *signified*, *signifiant* dan *signifié*, atau **penanda** dan **petanda**. Wujud *signifiant* (penanda) dapat berupa bunyi-bunyi ujaran atau huruf-huruf tulisan, sedang *signifié* (petanda) adalah unsur konseptual, gagasan, atau makna yang terkandung dalam penanda tersebut (Abrams, 1981: 171).

Misalnya, bunyi 'buku', yang jika dituliskan berupa rangkaian huruf (atau: lambang fonem): b-u-k-u, dapat meyarakan pada benda tertentu pada banyangan pendengar atau pembaca, (yaitu: **buku**?), yang ada secara nyata. Bunyi atau tulisan 'buku' itulah yang disebut penanda, sedang sesuatu yang diaacu itulah petanda. Dalam teori

Saussure, walau keduanya dapat disebut sebagai dwitunggal, hubungan antara penanda dengan petanda bersifat arbitrer. Artinya, hubungan antara wujud formal bahasa dengan konsep atau acuannya, bersifat "semanya" berdasarkan kesepakatan sosial. Antara keduanya tidak bersifat identik. Kita tak dapat menjelaskan mengapa benda yang berwujud buku itu disebut 'buku' dalam suatu bahasa, bukan 'bulan' misalnya, dan itu akan disebut secara berbeda-beda dalam berbagai bahasa yang lain. Bahwa bunyi 'buku' itu mengacu pada benda tertentu, hal itu terjadi hanya karena masyarakat pemakai tanda (bahasa) itu menyepakatinya demikian. Kesepakatan itu dapat saja tidak berlaku dalam masyarakat (bahasa) yang lain yang telah memiliki kesepakatan sendiri.

Kenyataan bahwa bahasa merupakan sebuah sistem, mengandung arti bahwa ia terdiri dari sejumlah unsur, dan tiap unsur itu saling berhubungan secara teratur dan berfungsi sesuai dengan kaidah, sehingga ia dapat dipakai untuk berkomunikasi. Teori tersebut melandasi teori linguistik modern (yaitu: strukturalisme), dan pada gilirannya selanjutnya teori itu dijadikan landasan dalam kajian kesastran (Zaimar, 1991: 11). Dalam studi linguistik, misalnya, dikenal adanya tataran fonetik, morfologi, sintaksis, semantik, dan pragmatik. Dalam kajian karya sastra juga dikenal adanya kajian dari aspek sintaksis, semantik, dan pragmatik. Atau, menurut Todorov (1985: 12), kajian dikelompokkan berdasarkan aspek verbal, sintaksis, dan semantik, sedang menurut kaum Formalis Rusia dibedakan ke dalam wilayah kajian stilistika, komposisi, dan tematik. Kajian semiotik karya sastra, dengan demikian, dapat dimulai dengan mengkaji kebahasaannya dengan menggunakan tataran-tataran seperti dalam studi linguistik.

Bahasa sebagai aspek material, atau alat, dalam karya sastra, lain halnya dengan, misalnya, cat dalam seni lukis, telah memiliki konsep makna tertentu sesuai dengan konvensi masyarakat pemakainya di atas. Oleh karena itu, unsur bahasa tersebut sudah tidak bersifat netral walau tak tertutup kemungkinan untuk dikreasikan. Di pihak lain, sastra mempunyai konvensi antara lain untuk tidak menuturkan sesuatu secara langsung, sehingga makna yang disarankan pun lebih menunjuk pada tataran sistem makna tingkat kedua. Misalnya, hal itu terlihat pada

penggunaan pelambangan-pelambangan dan atau perbandingan-perbandingan. Dengan demikian, dalam sastra tidak saja *signifiant* menyuaran pada *signifié*, melainkan juga *signifié* menyuaran pada *signifié-signifié* yang lain. Hal itu mirip dengan proses semiosis (Peirce) yang terjadi secara berkelanjutan sebagaimana dikemukakan di atas, sehingga sebuah *signifié (interpretant)* menghasilkan penanda baru yang mewakili sesuatu yang lain (baru) lagi.

Hubungan Sintagmatik dan Paradigmatik. Salah satu teori Saussure yang dipergunakan secara luas di bidang kajian kesastran adalah konsep sintagmatik dan paradigmatik. Hal itu misalnya, dilakukan oleh Roland Barthes dan Tzvetan Todorov yang mengelompokkan kedua konsep itu ke dalam aspek sintaksis dan semantik. Dalam sebuah wacana, kata-kata saling berhubungan dan berkesinambungan sesuai dengan sifat linearitas bahasa, dan tidak mungkin orang melafalkan dua unsur sekaligus. Di pihak lain, di luar wacana, kata-kata yang mempunyai kesamaan berasosiasi dalam ingatan dan menjadi bagian kekayaan tiap individu dalam bentuk *langue*. Hubungan yang bersifat linear itu disebut *hubungan sintagmatik*, sedang hubungan asosiatif itu disebut *hubungan paradigmatik*. Hubungan sintagmatik dan paradigmatik dapat atau sering diterapkan pada kajian fiksi ataupun puisi.

Berhadapan dengan sebuah karya fiksi, kita akan melihat adanya hubungan antara penanda dengan petanda yang jumlahnya amat banyak. Pertama, kita akan melihat aspek formal karya itu yang berupa deretan (baca: hubungan) kata, kalimat, alinea, dan seterusnya sampai akhirnya membentuk sebuah teks yang utuh. Hubungan tersebut adalah hubungan antara penanda dengan petanda, hubungan antara unsur-unsur yang hadir secara bersama. Karena baik kata, kalimat, alinea maupun yang lain dapat dilihat kehadirannya dalam teks itu, hubungan itu juga sering disebut sebagai: *hubungan in praesentia*.

Tiap aspek formal, kata dan kalimat, tersebut pasti berhubungan dengan aspek makna—sebab tidak mungkin kehadiran aspek formal (bahasa) itu tanpa didahului oleh kehadiran konsep makna. Hubungan antara aspek formal dengan aspek makna tersebut merupakan hubungan asosiatif, hubungan antara unsur yang hadir dengan unsur yang tidak

hadir. Kata dan kalimat dapat dilihat kehadirannya dalam teks itu, sedang makna hanya dapat diasosiasikan (yang notabene tidak dapat dilihat), maka hubungan ini sering disebut sebagai: *hubungan in absentia* (Todorov, 1985: 11). Hubungan pertentangan tersebut dikembangkan dari teori linguistik Saussure, yaitu yang berupa *hubungan sintagmatik* (didenitikan dengan hubungan *in praesentia*) dan *hubungan paradigmatik* (didenitikan dengan hubungan *in absentia*) di atas.

Hubungan sintagmatik dipergunakan untuk menelaah struktur karya dengan menekankan urutan satuan-satuan makna karya yang dianalisis. Hubungan sintagmatik adalah hubungan yang bersifat linear, hubungan konfigurasi, hubungan konstruksi (Todorov, 1985: 12), bentuk atau susunan. Dalam karya fiksi wujud hubungan itu dapat berupa hubungan kata, peristiwa, atau tokoh. Jadi, bagaimana peristiwa yang satu diikuti oleh peristiwa-peristiwa yang lain yang bersebab akibat, kata-kata saling berhubungan dengan makna penuh, dan tokoh-tokoh membentuk antitesis dan gradasi. Untuk menelaah linearitas struktur (lengkapnya: struktur teks), yang pertama harus dilakukan adalah menentukan satuan-satuan cerita (dan fungsinya) dengan mendasarkan diri pada kriteria makna (Barthes, lewat Zaimar, 1991: 14-5).

Tiap satuan cerita, juga disebut sekuen, dapat terdiri dari sejumlah motif (satuan makna, biasanya berisi satu peristiwa)—dalam kajian karya fiksi tiap satuan cerita dan motif diberi simbol-simbol atau notasi-notasi tertentu. Menurut Barthes (Zaimar, 1991: 16) satuan cerita mempunyai dua fungsi: **fungsi utama** dan **fungsi katalisator**. Satuan cerita yang sebagai fungsi utama adalah berfungsi menentukan jalan cerita (plot), sedang yang sebagai katalisator berfungsi menghubungkan fungsi-fungsi utama itu. Pengurutan satuan cerita mungkin dilakukan berdasarkan urutan temporal atau urutan logis, secara kronologis atau kausalisitas (Todorov, 1985: 41).

Namun, sejak zaman Yunani klasik, Aristoteles telah mengemukakan bahwa urutan kausalisitas lebih penting daripada kronologis, dan berkat kausalisitas peristiwa-peristiwa saling berkaitan dan bergerak. Dalam sebuah teks fiksi, keduanya dapat ditemui—yang menurut

perantar urutan kausalisitas membentuk plot, sedang urutan temporal membentuk cerita. Contoh karya yang berisi urutan kronologis murni adalah kronik atau catatan harian, sedang yang kausalisitas murni adalah wacana aksiomatis atau argumentatif. Jadi, kajian sintagmatik dalam suatu karya fiksi dipergunakan untuk mendeskripsikan urutan motif-motif (peristiwa-peristiwa) dan urutan satuan-satuan cerita: satuan cerita mana yang berfungsi utama dan mana yang sebagai katalisator, serta bagaimana sifat hubungan antarsatuan cerita itu, apakah bersifat kronologis, kausal, atau kronologis-kausal.

Hubungan paradigmatik, di pihak lain, merupakan hubungan makna dan pelambangan, hubungan asosiatif, pertautan makna, antara motif yang hadir dengan yang tidak hadir. Ia dipakai untuk mengkaji, misalnya, *signifiant* tertentu mengacu pada *signifié* tertentu, baris-baris kata dan kalimat tertentu mengungkapkannya makna tertentu, peristiwa-peristiwa tertentu mengingatkan peristiwa-peristiwa) yang lain, menghubungkan gagasan tertentu, atau menggambarakan suasana kejiwaan tokoh (Todorov, 1985: 11-12). Dengan demikian, kajian paradigmatik dalam sebuah karya fiksi berupa kajian tentang tokoh, perwatakan tokoh, hubungan antartokoh, suasana, gagasan, hubungannya dengan latar, dan lain-lain. Dasar kajian ini adalah konotasi, asosiasi-asosiasi yang muncul dalam pikiran pembaca.

Peristiwa-peristiwa yang berhubungan secara makna—mungkin menghubungkan suasana kejiwaan tokoh, gagasan tertentu, atau karena berkausalitas—secara linear (sintagmatik) tempatnya mungkin berantah-antah, sehingga hubungan yang demikian pun dapat disebut sebagai hubungan *in absentia* (paradigmatik). Misalnya, sejumlah peristiwa (atau: satuan cerita) tempatnya dalam teks ada di bagian awal, namun ia berhubungan secara logis (atau paling tidak dapat diasosiasikan) dengan peristiwa-peristiwa di bagian belakang. Misalnya, Bab pertama dalam novel *Atheis* tak mempunyai hubungan langsung dengan bab-bab berikutnya yang terdekat melainkan berkaitan langsung secara logika (kausalitas) justru dengan bab terakhir.

Dengan demikian, hubungan sintagmatik dan paradigmatik dapat juga dikaitkan dengan kajian dari aspek waktu—yang menurut Todorov masalah waktu menjadi bagian aspek verbal yang berupa *kala*. Ada dua

tataran waktu dalam teks fiksi: waktu dari dunia yang digambarkan, tataran peristiwa (bersifat logis, asosiatif) dan waktu dari wacana yang menggambarkan, tataran penceritaan (bersifat linear). Masalah pertentangan antara dua tataran waktu tersebut menjadi bahan perhatian yang serius dari kaum Formalis Rusia. Mereka menamakan kedua masalah itu dengan istilah *fable* untuk tataran peristiwa, dan *sujet* untuk tataran penceritaan (Todorov, 1985: 27).

Dalam karya fiksi, hubungan antara dua tataran waktu tersebut jarang—untuk tidak dikatakan tidak pernah—terjadi adanya kesejajaran. Adanya manipulasi waktu penceritaan merupakan hal yang wajar dan biasa terjadi. Justru karena adanya manipulasi waktu yang bervariasi itu sebuah karya fiksi menjadi lebih menarik, baru, dan lain dari yang lain, khususnya dalam hal penstrukturannya. Karena adanya manipulasi waktu itu tataran peristiwa (yang logis) dipermankan. Ia dapat dimunculkan di manapun dalam urutan penyajian penceritaan (di awal, tengah, atau akhir), sehingga mungkin terjadi unsur "anakroni": sesuatu yang terjadi lebih dahulu dikemudiankan, atau sebaliknya sesuatu yang terjadi belakangan didahulukan, penceritaannya. Dengan demikian, hal itu memungkinkan adanya unsur retrospektif, kembali ke masa lalu, atau prospektif (atau: antispasif), menceritakan lebih dahulu hal-hal yang terjadi belakangan.

Salah satu kajian karya fiksi dapat berupa kajian kesejajaran atau ketidaksejajaran antara dua tataran waktu tersebut. Hal itu pada hakikatnya juga merupakan salah satu bentuk kajian sintagmatik dan paradigmatik. Namun, kajian itu haruslah dilakukan lewat (pemahaman) satuan-satuan cerita, sekuen-sekuen makna. Deskripsi kajian itu—yang dapat juga berupa notasi simbol-simbol—kemudian dicobajelaskan apa fungsi dan maknanya (jadi: kajian ini sebenarnya bersifat struktural-semiotik) (Nurgiyantoro, 1994: 64).

Kajian sintagmatik dan paradigmatik dapat juga diterapkan dalam kajian teks puisi, terutama yang berhubungan dengan bentuk-bentuk kebahasaannya. Kajian itu biasanya dikaitkan dengan teori fungsi puisi (*poetic function*)-nya Roman Jakobson. Jakobson (1968, lewat Teeuw, 1984: 73-6), menjelaskan fungsi puisi sebagai berikut: "fungsi puisi memproyeksikan prinsip ekivalensi dari poros seleksi parataktis

(boleh juga disebut paradigmatik) ke poros kombinasi (sintaksis)". Menurut Jakobson, penilaian apakah bahasa sebuah puisi mengandung sifat (unsur) puisi atau tidaknya, ditentukan berdasarkan prinsip konstitutif yang berupa bentuk-bentuk keseajarannya. Artinya, di antara sekian banyak bentuk kesejajaran yang tersedia dalam bahasa yang bersangkutan, misalnya bahasa Indonesia, baik yang berupa kesejajaran kata-kata—jadi: kata-kata yang mengandung unsur kesinoniman (hubungan paradigmatik)—maupun kesejajaran sintaksis—hubungan linear, hubungan sintagmatik—bentuk yang dipilih dalam puisi tersebut adalah bentuk yang paling tepat (baca: puisi, atau mengandung unsur estetis).

Pilihan bahasa yang berunsur puisi yang berupa kata-kata (paradigmatik), biasanya berkaitan dengan ketepatan unsur-unsur bunyi (sebagai pembangkit asosiasi tertentu), aliterasi, asonansi, rima, ketepatan bentuk (aspek morfologis), dan juga makna. Pilihan sintaksis (sintagmatik), di pihak lain, dapat berkaitan dengan "penemuan" konstruksi yang baru-orisinal, di samping juga ada kaitannya dengan pemekaran gagasan yang pada umumnya ditempatkan di bagian awal larik (hal ini sebenarnya berupa prinsip ikonistas, menurut Peirce). Misalnya, sebuah larik puisi yang berbunyi: *Bukan kematian benar yang memusuk kabur* ("Nisan", Chairil Anwar); baik kata-kata maupun konstruksi sintaksis yang dipilih dalam larik ini dipertimbangkan sebagai yang paling tepat jika dibandingkan dengan kemungkinan bentuk-bentuk lain yang tersedia dalam bahasa Indonesia, misalnya: *yang mengiris-hiris hati itu bukan masalah kematiannya itu sendiri*, atau bentuk lain yang searti. Oleh karena itu, larik puisi tersebut dapat dikatakan memenuhi syarat fungsi puisi, dan bahasanya pun menjadi puisi (Nurgiyantoro, 1994: 65).

Akhirnya, perlu dikemukakan bahwa kajian semiotik pada dekade terakhir ini tampak sedang mendapat "pasarannya". Kajian struktural, di pihak lain, seolah-olah menjadi ketinggalan zaman, atau kurang memherkan sumbangsan yang berarti. Namun, sebenarnya, seperti dikatakan Wahl (dalam kata pengantar untuk buku Todorov, 1985), perbedaan antara strukturalisme dengan semiotik kabur. Yang jelas, semiotik merupakan perkembangan yang lebih kemudian (juga: reaksi) dari

strukturalisme. Selain itu, dalam praktik kajian teks kesastran, kedua pendekatan tersebut akan sama-sama muncul, dan yang membedakan-nya barangkali "hanya" masalah penekanan atau niat peneliti. Oleh karena itu, kajian yang lebih "aman" dapat berupa penggabungan keduanya: struktural-semiotik, baik hanya terhadap satu teks maupun antarteks (kesastran), seperti yang berupa kajian intertekstual.

4. KAJIAN INTERTEKSTUAL

Kajian intertekstual dimaksudkan sebagai kajian terhadap sejumlah teks (lengkapnya: teks kesastran), yang diduga mempunyai bentuk-bentuk hubungan tertentu, misalnya untuk menemukan adanya hubungan unsur-unsur intrinsik seperti ide, gagasan, peristiwa, plot, penokohan, (gaya) bahasa, dan lain-lain, di antara teks-teks yang dikaji. Secara lebih khusus dapat dikatakan bahwa kajian interteks berusaha menemukan aspek-aspek tertentu yang telah ada pada karya-karya sebelumnya pada karya yang muncul lebih kemudian. Tujuan kajian interteks itu sendiri adalah untuk memberikan makna secara lebih penuh terhadap karya tersebut. Penulisan dan atau pemunculan sebuah karya sering ada kaitannya dengan unsur kesejarahannya sehingga pemberian makna itu akan lebih lengkap jika dikaitkan dengan unsur kesejarahan itu (Teeuw, 1983: 62-5).

Masalah ada-tidaknya hubungan antarteks ada kaitannya dengan niatan pengarang dan tafsiran pembaca. Dalam kaitan ini, Luxemburg dkk (1989: 10), mengartikan intertekstualitas sebagai: kita menulis dan membaca dalam suatu 'interteks' suatu tradisi budaya, sosial, dan sastra, yang tertuang dalam teks-teks. Setiap teks sebagian bertumpu pada konvensi sastra dan bahasa dan dipengaruhi oleh teks-teks sebelumnya.

Kajian intertekstual berangkat dari asumsi bahwa kapan pun karya ditulis, ia tidak mungkin lahir dari situasi kekosongan budaya. Unsur budaya, termasuk semua konvensi dan tradisi di masyarakat, dalam wujudnya yang khusus berupa teks-teks kesastran yang ditulis sebelumnya. Dalam hal ini kita dapat mengambil contoh, misalnya,

sebelum para pengarang Balai Pustaka menulis novel, di telah ada hikayat dan berbagai cerita lisan lainnya seperti *P* sebelum para penyair Pujangga Baru menulis puisi-puisi *tuocemya*, di masyarakat telah ada berbagai bentuk puisi lama, seperti pantun dan *syair*, di samping mereka juga berkenalan dengan puisi-puisi angkatan *60-an* di negeri Belanda yang juga telah mentradisi. Kemudian, sebelum Chairil Anwar dan kawan-kawan seangkatannya menulis puisi (*dan prosa*) di masyarakat juga telah ada puisi-puisi modern ala *Pujangga Baru*, berbagai puisi dunia (*artinya*, tak hanya dari Belanda saja), di samping tentu saja puisi-puisi lama. Demikian pula halnya dengan penulisan prosa, dan begitu seterusnya, terlihat adanya kaitan *muta mutua* antara penulisan karya sastra dengan unsur kesejarahannya. Menulisan suatu karya tak mungkin dilepaskan dari unsur kesejarahannya, dan pemahaman terhadapnya pun haruslah mempertimbangkan unsur kesejarahan itu. Makna keseluruhan sebuah karya, biasanya, secara penuh baru dapat digali dan diungkap secara tuntas dalam kaitannya dengan unsur kesejarahan tersebut.

Karya sastra yang ditulis lebih kemudian, biasanya, didasarkan *dim* pada karya-karya lain yang telah ada sebelumnya, baik secara langsung maupun tidak langsung, baik dengan cara menernaskan maupun menyimpangi (menolak, memutarbalikkan esensi) konvensi. *Hilfalterre* (Jewat Teeuw, 1983: 64-5) mengatakan bahwa karya sastra selalu merupakan tantangan, tantangan yang terkandung dalam perkembangan sastra sebelumnya, yang secara konkret mungkin berupa sebuah atau sejumlah karya. Hal itu, sekali lagi, menunjukkan keterkaitan suatu karya dari karya-karya lain yang melatarbelakanginya.

Karya sastra yang dijadikan dasar penulisan bagi karya yang kemudian disebut sebagai *hipogram* 'hypogram' (Riffaterre, 1980: 23) ialah hipogram, barangkali, dapat dioneasikan menjadi *latar*, yaitu dasar, walau mungkin tak tampak secara eksplisit, bagi penulisan karya yang lain. Wujud hipogram mungkin berupa pemecusan konvensi, sesuatu yang telah bereksistensi, penyimpangan dan pemberontakan konvensi, penatarbalikan esensi dan amanat teks-teks) sebelumnya (Teeuw, 1983: 65). Dalam istilah lain, penerusan tradisi dapat juga disebut sebagai mitos pengukuhan (*myth of concern*),

sedangkan penolakan tradisi sebagai mitos pemberontakan (*myth of freedom*). Kedua hal tersebut boleh dikatakan sebagai sesuatu yang "wajib" hadir dalam penulisan teks kesastran, sesuai dengan hakikat kesastran itu yang selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi, mitos pengukuhan dan mitos pemberontakan (Nurdiyantoro, 1991: 51).

Adanya karya(karya) yang ditransformasikan dalam penulisan karya sesudahnya ini menjadi perhatian utama kajian intertekstual, misalnya lewat pengontlasan antara sebuah karya dengan karya(karya) lain yang diduga menjadi hipogramnya. Adanya unsur hipogram dalam suatu karya, hal itu mungkin disadari mungkin juga tidak disadari oleh pengarang. Kesadaran pengarang terhadap karya yang menjadi hipogramnya, mungkin berwujud dalam sikapnya yang meneruskan, atau sebaliknya menolak, konvensi yang berlaku sebelumnya. Kita lihat misalnya Chairil Anwar menolak wawasan estetika sajak-sajak angkatan sebelumnya—yang dalam hal ini ia memilih sajak-sajak Amir Hamzah yang dianggap mewakili zamannya—dan menawarkan wawasan estetika baru yang ternyata mendapat sambutan secara luas. Hal itu terlihat, misalnya, dengan banyaknya penyair sesudahnya yang "bergu" pada puisi-puisinya sehingga hal itu pun akhirnya menjadi konvensi pula.

Kemudian, pada tahun 70-an, muncul Sutardi Calzoun Bahri yang "menanggapi" atau mereaksi puisi-puisi Chairil (beserta "pengikutnya"), juga dengan cara menolak wawasan estetiknya yang telah mentradisi, yaitu dengan kredonya yang ingin membebaskan kata dari belenggu makna dan tata bahasa. Penolakan Sutardi terhadap Chairil tersebut, pada hakikatnya, juga dikarenakan ia menawarkan wawasan estetikanya sendiri (Nurdiyantoro, 1991: 52).

Dalam kaitannya dengan masalah hipogram tersebut, Julia Kristeva (1969, lewat Culter, 1977: 139), mengemukakan bahwa tiap teks merupakan sebuah mosaik kutipan-kutipan, tiap teks merupakan penyerapan dan transformasi dari teks-teks lain. Hal itu berarti bahwa tiap teks yang lebih kemudian mengambil unsur-unsur tertentu yang dipandang baik dari teks(-teks) sebelumnya, yang kemudian diolah dalam karya sendiri berdasarkan tanggapan pengarang yang bersang-

kaun. Dengan demikian, walau sebuah karya berupa dan mengandung unsur ambilan dari berbagai teks lain, karena telah diolah dengan pengolahan dan daya kreativitas sendiri, dengan konsep estetika dan pilihan-pilihannya, karya yang dihasilkan tetap mengandung dan memercanakan sifat keprbedaan penulisan.

Sebuah teks kesastran yang dihasilkan dengan kerja yang demikian dapat dipandang sebagai karya yang baru. Pengarang dengan kekuatan imajinasi, wawasan estetika, dan horizon harapannya sendiri, telah mengolah dan mentransformasikan karya-karya lain ke dalam karya sendiri. Namun, unsur-unsur tertentu dari karya-karya lain tersebut, yang mungkin berupa konvensi-konvensi, bentuk-bentuk formal tertentu, gagasan, temah masih dapat dikenali (Pradopo, 1987: 220). Usaha pengidentifikasi hal-hal itu dapat dilakukan dengan memperbandingkan antara teks-teks tersebut.

Unsur-unsur ambilan sebuah teks dari teks-teks-hipogramnya yang mungkin berupa kata, sintagma, model bentuk, gagasan, atau berbagai unsur intrinsik yang lain, namun dapat pula berupa sifat kontradiksinya, dapat menghasilkan sebuah karya yang baru sehingga karyanya orang mungkin tidak mengenali atau bahkan melupakan hipogramnya (Riffaterre, 1980: 165). Hipogram tidak akan komplit, melainkan hanya bersifat parsial, yang berwujud tanda-tanda teks atau pengaktualisasian unsur-unsur tertentu ke dalam bentuk-bentuk tertentu. Pengambilan bentuk-bentuk itu, atau derivasi bentuk-bentuk teks yang ditransformasikan itu, dapat hanya berupa varian leksikal, denotasi dan konotasi, pilihan paradigmatik kata-kata, atau penaknaan bentuk sinonim.

Dalam penulisan teks kesastran, orang membutuhkan konvensi, aturan, namun hal itu sekaligus akan disimpanginya. Levin (1950, lewat Teeuw, 1984: 101) bahkan mengatakan bahwa pengakuan konvensi dalam sejarah bertepatan dengan penolakannya. Penulisan sebuah teks kesastran tidak mungkin tunduk seratus persen pada konvensi. Pengarang yang notabene memiliki daya kreativitas tinggi selalu memberontak pada segala sesuatu yang telah mentradisi dan ingin menciptakan yang baru, yang asli. Namun, pembahasan yang ekstrem dengan menolak semua konvensi, akan berakibat karya yang dihasilkan

kurang dapat dipahami dan tidak komunikatif. Penyimpangan memang perlu dilakukan, namun ia tentunya masih dalam batas-batas tertentu, masih ada unsur konvensi di dalamnya, sehingga masih ada celah yang dapat dimanfaatkan pembaca yang memang telah berada dalam konvensi dan tradisi tertentu.

Prinsip intertekstualitas yang utama adalah prinsip memahami dan memberikan makna karya yang bersangkutan. Karya itu diprediksikan sebagai reaksi, penyerapan, atau transformasi dari karya-karya) yang lain. Masalah intertekstual lebih dari sekedar pengaruh, ambilan, atau jiplakan, melainkan bagaimana kita memperoleh makna sebuah karya secara penuh dalam kontrasnya dengan karya yang lain yang menjadi hipogramnya, baik berupa teks fiksi maupun puisi. Misalnya, hal itu dilakukan oleh Teeuw (1983: 66-9) dengan membandingkan antara sajak "Berdiri aku" karya Amir Hamzah dengan "Senja di Pelabuhan Kecil" karya Chairil Anwar, Pradopo (1987: 232-53) yang memperbandingkan beberapa sajak Amir Hamzah yang lain dengan sajak-sajak Chairil, sajak Chairil dengan sajak Toto Sudarto Bahiar dan Ayip Rosidi, juga Nurgiyantoro (1989: 11-20) yang mencoba meneliti hubungan interteks antara puisi-puisi Pujiangga Baru dengan puisi lama pantun. Berikut akan dicontohkan hubungan interteks dalam teks fiksi, antara penokohan tokoh wanita Tuti dalam *Layar Terkembang* dan Tini dalam *Belenggu* dengan tokoh-tokoh perempuan pada sejumlah novel Balai Pustaka.

Adanya hubungan intertekstual dapat dikaitkan dengan teori resepsi. Pada dasarnya pembacalah yang menentukan ada atau tidaknya kaitan antara teks yang satu dengan teks yang lain itu, unsur-unsur hipogram itu, berdasarkan persepsi, pemahaman, pengetahuan, dan pengalamannya membaca teks-teks lain sebelumnya. Penunjukkan terhadap adanya unsur hipogram pada suatu karya dari karya(karya) lain pada hakikatnya merupakan penerimaan atau reaksi pembaca.

Hubungan Intertekstual Tokoh Wanita. Berhadapan dengan tokoh-tokoh perempuan pada umumnya novel Balai Pustaka, kita dapat melihat bahwa tokoh-tokoh itu memang masih diperempu-ankan, belum diwanitakan (istilah perempuan dan wanita dalam konsep Umar Junus, 1983). Mereka adalah tokoh yang hanya diobsesikan

sebagai ibu (ratu) rumah tangga, sesuai dengan etimologinya yang *enya*. Perempuan menjadi bagian tak terpisahkan dari kehidupan rumah tangga yang secara resmi bertugas melayani suami—pelayanan dalam pengertian yang luas dengan seluruh kediriannya—dan sebagai penerus generasi. Perempuan adalah tokoh yang dirumahkan, pasif, dan tak begitu berperan dalam pengambilan keputusan. Mereka lebih banyak dikenai aturan, sebagai penderita, dibanding kaum pria yang berstatus sebaliknya.

Wanita, di pihak lain, menyaran pada penentangan makna negatif dari perempuan. Istilah wanita lebih menyaran pada suatu aktivitas, gerakan, dan pembebasan dari keperempuanan (Junus, 1983: 2). Wanita tak menolak tugas rumah tangga, tetapi mereka juga berurusan dengan yang di luar rumah, tak menolak adanya pemilikan secara resmi oleh pria atas dirinya, namun hal itu didasarkan oleh adanya persamaan hak, tidak ada yang lebih berkuasa dari yang lain.

Atas dasar konsep di atas, kita dapat melihat dan lebih memahami adanya hubungan intertekstual pemeranan tokoh-tokoh perempuan, antara Tini dalam *Belenggu*, Tuti dalam *Layar Terkembang*, dan beberapa tokoh perempuan dalam novel-novel Balai Pustaka seperti Mariamin, Siti Nurdaya, Rapiyah, dan Fatimah, masing-masing dalam novel *Azab dan Sengsara*, *Siti Nurdaya*, *Salah Asuhan*, dan *Si Cebol Rindukan Bulan*. Dalam hubungan intertekstual, boleh dikatakan bahwa tokoh Tuti berhipogram pada tokoh-tokoh perempuan dalam sejumlah novel Balai Pustaka, dan tokoh Tini berhipogram pada tokoh Tuti. Termasuk tokoh perempuan novel Balai Pustaka yang dihipogram Tuti. Wujud hipogram itu terutama adalah penolakan konsep pemeranan tokoh perempuan sebelumnya (Nurgiyantoro, 1991: 55-7).

Tokoh perempuan pada umumnya novel Balai Pustaka adalah tokoh perempuan yang memang masih diperempuankan sebagaimana konsep yang dikemukakan di atas. Mereka lebih diobsesikan dalam hubungannya dengan masalah kerumahantangan, namun dalam peranan yang lebih pasif. Mereka berperan lebih sebagai penderita, lebih banyak diperlakukan dan dikenai tindakan daripada sebagai subjek, sebagai pelaku tindakan dan pengambil inisiatif. Dibandingkan dengan tokoh pria, mereka terasa kurang diberi hak, bahkan tak jarang terkesan

terhadap diri sendiri pun mereka seperti tidak memiliki hak. Artinya, mereka tak berhak untuk memutuskan apa yang ingin dan tak ingin dilakukan untuk dirinya sendiri sekalipun. Memang, ada pemberontakan terhadap perlakuan yang tidak adil itu dalam diri mereka, namun hal itu belum berhasil, belum dapat mengubah peran mereka sebagai tokoh yang dikalahkan.

Tokoh Tuti, ciptaan Susan Takdir Alisyahbana, diperankan sebagai tokoh yang menolak peran tokoh-tokoh perempuan sebelumnya. Tuti melakukan pemberontakan terhadap perlakuan wanita pada masa itu dan secara sadar berlaku sebagai *wanita* yang aktif di luar rumah, di pergerakan, dan secara sadar pula menuntut adanya persamaan hak antara pria dan wanita. Ia tak hanya berobsesi pada masalah pemilihan jodoh semata sebagaimana tokoh-tokoh perempuan sebelumnya, melainkan juga pada berbagai masalah kehidupan yang lain. Tuti adalah tokoh perintis emansipasi, penggerakwanthahan konsep dan cita-cita Takdir terhadap wanita Indonesia, yaitu sebagai wanita yang maju, yang sadar akan hak dan kewajibannya, dan secara tegas menolak perlakuan sebagaimana yang terjadi pada tokoh-tokoh perempuan Balai Pustaka.

Dari sudut pandang lain, Tuti dapat dipandang sebagai kelanjutan tokoh-tokoh perempuan sebelumnya dalam melakukan pemberontakan. Mereka, para tokoh perempuan Balai Pustaka itu, sebenarnya telah melakukan pemberontakan (dalam bentuk yang masih tersamar) walau ternyata gagal. Mereka masih dikalahkan, ditidakterdayakan, dipermuanakan. Hal itu tentunya bukan semata-mata sikap pengarang yang demikian, melainkan juga merupakan cerminan realitas sosial waktu itu. Pemberontakan itu baru berhasil setelah dilakukan oleh (atau pada era) Tuti. Ia (baca juga: Takdir) secara tanpa ragu menempatkan dirinya sebagai wanita maju, sederhana dengan pria, ikut berperan dalam pengambilan keputusan, apalagi jika hal itu menyangkut dirinya sebagai wanita, misalnya dalam hal pemilihan jodoh. Pemberontakan Tuti tersebut menjadi lebih berarti dan lebih intensif jika dikaitkan dengan peranan dan pemberontakan perempuan pada novel-novel sebelumnya. Tentu saja hal itu tak terlepas dari sikap dan pandangan hidup Takdir sebagai pengarangnya, yang dalam banyak hal sudah berbeda dengan para pengarang angkatan sebelumnya.

Pada bahagiakah kehidupan rumah tangga seorang wanita modern seperti Tuti, apalagi berjodoh dengan pria yang juga terpelajar seperti disyaratkan Takdir pada akhir cerita? Armin Pane menjawab kemungkinan itu melalui kehidupan rumah tangga Tini dan Tono dalam *Belenggu Belenggu*. *Belenggu Belenggu* dapat dipandang sebagai kelanjutan sekaligus pemelukan terhadap esensi makna *Layar Terkembang*, sebagaimana halnya *Layar Terkembang* juga menolak esensi makna novel-novel sebelumnya. Dalam *Layar Terkembang* Tuti belum lagi menjadi istri Yusuf dan Yusuf pun belum menjadi dokter, sedang dalam *Belenggu Belenggu* Tini sudah menjadi istri dokter Tono. Dengan demikian, keluarga Tono/Tini merupakan kelanjutan-penjelmaan keluarga Yusuf-Tuti seperti yang diidealkan oleh Takdir.

Keluarga Tono-Tini ternyata tak harmonis yang lebih disebatkan oleh olah Tini (ini menurut pandangan penulis buku ini yang sebagai laki-laki). Tini terlalu modern, terlalu sibuk dengan berbagai aktivitas di luar rumah, tinggi harga dirinya, dan banyak menuntut. Karena Tini bertentangan cerminan wanita modern, ia tidak mau melayani Tono sebagaimana halnya seorang perempuan yang mau menempatkan seluruh pengabdianya kepada suami secara ikhlas. Akibatnya Tono—yang masih mengharapkan pelayanan sebagaimana yang dilakukan oleh istri yang-perempuan—menjadi kecewa dan akhirnya iseng dengan seorang figur perempuan yang bernama 'Yah' yang diidealkannya. Tokoh Tini tampaknya sengaja diciptakan untuk mereaksi tokoh Tuti, seorang wanita yang terlalu modern pada zamannya dan mengabaikan perannya sebagai perempuan yang justru dapat memuaskan kehidupan rumah tangga. Dalam *Belenggu Belenggu* terlihat bahwa Armin Pane menolak konsep kemodernan wanita seperti yang diidealkan Susan Takdir Alisyahbana, barangkali karena tokoh semacam itu terlalu eskapis pada waktu itu sehingga masyarakat (Indonesia) belum siap menerimanya.

Makna penolakan Tini (baca: Armin Pane) akan lebih berarti dan intensif jika dikaitkan dengan usaha perjuangan Tuti sebelumnya (baca: konsep Susan Takdir Alisyahbana) sehingga dalam hal ini tampaknya tidak berlebihan jika dikatakan sebagai Armin Pane menolak Takdir, sebagaimana halnya terlihat dalam polemiknya pada waktu itu. Melalui perbandingan-pengontrasan itu dapat ditafsirkan bahwa Takdir lebih

mengidealkan tokoh wanita yang wanita, tokoh pergerakan, sedang Amyn Pane lebih menyukai tokoh wanita yang perempuan, tokoh rumah. Dengan demikian, jika dikaitkan dengan pemeranan tokoh perempuan pada novel-novel umumnya Balai Pustaka, *Layar Terkembang*, dan *Belenggu*, perkembangannya akan berupa: PEREMPUAN → WANITA → PEREMPUAN. Tentu saja dengan catatan bahwa konsep perempuan pada novel-novel Balai Pustaka tidak persis sama dengan pada *Belenggu*.

5. DEKONSTRUKSI

Dewasa ini dunia intelektual diguncang oleh munculnya arus pemikiran, paham, gerakan, atau bahkan mungkin era, baru, yaitu yang dikenal dengan sebutan postmodernisme atau ada juga yang menyebutnya sebagai pascamodernisme—yang dari namanya dapat diduga sebagai terkait dengan masalah filsafat—dan biasa disingkat: postmo. Hasil pemikiran filsafat postmodernisme ini meluas-merebak ke dalam berbagai aspek kehidupan manusia dan bidang-bidang kelitman, khususnya dalam bidang humaniora. Sesuai dengan namanya, postmodernisme merupakan reaksi dan penolakan terhadap pandangan-pandangan modernisme yang dianggap terlalu banyak cacat.

Postmodernisme menunjukkan suatu rasa yang meluas tentang merosotnya wewenang modernisme dan munculnya epistemologi baru—yang dalam jangkauan khasanah kesenian dan intelektual—memutuskan hubungan dan atau berlawanan dengan paradigma modernisme. Bagi yang lain postmodernisme merupakan pertanda kematian modernisme beserta garda depannya, atau merupakan pembelotan dari berbagai aturan modernisme yang dianggap sebagai kemapanan (Dunn, 1993: 38).

Postmodernisme menolak universalitas, totalitas, keutuhan organik, pen sisteman, dan segala macam legitimasi, termasuk dalam bidang keilmuan, atau apa yang oleh Lyotard disebut sebagai *grand-narrative*. Ia menolak kemapanan atau keabakan teori-teori modernisme, untuk linguistik misalnya teori strukturalisme, yang disebutnya sebagai *grand-theory*, karena teori-teori itu dianggapnya terlalu meny-

dehkanikan persoalan yang sesungguhnya dan cenderung menolak pluralisme. Postmodernisme menggyang sendi-sendi teori atau ilmu sastra, linguistik, estetika, dan sampai pada pemikiran aniteori. Salah satu bentuk penolakan teori itu misalnya apa yang terlihat pada paham dekonstruksi (*deconstruction*) yang juga diterapkan dalam pendekatan kesastran sebagaimana yang akan dikemukakan pada pembahasan berikut (Abrams, 1981: 38-40).

Model pendekatan dekonstruksi ini dalam bidang kesastran khususnya fiksi, dewasa ini terlihat banyak diminati orang sebagai salah satu model atau alternatif dalam kegiatan pengkajian kesastran. Dekonstruksi pada hakikatnya merupakan suatu cara membaca sebuah teks yang menumbangkan anggapan (walau hal itu hanya secara implisit) bahwa sebuah teks itu memiliki landasan, dalam sistem bahasa yang berlaku, untuk menegaskan struktur, keutuhan, dan makna yang telah menentu (Abrams, 1981: 38).

Teori dekonstruksi menolak pandangan bahwa bahasa telah memiliki makna yang pasti, tertentu, dan konstan, sebagaimana halnya pandangan strukturalisme klasik. Tidak ada ungkapan atau bentuk-bentuk kebahasaan—yang dipergunakan untuk membahasakan objek—yang bermakna tertentu dan pasti. Hal ini merupakan alasan mengapa paham dekonstruksi disebut juga sebagai poststrukturalisme. Selain itu, ia juga disebabkan paham itu menolak konsep teori Saussure, juga Jakobson, (yang dapat dipandang sebagai *grand-theory*), baik yang berupa teori linguistik struktural maupun teori semiotik yang dikembangkan dari teori strukturalisme itu. Kesetiaan yang berlebihan terhadap suatu teori, menurut paham ini, justru akan memunculkan adanya pembarangan terhadap kebenaran teori itu sendiri—dekonstruksi dalam hal ini dapat dipandang sebagai pembarangan terhadap teori struktural dan semiotik dalam linguistik itu.

Jika strukturalisme dipandang sebagai sesuatu yang sistematis, proyek keilmuan, atau secara umum diartikan sebagai *Science of sign*, poststrukturalisme justru mengkritik hal itu sebagai sesuatu yang tak mungkin. Atau, jika strukturalisme mengambil linguistik sebagai suatu model dan berusaha mengembangkan "gramar" untuk mengkaji bentuk dan makna karya sastra, poststrukturalisme justru memembangkannya

lewat karya-karya itu sendiri (Culler, 1983: 22). Mendekonstruksi sebuah wacana (kesastran), dengan demikian, adalah menunjukkan bagaimana meruntuhkan filosofi yang melandasinya, atau berposisi secara hierarkhis terhadap sesuatu yang menjadi landasannya, dengan cara mengidentifikasi bentuk-bentuk operasional retorika yang ada dalam teks itu yang memproduksi dasar argumen yang merupakan konsep utama (Culler, 1983: 86). Dekonstruksi terhadap suatu teks kesastran, dengan demikian, menolak makna umum yang diasumsikan ada dan melandasi karya yang bersangkutan dengan unsur-unsur yang ada dalam karya itu sendiri.

Paham dekonstruksi mula-mula dikembangkan oleh seorang filosof Perancis, Jacques Derrida, dan kemudian dilanjutkan oleh tokoh-tokoh seperti Paul de Man, J. Hillis Miller, dan bahkan juga Levy-Strauss. Namun, sebenarnya tokoh-tokoh tersebut tidak mempunyai pandangan yang tunggal, juga dalam praktik mendekati (baca: mengkaji) karya sastra, walau tentu saja juga mempunyai unsur-unsur kesamaan. Pendekatan dekonstruksi dapat diterapkan dalam pembacaan karya sastra dan karya filsafat. Menurut Derrida, teori Saussure yang memandang adanya keterkaitan yang padu antara ujaran dan elemen tulisan (*signifier*, *signifiant*) dan makna yang diacu (*signifié*, *signifié*), sebenarnya tidak pernah ada. Kita tak pernah memiliki makna yang tertentu dari bentuk-bentuk ungkapan kebahasaan, melainkan hanya (memiliki) efek makna yang kelihatan, makna yang semu. Karena bahasa mengandung suatu perbedaan yang tak putus-putusnya, tidak ada landasan untuk menghubungkan suatu makna yang tertentu, dan bahkan hanya untuk alternatif makna yang tertentu, terhadap suatu penuturan baik yang berupa pengucapan, penulisan, maupun penafsiran.

Pembacaan karya sastra, menurut paham dekonstruksi, tidak dimaksudkan untuk menegaskan makna sebagaimana halnya yang lazim dilakukan—sebab, sekali lagi, tak ada makna yang dihadirkan oleh suatu yang sudah menentu—melainkan justru untuk menemukan makna kontradiktifnya, makna ironisnya. Pendekatan dekonstruksi bermaksud untuk melacak unsur-unsur **aporia**, yaitu yang berupa makna para-doksial, makna kontradiktif, makna ironi, dalam karya (sastra) yang

di baca. Unsur dan atau bentuk-bentuk dalam karya itu dicari dan dipahami justru dalam arti kebalikannya. Unsur-unsur yang "tidak penting" dilacak dan kemudian "dipentingkan", diberi makna, peran, sehingga akan terlihat (atau: menonjol) perannya dalam karya yang bersangkutan. Misalnya, seorang tokoh cerita yang tidak penting berhubungan hanya sebagai tokoh periferial, tokoh (kelompok) pinggiran saja, setelah didekonstruksi ia menjadi tokoh yang penting, yang memiliki fungsi (dan makna) yang menonjol sehingga tak dapat ditinggalkan begitu saja dalam menaknai karya itu.

Cara pembacaan dekonstruksi, oleh Levy-Strauss dipandang sebagai sebuah **pembacaan kembar**, *double reading*. Di satu pihak terdapat adanya makna (semu, maya, pura-pura) yang ditawarkan, di lain pihak dengan menerapkan prinsip dekonstruksi dapat dilacak adanya makna kontradiktif, makna ironis. Kesemuanya itu menunjukkan bahwa tiap teks mengandung suatu aporia—sesuatu yang justru memunculkan landasan dan koherensinya sendiri, menggugurkan makna yang pasti ke dalam ketidakmenentuan. Tiap teks, menurut Derrida, akan mendekonstruksi dirinya sendiri, namun sekaligus juga didekonstruksi dan mendekonstruksi teks-teks yang lain. Dengan demikian, paham dekonstruksi tersebut dapat dikaitkan (atau: ada kaitannya) dengan paham intertekstual. Ada atau tidaknya kaitan antar teks, sebenarnya, pembacalah yang menentukannya. Paham dekonstruksi oleh karenanya, ada kaitannya dengan teori resepsi, khususnya teori resepsi yang dikembangkan Jausz. Dalam mendekonstruksi suatu teks, Jausz mempertimbangkan aspek historisnya, yaitu yang berupa tanggapan pembaca dari masa ke masa yang sering menunjukkan adanya perbedaan. Misalnya, tanggapan orang terhadap novel *Belaruga* dan puisi-puisi Chairil Anwar pada masa awal kemunculannya dahulu terlihat negatif, namun dewasa ini siapakah yang meragukan karya-karya itu sebagai karya yang tidak berhasil?'

Contoh Penerapan Dekonstruksi. Seperti dikemukakan di atas, paham dekonstruksi berusaha melacak makna-makna kontradiktif, makna ironi, memberikan makna dan peran kepada tokoh-tokoh pinggiran sehingga menjadi tokoh yang berfungsi dalam keseluruhan teks yang bersangkutan. Sebagai contoh pembicaraan, berikut akan

sedikit diangkat kasus dalam novel *Belenggu* sebagai penerapan paham (pembacaan) dekonstruksi.

Seperti terlihat pada contoh pembicaraan intertekstual di atas, tokoh Tini (baca: tokoh yang adalah wanita) merupakan tokoh yang "dikalahkan" perjuangannya oleh Tono (tokoh yang pria)—barangkali karena penafsir novel itu kaum pria sehingga cenderung "memenangkan" kaumnya sendiri, di samping juga adanya pengaruh pandangan patriarkhal yang kuat. Tidakaharmonisan, dan kemudian kehancuran, kehidupan rumah tangga Tono-Tini sering ditimpakan kepada Tini sebagai penyebabnya: Tini yang egois, yang mau menang sendiri, yang lebih suka aktif di luar rumah, yang tak mau melayani suami secara "baik", dan lain-lain yang serba negatif. Kehancuran keluarga Tono-Tini tersebut, dalam penafsiran interteks, sebagai reaksi atas sikap dan pandangan Tuti (baca: Taktir) dengan calon pasangannya Yusuf-Tuti, yang sama-sama terpelajar dan berpikiran maju, akan dapat mengatasi kehidupan selama-lamanya dengan penuh kebahagiaan.

Karena disibukkan dengan konflik kehidupan pasangan Tono-Tini, kita cenderung melupakan "prestasi" Tini sebagai pejuang emansipasi wanita. Tini, seperti kita akui, sebagai penerima estafet perjuangan emansipasi wanita dari Tuti. Dibandingkan dengan Tuti, Tini lebih ekstrem baik dalam hal bersikap, berpandangan, maupun dalam memutuskan apa yang dilakukan sebagai manifestasi sikapnya itu, demi keberhasilannya dalam perjuangannya. Tini lebih memilih bercerai dari suaminya, Tono, demi mempertahankan prinsipnya yang ingin hidup bebas, terlepas dari dominasi kaum pria, dan hidup secara mandiri. Hal itu dapat diartikan bahwa Tini—dalam pandangan feminisme, jika ia boleh dipandang sebagai mewakili kaumnya—telah memenangkan perjuangan kaum wanita dari dominasi kaum pria—suatu hal yang telah dirintis sebelumnya oleh tokoh-tokoh wanita sejak masa Balai Pustaka dan oleh Tuti, Tuti yang sebelumnya begitu ekstrem memperjuangkan pendiriannya itu, akhirnya "menyerah" di tangan Yusuf, calon suaminya, dan bagaimana "nasib" perjuangannya itu tak diketahui. Sebaliknya Tuti, demi perjuangan dan kemenangan kaumnya, ia mau mengorbankan kepentingannya sendiri. Penolakan Tini terhadap Tono, dengan demikian, dapat dipandang sebagai simbolisasi

kemenangan kaum wanita, kemenangan untuk bebas bertindak menentukan nasib sendiri, mandiri, dan tidak terikat lagi oleh dominasi kaum pria.

Ketegasan sikap Tini tersebut, di samping dipengaruhi oleh sikap Tuti sebelumnya, juga secara nyata dipengaruhi oleh tokoh lain dalam novel *Belenggu* itu sendiri, yaitu Tati. Dalam kaitannya dengan keseluruhan novel itu, Tati hanyalah tokoh pinggir, tokoh perifer, tokoh yang hanya muncul sebentar untuk kemudian tenggelam selamanya. Dengan kata lain, Tati merupakan tokoh yang tidak dipentingkan. Ia tidak dihadirkan secara fisik, melainkan hanya dimunculkan lewat permenungan Tini setelah berada di tengah arus konflik dalam kehidupan rumah tangganya. Tokoh Tati digambarkan sebagai tokoh wanita yang tegas dan kuat dalam bersikap, berprinsip, dan berpendirian, yang justru lebih tegas dan kuat daripada Tini sendiri. Demi perjuangan untuk kaumnya, Tati memilih tidak kawin, dengan sadar bekerja agar dapat hidup mandiri dan tidak tergantung dari pria (suami). Ia menegaskan (atau tepatnya: mempropaganda) kepada Tini, bahwa kini telah ada pilihan lain bagi kaum wanita selain hidup berumah tangga dengan pria, yaitu hidup mandiri tanpa kawin. Dengan memilih cara hidup yang tanpa kawin itu, wanita akan menjadi bebas untuk bertindak apa saja sesuai dengan kemauannya dan tidak lagi tergantung kepada kaum pria.

Dalam hal berpendirian, pada kenyataannya, Tini tidak sekuat Tati karena ia belum berani hidup mandiri. Ia masih mau menakah dengan Tono, yang diakui atau tidak, merupakan penyangga nafkahnya selama ini. Ia masih menggantungkan hidupnya dari pria. Dalam situasi kehidupan keluarga penuh konflik, yang antara lain disebabkan masih kuatnya pendirian feminisme Tini, kata-kata Tati kembali terdenging di telinganya: ia merasakan kebenaran akan kata-kata Tati. Hal itu berarti keputusan Tini untuk memilih cerai dengan Tono—sebuah keputusan yang melambungkan kemenangan sikap hidup kefeministisannya—dalam banyak hal dipengaruhi, didorong, dan dipicu oleh sikap dan pendirian Tati. Tati, dengan demikian, walau hanya sebagai tokoh pinggir yang dianggap kurang penting, sebagai tokoh marginal, ternyata mempunyai andil yang besar, atau paling tidak cukup memiliki

peran dalam pengambilan keputusan yang dilakukan oleh Tini, yang dapat dipandang sebagai simbolisme kemenangan perjuangan kaum wanita itu. Dengan kata lain, setelah dekonstruksi, Tati dalam novel *Belenggu* tersebut merupakan tokoh yang penting. Jika diintertekankan dengan tokoh Tuti, dalam hal pemerjuangan emansipasi wanita, tokoh Tini justru lebih berhasil karena berani melepaskan diri dari dominasi pria dan bertekad hidup mandiri sebagai realisasi prinsipnya.

Cara pembacaan yang sama dapat juga dilakukan terhadap novel-novel yang lain, misalnya terhadap *Siri Nurbaya*. Pada umumnya pembaca beranggapan bahwa Samsul Bahri merupakan tokoh protagonis yang hero, tokoh pahlawan, sedang Daruk Maringgih, di pihak lain, merupakan tokoh antagonis yang serba jahat, tokoh hiam. Melalui cara dekonstruksi, keadaan itu justru akan terbalik.

Samsul Bahri bukanlah seorang pemuda hero, melainkan seorang pemuda cengeng dan berpetrasaan nasionalisme sempit. Hanya karena kegagalan cintanya terhadap seorang gadis (yang kemudian ternyata sudah janda), ia lupa akan dirinya: putus asa dan bunuh diri. Hal itu menunjukkan bahwa secara mental, ia bukanlah seorang pemuda yang kuat. Setelah ternyata usaha bunuh dirinya gagal juga, ia memutuskan masuk serdadu kompeni. Belakangan, ketika di daerah Sumatra Barat, yang merupakan tanah kelahirannya, terjadi pemberontakan karena masalah blasing, ia ditugaskan untuk menumpas pemberontakan itu. Dengan bersemangat, ia berangkat ke medan tempur karena sekaligus bermaksud membalas dendam terhadap Daruk Maringgih yang menjadi biang keladi kegagalan cintanya. Apa pun alasannya, hal itu berarti bahwa ia memertajai bangsanya sendiri dan justru berdiri di pihak sana membela kepentingan penjajah.

Dilihat dari dekonstruksi Jauss, yaitu yang mempertimbangkan aspek historis yang berwujud "sejarah" tanggapan pembaca dari masa ke masa, perbuatan Samsul Bahri tersebut dewasa ini, sesuai dengan konteks sosial yang ada, justru dapat ditanggapi sebagai perbuatan pengkhianat bangsa. Terhadap bangsa sendiri ia sampai hati untuk memercuinnya, semata-mata didorong oleh motivasi pribadi. Ia sama sekali bukan seorang pahlawan, bahkan untuk pahlawan cinta sekalipun.

Daruk Maringgih, di pihak lain, walau ia diakui banyak orang sebagai tokoh jahat, bandot tua yang *doyor* perempuan—namun hal ini pun mungkin ada yang menganggapnya baik, misalnya ia justru dipandang sebagai pahlawan cinta seperti dalam nyanyian kelompok Rimbo—justru dapat dipandang sebagai tokoh yang kuat dan berdemensi baik. Dialah yang menjadi salah seorang tokoh yang menggerakkan pemberontakan terhadap penjajah Belanda itu, walau hal itu dilakukan terutama juga karena motivasi pribadi: dia yang paling banyak kena pajak. Apa pun motivasinya, dia menjadi tokoh pemberontak. Artinya, dia adalah tokoh pejuang bangsa, yang, seberapa pun kecil andlinya, bermaksud mengenyahkan penjajah dari bumi Indonesia. Dengan demikian, justru dialah yang "berhak" disebut pahlawan dan bukannya Samsul Bahri.

Ahmad Maulana dan Alimah, dalam novel *Siri Nurbaya* itu, hanya merupakan tokoh pinggiran yang umumnya dianggap kurang penting. Namun, jika dipahami betul pesan-pesan penting yang ingin disampaikan lewat novel itu, akan terlihat bahwa kedua tokoh itu sebenarnya amat berperan. Dalam perbincangannya dengan Nurbaya, Ahmad Maulana inilah yang mengungkapkan kejelekan-kejelekan perkawinan poligami yang sebenarnya lebih banyak menyengsarakan wanita dan anak-anaknya. Sikap dan pandangan hidup Nurbaya, sebenarnya, banyak dipengaruhi oleh sikap dan pandangan hidup kedua tokoh tersebut.

BAB 3

TEMA

1. HAKIKAT TEMA

Setelah selesai membaca sebuah karya fiksi, misalnya novel *Burung-burung Mayar*, bagi orang yang membaca novel tidak hanya bertujuan semata-mata mencari dan menikmati kehebatan cerita, biasanya akan segera menghadapkan diri pada pertanyaan: apa sebenarnya yang ingin diungkapkan pengarang lewat cerita itu? Atau, makna apakah yang dikandung sebuah novel di balik cerita yang disajikan itu? Hal-hal yang dipertanyakan itu, memang, pada umumnya tidak diungkapkan secara eksplisit sehingga untuk memperolehnya diperlukan suatu penafsiran.

Memperanyakan makna sebuah karya, sebenarnya, juga berarti mempertanyakan tema. Setiap karya fiksi tentulah mengandung dan atau menawarkan tema, namun apa isi tema itu sendiri tak mudah ditunjukkan. Ia haruslah dipahami dan ditafsirkan melalui cerita dan data-data (baca: unsur-unsur pembangun cerita) yang lain, dan itu merupakan kegiatan yang sering tidak mudah dilakukan. Kesulitan itu sejalan dengan kesulitan yang sering kita hadapi jika kita diminta untuk mendefinisikan tema.

Usaha mendefinisikan tema—sebagaimana halnya dengan pendefinisian masalah yang lain, misalnya sastra—juga tak mudah, khususnya definisi yang dapat mewakili substansi sesuatu yang didefinisikan

itu. Hal itu tidak berbeda dengan, misalnya, jika diminta untuk mendefinisikan bolpoin dan sepeda. Kita, misalnya, mendefinisikan bolpoin sebagai "alat untuk menulis" dan sepeda sebagai "alat untuk melakukan perjalanan". Kedua definisi yang diberikan itu belum menunjukkan definisi yang seharusnya, melainkan baru menyebut fungsi. Keduanya belum memberikan gambaran faktikal dan atau substansi benda yang bernama bolpoin dan sepeda itu. Setiap orang tahu apa itu bolpoin dan sepeda, namun belum tentu dapat mendefinisikan.

Masalah seperti itulah yang sering kita jumpai terhadap persoalan tema, baik untuk menjelaskan pengertian tema sebagai salah satu unsur karya sastra, maupun untuk mendeskripsikan pernyataan tema yang dikandung dan ditawarkan oleh sebuah cerita novel. Kedua hal itu memang berkaitan. Kejelasan pengertian tema akan membantu usaha penafsiran dan pendeskripsian pernyataan tema sebuah karya fiksi. Tema (*theme*), menurut Stanton (1965: 88) dan Kenny (1966: 20), adalah makna yang dikandung oleh sebuah cerita. Namun, ada banyak makna yang dikandung dan ditawarkan oleh cerita (novel) itu, maka masalahnya adalah: makna khusus yang mana yang dapat dinyatakan sebagai tema itu. Atau, jika berbagai makna itu dianggap sebagai bagian-bagian tema, sub-subtema atau tema-tema tambahan, makna yang manakah dan bagaimana yang dapat dianggap sebagai makna pokok sekaligus tema pokok novel yang bersangkutan?

Untuk memperjelas masalah itu, kita ambil sebagai contoh, misalnya, novel *Salah Asuhan*. Ada banyak makna yang dapat disarikan dari novel itu. Makna yang dimaksud, untuk menyebut beberapa yang terpenting saja, adalah: (1) masalah kawin paksa—Hanafi dipaksa kawin dengan Rafiah oleh ibunya, dengan alasan sermakan "bodas jasad" karena ayah Rafiah telah membayai sekolah Hanafi di samping kedunya masih sepuce; (2) masalah penolakan "payung" (kebangsaan sendiri)—Hanafi lebih suka menjadi warga bangsa (negara) Belanda daripada tetap sebagai warga bangsa Indonesia karena hal itu dianggapnya lebih bergengsi dan mencerminkan status sosial; (3) masalah perkawinan antarbangsa, perkawinan campuran antara Barat dan Timur—Hanafi kawin dengan Corie, setelah sebelumnya menceraikan Rafiah, dan hal itu (ditambah dengan makna kedua) menyebabkan

mereka tersisih sehingga memunculkan banyak masalah-konflik; (4) kesalahan mendidik anak dapat berakibat fatal—Hanafi oleh ibunya disekolahkan secara Barat, maksudnya agar lebih maju, namun ternyata ia menjadi bersikap sombong, kebarat-baratan, bahkan lebih bersikap kebarat-baratan daripada orang Barat sendiri, dan amat memandang rendah bangsa sendiri.

Dari keempat makna tersebut dapat dipertanyakan: makna yang manakah yang memiliki kriteria tertentu sehingga dapat dianggap sebagai makna pokok, atau tema pokok, novel *Salah Asuhai* itu?

Untuk menemukan makna pokok sebuah novel, kita perlu memiliki kejelasan pengertian tentang makna pokok, atau tema, itu sendiri. Tema merupakan gagasan dasar umum yang menopang sebuah karya sastra dan yang terkandung di dalam teks sebagai struktur semantis dan yang menyangkut persamaan-persamaan atau perbedaan-perbedaan (Hartoko & Rahmanto, 1986: 142). Tema disaring dari motif-motif yang terdapat dalam karya yang bersangkutan yang menentukan hadirnya peristiwa-peristiwa, konflik, dan situasi tertentu. Tema dalam banyak hal bersifat "mengikat" kehadiran atau ketidakhadiran peristiwa-konflik-situasi tertentu, termasuk berbagai unsur intrinsik yang lain, karena hal-hal tersebut haruslah bersifat mendukung kejelasan tema yang ingin disampaikan. Tema menjadi dasar pengembangan seluruh cerita, maka ia pun bersifat menjiwai seluruh bagian cerita itu. Tema mempunyai generalisasi yang umum, lebih luas, dan abstrak.

Dengan demikian, untuk menemukan tema sebuah karya fiksi, ia haruslah disimpulkan dari keseluruhan cerita, tidak hanya berdasarkan bagian-bagian tertentu cerita. Tema, walau sulit ditentukan secara pasti, bukanlah makna yang "disembunyikan", walau belum tentu juga diungkapkan secara eksplisit. Tema sebagai makna pokok sebuah karya fiksi tidak (secara sengaja) disembunyikan karena justru hal inilah yang ditawarkan kepada pembaca. Namun, tema merupakan makna keseluruhan yang didukung cerita, dengan sendirinya ia akan "tersembunyi" di balik cerita yang mendukungnya.

Sebagai sebuah makna, pada umumnya tema tidak diungkapkan paling tidak pelukisan yang secara langsung atau khusus. Eksistensi

dan atau kehadiran tema adalah terimplisit dan merasakan keseluruhan cerita, dan inilah yang menyebabkan keclinya kemungkinan pelukisan secara langsung tersebut. Hal ini pulalah antara lain yang menyebabkan tidak mudahnya penafsiran tema. Penafsiran tema (utama) diprasyartati oleh pemahaman cerita secara keseluruhan. Namun, adakalanya dapat juga ditemukan adanya kalimat-kalimat (atau: aline-alinea, percakapan) tertentu yang dapat ditafsirkan sebagai sesuatu yang mengandung tema pokok.

Berdasarkan kriteria bahwa makna utama (baca: tema pokok) bersifat merasuki keseluruhan cerita, makna yang manakah yang dapat dianggap sebagai tema pokok di antara keempat makna yang dikemukakan pada novel *Salah Asuhai* di atas? Apakah makna pertama tentang kawin paksa merupakan tema pokok seperti yang "diudhukkan" orang terhadap umumnya sastra Balai Pustaka? Tampaknya bukan, sebab makna itu hanya sebagian kecil dari keseluruhan peristiwa dengan cerita yang panjang. Apakah makna kedua tentang penolakan kebangsaan sendiri merupakan tema pokok? Tampaknya ia juga bukan, sebab hal itu hanya muncul dalam kaitannya dengan rencana (baca: persyaratan) pelaksanaan perkawinan Timur-Barat, dan masih banyak makna lain yang tidak tersiratkan. Apakah makna ketiga tentang perkawinan Timur-Barat merupakan tema pokok? Masalah ini walau memunculkan pertanyaan sebagai peristiwa-konflik, tampaknya juga bukan merupakan tema utama. Sebab, masih ada makna-makna lain yang tidak terakap di dalamnya—termasuk masalah kawin paksa, yang tidak seperti umumnya novel pada waktu itu, tidak menimbulkan sikap antipati pembaca, dan bahkan sebaliknya. Makna yang keempat tentang kebalahan mendidik anak, kiranya memiliki kemungkinan terbesar untuk dinyatakan sebagai tema utama. Hal itu disebabkan berbagai peristiwa-konflik berawal dan disebabkan sikap Hanafi yang kebarat-baratan dan memandang rendah bangsanya. Karena sikapnya inilah ia memperlakukan Rapiyah dan ibunya sebagai budak saja layaknya, rela menempakkannya "payung"-nya—satu hal yang dianggap kurang baik pada waktu itu—karena dikawatirkan sebagai lambang kekotoran, denot cintanya kepada gadis Indo, Corrie, yang dianggap dapat mengangkat martabat dirinya setingkat dengan bangsa Eropa yang

dikonotasikan sebagai lambang kenodeman.

Pertimbangan penemuan tema utama seperti dicontohkan di atas juga didasarkan pada pengertian tema menurut Stanton (1965: 21), yaitu yang mengartikan tema sebagai "makna sebuah cerita yang secara khusus mencerminkan sebagian besar unsur-nya dengan cara yang sederhana". Tema, menurutnya, kurang lebih dapat beresonansi dengan ide utama (*central idea*) dan tujuan utama (*central purpose*).

Tema, dengan demikian, dapat dipandang sebagai dasar cerita, gagasan dasar umum, sebuah karya novel. Gagasan dasar umum inilah—yang tentunya telah ditemukan sebelumnya oleh pengarang—yang dipergunakan untuk mengembangkan cerita. Dengan kata lain, cerita tentunya akan "setia" mengikuti gagasan dasar umum yang telah ditetapkan sebelumnya sehingga berbagai peristiwa-konflik dan pemilihan berbagai unsur intrinsik yang lain seperti penokohan, pelataran, dan penyudutpandangan dihasilkan mencerminkan gagasan dasar umum tersebut. Jika dasar cerita telah ditetapkan—dilihat dari sudut pengarang, misalnya ditulis dalam bentuk pernyataan—kerangka cerita, perwatakan para tokoh dan lain-lain pun segera dapat dibayangkan. Walau demikian, diakui oleh banyak pengarang, pengembangan cerita itu sendiri tidak selalu sejalan dengan kerangka pikiran semula, karena ide-ide cerita tidak jarang akan berkembang sesuai dengan "kenyataannya" sendiri.

Apa yang ditunjukkan di atas memperlihatkan bahwa dasar (utama) cerita sekaligus berarti tujuan (utama) cerita. Jika pengertian bangun cerita serantiasa "tunduk" pada dasar cerita, hal itu bertujuan agar dasar, gagasan dasar umum, atau sesuatu yang ingin dikembangkan itu dapat diterima oleh pembaca. Jika dilihat dari sudut pengarang dasar cerita dipukul sebagai pamatan pengembangan cerita, dilihat dari sudut pembaca ia akan bersifat sebaliknya. Berdasarkan cerita yang diberikan (baca: dikembangkan) itulah pembaca berusaha menafsirkan apa dasar utama cerita itu, apa tema cerita itu, dan hal itu akan dilakukan berdasarkan detail-detail unsur yang terdapat dalam karya yang bersangkutan.

2. TEMA: MENGANGKAT MASALAH KEHIDUPAN

Masalah hidup dan kehidupan yang dihadapi dan dialami manusia amat luas dan kompleks, seluas dan sekompleks permasalahan kehidupan yang ada. Walau permasalahan yang dihadapi manusia tidak sama, ada masalah-masalah kehidupan tertentu yang bersifat universal. Artinya, hal itu akan dialami oleh setiap orang di manapun dan kapan pun walau dengan tingkat intensitas yang tidak sama. Misalnya, hal-hal yang berkaitan dengan masalah cinta, rindu, cemas, takut, mau, religius, nafs, dan lain-lain. Novel, yang dapat dipandang sebagai hasil dialog, mengangkat dan mengungkapkan kembali berbagai permasalahan hidup dan kehidupan tersebut setelah melewati penghayatan yang intens, seleksi-subjektif, dan diolah dengan daya imajinatif-kreatif oleh pengarang, ke dalam bentuk dunia rekam.

Pengarang memilih dan mengangkat berbagai masalah hidup dan kehidupan itu menjadi tema dan atau sub-tema ke dalam karya fiksi sesuai dengan pengalaman, pengamatan, dan aksi-interaksinya dengan lingkungan. Tema sebuah karya sastra selalu berkaitan dengan makna (pengalaman) kehidupan. Melalui karyanya itulah pengarang menawarkan makna tertentu kehidupan, mengajak pembaca untuk melihat, merasakan, dan menghayati makna (pengalaman) kehidupan tersebut dengan cara memandang permasalahan itu sebagaimana ia memandanginya. Selesai membaca sebuah cerita novel, mungkin sekali kita akan merasakan sesuatu yang belum dirasakan sebelumnya, mungkin berupa keharuan, ikut merasakan penderitaan atau kebahagiaan seperti yang dialami tokoh, atau berbagai reaksi emotif yang lain yang dapat menyebabkan kita mengalami perubahan dalam menyikapi hidup dan kehidupan ini.

Berbagai masalah dan pengalaman kehidupan yang banyak diangkat ke dalam karya fiksi, baik berupa pengalaman yang bersifat individual maupun sosial, adalah cinta (sampai atau tak sampai, terhadap kekasih, orang tua, saudara, tanah air, atau yang lain), kecemasan, dendam, kesombong-an, takut, mau, religius, harga diri, dan jaga kesetiaan, pengkhianatan, kepahlawanan, keadilan dan kebenaran, dan sebagainya. Pemilihan tema-tema tertentu ke dalam sebuah

karya, sekali lagi, bersiat subjektif: masalah kehidupan manakah yang paling menarik perhatian pengarang sehingga merasa terdorong untuk mengungkapkannya ke dalam bentuk karya. Atau, pengarang menganggap masalah itu penting, mengharukan, sehingga ia merasa perlu untuk mendialogkannya ke dalam karya sebagai sarana mengajak pembaca untuk ikut merenungkannya.

Masalah cinta tak sampai, misalnya, diangkat menjadi tema dalam banyak novel seperti *Azab dan Sengsara*, *Siri Nurhaya*, *Si Cebol Rindukan Bulan*, *Di bawah Lindungan Kakbah*, dan *Tenggelamnya Kapal van Der Wijck* masing-masing oleh Merari Siegar, Marah Rusli, Aman Daruk Moedjoindo, dan Hamka. Masalah takut diangkat oleh Mochtar Lubis sebagai tema dalam *Jalan Tak Ada Ujung*, masalah keadilan dan kebenaran dalam *Harimau Harimau* dan *Maut dan Cinta*, atau masalah kurangnya perhatian orang tua terhadap anak dalam *Tanah Gersang*. Masalah religiositas (yang bersiat problematis) ditawarkan Navis dalam cerpen *Robohnya Surau Kami*, dan *Datangnya dan Peryanya* serta novel *Kemana*. Masalah perjuangan melawan penjajah diangkat Nugroho dalam cerpen-cerpenya yang terkumpul dalam *Hujan Kepagian* dan Trisnoyuwono dalam *Laki-laki dan Mesin*. Masalah pemerintahan harga diri diampikan Nasyah Jurnin dalam *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*, dan sebagainya.

Dialog lewat novel kata Y. B. Mangunwijaya (*Kompas*, 23 Juli 1981), jika digarap dengan serius akan sanggup mengajak ke pemikiran, tidak saja dengan otak, melainkan juga dengan perasaan, serta ungkapan manusiawi lainnya. Novel dapat menyampaikan dialog yang mampu menggerakkan hati masyarakat pembaca. Dengan kekayaan perasaan, kedalaman visi, dan keluasan pandangan terhadap masalah-masalah hidup dan kehidupan, dengan diungkap oleh hidupnya penggambaran tokoh-tokoh cerita, novel merupakan sarana yang ampuh untuk menyentuh perasaan dan keharuan pembaca, mempengaruhi pemikiran, dan membentuk opininya. Lewat novel, pembaca dapat diajak melakukan eksplorasi dan penemuan diri. Namun, hal itu tidak berarti bahwa tema kenamusiaan yang ingin didialogkan harus ditonjolkan sedemikian rupa sehingga "mengalihkan" unsur-unsur fiksi yang lain, melainkan haruslah tetap berada dalam "proporsi" yang semestinya

sehingga mana halnya penulis karya seni yang menekankan tujuan estetis.

Seperti telah dikemukakan, fiksi menawarkan suatu kebenaran yang sesuai dengan keyakinan dan tanggung jawab kreativitas pengarang, dan itu mungkin tidak sejalan atau bahkan bertentangan dengan kebenaran di dunia nyata. Masalah kebenaran di sini ada kaitannya dengan tema, tema yang ingin disampaikan dilakukan dengan cara "pembenaran" sesuatu, baik ia berupa peristiwa, konflik, perwatakan tokoh, hubungan tokoh, maupun unsur-unsur lain yang terkait. Usaha membenaran itu biasanya ditandai dengan penampilan kejadian dan penokohan yang terasa lebih-lebihkan (Meredith & Fitzgerald, 1970: 10). Namun, semuanya itu diempuh untuk lebih meyakinkan pembaca akan kebenaran yang ditawarkan itu.

Novel *Pada Sebuah Kapal* karya Dimi, misalnya, menceritakan kehidupan tokoh Sri yang tidak bahagia dengan suaminya, Charles Vincent, yang kasar, egois, dan tak mengerti perasaan wanita (baca: Sri, istrinya), serta jauh dari tokoh lelaki idamannya. Dalam perjalanan ke Portancis lewat laut, Sri jatuh cinta kepada kapten Kapal yang ditempanyanya. Michel, sang kapten itu, ternyata memiliki latar belakang kehidupan keluarga yang mirip dengannya (yang tak bahagia dengan istrinya yang selalu cerwis, mau menang sendiri, apalagi ia itu tahu lebih tua darinya), maka Sri dan Michel saling jatuh cinta dan melakukan hubungan tubuh. Walau demikian, Sri sama sekali tidak merasa berdosa (atau: merasa berkhianat pada suami). Ia melakukannya dengan sadar dan setulus hati karena karena didorong oleh perasaan cintanya, dan bukan semata-mata karena dorongan kebutuhan biologis.

Melihat perbuatan yang dilakukan oleh Sri, jika memahami latar belakang penyebabnya, juga Michel pasangannya, kita pembaca (tentu saja tidak semua, mungkin) akan memberikan sikap simpati dan pengertian kejadian itu sebagai sesuatu yang wajar dan manusiawi. Namun, jika hal itu dihadapkan pada kebenaran agama yang berlaku di dunia nyata, perbuatan itu tak dibenarkan sama sekali dan keduanya dituntut. Dilihat dari segi ini, novel itu mungkin menawarkan kebenaran tema "apa salahnya seorang wanita menyelaweng jika di rumah suaminya tidak menemui kebahagiaan, di samping penyelawengan roh

tidak hanya menjadi monopoli kaum lelaki". Dengan demikian, kita akan berhadapan dengan penitiasian moral, dan mungkin sekali tema berisi penitiasian (kembali) suatu moral (mungkin juga pandangan hidup), baik secara langsung maupun tak langsung (Stanton, 1965: 4, 19), dan moral itu sendiri dapat dipandang sebagai salah satu wujud (dan atau bagian) tema (Kenny, 1966: 89).

3. TEMA DAN UNSUR CERITA YANG LAIN

Tema dalam sebuah karya sastra, fiksi, hanyalah merupakan salah satu dari sejumlah unsur pembangun cerita yang lain, yang secara bersama membentuk sebuah kemenyeluruhan. Bahkan sebenarnya, eksistensi tema itu sendiri amat bergantung dari berbagai unsur yang lain. Hal itu disebabkan tema, yang *notabene* "hanya" berupa makna atau gagasan dasar umum suatu cerita, tak mungkin hadir tanpa unsur bentuk yang memampungnya. Dengan demikian, sebuah tema baru akan menjadi makna cerita jika ada dalam keterkaitannya dengan unsur-unsur cerita lainnya. Tema sebuah cerita tidak mungkin disampaikan secara langsung, melainkan "hanya" secara implisit melalui cerita. Unsur-unsur cerita yang lain, khususnya yang oleh Stanton dikelompokkan sebagai fakta cerita—tokoh, plot, latar—yang "bertugas" mendukung dan menyampaikan tema tersebut.

Di pihak lain, unsur-unsur tokoh (dan penokohan), plot (dan pemplotan), latar (dan pelataran), dan cerita, dimungkinkan menjadi padu dan bermakna jika dikat oleh sebuah tema. Tema bersifat memberi koherensi dan makna terhadap keempat unsur tersebut dan juga berbagai unsur fiksi yang lain. Tokoh-tokoh cerita, khususnya tokoh utama, adalah pembawa dan pelaku cerita, pembuat, pelaku, dan penderita peristiwa-peristiwa yang diceritakan. Dengan demikian, sebenarnya, tokoh-tokoh (utama) cerita inilah yang "bertugas" (atau tepatnya: "dirangsang") untuk menyampaikan tema yang dimaksudkan oleh pengarang. Tentu saja berhubung fiksi merupakan karya seni, penyampaian tema itu "seharusnya" tidak bersifat langsung, melainkan hanya melalui tingkah laku (verbal dan nonverbal), pikiran dan

perasaan, dan berbagai peristiwa yang dialami tokoh itu. Tokoh Sadei dalam *Mau dan Cinta*, misalnya, adalah pejuang tegaknya kebenaran dan keadilan, dan sebaliknya penentang penyelewengan dan kejahatan, dan hal itu merupakan makna utama yang terkandung novel itu. Hanya, sebagai catatan tambahan, penyampaian makna itu agak mencolok dan terkesan diorjol-tonjolkan—satu hal yang sebenarnya justru dapat mengurangi kadar kehalusan karya itu sendiri.

Plot, di pihak lain, berkaitan erat dengan tokoh cerita. Plot pada hakikatnya adalah apa yang dilakukan oleh tokoh dan peristiwa apa yang terjadi dan dialami tokoh (Kenny, 1966: 95). Plot merupakan penyajian secara linear tentang berbagai hal yang berhubungan dengan tokoh, maka pemahaman kita terhadap cerita amat ditentukan oleh plot. Oleh karena itu, penafsiran terhadap tema pun akan banyak memerlukan informasi dari plot. Dalam kaitannya dengan tokoh, yang dipermasalahkan tak hanya apa yang dilakukan dan dialami oleh tokoh cerita, melainkan juga apa jenis aktivitas atau kejadiannya itu sendiri yang mampu memunculkan konflik.

Latar merupakan tempat, saat, dan keadaan sosial yang menjadi wadah tempat tokoh melakukan dan dikenai sesuatu kejadian. Latar bersifat memberikan "aturan" pemahaman terhadap tokoh. Latar akan mempengaruhi tingkah laku dan cara berpikir tokoh, dan karenanya akan mempengaruhi pemilihan tema. Atau sebaliknya, tema yang (sudah) dipilih akan menuntut pemilihan latar (dan tokoh!) yang sesuai dan mampu mendukung. Dalam novel *Mau dan Cinta* tersebut, misalnya, ditampilkan latar kota-kota besar di luar negeri di masa revolusi, seperti Singapura, Bangkok, Hongkong, dengan tokoh dari kelas sosial tertentu yang sesuai, yaitu seorang perwira militer yang juter dan setia pada perjuangan, sehingga mampu mendukung penyampaian tema seperti yang dimaksudkan. Pemilihan latar yang kurang sesuai dengan unsur cerita yang lain, khususnya unsur tokoh dan tema, dapat menyebabkan cerita menjadi kurang meyakinkan.

Kehadiran berbagai unsur intrinsik dalam karya fiksi dimaksudkan untuk membangun cerita. Jadi, sama halnya dengan tema, eksistensi cerita pun tergantung kehadiran unsur-unsur lain yang mendukungnya. Namun, tema tidak sama dengan cerita. Tema merupakan

dasar (umum) cerita, dan cerita disusun dan dikembangkan berdasarkan tema. Tema "mengikat" pengembangan cerita. Atau sebaliknya, cerita yang dikembangkan haruslah mendukung penyampaian tema.

Dengan demikian, dilihat dari sudut ini, cerita merupakan sarana untuk menyampaikan tema, makna, atau tujuan penulisan cerita fiksi itu. Cerita (juga unsur yang lain) dapat dibaratkan sebagai alat angkut, kendaraan, yang berfungsi untuk membawa isi muatan (: tema, makna) untuk disampaikan ke alamat yang dituju (: pembaca). Jika kendaraan itu lancar, mesin dan bagian-bagiannya bagus, kemungkinan untuk sampai ke alamat cukup besar. Sebaliknya, jika kendaraan itu tidak baik, bagian-bagiannya banyak yang aus sehingga sering macet, kemungkinan untuk sampai ke alamat lebih kecil atau lebih lama. Jadi, menarik tidaknya, lancar tidaknya sebuah cerita, akan mempengaruhi penyampaian makna kepada pembaca. Dalam pandangan yang demikian, terlihat bahwa tema dinomorsatukan, tema merupakan segalanya.

Jika berhadapan dengan karya fiksi, yang *notabene* cerita rekaan itu, yang kita jumpai adalah cerita. Jika dikatakan bahwa yang utama itu adalah cerita, sedang eksistensi cerita itu sendiri harus didukung oleh berbagai unsur pembangun karya itu, termasuk di dalamnya tema, cerialah yang terlihat diidewakan. Kita tidak perlu mempertajam perbedaan penekanan tersebut. Yang jelas, kelancaran cerita karena didukung oleh penempatan tema secara padu dan koherensif dengan unsur-unsur pembangun yang lain, akan lebih baik daripada cerita yang tersendat dan terlalu menonjolkan tema. Novel-novel Sultan Takdir Alisyahbana seperti *Kalah dan menang*, *Grota Azzura*, juga yang sudah muncul jauh sebelumnya: *Layar Terkembang*, adalah beberapa contoh novel yang terlalu dibebani tema, terlalu tendensius, sehingga ceritanya terasa tersendat, bahkan seperti dikorbankan.

Perbedaan antara cerita dengan tema dapat dicontohkan pada novel Takdir di atas. *Layar Terkembang* mengisahkan percintaan Maria dan Yusuf, sementara Tuti, kakak Maria, sibuk dengan urusan organisasi dan belum mempunyai dan belum memikirkan pacar. Maria kemudian di-TBC-kan dan akhirnya dimatikan, dan selanjutnya Tutilah yang akan dikawinkan dengan Yusuf. Dilihat dari segi cerita, novel itu berbicara masalah cinta, namun mungkin kita sepakat bahwa tema yang

ingin disampaikan bukan masalah cinta itu, melainkan sesuatu yang lain. Hal yang demikian juga terlihat pada *Grota Azzura*. Novel ini mengisahkan seorang pelarian politik dari Indonesia (masa pra-1945/S/PKI), Ahmad, yang bertemu dan kemudian saling jatuh cinta, dan bercintaan dengan amat menggebu, dengan seorang gadis Perancis, Janet. Keduanya saling merasa takut untuk kehilangan satu dengan yang lain. Jadi, dari segi cerita, novel ini pun berbicara masalah cinta, namun tema utamanya juga merupakan sesuatu yang lain.

4. PENGGOLONGAN TEMA

Tema dapat digolongkan ke dalam beberapa kategori yang berbeda tergantung dari segi mana penggolongan itu dilakukan. Pengkategorian tema yang akan dikemukakan berikut dilakukan berdasarkan tiga sudut pandang, yaitu penggolongan dikhotomis yang bersifat tradisional dan nontradisional, penggolongan dif'iat dari tingkat pengalaman jiwa menurut Shipley, dan penggolongan dari tingkat ketramannya.

a. Tema Tradisional dan Nontradisional

Tema tradisional dimaksudkan sebagai tema yang menunjuk pada tema yang hanya "tu-itu" saja, dalam arti ia telah lama dipergunakan dan dapat ditemukan dalam berbagai cerita, termasuk cerita lama. Pernyataan-pernyataan tema yang dapat dipandang sebagai bersifat tradisional itu, misalnya, berbunyi: (i) *keberanian dan keadilan mengalahkan kejahatan*, (ii) *tindak kejahatan walau ditutup-tutupi akan terbongkar juga*, (iii) *tindak kebenaran atau kejahatan masing-masing akan memetik hasilnya* (Jawa: *bercik ketitik ala kelara*), (iv) *cinta yang sejati menuntut pengorbanan*, (v) *keinginan sejati adalah keinginan di masa duka*, (vi) *setelah menderita, orang baru teringat Tuhan*, (vii) atau (seperti pepatah-pantun) *berakit-rakit ke hulu, berenang-renang ke tepian*, dan sebagainya. Tema-tema tradisional, walau banyak variasinya, boleh dikatakan, selalu ada kaitannya dengan masalah kebenaran dan kejahatan (Mercedith & Fitzgerald, 1972: 66).

Pada umumnya tema-tema tradisional merupakan tema yang

digemari orang dengan status sosial apa pun, di manapun, dan kapan pun. Hal itu disebabkan pada dasarnya setiap orang cinta akan kebenaran dan membenci sesuatu yang sebaliknya. (bahkan mungkin termasuk orang yang sebenarnya tak tergolong baik sekalipun). Hal itu terlihat misalnya, pada cerita pewayangan, *Mahabharata* dan *Ramayana*, yang amat digemari masyarakat sejak zaman dahulu. Demikian juga halnya dengan cerita-cerita yang lain seperti cerita Melayu lama, misalnya berbagai hikayat, berbagai cerita detektif populer, cerita sial (termasuk yang dewasa ini amat populer lewat sandiwarna radio), dan sebagainya. Berbagai cerita tersebut pada umumnya mempertentangkan golongan putih dan hitam, kebaikan dan kejahatan. Novel-novel yang digolongkan kesastran pun banyak yang mengangkat tema tradisional itu, terlebih pada novel awal kebangkitan sastra Indonesia modern—yang tentunya disebabkan oleh adanya pengaruh langsung dari tema-tema cerita lama yang telah memasyarakat—seperti *Azab dan Sengsara*, *Siri Narabaya*, dan *Salah Pilih*, juga termasuk novel yang lebih kemudian seperti *Hariman! Hariman!*, *Mati dan Cinta*, *Perjalanan dengan Mati*, dan sebagainya.

Tema jenis tersebut ternyata bersifat universal. Hal itu terlihat pada banyaknya karya sastra di manca negara yang sejak zaman dahulu juga mengangkat tema kebenaran lawan kejahatan, atau tema tradisional lain secara umum. Misalnya, karya sastra zaman Yunani klasik seperti *Oedipus Sang Raja*, *Oedipus di Kolonus*, dan *Antigone*, ketiganya karya Sophocles, karya-karya Shakespeare seperti *Hamlet* dan *Romeo dan Juliet*, *Madame Bovary* karya Gustave Flaubert, *Uncle's Tom Cabin* karya Betcher Stower, *Doktor Zivago* karya Boris Pasternak, di samping juga berbagai karya detektif seperti karya Conan Doyle (yang melambungkan nama Sherlock Holmes) dan Agatha Christy (yang mempopulerkan nama Poirot), dan sebagainya. Karya-karya tersebut, walau belum tentu berisi pertentangan (secara frontal) antara kebaikan dan kejahatan, secara implisit ataupun eksplisit terasa bahwa karya-karya itu mendukung kebaikan. Dalam banyak contoh kasus, baik di dalam maupun di luar negeri, karya-karya sastra yang mengangkat tema-tema jenis tersebut dapat menjadi karya yang besar (sebut saja sebagai *masterpiece*) dan bertahan dari masa ke masa.

Selain hal-hal yang bersifat tradisional, tema sebuah karya mungkin saja mengangkat sesuatu yang tidak lazim, katakana sesuatu yang bersifat nontradisional. Karena sifatnya yang nontradisional, tema yang demikian, mungkin tidak sesuai dengan harapan pembaca, bersifat melawan arus, mengejutkan, bahkan boleh jadi mengesakan, mengecewakan, atau berbagai reaksi efektif yang lain. Berhadapan dengan cerita fiksi, pada umumnya orang mengharapkan yang baik, yang jujur, yang bercinta, atau semua tokoh yang digolongkan sebagai protagonis, akhirnya mengalami kemenangan, kejayaan. Sebaliknya, tokoh yang jahat, atau yang digolongkan sebagai antagonis, walau pada mulanya mengalami kejayaan, akhirnya dikalahkan atau memperoleh "imbalan" yang sesuai. Jika terjadi hal yang sebaliknya, yaitu tokoh baik yang dikalahkan, pembaca mungkin akan "menggugat" walau hanya secara verbal. Padahal, dalam realitas kehidupan mungkin sekali hal itu terjadi—dan tampaknya cukup banyak, misalnya koruptor kelas kakap tapi selamat, penyalahgunaan kekuasaan untuk menindas rakyat kecil, pengurusan terhadap rakyat kecil yang seaneh sendiri, dan sebagainya. Bahkan atau otak pelaku "kesewenang-wenangan" itu tetap saja berjaya, sementara rakyat kecil juga tetap saja sebagai kelompok yang "dikalahkan", dan jarang ada seorang hero atau situasi yang membantu "kemenggangannya". Cerita fiksi yang memang bertujuan menghibur itu tampaknya ingin dijadikan sebagai pelajaran sejenaik untuk melupakan kepahitan kehidupan yang dialami, atau untuk mengkhayalkan tercapainya sesuatu yang diinginkan yang sebenarnya tak pernah dicapai dalam kehidupan nyata.

Novel *Kemelat Hidup* karya Ramadhan K.H. misalnya, memantapkan tema yang bersifat melawan arus tersebut: kejujuran yang justru menyebabkan kehancuran. Tokoh Abdulrahman, seorang pejabat kepala kantor, seorang yang jujur, disiplin, antikorupsi, dan lain-lain yang kerja baik, justru tidak disenangi anak buahnya sendiri. Lebih dari itu, keluarganya pun berantakan (misalnya, seorang anaknya jadi pelacur, istrinya menyeleweng), yang secara langsung ataupun tak langsung disebabkan oleh kejujuran sang tokoh protagonis yang tak mau korupsi walau kesempatan itu ada, dan walau sebenarnya kondisi

ekonomi keluarga sangat diperhatikan. Barangkali, pembaca (yang idealis) mengharapkan tokoh Abdurrahman akhirnya hidup senang dan berkecukupan, sebagai "imbalan" atas sifat-sifat baiknya. Ternyata hal itu tak kesampaian. Abdurrahman bahkan lebih tertunta lagi setelah pensiun. Namun, bukankah hal itu justru yang mencerminkan keadaan yang sebenarnya di dunia nyata dan banyak ditemukan kasusnya di masyarakat, apalagi di kota besar seperti Jakarta? Tema novel ini, boleh dikatakan, berhubungan dengan penilaian moral dan atau sikap mental bangsa kita.

b. Tingkatan Tema Menurut Shipley

Shipley dalam *Dictionary of World Literature* (1962: 417), mengartikan tema sebagai subjek wacana, topik umum, atau masalah utama yang ditunjukkan ke dalam cerita. Shipley membedakan tema-tema karya sastra ke dalam tingkatan-tingkatan—semuanya ada lima tingkatan—berdasarkan tingkatan pengalaman jiwa, yang disusun dan tingkatan yang paling sederhana, tingkat tumbuhan dan makhluk hidup ke tingkat yang paling tinggi yang hanya dapat dicapai oleh manusia. Kelima tingkatan tema yang dimaksud adalah sebagai berikut.

Pertama, tema tingkat fisik, manusia sebagai (atau: dalam) tingkat kejiwaan) molekul, *man as molecule*. Tema karya sastra pada tingkat ini lebih banyak menyaran dan atau ditunjukkan oleh banyaknya aktivitas fisik daripada kejiwaan. Ia lebih menekankan mobilitas fisik daripada konflik kejiwaan tokoh cerita yang bersangkutan. Unsur latar dalam novel dengan penonjolan tema tingkat ini mendapat penekanan. Contoh karya fiksi yang mengangkat tema ini, misalnya, *Around the World in Eighty Days* karya Julus Verne.

Kedua, tema tingkat organik, manusia sebagai (atau: dalam) tingkat kejiwaan) protoplasma, *man as protoplasm*. Tema karya sastra tingkat ini lebih banyak menyangkut dan atau mempersalahkan masalah seksualitas—suatu aktivitas yang hanya dapat dilakukan oleh makhluk hidup. Berbagai persoalan kehidupan seksual manusia mendapat penekanan dalam novel dengan tema tingkat ini, khususnya kehidupan seksual yang bersifat menyimpang, misalnya berupa penyewewengan

dan pengkhianatan suami-istri, atau skandal-skandal seksual yang lain. Novel-novel Mochtar Lubis banyak mengangkat tema ini, misalnya *Songta di Jakarta*, *Tamah gersang*, *Maut dan Cinta*, bahkan juga *Jalan Tak Ada Ujung*, di samping novel-novel lain seperti *Pada sebuah Kapal*, *Namaku Hiroko*, *Malam Kuala Lumpur*, *Hilanglah Si Anak Hilang*, *Omboh dan Pasir* dan lain-lain, serta *Madame Bovary* untuk contoh kasus sastra dunia.

Ketiga, tema tingkat sosial, manusia sebagai makhluk sosial, *man as sociaux*. Kehidupan bermasyarakat, yang merupakan tempat aksi-interaksinya manusia dengan sesama dan dengan lingkungan alam, mengandung banyak permasalahan, konflik, dan lain-lain yang menjadi obyek pencarian tema. Masalah-masalah sosial itu antara lain berupa masalah ekonomi, politik, pendidikan, kebudayaan, perjuangan, cinta kasih, propaganda, hubungan atasan-bawahan, dan berbagai masalah dan hubungan sosial lainnya yang biasanya muncul dalam karya yang berisi kritik sosial. Karya-karya Mochtar Lubis seperti yang dicontohkan di tema tingkat organik di atas juga menonjol unsur kritik sosial (baca: tema tingkat sosial)-nya. Karya yang lain misalnya, *Revotasi*, *Kenelut Hidup*, *Kuboh*, *Ronggeng Datokei Paruk* dan dua serial berikutnya, *Caming*, *Para Priyayi*, dan sebagainya. Karya-karya fiksi Indonesia, sejak awal keberangkatannya sampai yang terakhir, pada umumnya mengandung tema-tema sosial.

Kemopat, tema tingkat egoik, manusia sebagai individu, *man as individualism*. Di samping sebagai makhluk sosial, manusia sekaligus juga sebagai makhluk individu yang semantiasa "memuntut" pengakuan atas hak individualitasnya. Dalam kedudukannya sebagai makhluk individu, manusia pun mempunyai banyak permasalahan dan konflik, misalnya yang berwujud reaksi manusia terhadap masalah-masalah sosial yang dihadapinya. Masalah individualitas itu antara lain berupa masalah egoikstas, martabat, harga diri, atau sifat dan sikap tertentu manusia lainnya, yang pada umumnya lebih bersifat batin dan dirasakan oleh yang bersangkutan. Masalah individualitas biasanya menunjukkan jati diri, citra diri, atau sosok kepribadian seseorang. Novel yang mengandung tema tingkat ini, misalnya, *Arbeits*, *Jalan Tak Ada Ujung*, *Cairati untuk Hidup dan untuk Mati*, *Malam Kuala Lumpur*, dan sebagainya.

Kelima, tema tingkat *divine*, manusia sebagai makhluk tingkat tinggi, yang belum tentu setiap manusia mengalami dan atau menciptanya. Masalah yang menonjol dalam tema tingkat ini adalah masalah hubungan manusia dengan Sang Pencipta, masalah religiofisiat, atau berbagai masalah yang bersifat filosofis lainnya seperti pandangan hidup, visi, dan keyakinan. Karya-karya Navis seperti *Robohnya Surau Kami*, *Datangnya dan Peryanya*, dan *Kemarau* dapat dikelompokkan ke dalam fiksi bertema tingkat ini. Karya-karya sastra yang bersifat kontemplatif pun dapat dikategorikan ke dalam tema tingkat ini.

Akhirnya perlu ditegaskan bahwa dalam sebuah karya fiksi mungkin saja ditemukan lebih dari satu tema dari kelima tingkatan tema di atas. Bahkan, rasanya jarang ditemukan adanya sebuah novel yang secara khusus hanya berisi satu tingkatan tema tertentu saja, tanpa menyinggung tingkatan (tingkatan) tema yang lain. Novel *Giatrik anak Hidap dan untuk Mari*, misalnya, dapat dikategorikan memiliki tema tingkat organik, sosial, dan egoik, dengan masing-masing mengajukakan bukti keberadaannya. Novel *Tanah Gersang* memiliki tema yang menonjol tingkat organik dan sosial. Demikian pula halnya dengan novel-novel yang lain seperti *Jalan Tak Ada Ujung*, *Pada Sebuah Kapal*, *Pengakuan Partisan*, *Bintang-bintang Marmer*, *Durga Linay*, *Kubah*, *Ronggong Dikub Parok*, *Lintang Kenakus Diri Hari*, *Jantari Bianglala*, *Para Priyayi*, dan lain-lain. Namun, untuk menentukan tema mana yang paling dominan diperlukan penafsiran dan penelitian yang lebih lanjut.

c. Tema Utama dan Tema Tambahan

Tema, seperti dikemukakan sebelumnya, pada hakikatnya merupakan makna yang terkandung cerita, atau secara singkat: makna cerita. Makna cerita dalam sebuah karya fiksi-novel, mungkin saja lebih dari satu, atau lebih tepatnya: lebih dari satu interpretasi. Hal inilah yang menyebabkan tidak mudahnya kita untuk menentukan tema pokok cerita, atau **tema mayor** (artinya: makna pokok cerita yang menjadi dasar atau gagasan dasar umum karya itu). Menentukan tema pokok sebuah cerita pada hakikatnya merupakan aktivitas memilih, memper-

lembungkan, dan menilai, di antara sejumlah makna yang ditafsirkan atau terkandung oleh karya yang bersangkutan.

Makna pokok cerita tersirat dalam sebagian besar, untuk tidak dibedakan dalam keseluruhan, cerita, bukan makna yang hanya terdapat pada bagian-bagian tertentu cerita saja. Makna yang hanya terdapat pada bagian-bagian tertentu cerita dapat diidentifikasi sebagai makna bagian, makna tambahan. Makna-makna tambahan inilah yang dapat disebut sebagai tema-tema tambahan, atau **tema minor**. Dengan demikian, banyak sedikinya tema minor tergantung pada banyak sedikinya makna tambahan yang dapat ditafsirkan dari sebuah cerita novel. Penafsiran makna itu pun haruslah dibatasi pada makna-makna yang sudah menonjol, di samping mempunyai bukti-bukti konkret yang terdapat pada karya itu yang dapat dijadikan dasar untuk memperlembungkan wabukannya. Artinya, penunjukkan dari atau penafsiran sebuah makna tertentu pada sebuah karya itu bukannya dilakukan secara ngawar saja.

Makna-makna tambahan bukan merupakan sesuatu yang berdiri sendiri, terpisah dari makna pokok cerita yang bersangkutan berhubungan sebuah novel yang jadi merupakan satu kesatuan. Makna pokok cerita bersifat merangkum berbagai makna khusus, makna-makna tambahan yang terdapat pada karya itu. Atau sebaliknya, makna-makna tambahan itu bersifat mendukung dan atau mencerminkan makna utama keseluruhan cerita. Bahkan sebenarnya, adanya koherensi yang erat antar-bahagi makna tambahan inilah yang akan memperjelas makna pokok cerita. Jadi, singkatnya, makna-makna tambahan itu, atau tema-tema minor itu, bersifat mempertegas eksistensi makna utama, atau tema mayor. Kita dapat mengidentifikasinya suatu makna sebagai makna pokok jika berada dalam perbandingannya dengan makna-makna yang lain yang dapat ditafsirkan dari karya itu.

Adanya penafsiran tema pokok dan tema-tema tambahan dalam sebuah karya tersebut, misalnya, ditunjukkan pada contoh pembicaraan tema utama novel *Sendah Asafon* di depan. Dalam penafsiran tersebut, masalah "kesalahan mendidik anak dapat berakibat fatal" dipandang sebagai tema utama novel itu. Di pihak lain, makna-makna tertentu lainnya seperti masalah "kawin paksa, penolakan kebangsaan sendiri,

dan perkawinan antarbangsa", dapat dipandang sebagai beberapa makna yang merupakan tema-tema tambahan. Tentu saja bukan hanya ketiga makna itu yang dapat dinyatakan sebagai tema-tema tambahan, melainkan dapat saja terdapat makna-makna yang lain tergantung pada penafsiran pembaca. Pembacalah sebenarnya yang lebih banyak menentukan makna-tema itu berdasarkan persepsi, pemahaman, dan horizon penemuannya. Penafsiran yang sama, tentu saja dapat dilakukan terhadap novel-novel yang lain, misalnya terhadap *Getrah untuk Hidup dan untuk Mati*, *Pada Sebuah Kapal*, *Buang-buang Banyak*, *Para priyayi*, *Madame Bovary*, *Perang Penghabisan*, *Bair-bair Waktu*, dan sebagainya. Untuk fiksi yang berupa cerpen, herbunung bentuknya yang relatif pendek, makna yang dikandungnya biasanya tidak sekompleks dibanding yang terdapat pada novel.

5. PENAFSIRAN TEMA

Kegiatan menafsirkan tema sebuah karya fiksi, barangkali, merupakan tugas yang paling banyak dibebankan kepada siswa—semua orang yang pernah menjadi pelajar pasti mengalami mendapat pertanyaan itu, namun belum tentu terhadap aspek fiksi yang lain. Walau demikian, tak jarang penguasaan itu sendiri bersifat semu. Hal itu disebabkan jangankan menafsirkan tema sebuah novel, membacanya pun belum tentu mereka telah melakukannya. Dalam kegiatan pengajaran, jalan pintas yang sering diempath guru adalah memberitahukan, bahkan mungkin sekali: mendiktekan, tema novel-novel itu kepada siswa—suatu hal yang sebenarnya bersifat membiasakan siswa untuk begitu saja mau menerima pendapat orang lain tanpa berusaha sendiri. Hal itu akan semakin "parah" lagi jika tema yang didiktekan guru itu pun hanya diperolehnya dari buku teks tanpa dikonfirmasi ke novel aslinya. Misalnya, banyak guru mengajarkan tema (utama) *Sitti Narbaya*—sesuai dengan buku teks pegangannya?—adalah kawin paksa. Padahal, jika kita baca secara teliti novel itu, mungkin gamakurangnya menyelutujui bahwa ia bertemakan kawin paksa—sebagai gambaran, cobalah dipertanyakan: siapakah sebenarnya yang memaksa Sitti

Narbaya agar mau kawin dengan Daruk Maringgih itu? Selain itu, biasanya dalam satu novel hanya ditunjukkan satu tema, tanpa memberikan kemungkinan adanya "tema-tema" yang lain, atau kurang memberi kesempatan siswa untuk menafsirkan sendiri tema-tema sebuah karya.

Terlepas dari masalah di atas, penafsiran tema sebuah novel memang bukan pekerjaan yang mudah. Walau betul penulis sebuah novel didasarkan pada tema atau ide tertentu, pernyataan tema itu sendiri pada umumnya tidak dikemukakan secara eksplisit. Tema hadir beraneka dan berpadu dengan unsur-unsur struktural yang lain sehingga yang kita jumpai dalam sebuah novel adalah (hanya) cerita. Tema tersembunyi di balik cerita itu. Jika pekerjaan menafsirkan itu sudah diumumkan, artinya kita sudah menentukan tema karya novel yang bersangkutan, hasil penafsiran itu pun belum tentu diterima orang lain. Kita pun tidak perlu memaksakan pendapat kita sebab adanya perbedaan penafsiran yang demikian amat wajar. Namun, hasil penafsiran yang diberikan hendaknya disertai alasan yang dapat dipertanggungjawabkan.

Berhubung tema tersembunyi di balik cerita, penafsiran terhadapnya haruslah dilakukan berdasarkan fakta-fakta yang ada yang secara keseluruhan membangun cerita itu. Kita haruslah mulai dengan cara memahami cerita itu, mencari kejelasan ide-ide perwatakan, peristiwa-peristiwa-konflik, dan latar. Para tokoh utama biasanya "dibebani" tugas membawakan tema, maka kita perlu memahami keadaan itu. Untuk tujuan itu, kita, misalnya, dapat mengajukan pertanyaan-pertanyaan seperti: apa motivasinya, permasalahan yang dihadapi, bagaimana perwatakannya, bagaimanakah sikap dan pandangannya terhadap permasalahan itu, apa (dan bagaimana cara) yang dipikirkan, dirasa, dan dilakukannya, bagaimana keputusan yang diambil, dan sebagainya. Pertanyaan-pertanyaan seperti itu dapat diajukan, misalnya, kepada tokoh Hasan dan Guru Isa masing-masing dalam novel *Atheis* dan *Adnan Tak Ada Ujung*.

Penemuan tema, selain dengan cara-cara tersebut, sebaiknya juga disertai dengan usaha menemukan konflik sentral yang ada dalam cerita itu. Konflik, yang merupakan salah satu unsur pokok dalam pengem-

bangun ide cerita dan plot, pada umumnya erat berkaitan dengan tema. Usaha menemukan dan memahami konflik utama yang dihadapi (atau dihadapkan kepada) tokoh (utama) cerita, dengan demikian, merupakan cara khusus untuk dapat menemukan tema sebuah novel.

Pertanyaan-pertanyaan yang diajukan di sini dapat bersifat mengembangkan pertanyaan-pertanyaan di atas. Khususnya yang berbunyi: permasalahan (atau: konflik) apakah yang dihadapi tokoh utama cerita, tokoh siapa sajakah yang terlibat dalam konflik itu? Masalah-konflik apakah sebenarnya, sebagai misal, yang dihadapi oleh Hasan dalam *Abheis*: ketegangan-ambingan antara pilihan dunia tehis dan atheis, kebingungan memilih antara cinta ayah (yang sebagai lambang pemertahanan tradisi dan agama) dengan cinta istri (lambang kemodernan dan kecenderungan ke dunia atheis), atau sesuatu yang lain? Demikian juga halnya dengan masalah-konflik Guru Isa dalam *Jalan Tak Ada Ujung*: rasa takut yang selalu menghantui dirinya, impotensi (yang akhirnya menyebabkan adanya rasa bersalah kepada istrinya), perjuangan, sesuatu yang lain, atau semuanya?

Unsur tokoh (dan penokohan), plot (dan penplotan), dan latar (dan pelataran)—yang oleh Stanton dikategorikan ke dalam fakta cerita—berjalanan secara erat untuk mendukung tema. Jika bagi pengarang ketiga unsur tersebut merupakan sarana utama untuk menawarkan makna karyanya, bagi pembaca hal itu merupakan sarana utama untuk memahami makna tersebut. Jika dalam menyampaikannya makna cerita itu pengarang memanfaatkan berbagai unsur sarana kesastraan (*literary devices*; istilah Stanton), pembaca yang sebagai penafsir makna (tema) cerita pun haruslah pula memperhatikan bentuk-bentuk sarana kesastraan yang terdapat sebuah novel itu. Sarana kesastraan—yang antara lain berupa unsur-unsur seperti sudut pandang, gaya(bahasa), nada, ironi, simbolisme itu—walaupun tidak secara langsung dan tak dapat secara sendiri memuat makna, unsur-unsur itu dapat membantu memperkuat penafsiran tema.

Dalam usaha menemukan dan menafsirkan tema sebuah novel, secara lebih khusus dan rinci, Stanton (1965: 22-3) mengemukakan adanya sejumlah kriteria yang dapat diikuti seperti ditunjukkan berikut.

Pertama, penafsiran tema sebuah novel hendaknya mempertimbangkan tiap detil cerita yang menonjol. Kriteria ini merupakan hal yang paling penting. Hal itu disebabkan pada detil-detil yang menonjol (atau: ditonjolkan) itulah—yang dapat diidentifikasi sebagai tokoh-musalah-konflik utama—pada umumnya sesuatu yang ingin disampaikan disampaikan. Kesulitan yang mungkin dihadapi adalah dalam hal menemukan dan atau menentukan detil-detil yang menonjol tersebut, apalagi jika novel bersangkutan relatif panjang dan sarat dengan berbagai konflik. Detil cerita yang demikian diperlakukan berada di sekitar persoalan utama yang menyebabkan terjadinya konflik yang dihadapi (=kan kepada) tokoh utama. Dengan kata lain, seperti telah dikemukakan, tokoh-musalah-konflik utama merupakan tempat yang paling strategis untuk mengungkapkan tema utama sebuah novel.

Kedua, penafsiran tema sebuah novel hendaknya tidak bersifat bertentangan dengan tiap detil cerita. Novel, sebagai salah satu genre sastra, merupakan suatu sarana pengungkapan keyakinan, kebenaran, ide, gagasan, sikap dan pandangan hidup pengarang, dan lain-lain yang tergolong unsur isi dan sebagai sesuatu yang ingin disampaikan. Oleh karena itu, tentunya pengarang tak akan "menjauhkan" sendiri sikap dan keyakinannya yang diungkapkan dalam detil-detil tertentu lewat detil-detil tertentu cerita yang lainnya. Jika hal yang demikian terjadi, cobalah diteliti sekali lagi hasil penafsiran itu barangkali terjadi kesalahpahaman.

Ketiga, penafsiran tema sebuah novel hendaknya tidak meniadakan diri pada bukti-bukti yang tidak dinyatakan baik secara langsung maupun tak langsung dalam novel yang bersangkutan. Tema cerita tak dapat diartikan hanya berdasarkan peristiwa, sesuatu yang dibayangkan ada dalam cerita, atau informasi lain yang kurang dapat dipercayanya. Penentuan tema dari karya yang demikian kurang dapat dipertanggungjawabkan karena kurangnya bukti empiris. Tak jarang sejumlah pembaca membayangkan tema sebagai sesuatu yang filosofis, mutlak, dan jika dalam cerita ternyata tak ditemui harapannya itu, mereka seolah-olah tetap "memaksakannya" sebagai ada ditemui.

Kempat, penafsiran tema sebuah novel haruslah didasarkan diri pada bukti-bukti yang secara langsung ada dan atau yang disaran-

kan dalam cerita. Kriteria ini mempertegas kriteria ketiga di atas. Penunjukkan tema sebuah cerita haruslah dapat dibuktikan dengan data-data atau detil-detil cerita yang terdapat dalam cerita itu, baik yang berupa bukti-bukti langsung, artinya kata-kata itu dapat ditemukan dalam novel, maupun tak langsung, artinya "hanya" berupa penafsiran terhadap kata-kata yang ada. Dalam sebuah novel, kadang-kadang, dapat ditemui adanya data-data tertentu, mungkin berupa kata-kata, kalimat, alinea, atau bentuk dialog, yang dapat dipandang sebagai bentuk yang berisi (dan atau mencerminkan) tema pokok cerita yang bersangkutan.

BAB 4

CERITA

1. HAKIKAT CERITA

Mem baca sebuah karya fiksi, novel ataupun cerpen, pada umumnya yang pertama-tama menarik perhatian orang adalah ceritanya. Faktor cerita inilah terutama yang mempengaruhi sikap dan selera orang terhadap buku yang akan, sedang, atau sudah dibacanya. Berdasarkan keadaan cerita itu pulalah biasanya orang memandang (mungkin juga menilai) bahwa buku tersebut, misalnya, menarik, menyenangkan, mengesankan, atau sebaliknya bertele-tele dan membosankan, dan berbagai reaksi emotif yang lain. Tentu saja sikap pembaca terhadap karya(karya) tersebut bersifat individual dan misti. Artinya, selera pembaca yang satu belum tentu sama dengan pembaca yang lain. Buku-buku novel yang banyak berkitas tentang cinta dan petualangan biasanya lebih menarik perhatian remaja atau pembaca "muda". Sebaliknya, novel yang lebih bersifat mengungkap masalah-masalah sosial, religius, atau hal-hal yang berupa perenungan berbagai masalah kehidupan, barangkali, lebih menarik pembaca yang telah "bertumur".

Bahwa orang membaca sebuah buku fiksi lebih dimotivasi oleh rasa ingin tahunya terhadap cerita, hal itu wajar dan sah adanya. Memang, siapakah yang tidak senang pada cerita, apalagi jika ia menarik untuk ukuran umum. Membaca sebuah buku cerita akan memberikan semacam kenikmatan dan kepuasan tersendiri di hati pembaca,

baik ia membaca awam maupun pembaca yang dapat dikategorikan sebagai kritikus. Pembaca golongan pertama biasanya terhenti pada rasa keaguman terhadap kehebatan cerita dan tidak (pernah) memikirkan lebih lanjut tentang kualitas pemahamannya terhadap apa yang ingin disampaikan pengarang lewat cerita itu, misalnya dengan cara kerja pembacaan hermeneutik di atas, juga tentang kualitas buku yang dibacanya itu.

Pembaca golongan kedua, di pihak lain, biasanya tak akan terhenti pada keaguman terhadap kehebatan cerita dan keindahan cara pengungkapannya. Mereka memiliki semacam kepekaan reaktif untuk memberikan tanggapan-tanggapan. Mereka akan merasa ditantang untuk mengetahui dan memahami lebih jauh, misalnya dengan mempertanyakan mengapa karya itu hebat, indah, kompleks, baru, dan lain-lain yang bersifat evaluatif. Dengan cara pengkajian yang lebih lanjut dan intens itu, akan diperoleh penafsiran dan apresiasi yang lebih terhadap karya yang bersangkutan. Dengan demikian, ada perbedaan reaksi, tanggapan, atau penerimaan antara pembaca golongan pertama dan golongan kedua—yang menurut teori resepsi—golongan pertama mereaksi secara pasif, sedang golongan kedua secara aktif. Konkretisasi penerimaan dan tingkat apresiasi yang dilakukan dan diperoleh pembaca awam dan pembaca kritikus, dengan demikian, juga akan berbeda.

Aspek cerita (*story*) dalam sebuah karya fiksi merupakan suatu hal yang amat esensial. Ia memiliki peranan sentral. Dari awal hingga akhir karya itu yang ditemui adalah cerita. Cerita, dengan demikian, erat berkaitan dengan berbagai unsur pembangunan fiksi yang lain. Kelancaran cerita akan ditopang oleh kekompleksan dan kepaduan berbagai unsur pembangunan itu. Sebaliknya, tujuan kelancaran cerita bersifat mengikat "kebebasan" unsur-unsur yang lain. Forster (1970: 33-4) jauh-jauh telah menegaskan bahwa cerita merupakan hal yang fundamental dalam karya fiksi. Tanpa unsur cerita, eksistensi sebuah fiksi tak mungkin berwujud. Sebab, cerita merupakan inti sebuah karya fiksi yang sendiri adalah cerita rekaan. Bagus tidaknya cerita yang disajikan, di samping akan memotivasi seseorang untuk membacanya, juga akan mempengaruhi unsur-unsur pembangunan yang lain.

Forster (1970: 35) mengartikan cerita sebagai sebuah narasi tentang kejadian yang sengaja disusun berdasarkan urutan waktu. Misalnya, (kejadian) mengantuk kemudian tertidur, begitu melihat wanita cantik langsung jatuh cinta, marah-marah karena disinggung perasaannya, dan sebagainya. Dalam kaitannya dengan pengisahan peristiwa-peristiwa itu, terdapat dua kemungkinan sikap yang dapat diberikan pembaca: tertarik untuk mengetahui kelanjutan peristiwa, atau sebaliknya. Cerita yang menarik (sekali lagi: hal ini mistri) biasanya mampu mengikat pembaca untuk selalu ingin mengetahui kelanjutan kejadiannya, mampu membangkitkan rasa ingin tahu, mampu membangkitkan *suspense*—suatu hal yang amat penting dalam sebuah cerita fiksi. Kadar *suspense* untuk tiap cerita tentu saja tidak sama. Namun, sebuah cerita yang tak mampu memberikan rasa ingin tahu pembaca, boleh dikatakan, gagal dengan misinya yang memang ingin menyempatkan cerita.

Seperti halnya Forster, Abrams (1981: 61) juga memberikan pengertian cerita sebagai sebuah urutan kejadian yang sederhana dalam urutan waktu, dan Keny (1966: 12) mengartikannya sebagai peristiwa-peristiwa yang terjadi berdasarkan urutan waktu yang disajikan dalam sebuah karya fiksi. Jadi, dalam cerita, peristiwa yang satu berlangsung sesudah terjadinya peristiwa yang lain. Kaitan waktu dan urutan antarpertistiwa yang dikisahkan haruslah jelas, yang sesuai dengan pengertian-pengertian di atas, bersifat kronologis, di samping sebagaimana yang dikemukakan Aristoteles, ia harus bersebab-akibat sehingga jelas urutan awal, tengah, dan akhirnya. Urutan peristiwa linear-kronologis adalah urutan waktu yang sederhana, mudah dipahami bagaimana hubungan antarpertistiwa yang dikisahkan. Misalnya, dua orang pemuda berkawan, saling membantu dalam kesulitan dan kesusahan, muncul orang ketiga yang seorang wanita cantik, kedua pemuda itu saling berebut cinta si wanita yang hanya seorang itu, akhirnya kekawanan keduanya berantakan.

Dengan bercerita sebenarnya pengarang ingin menyampaikan sesuatu, gagasan-gagasan, kepada kita-pembaca. Penampilan peristiwa-peristiwa (peristiwa) pada hakikatnya juga berarti pengemukakan gagasan. Unsur peristiwa, yang dapat dibedakan ke dalam aksi dan kejadian, dan

eksistensinya yang berwujud tokoh dan latar, oleh Chatman, seperti telah dikemukakan di depan, disebut sebagai aspek bentuk cerita. Di samping aspek bentuk, cerita juga memiliki aspek substansi, yaitu yang berwujud keseluruhan semesta, baik yang nyata maupun yang imajinatif, yang dimisalkan ke dalam karya dan telah disaring oleh kode sosial-budaya pengarang. Dengan demikian, pembicaraan tentang hakikat cerita mau tak mau akan melibatkan kedua unsur (bentuk dan substansi) cerita tersebut.

Unsur peristiwa merupakan sesuatu yang dilakui dan atau ditempatkan kepada tokoh(-tokoh) cerita. Tokoh, dengan demikian, merupakan pelaku dan penderita berbagai peristiwa yang dikisahkan. Latar, di pihak lain, berfungsi untuk melatarbelakangi peristiwa dan tokoh tersebut, khususnya yang menyangkut hubungan tempat, sosial, dan waktu. Unsur substansi menyediakan sumber persoalan dan memberikan model(-model) kehidupan sebagaimana yang terdapat di semesta ini yang ditampilkan dalam cerita itu.

Peristiwa merupakan gagasan yang berwujud lakuan, gerak, yang dalam sebuah cerita dapat berwujud deskripsi lakuan, gerak, atau aktivitas yang lain. Namun, dalam cerita juga terdapat berbagai bentuk atribusi—atribusi juga merupakan salah satu bentuk gagasan—yang berfungsi melengkapi, menjelaskan, atau menghubungkan antarbagai lakuan tersebut. Atau seperti diutarakan oleh Todorov, jika tokoh dipandang sebagai nomina, sifat(-sifatnya) merupakan ajektiva, dan gerak(-aktivitasnya) merupakan verba. Cerita pada hakikatnya merupakan pembeberan dan atau pengurutan gagasan lakuan dan atribut tersebut yang mempunyai urutan awal, tengah, dan akhir.

Walaupun cerita merupakan deretan peristiwa yang terjadi sesuai dengan urutan waktu, jadi secara kronologis, dalam sebuah karya fiksi, urutan peristiwa itu sering disiasi dan dimanipulasikan sehingga tak dapat lagi disebut sederhana. Peristiwa yang dikisahkan tak harus urut dari awal sampai akhir, melainkan dapat dimulai dari titik-peristiwa mana saja sesuai dengan keinginan dan kreativitas pengarang. Oleh karena itu, kita tidak jarang mengalami kesulitan untuk menentukan peristiwa yang terjadi sebelum, atau sebaliknya, sesudah, peristiwa(-peristiwa) yang lain.

Jika membaca novel *Malam Kaulampur*, misalnya, hal itu akan terasa karena berkali-kali sesudah dikisahkan cerita yang relatif panjang, pada akhirnya ditutup dengan kata-kata: *Itu terjadi dua hari yang lalu*, atau kata-kata yang sejenis. Namun, ada juga urutan waktu yang dapat secara mudah dikenali awal, tengah, dan akhirnya, walau pengurutannya juga sudah dimanipulasikan. Masalah pengurutan waktu inilah yang menarik perhatian kaum Formalis Rusia yang memperkirakan antara *fable* (fabel) dan *sjet* di atas. Fabel merupakan urutan secara temporal-kausal material atau sesuatu yang diceritakan, merupakan keseluruhan motif, merupakan abstraksi dari "bahan mentah" fiksi yang dapat berupa pengalaman pengarang, bacaan, dan lain-lain. *Sjet*, di pihak lain, merupakan cara penyajian motif-motif itu, sedemikian rupa untuk mendapatkan efek estetis, struktur penceritaan, alur penyampaian bahan-bahan itu lewat sudut pandang, fokus narasi, atau merupakan abstraksi fabel, pemfokusan visi naratif secara lebih tajam (Welck & Warren, 1989: 286-7). Masalah waktu untuk fabel adalah seluruh waktu cerita, sedangkan waktu naratif, *sjet*, adalah waktu pembacaan, "waktu yang dialami" yang telah dimanipulasi dan dikontrol oleh pengarang. Misalnya, waktu yang kejadian selama bertahun-tahun hanya diceritakan dengan beberapa baris saja, sedang untuk adegan pesta yang tak kurang dari dua jam diceritakan dengan berpuh halaman.

Manipulasi urutan waktu tersebut dalam karya fiksi biasanya berupa pembalikan waktu penceritaan, peristiwa yang secara logika-konseptual terjadi belakangan, justru diceritakan lebih dahulu. Hal itu, misalnya, dengan pembukaan cerita yang bersifat *in medias res*. Pembicaraan urutan peristiwa—dan juga peristiwanya itu sendiri—dalam sebuah karya fiksi, memang, tak dapat dipisahkan dengan pembicaraan plot.

2. CERITA DAN PLOT

Cerita dan plot merupakan dua unsur fiksi yang amat erat berkaitan sehingga keduanya, sebenarnya, tak mungkin dipisahkan.

Bahkan lebih dari itu, objek pembicaraan cerita dan plot boleh dikatakan sama: **peristiwa**. Baik cerita maupun plot sama-sama mendasarkan diri pada rangkaian peristiwa sebagaimana yang disajikan dalam sebuah karya. Oleh karena itu, sebenarnya dapat juga dikatakan bahwa dasar pembicaraan cerita adalah plot, dan dasar pembicaraan plot adalah cerita. Peristiwa(-peristiwa) apa yang terjadi menyusul peristiwa(-peristiwa) sebelumnya, jadi yang sekedar mempersoalkan kelanjutan peristiwa, lebih merupakan masalah cerita. Sebaliknya, jika masalah ini berupa, antara lain misalnya, mengapa justru peristiwa itu yang dipikirkan menyusul peristiwa sebelumnya, mengapa bukan peristiwa(-peristiwa) yang lain, adakah (atau: bagaimanakah) hubungan kausaltas antarbagai peristiwa yang dikisahkan itu, atau bagaimana cara menyiasati penyajian rangkaian peristiwa agar lebih menarik dan "baru", dan karenanya mendukung tujuan estetis, adalah masalah plot.

Dengan demikian, terdapat perbedaan ini permasalahan antara cerita dengan plot. Keduanya memang sama-sama mendasarkan diri pada rangkaian peristiwa, namun "tuntutan" plot bersifat lebih kompleks daripada cerita. Untuk cerita, kita dapat mengajukan pertanyaan seperti: "*bagaimana seterusnya?*", "*bagaimana kelanjutan ceritanya?*", atau "*and then?*". Di pihak lain, untuk plot pertanyaan-pertanyaan itu misalnya berbunyi: "*mengapa demikian?*", "*mengapa peristiwa itu dapat terjadi?*", "*apa hubungan antara peristiwa ini dengan peristiwa itu, atau "why?"*". Cerita sekedar mempertanyakan apa dan atau bagaimana kelanjutan peristiwa, sedang plot lebih menekankan permasalahannya pada hubungan kausaltas, kelogisan hubungan antarperistiwa yang dikisahkan dalam karya naratif yang bersangkutan. Kedua hal inilah yang menurut Forster (1970: 94) merupakan perbedaan fundamental antara cerita dengan plot tersebut.

Forster mencontohkan bahwa pernyataan yang berbunyi: "*Sang raja meninggal, kemudian sang peministri menyusuhnya*" merupakan cerita, sedang pernyataan: "*Sang raja meninggal, kemudian sang peministri menyusuhnya karena sedih*" merupakan plot. Perbedaan itu disebabkan pernyataan yang pertama sekedar menunjukkan adanya urutan waktu kejadian saja, sedang yang kedua di samping terdapat

urutan waktu sekaligus mengandung unsur sebab akibat. Namun, seperti dikatakan oleh Chauman (1980: 45-6), sebenarnya pernyataan pertama dan kedua itu hampir sama. Artinya, pembaca dapat merasakan dan atau memahami adanya hubungan antara kejadian *sang raja meninggal* dan *sang peministri menyusul kemudian*, yaitu yang berupa hubungan kelogisan, tepatnya hubungan kausaltas. Hal yang membedakan keduanya sebenarnya hanya kadar keeksplisitannya. Hubungan kausaltas pada pernyataan pertama hanya dikemukakan secara implisit, sedang yang kedua secara eksplisit. Atau dengan kata lain, kedua pernyataan tersebut hanya berbeda secara struktur lahir (*surface structure*) saja, sedang secara struktur batin (*deep structure*) keduanya sama. Oleh karena itu, kedua pernyataan itu dapat dipandang hanya berbeda secara gaya (*style*) saja.

Masalah peristiwa itu sendiri—yang menjadi dasar pembicaraan cerita dan plot tersebut—banyak aspeknya. Ia dapat dibedakan ke dalam sejumlah kategori bergantung dari sudut mana hal itu dilakukan. Selain itu, peristiwa juga berkaitan dengan konflik, sedang konflik itu sendiri amat menentukan kadar *suspence* suatu karya, karena konflik juga merupakan salah satu wujud peristiwa. Demikian pula halnya dengan klimaks. Masalah peristiwa, konflik, dan klimaks tersebut akan dibicarakan secara lebih rinci pada pembicaraan tentang plot pada bab 5 di bawah.

Konsep Forster tentang perbedaan antara cerita dan plot di atas, dapat dicontohkan kasusnya dalam novel *Jalan Tak Ada Ujung* berikut. Dalam novel itu dikisahkan kehidupan Guru Isa yang penakut dan (kemudian menjadi) impoten. Ia berkawan dengan seorang pemuda-lincah-agresif, yang bernama Hazil, yang belakangan sering bermain cinta dengan Fatimah, istrinya. Karena terbawa Hazil, ia ikut berjuang mengusir penjajah dan terpaksa ikut pula dalam pelemparan granat ke sebuah gedung teater. Kemudian, ia ditangkap dan disiksa, tetapi kini ia justru tidak merasa takut lagi, bahkan kemudian takutnya hilang dan impotensinya sembuh. Hal-hal tersebut lebih merupakan masalah cerita karena yang kita hadapi sekedar merupakan rangkaian peristiwa yang sengaja disajikan secara kronologis saja.

Rangkaian kejadian di atas, walau dapat dipertikakan hubungan

kausalitasnya, bagaimana struktur plot novel itu belum jelas benar, atau bahkan belum dapat diketahui. Untuk menjadi plot, hubungan kausalitas itu haruslah diketahui dan atau ikut diceritakan. Misalnya, Gaura Isa yang berperasan halus itu dibesarkan dalam suasana tenang dan damai, maka ketika belakangan sering menjumpai kekerasan dan darah, ia menjadi penakut, dan hal itu berakibat impotensi pada dirinya. Karena ia impoten, Fatimah, istrinya, menjadi kesepian. Hazil yang sering bertandang ke rumahnya memanfaatkan keadaan itu bersama istrinya. Bahkan sewaktu ia ikut berjuang pun sebenarnya dilakukannya karena motivasi lain, yaitu takut dikatakan penakut, takut dikatakan sebagai pengkhianat. Ketika mengetahui kawan-kawannya pelengkap granat ditangkap, ia pingasan hanya karena membayangkan bahwa dirinya juga akan ditangkap. Setelah siman, ia merasakan bahwa rasa takutnya sudah berkurang. Ia telah merasa damai dengan takutnya, maka sewaktu ditangkap dan disiksa oleh polisi militer, ia tak merasa takut, tak mau mengakui perbuatannya, dan karena hatinya kuat, impotensinya pun sembuh.

Tuntutan untuk plot dalam sebuah karya fiksi lebih daripada sekedar cerita. Plot, seperti dikatakan Forster (1970: 34, 94), merupakan sesuatu yang lebih tinggi dan kompleks daripada cerita. Plot mengandung unsur misteri di samping, untuk memahaminya (sebenarnya juga untuk mengembangkannya), menuntut adanya unsur intelektual. Plot menuntut adanya kejelasan antarperistiwa yang dikisahkan, dan tidak sekedar urutan temporal saja. Hal-hal inilah yang tak terdapat dalam cerita sebab dalam cerita segala sesuatunya cenderung disederhanakan dan pengurutan peristiwanya pun harus bersifat kronologis. Perbedaan itu kiranya dapat disajikan dengan perbedaan antara *fabrik* dengan *siyer* yang ditekankan oleh Kaum Formalisme di atas. Cerita lebih dekat atau bahkan identik dengan fabel, sedang plot adalah suket itu.

Jika kita sekedar ingin tahu isi dan kehebatan cerita, hal itu dapat dipenuhi hanya dengan membaca ringkasan cerita atau sinopsis saja. Sinopsis yang baik—dan hal itu tidak ditentukan oleh bentuknya yang panjang atau pendek—sudah dapat mencerminkan garis besar cerita aslinya. Karena bentuknya yang singkat itulah sinopsis tidak mungkin

memberikan detail-detail cerita secara lengkap dan rinci—suatu hal yang justru dibutuhkan dalam rangka analisis plot. Ia hanya mengemukakan peristiwa-peristiwa (termasuk konflik) yang penting saja, peristiwa-peristiwa yang menentukan jalannya (atau perkembangan) plot—jadi, terbatas pada peristiwa-peristiwa yang tergolong fungsional saja—dan karenanya ia dapat dibaca secara cepat. Itulah sebabnya, pembaca yang kekurangan waktu, atau yang sekedar ingin mengetahui isi dan kehebatan cerita saja, sudah merasa puas hanya dengan membaca sinopsis. Dengan kata lain, setelah membaca sinopsis sebuah novel, mereka menjadi malas untuk membaca buku-novel-asli sepenuhnya karena di samping bentuknya jauh lebih panjang, isi ceritanya pun sudah diketahui.⁹⁾

Namun, jika bermaksud memahami sebuah novel secara lebih serius, khususnya yang berkaitan dengan masalah plot (dan atau struktur plotolatnya), kita harus membacanya secara keseluruhan, bahkan mungkin berkali-kali. Plot sebuah karya fiksi tak dapat dieksploitasi dan diterangkan hanya berdasarkan sinopsis saja walau sinopsis diperlukan untuk menerangkan plot. Urutan peristiwa dalam sebuah sinopsis biasanya telah disederhanakan—pada umumnya secara kronologis-progresif—sehingga tidak lagi sesuai dengan urutan

⁹⁾ Dewasa ini telah beredar sejumlah buku "pelajaran kesastran" yang berisi sinopsis novel-novel Indonesia modern yang ditulis oleh para tokoh yang tampak berkompeten dalam bidang itu. Buku tersebut, boleh jadi, membantu pelajar dalam rangka belajar apresiasi sastra, walau tentu saja hal itu tidak berarti apresiasi langsung. Para pelajar, atau pembaca pada umumnya, yang tak "senyum" membaca novel asli-lengkapya, dengan alasan apa pun juga, dapat terbantu oleh kehadiran buku itu. Apalagi jika novel yang disintopsisikan itu termasuk yang "sudah langka" di pasaran. Namun, sayangnya, hal itu juga terjadi pada mahasiswa jurusan bahasa dan Sastra (Indonesia). Ada buku yang menunjukkan bahwa mahasiswa sudah merasa puas hanya dengan membaca sinopsis itu, dan tak merasa perlu lagi membaca novel asli-lengkapya. Bahkan sewaktu mereka disuruh membuat sinopsis pun dalam rangka pengkajian novel-novel, banyak di antaranya yang hanya mengutip sinopsis dari buku tersebut dengan sedikit modifikasi agar tampak "orijinal". Ditandai dari sudut keadaan yang tembak tersebut, boleh dikatakan, kehadiran buku-buku sinopsis itu lebih memberikan dampak negatif daripada positif.

peristiwa yang tersaji dalam novel aslinya. Urutan peristiwa sebuah novel, terhubung telah disiasati dan dimanipulasi, biasanya tidak lagi lurus-kronologis. Hal itu disengaja karena ia merupakan salah satu cara untuk mencari efek keindahan dan kebaruan struktur penceritaan.

3. CERITA DAN POKOK PERMASALAHAN

Pokok permasalahan (*subject matter*) merupakan suatu hal (baca: permasalahan hidup dan kehidupan) yang diangkat ke dalam cerita sebuah karya fiksi. Dalam kenyataan kehidupan terdapat berbagai permasalahan yang sering dihadapi manusia, misalnya permasalahan hubungan antarmanusia, sosial, hubungan manusia dengan Tuhan, dengan lingkungan, dengan diri sendiri, dan sebagainya. Permasalahan itu mungkin bersifat universal, tetapi mungkin juga khusus dan bahkan pribadi. Ada permasalahan yang bersifat biasa, menarik, menegangkan, sensasional, dramatik, dan sebagainya.

Pengarang fiksi adalah seorang pelaku sekaligus pengamat berbagai permasalahan hidup dan kehidupan yang berusaha mengungkapkan dan mengungkapkannya ke dalam sebuah karya. Dalam hal ini, tentu saja, ia akan memilih permasalahan yang menarik dan sesuai dengan selera yang subjektif, walau sebenarnya permasalahannya itu sendiri bersifat netral. Permasalahan yang telah dipilih dan kemudian diolah untuk dijadikan cerita dalam sebuah karya fiksi dapat disebut sebagai isi cerita (cerita!). Dengan demikian, menurut Kenny (1966: 10), terdapat perbedaan antara pokok permasalahan dengan isi cerita.

Isi cerita adalah sesuatu yang dikisahkan dalam sebuah karya fiksi. Ia telah menjadi bagian integral dengan karya yang bersangkutan dan berkaitan erat dengan aspek bentuk. Pokok permasalahan, di pihak lain, bukan merupakan sesuatu yang terkandung dan bahkan belum (bukan) menjadi bagian karya itu, melainkan merupakan sesuatu yang diacu, atau berkaitan dengan, isi cerita. Dengan demikian, berbeda halnya dengan isi cerita yang baru bereksistensi setelah diangkat ke dalam sebuah karya, pokok permasalahan akan tetap eksis walau ia tak pernah diangkat untuk dijadikan cerita. Misalnya, masalah takut dan

(bahaya akibatnya:) impotensi tetap merupakan masalah yang dapat dan sering dialami manusia walau hal itu, umpamanya, tak dijadikan isi cerita dalam *Joker Tak Ada Ujung* yang terkenal itu. Novel karya Mochtar Lubis tersebut menjadi terkenal bukan karena berhubungan dengan pokok permasalahan takut itu, melainkan lebih disebabkan kemampuan pengarang mengolah dan mentransformasi masalah tersebut ke dalam sebuah karya sastra. Mochtar Lubis mampu mengambil pokok permasalahan yang terdapat di senesta, mengolahnya dengan daya imajinasi dan kreativitas, dan mengungkapkannya ke dalam bentuk karya naratif secara tepat, sehingga mampu mencipta dan menampilkan sebuah model kehidupan.

Pemilihan pokok permasalahan ke dalam sebuah karya fiksi biasanya ada kaitannya dengan pemilihan tema. Paling tidak, terdapat kesesuaian antara pemilihan keduanya, dan hal yang demikian akan mempermudah pembaca untuk memahaminya. Tema, mungkin sekali, diartikan dari pokok permasalahan (yang telah menjadi isi cerita) yang diangkatkan, atau sebaliknya, pokok permasalahan dipilih yang dapat mencerminkan tema. Namun, bagaimanapun, pokok permasalahan lebih berhubungan dengan masalah "apa yang diceritakan", atau "cerita tentang apa". Oleh karena itu, amat dimungkinkan adanya beberapa pokok masalah yang berbeda, namun memiliki kesamaan tema. Sebagai contoh, misalnya, novel *Si Ceboi Rindukan Bulan* dan *Karak Hendak Jadi Lember*, masing-masing karya Aman Danuk Moeljondo dan Nur Sultan Iskandar. Kedua novel itu mengangkat pokok masalah dan cerita yang berbeda: yang pertama menceritakan seorang kebanyakan yang ingin bermentautkan seorang bangsawan, sedang yang kedua menceritakan seorang pegawai rendahan yang gila hormat dan berlagak kaya, dan keduanya berakhir sama: kehancuran. Namun, barangkali kita sependapat bahwa tema kedua novel itu kurang lebih sama, yaitu sebagaimana yang tersirat dari judul-judulnya yang bersifat simbolis itu. Contoh lain, misalnya, banyak karya fiksi yang sama-sama mengangkat tema kepahlawanan dalam rangka merobut dan memperjuangkan kemerdekaan, misalnya karya-karya Trisnoyuwono seperti *Pagar Kawat Berduri*, *Petaianang*, *Laki-laki dan Meriau*, *Hujan Kepagitan* (keduanya kumpulan cerpen; yang kedua karya Nugroho

Notosusanto), *Tak ada Esok, Maut dan Cinta*, dan lain-lain. Bahkan dalam *Hygiea Kepergian*, tema kepahlawanan itu dapat dipersempit, yaitu kepahlawanan para remaja (usia) sekolah.

4. CERITA DAN FAKTA

Dalam sebuah karya fiksi sering dijumpai peristiwa-peristiwa dan permasalahan yang diceritakan, karena kelihaihan dan kemampuan imajinasi pengarang; tampak konkret dan seperti benar-benar ada dan terjadi. Apalagi jika ia ditopang oleh latar dan para tokoh cerita yang meyakinkan, misalnya sengaja dikaitkan dengan kebenaran sejarah, cerita itu pun akan lebih meyakinkan pembaca. Pembaca seolah-olah menemukan sesuatu seperti yang diemuinya dalam dunia realitas, maka peristiwa-peristiwa atau berbagai hal yang dikisahkan dalam cerita itu tidak lagi dirasakan sebagai cerita, sebagai manifestasi peristiwa imajinatif belaka, melainkan dianggap sebagai sesuatu yang bersifat faktual yang memang ada dan terjadi di dunia nyata. Boleh jadi, ada pembaca yang mengira bahwa cerita pada karya fiksi itu benar-benar ada dan terjadi.

Sebuah karya mungkin saja ditulis berdasarkan data-data faktual, peristiwa-peristiwa dan sesuatu yang lain yang benar-benar ada dan terjadi. Namun, ia dapat pula ditulis "hanya" berdasarkan peristiwa dan sesuatu yang dibayangkan (baca: dimajinasikan) mungkin ada dan terjadi, walau secara faktual hal-hal itu tak pernah ditemui di dunia nyata. Karya yang pertama menyorot pada tulisan yang memuat hal-hal yang nyata-ada-terjadi (*fact*), sedang yang kedua menyorot pada karangan yang berisi hal-hal yang dikbayangkan (*fiction*) (Kartahadimaja, 1978: 9-10). Namun, pemilihan suatu karya berdasarkan kadar ketepatan sesuatu yang diungkapkan di dalamnya, tidaklah sesederhana (dan atau: sekasar) itu. Sebab, pada kenyataannya adanya unsur saling "intervensi" di antara keduanya sangat dimungkinkan terjadi.

Tulisan dengan Data Faktual. Tulisan yang dibuat berdasarkan data dan atau informasi faktual, misalnya, adalah tulisan berita sebagaimana halnya yang biasa dilakukan wartawan untuk surat kabar

atau berita untuk surat kabar harus benar-benar didasarkan data dan informasi faktual dan sekaligus aktual. Informasi yang memiliki kriteria faktual dan aktual sangat penting untuk tulisan jenis ini. Jika terjadi sebuah surat kabar memuat berita "penting", apalagi sensasional, tetapi ternyata hanya rekam, bohong, atau tak dapat dipertanggungjawabkan kebenarannya-faktualnya, ia akan kehilangan kredibilitasnya, dan wartawan penulisnya pun sangat boleh jadi akan kehilangan pekerjaannya. Di pihak lain, penulisan berita telah didasarkan pada informasi faktual, namun jika hal itu sudah kedaluwarsa, tulisan itu pun sudah tidak akan menarik lagi. Informasi yang sudah basi, ketinggalan, biasanya sudah tak lagi mencerminkan situasi kekinian yang sudah berkembang dan kedaluwarsa mungkin sudah sangat berbeda. Jika sebuah surat kabar telah sering bersifat kedaluwarsa memberitakan peristiwa-peristiwa penting (aktual), dan tertinggal dibandingkan dengan surat-surat kabar yang lain, ia pun akan kehilangan kredibilitasnya, dan kemungkinan besar ia akan ditinggalkan oleh pembacanya karena untuk bacaan jenis ini pembaca selalu membutuhkan yang aktual-faktual.

Selain penulisan untuk surat kabar, ada jenis tulisan lain yang dibuat berdasarkan informasi faktual, namun tidak terlalu terkait oleh keaktualan, melainkan lebih terkait oleh kejelasan, ketepatan, dan ketajaman (dan lain-lain yang sejenis) uraian. Karangan ini mungkin berupa ulasan, penjelasan, deskripsi, analisis, uraian, penilaian, dan lain-lain yang biasanya dikemukakan secara rinci, mendalam, dan seukupnya (dalam arti tak terikat panjang-format) terhadap suatu permasalahan. Data yang dimaksudkan dalam tulisan jenis ini—misalnya yang berwujud buku-buku ilmiah dalam bidang-bidang keilmuan tertentu—dapat berupa data-data kesejarahan, kemasyarakatan, keilmuan (sesuai dengan bidang-bidangnya yang mencakup seluruh disiplinnya), hasil penelitian, dan lain-lain yang "kebenarannya" dapat dibuktikan secara empiris atau secara logika. Jenis karangan yang demikian, sebagai "kebalikan" karya fiksi yang didasarkan pada dunia rekam, umumnya dikenal sebagai karya nonfiksi. Penulisan yang dilakukan dalam buku ini pun—yang disusun berdasarkan data dari buku nonfiksi dan fiksi—termasuk jenis tulisan nonfiksi.

Kedua jenis tulisan di atas, yaitu yang menekankan sifat faktual

dan aktual pada informasi yang disampaikan seperti dalam penulisan berita di surat kabar, dan yang memekankan kejelasan, ketepatan, dan ketajaman uraian seperti dalam buku ilmiah (buku-buku teks dan bacaan), berikut diberikan contoh sebagai bahan perbandingan.

(1) **Piala Champions**

Marseille Juara

Muenchen, Rabu

Olympique Marseille (Perancis), satu dari sedikit klub Eropa yang dituntut dana cukup kuat, meraih gelar juara Piala Champions tahun ini setelah mengalahkan AC Milan (Italia), 1-0 langsung dalam final di Stadion Olimpiade Muenchen (Jerman) hari Rabu (26/5) lalu.

Di hadapan sekitar 64.000 pasang mata, dan jutaan lainnya lewat siaran langsung televisi, Marseille meraih gelar yang belum pernah dilakukan klub Perancis lainnya lewat gol tunggal pemain belakang Basile Boli.

Gol Boli untuk mengubahkan ambisi AC Milan dan bosnya Silvio Berlusconi itu ditentukan dua menit menjelang istirahat, setelah menyelesaikan bola tendangan pojok Abedi Pele. Kiper AC Milan, Sebastio Rossi hanya terperangah ketika si kuli bulat meluncur memasuki sudut kanan gawangnya di menit ke-43. (*Kompas*, 28-5-1993).

(2)

Dalam ilmu sastra modern (yang disebut strukturalisme semiotik) peranan konvensi dalam perwujudan sastra dan karya sastra sangat ditekankan; bukan sebagai sistem yang baku dan ketat, tetapi sistem yang luwes dan penuh dinamika. Konvensi itu sangat berbeda-beda sifatnya; ada yang sangat umum, ada pula yang sangat khas dan spesifik, dan yang terbatas pada jenis dan golongan karya sastra tertentu. Misalnya ada konvensi umum mengenai drama dan lirik, jadi konvensi yang cukup umum sifatnya; ada pula konvensi pantun atau soneta, yang cukup spesifik. Dalam buku Culler (1975) dengan panjang lebar diuraikan masalah konvensi sebagai dasar pemahaman karya sastra bagi seorang pembaca. (A. Teeuw, 1984, *Sastra dan Ilmu Sastra*).

Tulisan yang pertama adalah tulisan berita yang diambil dari surat kabar yang berisi informasi faktual, aktual, dan mungkin sensasional, namun bersifat cepat kedinggalan. Informasi yang bersifat seperti di atas, walau betul diakui orang sebagai sesuatu yang faktual-aktual-sensasional, "usia" keaktualannya relatif pendek. Walau pada hari-hari pada tanggal itu ia menjadi *topic of the day*, dalam waktu yang tak begitu lama (mungkin hanya dalam jumlah hari atau minggu), ia akan segera menjadi tidak aktual lagi, menjadi *out of the day*.

Tulisan jenis yang kedua, di pihak lain, walau juga mendeskripsikan data pada "informasi faktual", sebagai kebalikan "informasi imajinatif", karena sifat dan tujuan penulisananya itu sendiri berbeda, ia tidak mudah ketinggalan zaman. Ia masih dapat bersifat aktual walau penulisananya relatif sudah lama—untuk contoh di atas karya itu ditulis sudah satu dekade yang lalu (terbit pertama tahun 1984, sehingga penulisananya praktis sebelumnya)—tergantung isi materi yang dikemukakan dan kedalaman uraiannya. Bahkan, hal-hal yang dikemukakan ribuan tahun yang lalu, jika memang baik, hingga kini pun tidak juga ketinggalan. Artinya, hingga kini ia masih juga dibaca (paca: dipelajari) orang. Misalnya, teori Aristoteles tentang kesastran yang dikemukakan sejak zaman Yunani Klasik seperti teori imitasi dan mimesis itu, hingga kini tetap diakui para pakar teori kesastran sebagai teori yang relevan dan sulit dibantah kebenarannya.

Sebenarnya masih ada jenis tulisan yang lain yang ditulis berdasarkan data faktual. Namun, dengan dua contoh di atas kiranya sudah cukup memadai sebagai perbandingan dengan tulisan pada karya fiksi.

Dialog Fakta dengan Fiksi. Permasalahannya kini pada karya jenis fiksi, karya cerita rekaan. Data dan atau informasi apakah yang dikemukakan di dalamnya? Sebagai sebuah karya imajinatif, apakah ia hanya berisi data dan informasi imajinatif pula? Apakah ia tak mengandung data dan informasi faktual, data-data kesejarahan, atau paling tidak mencerminkan realitas? Jika karya fiksi dikatakan memampukan keduanya, data-informasi faktual dan imajinatif sekaligus, bagaimanakah perbedaan kadar keaktualan dan keimajinatifannya?

Masalah ketegangan hubungan antara yang nyata dengan yang rekaan dalam karya sastra sudah dipersoalkan oleh Aristoteles, yaitu dengan teori *mimetik* dan *creatio*-nya. Yang pertama menyanan pada penirian (atau bahkan: pengamblian) model kehidupan nyata, sedang yang kedua pada penciptaan model kehidupan sesuai dengan kemampuan kreativitas pengarang. Sebenarnya, kita tidak perlu mempertanyakan masalah *mimetik* dan *creatio*, penirian atau penciptaan, sebab pada kenyataannya keduanya "bergandengan tangan", saling mengisi dan melengkapi dalam sebuah karya fiksi. Fiksi walau benar bersifat meniru dan mencerminkan realitas kehidupan, yang paling tidak dalam hal model, sekaligus akan mengandung dan berupa penciptaan dan kreativitas pengarang. Antara penirian dan kreativitas, realitas dan rekaan, telah menyatu dalam sebuah karya dan tak mungkin dipisahkan tanpa kehilangan hakikat dan makna karya itu sebagai suatu karya sastra yang padu dan koherensif.

Sebuah karya yang hanya mengemukakan hal-hal yang benar-benar terjadi secara apa adanya akan ditolak untuk disebut sebagai sebuah novel, melainkan, mungkin, sebuah laporan, misalnya laporan perjalanan. Sebaliknya, sebuah karya (fiksi) yang secara mutlak berisi peristiwa-peristiwa imajinatif yang sama sekali tak mencerminkan realitas kehidupan, ia akan sulit, atau bahkan tak dapat, dipahami. Kita dapat memahami dunia imajiner berdasarkan gambaran dan pengetahuan dari dunia realitas. Sebaliknya, gambarnya dan pengetahuan terhadap dunia realitas dapat kita peroleh melalui kemampuan imajinasi. Pemahaman dunia realitas dan imajiner secara mutlak bersifat saling membutuhkan. Pemahaman terhadap yang satu tak mungkin dilakukan tanpa "intervensi" yang lain.

Namun, haruslah disadari bahwa dalam karya fiksi, adanya kemiripan dengan kenyataan bukan merupakan tujuan, melainkan hanya sarana untuk menyampaikan sesuatu kepada pembaca yang lebih dari kenyataan itu sendiri (Teuw, 1984: 232). Pengarang memberi makna kehidupan, mengajak kita untuk merenungkan hakikat kehidupan, melalui kenyataan yang sengaja dicipta dan dikreasikannya, namun tetap berada dalam rangka konvensi (bahasa, sosio-budaya, sastra) yang tersedia agar ciptaannya itu dapat dipahami oleh pembaca.

Sebuah novel kadang-kadang tak hanya mencerminkan realitas, melainkan mengandung unsur kebenaran sejarah. Misalnya, peristiwa pemberontakan PKI 1965 yang muncul dalam banyak karya seperti *Kubah*, *Lintang Kemukus Dani Hari*, *Bawak*, dan *Para Priyayi*, peristiwa penyerbuan Yogyakarta oleh Belanda semasa *clash II* dalam *Burung-burung Manyar*, peristiwa jatuhnya pesawat haji di Saigon tahun 1978 dalam *Rindu Ibu adalah Rindaku* dan *Burung-burung Manyar*, dan sebagainya. Namun, jika bermaksud mengambil data dan informasi sejarah (faktual) dalam karya fiksi, kita harus sangat hati-hati. Novel sebagai penyedia fakta sejarah dipandang orang sebagai kurang dapat dipertanggungjawabkan. Hal itu disebabkan di samping tersedia fakta-fakta empirik lain yang lebih sah, kita tak tahu secara persis, kapan pengarang mulai menunjuk fakta-sejarah, kapan berakhir, dan kapan mulai dengan (yang benar-benar) rekaan. Lain halnya dengan cerita lama yang justru sering dijadikan sumber informasi sejarah karena kelengkapan informasi yang lain.

Novel yang menunjuk pada adanya kebenaran sejarah, sebenarnya, justru semakin memperjelas kadar rekamannya. Sebab, bahwa hal-hal yang dikaitkan dengan kebenaran itu tak pernah ada dan terjadi, ia dapat dibuktikan. Misalnya, jika ada seorang tokoh cerita berhubungan dengan tokoh sejarah, keadaan itu jelas tidak mungkin karena ia hanya tokoh fiktif yang tak pernah ada. Sebuah novel mungkin menyebut situasi dan fakta yang memang ada kebenarannya. Namun, kita tidak perlu mengecek kebenarannya sesuai dengan kenyataan karena hal itu tak ada gunanya. Andakāta ia kita cek juga, dan ternyata sesuai dengan kenyataan, hal itu pun tak akan menambah kadar kredibilitas novel yang bersangkutan (Luxemburg, dkk, 1984: 20). Kredibilitas (baca: keberhasilan) sebuah novel sebagai karya seni, tidak ditentukan oleh adanya kesesuaiannya dengan dunia realitas, melainkan lebih ditentukan oleh koherensi unsur-unsur intrinsiknya. Kebenaran dalam sastra bukan menunjuk pada kebenaran kenyataan sehari-hari, melainkan lebih merupakan kebenaran situasional.

Di samping karya fiksi yang benar-benar hasil kreasi-imajinatif, kita dapat juga menemukan fiksi yang mengambil bahan sejarah. Karya jenis ini sering disebut sebagai novel (roman) sejarah. Berhadapan

dengan karya yang demikian, biasanya kita lebih melihatnya sebagai sejarah, bukan sebagai sastra. Jadi, ia merupakan sejarah yang dituturkan secara sastra, sejarah yang dihiasi sastra. Dengan demikian, hal itu sejalan dengan konsep dikotomi isi dan bentuk: sejarah merupakan aspek isi, sedang sastra aspek bentuk, hisuan (Scholtes, 1981, lewat Junus, 1989: 41). Kita mungkin jarang berpikir sebaliknya: sastra yang menggunakan bahan sejarah. Jadi, yang menjadi tumpuan adalah peristiwa-peristiwanya, tentunya, bukan aspek kesejarahannya. Novel-serial *Roro Mendut*, *Gendak Daku*, dan *Lasi Lindir*-nya Y. B. Mangunwijaya, adalah contoh yang dapat dipertanyakan: karya-karya itu merupakan roman sejarah (sesuai dengan penamaan pengarangnya), ataukah sastra yang "kebetulan" memanfaatkan data sejarah? Selain itu, dapat pula dipertanyakan: benarkah apa yang diceritakan itu, tokoh-peristiwa-latar, betul-betul fakta sejarah? Apakah penamaan yang "roman sejarah" pada karya itu bukan sekedar siasat untuk lebih meyakinkan pembaca?

Penulisan sejarah terikat pada data-fakta yang benar-benar ada dan terjadi, data-fakta yang memiliki validitas empiris yang dapat dipertanggungjawabkan. Secara teoretis, ia tak dapat dimanipulasi—manipulasi dalam pengertian menambah, menyembunyikan, mengkreasikan, atau mengimajinasikan sesuai dengan sikap subjektivitas penulisnya—walaupun secara faktual hal itu mungkin saja terjadi tergantung sikap penulis buku sejarah itu sendiri. Jika hal itu terjadi, ia akan mengalami cecar. Fiksi, di pihak lain, walau mendasarkan diri pada fakta sejarah, jauh lebih memiliki unsur kebebasan. Ia dapat memadukan fakta sejarah dan fakta imajiner secara mesra. Fiksi, dengan demikian, dapat memanipulasi fakta-sejarah dalam pengertian di atas. Dengan kebebasan yang dimilikinya itu, fiksi tidak saja mampu mercaam sejarah—dalam arti bersifat **dokumentatif-sosiologis**—namun juga mampu menciptakan sejarah, sejarah untuk dirinya sendiri sehingga bersifat **monumental**. Adanya sifat **dokumentatif-sosiologis dan monumental** inilah, antara lain, yang menandai keberhasilan sebuah karya fiksi sebagai karya seni-kesastraan.

Data sejarah yang dipergunakan dalam karya fiksi sebenarnya telah menjadi bagian dari sistem fiksi itu, dan bukan lagi menjadi bagian

sistem dari dunia realitas (Junus, 1989: 51) dari mana data itu berasal. Unsur-unsur yang terdapat dalam karya fiksi—dapat juga disebut sebagai sub-sistem—secara bersama akan membentuk sebuah karya fiksi sebagai sebuah sistem. Dengan demikian, unsur-unsur itu merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari keseluruhannya, dan keberadaannya juga tergantung dari unsur-unsur yang lain. Peristiwa jauhnya pernah haji di Sailon tahun 1978 dalam *Burung-burung Manyar*, berbeda dengan peristiwa sejarahnya. Atau menurut pengibaratan Junus, jari-jari pada roda sepeda, berbeda dengan besi-bulat-kecil-panjang. Jari-jari telah menjadi bagian sepeda yang tidak terpisahkan dari sepeda (sebagai sebuah sistem), dan keberadaannya di sana telah mempunyai peran tersendiri (sebagai subsistem), namun sekaligus juga tergantung dari unsur-unsur (suku cadang) sepeda yang lain.

Unsur Realitas dan Imajinasi. Karangan yang mengandung unsur imajinasi sebenarnya bukan hanya monopoli karya fiksi yang sering disebut sebagai karya imajinatif itu. Sebaliknya, karangan yang menggunakan data dan peristiwa faktual juga bukan monopoli karya nonfiksi, termasuk tulisan berita untuk surat kabar. Kedua jenis karangan tersebut akan sama-sama mengandung unsur realitas dan imajinasi. Penyebaran istilah imajinasi tidak semata-mata menyuaran pada "sesuatu yang dikhayalkan", melainkan juga berarti "kemampuan mencipta", *'creative ability'*. Di pihak lain, istilah realitas tak perlu dibatasi pada sesuatu yang kebenarannya dapat dibuktikan secara empiris, melainkan juga yang "hanya" bersifat meiniu atau memerciminkan. Pengertian realitas, khususnya untuk karya fiksi, bahkan tak hanya menunjuk pada sesuatu yang berwujud, realitas-faktual, melainkan juga realitas-imajinatif.

Yang membedakan kedua jenis karangan di atas adalah kadar realitas dan imajinasi yang terkandung di dalamnya. Unsur imajinasi jauh lebih menonjol dalam karya fiksi, sedang unsur realitas lebih menonjol pada karya nonfiksi. Pengarang cerita novel tak mungkin dapat mencipta tanpa didasari pengetahuan, pengalaman, dan persesipinya terhadap (dunia) realitas. Sebaliknya, penulis karya nonfiksi dan atau berita, walau menulis berdasarkan fakta, hal itu tak mungkin dilakukan tanpa adanya interpretasi pribadi. Hal itu dapat dibuktikan,

misalnya, beberapa (orang) watawan meliput peristiwa yang sama misalnya pertandingan sepak bola atau seminar ilmiah. Walau demikian, pastilah akan terjadi perbedaan pengungkapan yang mencakup aspek bahasa, urutan penyajian, penekanan hal-hal yang dipentingkan, komentar, dan lain-lain yang kesemuanya itu lebih disebabkan oleh pengaruh interpretasi pribadi watawannya. Kualitas interpretasi pribadi, dalam banyak hal, akan dipengaruhi oleh kemampuan berimajinasi orang yang bersangkutan. Namun, kebebasan berimajinasi pada penulisan karya nonfiksi adalah kebebasan-yang-terikat, yaitu terikat pada keakuratan informasi faktual. Kebebasan itu, dengan demikian, lebih terdapat dalam hal mengkreasikan bahasa. Mungkin ada penulis yang hanya (mampu, atau sengaja bergaya) menuliskan informasi secara apa adanya, lugas, kata-kata sederhana, dengan penekanan pada aspek informatifnya itu saja, namun mungkin ada yang mengekspresikan informasi itu dengan bahasa yang bertau hierer, tanpa mengorbankan isi yang akan disampaikan sehingga terasa lebih menentuh.

Ada jenis karya tertentu yang tampaknya sulit untuk dikategorikan ke dalam fiksi atau nonfiksi, yaitu karya yang bersifat biografis (di Indonesia banyak contohnya, sebagian disebut di depan). Penulis biografi itu tentunya menulis fakta yang pernah terjadi dan dialami pelaku yang ditulis biografinya itu. Namun, mungkin sekali ia juga menulis sesuatu yang dibayangkan, difafsirkan, disikapi, atau dinilai yang sebenarnya lain dari yang sesungguhnya terjadi. Pembaca juga akan repot memperlakukan karya yang demikian: sebagai fiksi atau nonfiksi. Jika ia dipertakukan sebagai fiksi, pertanyaan seperti: "*Benarkah itu terjadi?*", "*apakah dia memang mengatakan demikian?*", dan yang sejenis, menjadi tidak penting. Namun, jika dipertakukan sebagai karya biografi-nonfiksi, pertanyaan-pertanyaan itu menjadi amat relevan (Luxemburg, 1984: 21-2). Hal yang sama dengan contoh tersebut adalah novel historis.

Hal-hal yang dikemukakan di atas menunjukkan bahwa antara realitas dan imajinasi yang terlibat seperti bertentangan, ternyata erat bergandengan. Masalahnya sekarang: bagaimanakah sifat (wujud) pengaruh realitas itu terhadap cerita fiksi, atau sifat keterikatan cerita fiksi dari realitas itu? Dalam hal ini, Junus (1983: 5), menunjukkan

salanya lima kemungkinan keterikatan, mulai yang paling langsung ke yang sebalikinya. Semakin langsung pengaruh realitas, misalnya novel hanya bersifat pantulan kenyataan, semakin rendah kadar imajinasinya. Sebaliknya, semakin intens penghayatan pengarang terhadap realitas kehidupan—sehingga ia hanya akan berupa interpretasi terhadapnya—semakin menajutkan sifat keterikatan novel dari realitas. Dan, hal itu berarti semakin tinggi kadar imajinasinya. Kesadaran yang tinggi terhadap penciptaan yang disertai dengan kekuatan imajinasi yang tinggi pula, akan menghasilkan karya yang semakin jauh dari realitas.

BAB 5

PEMPLOTAN

1. HAKIKAT PLOT DAN PEMPLOTTAN

Plot merupakan unsur fiksi yang penting, bahkan tak sedikit orang yang menganggapnya sebagai yang terpenting di antara berbagai unsur fiksi yang lain. Tinjauan struktural terhadap karya fiksi pun sering lebih diutamakan pada pembicaraan plot, walau mungkin menggunakan istilah lain. Masalah linearitas struktur penyajian peristiwa dalam karya fiksi banyak dijadikan objek kajian. Hal itu, misalnya, terlihat dalam kajian sintagmatik, yang dapat dikaitkan dengan kajian paradigmatik, dan kajian menurut pendekatan kaum Formalis Rusia yang mempertentangkan (dan mencari kesejajaran) antara *fable* dan *sjet* seperti dibicarakan sebelumnya.

Hal itu kiranya juga beralasan sebab kejelasan plot, kejelasan tentang kaitan antarpertistiwa yang dikisahkan secara linear, akan memudahkan pemahaman kita terhadap cerita yang ditampilkan. Kejelasan plot dapat berarti kejelasan cerita, kesederhanaan plot berarti kemudahan cerita untuk dimengerti. Sebaliknya, plot sebuah karya fiksi yang kompleks, ruwet, dan sulit dikenali hubungan kausalitas antarpertistiwanya, menyebabkan cerita menjadi lebih sulit dipahami. Hal yang demikian sering dapat ditemui dalam karya yang memanfaatkan plot dan teknik pemplotan sebagai salah satu cara untuk mencapai efek keindahan karya itu. Itulah sebabnya novel yang lebih bersifat menceritakan

sesuatu, atau tujuan utamanya adalah menyampaikan cerita—ingat karakteristik novel populer—akan selalu memilih cara-cara pemplotan yang sederhana, bahkan tak jarang bersifat stereotip. Sebaliknya, novel yang tergolong **aluran** akan sangat memperhatikan struktur plot sebagai salah satu kekuatan novel itu untuk mencapai efek estetik.

Untuk menyebut plot, secara tradisional, orang juga sering menggunakan istilah *alur* atau *jalan cerita*—sedangkan dalam teori-teori yang berkembang lebih kemudian dikenal adanya istilah struktur *narratif* *masukan*, dan juga *sjet*. Penyamaan begitu saja antara plot dengan jalan cerita, atau bahkan mendefinisikan plot sebagai jalan cerita, sebenarnya kurang tepat. Plot memang mengandung unsur jalan cerita—atau tepatnya: peristiwa demi peristiwa yang susul-menyusul—namun ia lebih dari sekedar jalan cerita itu sendiri. Atau tepatnya: ia lebih dari sekedar rangkaian peristiwa. Untuk memperjelas masalah ini—sebenarnya hal ini berangkat dari teori Forster tentang cerita dan plot di atas—berikut ditampilkan dua buah rangkaian peristiwa.

(1) Seperti hari-hari sebelumnya, pagi ini pun Yeni bangun pukul 5.00. Ini merupakan prestasi yang telah biasa dialaminya, dan jarang terlambat. Kesadarannya segera membayang pada berbagai kegiatan "ritual" yang serba rutin yang mesti dijalannya. Dimulai dari menyucikan diri, sembahyang, membantu-bantu pekerjaan dapur, mengosongkan perut, mandi, mematu diri, makan pagi, dan akhirnya berangkat ke sekolah dengan sepeda butuhnya. Di sekolah kegiatan yang tak kalah rutinitasnya, namun kaya dengan variasi, kesegaran, dan kadang kejutan, telah siap menungguinya. Yeni menjalani semua itu dengan perasaan biasa-biasa saja, tanpa perasaan bosan. Ia mengalar begitu saja dengan kawan dan seluruh kegiatannya itu menunggu bel jam pulang. Sampai di rumah ia pun segera memasuki kembali dunia rutinitas yang lain.

(2) Beberapa orang dosen yang mengajar pagi jam pertama sudah seringkali menyindir, bahkan ada yang lebih dari sekedar itu. Nita yang terlalu sering datang terlambat. Jika diinterval dengan waktu, keterlambatannya berkisar antara 5 sampai 30 menit. Herannya, Nita sendiri seperti tak acuh. Maka, tak jarang dosen yang rajin mempertimbangkan faktor akademikis akan mempertimbangkan

sekali lagi kelulusannya. Hari Senin yang lalu pun ia terlambat hampir 25 menit. Ternyata hal itu telah diduga oleh sang dosen yang jatuhnya mengajar jam 7.00 untuk kelasnya. Karena, pada malam harinya, menjelang tengah malam, suatu hal yang lain dari biasanya, sang dosen yang keluar rumah mencari angin segar, melihat Nita berjalan rapai dan nyaris menggelendot dengan seorang pria di seberang jalan. Pemandangan seperti itu, dengan tokoh yang sama, bukan barang baru baginya.

Kedua contoh kisah singkat di atas sama-sama menampilkan rangkaian peristiwa (atau, barangkali inilah yang dimaksudkan sebagai jalan cerita). Akan tetapi, jika keduanya dibandingkan, dengan merujuk pandangan Forster, terdapat perbedaan esensi terjadinya peristiwa-peristiwa tersebut. Peristiwa-peristiwa pada kisah pertama merupakan sesuatu yang terjadi secara rutin, telah menjadi kebiasaan. Apa yang terjadi kemudian tidak disebabkan oleh peristiwa-peristiwa yang mendahulunya. Hubungan antarpertistiwa itu bukan merupakan hubungan sebab akibat, melainkan sekedar menunjukkan hubungan peruntutan saja. Hal itu berbeda dengan peristiwa-peristiwa pada kisah kedua yang secara jelas menunjukkan adanya kaitan sebab akibat. Artinya, kemunculan peristiwa-peristiwa sebelumnya akan menyebabkan munculnya peristiwa-peristiwa yang lebih kemudian. Hubungan antarpertistiwa itu bukan sekedar hubungan peruntutan saja karena hubungan antarkeduanya bersifat saling memengaruhi.

Pengertian Plot dan Pemploian. Hal-hal yang dikemukakan di atas kiranya dapat lebih memperjelas perbedaan antara cerita dengan plot seperti dikemukakan Forster. Namun sebenarnya, kisah yang pertama pun mengandung juga unsur kausalitas, walau kausalitas yang lebih bersifat logik dan implisit. Kadar keeksplisitan hubungan kausalitas itulah, barangkali, yang membedakan antara dua kisah di atas. Jika kita masih merujuk teori Forster dalam kaitannya dengan karya fiksi, kisah yang kedualah yang (lebih) mengandung plot. Hal itu dikarenakan untuk dapat disebut sebagai sebuah plot, hubungan antarpertistiwa yang dikisahkan itu haruslah bersebab akibat, tidak hanya sekedar beruntutan secara kronologis saja. Berbagai pengertian tentang plot yang dikemukakan orang pun, walau berbeda dalam hal perumusan,

namanya mempergunakan kata-kata "kunci" peristiwa-peristiwa yang berhubungan sebab akibat itu.

Stanton (1965: 14) misalnya, mengemukakan bahwa plot adalah cerita yang berisi urutan kejadian, namun tiap kejadian itu hanya dihubungkan secara sebab akibat, peristiwa yang satu disebabkan atau menyebabkan terjadinya peristiwa yang lain. Kenny (1966: 14) mengemukakan plot sebagai peristiwa-peristiwa yang ditampilkan dalam cerita yang tidak bersifat sederhana, karena pengarang menyusun peristiwa-peristiwa itu berdasarkan kaitan sebab akibat. Jauh sebelumnya, seperti ditunjukkan di atas, Forster juga telah mengemukakan hal yang senada. Plot, menurut Forster (1970 (1927): 93) adalah peristiwa-peristiwa cerita yang mempunyai penekanan pada adanya hubungan kausalitas.

Penampilan peristiwa demi peristiwa yang hanya mendasarkan diri pada urutan waktu saja belum merupakan plot. Agar menjadi sebuah plot, peristiwa-peristiwa itu haruslah diolah dan disiasati secara kreatif, sehingga hasil pengolahan dan penyiasatannya itu sendiri merupakan sesuatu yang indah dan menarik. Khususnya dalam kaitannya dengan karya fiksi yang bersangkutan secara keseluruhan. Kegiatan ini, dilihat dari sisi pengarang, merupakan kegiatan pengembungan plot atau dapat juga disebut sebagai pemploian, pengaluran. Kegiatan pemploian itu sendiri meliputi kegiatan memilih peristiwa yang akan diceritakan dan kegiatan menata (baca: mengolah dan menyiasati) peristiwa-peristiwa itu ke dalam struktur-linear karya fiksi. Hal inilah antara lain yang menjadi objek pembicaraan dalam naratologi. **Naratologi** (*narratology*) mengambil masalah pembicaraan terhadap berbagai hal yang berhubungan dengan wacana naratif, bagaimana menyiasati peristiwa-peristiwa cerita ke dalam sebuah bentuk yang terorganisasikan yang bernama plot (Abrams, 1981: 61).

Abrams (1981: 137), yang juga menyetujui adanya perbedaan antara cerita dengan plot, mengemukakan bahwa plot sebuah karya fiksi merupakan struktur peristiwa-peristiwa, yaitu sebagaimana yang terlihat dalam pengurutan dan penyajian berbagai peristiwa tersebut untuk mencapai efek emosional dan efek artistik tertentu. Penyajian peristiwa-peristiwa itu, atau secara lebih khusus aksi 'actions' tokoh baik yang

verbal maupun noverbal, dalam sebuah karya bersifat linear, namun antara peristiwa-peristiwa) yang dikemukakan sebelumnya dan sesudahnya belum tentu berhubungan langsung secara logis-herseluh-akibat. Pertimbangan dalam pengalihan struktur cerita, penataan peristiwa-peristiwa, selalu dalam kaitannya penceritaan efek tertentu. Misalnya, ia dimaksudkan untuk menjaga *suspense* cerita, untuk mencari efek kejutan, atau kompleksitas struktur. Struktur karya naratif yang kompleks, misalnya yang memiliki hubungan yang saling mengait antarbagai peristiwa dan tokoh, namun tak diceritakan secara eksplisit, biasanya menawarkan lebih banyak kemungkinan dan karena-nya lebih menantang. Dan, di sinilah antara lain "ugas" para peneliti untuk menjelaskan fungsi dan efek pemilihan struktur tersebut ke dalam alur pemikiran atau pemahaman yang lebih sederhana.

Peristiwa-peristiwa cerita (dan atau plot) dimanifestasikan lewat perbuatan, tingkah laku, dan sikap tokoh-tokoh (utama) cerita. Bahkan, pada umumnya peristiwa yang ditampilkan dalam cerita tak lain dari perbuatan dan tingkah laku para tokoh, baik yang bersifat verbal maupun nonverbal, baik yang bersifat fisik maupun batin. Plot merupakan cerminan, atau bahkan berupa perjalanan tingkah laku para tokoh dalam bertindak, berpikir, merasa, dan bersikap dalam menghadapi berbagai masalah kehidupan. Namun, tidak dengan sendirinya semua tingkah laku kehidupan manusia boleh disebut (mengandung) plot, tidak semua kejadian yang dialami manusia bersifat plot. Apalagi kalau kita lihat kenyataan kehidupan yang begitu kompleks dan sering tak berkaitan. Kejadian, perbuatan, atau tingkah laku kehidupan manusia bersifat plot jika bersifat khas, mengandung unsur konflik, saling berkaitan, dan yang terpenting adalah: menarik untuk diceritakan, dan karenanya bersifat dramatik.

Plot: Misterius Intelektual. Plot sebuah karya fiksi, menurut Forster (1970: 94-5), memiliki sifat misterius dan intelektual. Plot menampilkan kejadian-kejadian yang mengandung konflik yang menarik atau bahkan memecahkan pembaca. Hal itu mendorong pembaca untuk mengetahui kejadian-kejadian berikutnya. Namun, tentu saja hal itu tak akan dikemukakan begitu saja secara sekilas dan cepat oleh pengarang, melainkan, mungkin saja, disiasati dengan hanya dituturkan

welkit demi sedikit, sengaja "memisahkan" peristiwa-peristiwa yang sebenarnya berhubungan logis-langsung, atau memunda (baca: menyembunyikan) pembebaran sesuatu yang menjadi kunci permasalahan. Dengan cara yang demikian, biasanya, hal itu justru akan lebih mendorong pembaca untuk mengetahui kelanjutan kejadian yang diharapkan itu. Kejadian yang demikian inilah yang oleh Forster disebut sebagai sifat misteriusnya plot.

Sifat misterius plot tersebut tampaknya tak berbeda halnya, atau kaitannya dengan, pengertian *suspense*, rasa ingin tahu pembaca. Forster juga mengakui bahwa unsur *suspense* merupakan suatu hal yang amat penting dalam plot sebuah karya naratif. Unsur inilah, antara lain, yang menjadi pendorong pembaca untuk mau menyelesaikan novel yang dibacanya.

Sebenarnya dalam kehidupan sehari-hari kita pun akan selalu berhadapan dengan hal-hal yang bersifat misterius. Artinya, hal-hal yang menarik dan memecahkan perhatian kita tentang bagaimana kelanjutan masalahnya, kita tak dapat begitu saja memperolehnya. Untuk mengetahui penyelesaian masalahnya, kita harus dengan sabar menunggu dalam waktu yang tak menentu, dan hal itu dapat lebih misterius daripada misteri yang ditampilkan dalam cerita novel. Misalnya, ada peristiwa perampokan pada sebuah toko di siang hari bolong, Perbuatan yang tergolong berani itu tentu akan menarik perhatian banyak orang. Maka, orang akan segera mengajukan pertanyaan: siapa pelakunya, berapa kerugian, sudahkah polisi menyidik perampokan itu, sudahkah mereka tertangkap, siapa saja yang berdiri di belakang peristiwa itu, kapan mereka diadili, berapa lama mereka harus mendendam di penjara, dan sebagainya. Tentu saja "pertanyaan-pertanyaan" yang memberondong itu tidak mudah dijawab dan untuk memperoleh jawabnya harus menunggu waktu selama entah berapa lama, atau bahkan mungkin tak pernah kesampaian.

Oleh karena plot bersifat misterius, untuk memahaminya diperlukan kemampuan intelektual. Tanpa disertai adanya daya intelektual, menurut Forster, tak mungkin orang dapat memahami plot cerita dengan baik. Hubungan antarperistiwa, kasus, atau berbagai persoalan yang diungkapkan dalam sebuah karya, belum tentu ditunjukkan secara

eksplisit dan langsung oleh pengarang. Menghadapi struktur narasi yang demikian pembaca diharapkan mampu menemukan sendiri hubungan-hubungan tersebut. Untuk karya-karya tertentu yang tak tergolong berstruktur plot yang ruwet dan kompleks, pemahaman terhadap aspek itu mungkin tidak sulit. Namun, tidak demikian halnya dengan karya-karya yang lain yang berstruktur sebaliknya. Apalagi pada karya jenis ini justru sering menyediakan "tempat kosong" bagi interpretasi pembacanya. Tak jarang setelah selesai membaca sebuah karya, kita belum memperoleh kejelasan secara pasti apa sebenarnya yang ingin diceritakan, atau apa isi cerita—apalagi berbagai pesan lain yang hanya disampaikan secara tersirat—oleh pengarang. Keadaan yang demikian dalam banyak hal dipengaruhi oleh struktur narasi karya yang bersangkutan.

Pemahaman terhadap plot, dengan demikian, memerlukan daya kritis, kepekaan pikiran dan perasaan, sikap dan tanggapan yang serius. Usaha pemahaman tersebut ada kaitannya dengan kegiatan mempertimbangkan dan atau menilai struktur plot sebuah karya, misalnya yang berhubungan dengan masalah-masalah kompleksitas, kebaruan, kejelasan, atau konsistensi sesuai dengan logika cerita, atau apakah tiap peristiwa yang ada mempunyai fungsi dan kaitan satu dengan yang lain secara logis. Berhubung kaitan antarperistiwa itu sering bersifat tidak langsung dan tempatnya secara linear berjauhan, untuk memahaminya dengan baik, ia memerlukan penjelasan. Di sinilah letak pentingnya daya intelektual sebagaimana yang dimaksudkan oleh Forster. Daya intelektual memerlukan daya ingatan, memori, yang oleh Forster dianggap sebagai sesuatu penting, walau sebenarnya yang terjadi lebih dari sekedar aktivitas kognitif mengingat saja.

2. PERISTIWA, KONFLIK, DAN KLIMAKS

Peristiwa, konflik, dan klimaks merupakan tiga unsur yang amat esensial dalam pengembangan sebuah plot cerita. Eksistensi plot itu sendiri sangat ditentukan oleh ketiga unsur tersebut. Demikian pula halnya dengan masalah kualitas dan kadar kememaranikan sebuah cerita

fiksi. Ketiga unsur itu mempunyai hubungan yang mengerucut: jumlah cerita dalam sebuah karya fiksi banyak sekali, namun belum tentu semuanya mengandung dan atau merupakan konflik, apalagi konflik utama. Jumlah konflik juga relatif masih banyak, namun hanya konflik(-konflik) utama tertentu yang dapat dipandang sebagai klimaks. Ketiga hal tersebut berikut akan dibicarakan.

a. Peristiwa

Sejauh ini telah berkali-kali disebut istilah **peristiwa** dan atau **kejadian** dalam pembicaraan tentang fiksi, namun belum dikemukakan apa sebenarnya peristiwa itu. Dalam berbagai literatur berbahasa Inggris, sering ditemukan penggunaan istilah *action* (aksi, tindakan) dan *event* (peristiwa, kejadian) secara bersama atau bergantian, walau sebenarnya kedua istilah itu menyaran pada dua hal yang berbeda. *Action* merupakan suatu aktivitas yang dilakukan oleh (seorang) tokoh (manusia), misalnya memukul, memarahi, dan mencintai. *Event*, di pihak lain, lebih luas cakupannya sebab dapat menyaran pada sesuatu yang dilakukan dan atau dialami tokoh manusia dan sesuatu yang di luar aktivitas manusia, misalnya peristiwa alam seperti banjir, gunung meletus, atau sesuatu yang lain. Dalam penulisan ini, sekaligus untuk menyederhanakan masalah, *action* dan *event* dirangkul menjadi satu istilah: **peristiwa** atau **kejadian**.

Peristiwa dapat diartikan sebagai perilaku dari satu keadaan ke keadaan yang lain (Lauzenburg dkk. 1992: 150). Berdasarkan pengertian itu, kita akan dapat membedakan kalimat-kalimat tertentu yang menampilkan peristiwa dengan yang tidak. Misalnya, antara kalimat-kalimat yang mendeskripsikan tindakan tokoh dengan yang mendeskripsikan ciri-ciri fisik tokoh. Peristiwa-peristiwa yang ditampilkan dalam sebuah karya fiksi pastilah banyak sekali, namun tidak semua peristiwa tersebut berfungsi sebagai pendukung plot. Itulah sebabnya, untuk menentukan peristiwa-peristiwa fungsional dengan yang bukan diperlukan penyeleksian, atau tepatnya: analisis peristiwa.

Peristiwa Fungsional, Kaitan, Acuan. Peristiwa dapat dibedakan ke dalam beberapa kategori tergantung dari mana ia dilihat.

Dalam hubungannya dengan pengembangan plot, atau perannya dalam penyajian cerita, peristiwa dapat dibedakan ke dalam tiga jenis, yaitu **peristiwa fungsional, kaitan, dan acuan** (Luxemburg dkk. 1992: 151-2). **Peristiwa fungsional** adalah peristiwa-peristiwa yang menentukan dan atau mempengaruhi perkembangan plot. Urut-urutan peristiwa fungsional merupakan inti cerita sebuah karya fiksi yang bersangkutan. Dengan demikian, kehadiran peristiwa-peristiwa itu dalam kaitannya dengan logika cerita merupakan suatu keharusan. Jika sejumlah peristiwa fungsional diabaikan, hal itu akan menyebabkan cerita menjadi lain atau bahkan menjadi kurang logis.

Namun, penentuan apakah sebuah peristiwa bersifat fungsional atau bukan baru dapat dilakukan setelah gambaran cerita dan plot secara keseluruhan diketahui. Sebaliknya, gambaran keseluruhan cerita mengenai dan plot dapat diketahui berdasarkan peristiwa-peristiwa fungsional yang "ditemukan" melalui kerja pembacaan yang kritis. Oleh karena itu, dalam kajian peristiwa semacam ini kita mungkin sekali akan terjebak dalam lingkaran pemahaman. Di samping itu, kita juga akan berhadapan dengan kenyataan bahwa peristiwa fungsional itu sendiri sering tidak sama kadar fungsionalnya.

Peristiwa kaitan adalah peristiwa-peristiwa yang berfungsi mengaitkan peristiwa-peristiwa penting (baca: peristiwa fungsional) dalam pengurutan penyajian cerita (atau: secara plot). Lain halnya dengan peristiwa fungsional, peristiwa kaitan kurang mempengaruhi pengembangan plot cerita, sehingga scandainya ditanggalkan pun ia tak akan mempengaruhi logika cerita. Atau, paling tidak, kita masih dapat mengetahui inti cerita secara keseluruhan. Misalnya, perpindahan dari lingkungan yang satu ke lingkungan yang lain, atau dari suasana yang satu ke suasana yang lain, masing-masing dengan permasalahannya, ditampilkan peristiwa-peristiwa "kecil" yang berfungsi mengaitkan keduanya.

Peristiwa-peristiwa kaitan tersebut dapat juga dipandang sebagai (berfungsi) menyelingi—maka dapat juga disebut sebagai **peristiwa selingan**—penampilan peristiwa-peristiwa fungsional. Sebab, jika hanya peristiwa-peristiwa fungsional saja yang terus-menerus ditampilkan, pembaca pun akan merasa terus-menerus diegangkan, dan hal

itu mungkin dirasa kurang menguntungkan. Pembaca perlu dikendalikan dari ketegangan, dan sekaligus dapat meresapi peristiwa "penting" yang telah diceritakan. Justru penyajian antara peristiwa fungsional dan kaitan (serta acuan) secara silih berganti secara menarik inilah yang merupakan salah satu hal yang menyebabkan novel yang bersangkutan berhasil. Selain itu, peristiwa kaitan juga akan memperlempak cerita, menyambung logika cerita, memperkuat adegan dan peristiwa fungsional, dan dapat memberikan kesan ketelitian terhadap berbagai adegan yang dikisahkan.

Peristiwa acuan adalah peristiwa yang tidak secara langsung berpengaruh dan atau berhubungan dengan perkembangan plot, melainkan mengacu pada unsur-unsur lain, misalnya berhubungan dengan masalah perwatakan atau suasana yang melingkupi batin seorang tokoh. Dalam hubungan ini, bukannya alur dan peristiwa-peristiwa penting yang diceritakan, melainkan bagaimana suasana alam dan batin dikisahkan (Luxemburg, 1984: 150-1). Misalnya, munculnya (baca: ditampilkan) berbagai peristiwa tertentu di batin seorang tokoh sewaktu ia akan mengalami kejadian tertentu yang penting. Peristiwa acuan kadang-kadang meramalkan dengan isyarat tentang sesuatu yang akan terjadi, tetapi tidak menyebabkannya. Peristiwa acuan sering memberikan berbagai informasi yang penting artinya bagi pembaca dan sekaligus memberikan wawasan cerita secara lebih luas. Misalnya, adanya peristiwa-peristiwa seperti burung hitamkan terbang cepat dan membentur almari sehingga mati, dan Sakarya yang kejatuhan cecak dalam *Lintang Kemukus Dini Hari*, dianggap Sakarya, atau barangkali juga oleh orang Jawa yang lain, sebagai isyarat bakal terjadinya peristiwa tertentu yang kurang menyenangkan.

Melalui analisis peristiwa akan dapat diketahui jumlah dan perbandingan ketiga jenis peristiwa di atas, sekaligus apakah ia berwujud peristiwa fisik atau batin, dalam sebuah karya fiksi. Jika peristiwa fungsional mendominasi, berjumlah jauh melebihi jumlah peristiwa kaitan dan acuan, plot karya yang bersangkutan cenderung berplot padat. Sebaliknya, jika jumlah peristiwa kaitan dan acuan kurang lebih sama (mungkin hanya sedikit di bawah jumlah peristiwa fungsional) plot karya itu cenderung menjadi longgar. Melalui analisis

peristiwa tersebut akan diketahui juga bagaimana variasi penyajian ketiga jenis peristiwa itu, dominasi dan wujud tindakan tokoh, dan interaksi antar tokoh dalam sebuah karya yang semuanya dapat diwujudkan secara visual (misalnya, dalam bentuk grafik rantai) dan dihitung secara kuantitatif (Nurgiyantoro, 1991: 104-16).

Selain itu, dari kerja analisis tersebut juga dapat diketahui urutan peristiwa berdasarkan urutan waktu kejadiannya. Sebab, urutan waktu kejadian dalam sebuah karya fiksi pada umumnya telah dimanipulasi sehingga peristiwa-peristiwa yang dihadirkan pada awal cerita belum tentu merupakan awal peristiwa, melainkan mungkin peristiwa yang terjadi lebih kemudian atau bahkan merupakan peristiwa akhir cerita (lihat misalnya novel *Atheris*). Sebaliknya, mungkin saja peristiwa-peristiwa yang secara linear berada di tengah atau bahkan akhir cerita justru merupakan kisah awal (lihat misalnya novel *Kabab*). Jadi, dalam hal ini kita akan dapat menentukan jenis plot karya fiksi yang bersangkutan, misalnya apakah ia lebih bersifat progresif-kronologis ataukah *flash-back*, berdasarkan fakta-fakta yang dapat dipertanggungjawabkan.

Kernel dan Satelit. Peristiwa-peristiwa yang ditampilkan dalam sebuah teks naratif tidak saja mempunyai sifat hubungan logis, melainkan juga sifat hierarkhis logis. Sifat hubungan logis menyatakan pada pengertian bahwa peristiwa-peristiwa itu saling berkaitan satu dengan yang lain secara berkausalitas. Sifat hierarkhis, di pihak lain, menunjukkan bahwa antara peristiwa yang satu dengan peristiwa yang lain tidak sama tingkat kepentingannya, ketamaannya, fungsionalitasnya. Artinya, ada peristiwa-peristiwa yang dipentingkan, ditamakan, namun ada pula yang sebaliknya. Peristiwa golongan pertama oleh Roland Barthes disebut sebagai **peristiwa utama** (*major events* 'peristiwa mayor'), sedang golongan kedua sebagai **peristiwa pelengkap** (*minor events* 'peristiwa minor'). Chatman (1980: 53) menyebut peristiwa utama itu sebagai **kernel** (*kernel*), sedang peristiwa pelengkap sebagai **satelit** (*satelits*). Perbedaan peristiwa ke dalam kategori ini ternyata ada kesamaannya dengan perbedaan Luxembourg di atas, yaitu yang berupa adanya peristiwa fungsional, kaitan, dan acuan.

Kernel—yang dalam rangka pemahaman karya fiksi menjadi bagian kode hermeneutik—amat menentukan perkembangan plot (*events*). Ia merupakan momen naratif yang menandakan inti permasalahan pada arah seperti yang dimaksudkan oleh peristiwa. Ia menentukan struktur cerita, misalnya apakah hanya ada satu atau beberapa arah cerita (jadi, ada atau tidaknya sub-subplot). Kernel, dengan demikian, tak mungkin dapat dihilangkan tanpa merusak logika cerita. Satelit, di pihak lain, tidak memiliki fungsi menentukan arah perkembangan tanpa atau merusak cerita. Oleh karena itu, satelit dapat saja dihilangkan tanpa harus merusak logika cerita (misalnya, hal itu dilakukan orang sewaktu membuat sinopsis), walau penghilangan unsur peristiwa itu tentu saja akan mengurangi kadar keindahan karya naratif karya yang bersangkutan (Chatman, 1980: 54).

Apa yang ditampilkan dalam peristiwa-peristiwa pelengkap, satelit, bergantung pada peristiwa utama, kernel. Satelit diperlukan untuk menunjukkan eksistensi kernel, namun hal itu tidak bersifat esensialnya. Fungsi satelit adalah untuk mengisi, mengelaborasi, melengkapi, dan menghubungkan antarkernel. Kehadiran (unsur peristiwa) satelit itu sendiri dapat sebelum atau sesudah kernel.

Pembedaan antara peristiwa mana yang tergolong kernel dan sebaliknya mana yang satelit, sebenarnya bersifat psikologis dan merupakan aktivitas kognitif, dan karenanya antara pembaca yang satu dengan yang lain dapat berbeda pendirian. Terhadap peristiwa tertentu yang mencolok, kita akan dengan mudah dan sependapat untuk mengategorikannya sebagai kernel, namun belum tentu demikian untuk peristiwa-peristiwa lain yang tergolong "agak dan kurang penting". Misalnya, peristiwa Ni, dalam novel *Carriage* yang memuatkan untuk meneruskan usaha pembatikan orang tuanya Pak dan Ibu Ni—yang ternyata berakhir fatal: jatuh sakit dan kemudian meninggalnya ibunya—mungkin disepakai banyak pembaca sebagai kernel. Demikian pula halnya dengan keputusan pembatikan Setadewa—dalam *Haring-burung Manyar*—terhadap Belanda sebagai balas dendam terhadap Jepang karena salah seorang perwiranya menggendak ibunya. Demikian pula halnya dengan peristiwa-peristiwa "penting dan mencolok" dalam novel-novel yang lain. Pengkategorian peristiwa ke dalam

kelompok-kelompok di atas, walau bukannya tanpa kritik, dalam banyak hal menentukan pengembangan teori naratif.

b. Konflik

Konflik (*conflict*), yang *notabene* adalah kejadian yang tergolong penting (jadi, ia akan berupa peristiwa fungsional, utama, atau kernel), merupakan unsur yang esensial dalam pengembangan plot. Pengembangan plot sebuah karya naratif akan dipengaruhi—untuk tidak dikatakannya: ditentukan—oleh wujud dan isi konflik, bangunan konflik, yang ditampilkan. Kemampuan pengarang untuk memilih dan membangun konflik melalui berbagai peristiwa (baik aksi maupun kejadian) akan sangat menentukan kadar kemenarikan, kadar *suspense*, cerita yang dihasilkan. Misalnya, peristiwa-peristiwa manusiawi yang seru, yang sensasional, yang saling berkaitan satu dengan yang lain dan menyebabkan munculnya konflik-konflik yang kompleks, biasanya cenderung disenangi pembaca. Bahkan sebenarnya, yang dihadapi dan menyita perhatian pembaca sewaktu membaca suatu karya naratif adalah (terutama) peristiwa-peristiwa konflik, konflik yang semakin memuncak, klimaks, dan kemudian penyelesaian.

Konflik meryarat pada pengertian sesuatu yang bersifat tidak menyenangkan yang terjadi dan atau dialami oleh tokoh-tokoh cerita, yang, jika tokoh-tokoh itu mempunyai kebebasan untuk memilih, ia (mereka) tidak akan memilih peristiwa itu menimpa dirinya (Meredith & Fitzgerald, 1972: 27). Konflik adalah sesuatu yang dramatik, mengacu pada pertarungan antara dua kekuatan yang seimbang dan menyiratkan adanya aksi dan aksi balasan (Wellek & Warren, 1989: 285). Konflik, dengan demikian, dalam pandangan kehidupan yang normal-wajar-faktual, artinya bukan dalam cerita, meryarat pada konotasi yang negatif, sesuatu yang tak menyenangkan. Itulah sebabnya orang lebih suka memilih menghindari konflik dan mengabdikan kehidupan yang tenang.

Namun, tidak demikian halnya untuk cerita yang dieksnaratifkan. Kehidupan yang tenang, tanpa adanya masalah (serius) yang memacu munculnya konflik, dapat berarti "tak akan ada cerita, tak akan

ada plot". Peristiwa kehidupan baru menjadi cerita (plot) jika memunculkan konflik, masalah yang sensasional, bersifat dramatik, dan karenanya menarik untuk diceritakan. Jika hal itu tak dapat ditemui dalam kehidupan nyata, pengarang sengaja menciptakan konflik secara imajinatif dalam karyanya. Situasi kehidupan yang tenang dan tanpa konflik dapat juga dikisahkan—misalnya sebagai pelengkap, peristiwa kelam—namun jika berkepanjangan, hal itu justru akan menurunkan kadar *suspense* karya yang bersangkutan.

Hal itu tampaknya sesuai dengan sifat manusia pada umumnya yang senang sesuatu yang berbau gosip, apalagi yang sensasional. Keadaan semacam itu, khususnya jika menimpa orang-orang tertentu yang terpendang, biasanya akan menjadi "santapan" yang menarik. Padahal, jika dimungkinkan, orang tersebut pasti menolak peristiwa-konflik-dramatik-sensasional itu menimpa dirinya. Terlepas dari hal tersebut, kenyataan itu menunjukkan bahwa sebenarnya orang membutuhkan cerita tentang berbagai masalah hidup dan kehidupan manusia untuk memenuhi kebutuhan batinnya, memperkaya pengalaman jiwanya. Dalam hal ini, pengarang yang mempunyai sifat peka, reaktif, dan menghayati kehidupan ini secara lebih intensif, menyadari kebutuhan tersebut. Maka, ia sengaja mengangkat cerita dengan menampilkan berbagai peristiwa plot yang menarik.

Peristiwa dan konflik biasanya berkaitan erat, dapat saling menyebabkan terjadinya satu dengan yang lain, bahkan konflik pun bukannya merupakan peristiwa. Ada peristiwa tertentu yang dapat menimbulkan terjadinya konflik. Sebaliknya, karena terjadi konflik, peristiwa-peristiwa lain pun dapat bermunculan, misalnya yang sebagai akibatnya. Konflik demi konflik yang disusun oleh peristiwa demi peristiwa akan menyebabkan konflik menjadi semakin meningkat. Konflik yang telah sedemikian meruncing, katakana sampai pada puncak, disebut klimaks.

Bentuk peristiwa dalam sebuah cerita, sebagaimana telah dikemukakan, dapat berupa peristiwa fisik ataupun batin. Peristiwa fisik melibatkan aktivitas fisik, ada interaksi antara seorang tokoh cerita dengan sesuatu yang di luar dirinya: tokoh lain atau lingkungan. Peristiwa batin adalah sesuatu yang terjadi dalam batin, hati, seorang

tokoh. Kedua bentuk peristiwa tersebut saling berkaitan, saling menyebabkan terjadinya satu dengan yang lain. Bentuk konflik, sebagai bentuk kejadian, dapat pula dibedakan ke dalam dua kategori: **konflik fisik dan konflik batin, konflik eksternal (external conflict) dan konflik internal (internal conflict)** (Stanton, 1965: 16).

Konflik eksternal adalah konflik yang terjadi antara seorang tokoh dengan sesuatu yang di luar dirinya, mungkin dengan lingkungan alam mungkin lingkungan manusia. Dengan demikian, konflik eksternal dapat dibedakan ke dalam dua kategori, yaitu konflik fisik (*physical conflict*) dan konflik sosial (*social conflict*) (Jones, 1968: 30). Konflik fisik (atau disebut juga: **konflik elemental**) adalah konflik yang disebabkan adanya perbenturan antara tokoh dengan lingkungan alam. Misalnya, konflik dan atau permasalahan yang dialami seorang tokoh akibat adanya banjir besar, kemarau panjang, gunung meletus, dan sebagainya. Konflik sosial, sebaliknya, adalah konflik yang disebabkan oleh adanya kontak sosial antarmanusia, atau masalah-masalah yang muncul akibat adanya hubungan antarmanusia. Ia antara lain berwujud masalah perburuhan, penindasan, perecekokan, peperangan, atau kasus-kasus hubungan sosial lainnya. Konflik internal (atau: **konflik kejiwaan**), di pihak lain, adalah konflik yang terjadi dalam hati, jiwa seorang tokoh (atau: tokoh-tokoh) cerita. Jadi, ia merupakan konflik yang dialami manusia dengan dirinya sendiri, ia lebih merupakan permasalahan intern seorang manusia. Misalnya, hal itu terjadi akibat adanya pertentangan antara dua keinginan, keyakinan, pilihan yang berbeda, harapan-harapan, atau masalah-masalah lainnya.

Akhirnya perlu ditegaskan bahwa kedua ('ketiga') konflik tersebut saling berkaitan, saling menyebabkan terjadinya satu dengan yang lain, dan dapat terjadi secara bersamaan. Artinya, konflik-konflik itu dapat sekaligus terjadi dan dialami oleh seorang tokoh cerita dalam waktu yang bersamaan, walau tingkat intensitasnya mungkin saja tidak sama. Tingkat kompleksitas konflik yang ditampilkan dalam sebuah karya fiksi, dalam banyak hal, menentukan kualitas, intensitas, dan kemenarikan karya itu. Bahkan, mungkin tak berlebihan jika dikatakan bahwa menulis cerita sebenarnya tidak lain adalah membangun dan atau mengembangkan konflik itu. Konflik itu sendiri dapat dicari,

ditemukan, dimajinasikan, dan dikembangkan berdasarkan konflik yang dapat ditemui di dunia nyata.

Guru Isa dalam *Jalan Tak Ada Ujung*, misalnya, adalah seorang yang mengalami trauma rasa takut, maka ia lebih merasakan konflik internal daripada eksternal. Tumbuhnya rasa takut yang kemudian menyebabkan impotensi pada dirinya memang disebabkan dan ditingkatkan intensitasnya oleh kejadian dan atau konflik luar. Misalnya, sewaktu istrinya, Fatimah, mengambil anak angkat, atau ketika mengetahui istrinya itu bermain serong dengan Hazil, pemuda pejuang yang sekaligus kawannya. Bahkan ketika Isa telah berdamai dengan rasa takutnya, takutnya hilang, pun hal itu disebabkan oleh adanya kejadian dan konflik luar. Namun, semua kejadian dan konflik itu direaksi secara internal oleh Isa. Reaksi internal itu ternyata jauh lebih kuat mempengaruhi dirinya sehingga menyebabkan konflik batin semakin bertumpuk, yaitu yang berupa rasa takut yang demikian mendalam dan impotensi.

Kejadian dan konflik yang dialami Hazil, di pihak lain, lebih bersifat eksternal. Kejadian dan konflik yang dialaminya lebih banyak berhubungan dengan kekerasan, perjuangan melawan penjajah. Demikian juga hubungannya dengan Fatimah, terlihat lebih bersifat luaran dan tidak menimbulkan konflik batin—misalnya munculnya perasaan cinta pada keduanya sehingga menyebabkan terjadinya konflik cinta segi tiga. Bahkan, tampaknya perasaan berdosanya atau berkhianat pada kawan pun tak begitu dirasakan oleh Hazil. Kejadian dan konflik yang dialami secara fisik dirasakan oleh Hazil sebagai sesuatu yang biasa, apalagi dalam suasana perang, dipandang secara optimis, bahkan setengah bergurau, sehingga tidak menimbulkan konflik batin sebagai-mana yang dialami oleh Guru Isa.

Konflik internal dan eksternal yang terdapat dalam sebuah karya fiksi, dapat terdiri dari bermacam-macam wujud dan lingkungan kekungannya. Konflik-konflik itu dapat berfungsi sebagai konflik utama atau sub-subkonflik (konflik-konflik tambahan). Tapi konflik tambahan haruslah bersifat mendukung—karenaanya mungkin dapat juga disebut sebagai **konflik pendukung**—dan mempertegas kehadiran dan eksistensi konflik utama, konflik sentral (*central conflict*), yang sendiri

dapat berupa konflik internal atau eksternal atau keduanya sekaligus. Konflik utama inilah yang merupakan inti plot, inti struktur cerita, dan sekaligus merupakan pusat pengembangan plot karya yang bersangkutan.

Konflik utama sebuah cerita mungkin berupa pertentangan antara kesetiaan dengan pengkhianatan, cinta kekasih dengan cinta tanah air (atau cinta yang lain), kejujuran dengan kecurasan, perjuangan tanpa pamrah dengan penuh pamrah, kebajikan dengan kejahatan, keberanian dengan ketakutan, kesucian moral dengan kejahatan moral, perasaan religiusitas dengan bukan religiusitas, peperangan dengan cinta perdamaian, dan sebagainya. Konflik utama biasanya berhubungan erat dengan makna yang ingin dikemukakan pengarang: tema (utama) cerita. Usaha menemukan dan memahami konflik utama sebuah cerita, dengan demikian, amat membantu untuk menemukan dan memahami makna yang dikandungnya.

Konflik utama internal pada umumnya dialami oleh (dan atau ditimpakan kepada) tokoh utama cerita: tokoh protagonis. Hal itu terutama terlihat pada karya-karya yang bersudut pandang orang pertama (gaya aku), misalnya pada novel *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*, *Pada Sebuah Kapal*, *Keberangkatan*, *Di bawah Lindungan Kabah*, dan *Atheis*. Konflik utama eksternal juga dialami dan disebabkan oleh adanya pertentangan antar tokoh utama, yang berwujud tokoh protagonis dan tokoh (atau: "pihak") antagonis. Adanya pertentangan dan berbagai konflik inilah yang membawa cerita sampai ke klimaks. Sebuah karya dipandang sebagai konflik utama internal atau eksternal, sebenarnya, lebih dilihat dari konflik mana yang mendominasi, sedang pada kenyataannya keduanya pasti akan sama-sama muncul.

c. Klimaks

Konflik dan klimaks merupakan hal yang amat penting dalam struktur plot, keduanya merupakan unsur utama plot pada karya fiksi. Konflik demi konflik, baik internal maupun eksternal, inilah jika telah mencapai titik puncak menyebabkan terjadinya klimaks. Dengan

demikian, terdapat kaitan erat dan logis antara konflik dengan klimaks. Klimaks hanya dimungkinkan ada dan terjadi jika ada konflik. Namun, tidak semua konflik harus mencapai klimaks—hal itu mungkin sejalan dengan keadaan bahwa tidak semua konflik harus mempunyai penyelesaian. Masalah itu masih harus dilihat apakah konflik itu merupakan konflik utama ataukah konflik(-konflik) tambahan—sebuah konflik yang lebih disebabkan, dialami, dan dilakukan oleh tokoh(-tokoh) tambahan. Sebuah konflik akan menjadi klimaks atau tidak, (diselesaikan atau tidak), dalam banyak hal akan dipengaruhi oleh sikap, kemampuan (betrangkali juga: kemampuan), dan tujuan pokok pengarang dalam membangun konflik sesuai dengan tuntutan dan koherensi cerita.

Klimaks, menurut Stanton (1965: 16), adalah saat konflik telah mencapai tingkat intensitas tertinggi, dan saat (hal) itu merupakan sesuatu yang tidak dapat dihindari kejadiannya. Artinya, berdasarkan tuntutan dan kelogisan cerita, peristiwa dan saat itu memang harus terjadi, tidak boleh tidak. Klimaks sangat menentukan (arah) perkembangan plot. Klimaks merupakan titik pertemuan antara dua (atau lebih) hal (keadaan) yang dipertentangkan dan menentukan bagaimana permasalahan (konflik itu) akan diselesaikan. Secara lebih ekstrem, berangkali, boleh dikatakan bahwa dalam klimaks "nasib" (dalam pengertian yang luas) tokoh utama (protagonis dan antagonis) cerita akan ditentukan.

Berhadapan dengan sebuah karya fiksi, yang lebih sering kita temui dan rasakan, ternyata tidak mudah untuk menentukan klimaks. Klimaks, memang, mungkin tidak bersifat spektakuler. Di samping itu, sering kali konflik-konflik pendukung yang juga terdapat dalam cerita novel itu juga memiliki potensi untuk sampai ke klimaks. Dengan demikian, mungkin saja dalam sebuah cerita terdapat lebih dari satu klimaks, tergantung pada "jumlah" konflik yang dibangun. Keadaan itu berbeda dengan yang ada pada cerita pendek. Pada cerpen, berhubungan hanya menampilkan satu konflik utama, peristiwa mana yang dapat dipandang sebagai klimaks secara relatif lebih mudah ditentukan atau diucapkan. Namun, sebagai bahan perhatian dan pertimbangan, klimaks (utama) sebuah cerita akan terdapat pada konflik utama, dan hal itu akan dialami oleh tokoh(-tokoh) utama cerita.

Persolannya yang kemudian adalah konflik yang dilakui oleh tokoh utama itu pun kadang-kadang lebih dari sebuah yang tergolong "penting" dan karenanya dapat pula dipandang, atau dicalonkan, sebagai klimaks. Peristiwa-peristiwa-konflik itu biasanya tak mudah untuk dibedakan mana yang lebih penting (baca: lebih tepat untuk dinyatakan sebagai klimaks) dari yang lain, sehingga semuanya mempunyai peluang yang sama untuk dianggap sebagai klimaks. Dalam hal ini kejelian kita dituntut untuk menentukan konflik mana yang lebih penting dalam hubungannya dengan bangunan plot secara keseluruhan.

Berdasarkan hal-hal di atas kita dapat mempertimbangkan, walaupun mungkin mengalami keretakan, klimaks sebuah karya fiksi. Klimaks novel *Jalan Tak Ada Ujung* misalnya, apakah pada saat Guru Isa membaca surat kabar yang memuat berita tentang kapalnya para peleton granat sehingga ia jatuh pingsan, ataukah sewaktu ia disiksa oleh polisi militer, atau justru pada saat ia menyadari kesembuhan impotensinya? Ketiga peristiwa itu amat berpengaruh terhadap konflik yang ada pada diri Guru Isa, dan karenanya juga terhadap arah pengembangan plot. Peristiwa pertama menyebabkan Guru Isa merasa damai dengan risak takutnya, hilang rasa takutnya, setelah sekian lama dicekam konflik ketakutan. Peristiwa kedua, yang terjadi setelah peristiwa pertama, menyebabkan tumbuhnya keberanian dan potensi (sebagai kebalikan impotensi) dalam diri Guru Isa. Peristiwa ketiga, eras kejadiannya dengan yang kedua, merupakan akhir penderitaan Guru Isa selama ini, ketakutan dan impotensi, sehingga ia berani menatap hari esok dengan harapan-harapan.

Di mana pulakah letak klimaks novel *Pada Sebuah Kapal*? Apakah sewaktu Sri, si aku, mendengar berita bahwa Saputro, kekasihnya meninggal akibat kecelakaan pesawat terbang? Ataukah sewaktu Sri bermain cinta (menyeleweng, serong) dengan seorang kapten kapal yang ditumpanginya. Michel, yang ternyata dicintai dan mencintainya, dan yang secara kebetulan mempunyai latar belakang kehidupan keluarga yang mirip dengan Sri itu, ataukah pada saat (atau peristiwa) yang lain? Di mana pulakah letak klimaks novel-novel lain seperti *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*, *Keluarga Permana*, *Burung-burung Manyar*, *Ronggeng Dukuh Paruk*, *Mati dan Cinta*,

Harmoni Harimau, *Caring*, *Para Pribayi*, dan lain-lain? Klimaks novel-novel tersebut, antara lain, dapat dikenali melalui konflik-konflik utama yang dipertani oleh tokoh utama, berturut-turut yaitu tokoh Fuyuko, Permana, Setodewo (dan Larasati), Ratus dan Smiti, Sadel, Hiyung dan Wak Karok, Bu Bei (Pak Bei dan Ni), Lanlip (Sastradarsana). Menentukan klimaks sebuah cerita, memang, diperlukan sebagai pertimbangan, kejelian, dan kekritisan dalam membaca karya fiksi yang bersangkutan. Perhatian di mana letak klimaks sebuah karya fiksi, sebagaimana halnya dengan aspek-aspek yang lain, orang dapat berbeda pendapat.

4. KAIIDAH PEMPLOTAN

Sebagaimana telah dikemukakan, novel merupakan sebuah karya yang bersifat imajiner dan kreatif. Sifat kreativitas itu antara lain terlihat pada kebebasan pengarang untuk mengemukakan (baca: menciptakan) cerita, peristiwa, konflik, tokoh, dan lain-lain yang termasuk dalam aspek "material" fiksi, dengan teknik dan gaya yang paling disukai. Tentu saja kesemuanya itu tak akan lepas dari kontrol tujuan estetis, karena adanya unsur kreativitas inilah dimungkinkan sekali pengarang menciptakan karya yang baru, asli, yang belum pernah dikemukakan orang sebelumnya. Adanya unsur kebaruan dan keaslian, baik yang menyangkut apa yang ingin dikemukakan maupun terlebih bagaimana ingin mengemukakan, dalam banyak hal, khususnya dalam pendekatan struktural, dipandang sebagai kriteria yang penting untuk menilai keberhasilan karya yang bersangkutan sebagai karya sastra.

Masalah kreativitas, kebaruan, dan keaslian dapat juga menyangkut masalah pengembangan plot. Pengarang memiliki kebebasan untuk memilih cara untuk mengembangkan plot, membangun konflik, menyusun penyajian peristiwa, dan sebagainya sesuai dengan selera estetisnya. Mencari kebaruan cara pengucapan dalam karya sastra merupakan suatu hal yang esensial. Pengarang tak mau hanya berlaku dan bersifat "menjiplak" sesuatu yang telah dikemukakan dan dipergunakan orang sebelumnya, apalagi sampai menciptakan karya yang

bersifat stereotip, karena yang demikian berarti akan mengurangi dan bahkan menghilangkan unsur kepribadian diri sendiri. Justru dalam hal inilah, antara lain, letak kreativitas karya sastra sebagai karya seni.

Dalam usaha pengembangan plot, pengarang juga memiliki kebebasan kreativitas. Namun, dalam karya fiksi yang tergolong konvensional, kebebasan itu bukannya tanpa "aturan". Ada semacam aturan, ketentuan, atau kaidah pengembangan plot (*the laws of plot*) yang perlu dipertimbangkan. Tentu saja "aturan" itu bukan merupakan "harga mati". Sebab, adanya penyimpangan terhadap sesuatu yang telah mengkonvensi merupakan suatu hal yang wajar—atau bahkan, seperti disebut di atas: esensial—dalam karya sastra pada karya-karya yang tergolong inkonvensional. Kaidah-kaidah pemplotan yang dimaksud meliputi masalah **plausibilitas** (*plausibility*), adanya unsur kejutan (*surprise*), **rasa ingin tahu** (*suspense*), dan **kepaduan** (*unity*) (Kenny, 1966: 19-22).

a. Plausibilitas

Plausibilitas: menyaran pada pengertian suatu hal yang dapat dipercaya sesuai dengan logika cerita. Plot sebuah cerita haruslah memiliki sifat plausibel, dapat dipercaya oleh pembaca. Adanya sifat dapat dipercaya itu juga merupakan hal yang esensial dalam karya fiksi, khususnya yang konvensional. Pengembangan plot cerita yang tak plausibel dapat menghingug dan merugikan pembaca, misalnya karena tidak ada atau tidak jelasnya unsur kausalitas. Lebih dari itu, orang mungkin akan menganggap bahwa karya yang bersangkutan menjadi kurang bernilai (literer).

Permasalahan yang kemudian muncul adalah, bagaimanakah sebuah cerita dikatakan memiliki sifat plausibilitas?

Plausibilitas mungkin dikaitkan dengan realitas kehidupan sesuatu yang ada dan terjadi di dunia nyata. Jadi, sebuah cerita yang mencerminkan realitas kehidupan, sesuai dan atau tidak bertentangan dengan sifat-sifat dalam kehidupan faktual, atau dapat diterima secara akal—tentu saja hal itu juga dengan mempergunakan kriteria realitas. Akan tetapi, dalam hal ini, kita haruslah bersikap hati-hati. Kriteria

masuk akal dengan acuan realitas kehidupan" bukan merupakan jaminan satu-satunya bahwa sebuah cerita akan bersifat plausibel. Banyak cerita yang jika dikur dengan kriteria tersebut tergolong tidak masuk akal, namun cerita-cerita itu memiliki kadar plausibilitas yang dapat dipertanggungjawabkan. Di samping itu, penilaian bersifat realistik atau tidaknya sebuah karya tidak semata-mata disebabkan oleh tokoh, peristiwa, dan latar itu bersifat tipikal dengan kenyataan, sehingga ataupun seluruhnya.

Pengertian realitas itu sendiri menyaran pada sesuatu yang yang kompleks, mungkin realitas faktual, mungkin realitas imajiner, dan mungkin pula perpaduan antara keduanya. Kejadian yang hanya bersifat realitas imajiner dapat menjadi "tidak masuk akal" jika semata-mata dikur dengan kriteria realitas faktual. Padahal, karya sastra seperti telah diakui, justru berinti-hakikat karya yang bersifat kreatif-mendaliif. Artinya, unsur kreativitas dan imajinatif itu justru menduduki posisi yang ditutamakan.

Sebuah cerita dikatakan memiliki sifat plausibel jika tokoh-tokoh cerita dan dunianya dapat diimajinasi (*imaginable*) dan jika para tokoh dan dunianya tersebut serta peristiwa-peristiwa yang dikemukakan mungkin saja dapat terjadi (Stanton, 1965: 13). Untuk itu, sebuah cerita haruslah memiliki sifat konsisten—suatu hal yang amat esensial dalam sebuah cerita. Sebuah cerita, khususnya tokoh-tokoh cerita, jika ditangani secara tidak konsisten, misalnya yang berkaitan dengan tindakan, tingkah laku, sikap, cara berpikir dan merasa, pendirian, pandangan, keyakinan, dan lain-lain, akan berakibat sulit diimajinasi. Sebaliknya, jika tokoh-tokoh cerita itu diungkapkan secara konsisten, tak terjadi pertentangan dalam penyifatan dan penyikapkan dalam diri seorang tokoh, misalnya antara tindakan dan tingkah lakunya sesuai dengan cara berpikir dan bersikap, sesuai dengan kepribadian dan motivasinya, mereka akan mudah diimajinasi, dan hal itu berarti: bersifat plausibel. Andapun terjadi perubahan pada diri seorang tokoh, hal itu haruslah dapat dipertanggungjawabkan dari hubungan sebab akibat.

Dengan demikian, dalam kaitannya dengan masalah plausibilitas, yang dipersalahkan bukanlah pertanyaan: "Apakah seseorang (dari dunia

realitas) mempunyai langkah laku seperti yang dilakukan oleh tokoh cerita?". Pemertanyaan itu yang tepat adalah: "Apakah seseorang (tertentu) dalam situasi yang tertentu pula akan bertindak seperti yang dilakukan tokoh cerita itu?", atau "Apakah jika seseorang berada dalam persoalan dan situasi seperti yang dialami tokoh cerita akan bertindak seperti yang dilakukan oleh tokoh itu?".

Cerita fiksi, memang, sering menampilkan tokoh, situasi, dan kejadian yang bersifat khusus, yang mungkin saja dapat terjadi, walaupun sendiri tak pernah terjadi. Situasi yang bersifat khusus itu, barangkali luar biasa atau dramatik-sensasional, adalah sesuatu yang harus didapati dan disikapi oleh tokoh tersebut (barangkali: kita), mau tidak mau. Sebuah cerita dikatakan berkadar plausibilitas jika memiliki kebenaran untuk dirinya sendiri. Artinya, sesuai dengan tuntutan cerita dan, ia tidak bersifat meragukan. Plausibilitas cerita tidak berarti bahwa cerita merupakan penitran realitas belaka, melainkan lebih disebabkan ia memiliki koherensi pengalaman kehidupan. Pengalaman kehidupan kita dari yang bersifat sepotong-sepotong itu akan tampak koheren dan menjadi satu pengalaman kehidupan yang padu jika saling berkaitan. Dalam realitas kehidupan, kita sering memperoleh berbagai pengalaman baru dan mungkin kurang berkaitan antara yang satu dengan yang lain. Hal itu menunjukkan bahwa, sebenarnya, realitas kehidupan yang kita alami justru lebih misterius, variatif, dan kurang koheren daripada dengan yang ada pada karya fiksi. Karya fiksi bahkan tidak mungkin menampilkan berbagai pengalaman dan kejadian, yang tak berkaitan sama sekali jika ia akan mempertahankan adanya unsur koherensi dan konsistensi.

Deus ex Machina. Istilah *deus ex machina* berasal dari bahasa Latin yang berarti *a god from machine*, yang barangkali dapat dimondesikan sebagai 'dewa dari langit', 'dewa turun dari langit'. Istilah tersebut aslinya dipergunakan untuk mendeskripsikan kebiasaan para dramawan pada masa Yunani klasik untuk mengubah sebuah drama dengan menurunkan dewa ke panggung untuk membantu memecahkan persoalan yang dihadapi para tokoh. Dewa dianggap "orang" yang serba mengetahui maka apa yang dikatakannya dianggap benar. Cerita-cerita lama di Jawa pun banyak memanfaatkan jawa

—biasanya dewa Barata Narada—untuk keperluan yang sama. Dalam cerita Panji misalnya, Barata Narada "diturunkan" untuk memberi petunjuk kepada Candia Kirana dalam pengembaraannya mencari kekasihnya, Panji Asmarabangun.

Dewa ini *deus ex machina* dipergunakan dalam pengertian sebagai penggunaan cara-cara yang tampak dipaksakan sehingga memang masuk akal, rendah kadar plausibilitasnya. Ia dipergunakan pengarang yang mengalami kesulitan dalam mengembangkan plot ceritanya (Abrams, 1981: 41). Menghubungkan berbagai kejadian yang akan diceritakan ke dalam karya, artinya mencapai efek koherensi, aktualnya tidak mudah. Padahal, setiap kejadian yang dikisahkan haruslah mempunyai kaitan, baik secara logika, sebab akibat, maupun yang lain. Kejadian yang ditampilkan dalam sebuah cerita, lain halnya dengan kejadian faktual yang terlibat dalam kehidupan sehari-hari, dikeksi khususnya dari segi kedramatikannya dan keberkaitan. Jika ada peristiwa (peristiwa) tertentu yang ditampilkan begitu saja tanpa ada keterkaitan dengan peristiwa-peristiwa yang lain atau tanpa ada latar yang memperkuatnya—jadi semata-mata hanya untuk mempertajam cerita saja—ia akan menjadi kurang koheren, kurang berkait secara logis, kurang kadar plausibilitasnya, dan karenanya dapat dikatakan mengandung unsur *deus ex machina*.

Peristiwa Hanafi digigit anjing gila dalam *Salah Asuhan*, misalnya, dapat dianggap sebagai kurang berkaitan dengan peristiwa-peristiwa yang lain, kurang logis, dan mengandung unsur *deus ex machina*. Peristiwa itu ditampilkan semata-mata untuk mempertemukan Hanafi dengan Corrie di Jakarta. Kejadian itu menjadi kurang logis, tidak kuat, karena tak disertai peristiwa (peristiwa) atau informasi lain yang memperkuat atau sebagai latarnya. Andaikata kejadian itu disertai keadaan latar yang kuat, misalnya dengan diceritakannya bahwa di kota Padang sedang terjangkit penyakit gila anjing, atau sering ada anjing gila berkebaran di mana-mana, dan lain-lain, kejadian yang menimpa Hanafi tersebut tentunya logis, dan karenanya menjadi bersifat plausibel.

b. Suspense

Sebuah cerita yang baik pasti memiliki kadar *suspense* yang tinggi dan terjaga. Atau, lebih tepatnya, mampu membangkitkan *suspense*, membangkitkan rasa ingin tahu di hati pembaca. Jika mau ingin tahu pembaca mampu dibangkitkan dan terus terjaga dalam sebuah cerita, dan hal itu berarti cerita tersebut menarik perhatiannya, pasti akan mendorong kemauannya untuk membaca terus cerita yang dihadapinya sampai selesai. Adanya unsur *suspense* (yang kuat) dalam plot sebuah karya fiksi merupakan suatu hal yang esensial. Apalagi artinya cerita jika pembaca tidak tertarik untuk membacanya, dan bukankah itu konyol namanya?

Suspense merayan pada adanya perasaan semacam kurang puas terhadap peristiwa-peristiwa yang akan terjadi, khususnya yang menimpa tokoh yang diberi rasa simpati oleh pembaca (Abrams, 1981: 138). Atau, merayan pada adanya harapan yang belum pasti pada pembaca terhadap akhir sebuah cerita (Kenney, 1966: 21). *Suspense* tidak semata-mata berurusan dengan perasaan ketidakakutuhan pembaca terhadap kelanjutan cerita, melainkan lebih dari itu, ada kesadaran dan yang seolah-olah terlibat dalam kemungkinan-kemungkinan yang akan terjadi dan dialami tokoh cerita. Unsur *suspense*, bagaimanapun, akan mendorong, menggetik, dan memotivasi pembaca untuk selalu mengikuti cerita, mencari jawab rasa ingin tahu terhadap kelanjutan dan akhir cerita.

Foreshadowing. Jika *suspense* dipandang mampu memotivasi, menarik, dan mengikat pembaca, ia haruslah dijaga terus-menerus. "Keberadaannya" dalam sebuah cerita. Hal itu merupakan salah satu "tugas" pengarang sebab dialah yang empunya cerita, yang mengorganisasikan konflik dan plot cerita. Jika unsur *suspense* secara terus-menerus terjaga dan secara kuat melingkupi perkembangan plot pembaca masih akan merasa penasaran jika belum menyelesaikan ceritanya. Kuat atau tidaknya kadar *suspense* sebuah cerita ikut menentukan keberhasilan karya yang bersangkutan sebagai karya fiksi. Salah satu cara untuk membangkitkan *suspense* sebuah cerita adalah dengan menampilkan apa yang disebut *foreshadowing*.

Foreshadowing merupakan penampikan peristiwa(peristiwa) tertentu yang bersifat mendahului—namun biasanya ditampilkan secara tidak langsung—terhadap peristiwa(peristiwa) penting yang akan dikembangkan kemudian. *Foreshadowing*, dengan demikian, dapat dipandang sebagai semacam pertanda akan terjadinya peristiwa atau konflik yang lebih besar atau lebih serius. Pertanda, pembayangan, atau bayangkali semacam isyarat (mungkin juga: firasat) itu, dalam cerita tradisional sering berupa mimpi-mimpi tertentu, kejadian-kejadian tertentu, atau tanda-tanda lain yang dipandang orang (dari kelompok sosial tertentu) sebagai suatu isyarat, firasat, tentang bakal terjadinya suatu bencana. Hal itu, misalnya, terjadi pada novel *Siri Nurbaya*. Menjelang perpisahan Nurbaya dengan Samsul Bahri yang akan melanjutkan sekolah ke Jakarta, Nurbaya mengalami mimpi. Peristiwa mimpi itu dalam rangkaian plot cerita merupakan isyarat bakal terjadinya bencana di antara keduanya, dan belakangan bencana itu memang terjadi. Jadi, sebelum sampai pada kejadian-kejadian-bencana itu sendiri, pembaca yang percaya pada isyarat semacam itu, tentunya sudah dapat menduga bahwa akan terjadi bencana yang menimpa kedua tokoh itu di belakang hari. Dalam cerita detektif, hal tersebut dapat berupa barang, ucapan, kejadian, atau sesuatu yang lain yang tampak tak berarti bagi kebanyakan orang atau kaitannya dengan logika cerita, namun mendapat perhatian khusus dari detektif yang menyelidiki kasus itu, dan baru belakangan diketahui bahwa hal-hal itu justru yang menjadi kunci pemecahan kasus.

Plot, sebagaimana dikatakan Forster, bersifat misterius. Kejadian-kejadian penting dalam sebuah cerita tidak akan dikemukakan sekaligus di awal cerita atau dalam sebuah satuan cerita. Sebab, jika demikian halnya, cerita yang lebih kemudian pengisahannya akan menjadi kurang menarik lagi. Konflik yang diceritakan biasanya ditimbulkan sedikit demi sedikit dengan intensitas yang semakin meningkat. Hal ini, sebenarnya, merupakan suatu cara untuk mempertahankan *suspense* cerita itu. Pemertahanan *suspense* sering tak mudah dilakukan, apalagi jika pengarang "tergoda" untuk mengisahkan hal lain yang kurang secara langsung berkaitan dengan konflik secara bekepanjangan. Atau mungkin sebaliknya, pengarang justru segera "mem-

bertahukan" bagaimana akhir kemusteriusan ceritanya, walau mungkin secara tidak sengaja, dan karenanya pembaca sudah dapat menebak (atau mungkin cerita memang tak memberikan kejutan).

e. Surprise

Plot sebuah cerita yang menarik, di samping mampu membangun *suspense*, rasa ingin tahu pembaca, juga mampu memberikan *surprise*, kejutan, sesuatu yang bersifat mengejutkan. Plot sebuah karya fiksi dikatakan memberikan kejutan jika sesuatu yang dikisahkan atau kejadian-kejadian yang ditampilkan menyimpang, atau bahkan bertentangan dengan harapan kita sebagai pembaca (Abrams, 1981: 139). Jadi, dalam karya itu terdapat suatu penyimpangan, pelanggaran, dan atau pertentangan antara apa yang ditampilkan dalam cerita dengan apa yang "telah menjadi biasanya". Dengan kata lain, sesuatu yang telah mentradisi, yang telah mengkonvensi dalam penulisan karya fiksi, disimpangi atau dilanggar dalam penulisan karya fiksi itu.

Sesuatu yang bersifat bertentangan itu dapat menyangkut berbagai aspek pembangunan karya fiksi, misalnya sesuatu yang diceritakan, peristiwa-peristiwa, penokohan-perwatakan, cara berpikir-berasa-dan bereaksi para tokoh cerita, cara pengucapan dan gaya bahasa, dan sebagainya. Novel *Belenggu* bagi para pembaca pada awal penerbliannya misalnya, benar-benar mengejutkan karena sifat kontradiktifnya menelanjangi kehidupan rumah tangga tokoh terpendang, behavior porno, tidak mendidik, menampilkan tokoh terpendang yang tidak pantas direklami, ditambah lagi cara pengucapannya yang lain daripada cara-cara sebelumnya atau ceritanya yang meloncat-loncat tak jelas—yang belakangan dikenal sebagai angamut aliran *stream of consciousness*—yang kesemuanya itu menyulitkan dan sekaligus menggejutkan pembaca yang belum siap menerima karya yang *se-avant garde* itu. Pendek kata, *Belenggu* tampil dengan sama sekali melanggar harapan pembaca yang masih terkondisi oleh aturan (PPI) Rankes.

Burung-burung Manyar, untuk menyebut contoh novel lain yang termasuk karya belakangan, kiranya tidak salah juga disebut sebagai sebuah novel yang menampilkan berbagai kejutan yang luar biasa. Ia

lebih ke tengah pembaca dengan menampilkan berbagai unsur kontradiksi dengan melanggar mitos-mitos yang, tampaknya, selama ini dianggap baik. Unsur kejutan itu tidak saja terdapat pada penggunaan unsur bahasa yang banyak memakai ungkapan dan metafor Jawa—yang ketika dapat dikatakan mengungkap kesombongannya kultural Jawa yang memang kaya ungkapan yang tak dijumpai dalam bahasa Indonesia—melainkan terlebih terlihat pada sikap, pendirian, cara berpikir, tingkah laku, dan ucapan-ucapan Setadewa, tokoh protagonis novel itu. Tokoh Setadewa, yang dipasangi sebagai tokoh yang justru antirepublik itu, dengan secukupnya sendiri mengecam, menghinai, memecahkan, dan melecehkan para tokoh dan pejuang republik yang baru saja lahir itu—suatu hal yang belum pernah dijumpai dalam karya fiksi Indonesia sebelumnya. Jika selama ini pada umumnya karya fiksi Indonesia menokokkan hero yang prorepublik, yang menyanjung segala sesuatu yang bersifat republik, novel tersebut justru tampil secara kebalikannya dengan kacamata tokoh yang antirepublik.

Namun, lain halnya dengan pada umumnya pembaca—mula *Belenggu*, pembaca *Burung-burung Manyar* sudah lebih siap menerima karya-karya yang bersifat "melawan arus". Karya-karya yang demikian justru disikapi secara positif, misalnya dengan dipandang sebagai lebih memperkaya dunia kesastran Indonesia. Lebih dari itu, bukankah tindakan mengecam diri sendiri yang jelas-jelas bertentangan dengan mitos kita selama ini tentang perjuangan kemerdekaan yang suci itu diperlukan keberanian dan sikap kedewasaan yang tinggi? Hal itu juga termasuk pembaca yang mau menerima keadaan itu walau dengan senyum pahit sambil menertawakan kebodohan dan ketelakakan sendiri.

Novel-novel jenis detektif biasanya lebih sering memberikan kejutan, khususnya yang berkaitan dengan isi cerita pada menjelang akhir kisah. Terdapat sebagai pembunuhan yang diuber secara diam-diam—rahasia oleh detektif kampiun itu biasanya justru orang yang tak kita duga sama sekali. Hal itu biasanya sekaligus mengujikan teori detektif lain, dan harangkali dugaan kita juga, yang dikemukakan (atau kita perkirakan) sebelumnya yang tampak meyakinkan. Dalam sebuah plot yang baik, memang, *suspense*, *surprise*, dan *plausibility*

berjalanan erat dan saling memengaruhi-mempengaruhi, serta membentuk satu kesatuan yang padu. Penemuan terdakwa yang sebenarnya pada novel detektif tersebut pada akhir kisah, walau bersifat mengejutkan, harus tetap dapat dipertanggungjawabkan. Jika tidak, akan mengundung sifat *deus ex machina*, dan itu dapat dipandang sebagai suatu cacat.

d. Kesatupaduan

Plot sebuah karya fiksi, di samping hendaknya memenuhi "kaidah-kaidah" di atas, terlebih lagi haruslah memiliki sifat **kesatupaduan, keutuhan, unity**. Kesatupaduan menyatakan pengertian bahwa berbagai unsur yang ditampilkan, khususnya peristiwa-peristiwa fungsional, kaitan, dan acuan, yang mengandung konflik, atau seluruh pengalaman kehidupan yang hendak dikomunikasikan, memiliki keterkaitan satu dengan yang lain. Ada benang-benang merah yang menghubungkan berbagai aspek cerita tersebut sehingga seluruhnya dapat dirasakan sebagai satu kesatuan yang utuh dan padu. Masalah kesatupaduan ini bukan merupakan suatu hal yang sulit untuk dipenuhi dalam karya-karya cerita pendek. Namun, hal itu dapat menjadi masalah yang cukup serius untuk novel-novel yang panjang. Misalnya, untuk menyebut beberapa contoh, *Maur dan Cinta*, *Burung-burung Manyar*, dan *Canting*, atau terlebih karya yang terdiri dari beberapa jilid seperti bentuk trilogy, misalnya *Ronggeng Dukuh Paruk*, *Lintang Kemukur Dini Hari*, dan *Janteira Bianglala*, atau *Ratu Mendak*, *Gendak Duka*, dan *Lasi Lindri*.

Peristiwa dan konflik—atau elemen kalimat atau motif dan sekuen untuk teori semiotik—yang membangun karya fiksi tentulah amat banyak. Penyajian, atau tepatnya: pengorganisasian, hal yang demikian banyak itu jika tidak disasati dengan daya-keaktifitas-imaginasi-intelektual yang tinggi, tentulah akan cenderung kurang berkaitan. Atau mungkin, terlihat bagaikan penyajian fragmen-fragmen. Namun, karya fiksi adalah sebuah karya yang direncana, disasasi, dikreasi, dan diorganisasikan sedemikian rupa dengan sengaja sehingga keseluruhan aspek yang dihadirkan dapat saling berhubungan secara

koherensif. Hadirnya sebuah peristiwa dan konflik tertentu, apalagi yang (cukup) fungsional, pastilah mempunyai kaitan dengan peristiwa dan konflik lain: **disebabkan oleh apa, mengapa demikian**, dan **mengakibatkan apa**. Dengan kata lain, masalah kausalitas, ada perantaraan makna secara logis (jadi, secara paradigmatik), merupakan suatu hal yang tak dapat dihilangkan begitu saja. Plot dalam hal ini, justru berfungsi untuk menghubungkan antarbagaimana peristiwa dan konflik tersebut dalam suatu wadah, ikatan, kesatuan, sehingga seluruhnya menjadi padu dan koherensif.

Sebuah novel yang relatif panjang biasanya tidak hanya menampilkan plot tunggal, melainkan juga memiliki sub-subplot di samping adanya plot utama. Plot utama adalah plot yang "dijalani" oleh (ot-otokoh) utama sekaligus yang menampilkan konflik dan atau permasalahan utama, yang pada umumnya merupakan inti cerita novel yang bersangkutan. Sub-subplot, sebaliknya, dapat dipandang sebagai "fragmen" plot utama yang perlu dikembangkan (baca: dijelaskan) secara sendiri, luas, dan rinci, yang berfungsi untuk lebih memperkuat efek plot utama. "Penjelasan" itu sendiri dapat berupa informasi masa lampau tokoh yang dapat menyebabkan hingga seperti kondisinya yang kini. Misalnya, tokoh Joni, Yusuf, dan Iskandar, dan (dari Isa, dalam *Tanah Gersang* dan *Jalan Tak Ada Ujung*, diberi penjelasan (baca: cerita) masa lampunya yang sekaligus juga untuk memperkuat efek penokohnya. Munculnya "plot paralel" dalam sebuah novel, di pihak lain, biasanya dihubungkan atau dipersatukan oleh makna, gagasan, latar, atau pengalaman hidup yang ingin disampaikan oleh pengarang, untuk kemudian akhirnya "dipertemukan" untuk mencapai efek tertentu. Pada *Burung-burung Manyar*, misalnya, kita akan melihat kisah Teto dan Arik secara sendiri, namun tetap berkaitan, dengan kadang-kadang dan akhirnya disatuplotkan. Hal ini semua tentu saja menyebabkan karya bersangkutan menjadi terlihat utuh dan padu.

Dalam sebuah novel yang panjang dan sarat dengan berbagai gagasan yang ingin dikomunikasikan, mungkin saja pengarang tergodanya untuk memasukkan hal-hal tertentu yang dipandang penting, namun mungkin saja secara struktural justru kurang berfungsi dan kurang

meninjau kekohersifan cerita secara keseluruhan. Jika demikian halnya yang terjadi, baik disadari maupun tidak, hal itu dapat dipandang sebagai kelemahan karya yang bersangkutan karena dalam sebuah karya kurang didapati adanya sebuah kebulatan.

Komposisi penyajian plot dalam sebuah karya fiksi, yang sejak Aristoteles sudah dibedakan ke dalam awal-tengah-akhir, tentu saja tak harus urut secara kronologis awal, tengah, dan akhir itu. Penyajian plot selalu tergantung pada daya kreativitas pengarang yang memang bermaksud mencapai efek keindahan dan kebaruan, khususnya lewat cara-cara pemplotan. Dengan demikian, pengarang cenderung akan meniasati dan memanipulasi waktu penceritaannya sehingga tidak sejalan dengan waktu peristiwanya itu sendiri. Artinya, peristiwa-peristiwa yang semestinya berada di tengah atau di bagian akhir cerita, justru ditempatkan di bagian awal penceritaannya, sebagaimana halnya terlihat pada novel-novel yang berplot *in medias res* seperti *Taman Gersang*, *Keluarga Permona*, atau *Betangga*.

Namun, terhadap manipulasi waktu penceritaan tersebut, yang *notabene* merupakan suatu bentuk kreativitas, akibat adanya pertautan makna logis yang bersebab akibat, pada umumnya pembaca akan mampu merekonstruksi kaitan peristiwa cerita tersebut secara logis-kronologis. Artinya, pembaca mampu menaturalisasikan cerita yang sedikit "aneh" itu menjadi wajar. Namun, hal itu pun hanya dapat dilakukan jika plot novel yang bersangkutan memberikan "rambu-rambu" untuk itu, di samping plot itu bersifat padu dan utuh, akibat komposisinya yang mendukung keutuhpaduan itu. Karena plot memiliki struktur peristiwa yang utuh itulah karya novel dapat disebut sebagai *an artistic whole* (Abrams, 1981: 138). Seluruh unsur yang terdapat pada karya itu (atau: sebut sebagai sub-subsistem) saling berjalanan dan saling menentukan satu dengan yang lain untuk membentuk sebuah kemenyeluruhan, sebuah totalitas, sebuah sistem yang lebih besar.

4. PENAHAPAN PLOT

Awal peristiwa yang ditampilkan dalam karya fiksi, seperti ditinjau di atas, mungkin saja langsung berupa adegan(-adegan) yang tergolong menegangkan. Pembaca langsung dihadapkan pada peristiwa cerita yang berkadar konflik dan dramatik tinggi, yang barangkali, justru konflik yang amat menentukan plot karya yang bersangkutan. Padahal, pembaca belum lagi dibawa masuk ke dalam suasana cerita, belum lagi tahu awal mula dan sebab-sebab terjadinya konflik. Cerita yang diawali dengan tanpa basa-basi dan langsung menitik ke inti permasalahan, adalah cerita yang menampilkan plot yang bersifat *in medias res*. Namun, bahwa yang ditemui di bagian awal itu adegan konflik berkadar tinggi, baru akan diketahui pembaca setelah melewati bagian-bagian yang lebih kemudian.

Hal yang demikian dapat terjadi disebabkan urutan waktu penceritaan (jadi, secara linear, *sujeet*) sengaja dimanipulasikan dengan urutan peristiwa (secara logika, *fabel*). Ia mungkin dimaksudkan untuk mendapatkan bentuk pengucapan baru dan efek artistik tertentu, kejelasan, ataupun sebentar *suspense* di pihak pembaca. Teknik pengungkapan cerita, atau teknik pemplotan, yang demikian biasanya justru lebih menarik karena memang langsung dapat menarik perhatian pembaca. Pembaca langsung berhadapan dengan konflik, yang tentu saja, ingin segera mengetahui sebab-sebab kejadian dan bagaimana kelanjutannya.

Plot sebuah cerita bagaimanapun tentulah mengandung unsur urutan waktu, baik dikemukakan secara eksplisit maupun implisit. Oleh karena itu, dalam sebuah cerita, sebuah teks naratif, tentulah ada awal kejadian, kejadian-kejadian berikutnya, dan barangkali ada pula akhirnya. Namun, plot sebuah karya fiksi sering tak menyajikan urutan peristiwa secara kronologis dan runtut, melainkan penyajian yang dapat dimulai dan diakhiri dengan kejadian yang mana pun juga tanpa adanya kebutuhan untuk memulai dan mengakhiri dengan kejadian awal dan kejadian (ter-)akhir. Dengan demikian, tahap awal cerita tidak harus berada di awal cerita atau di bagian awal teks, melainkan dapat terletak di bagian mana pun.

Secara teoretis plot dapat dirurukan atau dikembangkan ke dalam tahap-tahap tertentu secara kronologis. Namun, dalam praktiknya, dalam langkah "operasional" yang dilakukan pengarang tak selamanya tunduk pada teori itu. Secara teoretis-kronologis tahap-tahap pengembangan, atau langkahnya: struktur plot, dikemukakan sebagai berikut.

a. Tahapan Plot: Awal-Tengah-Akhir

Plot sebuah cerita haruslah bersifat padu, *unity*. Antara peristiwa yang satu dengan yang lain, antara peristiwa yang diceritakan lebih dahulu dengan yang kemudian, ada hubungan, ada sifat saling keterkaitan. Kaitan antarperistiwa tersebut hendaklah jelas, logis, dapat dikenali hubungannya lepas dari tempatnya dalam teks cerita yang mungkin di awal, tengah atau akhir. Plot yang memiliki sifat keutuhan dan kepaduan, tentu saja, akan menyenangkan cerita yang bersifat utuh dan padu pula.

Untuk memperoleh keutuhan sebuah plot cerita, Aristoteles mengemukakan bahwa sebuah plot haruslah terdiri dari tahap awal (*beginning*), tahap tengah (*middle*), dan tahap akhir (*end*) (Abrams, 1981: 138). Ketiga tahap tersebut penting untuk dikenali, terutama jika kita bermaksud menelaah plot karya fiksi yang bersangkutan.

Tahap Awal. Tahap awal sebuah cerita biasanya disebut sebagai tahap pengenalan. Tahap pengenalan pada umumnya berisi sejumlah informasi penting yang berkaitan dengan berbagai hal yang akan dikisahkan pada tahap-tahap berikutnya. Ia misalnya, berupa penunjukkan dan pengenalan latar, seperti nama-nama tempat, suasana alam, waktu kejadiannya (misalnya ada kaitannya dengan waktu sejarah), dan lain-lain, yang pada garis besarnya berupa deskripsi *setting*. Selain itu, tahap awal juga sering dipergunakan untuk pengenalan tokoh(-tokoh) cerita, mungkin berwujud deskripsi fisik, bahkan mungkin juga telah disinggung (walau secara implisit) perwatakannya.

Fungsi pokok tahap awal (atau: pembukaan) sebuah cerita adalah untuk memberikan informasi dan penjelasan seperti halnya khususnya yang berkaitan dengan pelataran dan penokohan. Pengarang tertentu

yang pandai dan teliti melukiskan suasana alam, latar, biasanya mengisi tahap awal cerita yang ditulisnya dengan deskripsi latar yang relatif panjang. Dengan membaca pelukisan latar yang hidup itu, pembaca yang berpengalaman sudah akan dapat "menilai" gaya, kejelasan, ketelitian, dan kepekaan pengarang terhadap keadaan latar yang dilukiskan tersebut—suatu hal, misalnya, yang sering tak menjadi perhatian bagi kebanyakan orang. Berikut ini dicontohkan tahap awal dari dua novel Ahmad Tohari yang berkaitan dengan unsur pelataran.

Sepasang burung bangau meyang meniti angin berputar-putar tinggi di langit. Tanpa sekalipun menggepuk sayap, mereka mengupung berjam-jam lamanya. Suaranya melengking seperti keluhan panjang-Air. Kedua unggas itu telah melayang beratus-ratus kilometer mencari genangan air. Telah lama mereka merindukan ampunan lumpur tempat mereka mencari mangsa: katak, ikan, udang atau serangga air lainnya. (Ronggeng *Dukuh Paruk*, 1985: 5)

Dukuh Paruk masih diam meskipun beberapa jenis satwanya sudah terjaga oleh pertanda datangnya pagi. Kambing-kambing mulai gelisah dalam kandangnya. Kokok ayam jantan tendong satu-satu, makin lama makin sering. Burung *sikatan* mencececi-cececi dari tempat persembunyiannya. Dia siap meloos bila terhal serangga pertama melintas dalam sodot pondangnya. Dari surungnya di pohon aren keluar seekor bajang karena tertum bau lawan jenisnya. Mereka berkejaran. Dahan-dahan bergoyangan. Tetes-tetes ombun jatuh menimbulkan suara secepek. Seekor codot melintas di atas pohon pisang. Tepat di atas daun yang masih kuncup, bintang menghirup itu mendadak menghentikan kecepataannya. Tubuh yang ringan jatuh begitu saja ke dalam labang kuncup daun pisang itu. (Lintang *Kemukus Dini Hari*, 1985: 7)

Pada dasarnya setiap adegan cerita membutuhkan pembukaan, baik ia berada di awal maupun di tengah cerita. Oleh karena itu, deskripsi latar seperti contoh di atas dapat berkali-kali dijumpai dalam sebuah karya (novel), mungkin pada setiap bab, atau mungkin bahkan

juga disisipkan di bagian tengah bab(-bab) tertentu. Untuk yang disebutkan yang terakhir, tentu saja deskripsi latar tersebut bukan merupakan pembakuan cerita, melainkan berfungsi lain. Misalnya, ia berfungsi sebagai pemberi informasi, penunjukkan suasana saat berlangsungnya cerita untuk memperkuat efek tertentu, atau mungkin justru untuk mengendorkan ketegangan, atau beberapa fungsi itu sekaligus. Berikut ini dicontohkan tahap awal yang berupa pengenalan tokoh cerita novel Y.B. Mangunwijaya.

Pernah dengan "anak kolong"? Nah, dulu aku inilah salah satu modelnya. Asli tolok. Garnison divisi II Magelang (ucapan MakHelang). Bukan divisi TNI dong. Kan aku sudah bilang: tolok jadi KNIL jelas kolonial, mana bisa tidak. Papiku *leitenan* keluan Akademi Broda Holland, Jawa! Dan Keraton! Semula tergabung dalam Legion Mangkunegara. Tetapi Papi minta agar dimasukkan ke dalam *slogorde* langsung di bawah Sri Baginda *Nerlandia* saja. Ratu Wilhelmina kala itu. Tidak usah dibawah raja Jawa. Terus terang Papi tidak suka raja-raja Inlander, walaupun konon salah seorang novel *ceranggah* atau *gantang stuur* berkedudukan *setir* Keraton Mangku negara. Soalnya, Papi suka hidup bebas model Eropa dan barangkali itulah sebabnya juga, ibu kandungku seorang nyonya yang memuri babu-babu pengusuku, tolok Belanda *Vaderland* sana. Tetapi sudah pagi-pagi aku tidak percaya.

(*Burung-burung Manyar*, 1981: 3)

Tahap awal yang berupa pengenalan tokoh akan membawa pembaca untuk segera berkenalan (atau mengenali) dengan tokoh yang akan dikisahkan. Dengan cara ini kita pembaca segera mengetahui tentang "siapa dan bagaimana"-nya tokoh-tokoh itu, khususnya yang berhubungan dengan jati diri tokoh-tokoh tersebut. Dengan bekal ini kita "secara lebih siap" masuk ke dalam cerita. Namun, dewasa ini tak kurang novel yang menghadirkan tokoh cerita langsung dan sekaligus dengan konflik yang dihadapinya. Artinya, tidak ada deskripsi khusus yang berupa pengenalan jati diri tokoh tersebut. Lukisan-lukisan yang ada, yang mungkin hanya bersifat sepotong-sepotong, dapat saja muncul di sana-sini bilamana diperlukan untuk memberi efek tertentu.

Pada tahap awal cerita, di samping untuk memperkenalkan situasi latar dan tokoh-tokoh cerita sebagaimana dicontohkan di atas, konflik untuk demi sedikit juga sudah mulai dimunculkan. Masalah(-masalah) yang dihadapi tokoh yang menyulut terjadinya konflik, pertentangan-pertentangan, dan lain-lain yang akan memuncak di bagian tengah cerita, klimaks, mulai dihadirkan dan diruri. Tentang kapan dan di mana berakhirnya tahap pengenalan sebuah cerita, atau sebaliknya kapan dan di mana dimulainya tahap tengah, tentu saja, hal itu sulit atau bahkan mungkin tak dapat ditentukan, atau hal itu memang tidak perlu dibuktikan.

Tahap Tengah. Tahap tengah cerita yang dapat juga disebut sebagai tahap pertikaian, menampilkan pertentangan dan atau konflik yang sudah mulai dimunculkan pada tahap sebelumnya, menjadi semakin meningkat, semakin menggangkan. Konflik yang dikisahkan, seperti telah dikemukakan di atas, dapat berupa konflik internal, konflik yang terjadi dalam diri seorang tokoh, konflik eksternal, konflik atau pertentangan yang terjadi antar-tokoh cerita, antara tokoh(-tokoh) protagonis dengan tokoh(-tokoh); dan (kekuatan) antagonis, atau keduanya sekaligus. Dalam tahap tengah inilah klimaks ditampilkan, yaitu titik konflik (utama) telah mencapai titik intensitas tertinggi (tentang konflik dan klimaks dapat dilihat kembali pada pembicaraan sebelumnya).

Bagian tengah cerita merupakan bagian terpanjang dan terpenting dari karya fiksi yang bersangkutan. Pada bagian inilah inti cerita diungkapkan: tokoh-tokoh memainkan peran, peristiwa-peristiwa penting-fungsional dikisahkan, konflik berkembang semakin memuncak, memengangkan, dan mencapai klimaks, dan pada umumnya tema pokok, makna pokok cerita diungkapkan. Untuk mengidentifikasi apa konflik utama, mana peristiwa-fungsional-klimaks, dan apa tema dan atau makna utama cerita, diperlukan kajian yang jeli dan kritis. Singkatnya, pada bagian inilah tentama pembaca memperoleh "cerita", memperoleh sesuatu dari kegiatan pembacannya.

Tahap Akhir. Tahap akhir sebuah cerita, atau dapat juga disebut sebagai tahap pelajaran, menampilkan adegan tertentu sebagai akhir klimaks. Jadi, bagian ini misalnya (antara lain) berisi bagaimana

kesudahan cerita, atau menyaran pada hal bagaimanakah akhir sebuah cerita. Membaca sebuah karya cerita yang menggangkan, yang tinggi kadar *suspense*-nya, kita sering mempertanyakan: bagaimanakah kelanjutannya, dan bagaimanakah pula akhirnya (pengakhirannya, dalam hal ini biasanya dikaitkan dengan bagaimana "nasib" tokoh-tokoh). Bagaimana bentuk penyelesaian sebuah cerita, dalam banyak hal ditentukan (atau: dipengaruhi) oleh hubungan antar-tokoh dan konflik (termasuk klimaks) yang dimunculkan.

Dalam teori klasik yang berasal dari Aristoteles, penyelesaian cerita dibedakan ke dalam dua macam kemungkinan: *kebahagiaan* (*happy end*) dan *kesedihan* (*sad end*). Perbedaan itu lebih didasarkan pada kenyataan karya-karya yang telah ada pada waktu itu, misalnya buku-buku drama tragedi karya Sophocles. Kedua jenis penyelesaian tersebut juga banyak dijumpai dalam novel-novel Indonesia pada awal pertumbuhannya. Penyelesaian cerita yang dapat dikategorikan sebagai berakhir dengan kebahagiaan misalnya berupa perkawinan dua anak manusia yang saling mencintai seperti pada novel *Pertemuan Jodoh*, *Asmara Jaya*, *Salah Pilih*, dan juga *Layar Terkenbang*. Sebaliknya, penyelesaian cerita yang berakhir dengan kesedihan, misalnya yang berupa kematian tokoh-tokoh utamanya, dapat ditemui pada novel-novel seperti *Azab dan Sengsara*, *Siri Nurabaya*, dan *Si Cebol Rintakan Badan*.

Jika membaca secara kritis berbagai novel yang ada dalam kesastran Indonesia, dengan mendasarkan pada dua jenis penyelesaian cerita seperti di atas, barangkali kita akan lebih sering merasa keropian untuk menentukan apakah sebuah novel berakhir dengan kebahagiaan atau kesedihan. Bahkan lebih dari itu, kita pun sudah merasakan kesulitan untuk mengatakan apakah novel itu memang sudah berakhir. Kata "berakhir" tersebut tentu saja dalam kaitannya dengan logika cerita, artinya cerita memang sudah selesai. Novel-novel seperti *Belenggu*, *Pada Sebuah Kapal*, *Kemelar Hidup*, *Barung-barung Manyar*, *Barung-barung Ranau*, dan lain-lain adalah contoh-contoh yang merepotkan itu. Apakah *Belenggu* berakhir dengan kebahagiaan? Tetapi, bukankah Tono ditinggalkan istri dan teman wanitanya? Atau kab ia berakhir dengan kesedihan? Tetapi, bukankah Tono justru

terlepas dari belenggu jiwanya dan bertekad berkompensasi secara positif? Cerita *Belenggu* memang telah diakhiri, telah mengandung penyelesaian. Namun, benarkah certanya telah benar-benar berakhir, habis, tak ada lagi kelanjutannya? Bukankah ia masih potensial untuk dilanjutkan, masih berupa penyelesaian yang belum selesai. Hal yang demikian juga terlihat lagi terlihat pada keempat novel lain yang disebut di atas.

Penyelesaian cerita yang masih "menggantung", masih menimbulkan tanda tanya, tak jarang menimbulkan rasa penasaran, atau bahkan rasa ketakpuasan, pembaca. Hal itu terutama terjadi jika harapan pembaca belum (atau: tidak) terpenuhi. Tidak sedikit pembaca trilogi *Menggeng Dukuh Paruk*, *Lintang Kenakas Dini Hari*, dan *Janteru Bianglala*, yang merasa penasaran karena akhir cerita itu masih menimbulkan tanda tanya: bagaimanakah akhir hubungan antara Srintil dengan Masus (harapan pembaca barangkali adalah terjadinya perkawinan, atau paling tidak janji kesediaan hidup bersama antara keduanya, terutama dari Kasus. Dan, itu diceritakan secara eksplisit). Bahkan, konon ada pembaca yang meminta kepada Ahmad Tohari, si empunya cerita itu, untuk melanjutkan cerita tersebut menjadi caturlogi. Namun, konon pula, Tohari menolak "permintaan" itu karena baginya cerita itu sudah selesai.

Hal tersebut sebenarnya berkaitan dengan realitas kehidupan manusia. Selama manusia masih hidup, mereka pasti akan mempunyai berbagai masalah, baik masalah itu bersifat dramatik (yang "laku-layak" diceritakan) maupun yang tidak. Setelah sebuah masalah diselesaikan, pasti akan muncul masalah-masalah) yang lain, bahkan barangkali lebih dramatik-sensasional. Hanya orang yang telah meninggal saja kitanya yang tak lagi memiliki permasalahan di dunia, walau ia pun dapat juga mewariskan permasalahan bagi yang hidup. Misalnya, masalah yang timbul karena warisan (ingat: kasus warisan pelukis Hamuki Abdullah).

Dengan melihat model-model tahap akhir berbagai karya fiksi yang ada sampai dewasa ini seperti, terlihat dalam pembicaraan di atas, tampaknya penyelesaian sebuah cerita dapat dikategorikan ke dalam dua golongan: *penyelesaian tertutup* dan *penyelesaian terbuka*.

Penyelesaian yang bersifat tertutup menunjuk pada keadaan akhir sebuah karya fiksi yang memang sudah selesai, cerita sudah habis sesuai dengan tuntutan logika cerita yang dikembangkan. Sesuai dengan logika cerita itu pula para tokoh cerita telah menerima "nasib" sebagaimana peran yang disandangnya. Misalnya, dengan dimalkannya tokoh-tokoh utama novel itu seperti pada *Siri Nurbaya*, *Di bawah Lindangan Kakbah*, *Tanggalannya Kapat von Der wigk*, dan lain-lain. Penyelesaian yang bersifat terbuka, di pihak lain, menunjuk pada keadaan akhir sebuah cerita yang sebenarnya masih belum berakhir. Berdasarkan tuntutan dan logika cerita, cerita masih potensial untuk dilanjutkan, konflik belum sepenuhnya diselesaikan. Tokoh-tokoh cerita belum (semuanya) dihentikan "nasib"-nya sesuai dengan peran yang diembannya. Sebagai contoh untuk kasus kesastran Indonesia adalah yang telah dikemukakan di atas.

Dihati dari kesempatan pembaca untuk ikut serta "campur tangan" dalam pemikiran penyelesaian cerita itu, pada penyelesaian tertutup, pembaca tak mempunyai kesempatan untuk "ikut" menentukan kemungkinan penyelesaian cerita itu secara lain. Penyelesaian cerita telah dihentikan secara pasti (dan sepihak) oleh si empunya cerita dan pembaca linggail menerima apa adanya, mau tak mau, sependapat tak sependapat. Penyelesaian yang demikian adakalanya lebih memuaskan dan memang menjadi harapan pembaca, misalnya pada kasus penyelesaian novel *Janeri Bianglata* di atas. Buat sebagian pembaca novel itu kurang memuaskan seruta-maun justru karena tak diselesaikan secara pasti khususnya yang sesuai dengan harapan mereka.

Penyelesaian terbuka, di pihak lain, memberi kesempatan kepada pembaca untuk "ikut" memikirkan, mengimajinasikan, dan mengkreasikan bagaimana kira-kira penyelesaiannya. Pembaca diberi kebebasan untuk mengisi sendiri "tempat kosong" itu sesuai dengan pemahamannya. Pembaca bebas untuk mengkreasikan penyelesaian cerita itu (yang juga sesuai dengan harapannya), walau semestinya tidak bertanggung dengan tuntutan dan logika cerita yang telah dikembangkan sebelumnya.

Akhirnya perlu kembali ditegaskan bahwa ketiga tahapan plot di atas saling berkaitan untuk membentuk sebuah kepaduan cerita, lepas

dari di mana letak mereka masing-masing pada urutan sintagmatik cerita. Tahap awal cerita membawa kita dari eksposisi dan pengenalan setting ke tanda-tanda munculnya konflik, tahap tengah menyajikan semakin meningkatnya konflik, pertautan dan kompleksitas konflik untuk akhirnya sampai ke klimaks yang kesemuanya itu merupakan inti cerita, dan tahap akhir membawa kita dari klimaks ke penyelesaian.

6. Tahapan Plot: Rincian Lain

Selain rincian tahapan plot seperti di atas, ada tahapan lain yang dikemukakan orang dan terlihat lebih rinci. Rincian yang dimaksud adalah yang dikemukakan oleh Tazrif (dalam Mochtar Lubis, 1978: 10, mungkin dengan mendasarkan diri pada pendapat Richard Summers?), yaitu yang membedakan tahapan plot menjadi lima bagian. Kelima tahapan itu adalah sebagai berikut.

(1) **Tahap situation** (Tazrif juga memakai istilah dalam bahasa Inggris): **tahap penyituanian**, tahap yang terutama berisi pelukisan dan pengenalan situasi latar dan tokoh(-tokoh) cerita. Tahap ini merupakan tahap pembukan cerita, pemberian informasi awal, dan lain-lain yang, terutama, berfungsi untuk melandastumpui cerita yang dikisahkan pada tahap berikutnya.

(2) **Tahap generating circumstances**: **tahap pemunculan konflik**, masalah(-masalah) dan peristiwa-peristiwa yang menyulut terjadinya konflik mulai dimunculkan. Jadi, tahap ini merupakan tahap awalnya munculnya konflik, dan konflik itu sendiri akan berkembang dan atau dikembangkan menjadi konflik-konflik pada tahap berikutnya. Tahap pertama dan kedua pada pembagian ini, tampaknya, berkorespondensi dengan tahap awal pada penahapan seperti yang dikemukakan di atas.

(3) **Tahap rising action**: **tahap peningkatan konflik**, konflik yang telah dimunculkan pada tahap sebelumnya semakin berkembang dan dikembangkan kadar intensitasnya. Peristiwa-peristiwa dramatik yang menjadi inti cerita semakin mencenggemak dan menggugkan. Konflik-konflik yang terjadi, internal, eksternal, ataupun keduanya, pertentangan-pertentangan, benturan-benturan antarkeper-

tingan, masalah, dan tokoh yang mengarah ke klimaks semakin tak dapat dihindari.

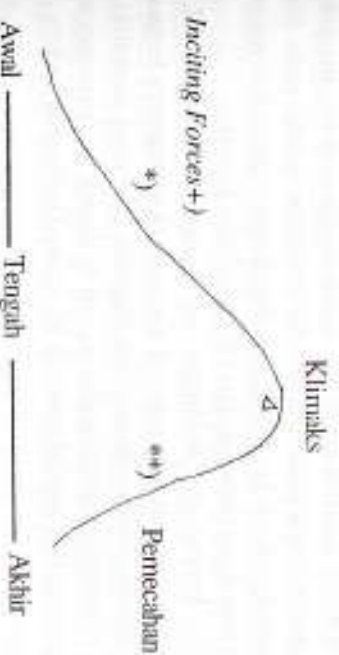
(4) **Tahap klimaks:** tahap klimaks, konflik dan atau pertentangan-pertentangan yang terjadi, yang dilakui dan atau ditimpakan kepada para tokoh cerita mencapai titik intensitas puncak. Klimaks sebuah cerita akan dialami oleh tokoh-tokoh) utama yang berperan sebagai pelaku dan penderita terjadinya konflik utama. Sebuah fiksi yang panjang mungkin saja memiliki lebih dari satu klimaks, atau paling tidak dapat ditafsirkan demikian. Tahap ketiga dan keempat pembagian ini tampaknya berkesesuaian dengan tahap tengah penahapan di atas.

(5) **Tahap *denouement*:** tahap penyelesaian, konflik yang telah mencapai klimaks diberi penyelesaian, ketegangan dikendorkan. Konflik-konflik yang lain, sub-subkonflik, atau konflik-konflik tambahan, jika ada, juga diberi jalan keluar, cerita diakhiri. Tahap ini berkesesuaian dengan tahap akhir di atas.

Plot sebuah karya fiksi pada umumnya mengandung tahapan di atas, baik yang dirinci menjadi tiga tahapan maupun yang lima tahapan, namun tempatnya tidaklah harus linear-runtut-kronologis seperti pembicaraan itu. Dalam kerja pengkajian plot suatu karya fiksi, perincian mana yang akan dikuri kesemuanya terserah pada orang yang bersangkutan.

c. Diagram Struktur Plot

Tahap-tahap pemplotan seperti di atas dapat juga digambarkan dalam bentuk (gambar) diagram. Diagram struktur yang dimaksud, biasanya, didasarkan pada urutan kejadian dan atau konflik secara kronologis. Jadi, diagram itu sebenarnya lebih menggambarkan struktur plot jenis progresif-konvensional-teoretis. Misalnya, diagram yang digambarkan oleh Jones (1968: 32) seperti ditunjukkan di bawah ini.



Keterangan: *) konflik dimunculkan dan semakin ditingkatkan
 **) konflik dan ketegangan dikendorkan
 +) *Inciting forces* menyaran pada hal-hal yang semakin meningkatkan konflik sehingga akhirnya mencapai klimaks.

Diagram di atas menggambarkan perkembangan plot yang runtut dan kronologis. Jadi, ia sesuai betul dengan tahap-tahap pemplotan yang secara teoretis-konvensional itu. Pada kenyataannya, plot cerita sebuah karya fiksi, terutama novel, terlebih yang tergolong kemudian, urutan kejadian yang ditampilkan pada umumnya tidak secara linear-kronologis, sehingga jika digambarkan, wujud diagramnya pun tidak akan sama dengan yang di atas.

Selain itu, kemungkinan adanya plot cerita yang secara jelas hanya menampilkan sebuah klimaks, tampaknya lebih sesuai atau lebih banyak terjadi pada cerpen. Untuk karya novel, yang pada umumnya menampilkan cerita yang relatif panjang, klimaks yang dimunculkan mungkin saja lebih dari satu. Atau paling tidak, sebagaimana telah dikemukakan sebelumnya, kita dapat menafsirkan adanya lebih dari satu kejadian yang dapat dianggap sebagai klimaks. Hal itu sejalan dengan kenyataan bahwa dalam sebuah novel sering dimunculkan lebih dari satu konflik, misalnya dengan adanya beberapa tokoh (utama) yang memiliki konflik(-konflik) sendiri, walau kadar keutamaannya berbeda.

Masing-masing konflik tentunya membangun alur sendiri sehingga mereka akan sampai pada klimaks dan pelajaran sendiri pula. Bahkan, dengan hanya sebuah konflik utama dan dengan satu tokoh utama pun mungkin saja dapat dimunculkan lebih dari satu klimaks.

Oleh karena itu, Rodrigues & Badaczewski (1978: 73), di samping menerima diagram plot di atas—yang sebenarnya berasal dari Aristoteles—juga menggambarkan diagram plot yang memiliki lebih dari satu (kemungkinan) klimaks seperti di bawah ini (penomoran a, b, dan c dari saya, dan puncak-puncak itu aslinya berbentuk sudut).



Puncak a, b, dan c, walau sama-sama (dapat dipandang sebagai) klimaks, tentunya tidak sama kadar keklimaksannya. Pada gambar di atas misalnya, klimaks b merupakan klimaks yang paling intensif dan menegangkan. Sebagai contoh misalnya, jika membaca novel *Mai dan Cinta*, kita akan merasakan bahwa terdapat lebih dari satu klimaks di dalamnya: konflik dibangun, dikembangkan dan diintensifkan sampai klimaks, dikendorkan, muncul konflik lain lagi yang lebih intensif dan dikembangkan sampai klimaks (lagi), dikendorkan lagi, dan seterusnya. Pendek kata, antara peristiwa-peristiwa fungsional yang menegangkan dengan peristiwa-peristiwa selingan yang bersifat mengendorkan disajikan secara bervariasi silih berganti. Hal yang mirip keadaannya dapat dilihat pada novel *Jalan Tak Ada Ujung* dan *Pada Sebuah Kapal* sebagaimana dibicarakan di atas.

5. PEMBEDAAN PLOT

Setiap cerita memiliki plot yang merupakan kesatuan tindak, yang disebut juga sebagai *an artistic whole*. Namun, kita tidak akan pernah menemukan dua karya fiksi yang memiliki struktur plot yang sama persis. Secara garis besar mungkin saja ada kesamaan, namun secara lebih rinci pasti lebih banyak memiliki perbedaan. Untuk mengetahui wujud struktur sebuah karya, diperlukan kerja analisis. Dari sinilah, kita akan dapat mendeskripsikan plot suatu karya, kesamaan dan perbedaannya dengan plot karya(-karya) yang lain, kemungkinan berhipogram dengan karya(-karya) sebelumnya, dan sebagainya.

Plot dapat dikategorikan ke dalam beberapa jenis yang berbeda berdasarkan sudut-sudut tujuan atau kriteria yang berbeda pula. Perbedaan plot yang dikemukakan di bawah ini didasarkan pada tujuan dari kriteria **urutan waktu, jumlah, dan kepadatan**.

a. Pembedaan Plot Berdasarkan Kriteria Urutan Waktu

Urutan waktu yang dimaksud adalah waktu terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan dalam karya fiksi yang bersangkutan. Atau lebih tepatnya, urutan penceritaan peristiwa-peristiwa yang ditampilkan. Urutan waktu, dalam hal ini, berkaitan dengan logika cerita. Dengan menandatangani diri pada logika cerita itu pembaca akan dapat menentukan peristiwa mana yang terjadi lebih dahulu dan mana yang lebih kemudian, terlepas dari penempatannya yang mungkin berada di awal, tengah, atau akhir teks. Dengan demikian, urutan waktu kejadian ini ada kaitannya dengan tahap-tahap plototan di atas. Oleh karena pengarang memiliki kebebasan kreativitas, ia dapat memampulasi urutan waktu kejadian sekreatif mungkin, tidak harus bersifat linear-kronologis. Dari sinilah secara teoritis kita dapat membedakan plot ke dalam dua kategori: **kronologis** dan **tak kronologis**. Yang pertama disebut sebagai **plot lurus, maju**, atau dapat juga dinamakan **progresif**, sedang yang kedua adalah **sorot-balik, mundur**, **flash-back**, atau dapat juga disebut sebagai **regresif**.

Plot Lurus, Progresif. Plot sebuah novel dikatakan progresif

Jika peristiwa-peristiwa yang dikisahkan bersifat kronologis, peristiwa (-peristiwa) yang pertama diikuti oleh (atau menyebabkan terjadinya) peristiwa-peristiwa yang kemudian. Atau, secara runtut cerita dimulai dari tahap awal (penyituanian, pengenalan, pemunculan konflik), tengah (konflik meningkat, klimaks), dan akhir (penyelesaian). Jika dituliskan dalam bentuk skema, secara garis besar plot progresif tersebut akan berwujud sebagai berikut.

A—————B—————C—————D—————E

Simbol A melambangkan tahap awal cerita, B-C-D melambangkan kejadian-kejadian berikutnya, tahap tengah, yang merupakan inti cerita, dan E merupakan tahap penyelesaian cerita. Oleh karena kejadian-kejadian yang dikisahkan bersifat kronologis—yang secara istilah berarti sesuai dengan urutan waktu—plot yang demikian disebut juga sebagai plot maju, progresif. Plot progresif biasanya menunjukkan kesederhanaan cara penceritaan, tidak berbelit-belit, dan mudah diikuti.

Novel-novel Indonesia modern pada awal perkembangannya pada umumnya berplot progresif, misalnya *Siti Nurbaya*, *Salah Asuhan*, *Pertemuan Jodoh*, *Salah Pilih*, *Katak Hendak Jadi Lembu*, dan lain-lain. Novel-novel yang lebih kemudian pun banyak juga yang berplot progresif, misalnya *Pada Sebuah Kapal*, *Namaku Hiroko*, *Mami dan Cinta*, *Burung-burung Manyar*, *Ronggeng Dukuh Paruk*, *Lintang Kemukus Dini Hari*, *Jantara Bianglala*, dan sebagainya.

Plot Sorot-balik, Flash-back. Urutan kejadian yang dikisahkan dalam karya fiksi yang berplot regresif tidak bersifat kronologis, cerita tidak dimulai dari tahap awal (yang benar-benar merupakan awal cerita secara logika), melainkan mungkin dari tahap tengah atau bahkan tahap akhir, baru kemudian tahap awal cerita dikisahkan. Karya yang berplot jenis ini, dengan demikian, langsung menyuguhkan adegan-adegan konflik, bahkan barangkali konflik yang telah meruncing. Padahal, pembaca belum lagi dibawa masuk-mengikuti situasi dan permasalahan yang menyebabkan terjadinya konflik dan pertentangan itu, yang kesemuanya itu dikisahkan justru sesudah peristiwa-peristiwa yang secara kronologis terjadi sesudahnya. Plot

sebuah karya yang langsung menghadapkan pembaca adegan-adegan konflik yang telah meninggi, langsung menjerunkan pembaca ke tengah putaran pertentangan, disebut sebagai plot *in medias res*.

Pada karya-karya yang berplot regresif, cerita mungkin diawali dengan pertentangan yang sudah meninggi, misalnya dalam *Betangga*, *Tanah Gersang*, dan *Kubah*, peristiwa-peristiwa yang sudah mendekati klimaks seperti pada *Keluarga Permata*, cerita hampir berakhir, seperti pada *Garrah untuk Hidup dan untuk Mati*, atau adegan akhir cerita seperti pada *Atheis*, atau bahkan cerita telah berakhir dan tinggal kenangan seperti dalam *Di bawah Lindungan Kerkah*. Jika digambarkan dalam bentuk skema, plot sorot-balik tersebut, misalnya untuk novel *Keluarga Permata*, dapat berupa sebagai berikut.

D₁—————A—————B—————C—————D₂—————E

D₁ berupa awal penceritaan yang berintikan meninggalkannya Farida, A, B, dan C adalah peristiwa-peristiwa yang disorot balik yang berintikan kemelut pada rumah tangga Permata sampai Farida dikawinkan dengan Sumarto, D₂ (sengaja dibuat demikian untuk menegaskan pertalian-kronologisnya dengan D₁) dan E berupa kelanjutan langsung peristiwa-cerita awal D₁ yang berintikan kegoncangan jiwa Permata akibat meninggalkannya Farida, anak semata wayangnya.

Teknik pembalikan cerita, atau penyorotbalikan peristiwa-peristiwa, ke tahap sebelumnya dapat dilakukan melalui beberapa cara. Mungkin saja pengarang "menyunuh" tokoh merenung kembali ke masa lalu, menemukannya kepada tokoh lain baik secara lisan maupun tertulis, tokoh lain yang menceritakan masa lalu tokoh lain, atau pengarang sendiri yang menceritakannya. Teknik *flash-back* sering lebih menarik karena sejak awal membaca buku, pembaca langsung digeangkan, langsung "terjerat" *suspense*, dengan tidak terlebih dahulu melewati tahap pengenalan seperti pada novel berplot progresif yang abakalanya berkepatangangan dan agak bertele-tele.

Plot Campuran. Barangkali tidak ada novel yang secara mutlak berplot lurus-kronologis atau sebaliknya sorot-balik. Secara garis besar plot sebuah novel mungkin progresif, tetapi di dalamnya,

betapapun kadar kejadiannya, sering terdapat adegan-adegan sorot-balik. Demikian pula sebaliknya. Bahkan sebenarnya, boleh dikatakan, tak mungkin ada sebuah cerita pun yang mutlak *flash-back*. Hal ini disebabkan jika yang demikian terjadi, pembaca akan sangat sulit untuk tidak dikatakan tidak bisa, mengikuti cerita yang dikisahkan yang secara terus-menerus dilakukan secara mundur. Sebagai contoh misalnya, novel *Atheis* yang disebut orang sebagai novel yang benar-benar *flash-back*, ceritanya sendiri sebelumnya dikisahkan secara progresif-kronologis dan mudah dikenali. Skema plot *Atheis* dapat digambarkan sebagai berikut.



Adegan ABC yang berupa biografi Hasan, yang berisi inti cerita novel ini, dicertikan secara runut-progresif-kronologis. Kisah tersebut mengantarai adegan D_1 dan D_2 yang juga lurus-kronologis. Novel ini menjadi *flash-back* benar karena adegan E yang merupakan kelanjutan langsung dari peristiwa D_2 justru ditempatkan di awal buku. Namun, kisah di bagian E ini pun bersifat lurus-kronologis. Hal inilah yang membedakannya dengan novel *Keluarga Permata* di atas, dan inilah pulalah yang menyebabkan plot novel *Atheis* menjadi lebih berkadar *flash-back* daripada *Keluarga Permata* tersebut.

Pengkatégorian plot sebuah novel ke dalam progresif atau *flash-back*, sebenarnya, lebih didasarkan pada mana yang lebih menonjol. Hal itu disebabkan pada kenyataannya sebuah novel pada umumnya akan mengandung keduanya, atau berplot campuran: progresif-regresif. Bahkan, adakalanya kita agak kerepotan menggolongkan plot sebuah novel ke dalam salah satu jenis tertentu berhubungan kadar keduanya hampir berimbang. Novel *Tamah Gersang* misalnya, walau cerita secara keseluruhan berlangsung secara progresif, di dalamnya berkali-kali terdapat adegan sorot-balik yang cukup panjang dan bersifat mendukung tema, tendens, dan penokohan novel itu.

Untuk mengetahui secara pasti kelompok peristiwa (yang mendukung satu kesatuan makna) yang tergolong progresif-kronologis atau sorot-balik, kita dapat meneliti secara sinfagmatik dan paradigmatik

semua peristiwa (motif dan sekuen untuk istilah semiotik di atas) yang ada, yaitu dengan menyajikannya keduanya. Dengan cara itu kita dapat menghitung dan menentukan kadar progresif dan regresifnya, di samping juga dapat mencari dan mengetahui bagaimana saling kaitan antarkejadian yang dikisahkan.

h. Perbedaan plot Berdasarkan Kriteria Jumlah

Dengan kriteria jumlah dimaksudkan sebagai banyaknya plot cerita yang terdapat dalam sebuah karya fiksi. Sebuah novel mungkin hanya menampilkan sebuah plot, tetapi mungkin pula mengandung lebih dari satu plot. Kemungkinan pertama adalah untuk novel (fiksi) yang berplot tunggal, sedang yang kedua adalah yang menampilkan sub-subplot.

Plot Tunggal. Karya fiksi yang berplot tunggal biasanya hanya mengembangkan sebuah cerita dengan menampilkan seorang tokoh utama protagonis yang sebagai hero. Cerita pada umumnya hanya mengikuti petrialan hidup tokoh tersebut, lengkap dengan permasalahan dan konflik yang dialaminya. Cerita yang demikian mirip dengan biografi seseorang, atau bahkan memang berupa novel biografi. Tentu saja dalam karya ini pun ditampilkan berbagai tokoh lain yang juga memiliki dan dapat membuat konflik. Namun, permasalahan dan konflik mereka dimasukkan ke dalam bagian plot cerita sepanjang ada kaitannya dengan tokoh utama. Jika permasalahan dan konflik tokoh-tokoh) lain dikembangkan secara relatif panjang, dan itu kurang berkaitan atau tak menghadirkan tokoh utama tersebut, penceritaan itu akan membentuk plot cerita sendiri walau kadar ketamannya di bawah plot tersebut. Jika demikian halnya, karya itu berarti menampilkan lebih dari satu plot.

Plot tunggal, dengan demikian, sering dipergunakan jika pengarang ingin memfokuskan "dominasi" seorang tokoh tertentu sebagai hero, "pahlawan", atau permasalahan tertentu yang ditokohnya memoni seorang yang tertentu pula.

Plot Sub-subplot. Sebuah karya fiksi dapat saja memiliki lebih dari satu alur cerita yang dikisahkan, atau terdapat lebih dari

seorang tokoh yang dikisahkan perjalanan hidup, permasalahan, dan konflik yang dihadapinya. Struktur plot yang demikian dalam sebuah karya barangkali berupa adanya sebuah plot utama (*main plot*) dan plot-plot tambahan (*sub-subplot*). Ditihat dari segi keutamaan atau perannya dalam cerita secara keseluruhan plot utama lebih berperan dan penting daripada sub-subplot itu.

Subplot, sesuai dengan penamaannya, hanya merupakan bagian dari plot utama. Ia berisi cerita "kedua" yang ditambahkan yang bersifat memperjelas dan memperluas pandangan kita terhadap plot utama dan mendukung efek keseluruhan cerita (Abrams, 1981: 138). Subplot, memang, hanya menjadi penting dan berarti dalam kaitannya dengan plot utama. Dalam pembuatan sinopsis subplot yang tidak begitu mempengaruhi jalannya plot utama sering ditinggalkan. Dalam beberapa karya Mokhtar Lubis, subplot sering berupa sorot balik masa lalu para tokoh cerita seperti pada *Tanah Gersang* dan *Harimau Harimau*, atau kisah lain yang berhubungan dengan tokoh utama seperti pada *Maut dan Cinta*. Pada *Tanah Gersang* sub-subplot itu berupa cerita masa lalu tokoh-tokoh Joni, Yusuf, dan Iskandar yang melandastumpu tingkah laku dan perwatakan mereka yang kini.

Namun, kiranya perlu juga dicatat bahwa tak jarang terdapat "subplot" yang kadar keutamaannya juga tinggi sehingga "bersaing" dengan plot utama. Subplot yang demikian berkembang bersama dengan plot utama sehingga terlihat seperti terdapat dua plot paralel. Subplot ini biasanya ditokohi oleh tokoh utama (protagonis ataupun antagonis) dan cukup tinggi kadar pentingnya dalam membangun plot secara keseluruhan, dan karenanya perlu dipertimbangkan dalam pembuatan sinopsis. Selain itu, "subplot" tersebut biasanya cukup panjang dan mempunyai "penyelesaian" cerita sendiri. Namun, sub-subplot itu, karena terdapat dalam sebuah karya juga berjalinan dan merupakan satu kesatuan yang padu dengan plot utama dan mendukung efek dan kelancaran keseluruhan cerita dan tema yang ingin disampaikan. Novel *Burung-burung Manyar* yang ditokohutamai Teto dan Arik, misalnya, masing-masing memiliki kisah kehidupannya sendiri, bahkan juga kisah-kisah sampingan dengan berbagai tokoh tambahan lain. Walau demikian, kisah perjalanan keduanya dalam banyak hal juga

diperterukan untuk menjalin dan mendukung pengembangan plot utama yang ditokohi Teto. Contoh novel lain yang mirip, atau bahkan lebih ekstrem, misalnya adalah novel *Kalah dan Menang*.

4. Perbedaan Plot Berdasarkan Kriteria Kepadatan

Dengan kriteria kepadatan dimaksudkan sebagai padat atau tidaknya pengembangan dan perkembangan cerita pada sebuah karya itu. Peristiwa demi peristiwa yang dikisahkan mungkin berlangsung awal-menyusul secara cepat, tetapi mungkin juga sebaliknya. Keadaan yang pertama digolongkan sebagai karya yang berplot padat, rapat, sedang yang kedua berplot longgar, renggang.

Plot Padat. Di samping cerita disajikan secara cepat, peristiwa-peristiwa fungsional terjadi susul-menyusul dengan cepat, hubungan antarperistiwa juga terjalin secara erat, dan pembaca seolah-olah selalu dipakai untuk terus-menerus mengikutinya. Antara peristiwa yang satu dengan yang lain—yang berkedar fungsional tinggi—tak dapat dipisahkan atau dihilangkan salah satunya. Jika hal itu dilakukan, kita sebagai pembaca akan merasa kehilangan cerita, kurang dapat memahami hubungan sebab akibat, atau bahkan kurang memahami cerita secara keseluruhan. Setiap peristiwa yang ditampilkan terasa penting dan diperlukan menemukan dalam rangkaian cerita itu. Namun, yang perlu dicatat adalah bahwa, kadar kepadatan antar tiap bab, episode, atau bagian sebuah novel biasanya tidak sama. Jika kehilangan pada bagian yang padat inilah kita pembaca dapat merasa kehilangan.

Novel yang berplot padat, sebagai konsekuensi ceritanya yang padat dan cepat, akan kurang menampilkan adegan-adegan penyitiasian yang berkepanjangangan. Hal itu disebabkan perlukisan keadaan atau penyitiasian itu akan mempunyai efek memperlambat cerita, atau paling tidak mengendorkan "ketegangan" pembaca. Barangkali tidak mudah mencari contoh karya yang secara keseluruhan bersifat padat, walau pada sebagian besar episodanya padat. Novel-novel seperti *Belengga*, *Kemilau Hidup*, dan *Siklus* kiranya dapat dikategorikan sebagai novel lebih banyak mengandung bagian yang padat. Novel-novel Sydney Sheldon—yaitu seorang pengarang Amerika yang karya-karyanya pada

umumnya menjadi *best seller* tingkat dunia dan telah diterjemahkan ke dalam berbagai bahasa, termasuk bahasa Indonesia—seperti *Baru-baru Waktu*, *Garis Darah*, *Lari Tengah Malam*, *Konspirasi Hari Kiamat*, dan lain-lain boleh dikatakan bersifat padat secara keseluruhan. Membaca novel-novel tersebut seolah-olah kita selalu dituntut tanpa henti karena setiap bagian terasa penting dan menentukan.

Plot Longgar. Dalam novel yang berplot longgar, pergantian peristiwa demi peristiwa penting (baca: fungsional) berlangsung lambat di samping hubungan antarperistiwa tersebut pun tidaklah erat benar. Artinya, antara peristiwa penting yang satu dengan yang lain diselingi oleh berbagai peristiwa "lambaban", atau berbagai pelukisan tertentu seperti penyitiasian latar dan suasana, yang kesemuanya itu dapat memperlambat ketegangan cerita. Banyaknya (barangkali juga panjangnya) pelukisan tersebut menyebabkan sebuah novel menjadi tebal walau ceritanya sendiri mungkin tidaklah terlalu panjang. Dialog-dialog tertentu yang berkepanjangan yang tak secara langsung menentukan jalannya plot, misalnya saja yang berisi berbagai pesan moral, juga mengurangi ketegangan dan hanya lebih memperlebar buku.

Dalam kaitan ini pengarang mungkin sengaja memanfaatkan apa yang disebut *digresi*. *Digresi*, yang berasal dari istilah Latin *digressio* yang dapat diindonesiakan menjadi lanturan, meruwan pada pengertian penyimpangan dari tema pokok sekedar untuk mempercantik cerita dengan unsur-unsur yang tidak langsung berkaitan dengan tema (Haroko & Rahmanto, 1986: 33). Pengarang sengaja memasukkan unsur-unsur tertentu, baik yang berupa ketelitian pelukisan setting, keadaan fisik seorang tokoh, dialog-dialog yang sengaja dibuat segit atau sengaja diplesetkan, maupun hal-hal yang lain yang dapat memantapkan kelengkapan informasi yang disampaikan. Penampilan hal-hal tersebut, misalnya pada karya-karya yang tergolong "kering" dapat menjadikan cerita terasa segar dan lebih menarik. Selain itu, pemasukan unsur-unsur itu dapat juga menciptakan "ketegangan" yang lain. Dengan demikian, pemanfaatan unsur *digresi* dalam karya fiksi, walau bersifat melonggarkan ketegangan kisah yang ditampilkan, dapat memberikan kemanfaatan yang lain. Namun, harus dicatat pula bahwa tak selamanya penambahan unsur-unsur tersebut tepat dan menarik.

Membaca novel yang berplot longgar, dengan demikian, kita dapat menggunakan adegan-adegan tertentu, pelukisan-pelukisan tertentu yang berkepanjangan yang barangkali bagi pembaca tertentu membosankan, tanpa harus kehilangan alur utama cerita. Walau membaca novel dengan melonevati halaman-halaman tertentu, atau alinea-alinea tertentu, kita masih tetap dapat memahami keseluruhan cerita dengan baik. Bahkan barangkali dengan melonevati bab(-bab) tertentu, untuk contoh kasus yang ekstrem, kita masih juga dapat memahami isi keseluruhan cerita. Hal yang demikian lebih banyak dijumpai dalam novel-novel Indonesia pada awal pertumbuhannya seperti *Siti Nurbdawi* dan *Perempuan Jodoh*. Bahkan, novel *Pada Sebuah Kapal* pun pada bagian awal terlalu berkepanjangan, kendor, dan longgar.

Namun, perlu dicatat bahwa pengkategorian plot ke dalam padat dan longgar lebih bersifat gradasi. Pada kenyataannya tidak mudah dan cukup riskan untuk mengkategorikan plot sebuah novel ke dalam padat dan longgar. Sebab, setiap novel akan mengandung bagian-bagian tertentu yang berlangsung cepat, mengesankan, menentukan, sangat fungsional, namun di bagian lain ada yang terasa longgar, lambat, dan berkepanjangan padahal kurang fungsional. Jika peristiwa-peristiwa yang dikemukakan terus-menerus fungsional—artinya, mempengaruhi perkembangan plot—sehingga ketegangan senantiasa terjaga, ia merupakan plot padat. Sebaliknya, jika lebih banyak peristiwa selingan atau kaitan yang kurang fungsional yang ditampilkan, atau peristiwa-peristiwa acuan yang lebih merupakan unsur *digresi*, ketegangan akan selalu dikendalikan dan ia akan menghasilkan plot yang longgar.

Plot sebuah novel akan mengandung baik peristiwa fungsional maupun yang kurang fungsional. Yang berbeda adalah kadarnya, dan ini bersifat gradasi. Artinya, ada novel yang lebih banyak menyajikan peristiwa-peristiwa fungsional, ada yang seimbang antara keduanya, dan ada yang lebih menonjol peristiwa selingannya. Hal inilah kiranya yang dapat dipakai sebagai kriteria menentukan apakah sebuah novel tergolong berplot padat atau longgar.

d. Pembedaan Plot Berdasarkan Kriteria Isi

Dengan isi dimaksudkan sebagai sesuatu, masalah, kecenderungan masalah, yang diungkapkan dalam cerita. Jadi, sebenarnya, ia lebih merupakan isi cerita itu sendiri secara keseluruhan daripada sekedar uraian plot. Friedman (dalam Stevick, 1967: 157-65) membedakan plot jenis ini ke dalam tiga golongan besar, yaitu plot peruntungan (*plot of fortune*), plot tokoh (*plot of character*), dan plot pemikiran (*plot of thought*).

Plot Peruntungan. Plot peruntungan berhubungan dengan cerita yang mengungkapkan nasib, peruntungan, yang menimpa tokoh (utama) cerita yang bersangkutan. Manusia, memang, sering dipermainkan nasib. Friedman sendiri tidak menjelaskan apa yang dimaksudkan dengan plot peruntungan, melainkan langsung menunjuk pada bermacam bentuknya. Plot peruntungan dibedakan menjadi: (a) plot gerak (*action plot*), (b) plot sedih (*pathetic plot*), (c) plot tragis (*tragic plot*), (d) plot penghukuman (*punitive plot*), (e) plot sentimental (*sentimental plot*), dan (f) plot kekaguman (*admiration plot*).

Plot Tokoh. Plot tokoh menyoroti pada adanya sifat penentuannya tokoh, tokoh yang menjadi fokus perhatian. Plot tokoh lebih banyak menyoroti keadaan tokoh daripada kejadian-kejadian yang ada atau yang berurusan dengan plotnya. Kejadian-kejadian itu sendiri menjadi penting sepanjang mengungkapkan diri tokoh. Hal ini berbeda dengan novel yang berstatis plotan yang lebih menekankan pentingnya peristiwa dan bagaimana urutan serta keterkaitan antarperistiwa. Jadi, jika yang pertama itu disebut sebagai novel tokoh, yang kedua dinamakan sebagai novel plotan. Plot tokoh dibedakan ke dalam (a) plot pendewasaan (*maturing plot*), (b) plot pembentukan (*reform plot*), (c) plot pengujian (*testing plot*), dan (d) plot kemunduran (*degeneration plot*).

Plot Pemikiran. Plot pemikiran mengungkapkan sesuatu yang menjadi bahan pemikiran, keinginan, perasaan, berbagai macam obsesi, dan lain-lain hal yang menjadi masalah hidup dan kehidupan manusia. Unsur-unsur pemikiran tersebut dalam novel jenis ini mendapat penekanan, lebih daripada pada masalah kejadian dan tokoh ceritanya

itu sendiri. Friedman membedakan plot pemikiran ke dalam (a) plot pendidikan (*education plot*), (b) plot pembukaan rahasia (*revelation plot*), (c) plot efektif (*effective plot*), dan (d) plot kekecewaan (*disillusionment plot*).

Pembagian di atas terlihat lebih bersifat teoritis dan mungkin sekali tumpang tindih. Sebuah novel mungkin saja dapat dikelompokkan dalam dua kategori sekaligus. Misalnya, novel *Kemelut Hidup* dapat dikategorikan sebagai novel berplot tragis, jika berdasarkan ketegangan tokoh Abdurrahman, atau berplot kekecewaan, mengingat masalah kejujuran justru dianggap sebagai melawan arus dan terkesan sebagai mengejutkan dan tidak populer. Akhirnya perlu juga dikemukakan bahwa pembagian di atas tidak populer, dalam arti tidak banyak diikuti orang. Orang tampaknya lebih banyak mendeskripsikan plot suatu karya ke dalam kategori-kategori yang dibicarakan sebelumnya.

BAB 6

PENOKOHAN

1. UNSUR PENOKOHAN DALAM FIKSI

Sama halnya dengan unsur plot dan pemplotan, tokoh dan penokohan merupakan unsur yang penting dalam karya naratif. Plot boleh saja dipandang orang sebagai tulang punggung cerita, namun kita pun dapat mempersoalkan: siapa yang diceritakan itu? Siapa yang melakukan sesuatu dan dikenai sesuatu, "sesuatu" yang dalam plot disebut sebagai peristiwa, siapa pembuat konflik, dan lain-lain adalah urusan tokoh dan penokohan. Pembicaraan mengenai tokoh dengan segala perwatakan dengan berbagai citra jati dirinya, dalam banyak hal lebih menarik perhatian orang daripada berurusan dengan pemplotannya. Namun, hal itu tak berarti unsur plot dapat diabaikan begitu saja karena kejelasan mengenai tokoh dan penokohan dalam banyak hal tergantung pada pemplotannya.

a. Pengertian dan Hakikat Penokohan

Dalam pembicaraan sebuah fiksi, sering dipergunakan istilah-istilah seperti tokoh dan penokohan, watak dan perwatakan, atau karakter dan karakterisasi secara bergantian dengan menunjuk pengertian yang hampir sama. Istilah-istilah tersebut, sebenarnya, tak menyanan pada pengertian yang persis sama, atau paling tidak dalam

bidang ini akan dipergunakan dalam pengertian yang berbeda, walau memang ada di antaranya yang sinonim. Ada istilah yang pengertiannya menyanan pada tokoh cerita, dan pada "teknik" pengembangannya dalam sebuah cerita.

Istilah "tokoh" menunjuk pada orangnya, pelaku cerita, misalnya sebagai jawab terhadap pertanyaan: "Siapakah tokoh utama novel itu?", atau "Ada berapa orang jumlah pelaku novel itu?", dan sebagainya. Tokoh protagonis dan antagonis dalam novel itu?, dan sebagainya. Watak, perwatakan, dan karakter, menunjuk pada sifat dan sikap para tokoh seperti yang ditafsirkan oleh pembaca, lebih menunjuk pada kualitas pribadi seorang tokoh. Penokohan dan karakterisasi—karakterisasi sering juga disamakan artinya dengan karakter dan perwatakan—menunjuk pada penempatan tokoh-tokoh tertentu dengan watak(-watak) tertentu dalam sebuah cerita. Atau seperti dikatakan oleh Jones (1968: 33), penokohan adalah pelukisan gambaran yang jelas tentang seseorang yang ditampilkan dalam sebuah cerita.

Penggunaan istilah "Karakter" (*character*) sendiri dalam berbagai literatur bahasa Inggris menyanan pada dua pengertian yang berbeda, yaitu sebagai tokoh-tokoh cerita yang ditampilkan, dan sebagai sikap, ketertarikan, keinginan, emosi, dan prinsip moral yang dimiliki tokoh-tokoh tersebut (Stanton, 1965: 17). Dengan demikian, *character* dapat berarti 'pelaku cerita' dan dapat pula berarti 'perwatakan'. Antara seorang tokoh dengan perwatakan yang dimilikinya, memang, merupakan suatu kepaduan yang utuh. Penyebutan nama tokoh tertentu, tak jarang, langsung mengisyaratkan kepada kita perwatakan yang dimilikinya. Hal itu terjadi terutama pada tokoh-tokoh cerita yang telah menjadi milik masyarakat, seperti Datuk Merdingih dengan sifat-sifat jahatnya. Tini dengan keegoisannya. Hamlet dengan keragu-raguannya, dan sebagainya.

Tokoh cerita (*character*), menurut Abrams (1981: 20), adalah orang(-orang) yang ditampilkan dalam suatu karya naratif, atau drama, yang oleh pembaca ditafsirkan memiliki kualitas moral dan kecenderungan tertentu seperti yang diekspresikan dalam ucapan dan apa yang dilakukan dalam tindakan. Dari kutipan tersebut juga dapat diketahui bahwa antara seorang tokoh dengan kualitas pribadinya erat

berkaitan dalam penerimaan pembaca. Dalam hal ini, khususnya dari pandangan teori resepsi, pembacalah sebenarnya yang memberi arti semuannya. Untuk kasus keprabdian seorang tokoh, pemaknaan itu dilakukan berdasarkan kata-kata (verbal) dan tingkah laku lain (nonverbal). Perbedaan antara tokoh yang satu dengan yang lain telah ditentukan oleh kualitas pribadi daripada dilihat secara fisik.

Dengan demikian, istilah "penokohan" lebih luas pengertiannya daripada "tokoh" dan "perwatakan" sebab ia sekaligus mencakup masalah siapa tokoh cerita, bagaimana perwatakan, dan bagaimana penempatan dan pelaksiananya dalam sebuah cerita sehingga sanggup memberikan gambaran yang jelas kepada pembaca. Penokohan sekaligus menyatakan pada teknik pewujudan dan pengembangan tokoh dalam sebuah cerita. Jika kita kembali ke pembagian dikhotomis bentuk dan isi yang dikemukakan pada Bab I di atas, tokoh, watak, dan segala emosi yang dikandungnya itu adalah aspek isi, sedangkan teknik pewujudannya dalam karya fiksi adalah bentuk. Jadi, dalam istilah penokohan itu sekaligus terkandung dua aspek: isi dan bentuk. Sebenarnya, apa dan siapa tokoh cerita itu tak penting benar selama pembaca dapat mengidentifikasi diri pada tokoh(-tokoh) tersebut (Jones, 1968: 33), atau pembaca dapat memahami dan menafsirkan tokoh-tokoh itu sesuai dengan logika cerita dan persepsinya.

Kewajaran. Fiksi adalah suatu bentuk karya kreatif, maka bagaimana pengarang mewujudkan dan mengembangkan tokoh-tokoh ceritanya pun tidak lepas dari kebebasan kreativitasnya. Fiksi mengandung dan menawarkan model kehidupan seperti yang disikapi dan dialami tokoh-tokoh cerita sesuai dengan pandangan pengarang terhadap kehidupan itu sendiri. Oleh karena pengarang yang sengaja menciptakan dunia dalam fiksi, ia mempunyai kebebasan penuh untuk menampilkan tokoh-tokoh cerita sesuai dengan seleraanya, siapa pun orangnya, apa pun status sosialnya, bagaimanapun perwatakannya, dan permasalahan apa pun yang dihadapinya. Singkatnya, pengarang bebas untuk menampilkan dan diperlakukan tokoh siapa pun dia orangnya walau hal itu berbeda dengan "dunianya" sendiri di dunia nyata.

Dalam *Ronggeng Dukuh Paruk*, *Lintang Kenakas Dini Hari*, dan *Jantera Bianglala* misalnya, Ahmad Tohari sengaja menokokkan

seorang penari ronggeng: Srintil, yang lagu dan naif, yang merupakan bagian sekaligus simbol tradisi yang membesarkannya, padahal Ahmad Tohari adalah seorang santri (yang sholeh) yang dunianya pasti amat berbeda dengan dunia peronggengan. Dalam *Garah untuk Hidup dan untuk Mati*, Nasyah Djamin menokokkan seorang gadis Jepang, Injuko, yang kuat memegang tradisi, tinggi rasa harga diri, namun terwujud pada nilai-nilai yang melingkupinya, padahal Nasyah adalah laki-laki Indonesia yang tentu saja mempunyai pandangan yang berbeda tentang nilai-nilai kehidupan. Demikian pula halnya dengan berbagai tokoh pada novel-novel yang lain yang diangkat dari berbagai lapisan masyarakat dengan berbagai watak, yang kesemuanya itu menunjukkan betapa kuatnya imajinasi pengarang.

Walaupun tokoh cerita "hanya" merupakan tokoh ciptaan pengarang, ia haruslah merupakan seorang tokoh yang hidup secara wajar, seawajar sebagaimana kehidupan manusia yang terdiri dari darah dan daging, yang mempunyai pikiran dan perasaan. Kehidupan tokoh cerita adalah kehidupan dalam dunia fiksi, maka ia haruslah bersikap dan bertindak sesuai dengan tuntutan cerita dengan perwatakan yang diwandangnya. Jika terjadi seorang tokoh bersikap dan bertindak secara lain dari citranya yang telah digambarkan sebelumnya, dan karenanya merupakan suatu kejutan, hal itu haruslah tidak terjadi begitu saja, melainkan harus dapat dipertanggungjawabkan dari segi plot sehingga cerita tetap memiliki kadar plausibilitasnya. Atau, walaupun tokoh itu bertindak secara "aneh" untuk ukuran kehidupan yang wajar, maka sikap dan tindakannya itu haruslah tetap konsisten.

Tokoh cerita menempati posisi strategis sebagai pembawa dan penyampai pesan, amanat, moral, atau sesuatu yang sengaja ingin disampaikan kepada pembaca. Keadaan ini justru sering (dapat) berakibat kurang menguntungkan para tokoh cerita itu sendiri dilihat dari segi kewajarannya dalam bersikap dan bertindak. Tidak jarang tokoh-tokoh cerita dipaksa dan diperalat sebagai pembawa pesan sehingga sebagai tokoh cerita dan sebagai pribadi kurang berkembang; secara ekstrem boleh dikatakan, mereka hanya sebagai robot yang selalu tunduk kepada kemauan pengarang dan tak memiliki kepribadian sendiri. Tokoh cerita seolah-olah hanya sebagai corong penyampai

pesan, atau bahkan mungkin merupakan refleksi pikiran, sikap pendirian, dan keinginan-keinginan pengarang. Tokoh-tokoh cerita Sutan Takdir Alisyahbana kiranya dapat dikelompokkan ke dalam kategori ini. Misalnya tokoh Ahmad dan Janet (dan kawan-kawan) dalam *Grota Azzurra*, tokoh Hidayat, Kartini, Okura (dan lain-lain) dalam *Kalah dan Menang*, bahkan juga tokoh Tuti dalam *Lupa Terkenang*.

Keseperhidupan. Masalah kewajaran tokoh cerita sering dikaitkan dengan kenyataan kehidupan manusia sehari-hari. Seorang tokoh cerita dikatakan wajar, relevan, jika mencerminkan dan mempunyai kemiripan dengan kehidupan manusia sesungguhnya (*lifelike*). Tokoh cerita hendaknya bersifat alami, memiliki sifat *lifelikeness*, 'keseperhidupan', paling tidak itulah harapan pembaca. Hal itu disebabkan dengan bekal acuan pada kehidupan realitas itulah pembaca masuk dan berusaha memahami kehidupan tokoh dalam dunia fiksi. Persepsi dan pengalaman pembaca pada dunia realitas dipakai sebagai dasar memahami karya fiksi. Namun, sebenarnya yang lebih penting bukan pada detail-detail tingkah laku tokoh yang mencerminkan kenyataan keseharian itu, melainkan pada pencerminan kenyataan situasional.

Namun, usaha memahami, atau bahkan menilai, tokoh cerita yang hanya mendasarkan diri pada kriteria keseperhidupan saja tidak cukup, atau bahkan tidak tepat. Sebab, pengertian *lifelikeness* itu sendiri merupakan suatu bentuk penyederhanaan yang berlebihan (*oversimplification*). Tokoh cerita haruslah mempunyai dimensi yang lain di samping keseperhidupan. Kriteria kemiripan itu sendiri tak terlalu memolong untuk memahami kehidupan tokoh fiksi, bahkan ia dapat menyesatkan ke arah pemahaman hierer (Kenny, 1966: 24 - 5). Lebih dari itu, jika pembaca terlalu mengharapkan tokoh cerita yang berciri kehidupan seperti yang dikenalnya dalam kehidupan nyata, hal itu sebenarnya berarti pendangkalan terhadap karya kesastraan yang "sastra" dan imajiner. Karya yang merekam begitu saja emosi-emosi realitas kehidupan, sebagaimana telah dikemukakan, lebih banyak dilakukan oleh sastra populer. Sastra yang sastra, di pihak lain, lebih menampilkan tafsiran terhadap emosi dan berbagai aspek realitas

kehidupan itu.

Realitas kehidupan manusia memang perlu dipertimbangkan dalam kaitannya dengan kehidupan tokoh cerita. Namun, haruslah diadari bahwa hubungan itu tidaklah bersifat sederhana, melainkan bersifat kompleks, sekomples berbagai kemungkinan kehidupan itu sendiri. Kita harus menyadari bahwa hubungan antara tokoh(-tokoh) fiksi dengan realitas kehidupan manusia tak hanya berupa hubungan kesamaan saja, melainkan juga pada hubungan perbedaan. Tokoh manusia nyata memang memiliki banyak kebebasan, namun tokoh fiksi tak pernah berada dalam keadaan yang benar-benar bebas. Tokoh karya fiksi hanyalah bagian yang terikat pada keseluruhannya, keseluruhan bentuk artistik yang menjadi salah satu tujuan penulisan fiksi itu sendiri. Hal inilah, sebenarnya, yang merupakan perbedaan paling penting antara tokoh fiksi dengan tokoh manusia nyata, dan hal ini pulalah yang menjadi dasar perbedaan-perbedaan yang lain (Kenny, 1966:25).

Tokoh Rekaan versus Tokoh Nyata. Tokoh-tokoh cerita yang ditampilkan dalam fiksi, sesuai dengan namanya, adalah tokoh rekaan, tokoh yang tak pernah ada di dunia nyata. Namun, dalam karya tertentu, kita juga sering menemukan adanya tokoh-tokoh sejarah tertentu—artinya, tokoh manusia nyata, bukan rekaan pengarang—muncul dalam cerita, bahkan mungkin mempengaruhi plot. Di pihak lain, dalam karya tertentu, kita dapat mengenali personifikasi tokoh-tokoh manusia nyata dalam tokoh cerita. Artinya, tokoh cerita fiksi itu mempunyai ciri-ciri kepribadian tertentu seperti yang dimiliki oleh tokoh-tokoh tertentu dari kehidupan nyata walau hal itu hanya menyangkut beberapa aspek saja.

Pengangkatan tokoh-tokoh nyata, atau hanya berupa bentuk personifikasinya, dapat mengesani pembaca seolah-olah peristiwa yang diceritakan bukan peristiwa imajinatif, melainkan peristiwa faktual. Pengangkatan tokoh-tokoh yang demikian, memang, dapat memberikan dan meningkatkan efek realistik walau hal itu juga berarti menuntui konsekuensi yang lain. Misalnya, pengarang harus tahu keadaan kehidupan tokoh nyata yang bersangkutan sehingga hal-hal yang dikemukakan tentangnya bukan hanya rekaan. Sebenarnya, pengang-

katan tokoh sejarah ke dalam fiksi dan membutuhkan langsung dengan tokoh-tokoh cerita, justru semakin mempertinggi kadar fiksionalitas karya yang bersangkutan. Hal itu disebabkan keadaan yang demikian jelas tak mungkin terjadi secara sungguh-sungguh jika ada tokoh sejarah yang berhubungan dengan tokoh fiktif yang tak pernah ada dalam sejarah. Pencapaian kesan realists itu dapat saja terpenuhi oleh kesan-penerimaan pembaca, atau paling tidak pembaca mampu menghubungkannya dengan situasi kesejarahan dan kemudian dipolakan sebagai acuan pemahamannya.

Dalam *Burung-burung Melayar*, misalnya, diampikan tokoh Sutan Syahrir (Perdana Menteri Indonesia yang pertama), yang berhubungan dengan Atik, anak buahnya, dan pernah berhadapan dengan Teto yang memusuhinya. Teto yang waktu itu telah menjadi serdadu KNIL bahkan sudah akan memembakinya. Kejadian itu jelas hanya kejadian imajinatif. Namun, dengan bekal itu pembaca diawasi masuk ke situasi pergolakan revolusi kemerdekaan Republik Indonesia waktu itu, yang kesemuanya itu dapat dipakai sebagai acuan memahami polah-tingkah tokoh-tokoh dan bahkan cerita secara keseluruhan.

Pengangkatan tokoh sejarah dalam fiksi umumnya bukan berstatus tokoh utama. Jika tokoh sejarah itu menjadi tokoh utama juga karya yang bersangkutan menjadi karya sejarah, atau tepatnya karya fiksi-sejarah seperti dalam *Suroyo* karya Abdul Muis. (Untuk kasus sastra danda misalnya kita dapat mengambil contoh novel *Wanita* (dua jilid), karya Paul I Wellman, dengan tokoh Theodora yang mahani dan Justinianus sang maharaja pada masa kerajaan Romawi dengan Konstantinopel yang sebagai ibu kotanya). Hubungan antara tokoh sejarah dengan tokoh-tokoh (utama) cerita biasanya hanya bersifat insidental, misalnya untuk memperlancar plot, mempertemukan dan melaksakan kejadian-kejadian tertentu, atau sebagai kemungkinan yang lain.

Pengangkatan tokoh cerita dengan mengambil bentuk personifikasi tokoh dari kehidupan nyata, misalnya, dapat ditemui dalam *Pengakuan Periyem* dan *Atheis*. Dalam *Pengakuan Periyem* terdapat larik-larik yang mendeskripsikan kehidupan tokoh nDoro Kanjeng Cokro Sentono sebagai berikut.

1. Ho, ya nDoro Kanjeng pensiunan/Direktur Jenderal RTF di Belawi/Pada jaman permulaan Orde Baru..... (54).

Kini dia menjadi dosen di Ngayogyakarta/Fakultas Sastra dan Kebudayaan/Universitas Gadjah Mada/Fakultas Sosial Politik/Universitas Gadjah Mada/Dan Fakultas Sastra dan Kebudayaan/Universitas Sebelas Maret, Solo/Sebagai Ketua Dewan Film Nasional/markasnya di Kuningan, Belawi/Sebagai Direktur Pusat Sinau dan/penelitian Kebudayaan Indonesia/Universitas Gadjah Mada..... (55).

Larik-larik di atas, juga ditambah pengakuan pengarangnya sendiri, jelas menunjuk pada Umar Kayam, seorang tokoh dosen-budayan-seniman (Umar Kayam adalah dosen Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, di samping memiliki sejumlah "jabatan" yang lain). Demikian pula halnya dengan tokoh-tokoh novel *Atheis*, sifat-sifat yang dimiliki para tokoh cerita, menurut Umar Junus, adalah personifikasi tokoh-tokoh nyata³, misalnya tokoh Anwar yang anarkhis itu merupakan personifikasi tokoh Kharil Anwar. Tokoh-tokoh cerita tersebut, walau personifikasi pada tokoh nyata, tetap merupakan tokoh rekaan, dan sama sekali tak berhubungan langsung secara pribadi dengan tokoh yang dipersonifikasikan. Walau betul ada persamaan antara tokoh cerita dengan tokoh nyata, pasti lebih banyak lagi adanya perbedaan diantara keduanya. Perbedaan itu, antara lain, ditentukan oleh resepsi pengarang terhadap tokoh nyata yang dipersonifikasikan, di samping adanya tuntutan artistik yang menempatkan penokohan hanya sebagai bagian dari keseluruhan. Tokoh nyata hanya dijadikan semacam model, sebagai bahan penitman (menurut teori mimetik) dan selanjutnya tokoh akan hidup dengan cara kehidupannya sendiri sesuai dengan hakikat fiksionalitas.

³ Artikel Umar Junus yang berjudul "Tentang Tokoh dan Nama tokoh dalam *Atheis*" yang dimuat dalam *Daori Peristiwa ke Imajinari* (1983: 12-6).

b. Penokohan dan Unsur Cerita yang lain

Fiksi merupakan sebuah keseluruhan yang utuh dan memiliki nilai artistik. Keutuhan dan keartistikan fiksi justru terletak pada keterjalannya yang erat antarberbagai unsur pembangunnya. Penokohan itu sendiri merupakan bagian, unsur, yang bersama dengan unsur-unsur yang lain membentuk suatu totalitas. Namun perlu dicatat penokohan merupakan unsur yang penting dalam fiksi. Ia merupakan salah satu fakta cerita di samping kedua fakta cerita yang lain. Dengan demikian, penokohan mempunyai peranan yang besar dalam menentukan keutuhan dan keartistikan sebuah fiksi.

Penokohan sebagai salah satu unsur pembangun fiksi dapat dikaji dan dianalisis keterjalannya dengan unsur-unsur pembangun lainnya. Jika fiksi yang bersangkutan merupakan sebuah karya yang berhasil, penokohan pasti berjalan secara harmonis dan saling melengkapi dengan berbagai unsur yang lain, misalnya dengan unsur plot dan tema, atau unsur latar, sudut pandang, gaya, amanat, dan lain-lain.

Penokohan dan Penplotan. Dalam kehidupan sehari-hari manusia, sebenarnya, tak ada plot. Plot merupakan sesuatu yang bersifat artifisial. Ia pada hakikatnya hanya merupakan suatu bentuk pengalaman, yang sendiri sebenarnya tak memiliki bentuk. Pemunculan peristiwa itu lebih merupakan penyeksian terhadap kejadian-kejadian yang ingin diungkapkan. Dalam karya fiksi, plot memang penting; ia merupakan tulang punggung cerita, menurut Stanton. Namun, tokoh-tokoh cerita akan lebih menarik perhatian pembaca. Pembaca lebih terkesan oleh penampilan kehidupan dan jati diri para tokoh pelaku cerita yang memang lebih banyak menyajikan. Dalam kataan ini, plot sekedar merupakan sarana untuk memahami perjalanan kehidupan tokoh. Atau, untuk menunjukkan jati diri dan kehidupan tokoh, ia perlu diplokan perjalanan hidupnya.

Penokohan dan penplotan merupakan dua fakta cerita yang saling mempengaruhi dan mengaitungkan satu dengan yang lain. Plot adalah apa yang dilakukan tokoh dan apa yang menimpanya. Adanya kejadian demi kejadian, ketegangan, konflik, dan sampai ke klimaks—yang notabene kesemuanya merupakan hal-hal yang esensial dalam

plot—hanya mungkin terjadi jika ada pelakunya. Tokoh-tokoh cerita inilah yang sebagai pelaku sekaligus penderita kejadian, dan karenanya menjadi perkembangan plot. Bahkan sebenarnya, plot tak lain dari perjalanan cara kehidupan tokoh, baik dalam cara berpikir dan berperasaan, bersikap, berperilaku, maupun bertindak, baik secara verbal maupun nonverbal.

Di pihak lain, pemahaman terhadap tokoh cerita harus dilakukan dari atau berdasarkan plot. Keberadaan seorang tokoh yang membedakannya dengan tokoh-tokoh lain lebih ditentukan oleh plot. Penafsiran terhadap sikap, watak, dan kualitas pribadi seorang tokoh sangat mendasarkan diri pada apa yang diucapkan dan apa yang dilakukan. Hal itu berdasarkan asumsi bahwa ucapan dan tindakan seseorang akan mencerminkan perwatakannya. Kesemuanya itu menunjukkan betapa adanya saling ketergantungan yang amat erat antara penokohan dan penplotan. Menghadapi keadaan semacam ini, Henry James, yang *notabene* seorang sastrawan itu, (Abrams, 1981: 177), mengatakan: "*What is character but the determination of incident? What is incident but illustration of character?*" Jadi, menurut Henry James, jati diri seorang tokoh ditentukan oleh peristiwa-peristiwa yang menyertainya, dan sebaliknya, peristiwa-peristiwa itu sendiri merupakan pelukisan tokoh.

Penokohan dan Tema. Tema, seperti dikemukakan sebelumnya, merupakan dasar cerita, gagasan sentral, atau makna cerita. Dengan demikian, dalam sebuah fiksi, tema bersifat mengikat dan menyatukan keseluruhan unsur fiksi tersebut. Sebagai unsur utama fiksi, penokohan erat berhubungan dengan tema. Tokoh-tokoh cerita itulah, terutama, yang sebagai pelaku-penyampai tema, secara menyeluruh ataupun terang-terangan. Adanya perbedaan tema akan menyebabkan perbedaan pemerlakuan tokoh cerita yang "ditugas" menyampaikannya. Pengarang pada umumnya akan memilih tokoh-tokoh tertentu yang dirasa paling sesuai untuk mendukung temanya.

Dalam kebanyakan fiksi, tema umumnya tak dinyatakan secara eksplisit. Hal itu berarti pembacalah yang "bertugas" menafsirkannya. Usaha penafsiran tema antara lain dapat dilakukan melalui detail kejadian dan atau konflik yang menonjol. Artinya, melalui konflik utama cerita,

dan itu berarti konflik yang dialami, ditimbulkan, atau ditimbulkan kepada tokoh utama. Artinya, usaha penafsiran tema haruslah dilacak dari apa yang dilakukan, dipikirkan dan dirasakan, atau apa yang disimpan kepada tokoh. Penafsiran tema cerita, dengan demikian akan selalu mengacu pada tokoh.

c. Relevansi Tokoh

Berhadapan dengan tokoh-tokoh fiksi, pembaca sering memberikan reaksi emotif tertentu seperti merasa akrab, simpati, empati, benci, antipati, atau berbagai reaksi afektif lainnya. Pembaca tak jarang mengidentifikasi dirinya dengan tokoh yang diberinya rasa simpati dan empati. Segala apa yang dirasa dan dialami oleh tokoh yang menyenangkan atau sebaliknya, seolah-olah ikut dirasakan dan dialami pula oleh pembaca. Bahkan banyak tokoh cerita yang menjadi pujaan pembaca, masyarakat, sehingga kehadirannya dalam cerita dirasakan sebagai kehadiran di dunia nyata. Pembaca telah merasa akrab betul dengan tokoh itu, atau bahkan seolah-olah telah menjadi bagian hidupnya, walau secara fisik tidak akan pernah dapat menginderanya⁹. Tokoh cerita yang diperlakukan demikian oleh

⁹ Contoh adanya tokoh cerita yang begitu digandrungi masyarakat adalah tokoh Sherlock Holmes, seorang detektif ciptaan Arthur Conan Doyle, yang seorang pengarang Inggris itu. Pembaca seolah merasa bahwa Holmes hidup sungguh-sungguh dan berada di sekitarnya; sehingga ketika tokoh itu dimajukan masyarakat pembaca protes dan menuntut agar Holmes dihidupkan lagi. Doyle terpaksa "menghidupkan" lagi, dengan mengatakan bahwa sewaktu Holmes jawa ke jurang tidak mati karena tersangkut pohon. Ketika kemudian Holmes meninggal sungguh-sungguh dalam sebuah kecelakaan di sebuah air terjun, para penggemar tokoh itu hingga kini, konon, masih sering mempraktekkan kecelakaan itu di tempat yang sama yang ditunjuk cerita.

Di Indonesia pun ada contoh yang serupa, yaitu tokoh Brana dan Mami (juga Benar) dari sandiwaya radio Saur Sepuh ciptaan Niki Kosasih. Kedua tokoh itu juga digandrungi pendengar dari berbagai masyarakat, yang belakangan juga penonton filmanya, seolah-olah tokoh itu bukan tokoh fiksi. Kedua tokoh itu pernah dimatikan, namun dihidupkan kembali oleh pengarang dengan alasan yang mati itu bukan tokoh yang sebenarnya, karena Brana memiliki ajaran malth (gaji

pembaca, apakah berarti ia relevan?

Ada beberapa bentuk relevansi seorang tokoh cerita. Seorang tokoh cerita, yang ciptaan pengarang itu, jika disukai banyak orang dalam kehidupannya, apalagi sampai dipuja dan digandrungi, berarti merupakan tokoh fiksi yang mempunyai relevansi (Kenny, 1966: 27). Salah satu bentuk korelevansi tokoh sering dihubungkan dengan kesepertihidupan, *lifelikeness*. Seorang tokoh cerita dianggap relevan bagi pembaca, kita, dan atau relevan dengan pengalaman kehidupan kita, jika ia seperti kita, atau orang lain yang kita ketahui. Kita sering mengharapkan tokoh yang demikian. Namun, sebenarnya hal itu tak ada berarti membuati kreativitas imajinasi pengarang, juga merupakan tinggisi tokoh sebagai salah satu elemen fiksi. Pengarang mempunyai kebebasan menciptakan tokoh yang bagaimanapun, dengan hanya merasa terikat bahwa tokohnya relevan dengan pengalaman kehidupannya sendiri dan mungkin pembaca. Oleh karena itu, dalam kaitannya dengan relevansi ini, pertanyaan yang diajukan tidak berbunyi "Apakah tokoh cerita itu seperti kita", melainkan "Apakah relevansi tokoh itu bagi kita".

Jika dengan kriteria kesepertihidupan pengalaman tokoh cerita dengan pengalaman kehidupan kita dianggap sebagai bentuk relevansi, bagaimanakah halnya dengan tokoh-tokoh yang aneh, yang lain dari yang lain? Misalnya tokoh orang tua dalam *Sissian*, atau tokoh Aku dalam *Telegram*, atau tokoh-tokoh semacam Hamlet, Don Quixotes, dan Faust dalam sastra Barat? Apakah mereka dianggap tak relevan karena kurang memiliki kadar kesepertihidupan?

Di dunia ini memang tidak banyak, atau bahkan sedikit kemungkinannya ada orang yang seperti mereka. Namun, hal yang sedikit itu bukan berarti tidak ada, walau hanya kecil kemungkinannya. Bahkan, sebenarnya mungkin ada sisi-sisi tertentu dari kehidupan tokoh-tokoh aneh tersebut yang juga terdapat dalam diri kita walau mungkin kita sendiri tak menyadarinya. Jika kita merasakan keadaan itu dalam pengalaman diri kita, hal itu berarti ada relevansi pada tokoh tersebut. Hal inilah yang merupakan bentuk relevansi yang kedua (Kenny, 1966: 27).

Akhirnya, relevansi tokoh dan penokohan harus dilihat dalam

kaitannya dengan berbagai unsur yang lain dan peranannya dalam cerita secara keseluruhan. Tokoh memang unsur yang terpenting dalam karya fiksi, namun, bagaimanapun juga, ia tetap terikat oleh unsur-unsur yang lain. Bagaimana jalan dan bentuk keterkaitan unsur tokoh dengan unsur-unsur yang lain dalam sebuah fiksi, perlu ditinjau satu per satu. Jika tokoh memang berjalinan erat, saling melengkapi dan menentukan dengan unsur-unsur yang lain dalam membentuk keutuhan yang artistik, tokoh mempunyai bentuk relevansi dengan cerita secara keseluruhan. Penokohan telah dikembangkan sesuai dengan tuntutan cerita.

2. PEMBEDAAN TOKOH

Tokoh-tokoh cerita dalam sebuah fiksi dapat dibedakan ke dalam beberapa jenis penamaan berdasarkan dari sudut mana penamaan itu dilakukan. Berdasarkan perbedaan sudut pandang dan imajuan, seorang tokoh dapat saja dikategorikan ke dalam beberapa jenis penamaan sekaligus, misalnya sebagai tokoh utama-protagonis-berkembang tipikal.

a. Tokoh Utama dan Tokoh Tambahan

Mem baca sebuah novel, biasanya, kita akan dihadapkan pada sejumlah tokoh yang dihadirkan di dalamnya. Namun, dalam kaitannya dengan keseluruhan cerita, peranan masing-masing tokoh tersebut tak sama. Dilihat dari segi peranan atau tingkat pentingnya tokoh dalam sebuah cerita, ada tokoh yang tergolong penting dan ditampilkan terus-menerus sehingga terasa mendominasi sebagian besar cerita, dan sebaliknya, ada tokoh(-tokoh) yang hanya dimunculkan sekali atau beberapa kali dalam cerita, dan itu pun mungkin dalam porsi penceritaan yang relatif pendek. Tokoh yang disebut pertama adalah tokoh utama cerita (*central character, main character*), sedang yang kedua adalah tokoh tambahan (*peripheral character*).

Tokoh utama adalah tokoh yang ditutamakan penceritaannya

dalam novel yang bersangkutan. Ia merupakan tokoh yang paling banyak diceritakan, baik sebagai pelaku kejadian maupun yang dikenai kejadian. Bahkan pada novel-novel tertentu, tokoh utama senantiasa hadir dalam setiap kejadian dan dapat ditemui dalam tiap halaman buku cerita yang bersangkutan. Misalnya, tokoh Aku (Sri) pada novel *Pada Sebuah Kapal* bagian I, atau tokoh Aku (Michel) pada novel yang sama bagian II.

Pada novel-novel yang lain, tokoh utama tidak muncul dalam setiap kejadian, atau tak langsung ditunjuk dalam setiap bab, namun ternyata dalam kejadian atau bab tersebut tetap erat berkaitan, atau dapat dikaitkan, dengan tokoh utama. Dalam novel *Burung-burung Merah*, misalnya, terdapat lima bab (4,9,11,13, dan 14) dari ke-22 bab yang ada yang tak menghadirkan tokoh utama cerita. Teto (lihat Sayuti, 1988: 32). Namun, dari ke-5 bab tersebut, 2 di antaranya (4 dan 13) erat berkaitan dengan tokoh Teto—antara lain berisi pembicaraan tentangnya, dan 3 yang lain (9, 11, dan 13) dapat dikaitkan tokoh Teto, walau secara tak langsung, dalam hubungan sebab-akbar.

Karena tokoh utama paling banyak diceritakan dan selalu berhubungan dengan tokoh-tokoh lain, ia sangat menentukan perkembangan plot secara keseluruhan. Ia selalu hadir sebagai pelaku, atau yang dikenai kejadian dan konflik, penting yang mempengaruhi perkembangan plot. Di pihak lain, penunculan tokoh-tokoh tambahan dalam keseluruhan cerita lebih sedikit, tidak dipentingkan, dan kehadirannya hanya jika ada keterkaitannya dengan tokoh utama, secara langsung ataupun tak langsung. Tokoh utama adalah yang dibuat sinopsisnya, yaitu dalam kegiatan pembuatan sinopsis, sedang tokoh tambahan biasanya diabaikan. Tokoh utama dalam sebuah novel, mungkin saja lebih dari seorang, walau kadar keutamaannya tak (selalu) sama. Keutamaan mereka ditentukan oleh dominasi, banyaknya penceritaan, dan pengaruhnya terhadap perkembangan plot secara keseluruhan. Di antara ketiga tokoh utama novel *Belenggu*, Tono, Yah, dan Tini, misalnya, tak sama kadar keutamaan mereka. Dengan alasan di atas, kita, tentu saja, akan mengatakan bahwa Tono lebih utama daripada kedua tokoh utama yang lain.

Demikian pula halnya dengan Teto dalam *Burung-burung*

Manyer, ia memiliki kadar ketamakan yang lebih daripada Atik. Atik pun dapat dianggap sebagai tokoh utama, karena ia juga banyak diceritakan, banyak berhubungan dengan Teto, mempengaruhi perkembangan plot, bahkan penemuan jati diri Teto melalui simbolisasi burung manyar, Atiklah yang melantarkannya. Dari segi cerita, dapat dikatakan bahwa novel ini mengisahkan perjalanan kehidupan Teto dan Atik. Dengan demikian, Atik pun berhak disebut sebagai tokoh utama, walau utama yang tambahan. Tokoh-tokoh yang lain seperti Verbruggen, Janakatanasi, Bu Antana, dan Marice, walau relatif tak banyak, juga mempengaruhi plot. Dominasi mereka dalam cerita ada di bawah Atik, sehingga mereka dapat dipandang sebagai tokoh tambahan, walau harus dicatat: tokoh tambahan yang utama.

Apa yang dicermukakan di atas menunjukkan bahwa perbedaan antara tokoh utama dan tambahan tak dapat dilakukan secara eksak. Perbedaan itu lebih bersifat gradasi, kadar ketamakan tokoh-tokoh itu bertingkat: tokoh utama (yang) utama, utama tambahan, tokoh tambahan utama, tambahan (yang memang) tambahan. Hal inilah antara lain yang menyebabkan orang bisa berbeda pendapat dalam hal menentukan tokoh-tokoh utama sebuah cerita fiksi.

b. Tokoh Protagonis dan Tokoh Antagonis

Jika dilihat dari **peran tokoh-tokoh** dalam pengembangan plot dapat dibedakan adanya tokoh utama dan tokoh tambahan, dilihat dari **fungsi penampilan tokoh** dapat dibedakan ke dalam tokoh protagonis dan tokoh antagonis. Membaca sebuah novel, pembaca sering mengidentifikasikan diri dengan tokoh(-tokoh) tertentu, memberikan simpati dan empati, melibatkan diri secara emosional terhadap tokoh tersebut. Tokoh yang disikapi demikian oleh pembaca disebut sebagai tokoh protagonis (Allenbernd & Lewis, 1966: 59).

Tokoh protagonis adalah tokoh yang kita kagumi—yang salah satu jenisnya secara populer disebut *hero*—tokoh yang merupakan pengelawantahan norma-norma, nilai-nilai, yang ideal bagi kita (Allenbernd & Lewis, 1966: 59). Tokoh protagonis menampilkan sesuatu yang sesuai dengan pandangan kita, harapan-harapan kita,

pembaca. Maka, kita sering mengenalinya sebagai memiliki kesamaan dengan kita, permasalahan yang dihadapinya seolah-olah juga sebagai permasalahan kita, demikian pula halnya dalam menyikapinya. Pendek kata, gejala apa yang dirasa, dipikir, dan dilakukan tokoh itu sekaligus mewakili kita. Identifikasi diri terhadap tokoh yang demikian merupakan empati yang diberikan oleh pembaca. Demikianlah pembaca, kita, akan memberikan empati kepada tokoh Sri dan Michel dalam *Pada Sebuah Kapal*, Elisa pada *Keberangkatan*, atau Fuyuko pada *Cairah untuk Hidup dan untuk Mati*.

Sebuah fiksi harus mengandung konflik, ketegangan, khususnya konflik dan ketegangan yang dialami oleh tokoh protagonis. Tokoh penyebab terjadinya konflik disebut tokoh antagonis. Tokoh antagonis dapat disebut, berposisi dengan tokoh protagonis, secara langsung ataupun tak langsung, bersifat fisik ataupun batin, Tokoh-tokoh seperti Charles, namu Sri, Nicole, istri Michel, Sukoharjo, kekasih Elisa, dan Husain, kekasih Fuyuko, dapat dipandang sebagai tokoh antagonis dalam novel-novel di atas.

Konflik yang dialami oleh tokoh protagonis tidak harus hanya yang disebabkan oleh tokoh antagonis seorang (berapa orang) individu yang dapat ditunjuk secara jelas. Ia dapat disebabkan oleh hal-hal lain yang di luar individualitas seseorang, misalnya bencana alam, kecelakaan, lingkungan alam dan sosial, aturan-aturan sosial, nilai-nilai moral, kekuasaan dan kekuatan yang lebih tinggi, dan sebagainya. Penyebab konflik yang tak dilakukan oleh seorang tokoh disebut sebagai kekuatan antagonis, *antagonistic force* (Allenbernd & Lewis, 1966: 59). Konflik bahkan mungkin sekali disebabkan oleh diri sendiri, misalnya seorang tokoh akan memutuskan sesuatu yang penting yang masing-masing menuntut konsekuensi sehingga terjadi pertentangan dalam diri sendiri. Namun, biasanya ada juga pengaruh kekuatan antagonis yang di luar diri walau secara tak langsung.

Penyebab terjadinya konflik dalam sebuah novel, mungkin berupa tokoh antagonis, kekuatan antagonis, atau keduanya sekaligus. Hal ini dapat dicontohkan pada novel *Pada Sebuah Kapal* berikut. Kecelakaan pesawat terbang yang menewaskan Saputro, kekasih Sri, dapat dipandang sebagai kekuatan antagonis yang di luar kekuasaan

manusia yang mengkonfrontasi Sri. Kemudian Sri kawin dengan Charles Vincent, yang ternyata tak bersikap lembut kepadanya sehingga ia melabutkan cintanya kepada lelaki lain, Michel. Dalam hal ini, Charles dapat dipandang sebagai tokoh antagonis, penyebab timbulnya konflik batin dalam diri Sri. Bahkan sebenarnya, penerimaan Sri terhadap Charles, pada hakikatnya juga disebabkan adanya kekuatan antagonis yang berada di luar kemampuan Sri, yang notabene sebagai orang Indonesia-Jawa, yang (secara tak langsung) juga mengkonfrontasinya. Hal yang dimaksud adalah "ketaksucian" diri Sri karena keperawanannya telah diberikan kepada Saputro. Sri sendiri menerima Charles karena masalah keperawanan, dalam pandangan Barat, merupakan sesuatu yang tak dipersoalkan oleh pasangan yang menikah. Sebaliknya, untuk ukuran norma ketimuran (baca: Indonesia), hal itu, konon, masih sering dipersoalkan, paling tidak menurut pandangan Sri (pengarang: Dini!).

Menentukan tokoh-tokoh cerita ke dalam protagonis dan antagonis kadang-kadang tak mudah, atau paling tidak, orang bisa berbeda pendapat. Tokoh yang mencerminkan harapan dan atau norma ideal kita, memang dapat dianggap sebagai tokoh protagonis. Namun, tak jarang ada tokoh yang tak membawakan nilai-nilai moral kita, atau yang berdiri di pihak "sama", justru yang diberi simpati dan empati oleh pembaca. Jika terdapat dua tokoh yang berlawanan, tokoh yang lebih banyak diberi kesempatan untuk mengemukakan visinya itulah yang kemungkinan besar memperoleh simpati, dan empati, dari pembaca (Luxemburg dkk, 1992: 145).

Tokoh penjahat, misalnya, mungkin sekali ia akan diberi rasa simpati oleh pembaca, jika cerita ditulis dari kacamata si penjahat itu sehingga memperoleh kesempatan banyak untuk menyampaikan visinya, walau secara faktual ia dibenci oleh masyarakat, termasuk pembaca sendiri. Tokoh Teto dalam *Batang-batang Manyar* kiranya dapat dikategorikan dalam kasus di atas. Dilihat dari statusnya yang KNIL dan ikut memusahi Republik, ia adalah orang pihak sana dan seharusnya merupakan tokoh antagonis yang dibenci pembaca. Namun, simpati dan empati pembaca justru tertuju kepadanya. Pada umumnya pembaca dapat mengerti, memahami, dan sebagaimana halnya dengan

Andi, memaafkan kekeliruannya itu. Itu semua disebabkan Teto banyak dihormati dan diberi kesempatan untuk mengeluarkan sikap dan pandangannya, walau kadang-kadang terasa keras, "memusuk dan menyakinkan", namun diam-diam dalam hati kita-pembaca toh membenarkannya juga.

Pembedaan antara tokoh utama dan tambahan dengan tokoh protagonis dan antagonis sering digabungkan, sehingga menjadi tokoh-utama-protagonis, tokoh-utama-antagonis, tokoh-tambahan-protagonis, dan seterusnya. Pembedaan secara pasti antara tokoh utama protagonis dengan tokoh utama antagonis juga sering tidak mudah dilakukan. Pembedaan itu sebenarnya lebih bersifat penggradasian. Apalagi tokoh cerita pun dapat berubah, khususnya pada tokoh yang berkembang, sehingga tokoh yang semula diberi rasa antipati belakangan justru menjadi disimpati, atau sebaliknya. Atau paling tidak, pemberian rasa simpati, atau antipati, menjadi berkurang, atau bertambah, dari semula. Kalau Teto pun belakangan juga berubah menjadi cinta Republik.

4. Tokoh Sederhana dan Tokoh Bulat

Berdasarkan perwatakannya, tokoh cerita dapat dibedakan ke dalam tokoh sederhana (*simple* atau *flat character*) dan tokoh kompleks atau tokoh bulat (*complex* atau *round character*). Pembedaan tersebut berasal dari Forster dalam bukunya *Aspects of the Novel* yang terbit pertama kali 1927. Pembedaan tokoh ke dalam sederhana dan kompleks (Forster, 1970: 75) tersebut kemudian menjadi sangat terkenal. Hampir semua buku sastra yang membicarakan penokohan, tak pernah lupa menyebut pembedaan itu, baik secara langsung menyebut nama Forster maupun tidak. Pengkategorian seorang tokoh ke dalam sederhana atau bulat haruslah didahului dengan analisis perwatakan (baca: Catatan tentang Identifikasi Tokoh pada akhir bab ini). Setelah deskripsi perwatakan seorang tokoh diperoleh, kita dapat menentukan ke dalam kategori mana secara lebih dapat dipertanggungjawabkan.

Tokoh Sederhana. Tokoh sederhana, dalam bentuknya yang asli, adalah tokoh yang hanya memiliki satu kualitas pribadi tertentu,

satu sifat-watak yang tertentu saja. Sebagai seorang tokoh manusia, ia tak diungkap berbagai kemungkinan sisi kehidupannya. Ia tak memiliki sifat dan tingkah laku yang dapat memberikan efek kejutan bagi pembaca. Sifat dan tingkah laku seorang tokoh sederhana bersifat datar, monoton, hanya mencerminkan satu watak tertentu. Watak yang telah pasti itulah yang mendapat penekanan dan terus-menerus terihat dalam fiksi yang bersangkutan. Perwatakan tokoh sederhana yang benar-benar sederhana, dapat diungkapkan hanya dengan sebuah kalimat, atau bahkan sebuah frase saja. Misalnya, "Ia seorang yang miskin, tetapi jujur", atau "Ia seorang yang kaya, tetapi kikir", atau "Ia seorang yang senantiasanya pasrah pada nasib".

Tokoh sederhana dapat saja melakukan berbagai tindakan, namun semua tindakannya itu akan dapat dikembalikan pada perwatakan yang dimiliki dan yang telah diformulasikan itu. Dengan demikian, pembaca akan dengan mudah memahami watak dan tingkah laku tokoh sederhana. Ia mudah dikenal dan dipahami, lebih familiar, dan cenderung stereotip. Tokoh sebuah fiksi yang bersifat familiar, sudah biasa, atau yang stereotip, memang dapat digolongkan sebagai tokoh-tokoh yang sederhana (Kenny, 1966:28). Berhadapan dengan tokoh sebuah karya fiksi, mungkin sekali kita merasa seolah-olah telah mengenal, telah akrab atau telah biasa dengannya. Padahal sebenarnya, yang telah kita kenal adalah perwatakan, tingkah laku, tindakan, atau keprjadiannya, yang memiliki kesamaan pola dengan watak dan tingkah laku tokoh cerita lain yang telah kita baca sebelumnya. Tokoh cerita yang demikian adalah tokoh yang bersifat stereotip, klise.

Unsur kesterotipan, pola yang itu-itu saja, yang sering dijumpai dalam karya fiksi tidak hanya menyangkut penokohan saja, melainkan dapat juga unsur-unsur intrinsik yang lain seperti plot, tema, ataupun latar. Namun, tidak berarti bahwa semua tokoh sederhana adalah tokoh yang stereotip, tokoh yang tidak memiliki unsur kebaruan atau kemukanya sendiri. Banyak tokoh fiksi yang hanya diungkap dan ditonjolkan satu sisi perwatakannya, namun ia bersifat asli, baru, lain dari yang lain, tidak sekedar mengikuti formula yang telah dipergunakan pengarang lain sebelumnya. Bahkan sebenarnya, sebagaimana halnya kehidupan manusia di dunia nyata, tidak ada satu

pun tokoh manusia yang memiliki watak dan tingkah laku yang sama persis dengan tokoh manusia lain.

Tokoh-tokoh cerita pada novel-novel Indonesia dalam awal perkembangannya pada umumnya berupa tokoh sederhana, tampak hanya mencerminkan pola watak tertentu. Misalnya tokoh Siti Narbaya, Samsul Bahri, dan Daruk Meringgih dalam *Siri Narbaya*, Hanafi, Corrie, dan Rafiah dalam *Salah Asuhan*, bahkan juga Tuti, Maria, dan Yusuf dalam *Layar Terkenbang*. Demikian juga halnya dengan tokoh Kusti, Anwar, dan ayah dalam *Atheis*, Saputro, Basir, dan Charles Vincent dalam *Pada Sebuah Kapal*, dan lain-lain. Boleh dikatakan bahwa tokoh-tokoh tambahan dalam sebuah fiksi, rata-rata merupakan tokoh sederhana. Hal ini mudah dimengerti sebab mereka tak banyak diceritakan sehingga tidak memiliki banyak kesempatan untuk diungkap berbagai sisi kehidupannya.

Tokoh Bulat. Tokoh bulat, kompleks, berbeda halnya dengan tokoh sederhana, adalah tokoh yang memiliki dan diungkap berbagai kemungkinan sisi kehidupannya, sisi keprjadiannya dan jati dirinya. Ia dapat saja memiliki watak tertentu yang dapat diformulasikan, namun ia pun dapat pula menampilkan watak dan tingkah laku bermacam-macam, bahkan mungkin seperti bertentangan dan sulit diduga. Oleh karena itu, perwatakannya pun pada umumnya sulit dideskripsikan secara tepat. Dibandingkan dengan tokoh sederhana, tokoh bulat lebih menyerupai kehidupan manusia yang sesungguhnya, karena di samping memiliki berbagai kemungkinan sikap dan tindakan, ia juga sering memberikan kejutan (Abrams, 1981: 20-1).

Tokoh kompleks, dengan demikian, lebih sulit dipahami, terasa kurang familiar karena yang ditampilkan adalah tokoh (-tokoh) yang kurang akrab dan kurang dikenal sebelumnya. Tingkah lakunya sering tak terduga dan memberikan efek kejutan pada pembaca. Namun, berbeda halnya dengan realitas kehidupan manusia yang kadang tak konsisten dan tak berplot, unsur-unsur kejutan yang ditampilkan tokoh cerita haruslah dapat dipertanggungjawabkan dari segi plausibilitas cerita sebab cerita fiksi memang mengandug plot. Ia harus logis sesuai dengan tuntutan koherensi cerita yang mengharuskan adanya pertautan logika sebab akibat. Jadi, misalnya, jika Guru Isa yang sebelumnya

diceritakan sebagai manusia penakut dan impoten, dan kemudian berubah menjadi tidak penakut dan tidak impoten lagi, perubahan itu harus tidak terjadi dengan begitu saja, melainkan harus ada sebab-sebab khusus yang dapat dipertanggungjawabkan dari segi plot. Berhubung permasalahan atau konflik Guru Isa lebih merupakan permasalahan kejiwaan, "pertanggungjawababan" itu pun yang menyangkut permasalahan kejiwaan pula. Demikian pula halnya dengan perubahan perubahan sikap dan tindakan Teto dalam *Burung-burung Manyor*, dan sikap cinta terhadap orang Indonesia, berubah menjadi sikap dan perbuatan memusuhi, dan kemudian berubah lagi menjadi memencui dan bahkan mau membeda-kepentingannya dengan pemuh tanggung jawab.

Tingkat Kompleksitas. Perbedaan tokoh cerita ke dalam sederhana dan kompleks sebenarnya lebih bersifat teoretis sebab pada kenyataannya tidak ada ciri perbedaan yang pilah di antara keduanya. Perlu pula ditegaskan bahwa pengertian tokoh sederhana dan kompleks tersebut tidak bersifat pengontasian. Artinya, tokoh sederhana bukan sebagai kebalikan atau dalam pertentangan dengan tokoh kompleks. Perbedaan antara sederhana dan kompleks itu lebih bersifat pengertadsian, berdasarkan kompleksitas watak yang dimiliki para tokoh. Misalnya: sederhana, agak kompleks, lebih kompleks, kompleks, sangat kompleks. Jadi, ia lebih merupakan deskripsi tingkat intensitas kekompleksan perwatakan seorang tokoh itu.

Dengan demikian, apakah seorang tokoh cerita itu dapat digolongkan sebagai tokoh sederhana atau kompleks, mungkin saja orang berbeda pendapat. Hal itu juga mengingat bahwa perbedaan ke dalam tokoh sederhana dan kompleks masing-masing sebagai tokoh yang hanya diungkapkan satu sisi dan berbagai sisi kehidupannya sebenarnya lebih merupakan usaha penyederhanaan masalah saja. Apakah tokoh Hanafi dalam *Salah Asuhan* merupakan tokoh sederhana? Bagaimanapun "sederhana"-nya Hanafi, ia masih lebih kompleks daripada Samsul Bahri dalam *Siri Nurbaya*. Hanafi menghadapi permasalahan yang cukup kompleks dengan perkembangan kejiwaan yang tidak terlalu sederhana. Namun, tampaknya ia masih tergolong sederhana jika dibandingkan dengan

kompleksitas permasalahan dan kejiwaan tokoh Tono dalam *Belenggu*.

Contoh lain misalnya Atik, Larasati, dalam *Burung-burung Manyor*. Melihat perkembangan dan pergolakan jiwanya serta sikap-sikapnya, tampaknya ia tak terlalu salah jika dikategorikan sebagai tokoh kompleks. Ia memang lebih kompleks dari pada tokoh-tokoh seperti Bu dan Pak Antana, Janakamsi, Bu dan Pak Brinjabusuki, dan sebagainya yang tergolong tokoh tambahan. Namun, dibandingkan dengan Teto, Setadewa, Atik jauh lebih sederhana. Tak terlalu banyak sikap dan watak Atik yang diungkap dibandingkan dengan pengungkapan sikap dan watak Teto. Kesemuanya itu menunjukkan bahwa tingkat kompleksitas seorang tokoh baru akan lebih terasa jika ada dalam perbandingannya dengan tokoh lain.

Fungsi. Tokoh sederhana, seperti dikemukakan di atas, tampak kurang sesuai dengan realitas kehidupan sebab tidak ada seorang pun yang hanya memiliki satu sifat tertentu. Manusia adalah makhluk yang kompleks, memiliki sifat yang tidak terduga (bagi manusia lain), dan tidak jarang bersikap dan bertindak secara mengejutkan. Dengan demikian, tokoh kompleks lebih mencerminkan realitas kehidupan manusia. Tokoh bulat dalam sebuah novel biasanya lebih menarik daripada tokoh sederhana. Namun, hal itu tidak perlu diartikan bahwa tokoh sederhana menjadi tidak menarik, tidak perlu ada, kurang baik, atau bahkan gagal. Tokoh kompleks ataupun sederhana haruslah dilihat dan dipertimbangkan dari fungsinya dalam keseluruhan cerita. Baik atau tidaknya, berhasil atau tidaknya seorang tokoh cerita tidak secara langsung berhubungan dengan perwatakannya yang sederhana atau kompleksnya. Perbedaan tersebut tidak menyanan pada pengertian baik atau tidaknya, berhasil atau gagalnya penokohan dalam sebuah novel.

Tokoh sederhana tetap dipertankan kehadirannya dalam sebuah novel. Tampaknya hampir tidak mungkin sebuah karya hanya melalui menampilkan tokoh kompleks tanpa sama sekali terdapat tokoh sederhana. Penghadiran tokoh(-tokoh) sederhana dalam sebuah novel justru dapat menambah tingkat intensitas kekompleksan tokoh lain yang memang dipersiapkan sebagai tokoh bulat. Dalam kehidupan sehari-hari misalnya, kita—misalkan kita tokoh utama cerita—akan banyak berhubungan dengan orang-orang lain. Namun, di antara sekian banyak

orang itu, tentu ada orang-orang tertentu yang lebih banyak berhubungan, kadang-kadang, atau hanya sekali berhubungan dengan kita. Sikap dan tanggapan kita terhadap sekian banyak orang tersebut tentulah tidak sama sebab mereka memang membutuhkan penyikapian yang berbeda. Namun, kesemuanya itu, penyikapian dan tingkah lakunya yang berbeda-beda itu, justru dapat untuk mengungkapkan sikap dan watak kita yang kompleks, yang barangkali kita sendiri justru tidak menyadarinya.

Demikianlah tokoh-tokoh seperti Verbruggen, Pak dan Bu Antana, Marice, Janakatarsi, dan lain-lain penting kehadirannya untuk mendukung intensitas perwatakan Teto, Teto menjadi penting dan berarti karena dalam hubungannya dengan mereka, tokoh-tokoh sederhana itu, Sebaliknya, mereka tak perlu dipentingkan (baca: ditonjolkan) karena mereka hanya penting jika dalam hubungannya dengan Teto. Telolah yang diceritakan riwayat kehidupannya dalam novel itu, maka tokoh-tokoh lain hanya diceritakan sepanjang berhubungan dengannya. Mereka tak perlu diceritakan secara rinci berbagai sikap dan wataknya, karena hal itu kurang relevan dan bahkan bisa jadi merusak koherensi cerita. Tokoh sederhana dan kompleks dapat sama-sama baik jika keduanya mendukung koherensi keseluruhan cerita dan keutuhan karya fiksi yang bersangkutan.

Hal tersebut akan berbeda masalahnya jika sebuah novel menampilkan tokoh utama yang sederhana. Sebuah novel biasanya menyajikan cerita yang cukup panjang sehingga mungkin sekali menampilkan tokoh utama beralih—berbeda halnya dengan cerpen yang karena bentuknya yang singkat, kurang ada kesempatan untuk mengungkapkan berbagai kemungkinan sikap dan watak tokohnya. Menampilkan tokoh kompleks memang lebih memerlukan kecakapan tersendiri daripada tokoh sederhana. Penampilan tokoh sederhana umumnya hanya mengulang pola perwatakan tertentu saja sehingga tidak menuntut daya kreativitas yang tinggi. Pengembangan tokoh kompleks, sebaliknya, memerlukan daya kreativitas yang tinggi, misalnya bagaimana menciptakan tokoh yang mampu bersikap dan berwatak bermacam-macam, menarik, mengejutkan, namun tetap bersifat plausibel. Dalam hubungan inilah tampaknya awal anggapan orang

bahwa tokoh kompleks lebih berhasil daripada tokoh sederhana. Namun, sebenarnya baik pengembangan tokoh kompleks maupun sederhana diperlukan konsistensi, yaitu konsisten dengan perwatakan yang telah dipilih. Masalah konsistensi inilah yang lebih menentukan kadar plausibilitas sebuah cerita.

Perlu dicatat juga bahwa tokoh sederhana akan mudah dikenal di manapun dia hadir dan mudah diingat oleh pembaca, dan hal ini menurut Forster (1970: 76-7) merupakan keunggulan penampilan tokoh tersebut. Boleh dikatakan bahwa tokoh-tokoh fiksi yang dapat melengendari biasanya adalah tokoh-tokoh sederhana, yaitu sederhana yang putih. Untuk cerita tingkat dunia misalnya, kita dapat menyebut nama-nama Robin Hood, Zoro, Sherlock Holmes, dan lain-lain. Untuk cerita fiksi (sandiwara) di Indonesia orang akan begitu akrab dengan nama-nama seperti Brama, Manili, Bentar, Lasmimi, dan lain-lain. Untuk cerita klasik pewayangan kita akan sangat akrab dengan nama Pandawa-Lima, Kresna, Gatutkaca, Karna, Durma, dan lain-lain. Benamkan juga remaja akan cepat menyebut nama Siti Nurbaya sebagai lambung penolakan kawin paksa.

Untuk penampilan tokoh sederhana yang sebagai tokoh utama, perlu dibedakan ke dalam tokoh sederhana stereotip sebagai pengganti imajinasi dan tokoh sederhana yang diindividualkan (Kenny, 1966: 13). Yang pertama merujuk pada penampilan tokoh yang hanya itu-itulah begitu-begitu saja yang sekaligus menunjukkan kurangnya peranan kreativitas dan imajinasi pengarang. Tokoh yang demikian jika diangkat sebagai tokoh utama cerita akan menghasilkan karya fiksi yang rendah, namun belum demikian tentu jika hanya ditampilkan sebagai tokoh tambahan.

Sebaliknya, yang kedua merujuk pada penampilan tokoh yang merupakan hasil kreativitas imajinatif yang murni. Ia memang tokoh ciptaan pengarang sebagai hasil kerja kreasi imajinasi dan penghayatan yang intens. Misalnya, tokoh Sri dalam *Sri sumarah* dan Paryem dalam *Pengakuan Paryem*. Kedua tokoh tersebut yang memiliki sikap pasrah, sunarah, menerima nasib secara apa adanya, tak pernah berkonflik dalam jiwanya, dapat digolongkan sebagai tokoh sederhana, walau tidak terlalu sederhana. Keduanya walau kurang mencerminkan realitas

kehidupan manusia Jawa dewasa ini, karena keterlibatannya yang suntek, penghayatan dan pengolahan yang intens, dan merupakan hasil kreativitas imajinatif yang asli, dapat digolongkan sebagai karya yang benar-benar berhasil. Keduanya dapat dipandang sebagai karya sastra yang penting dalam perkembangan kesastraan Indonesia modern.

d. Tokoh Statis dan Tokoh Berkembang

Berdasarkan kriteria **berkembang atau tidaknya perwatakan** tokoh-tokoh cerita dalam sebuah novel, tokoh dapat dibedakan ke dalam tokoh statis, tak berkembang (*static character*) dan tokoh berkembang (*developing character*). Tokoh statis adalah tokoh cerita yang secara esensial tidak mengalami perubahan dan atau perkembangan perwatakan sebagai akibat adanya peristiwa-peristiwa yang terjadi (Altenbernd & Lewis, 1966: 58). Tokoh jenis ini tampak seperti kurang terlibat dan tak terpengaruh oleh adanya perubahan-perubahan lingkungan yang terjadi karena adanya hubungan antarmanusia. Jika diibaratkan, tokoh statis adalah bagaikan batu karang yang tak tergoyahkan walau tiap hari dihantam dan disayat ombak. Tokoh statis memiliki sikap dan watak yang relatif tetap, tak berkembang, sejak awal sampai akhir cerita.

Tokoh berkembang, di pihak lain, adalah **tokoh cerita** yang mengalami perubahan dan perkembangan perwatakan sejalan dengan perkembangan (dan perubahan) peristiwa dan plot yang dikisahkan. Ia secara aktif berinteraksi dengan lingkungannya, baik lingkungan sosial, alam, maupun yang lain, yang kesemuanya itu akan mempengaruhi sikap, watak, dan tingkah lakunya. Adanya perubahan-perubahan yang terjadi di luar dirinya, dan adanya hubungan antarmanusia yang memang bersifat saling mempengaruhi itu, dapat membentuk kejiwaannya dan dapat menyebabkan terjadinya perubahan dan perkembangan sikap dan wataknya. Sikap dan watak tokoh berkembang, dengan demikian, akan mengalami perkembangan dan atau perubahan dari awal, tengah, dan akhir cerita, sesuai dengan tuntutan koherensi cerita secara keseluruhan.

Dalam penokohan yang bersifat statis dikenal adanya tokoh hitam

(dikonotasikan sebagai tokoh jahat) dan putih (dikonotasikan sebagai tokoh baik), yaitu tokoh yang statis hitam dan statis putih. Artinya, tokoh-tokoh tersebut sejak awal kemunculannya hingga akhir cerita *non-memorus* bersifat hitam atau putih, yang hitam tak pernah berubah putih dan yang putih pun tak diungkapkan unsur kehitamannya. Tokoh hitam adalah tokoh yang benar-benar hitam, yang seolah-olah telah *terretak birta* secara demikian, dan yang tampak hanya melalui sikap, watak, dan tingkah lakunya yang jahat dan tak pernah diungkapkan unsur-unsur kebaikan dalam dirinya walau sebenarnya pasti ada. Sebaliknya, tokoh putih pun seolah-olah juga telah *terretak birta*, selalu saja baik dan tak pernah berbuat sesuatu yang tergolong tak baik walau pernah sekali-dua berbuat hal yang demikian.

Tokoh hitam putih biasanya akan cepat menjadi stereotip—karena sebenarnya mereka merupakan pengejawantahan ajaran moral kita yang bersifat baik-buruk dan stereotip juga—mudah dan cepat dikenal sebagai tokoh simbol tertentu. Misalnya, tokoh Samsul Bahri dan Daruk Maringgih, masing-masing adalah sebagai simbol tokoh putih-yang-berwatak-baik dan tokoh hitam-yang-berwatak-jahat. Samsu adalah tokoh yang benar dan semua tingkah lakunya pun dianggap benar, sedangkan Daruk Maringgih adalah tokoh jahat, pembuat dan pelaku berbagai tindak kejahatan, dan semua perbuatannya pun dianggap sebagai sesuatu yang selalu jahat.⁹⁾

Pembedaan tokoh statis dan berkembang kiranya dapat dihubungkan dengan pembedaan tokoh sederhana dan kompleks di

⁹⁾ Tindakan Samsul Bahri masuk tentara Belanda adalah tindakan yang baik pada waktu itu. Ia mau mengabdikan kepada pemerintahan dan bahkan ikut memampas periberoortakan yang antara lain dipungsi oleh Daruk Maringgih. Sebaliknya, tindakan Daruk Maringgih yang membertolak pada pemerintah (pengajah) dianggap sebagai perbuatan tidak baik, subversif. Namun, jika dilihat dari kacamata sekarang, keadaan justru akan terbalik. Samsul Bahri adalah tokoh yang jahat. Ia adalah seorang pengkhianat bangsa karena ia justru memertangi bangsa sendiri yang berjuang melawan penindasan penjajah. Sebaliknya, Daruk Maringgih adalah seorang tokoh pejuang bangsa walau perjuangannya itu sebenarnya dengan motivasi pribadi yang kurang begitu baik, karena dia yang justru berjuang memertangi penjajah (lihat pembicaraan dekonstruksi pada bab 2).

atas. Tokoh statis, entah hitam entah putih, adalah tokoh yang sederhana, datar, karena ia tidak dianggap sebagai keadaan sosial kehidupannya. Ia hanya memiliki satu kemungkinan watak saja dari awal hingga akhir cerita. Tokoh berkembang, sebaliknya, akan cenderung menjadi tokoh yang kompleks. Hal itu disebabkan adanya berbagai perubahan dan perkembangan sikap, watak, dan tingkah lakunya itu dimungkinkan sekali dapat terungkapkannya sebagai sisi kejiwaannya. Sebagaimana halnya dengan tokoh datar, tokoh statis pun kurang mencerminkan realitas kehidupan manusia. Rasanya mustahil jika ada manusia yang tidak pernah terpengaruh oleh lingkungan yang selalu saja "membujuk dan merayunya", dan selalu saja tidak berubah sikap, watak, dan tingkah lakunya sepanjang hayat. Sebaliknya, tokoh berkembang, juga sebagaimana halnya tokoh kompleks, lebih mendekati realitas kehidupan manusia.

Namun, juga sebagaimana halnya perbedaan antara tokoh sederhana dengan tokoh kompleks yang lebih bersifat penggradasian, perbedaan antara tokoh statis dan berkembang ini pun kurang lebih sama: lebih bersifat penggradasian. Artinya, di antara dua titik pengontrasan itu ada tokoh yang memiliki kecenderungan ke salah satu kutub tergantung tingkat intensitas perkembangan sikap, watak, dan tingkah lakunya.

e. Tokoh Tipikal dan Tokoh Netral

Berdasarkan kemungkinan pencerminan tokoh cerita terhadap (sekelompok) manusia dari kehidupan nyata, tokoh cerita dapat dibedakan ke dalam tokoh tipikal (*typical character*) dan tokoh netral (*neutral character*). Tokoh tipikal adalah tokoh yang hanya sedikit ditampilkan keadaan individualitasnya, dan lebih banyak ditunjukkan kualitas pekerjaan atau kebangsaannya (Allenbernd & Lewis, 1966: 60), atau sesuatu yang lain yang lebih bersifat mewakili. Tokoh tipikal merupakan penggambaran, pencerminan, atau penunjukkan terhadap orang-orang sekelompok orang yang terikat dalam sebuah lembaga, atau seorang individu sebagai bagian dari suatu lembaga, yang ada di dunia nyata. Penggambaran itu tentu saja bersifat tidak langsung dan tidak

menyeluruh, dan justru pihak pembacalah yang menafsirkannya secara mendalam berdasarkan pengetahuan, pengalaman, dan persepsinya terhadap tokoh di dunia nyata dan pemahamannya terhadap tokoh cerita di dunia fiksi.

Tokoh netral, di pihak lain, adalah tokoh cerita yang bereksistensi demi cerita itu sendiri. Ia benar-benar merupakan tokoh imajiner yang hanya hidup dan bereksistensi dalam dunia fiksi. Ia hadir (atau dihadirkan) semata-mata demi cerita, atau bahkan dialah sebenarnya yang empunya cerita, pelaku cerita, dan yang diceritakan. Kehadirannya tidak bertujuan untuk mewakili atau menggambarkan sesuatu yang di luar dirinya, seseorang yang berasal dari dunia nyata. Atau paling tidak, pembaca mengalami kesulitan untuk menafsirkannya sebagai bersifat mewakili terhubung kurang ada unsur bukti pencerminan dari kenyataan di dunia nyata.

Penokohan tokoh cerita secara tipikal pada hakikatnya dapat dipandang sebagai reaksi, tanggapan, penerimaan, tafsiran, pengarang terhadap tokoh manusia di dunia nyata. Tanggapan itu mungkin bernada negatif seperti terihat dalam karya yang bersifat menyindir, mengkritik, bahkan mungkin mengecam, karikatural atau selengkah karikatural. Namun, sebaliknya, ia mungkin juga bernada positif seperti yang terasa dalam nada memuji-muji. Tanggapan juga dapat bersifat netral, artinya pengarang melukiskan seperti apa adanya tanpa "disertai" sikap subjektivitasnya sendiri yang cenderung memihak.

Penokohan yang tipikal ataupun bukan berkaitan erat dengan makna, *intentional meaning*, makna intensional, makna yang tersirat, yang ingin disampaikan oleh pengarang kepada pembaca. Melalui tokoh tipikal itu pengarang tak sekedar memberikan reaksi atau tanggapan, melainkan sekaligus memperlihatkan sikapnya terhadap tokoh, permasalahan tokoh, atau sikap dan tindakan tokohnya itu sendiri.

Penyebutan "Guru" dalam nama Guru Isa pada *Jalan Tak Ada Ujung*, dapat ditafsirkan bahwa tokoh itu adalah tokoh tipikal, tipikal bagi para guru. Atau paling tidak, oleh pengarang dimaksudkan demikian sesuai dengan persepsinya tentang dan terhadap seorang guru. Guru yang berhati lembut, cinta damai, tidak suka kekerasan, bertanggung jawab, jika berhadapan dengan sesuatu yang tidak sesuai

dengan kata hatinya mudah terguncang, misalnya menjadi penakut, dan hal itu selanjutnya menyebabkan impotensi pada dirinya (namun, apakah selangkah ilukah orang yang berstatus guru itu?). Peristiwa Guru Isa mencuri buku di kantor untuk dijual karena desakan ekonominya yang moral-martir, barangkali juga merupakan kejadian yang khas, yang tipikal, yang mungkin sekali dapat terjadi dan dialami orang (baca: guru) di dunia nyata (banyak bukan, buku-buku yang berlabel "Tak Diperdagangkan" dijumpai di loakan penjualan buku?). Namun, secara keseluruhan cerita, terhubung novel itu mengambil setting di masa revolusi yang penuh kekerasan, tampaknya tokoh Guru Isa tak lagi bersifat tipikal untuk masa sekarang. Ia menjadi tokoh tipikal untuk waktu yang sesuai dengan latar itu saja.

Tuti dalam *Layar Terkembang* dapat juga dipandang sebagai tokoh tipikal, menggambarkan orang yang berpikiran lebih maju dan modern daripada orang-orang sezamannya, dan tidak mustahil, ia justru tipikalnya pengarang (Takkidri) itu sendiri. Sejumlah tokoh dalam *Barung-barung Manyar* kiranya dapat pula dipandang sebagai tokoh-tokoh tipikal. Misalnya, Samsul, si Setan Kopor, adalah tipikalnya para pejuang yang justru merasuk rakyat yang semestinya dilindungi, namun ternyata kemudian dapat menduduki jabatan yang tinggi yang ternyata masih juga membawa sifatnya yang merugikan orang lain itu. Tokoh Setiadewa, Larasati, dan Janakataksi pun dipandang orang sebagai simbolisasi tokoh pewayangan, masing-masing yaitu tokoh Kakrasana (Baladewa sewaktu muda), Larasati ("adik" Kakrasana), dan Janaka (suami Larasati, namun watak Janakataksi tampak kurang mencerminkan watak Janaka di jagad pewayangan). Dengan demikian, betapapun kadarnya, novel itu mengandung unsur tipikalitas pewayangan.

Dalam kesastran dunia (Amerika!) kita dapat mengenal tokoh Paman Tom dalam *Uncle Tom's Cabin* karya Bercher Stower yang juga amat tipikal, yaitu yang menggambarkan kehidupan budak-budak Negro yang sangat menderita di bawah kekejaman tuannya yang kulit putih. Demikian jelasnya unsur ketipikalitas dalam novel tersebut sehingga, konon, ia merupakan salah satu penyulut pecahnya perang budak di Amerika pada waktu itu. Nyonya Bovary dalam *Madame*

Bovary karya Flaubert juga dipandang tipikal. Bahkan karena anggapan itu Flaubert sampai diseret ke pengadilan untuk mempertanggungjawabkan perbuatannya. Ia dituntut menghina golongan kelas menengah di Perancis pada waktu itu dengan tingkah laku Nyonya Bovary yang amat memalukan yang menyinggung perasaan dan harga diri.

Tokoh tipikal dalam sebuah novel mungkin hanya seorang atau beberapa orang saja, misalnya tokoh utama ataupun tokoh tambahan. Ketipikalitas seorang tokoh tidak harus meliputi seluruh kehidupannya, bahkan yang demikian justru mustahil, melainkan hanya beberapa aspek yang menyangkut kehidupannya. Misalnya, reaksi dan sikapnya terhadap suatu masalah, masalah atau konflik yang dihadapi tokoh itu sendiri, tutur kata dan tindakan, kejadian-kejadian tertentu, dan sebagainya. Tokoh Teto, Atik, Pariyem, Sri (Sumarah), Bu Bei, dalam hal tertentu mungkin sekali tipikal, sedang dalam hal-hal yang lain tidak. Hal itu sekaligus menunjukkan bahwa perbedaan antara tokoh tipikal dan tokoh netral tidaklah pilah, melainkan sedikit banyak bersifat gradasi juga. Di pihak lain, juga terlihat bahwa unsur ketipikalitas sebuah novel tidak hanya menyangkut masalah pemokohan saja, melainkan juga dapat melibatkan unsur-unsur cerita yang lain. Misalnya, yang menyangkut pokok permasalahan, cerita (*Story*-nya), tonus, plot, dan berbagai aspek pelataran.

Namun, mengingat bahwa fiksi adalah karya imajiner yang bertujuan artistik, pengangkatan hal-hal tertentu yang secara jelas bersifat tipikal, justru mengurangi kadar keliteran karya yang bersangkutan. Barangkali, karya sastra populerlah yang lebih menunjukkan adanya unsur ketipikalitas itu terhubung karya jenis itu lebih bersifat memotret emosi-emosi sesaat secara apa adanya. Untuk itu, kiranya perlu dipahami bahwa ada perbedaan antara kesepertihidupan dengan ketipikalitas. Kesepertihidupan sekedar menyiratkan bahwa tokoh cerita itu memiliki ciri kehidupan insani yang dapat berlaku dan terjadi di dunia nyata, walau sendiri tak pernah ada dan terjadi. Ketipikalitas, di pihak lain, tidak sekedar menunjukkan bahwa ia memiliki sifat kehidupan, melainkan memang terdapat tokoh yang bersifat, bersifat, bertindak, masalah, kejadian, dan lain-lain

yang diceritakan dalam novel itu yang mempunyai ciri-ciri persamaan dengan yang ada dan atau terjadi di dunia nyata. Dengan demikian tokoh tipikal pasti memiliki sifat kesepertihidupan, sedang tokoh yang *life-like* belum tentu merupakan tokoh yang tipikal.

3. TEKNIK PELUKISAN TOKOH

Tokoh-tokoh cerita sebagaimana dikemukakan di atas, tak akan begitu saja secara serta-merta hadir kepada pembaca. Mereka memerlukan "sarana" yang memungkinkannya kehadirannya. Sebagian bagian dari karya fiksi yang bersifat menyeluruh dan padu, dan mempunyai tujuan artistik, kehadiran dan penghadiran tokoh-tokoh cerita haruslah juga dipertimbangkan dan tak lepas dari tujuan tersebut. Masalah penokohan dalam sebuah karya tak semata-mata hanya berhubungan dengan masalah pemilihan jenis dan perwatakan para tokoh cerita saja, melainkan juga bagaimana melukiskan kehadiran dan penghadirannya secara tepat sehingga mampu menciptakan dan mendukung tujuan artistik karya yang bersangkutan. Kedua hal tersebut, sebagaimana halnya kain antarberbe-*gai* elemen fiksi, saling mendukung dan melengkapi. "Kegagalan" yang satu juga berarti (atau menyebabkan) kegagalan yang lain.

Secara garis besar teknik pelukisan tokoh dalam suatu karya—atau lengkapnya: pelukisan sifat, sikap, watak, tingkah laku, dan berbagai hal lain yang berhubungan dengan jati diri tokoh—dapat dibedakan ke dalam dua cara atau teknik, yaitu teknik *urutan* (*telling*) dan teknik *ragan* (*showing*) (Abrams, 1981: 21), atau teknik *penjelasan*, *ekspositori* (*expository*) dan teknik *dramatik* (*dramatic*) (Allenbernd & Lewis, 1966: 56), atau teknik *diskursif* (*discursive*), *dramatik*, dan *kontekstual* (Kenny, 1966: 34-6). Teknik yang pertama—juga pada yang kedua, walau terdapat perbedaan istilah, namun secara esensial tidak berbeda—menyaran pada *pelukisan secara langsung*, sedangkan teknik yang kedua pada *pelukisan secara tidak langsung*.

Kedua teknik tersebut masing-masing mempunyai kelebihan dan

kelemahan, dan penggunaannya dalam karya fiksi tergantung pada *jenis* pengarang dan kebutuhan penceritaan. Teknik langsung lebih banyak dipergunakan pengarang pada masa awal pertumbuhan dan perkembangan novel Indonesia modern, sedangkan teknik tak langsung (bahut lebih diminati oleh pengarang dewasa ini. Namun, perlu juga diarah bahwa sebenarnya tidak ada seorang pengarang pun yang secara mutlak hanya mempergunakan salah satu teknik itu tanpa memanfaatkan teknik yang lain. Pada umumnya pengarang memilih cara campuran, mempergunakan teknik langsung dan tidak langsung dalam sebuah karya. Hal itu dirasa lebih menguntungkan karena kelenturan masing-masing teknik dapat diatup dengan teknik yang lain. Berikut akan ditunjukkan kedua teknik tersebut satu per satu.

a. Teknik Ekspositori

Seperti dikemukakan di atas, dalam teknik ekspositori, yang sering juga disebut sebagai teknik *analitis*, pelukisan tokoh cerita dilakukan dengan memberikan deskripsi, uraian, atau penjelasan secara langsung. Tokoh cerita hadir dan dihadirkan oleh pengarang ke bagian pembaca secara tidak berbetit-belit, melainkan begitu saja dan langsung disertai deskripsi kediriannya, yang mungkin berupa sikap, ahlak, watak, tingkah laku, atau bahkan juga ciri fisiknya. Bahkan sering dijumpai dalam suatu karya fiksi, belum lagi kita pembaca akrab berkenalan dengan tokoh(-tokoh) cerita itu, informasi kedirian tokoh tersebut justru telah lebih dahulu kita terima secara lengkap. Hal semacam itu biasanya terdapat pada tahap perkenalan. Pengarang tidak hanya memperkenalkan latar dan suasana dalam rangka "menyuluskan" pembaca, melainkan juga data-data kedirian tokoh cerita.

Kutipan berikut merupakan contoh pembicaraan yang dimaksud yang diambil dari novel Karot *Henak Jati Lumbu*. Bahkan, sejak kalimat pertama cerita, ia telah mengarah pada deskripsi kedirian tokoh utama cerita itu, Suria, yang malas, sombong, dan berlagak.

Bapaknya yang masih duduk semang di atas kursi rotan itu jali mantri

kahputren di kantor patih Sumedang. Ia sudah lebih dari separuh tua—sudah masuk bilangan orang tua, tua umur—tetapi kedianya masih muda rupanya. Bahkan hatinya pun sekali-kali belum boleh dikatakan "tua" lagi, jauh dari itu. Barang di mana ada keramaian di Sumedang atau di desa-desa yang tiada jauh benar dari kota itu, hampir selalu ia kelihatan. Istimewa dalam adat kawin, yang dirumahkan dengan pernikahan seperti tari-menari, tayuban, dan lain-lain, seakan-akan dialah yang jadi tolonoran! Sampai pagi mau ngotong, dengan tiada berenti-berenti. Hampir di dalam segala perkara ia bendak di atas dan terkemuka.... rupanya dan carkapnya. Memang ia pantang kerendahan perkaraunya pantang dipatahkan. Meskipun ia hanya berputukai mantri kahputren dan "sermah" pula di negeri Sumedang, tetapi hidupnya tak dapat dikalahkan berkekurangan. Rumahnya bagus, lebih daripada sederhana; perabotnya cukup, lebih banyak, lebih pantas daripada perkakas rumah amemar yang sederhana dengan dia. Bahkan....

(*Karak Hendak Jadi Lembu*, 1978: 12-3)

Teknik pelukisan tokoh seperti di atas bersifat sederhana dan cenderung ekonomis. Hal inilah yang merupakan kelebihan teknik analisis tersebut. Pengarang dengan cepu dan singkat dapat mendeskripsikan kedirian tokoh ceritanya. Dengan demikian, "tugas" yang berhubungan dengan penokohan (baca: pelukisan perwatakan tokoh) dapat cepat diselesaikan sehingga perhatiannya bisa lebih difokuskan pada masalah-masalah lain, misalnya dalam hal pengembangan cerita dan plot. Di pihak lain, pembaca pun akan dengan mudah dan pasti dapat memahami jati diri tokoh cerita secara tepat sesuai dengan yang dimaksudkan pengarang. Dengan demikian, adanya kemungkinan salah tafsir dapat diperkecil.

Namun, sebenarnya walau berbagai informasi kedirian tokoh cerita telah dideskripsikan, hal itu tak berarti bahwa tugas yang berkaitan dengan penokohan telah selesai. Pengarang haruslah tetap mempertahankan konsistensi tentang jati diri tokoh itu. Tokoh harus tak dibiarkan berkembang keluar jalur sehingga sikap dan tingkah lakunya tetap mencerminkan pola kediriannya itu. Mempertahankan pola sifat tokoh yang berwatak sederhana dalam berbagai kegiatan dan kejadian

dalam sebuah karya fiksi, tampaknya bukan merupakan hal yang sulit berhubung aktivitas itu tak lain dari sekedar penerapan prinsip pengulangan saja.

Pemertahanan pola kedirian tokoh dapat terletak pada konsistensi pemberian sifat, sikap, watak, tingkah laku, dan juga kata-kata yang keluar dari tokoh yang bersangkutan. Pemertahanan dan atau pengulangan dalam karya fiksi, tentu saja, bukan dalam pengertian hambah, melainkan lebih syarahan pada sesuatu yang mirip, sejenis, dan tidak bertentangan. Demikianlah tokoh Suria yang sebagian deskripsi kediriannya dicontohkan di atas, pada bagian-bagian selanjutnya ia tetap dipasang dan dipertahankan sebagai tokoh yang bertabiat kurang lebih sama. Bahkan, melalui berbagai cara dan kesempatan, langsung ataupun tidak langsung, tabiat Suria yang sederhana, pantang kerendahan, berlagak tinggi, penting, kaya, dan lain-lain yang sejenis bersifat semakin mengintensifkan sehingga kesan bahwa Suria adalah tokoh yang bagaikan "Karak Hendak Jadi Lembu" semakin jelas dan kuat. Demikian pula halnya dengan tokoh Datuk Meringgit yang dalam berbagai kesempatan, secara bertang-alang, dideskripsikan dan diceritakan sebagai tokoh yang serta jajah walau dengan cara yang tidak sama.

Deskripsi kedirian tokoh yang dilakukan secara langsung oleh pengarang akan berwujud penuturan yang bersifat deskriptif pula. Artinya, ia tak akan berwujud penuturan yang bersifat dialog, walau bukan merupakan suatu pantangan atau pelanggaran jika dalam dialog pun tercermin watak para tokoh yang terlibat. Hal inilah yang menyebabkan pembaca akan dengan mudah memahami ciri-ciri kedirian tokoh tanpa harus menafsirkannya sendiri dengan kemungkinan kurang tepat. Namun, sebenarnya, hal ini pulalah yang dipandang orang sebagai kelemahan teknik ekspositori. Berhubung kedirian tokoh telah dideskripsikan secara jelas, pembaca seolah-olah kurang didorong dan diberi kesempatan, kurang dituntut secara aktif untuk memberikan tanggapan secara imajinatif terhadap tokoh cerita sesuai dengan penahamannya terhadap cerita dan persepsinya terhadap sifat-sifat kemanusiaan sebagaimana halnya yang sering dilakukannya pada orang-orang yang dijumpainya di dunia nyata. Pendek kata, pembaca

kurang ditambahkan untuk berperan serta secara aktif-imagineratif, dan hal itu dapat dipandang sebagai pembodohan terhadap pembaca.

Di samping itu, kelemahan teknik analitis yang lain adalah penuturannya yang bersifat mekanis dan kurang alami. Artinya, dalam realitas kehidupan tidak akan ditemui deskripsi kehidupan seseorang yang sedemikian lengkap dan pasti. Barangkali tidak ada orang yang bisa menerangkan kepada orang lain tentang citra jati diri, atau yang bisa khusus: watak, seseorang. Kalaupun ada, hal itu pastilah hanya terdapat sepotong-sepotong sesuai dengan situasi pembicaraan, sedangkan yang lain tampaknya "sialkan tafsiran sendiri lewat kata-kata dan tingkah laku sehari-hari" sebagaimana yang kita lihat.

Namun, pada akhirnya perlu juga dicatat bahwa tak selamanya teknik analitis kurang tepat untuk mendeskripsikan kehidupan seorang tokoh. Ia dapat saja menjadi cukup efektif jika dipergunakan secara tepat sesuai dengan kebutuhan. Misalnya, dipergunakan secara variatif yang bersifat saling melengkapi dengan teknik dramatik. Misalnya pada hanya dipergunakan untuk mendeskripsikan hal-hal tertentu saja yang justru terasa lebih tepat daripada jika dipakai teknik dramatik, atau untuk lebih mengintensifkan pelukisan watak yang telah dilakukan dengan teknik dramatik ini.

b. Teknik Dramatik

Penampilan tokoh cerita dalam teknik dramatik, artinya non dengan yang ditampilkan pada drama, dilakukan secara tak langsung. Artinya, pengarang tidak mendeskripsikan secara eksplisit sifat dan sikap serta tingkah laku tokoh. Pengarang membiarkan (baca: menyisipkan) para tokoh cerita untuk menunjukkan kehidupannya sendiri melalui berbagai aktivitas yang dilakukan, baik secara verbal lewat kata maupun nonverbal lewat tindakan atau tingkah laku, dan juga melalui peristiwa yang terjadi. Dalam karya fiksi yang baik, kata-kata, tingkah laku, dan kejadian-kejadian yang diceritakan tidak sekedar menunjukkan perkembangan plot saja, melainkan juga sekaligus menunjukkan sifat kehidupan masing-masing tokoh pelakunya. Dengan cara itu cerita akan menjadi efektif, berfungsi ganda, dan sekaligus menunjukkan

kehidupan yang erat antara berbagai unsur fiksi.

Berhubung sifat kehidupan tokoh tidak dideskripsikan secara jelas dan lengkap, ia akan hadir kepada pembaca secara sepotong-sepotong, dan tidak sekaligus. Ia baru menjadi "lengkap", barangkali, setelah pembaca menyelesaikan sebagian besar cerita, setelah menyelesaikannya, atau bahkan setelah mengulang baca sekali lagi. Itu pun masih ditambah persyaratan: pembaca harus membaca secara teliti dan kritis. Walau demikian, pada kesempatan membaca yang lain lagi, dimungkinkan sekali pembaca menemukan sesuatu yang baru, yang lain, yang belum dirasakan dalam pembacaan sebelumnya. Untuk memahami kehidupan seorang tokoh, apalagi yang tergolong tokoh kompleks, pembaca dituntut untuk dapat memafsirkannya sendiri. Hal inilah yang dianggap orang sebagai salah satu kelebihan teknik dramatik. Pembaca tidak hanya bersifat pasif, melainkan sekaligus berkeceng melibatkan diri secara aktif, kreatif, dan imajinatif.

Kelebihan teknik dramatik yang lain adalah sifatnya yang lebih sesuai dengan situasi kehidupan nyata. Dalam situasi kehidupan sehari-hari, jika kita berkenalan dengan orang lain, kita tidak mungkin menunjukkan sifat kehidupan orang itu, apalagi kepada yang bersangkutan. Kita hanya akan mencoba memahami sifat-sifat orang itu melalui tingkah laku, kata-kata, sikap dan pandangan-pandangannya, dan lain-lain. Kesemuanya itulah yang akan mewariskan sifat-sifat kehidupannya kepada kita. Apakah dengan demikian kita akan dapat memafsirkan atau tidak terhadap keadaan itu, tergantung pada kepekaan kita sendiri. Selain itu, perhatian kita itu pun belum tentu tepat benar sesuai dengan keadaan yang sesungguhnya. Namun, sebenarnya kita pun dapat "menguji validitas"-nya lewat pengamatan sehari-hari.

Misalnya, kita mempunyai banyak kawan yang dekat dan akrab. Namun, pada suatu ketika, saat kita berada dalam kesulitan, ternyata hanya tinggal dua orang saja yang mau berbantuan dengan kita. Seorang di antara keduanya bahkan mau membantu dan berkorban untuk mengatasi kesulitan itu. Keadaan itu dapat kita tafsirkan, misalnya, kawan kita yang sejati memang hanya dua orang itu karena mereka-lah yang mau ikut merasakan penderitaan orang lain yang melabone adalah kawan dekatnya. Di samping itu, kadar keteklasan

berkawan, kita juga tahu, bahwa yang seorang lebih tinggi daripada yang lain.

Dalam kehidupan sehari-hari kita pun rasanya hampir tak pernah "mendeskripsikan" sifat-sifat atau watak orang lain. Kalaupun terjadi hal itu hanya bersifat sepotong-sepotong, terhadap orang tertentu hanya untuk orang tertentu, serta mungkin hanya dilakukan oleh orang yang tertentu pula. "Model" kenyataan inilah yang kemudian, barangkali, "dikuti" pengarang untuk menampilkan tokoh-tokoh ceritanya. Penokohan secara dramatik, dengan demikian, terlihat lebih alami.

Adanya kebebasan pembaca untuk menafsirkan sendiri sifat-sifat tokoh cerita, di samping merupakan kelebihanannya di atas, sebaliknya juga dipandang sebagai kelemahan teknik dramatik (Kemny, 1966: 35). Dengan cara itu kemungkinan adanya salah tafsir, salah paham, dan tidak paham, salah penilaian, peharganya cukup besar. Selain itu tampaknya tidak sedikit pembaca yang kemudian bersikap masa bodoh tak mau tahu, apalagi secara aktif-imaginatif berusaha menafsirkan juri diri tokoh itu. Terhadap kenyataan itu kita pun tak dapat memper salahkan mereka: itu adalah hak mereka. Hanya barangkali, kita dapat memberikan catatan bahwa mereka bukan tergolong pembaca apresiatif yang peka, kritis, baik, dan pantang menyerah.

Kelemahan teknik dramatik yang lain adalah sifatnya yang tidak ekonomis. Pelukisan kedirian seorang tokoh memerlukan banyak kata di berbagai kesempatan dengan berbagai bentuk yang relatif cukup panjang. Misalnya, untuk menggambarkan seseorang yang (atau sosialisasinya) diperlukan deskripsi tingkah laku, tindakan, sikap, dan kata-kata yang mencerminkan sifat itu, yang *notabene* kesemuanya itu harus merupakan pengungkapan yang dramatik, dan dengan cara akumulasi yang sedikit demi sedikit. Lain halnya jika pengarang memilih teknik ekspositori, ia hanya memerlukan beberapa kalimat atau bahkan kata, dan itu pun akan dengan mudah dipahami pembaca. Oleh karena itu, teknik ekspositori pun sering dipergunakan jika pengarang menghendaki keekonomisan pengungkapan atau untuk memperkuat efek penuturan yang secara dramatik.

Wujud Penggambaran Teknik Dramatik. Penampilan tokoh secara dramatik dapat dilakukan dengan sejumlah teknik. Dalam

sebuah karya fiksi, biasanya pengarang mempergunakan berbagai teknik itu secara bergantian dan saling mengisi, walau ada perbedaan frekuensi penggunaan masing-masing teknik. Mungkin sekali ada satu-dua teknik yang lebih sering dipergunakan daripada teknik-teknik yang lain tergantung pada selera atau kesukaan masing-masing pengarang. Tentu saja hal itu tidak lepas dari tujuan estetis dan keutuhan cerita secara keseluruhan. Berbagai teknik yang dimaksud sebagian di antaranya akan dikemukakan di bawah ini dengan disertai contoh sepertiunya.

(1) Teknik Cakupan

Percakapan yang dilakukan oleh (baca: diterapkan pada) tokoh-tokoh cerita biasanya juga dimaksudkan untuk menggambarkan sifat-sifat tokoh yang bersangkutan. Bentuk percakapan dalam sebuah karya fiksi, khususnya novel, umumnya cukup banyak, baik percakapan yang pendek maupun yang (agak) panjang. Tidak semua percakapan, memang, mencerminkan kedirian tokoh, atau paling tidak, tidak mudah untuk menafsirkannya sebagai demikian. Namun, seperti dikemukakan di atas, percakapan yang baik, yang efektif, yang lebih fungsional, adalah yang menunjukkan perkembangan plot dan sekaligus mencerminkan sifat kedirian tokoh pelakunya.

Sebagai contoh pembicaraan, marilah kita simak percakapan yang terjadi antara Teso dengan komandannya, Verbruggen, di bawah ini.

"Tetapi mayoor perkenankanlah aku menguraikan duduk perkaryanya".

"Saya tidak tertarik pada segala uraiannya, anak muda. Yang jelas ini: Nona siapa tadi (ia melihat lagi ke dalam map tadi). Laras-ati adalah salah seorang anggota sekretariat itu si perdana menteri amatir Susan Syahrir. Dan rumahnya di Kramat VI, persis di dalam rumah yang sering kau kunjungi. Jadi ... jadi apa kelinci kecil? Jadi setiap orang yang normal dalam situasi perang pasti akan menaruh syak kepada siapa pun yang tanpa mendapat perintah keluyuran sendiri ke satu alamat yang ia rasisasikan".

"Tetapi aku bukan orang republik. Soalku dengan gadis itu hanyalah pribadi saja. Keluarga merekalah yang menolong kami dalam

pendudukan Jepang". (Mayoor Verbruggen tertawa keras dan ironis)

"Hahaha, ini dia: hanya ketalian biasa. Mana ada orang yang punya susu-susu montok kok ketalian biasa. Tentu montok pasti gadsimu. Apalagi anaknya lalu".

"Diant! potongku "Kau di sini sebagai komandan militer. Bukan komandan urusan pribadi".

"Hei, hei tenang-tenang". (Tetapi aku terlanjur naik pitam)

"Kau boleh menembak aku sebagai mata-mata, tetapi memperlakukan gadis satu ini kularang, Kularang!".

"Tenang tenang sudah"

"Aku tidak rela kalau (tetapi Verbruggen berganti bertanya dan gelas-gelas jatuh dalam gempu pukulan kepalanya pada meja)

"Diant! Berdiri tegak, kau kelinci, di muka komandan di media perang!"

.....
 "... Leo, kepercayaanmu kepalamu tidak berkurang hanya karena laporan-laporan dan nota dari pihak Intel. Tetapi kau harus hati-hati, anak muda! Hati-hati. Ini bukan perang biasa dengan helikopter dan tank militer dan hukum internasional segala. Ini bandit melawan bandit, tahu! Kalau ada apa-apunya, bilang pada saya. Mari ambil botol jenever dan dua gelas stoki di dalam almari itu. Saya ingin main catur. Tidak ada gunanya kita saling bersejegang."
 (Barung-barung Manyar, 1981: 70-1)

Sepotong kutipan dialog di atas kiranya sudah dapat menggambarkan sifat kedirian tokoh pelakunya kepada pembaca. Kita dapat menafsirkan bahwa Teto (yang oleh Verbruggen dipanggil dengan sebutan akrab: Leo) mempunyai sifat pemberani, tidak penakut, barangkali juga keras kepala, untuk mempertahankan kebenaran dirinya, sekalipun ia berhadapan dengan komandan militernya. Ia juga bersifat setia kepada orang lain, mau membela nama baik dan kehormatan orang lain yang dicintainya itu, bahkan untuk itu ia mau berkorban nyawa. Di pihak lain, kita pun dapat juga menafsirkan sifat kedirian tokoh Verbruggen. Ia seorang komandan militer yang teliti, keras dan tidak mau kelihatan kalah di hadapan anak buahnya, namun sekaligus bersifat kebakakan dan mau mengerti perasaan orang lain

Namun, dengan hanya berdasarkan sepotong dialog di atas, kita baru dapat mengenal sepotong sifat kedirian tokoh-tokoh yang bersangkutan. Untuk mengenal secara lebih lengkap, kita harus menafsirkannya dari keseluruhan wacana cerita, khususnya lewat teknik-teknik pelaksian karakteristik kedirian tokoh yang lain.

(2) Teknik Tingkah Laku

Jika teknik cakupan dimaksudkan untuk menunjuk tingkah laku verbal yang berwujud kata-kata para tokoh, teknik tingkah laku nonverbal pada tindakan yang bersifat nonverbal, fisik. Apa yang dilakukan orang dalam wujud tindakan dan tingkah laku, dalam banyak dapat dipandang sebagai menunjukkan reaksi, tanggapan, sifat, dan sikap yang mencerminkan sifat-sifat kediriannya. Namun, dalam sebuah karya fiksi, kadang-kadang tampak ada tindakan dan tingkah laku tokoh yang bersifat netral, kurang menggambarkan sifat kediriannya. Kalaupun hal itu merupakan penggambaran sifat-sifat tokoh juga, ia terlihat tersamar sekali.

Dari sepotong kutipan yang menceritakan tindakan dan tingkah laku Teto di bawah ini, kita akan mendapat tambahan informasi tentang kediriannya. Teto pada dasarnya juga merupakan seorang sentimentalis, romantis, merasa terikat dan terpengaruh masa lalu, kenangan masa lalu. Ia juga seorang yang bertanggung jawab, walau dalam hal itu, sebagaimana terlihat dalam kutipan berikut, juga dalam kaitannya dengan sifat kesentimentalannya.

Sudah lima kali ini aku ke Kramat dan masuk menyelinap melalui pintu dapur. Sudah kunjungan yang kedua kali pintu dapur kukunci cermat. Tetapi surat Atik belum kujawab. Aku takut. Kunci masih tertetak di dalam lubang dinding seperti ada dahan. Seorang diri aku datang, dalam waktu istirahat bebas dimas. Untuk ketiga kalinya. Hanya untuk duduk-duduk saja di serambi belakang. Dan melamun. Sebab sesudah segala peristiwa yang menimpa diriku, aku semakin benci bertemu orang. Hanya dengan Mayoor Verbruggen aku masih dapat berdialog. Sebab bagaimanapun, dengan mayoor petualang itu

aku masih mempunyai ikutan intim dengan masa lampau.

Bangkai-bangkai burung kesayangan Aik telah kuanbit, kukubur dengan segala deikasi. Kurungan-kurungan telah kubersihkan. Dan sayu aku teringat, betapa sayang si Aik kepala burung-burungnya.

(*Burung-burung Mayor*, 1981: 75)

(3) Teknik Pikiran dan Perasaan

Bagaimana keadaan dan jalan pikiran serta perasaan, apa yang melintas di dalam pikiran dan perasaan, serta apa yang (sering) dipikirkan dan dirasakan oleh tokoh, dalam banyak hal akan mencerminkan sifat-sifat kediriannya jua. Bahkan, pada hakikatnya, "tingkah laku" pikiran dan perasaanlah yang kemudian dijawantahkan menjadi tingkah laku verbal dan nonverbal itu. Perbuatan dan kata-kata merupakan penguji dan konkret tingkah laku pikiran dan perasaan. Di samping itu, dalam beringsak laku secara fisik dan verbal, orang mungkin berlaku atau dapat berpura-pura, berlaku secara tidak sesuai dengan yang ada dalam pikiran dan hatinya. Namun, orang tidak mungkin dapat berlaku pura-pura terhadap pikiran dan hatinya sendiri.

Dalam karya fiksi, keadaan tersebut akan lain. Karena karya itu merupakan sebuah bentuk yang sengaja dikreasikan dan disiasati oleh pengarang, maka jika terjadi kepura-puraan tingkah laku tokoh yang tidak sesuai dengan pikiran dan hatinya, hal itu akan "diberitahukan" kepada pembaca. Dengan demikian, pembaca menjadi tahu. Bahkan lebih dari itu, pembaca justru akan dapat menafsirkan sifat-sifat kedirian tokoh itu berdasarkan jalan pikiran dan perasaannya itu.

Dengan demikian, teknik pikiran dan perasaan dapat ditemukan dalam teknik cakapan dan tingkah laku. Artinya, penuturan itu sekaligus untuk menggambarkan pikiran dan perasaan tokoh. Hal itu memang tidak mungkin dipisahkan secara tegas. Hanya, teknik pikiran dan perasaan dapat juga berupa sesuatu yang tidak pernah dilakukan secara konkret dalam bentuk tindakan dan kata-kata, dan hal ini tidak dapat terjadi sebaliknya. Berikut dikutipkan sepotong-sepotong contoh

yang melukiskan pikiran dan perasaan tokoh yang ditafsirkan sebagai mencerminkan sifat-sifat kedirian tokoh itu.

Sebelumnya ini perang gila. Sesudah setengah jam merangkak dan lari dan merangkak lagi, aku sudah mengambil kesimpulan, bahwa sebelumnya kami bisa saja mengambil jip dan langsung pergi ke Tugu, terus belok ke kiri ke Maliboro, Jus! Masuk ke istana gubernur Belanda yang sekarang dipakai oleh Soekarno. Aku yakin bahwa tentara Republik sudah lari semua dan untuk apa kita menghambur-hamburkan peluru dan waktu. Jangan-jangan Soekarno lalu cukup punya waktu untuk lari ke pedalaman, malah susah ganda nanti. Aku menradatkan pandanganku itu kepada Letkol Verbruggen, supaya dia mengusulkan kepada Kolonel van Langen agar langsung saja memakai jip mendobrak istana Soekarno Kaum Militerie Luchswart harus belajar dari pasukan udara Republik perihal kenekatan. Mosok perang harus semua sempurna.

(*Burung-burung Mayor*, 1981: 106)

"Bu, Tun bukan perawan lagi."

Sri diam menatap anaknya. Anah sekali. Pada perasaannya Sri mulunya ada mengatakan "Gaeti, nyuwon ngopura," tetapi kenapa tidak terdengar, pikir Sri. Tahu-tahu ia hanya menggelus kepala anaknya. Sri ingat peringatan orang-orang tua Jawa yang sering mengatakan bahwa dalam satu tempat pengerman pasti akan ada satu atau dua telur yang rusak. Tetapi bila dalam tempat pengerman itu hanya ada satu telur dan rusak juga bagaimana? Di dalam hati dia menggelengkan kepala. Tangannya terus mengelus anaknya, sedang hatinya masih terus mencoba menghayati kejadian itu.

(*Sri Sumarah dan Burak*, 1975: 26-7)

Pembaca yang baik tentu akan dapat menafsirkan sifat kedirian tokoh yang dilukiskan jalan pikiran dan perasaannya di atas. Tokoh "Aku", Teto, dalam kutipan pertama terlihat sebagai tentara yang masih kurang sabar walau masih mempunyai perhitungan. Namun, berbeda halnya dengan perhitungan Verbruggen, perhitungan Teto pun menunjukkan sifat kekurangsabaran itu. Sebaliknya, pada kutipan kedua, kita melihat sikap Sri yang tetap sumarah walau menghadapi

peristiwa yang tidak terduga, dan perasaan cintanya pada Tun-anaknya, yang hanya semata wayang itu.

(4) Teknik Arus Kesadaran

Teknik arus kesadaran (*stream of consciousness*) berkaitan erat dengan teknik pikiran dan perasaan. Keduanya tak dapat dibedakan secara pilah, bahkan mungkin dianggap sama karena memang sama-sama menggambarkan tingkah laku batin tokoh. Dewasa ini dalam fiksi modern teknik arus kesadaran banyak dipergunakan untuk melukiskan sifat-sifat kedirian tokoh. Arus kesadaran merupakan sebuah teknik narasi yang berusaha menangkap pandangan dan aliran proses mental tokoh, *di mana* tanggapan indera bercampur dengan kesadaran dan ketaksadaran pikiran, perasaan, ingatan, harapan, dan asosiasi-asosiasi acak (Abrams, 1981: 187).

Aliran kesadaran berusaha menangkap dan mengungkapkan proses kehidupan batin, yang memang hanya terjadi di batin, baik yang berada di ambang kesadaran maupun ketaksadaran, termasuk kehidupan bawah sadar. Apa yang hanya ada di bawah sadar, atau minimal yang ada di pikiran dan perasaan manusia, jauh lebih banyak dan kompleks daripada yang dimanifestasikan ke dalam perbuatan dan kata-kata. Dengan demikian, teknik ini banyak mengungkapkan dan memberikan informasi tentang kedirian tokoh. Arus kesadaran sering disamakan dengan *interior monologue*, monolog batin. Monolog batin, percakapan yang hanya terjadi dalam diri sendiri, yang pada umumnya ditampilkan dengan gaya "aku", berusaha menangkap kehidupan batin, urutan susana kehidupan batin, pikiran, perasaan, emosi, tanggapan, keinginan, nafsu, dan sebagainya. Penggunaan teknik arus kesadaran, monolog batin itu, dalam penokohan dapat dianggap sebagai usaha untuk mengungkapkan informasi yang "sebenarnya" tentang kedirian tokoh karena tidak sekedar menunjukkan tingkah laku yang dapat diindera saja.

Banyak karya fiksi Indonesia yang mempergunakan teknik arus kesadaran tersebut untuk mengungkapkan jati diri tokoh, bahkan ada yang memantulkannya untuk pengembangan plot—sebut saja sebagai *plot arus kesadaran*—misalnya pada karya-karya Putu Wijaya

seperti *Telegram, Stasiun, Lho, Keok*, dan lain-lain, bahkan *Belenggu* karya armyn Pane yang muncul jauh sebelumnya juga sudah menampilkan teknik itu. Novel yang bersudut pandang orang pertama, aku, pada umumnya banyak menampilkan monolog batin. Di samping contoh kutipan (3) di atas, berikut dicontohkan lagi sepotong monolog batin yang kiranya dapat menangkap sifat kedirian tokoh, Toto.

Kelak aku baru tahu, bahwa memiliki saat itu hanya berarti ingin memperkosa Atik agar dimasuk oleh duniaiku, oleh gambaran hidupku. Tanpa bertanya apa dia mau atau tidak. Dan sesudah sadar, bahwa itu tidak mungkin, kudotraki duniaiku, dan aku hanya bisa menangis. Menangis aku masih terlalu muda, terlalu kurang kenal dunia sekelilingku. Atik jelas bukan adik. Ia praktis pengganti Mamiku. Dan di dalam pangkuan pengganti Mamiku itu aku menangis, tolot dan menjijikkan. Aku memang merasa malu, sebab sikap telakui begitu itu nyaris berwarna cabul. Tapi apa yang dapat kukerjakan? Biar! Kepala siapa pun aku boleh malu. Tetapi kepala Atik aku sanggup relung dan ditelanjangi. Sebab kalau orang tidak sanggup itu, pada satu orang saja secara mutlak bugar, tak akan pernahlah orang bisa punya pegangan. Terhadap Atik aku ikhlas malu dan dipermahkan.

(*Burung-burung Melayar*, 1981: 79)

(5) Teknik Reaksi Tokoh

Teknik reaksi tokoh dimaksudkan sebagai reaksi tokoh terhadap suatu kejadian, masalah, keadaan, kata, dan sikap-tingkah-laku orang lain, dan sebagainya yang berupa "rangsang" dari luar diri tokoh yang bersangkutan. Bagaimana reaksi tokoh terhadap hal-hal tersebut dapat dipandang sebagai suatu bentuk penampilan yang mencerminkan sifat-sifat kediriannya. Misalnya, seperti dalam contoh (3) di atas, bagaimana reaksi Sri ketika Tun, anaknya, memberi tahu bahwa dirinya mengandung: Sri tetap sumarah walau berita itu bukannya tak mengejutkannya. Contoh lain misalnya, bagaimana reaksi Sri, yang pemijit itu, jika kadang-kadang diganggu oleh "pasiennya". Ia menolak dengan halus agar tidak menyengung perasaan orang itu. Juga, bagaimana reaksi Sri

sewaktu anak muda yang dipijitnya, yang berubah indah itu, tiba-tiba merangkul dan menggelus-elus, bahkan akhirnya menggerak *Kelom*. Itu tak kuasa menolak, dan hanya sumarah.

Tiba-tiba anak muda itu mengering, dan untuk kedua kalinya Sri tidak siap mencegah dekapan dan rangkulannya. Tangannya yang kuat-kuat itu begitu saja sudah merubahkannya ke atas dadanya. Dan seperti kemariannya tangan itu mulai menggelus-elus rambut, sunggul dan punggung Sri, serta bahunya mulai mengoles-oles dahi, pelipis serta telinga Sri. Dan seperti kemari juga Sri membiarkannya begitu
(Sri Sumarah dan Boswik, 1975: 77)

Bagaimana reaksi Teto sewaktu diberi tahu bahwa Mamunya mendapat ulimatam Kepala Kerpetai yang berwenang atas nama Papinya: Papi mai atau Mami mai menjadi gundiknya, dan mamunya memilih yang terakhir demi cintanya pada suami. Teto sebagai satu satunya anak yang sangat mencintai kedua orang tuanya itu tidak dapat berbuat apa-apa. Ia hanya mampu bereaksi atau berkelahi:

O Mamiku yang kasihan. Sungguh aku tidak pernah tahu, apakah aku harus merangkul menemui dengan bangga, ataulah membulatkan dengan beisi (*Bintang-bintang Mayor*, 1981: 35).

Teto hanya mampu menangis. Ia seperti halnya ibunya, juga merasa seolah-olah diberi ulimatam: cinta ayah dengan mengorbankan kesucian ibu, atau cinta ibu dengan mengorbankan nyawa ayah. Reaksi Teto yang demikian menunjukkan sikapnya yang amat mencintai ayah ibunya. Hal ini pulalah yang mendorongnya masuk KNIL untuk melakukan balas dendam sakti hatinya terhadap semua yang bertuan kok pada Jepang. Ia waktu itu belum dapat membedakan seorang anton serdadu Jepang yang bernama Ono sebagai individu dengan Jepang sebagai abstraksi kebangsaan. Demikian pula halnya dengan sikap sebagian pemimpin Indonesia terhadap Jepang dianggap begitu saja sebagai pencemaran seluruh bangsa Indonesia.

(6) Teknik Reaksi Tokoh Lain

Reaksi tokoh(-tokoh) lain dimaksudkan sebagai reaksi yang diberikan oleh tokoh lain terhadap tokoh utama, atau tokoh yang dipeleajari kediriannya, yang berupa pandangan, pendapat, sikap, komentar, dan lain-lain. Pendek kata: penilaian kedirian tokoh (utama) serta oleh tokoh-tokoh cerita yang lain dalam sebuah karya. Reaksi tokoh juga merupakan teknik penokohan untuk menginformasikan kedirian tokoh kepada pembaca. Tokoh(-tokoh) lain itu pada hakikatnya melakukan penilaian atas tokoh utama untuk pembaca. Misalnya, apakah Teto itu pengkhianat bangsa, jawabnya adalah reaksi yang diberikan tokoh lain cerita itu, Aik, sebagai berikut.

Tetapi Aik sadar juga, bahwa tidak segampang itu perkaranya. Kesalahan Teto hanyalah, mengapa soal keluarga dan pribadi, ditempatkan langsung di bawah sepatu lars politik dan militer. Kesalahan Teto hanyalah ia lupa bahwa yang disebut penguasa Jepang atau pihak Belanda atau bangsa Indonesia dan sebagainya itu baru istilah gagasan abstraksi yang masih membutuhkan kongkretisasi darah dan daging. Siapa bangsa Jepang?

Yang memodai Bu Kapten bukan bangsa Jepang, tetapi Ono atau Harashima. Dan Karena kelaliman Ono atau Harashimalah seluruh bangsa Jepang dan kaum republik yang dulu memuja-muja Jepang dikejar-kejar. Pak Lurah dan Mbok Sawitri yang mengepalati dapur umum di desa, serta pak Traunya yang dulu menotong Pak Antana tidak ikut-ikutan dengan kekejian Ono. Tetapi kesalahan semacam itu apalah artinya bagi Larasati. Teto tetap Teto, dan bukan "pihak KNIL".
(*Bintang-bintang Mayor*, 1981: 144)

(7) Teknik Pelukisan Latar

Suasana latar (baca: tempat) sekitar tokoh juga sering dipakai untuk melukiskan kediriannya. Pelukisan suasana latar dapat lebih mengintensifkan sifat kedirian tokoh seperti yang telah diungkapkan dengan berbagai teknik yang lain. Keadaan latar tertentu, memang, dapat menimbulkan kesan yang tertentu pula di pihak pembaca.

Misalnya, suasana rumah yang bersih, teratur, rapi, tak ada barang yang berserabut mengganggu pandangan, akan menimbulkan kesan bahwa pemilik rumah itu sebagai orang yang cinta kebersihan, lingkungan, teliti, teratur, dan sebagainya yang sejenis. Sebaliknya, terhadap adanya suasana rumah yang tampak kotor, jelek, barang-barang tak teratur, semrawut, akan memberikan kesan kepada pemiliknya yang kurang lebih sama dengan keadaan itu. Pelukisan keadaan latar sekitar tokoh secara tepat akan mampu mendukung teknik penokohan secara kuat walau latar itu sendiri sebenarnya merupakan sesuatu yang berada di luar kedirian tokoh.

Suasana latar sering juga kurang ada hubungannya dengan penokohan, paling tidak hubungan langsung. Pelukisan suasana latar, khususnya pada awal cerita, seperti dikemukakan sebelumnya, dimaksudkan sebagai penyiuasian pembaca terhadap suasana cerita yang akan disajikan.

(8) Teknik Pelukisan Fisik

Keadaan fisik seseorang sering berkaitan dengan keadaan kejiwaan, atau paling tidak, pengarang sengaja mencari dan memperhubungkan adanya keterkaitan itu. Misalnya, bibir tipis menyiratkan pada sifat cerwis dan bawel, rambut lurus menyiratkan pada sifat tak mau mengalah, pandangan mata tajam, hidung agak mendongak, bibir yang bagaimana, dan lain-lain yang dapat menyiratkan pada sifat tertentu. Tentu saja hal itu berkaitan dengan pandangan (budaya) masyarakat yang bersangkutan.

Pelukisan keadaan fisik tokoh, dalam kaitannya dengan penokohan, kadang-kadang memang terasa penting. Keadaan fisik tokoh perlu dilukiskan, terutama jika ia memiliki bentuk fisik khas sehingga pembaca dapat menggambar secara imajinatif. Di samping itu, ia juga dibutuhkan untuk mengefektif dan mengkonkretkan ciri-ciri kedirian tokoh yang telah dilukiskan dengan teknik yang lain (Meredith & Fitzgerald, 1972: 109). Jadi, sama halnya dengan latar, pelukisan wujud fisik tokoh berfungsi untuk lebih mengintensifkan sifat kedirian tokoh.

Misalnya, kata-kata Teto yang mencandra kecantikan Maminya—sundahan yang tak terinci sebenarnya—tampak fungsional dan memperegas kedirian Marice, ibu Teto. Candran itu berbunyi: *Dan kuli Mamiku putih kuli langsep mulus, nah itu justru buktu Mami buktu totok. Sebab orang Belanda berkuli merah blentong-blentong seperti genjil anak babi* (halaman: 3-4); juga kata-kata Teto: *Mami sangat cantik. Biasanya nyonya totok tidak cantik* (halaman: 5). Pelukisan tersebut perlu karena Marice yang masih keluarga Mangkunjawan, yang tentunya memang cantik. Bahwa ia masih keluarga Mangkunjawan juga perlu dikemukakan karena ia memiliki sifat, yang menurut kata Teto: *Mami soka paku segala hal pedakimom dan takhayul atau mistik* (halaman: 5).

Pelukisan bentuk fisik tokoh Srintil dalam *Konggeng Dukuh Parak* dan serial berikutnya penting, sebab ia seorang ronggeng yang memang membutuhkan potongan tubuh perempuan yang aduhai, di samping agar pembaca dapat mengkonkretkan gambaran fisik Srintil di benaknya. Pelukisan bentuk fisik Srintil pun, berbeda halnya dengan yang sering dijumpai pada novel-novel pada awal pertumbuhannya di Indonesia, hanya dilakukan sepotong-sepotong, kesempatan demi kesempatan, dan tidak sekaligus. Namun, tentunya, kita pembaca dengan kemampuan imajinasi, dapat mengakumulasikan berbagai pelukisan tersebut untuk membentuk gambaran seorang perempuan cantik, muda, seksi, dan seterusnya, yang kesemuanya itu bersifat menegaskan kedirian Srintil selaku ronggeng.

e. Catatan tentang Identifikasi Tokoh

Tokoh cerita, utama ataupun tambahan, sebagaimana dikemukakan, hadir ke hadapan pembaca tidak sekaligus menampakkan seluruh kediriannya, melainkan sedikit demi sedikit sejalan dengan kebutuhan dan perkembangan cerita. Pada awal cerita, pembaca belum mengenal tokoh, namun sejalan dengan perkembangan cerita pula, pembaca akan menjadi semakin kenal dan akrab. Proses pengenalan kedirian tokoh cerita secara lengkap, biasanya, tidak semudah yang dibayangkan orang. Apalagi jika tokoh itu bersifat kompleks, sedang yang sederhana

sekali pun juga dibutuhkan ketelitian dan kekritisan di pihak pembaca.

Untuk mengenali secara lebih baik tokoh-tokoh cerita, kita perlu mengidentifikasi kedirian tokoh (tokoh) itu secara cermat. Proses usaha identifikasi itu, tampaknya, akan sejalan dengan usaha pengarang dalam mengembangkan tokoh. Di satu pihak pengarang berusaha menyiasati cara penokohnya, di pihak lain pembaca berusaha menafsirkan "siasat" pengarang tersebut. Artinya, ada kesamaan dalam hal berproses. Usaha pengidentifikasi-an yang dimaksud adalah melalui prinsip-prinsip sebagai berikut.

(1) Prinsip Pengulangan

Tokoh cerita yang belum kita kenal, akan menjadi kenal dan akrab jika kita dapat menemukan dan mengidentifikasi adanya kesamaan sifat, sikap, watak, dan tingkah laku pada bagian-bagian selanjutnya. Kesamaan itu mungkin saja dikemukakan dengan teknik lain, mungkin dengan teknik dialog, tindakan, arus kesadaran, ataupun yang lain. Sifat kedirian seorang tokoh yang diulang-ulang biasanya untuk menekankan dan atau mengintensifkan sifat-sifat yang menonjol sehingga pembaca dapat memahaminya dengan jelas. Prinsip pengulangan, karenanya, penting untuk mengembangkan dan mengungkapkan sifat kedirian tokoh cerita (Luxemburg dkk, 1992: 130). Teknik pengulangan ini dapat berupa penggunaan teknik eksposisi dan teknik dramatik, baik secara sendiri maupun keduanya sekaligus.

Prinsip pengulangan dipergunakan cukup menonjol dalam *Sri Sumarah* untuk menggambarkan sifat kedirian tokoh Sri yang selalu sumarah menerima nasib. Berbagai adegan, peristiwa, dan dengan mempergunakan berbagai teknik penggambaran, dipakai untuk melukiskan sifat kedirian Sri yang memang tampak sederhana, konsisten, tak berubah sepanjang waktu, dari awal sampai akhir cerita. Prinsip pengulangan untuk melukiskan kedirian Sri itu misalnya, sudah dimulai sejak Sri masih remaja-sekolah oleh neneknya, penerimaannya pada mas Marto calon suaminya, kesetiaan mentalnya yang bagaikan Sembada untuk siap dimadu, kepastiannya setelah suaminya meninggal, kesumarahannya setelah Tun mengandung dan kemudian

menyaya suaminya adalah anggota partai terlarang dan sekaligus tokoh pemberontak, dan sebagainya yang kesemuanya bersifat mengulang dan menegaskan sifat pasrah dan sumarahnya.

(2) Prinsip Pengumpulan

Seluruh kedirian tokoh diungkapkan sedikit demi sedikit dalam seluruh cerita. Usaha pengidentifikasi-an tokoh, dengan demikian, dapat dilakukan dengan mengumpulkan data-data kedirian yang "tercecer" di seluruh cerita tersebut, sehingga akhirnya diperoleh data yang lengkap. Pengumpulan data ini penting, sebab data-data kedirian yang bercerakan itu dapat digabungkan sehingga bersifat saling melengkapi dan menghasilkan gambaran yang padu tentang kedirian tokoh yang bersangkutan (Luxemburg dkk, 1992: 140). Jadi, jika dalam prinsip pengulangan kita mengumpulkan data-data yang berserakan namun memeremikan kesamaan sifat, pada prinsip pengumpulan data-data yang berbeda, khususnya terhadap tokoh kompleks, itu memang menunjukkan keberagaman sifat.

Misalnya, kita berusaha mengidentifikasi tokoh Teto dalam *Hurung-burung Maanyar* di atas, di samping prinsip pengulangan, tampaknya prinsip pengumpulan lebih banyak dipergunakan. Berbagai ia tergolong tokoh kompleks. Misalnya, dengan berbagai teknik dramatik, Teto mula-mula diungkapkan sebagai anak yang baik, jujur, bertanggung jawab, sangat mencintai kedua orang tuanya dan hal inilah yang menyebabkan ia menjadi pendendam sekaligus "pengkhianat bungsa", walau di mata Aik ia tetap Teto yang dutu dan kesalahannya dapat dimengerti. Selain itu, di bagian yang lain kita juga menemukan bahwa ia adalah seorang yang sentimental, romantis, ingin menolong orang lain, sadar pada kesalahannya, mau menepis kesalahan dengan mengorbankan kepentingan pribadi, dan sebagainya. Data-data itu dapat diidentifikasi dan dikumpulkan satu per satu sehingga akhirnya akan didapatkan gambaran kedirian Teto secara lebih lengkap.

(3) Prinsip kemiripan dan Pertentangan

Identifikasi tokoh yang mempergunakan prinsip kemiripan dan pertentangan dilakukan dengan membandingkan antara seorang tokoh dengan tokoh lain dari cerita fiksi yang bersangkutan. Seorang tokoh mungkin saja memiliki sifat kedirian yang mirip dengan orang lain, namun tentu saja ia juga memiliki perbedaan-perbedaan. Adakalanya kedirian seorang tokoh baru tampak secara lebih jelas setelah berada dalam pertentangannya dengan tokoh lain. Misalnya, mempertentangkan data kedirian Sri dengan Tun, anaknya, perihal adanya kesamaan dan perbedaan sifat, atau antara Teto dengan Arik. Sebelum membandingkan masalah adanya kemiripan dan pertentangan antar tokoh, terlebih dahulu kita menyeleksi data-data kedirian masing-masing tokoh itu. Artinya, sebelumnya kita haruslah telah mengidentifikasi perwatakan tokoh dengan mempergunakan prinsip pengulangan dan pengumpulan di atas. Hal itu disebabkan kita tak perlu membandingkan semua data kedirian tokoh, melainkan terbatas pada hal-hal yang memang mengandung unsur kemiripan dan pertentangan, sekaligus yang merupakan ciri-ciri menonjol.

Data-data kedirian tokoh yang diperbandingkan dengan tokoh lain dapat disajikan ke dalam bentuk tabel. Namun, perlu diingat bahwa pertentangan tokoh dalam sifat tertentu, misalnya sifat sumarah, pasrah, sentimentalis, tidaklah berada dalam pengertian yang ekstrem, positif dan negatif. Biasanya, pertentangan itu lebih merupakan sesuatu yang menunjukkan kadar, gradasi, atau intensitas, sehingga tokoh yang satu boleh dikatakan, misalnya, lebih intensif daripada tokoh yang lain dalam pemilikan sikap tertentu atau dalam hal menyikapi ciri tertentu.

Oleh karena itu, jika mempergunakan alat penskalaan sikap, pembuatan alat (observasi) pertentangan itu haruslah yang menunjukkan tingkatan-tingkatan intensitas. Masing-masing tingkatan itu dapat diberi skor (jadi, mirip dengan skala Likert), misalnya dengan skor 5-1 yang menunjukkan kutup yang paling intensif ke yang sebaliknya, atau 1-5 jika pertentangannya dibalik. Misalnya, kita akan mempertentangkan Sri dengan Tun perihal ciri *sumarah* dan *Kesukaan pada tembang Jawa*, dapat dibuat skala sikap yang

wujudnya sebagai berikut.

- (1) sangat sumarah — sumarah — agak sumarah — kurang sumarah — sama sekali tidak sumarah.
- (2) sangat suka dan sangat menjiwai — suka dan menjiwai — agak suka dan agak menjiwai — tidak suka dan tidak menjiwai — sama sekali tidak suka dan tidak menjiwai.

BAB 7

PELATARAN

1. LATAR SEBAGAI UNSUR FIKSI

a. Pengertian dan Hakikat Latar

Berhadapan dengan sebuah karya fiksi, pada hakikatnya kita berhadapan dengan sebuah dunia, dunia dalam kemungkinan, sebuah dunia yang sudah dilengkapi dengan tokoh penghuni dan permasalahan. Namun, tentu saja, hal itu kurang lengkap sebab tokoh dengan berbagai pengalaman kehidupannya itu memerlukan ruang lingkup, tempat dan waktu, sebagaimana halnya kehidupan manusia di dunia nyata. Dengan kata lain, fiksi sebagai sebuah dunia, di samping membutuhkan tokoh, cerita, dan plot juga perlu latar.

Latar atau *setting* yang disebut juga sebagai landas tumpu, merayaran pada pengertian tempat, hubungan waktu, dan lingkungan sosial tempat terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan (Abrams, 1981:175). Stanton (1965) mengelompokan latar, bersama dengan tokoh dan plot, ke dalam fakta (cerita) sebab ketiga hal inilah yang akan dihadapi, dan dapat diimajinasi oleh pembaca secara faktual jika membaca cerita fiksi. Atau, ketiga hal inilah yang secara konkret dan langsung membentuk cerita: tokoh cerita adalah pelaku dan penderita kejadian-kejadian yang bersebab akibat, dan itu perlu pijakan, di mana dan kapan. Misalnya, dalam *Bawak* karya Umar Kayam yang dengan

tokoh utama Bawak, cerita terjadi di Karangrandu (ditambah kota M. & dan T), waktu sejak zaman penjajahan Belanda dan terutama sekitar masa pemberontakan G-30-S/PKI, lingkungan sosial Jawa kelas (menengah) atas.

Tahap awal karya fiksi pada umumnya berisi penyitruasian, pengenalan terhadap berbagai hal yang akan diceritakan. Misalnya, pengenalan tokoh, pelukisan keadaan alam, lingkungan, suasana tempat, mungkin juga hubungan waktu, dan lain-lain yang dapat memuat pembaca secara emosional kepada situasi cerita. Tahap awal suatu karya pada umumnya berupa pengenalan, pelukisan, atau penunjukkan latar. Namun, hal itu tak berarti bahwa pelukisan dan penunjukkan latar hanya dilakukan pada tahap awal cerita. Ia dapat saja berada pada berbagai tahap yang lain, pada berbagai suasana dan adegan dan bersifat koherensif dengan unsur-unsur struktural fiksi yang lain. Penggambaran latar yang berkepanjangan pada tahap awal cerita justru dapat membosankan. Pembaca tak segera didorong masuk pada *suspense* cerita.

Latar memberikan pijakan cerita secara konkret dan jelas. Hal ini penting untuk memberikan kesan realistik kepada pembaca, menciptakan suasana tertentu yang seolah-olah sungguh-sungguh ada dan terjadi. Pembaca, dengan demikian, merasa dipermudah untuk "mengoperasikan" daya imajinasinya, di samping dimungkinkan untuk berperan serta secara kritis sehubungan dengan pengcetusannya tentang latar. Pembaca dapat merasakan dan menilai kebenaran, ketepatan, dan aktualisasi latar yang diceritakan sehingga merasa lebih akrab. Pembaca seolah-olah merasa menemukan dalam cerita itu sesuatu yang sebenarnya menjadi bagian dirinya. Hal ini akan terjadi jika latar mampu mengungkap suasana setempat, warna lokal, lengkap dengan perwatakannya ke dalam cerita.

Di pihak lain, jika belum mengenal latar itu sebelumnya, kita pembaca akan mendapatkan informasi baru yang berguna dan menambah pengalaman hidup. Bukankah sastra, antara lain, memang berfungsi untuk memberikan informasi kepada pembaca? Khususnya informasi tentang latar. Penginformasian tentang latar tertentu melalui sarana cerita-fiksi, adakalanya, lebih efektif daripada sarana informasi

yang lain. Hal itu disebabkan latar dalam fiksi langsung dalam kaitannya dengan sikap, pandangan, dan perlakuan tokoh, sedang tokoh itu sendiri sering diidentifikasi diri oleh pembaca. Misalnya, latar yang ditampilkan dalam *Gairah untuk Hidup dan untuk Meri* seolah-olah menjadi akrab dengan kita, baik yang menyangkut latar tempat maupun sosial budaya, karena kita mengidentifikasi diri dengan tokoh Fujiko. Padahal, Jepang, bagi kebanyakan orang Indonesia hanya dikenal lewat buku, berita, produk, atau cerita itu sendiri.

Latar Fisik dan Spiritual. Membaca sebuah novel kita akan bertemu dengan lokasi tertentu seperti nama kota, desa, jalan, hotel, penginapan, kamar, dan lain-lain tempat terjadinya peristiwa. Di samping itu, kita juga akan berkenaan dengan hubungan waktu seperti tahun, tanggal, pagi, siang, malam, pukul, saat bulan purnama, saat hujan gerimis di awal bulan, atau kejadian yang menyoroti pada waktu tipikal tertentu, dan sebagainya. Latar tempat, berhubungan secara jelas menyoroti pada lokasi tertentu, dapat disebut sebagai latar fisik (*physical setting*). Latar yang berhubungan dengan waktu, walau orang mungkin keberatan, tampaknya juga dapat dikategorikan sebagai latar fisik sebab ia juga dapat menyoroti pada saat tertentu secara jelas. Situasi tempat tertentu dapat berubah tergantung kapan ia dilukiskan, misalnya Yogyakarta tahun 1945 jelas tidak sama dengan Yogyakarta tahun 1995. Perbedaan itu lebih disebabkan oleh adanya perbedaan waktu.

Penunjukkan latar fisik dalam karya fiksi dapat dengan cara yang bermacam-macam, tergantung selera dan kreativitas pengarang. Ada pengarang yang melukiskan secara rinci, sebaliknya ada pula yang sekedar menunjukkannya dalam bagian cerita. Artinya, ia tak secara khusus menceritakan situasi latar. Di bawah ini dicontohkan penunjukkan latar dalam dua buah novel.

Geger Oktober 1965 sudah dilupakan orang, juga di Pegaten Orang-orang yang mempunyai sangkal-pasur dengan peristiwa itu baik yang pernah ditahan atau tidak, telah menjadi warga masyarakat yang tua. Kecuali mereka yang sudah meninggal. Tampaknya mereka itu disebut sebagai orang yang sangat-sangat bertobat. Bila ada

perintah kerja baik, meredakan yang paling dulu muncul. Sikap mereka yang demikian itu cepat meredakan rasa bersahabat di antara sesama warga dan Pegaten.

Desa Pegaten yang kecil itu dibatasi oleh Kali Munda di sebelah Barat. Bila datang hujan sungai itu berwarna kuning tanah. Tetapi pada hari-hari biasa air Kali Munda bening dan sejuk. Di musim kemarau Kali Munda berubah menjadi selokan besar yang penuh pasir dan batu. Orang-orang Pegaten yang memerlukan air, cukup menggali belk di tengah hamparan pasir. Ceruk yang dangkal itu akan mengeluarkan air muncun yang jernih.

(Kebal, 1980:31-32)

Baru keesokan harinya pemuda-pemuda memperoleh kepastian Belanda menyusul ke Yoeya, kota kabupaten diduduki musuh. Tetapi di hari pasaran Pon bertukar masih banyak juga perempatan yang loh pergi ke pasar, jadi di bawah sana di tepi jalan raya aspal. Akan tetapi mereka pulang kecewa karena semua toko tutup. Malan bertukar orang-orang Jarunggede melhat dari desa mereka, bahwa di bawah sana banyak kelihatan api menyala. Sekarang ada dua api. Di atas sana api kawah gunung Merapi. Di bawah sana api orang periang.

(Barung-barung Manyar, 1981: 110)

Latar dalam karya fiksi tidak terbatas pada penempatan lokasi-lokasi tertentu, atau sesuatu yang bersifat fisik saja, melainkan juga yang berwujud tata cara, adat istiadat, kepercayaan, dan nilai-nilai yang berlaku di tempat yang bersangkutan. Hal-hal yang disebut terakhir inilah yang disebut sebagai latar spiritual (*spiritual setting*). Jadi, latar spiritual adalah nilai-nilai yang melingkupi dan dimiliki oleh latar fisik (Kenney, 1966: 39). Latar spiritual dalam fiksi, khususnya karya-karya fiksi Indonesia yang ditulis belakangan, pada umumnya hadir dan dihadirkan bersama dengan latar fisik. Hal ini akan memperkuat kehadiran, kejelasan, dan kekhususan latar fisik yang bersangkutan. Itulah karena adanya deskripsi latar spiritual inilah yang menyebabkan latar tempat tertentu, Jawa misalnya, dapat dibedakan dengan tempat-tempat yang lain.

Di Jawa barangkali masih banyak desa yang terbelakang seperti

desa Paruk. Namun, desa-desa itu mungkin tak memiliki sifat-sifat seperti yang dimiliki oleh dukuh Paruk yang memiliki sebuah makam tua—makam Ki Secamenggala—yang keramat dan dikeramatkan, dan menjadi kiblat kehidupan kebatinan masyarakat setempat.

Semua orang dukuh Paruk tahu Ki Secamenggala, moyang mereka, dahulu menjadi musuh kehidupan masyarakat, tetapi mereka memujanya. Kubur Ki Secamenggala yang tertetak di punggung bukit kecil di tengah Dukuh Paruk menjadi kiblat kehidupan batin mereka. Gumpalan abu kemayan pada nisan Ki Secamenggala membuktikan polah-tengah kebatinan orang Dukuh Paruk berpusat di sana.

(*Ronggeng Dukuh Paruk*, 1986: 7)

Latar sebuah karya fiksi kadang-kadang menawarkan berbagai kemungkinan yang justru dapat lebih menjangkau di luar makna cerita itu sendiri. Berbagai elemen latar yang ditampilkan dengan sifat-sifat kekhasannya menawarkan kemungkinan-kemungkinan lain, misalnya kemungkinan adanya temu budaya, baik budaya dalam lingkungan nasional, budaya antarderasah, maupun lingkup internasional, budaya antarbangsa. Misalnya, *Pengakuan Pariyem* yang berlatar sosial budaya Jawa-Yogyakarta dapat menginformasikan latar tersebut kepada orang "luar": daerah lain di Indonesia termasuk orang luar negeri—*Pengakuan Pariyem* telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris.

b. Latar Netral dan Latar Tipikal

Latar sebuah karya fiksi berangkali hanya berupa latar yang sekedar latar, berhubung sebuah cerita memang membutuhkan landas tumpu, pijakan. Sebuah nama tempat hanya sekedar sebagai tempat terjadinya peristiwa yang diceritakan, tak lebih dari itu. Jika disatukan sebuah kota, misalnya Yogyakarta, ia sekedar sebagai kota yang mungkin disertai dengan sifat umum sebuah kota, jika disebutkan nama jalan, misalnya Malioboro, ia sekedar sebagai jalan raya yang mungkin disertai deskripsi sifat umum sebuah jalan raya, atau mungkin sekedar

disebut saja. Latar sebuah karya yang hanya bersifat demikian disebut sebagai **latar netral** (*neutral setting*).

Latar netral tak memiliki dan tak mendeskripsikan sifat khas tertentu yang menonjol yang terdapat dalam sebuah latar, sesuatu yang justru dapat membedakannya dengan latar-latar lain. Sifat yang ditunjukkan latar tersebut lebih merupakan sifat umum terhadap hal, yang sejenis, misalnya desa, kota, hutan, pasar, sehingga sebenarnya hal itu dapat berlaku di mana saja. Artinya, jika tempat-tempat tersebut dipindahkan (baca: diganti namanya), hal itu tak akan mempengaruhi pemplotan dan penokohan. Hal yang sama dapat juga berlaku untuk latar waktu dan hubungan sosial. Dalam latar netral kadang-kadang bahkan kita tak tahu pasti cerita terjadi di mana, kapan, dan lingkungan sosial yang mana. Dengan demikian, latar tak bersifat fungsional, tak terjalin secara koherensif dengan unsur fiksi yang lain. Namun, hal itu tak harus berarti melemahkan karya fiksi yang bersangkutan. Mungkin sekali pengarang sengaja tak berniat menonjolkan unsur latar dalam karyanya itu, melainkan lebih menekankan unsur yang lain khususnya ahar (fiksi: aluran) atau tokoh (fiksi: tokohan).

Latar tipikal di pihak lain, memiliki dan menonjolkan sifat khas latar tertentu, baik yang menyangkut unsur tempat, waktu, maupun sosial. Jika membaca *Pengakuan Pariyem* dan *Sri Sunarah* misalnya, kita akan merasakan dominannya lingkungan sosial yang digambarkan, yaitu lingkungan sosial masyarakat Jawa, hanya masyarakat Jawa tak dapat untuk masyarakat yang lain, dengan tempat di Jawa (Yogyakarta) pula. Latar sosial (dan tempat) kedua karya tersebut, dengan demikian, bersifat tipikal. Jika membaca *Sri Sunarah* dan *Lintang Kemukus Dwi Harti*, kita akan menemukan waktu yang khas, yaitu sekitar pembertonakan G-30-S/PKI. Peristiwa-peristiwa yang dikisahkan ada dalam kaitannya dengan peristiwa sejarah tersebut, dan tak dapat waktu yang lain. Latar waktu dalam kedua karya tersebut, dengan demikian, juga bersifat tipikal.

Ada deskripsi latar spiritual, seperti dikemukakan di atas, pada umumnya menyebabkan sebuah karya menjadi khas, spesifik, tipikal. Hal itulah yang justru menunjukkan dan menandai kekhasan sebuah latar dan sekaligus membedakannya dengan latar-latar yang lain. Tiap

daerah dengan lingkungan sosial budaya yang berbeda, dalam banyak hal, akan memiliki konvensi dan nilai-nilai spiritual yang berbeda pula. Deskripsi latar spiritual sebuah latar justru dilakukan dengan menekankan adanya perbedaan itu sehingga latar memang menjadi khas, tipikal, misalnya deskripsi sesuatu yang mencerminkan warna setempat, warna lokal. Deskripsi warna lokal juga dapat dipertukarkan dengan pelukisan keadaan geografis setempat, latar fisik. Latar tipikal biasanya mencerminkan "latar" tertentu di dunia nyata, atau paling tidak, kita dapat menafsirkannya demikian.

Oleh karena itu, latar tipikal biasanya digarap secara tehti dan hati-hati oleh pengarang, yang antara lain dimaksudkan untuk mengesani pembaca agar karya itu tampak realistis, terlihat sungguh-sungguh diangkat dari latar faktual. Bukankah jika membaca *Komeng Daktih Parak* beserta serial berikutnya kesan itu memang kita rasakan? Hal itu sebenarnya lebih disebabkan oleh kejelasan dan ketelitian Ahmad Tohari dalam mendeskripsikan latar ceritanya. Unsur latar dalam karya seperti tersebut akan menjadi dominan, fungsional, dan koheren dengan unsur fiksi yang lain. Latar tipikal secara langsung ataupun tak langsung akan berpengaruh terhadap pengalihan dan perokohan, Eksistensinya dalam sebuah karya fiksi tak mungkin digantikan dengan latar lain tanpa mempengaruhi perkembangan dan logika cerita.

Kehadiran latar tipikal dalam sebuah karya fiksi, dibanding dengan latar netral, lebih meyakinkan, memberikan kesan lebih mendalam kepada pembaca. Ia mampu memberikan kesan dan imajinasi secara konkret terhadap imajinasi pembaca. Namun, perlu ditegaskan, perbedaan antara latar netral dengan latar tipikal tidaklah bersifat plah. Ia juga lebih merupakan sesuatu yang bersifat gradasi, walaun tak dapat dipungkiri bahwa ada karya fiksi tertentu yang benar-benar berlatar netral, atau sebaliknya berlatar tipikal. Selain itu, di antara ketiga unsur latar itu belum tentu sama kadar ketipikalannya, atau tidak semuanya bersifat tipikal, misalnya hanya menyangkut unsur tempat dan lingkungan sosial seperti dalam *Upacara*, atau ketiga unsur itu sekaligus bersifat tipikal seperti dalam *Lintang Kemukus Dini Hari*, atau kemungkinan yang lain.

e. Penekanan Unsur Latar

Pembedaan antara latar netral dengan tipikal sebenarnya juga berarti mempersoalkan penekanan masalah latar. Latar netral menyaran pada kurangnya penekanan unsur latar, sebaliknya latar tipikal pada adanya penekanan unsur latar. Membaca beberapa buah karya fiksi sering kita rasakan adanya perbedaan peranan latar itu. Pada karya tertentu tampak latar sekedar dipergunakan sebagai tempat pijakan berlangsungnya cerita saja. Sebaliknya, pada karya yang lain latar mempunyai peranan dalam pengembangan cerita, latar tampak mendapat penekanan. Penekanan latar pun dapat mencakup ketiga unsur sekaligus, atau hanya satu-dua unsur saja.

Unsur latar yang ditekankan perannya dalam sebuah novel, langsung ataupun tak langsung, akan berpengaruh terhadap elemen fiksi yang lain, khususnya alur dan tokoh. Jika elemen tempat mendapat penekanan dalam sebuah novel, ia akan dilengkapi dengan latar khas keadaan geografis setempat yang mencerminkannya yang sedikit banyak dapat berbeda dengan tempat-tempat yang lain. Kehadiran geografis setempat, misalnya desa, kota, petosok pedalaman, daerah pantai, mau tak mau akan berpengaruh terhadap penokohan dan pemplotan. Artinya, tokoh dan alur dapat menjadi lain jika latar tempatnya berbeda. Penekanan latar tempat banyak dijumpai pada karya yang berlatar daerah. Misalnya *Upacara* karya Korrie Layun Rampan yang berlatar di pedalaman Kalimantan, *Song Guru* karya Gerson Poek berlatar di belahan Indonesia Timur, dan terlebih lagi sejumlah karya seperti *Pengakuan Parryem, Caning, Sri Sunarak, Para Priyayi, Ronggeng Dakah Parak, Lintang Kemukus Dini Hari*, yang berlatar di daerah Jawa Tengah-Timur-Yogyakarta lengkap dengan latar sosialnya yang khas-tipikal.

Lingkungan geografis setempat yang dilengkapi dengan keadaan sosial budaya yang khas sangat menonjol pada karya-karya di atas. Unsur latar terbukti mampu mempengaruhi keseluruhan unsur yang lain sehingga tampak bahwa berbagai unsur dan cerita bergantung pada latar. Latar menjadi sangat integral dengan alur dan tokoh. Latar menjadi lebih menonjol lagi karena sifat khususnya tak mungkin

digantikan di daerah (termasuk lingkungan sosial dan waktu) lain, dan karenanya ia menjadi bersifat tipikal. Latar tak mungkin dipindahkan ke tempat lain tanpa mengubah cerita dan alur.

Penekanan peranan waktu juga banyak ditemui dalam berbagai karya fiksi di Indonesia. Elemen waktu—biasanya dikaitkan dengan peristiwa faktual—juga terbukti dapat dijalin secara integral dan dapat mempengaruhi pengembangan plot dan penokohan. Peristiwa-peristiwa sejarah tertentu, seolah-olah, membuat tokoh menjadi tak berdaya menghadapinya, sebab hal itu memang di luar jangkauan pemikirannya. Misalnya, peristiwa G-30S/PRKI, yang merupakan sesuatu yang sebenarnya tak dapat dipahamii, menyebabkan tokoh Sri Srintil, dan lain-lain ikut terseret di dalamnya tanpa kuasa mengelak, dan menyebabkan terjadinya perubahan nasib mereka. Ditihat dari sisi lain, peristiwa tersebut ikut menemukan jalannya plot. Artinya, plot tak mungkin berkembang secara demikian tanpa dalam kaitannya dengan peristiwa sejarah itu.

Peran latar yang menonjol, atau penekanan unsur latar, dalam sebuah novel, sebagaimana halnya dengan unsur ketipikalannya, mungkin mencakup semua unsur, mungkin hanya satu-dua unsur saja. Namun, perlu juga ditambahkan, bahwa kadar penekanan latar, walau sama-sama mendapat penekanan, tentu saja ada perbedaan. Dalam *Sri Samarrah*, misalnya, latar sosial budaya Jawa jelas lebih menonjol daripada dalam *Barung-barung Mayor*, walau yang disebut belakangan lebih banyak menggunakan ungkapan-ungkapan bahasa Jawa. Namun, sifat kejawaan tidak menjawai perilaku tokoh utama cerita, Teto dan Arik, sedang Sri amat bersifat kejawaan. Ditihat dari segi waktu, walau sama-sama tipikal, pada *Barung-barung Mayor* terlihat lebih menonjol karena cerita berkembang sejalan dengan perkembangan waktu sejarah.

d. Latar dan Unsur Fiksi yang Lain

Pembicaraan di atas sebenarnya telah menunjukkan betapa eratnyaa kaitan antara latar dengan unsur-unsur fiksi yang lain. Latar sebuah karya yang sekedar berupa penyebutan tempat, waktu, dan

hubungan sosial tertentu secara umum, artinya bersifat netral, pada umumnya tak banyak berperan dalam pengembangan cerita secara keseluruhan. Hal itu juga berarti bahwa latar tersebut kurang berpengaruh terhadap unsur-unsur fiksi yang lain, khususnya alur dan tokoh. Sebaliknya, latar yang mendapat penekanan, yang dilengkapi dengan sifat-sifat khususnya, akan sangat mempengaruhi dalam hal pengaluran dan penokohan, dan karenanya juga keseluruhan cerita. Perbedaan latar, baik yang menyangkut hubungan tempat, waktu, maupun sosial, menuntut adanya perbedaan pengaluran dan penokohan.

Antara latar dengan penokohan mempunyai hubungan yang erat dan bersifat timbal balik. Sifat-sifat latar, dalam banyak hal, akan mempengaruhi sifat-sifat tokoh. Bahkan, barangkali tak berlebihan jika dikatakan bahwa sifat seseorang akan dibentuk oleh keadaan latarnya. Hal ini akan tercermin, misalnya, sifat-sifat orang desa jauh di pedalaman akan berbeda dengan sifat-sifat orang kota. Cara berpikir dan bersikap orang desa lain dengan orang kota. Adanya perbedaan tradisi, konvensi, keadaan sosial, dan lain-lain yang menentri tempat-tempat tertentu, langsung atau tak langsung, akan berpengaruh pada penduduk, tokoh cerita. Di pihak lain, juga dapat dikatakan bahwa sifat-sifat dan tingkah laku tertentu yang ditunjukkan oleh seorang tokoh mencerminkan dari mana dia berasal. Jadi, ia akan mencerminkan latar.

Masalah status sosial juga berpengaruh dalam penokohan. Pengangkatan tokoh dari kelas sosial rendah tentu saja menuntut perbedaan dengan tokoh dari kelas sosial tinggi, misalnya yang terlihat dalam hal cara berpikir, bersikap, bertingkah laku, juga dalam hal permasalahan yang dihadapi. Kelas sosial rendah mungkin dihubungkan dengan tempat-tempat pelosok dan terbelakang, misalnya dukuh Paruk, pelosok di Gunung Kidul, pedalaman Kalimantan, atau tempat-tempat kumuh di kota. Bahkan masalah penamaan pun dapat dijadikan petunjuk adanya perbedaan status itu misalnya nama-nama seperti Pariyem, Srintil, Kartorejo, Kastogetek, dan lain-lain jelas berbeda dengan nama-nama seperti Martokusumo, Tuan Surya, ndoro kangng Cokrosentono, Herdantiingrat, dan lain-lain.

Penokohan dan pengaluran memang tak hanya ditentukan oleh latar, namun setidaknya peranan latar harus diperhitungkan. Jika terjadi ketidakseimbangan antara latar dengan penokohan, cerita menjadi kurang wajar, kurang meyakinkan. Pembaca yang kritis, barangkali, akan menganggap hal semacam ini sebagai kelemahan karya fiksi yang bersangkutan. Dalam novel *Harimau-Harimau*, misalnya, kita berhadapan dengan tokoh-tokoh pendamar yang lebih banyak hidup di hutan, kelas sosial rendah, namun mereka mampu berpikir dan berdialog sesuatu yang agak berbau politik. Hal itu menyebabkan penokohan, terutama dalam kaitannya dengan latar, kurang wajar, terasa terlalu dipaksakan sekadar untuk menyampaikan pesan.

Latar dalam kaitannya dengan hubungan waktu, langsung tak langsung, akan berpengaruh terhadap cerita dan pengaluran, khususnya waktu yang dikaitkan dengan unsur kesejarahan. Peristiwa-peristiwa yang diceritakan dalam sebuah novel, jika ada hubungannya dengan peristiwa sejarah, harus tidak bertentangan dengan kenyataan sejarah itu. Hal ini penting sebab pembaca akan menjadi sangat kritis terhadap masalah yang demikian. Jika ternyata terjadi tidak adanya kesesuaian, cerita menjadi tidak masuk akal, dan terjadilah apa yang disebut **anakronisme**. Misalnya, diceritakan bahwa pada tahun 1960-an banyak pelajar dan mahasiswa yang terganggu pelajarannya karena banyak di antara mereka yang turun ke medan tempur menjadi tentara pelajar untuk mengusir penjajah yang mencoba masuk lagi ke Indonesia. Cerita tersebut tidak akan dipercaya orang sebab tak ada peristiwa sejarah seperti itu. Pada tahun 1960-an (tepatnya 1966) memang banyak mahasiswa dan pelajar yang turun ke jalan untuk berdemonstrasi, bukan ke medan tempur di pedalaman, dan bukan pula berjuang untuk mengusir penjajah, melainkan untuk tuntutan yang lain. Atau, cerita itu tak sesuai dengan perkembangan waktu sebab peristiwa itu, pengusiran penjajah itu, terjadi pada pertengahan akhir tahun 40-an, seperti terlihat pada cerpen-cerpen *Hujan Kepagian*-nya Nugroho Notosusanto.

2. UNSUR LATAR

Unsur latar dapat dibedakan ke dalam tiga unsur pokok, yaitu tempat, waktu, dan sosial. Ketiga unsur itu walau masing-masing menawarkan permasalahan yang berbeda dan dapat dibicarakan secara sendiri, pada kenyataannya saling berkaitan dan saling mempengaruhi satu dengan yang lainnya.

4. Latar Tempat

Latar tempat menyaran pada lokasi terjadinya peristiwa yang diceritakan dalam sebuah karya fiksi. Unsur tempat yang dipergunakan mungkin berupa tempat-tempat dengan nama tertentu, inisial tertentu, mungkin lokasi tertentu tanpa nama jelas. Tempat-tempat yang bernama adalah tempat yang dijumpai dalam dunia nyata, misalnya Magelang, Yogyakarta, Juranggede, Cemarangjajar, Kramat, Grojogan, dan lain-lain yang terdapat di dalam *Bawang-bawang Manyar*. Tempat dengan inisial tertentu, biasanya berupa huruf awal (kapital) nama suatu tempat, juga menyaran pada tempat tertentu, tetapi pembaca harus memperhatikan sendiri, misalnya kota M. S. T. dan desa B seperti dipergunakan dalam *Hawaik*. Latar tempat tanpa nama jelas biasanya hanya berupa penyebutan jenis dan sifat umum tempat-tempat tertentu, misalnya desa, sungai, jalan, hutan, kota, kota kecamatan, dan sebagainya.

Penggunaan latar tempat dengan nama-nama tertentu haruslah mencerminkan, atau paling tidak tak bertentangan dengan sifat dan keadaan geografis tempat yang bersangkutan. Masing-masing tempat tentu saja memiliki karakteristiknya sendiri yang membedakannya dengan tempat-tempat yang lain, misalnya Gunung Kidul, Juranggede, Pejaten, dan Paruk. Jika terjadi ketidaksesuaian deskripsi antara keadaan tempat secara realistik dengan yang terdapat di dalam novel, terutama jika pembaca mengenalinya, hal itu akan menyebabkan karya yang bersangkutan kurang meyakinkan. Deskripsi tempat secara teliti dan realistik ini penting untuk mengaksesi pembaca seolah-olah hal yang diceritakan itu sungguh-sungguh ada dan terjadi, yaitu di tempat (dan waktu) seperti yang diceritakan itu.

Untuk dapat mendeskripsikan suatu tempat secara meyakinkan, pengarang perlu menguasai medan. Pengarang haruslah menguasai situasi geografis lokasi yang bersangkutan lengkap dengan karakteristik dan sifat khasnya. Tempat-tempat yang berupa desa, kota, jalan, sungai, laut, gubug reot, rumah, hotel, dan lain-lain tentu memiliki ciri-ciri khas yang menandainya. Hal itu belum lagi diperhitungkan adanya ciri khas tertentu untuk tempat tertentu sebab, tentunya tak ada satu pun desa, kota, atau sungai yang sama persis dengan desa, kota atau sungai yang lain. Pelukisan tempat tertentu dengan sifat khasnya secara rinci biasanya menjadi bersifat kedaherahan, atau berupa pengangkatan suasana daerah.

Pengangkatan suasana ke daerahan, sesuatu yang menentukan unsur *local color*, akan menyebabkan latar tempat menjadi unsur yang dominan dalam karya yang bersangkutan. Tempat menjadi sesuatu yang bersifat khas, tipikal, dan fungsional. Ia akan mempengaruhi pengaturan dan penokohan, dan karenanya menjadi koheren dengan cerita secara keseluruhan. Namun, perlu ditegaskan bahwa sifat kepikikan daerah tak hanya ditentukan oleh rincinya deskripsi lokasi, melainkan terlebih harus didukung oleh sifat kehidupan sosial masyarakat penghuninya. Dengan kata lain, latar sosial, latar spiritual, justru lebih menentukan kepikikan latar tempat yang ditunjuk. Pengangkatan lokasi secara demikian, menunjukkan bahwa ia digarap secara teliti oleh pengarang. Hanya pengarang-pengarang yang menguasai medan, latar, baik fisik maupun spiritual, yang dapat melakukannya dengan meyakinkan. Biasanya pengarang itu adalah mereka yang berasal dari daerah yang bersangkutan, misalnya Korrie Layan Rampan dalam *Upacara*, Ahmad Tohari dalam *Ronggeng Dukuh Paruk*, *Limang Kemukus Duri Hari* dan *Jantera Bianglala*, Limus Suryadi dalam *Pengakuan Parayem*, atau Arswenda dalam *Cening*.

Namun, tidak semua latar tempat digarap secara teliti dalam berbagai fiksi, novel atau cerpen. Dalam sejumlah karya tertentu, penunjukkan latar hanya sekadar sebagai latar, lokasi hanya sekedar tempat terjadinya peristiwa-peristiwa, dan kurang mempengaruhi perkembangan alur dan tokoh. Misalnya, nama-nama tempat tertentu sekedar disebut: Jakarta, hotel, Yogyakarta, Maliboro, atau yang lain

sehingga nama-nama itu dapat diganti dengan nama-nama lain begitu tanpa mempengaruhi perkembangan cerita. Unsur tempat, dengan demikian, menjadi kurang fungsional, kurang koheren dengan unsur-unsur cerita yang lain dan dengan cerita secara keseluruhan. Namun, perlu juga dicatat bahwa kadar fungsionalitas tempat tidaklah terbagi menjadi dua bagian: fungsional dan tak fungsional, melainkan lebih bersifat gradasi.

Penyebutan latar tempat yang tidak ditunjukkan secara jelas namanya, mungkin disebabkan perannya dalam karya yang bersangkutan kurang dominan. Unsur latar sebagai bagian keseluruhan karya dapat jadi dominan dan koherensif, namun hal itu lebih ditentukan oleh unsur latar yang lain. Ketajelasan penunjukkan tempat dapat juga mengisyaratkan bahwa peristiwa-peristiwa yang diceritakan dapat terjadi di tempat lain sepanjang memiliki sifat khas latar sosial (dan waktu) yang mirip. Namun, jika latar sosial telah menunjuk pada kehidupan sosial masyarakat tertentu, misalnya Jawa, pemilihan latar tempat pun mau tak mau menjadi "terbatas", terbatas pada tempat-tempat yang memiliki kehidupan sosial masyarakat Jawa. Tempat-tempat yang demikian relatif cukup luas dan banyak sehingga penyebutannya dapat saling digantikan tanpa harus mempengaruhi unsur latar yang lain.

Akhirnya perlu dikemukakan bahwa latar tempat dalam sebuah novel biasanya meliputi berbagai lokasi. Ia akan berpindah-pindah dari satu tempat ke tempat lain sejalan dengan perkembangan plot dan tokoh. Dalam *Burung-burung Merayu* di atas misalnya, latar tempat banyak berpindah-pindah, dari Magelang, Surakarta, Jakarta, Semarang, Yogyakarta, masing-masing dengan lokasi tertentu, desa, jalan desa, Juranggede, rumah, rumah sakit, kamar, dan sebagainya. Dari sekian banyak tempat yang disebut tentu saja tak semuanya fungsional dan sama pentingnya. Jika dalam novel tersebut terdapat banyak tempat, dalam karya fiksi yang lain mungkin lebih membatasi diri pada sejumlah tempat tertentu saja. Dalam *Sri Siwarah* dan *Bawuk* misalnya, tempat yang dipergunakan dan disebut relatif lebih sedikit.

Namun, banyak atau sedikitnya latar tempat tak berhubungan

dengan kadar keliteran karya yang bersangkutan. Keberhasilan lain tempat lebih ditentukan oleh ketepatan deskripsi, fungsi, dan keterpaduannya dengan unsur latar yang lain sehingga semuanya bersifat saling mengisi. Keberhasilan penampilan unsur latar itu sendiri antara lain dilihat dari segi koherensinya dengan unsur fiksi lain dan dengan tuntutan cerita secara keseluruhan.

b. Latar Waktu

Latar waktu berhubungan dengan masalah "kapan" terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan dalam sebuah karya fiksi. Masalah "kapan" tersebut biasanya dihubungkan dengan waktu faktual, waktu yang ada kaitannya atau dapat dikaitkan dengan peristiwa sejarah. Pengetahuan dan persepsi pembaca terhadap waktu sejarah itu kemudian dipergunakan untuk mencoba masuk ke dalam suasana cerita. Pembaca berusaha memahami dan menikmati cerita berdasarkan acuan waktu yang diketahuinya yang berasal dari luar cerita yang bersangkutan. Adanya persamaan perkembangan dan atau keselarasan waktu tersebut juga dimanfaatkan untuk mengesan pembaca seolah-olah cerita itu sebagai sungguh-sungguh ada dan terjadi.

Misalnya, usaha memahami kehidupan tokoh Teto dalam *Burung-burung Manyar* itu mau tak mau kita akan menghubungkannya dengan waktu sejarah, seperti keadaan tangsi militer Magelang zaman kekuasaan Belanda, semasa pendudukkan Jepang di tanah air, penyerbuan Belanda ke Yogyakarta pada masa *clash II*, walau tokoh Teto itu sendiri kita sadari betul sebagai tokoh fiktif. Tanpa memahami latar belakang sejarah apresiasi kita terhadap novel tersebut akan menjadi lain, tak dapat mendapatkan kesan dan makna secara penuh. Demikian pula halnya jika kita membaca *Maut dan Cinta* yang bertau sejarah masa revolusi kemerdekaan. Dalam karya-karya lain seperti *Lintang Kemukus Dini Hari, Kubah, Sri Sumarah, dan Bawuk*, peristiwa G-30-S/PKI bahkan menjadi inti konflik. Unsur waktu dalam novel-novel tersebut sangat dominan, secara jelas mempengaruhi perkembangan plot dan cerita secara keseluruhan. Latar waktu, dengan demikian, bersifat fungsional.

Masalah waktu dalam karya naratif, kata Genette (1980: 33; 35), dapat bermakna ganda: di satu pihak menyaran pada waktu penceritaan, waktu penulisan cerita, dan di pihak lain menunjuk pada waktu dan urutan waktu yang terjadi dan dikisahkan dalam cerita. Kejelasan waktu yang diceritakan amat penting dilihat dari segi waktu penceritaannya. Tanpa kejelasan (urutan) waktu yang diceritakan, orang hampir tak mungkin menulis cerita—khususnya untuk cerita yang ditulis dalam bahasa-bahasa yang mengenal *tenses* seperti bahasa Inggris. Dalam hubungan ini, kejelasan masalah waktu menjadi lebih penting daripada kejelasan unsur tempat (Genette, 1980: 215). Hal itu disebabkan orang masih dapat menulis dengan baik walau unsur tempat tak ditunjukkan secara pasti, namun tidak demikian halnya dengan pemilihan bentuk-bentuk kebahasaan sebagai sarana pengungkapannya.

Latar waktu dalam fiksi dapat menjadi dominan dan fungsional jika digarap secara teliti, terutama jika dihubungkan dengan waktu sejarah. Namun, hal itu membawa juga sebuah konsekuensi: sesuatu yang diceritakan harus sesuai dengan perkembangan sejarah. Segala sesuatu yang menyangkut hubungan waktu, langsung atau tidak langsung, harus berkesesuaian dengan waktu sejarah yang menjadi acuannya. Jika terjadi ketidaksesuaian waktu peristiwa antara yang terjadi di dunia nyata dengan yang terjadi di dalam karya fiksi, hal itu akan menyebabkan cerita tak wajar, bahkan mungkin sekali tak masuk akal, pembaca merasa dibohongi. Hal inilah yang dalam dunia fiksi dikenal dengan sebutan *anakronisme*, tak cocok dengan urutan (perkembangan) waktu (sejarah). Dengan demikian, anakronisme lebih menyaran pada hal-hal yang bersifat negatif (baca: Catatan tentang Anakronisme di belakang).

Pengangkatan unsur sejarah ke dalam karya fiksi akan menyebabkan waktu yang diceritakan menjadi bersifat khas, tipikal, dan dapat menjadi sangat fungsional, sehingga tak dapat diganti dengan waktu yang lain tanpa mempengaruhi perkembangan cerita. Latar waktu menjadi amat koheren dengan unsur cerita yang lain. Ketipikalitas unsur waktu dapat menyebabkan unsur tempat menjadi kurang penting, khususnya waktu sejarah yang berskala nasional. Misalnya, pada masa revolusi kemerdekaan banyak tentara pelajar turun ke medan untuk ikut

berjuang. Masalah di mana mereka berjuang sebenarnya tidak penting dapat di mana pun, di pelosok Yogyakarta, Jawa Tengah, atau Jawa Timur dan Jawa Barat. Namun, masalah kapan mereka berjuang sudah pasti dan tidak dapat diganti waktu lain. Itulah sebabnya cerpen-cerpen Nigroho Notosusanto yang terkumpul dalam *Hujan Kepagauan* lain waktu lebih tipikal dan fungsional daripada latar tempat.

Dalam sejumlah karya fiksi lain, latar waktu mungkin justru tampak samar, tidak ditunjukkan secara jelas. Dalam karya yang demikian, yaitu tidak ditonjolkan dengan kaitan logika cerita yang memang tidak penting untuk ditunjukkan dengan kaitan logika cerita. Dalam *Hariman-Hariman* misalnya, penekanan waktu yang dominan hanya berupa siang dan malam, walau latar tempat dan sosial dominan. Ketidakjelasan waktu sejarah dalam novel itu memang tidak diperlukan. Tokoh-tokoh kelas sosial bawah yang pendamar yang lebih banyak hidup di hutan tidak memerlukan latar sejarah itu. Urusan mereka dengan waktu lebih terpusat pada soal siang dan malam, siang untuk bekerja dan berjalan, malam untuk mengaso. Dalam hubungan cerita itu yang lebih kemudian, malam dipergunakan bersiap-siap menghadapi amanah hariman dan siang untuk memeruskan perjalanan. Dengan demikian, latar waktu yang fungsional dalam kaitannya dengan cerita hanyalah siang dan malam.

Lama Waktu Cerita. Masalah waktu dalam karya fiksi juga sering dihubungkan dengan lamanya waktu yang dipergunakan dalam cerita. Dalam hal ini terdapat variasi pada berbagai novel yang ditulis orang. Ada novel yang membutuhkan waktu sangat panjang, katakanlah (hampir) sepanjang hayat tokoh, misalnya *Siti Nurbawi dan Burung-burung Mayar*, ada yang relatif agak panjang, membutuhkan waktu beberapa tahun, misalnya *Keberangkatan, Mawit dan Cinta*, ada pula yang relatif pendek misalnya hanya beberapa hari seperti dalam *Harman-Hariman* atau bahkan hanya beberapa jam seperti dalam *Pili Malan Berantakan Malan dan Perburuan*.

Novel yang membutuhkan waktu cerita panjang tidak berarti menceritakan semua peristiwa yang dialami tokoh, melainkan dipilih peristiwa-peristiwa tertentu yang dramatik-fungsional dan mempunyai petalian secara plot. Novel yang demikian biasanya tebal. Sebaliknya,

novel yang hanya membutuhkan waktu cerita singkat biasanya juga tidak hanya menceritakan kejadian-kejadian dalam waktu yang sesingkat itu pula. Ia dapat saja menceritakan kejadian-kejadian lampau—tentunya yang berkaitan dengan peristiwa masa kini—dengan cara sorot balik, *retroverti*, yang mungkin lewat cerita atau renungan tokoh. Dengan demikian, novel jenis ini pun sebenarnya membutuhkan waktu cerita relatif panjang, bahkan mungkin juga hampir sepanjang hayat tokoh, hanya karena disasati pengarang maka ia tampak menjadi singkat.

Akhirnya, latar waktu harus juga dikaitkan dengan latar tempat (juga sosial) sebab pada kenyataannya memang saling berkaitan. Keduanya suatu yang diceritakan mau tidak mau harus mengacu pada waktu tertentu karena tempat itu akan berubah sejalan dengan perubahan waktu. Misalnya, Gunung Kidul tahun 1950-an seperti dalam cerpen *Gunung Kidulnya* Nigroho, tentunya tidak sama dengan Gunung Kidul dewasa ini, Surabaya dalam *Bani Manasia* (akhir abad ke-19) jelas berbeda dengan Surabaya pada *Petualang-nya* Trisnojuwono pada masa revolusi. Dengan demikian, cerita *Gunung Kidul* dan Surabaya tersebut mungkin sekali tidak bisa lagi diterapkan dalam waktu kini walau untuk lokasi yang sama sekalipun. Ketidaksiharian antara deskripsi tempat dengan perkembangan waktu pun menyebabkan adanya "anakronisme"—jangkauan anakronisme dapat pula mencakup aspek selain waktu, namun masih ada kaitannya dengan masalah waktu. Misalnya, sebuah karya yang berlatar waktu tahun 1940-an di Jakarta, menunjukkan Monumen Nasional sebagai salah satu tempat terjadinya peristiwa. Hal itu jelas ngawur sebab waktu itu Monumen Nasional belum dibangun.

e. Latar Sosial

Latar sosial merayan pada hal-hal yang berhubungan dengan perilaku kehidupan sosial masyarakat di suatu tempat yang diceritakan dalam karya fiksi. Tata cara kehidupan sosial masyarakat mencakup berbagai masalah dalam lingkup yang cukup kompleks. Ia dapat berupa kebiasaan hidup, adat istiadat, tradisi, keyakinan, pandangan hidup, cara berpikir dan bersikap, dan lain-lain yang tergolong latar spiritual

seperti dikemukakan sebelumnya. Di samping itu, latar sosial juga berhubungan dengan status sosial tokoh yang bersangkutan, misalnya rendah, menengah, atau atas.

Jika untuk mengangkar latar tempat tertentu ke dalam karya (baca pengarang perlu menguasai medan, hal itu juga terlebih berlaku untuk latar sosial, tepatnya sosial budaya. Pengertian penguasaan medan lebih menyaran pada penguasaan latar. Jadi, ia mencakup unsur tempat, waktu, dan sosial budaya sekaligus. Di antara ketiganya tampaknya unsur sosial memiliki peranan yang cukup menonjol. Latar sosial berperan menentukan apakah sebuah latar, khususnya latar tempat, menjadi khas dan tipikal atau sebaliknya bersifat netral. Dengan kata lain, untuk menjadi tipikal dan lebih fungsional, deskripsi latar tempat harus sekaligus disertai deskripsi latar sosial, tingkah laku kehidupan sosial masyarakat di tempat yang bersangkutan.

Pembicaraan tersebut dapat dijelaskan melalui novelet *Sri Samarah* berikut. Latar tempat karya itu hanya diidentifikasi sebagai "kota kecamatan" dan "kota J" yang keduanya berada di Jawa. Kota kecamatan dan J tersebut betul-betul menjadi tipikal tempat-tempat di Jawa—walaupun kita tak tahu secara pasti kecamatan mana dan J itu istilah kota mana, mungkin Jogjakarta—justru disebutkan oleh latar sosial yang ditunjukkan secara eksplisit, dan bukan oleh nama tempat itu. Kehidupan sosial masyarakat Jawa yang dijalani oleh tokoh Sri yang mencerminkan tingkah laku, pandangan, cara berpikir dan bersikap orang Jawa itulah yang menyebabkan karya itu menjadi tipikal kejawaan. Penunjukkan latar tempat yang hanya dengan "kota kecamatan" dan "J" tersebut dapat saja diganti, misalnya dengan "kecamatan M" dan "kota S", dan hal itu tak akan berpengaruh terhadap perkembangan cerita. Namun, hal yang demikian tidak mungkin dilakukan terhadap latar sosial tanpa mengubah logika cerita.

Contoh pembicaraan terhadap *Sri Samarah* di atas menunjukkan betapa dominan dan fungsionalnya latar sosial (juga: waktu) dalam karya fiksi. Ia digarap secara teliti sehingga cukup meyakinkan pembaca, khususnya pembaca yang memahami kehidupan sosial budaya masyarakat Jawa. Namun, untuk sampai pada deskripsi yang demikian, memang tidak mudah dilakukan oleh pengarang. Untuk itu,

diperlukan pengetahuan yang mendalam dan perhitungan yang suntuik terhadap kehidupan sosial masyarakat yang akan difiksikan. Tentu saja hal ini tak berlaku terhadap karya-karya tertentu yang tidak menonjolkan latar sosial. Untuk mengalami kehidupan sosial masyarakat tertentu yang akan diceritakan, konon, misalnya seorang pengarang Perancis, Emile Zola, tak segan-segan hidup di tengah masyarakat yang akan diangkat ke dalam karya yang akan ditulisnya, ikut mengalami kehidupannya. Misalnya, ia selama beberapa tahun ikut menjadi buruh tambang dan hidup bersama buruh-buruh yang lain hanya karena ingin menulis cerita bertalur sosial kehidupan buruh.

Bahasa Daerah, Penamaan, dan Status. Latar sosial memang dapat secara meyakinkan menggambarkan suasana keadaeran. *Local color*, warna setempat daerah tertentu melalui kehidupan sosial masyarakat. Di samping berupa hal-hal yang telah dikemukakan, ia dapat pula berupa dan diperkuat dengan penggunaan bahasa daerah atau dialek-dialek tertentu. *Pengakuan Pariyem, Barung-burung Manyar, Roro Mendut, Gendak Duku, Lusi Lindri* dan *Sri Samarah* misalnya, dapat dicontohkan sebagai karya yang banyak menggunakan kata dan ungkapan Jawa. Namun, penggunaan kata sija tanpa didukung oleh tingkah laku dan sikap tokoh, belum merupakan jaminan bahwa karya yang bersangkutan menjadi dominan latar sosialnya. *Barung-burung Manyar* misalnya, jelas banyak memakai kata Jawa, namun tingkah laku dan sikap tokoh utamanya tidak begitu khas orang Jawa. Oleh karena itu, *Sri Samarah* walaupun sedikit penggunaan kata Jawanya, karena tokoh Sri benar-benar mencerminkan sikap hidup kejawaan, karya tersebut menjadi lebih tipikal kejawaan, khususnya unsur latar sosialnya.

Di samping penggunaan bahasa daerah, masalah penamaan tokoh dalam banyak hal juga berhubungan dengan latar sosial. Nama-nama seperti Pariyem, Cokro Sentono, Sri Sumarah, Martokusumo, Bei Nestrakusumo, Hendramingrat, Karman, Sakaya, Kartoredjo, dan lain-lain menyaran pada nama-nama Jawa. Sebaliknya, nama-nama seperti Wayan, Made, Nguurah, Ida Bagus, I Gesti, menyaran pada nama orang Bali yang tentunya juga bertalur sosial Bali pula. Untuk lingkungan sosial budaya Jawa dan Bali, nama bahkan sekaligus

menyaran pada status sosial dan atau kedudukan orang yang bersangkutan. Misalnya, nama Pariyem, Smitli, Naya, dan Suta akan berbeda status sosial penyandangannya dengan nama Martokusumo, Sasrasaryana, dan Hendraningrat. Kelompok pertama adalah nama-nama untuk yang bersatus sosial rendah, sedang yang kedua tinggi. Orang yang berstatus sosial rendah di Jawa tak mau (tak boleh?) memakai nama seperti "Kusumo, negoro, sarjana", dan lain-lain karena takut *kawaler* atau tak kuat, tak pantas, menyundungnya.

Namanya Bu Marto. Leangkanya Martokusumo. Tentu itu nama suaminya. Atau tepatnya "nama tua" almarhum suaminya.

Sebab di Jawa, adalah hal yang mustahil anak laki-laki mendapat nama Martokusumo sejak dari lahirnya. Terlalu itu kedengarannya, dan terlalu berat bobotnya. Martokusumo, adalah nama yang baik dan meniang nama yang berbobot. Nama itu menunjukkan bahwa si pembawa nama itu bukan orang kebanyakan. Artinya bukan nama seorang petani dusun yang hanya punya beberapa jengkal tanah, atau yang membunukan tanaganya untuk menggarap beberapa tahu sawah. Atau bukan juga nama seorang tukang gerobak yang sehari-hari menyewakan gerobaknya mengangkut apa-apa untuk dibawa ke mana saja.

(Sri Samarah dan Banek, 1975: 6)

Status sosial tokoh merupakan salah satu hal yang perlu diperhitungkan dalam pemilihan latar. Ada sejumlah novel yang membangun konflik berdasarkan kesenjangan status sosial tokoh-tokohnya, misalnya dapat ditemui dalam *Bila Malam Berbambah Malam*, *Peremuan Jodoh*, atau *Dian yang Tak Kurjung Padam*. Perbedaan status sosial, dengan demikian, menjadi fungsional dalam fiksi. Secara umum boleh dikatakan perlu adanya deskripsi perbedaan antara kehidupan tokoh yang berbeda status sosialnya. Keduanya tentu memiliki perbedaan tingkah laku, pandangan, cara berpikir dan bersikap, gaya hidup, dan mungkin permasalahan yang dihadapi. Misalnya, kehidupan dunia buruh tentunya berbeda dengan seorang dokter, berbeda pula dengan seorang mahasiswa.

Akhirnya perlu sekali lagi ditegaskan bahwa latar sosial

merupakan bagian latar secara keseluruhan. Jadi, ia berada dalam kepaduannya dengan unsur latar yang lain, yaitu unsur tempat dan waktu. Ketiga unsur tersebut dalam satu kepaduan jelas akan menyaran pada makna yang lebih khas dan meyakinkan daripada secara sendiri-sendiri. Ketepatan latar sebagai salah satu unsur fiksi pun tak dilihat secara terpisah dari berbagai unsur yang lain, melainkan justru dari kepaduan dan koherensinya dengan keseluruhan.

d. Catatan tentang Anakronisme

Anakronisme menyaran pada pengertian adanya ketidaksesuaian dengan urutan (perkembangan) waktu dalam sebuah cerita. Waktu yang dimaksud adalah waktu yang berlaku dan ditunjuk dalam cerita, waktu cerita, dengan waktu yang menjadi acuannya yang berupa waktu dalam realitas sejarah, waktu sejarah. Dalam sebuah cerita fiksi yang mengandung anakronisme terjadi kecacaman dan kerancuan penggunaan waktu. Anakronisme juga menunjuk pada pengertian yang lebih luas—namun masih dalam hubungannya dengan kecacaman penggunaan waktu—yaitu pada sesuatu yang tak masuk akal.

Ketidaksesuaian antara waktu cerita dengan waktu sejarah biasanya berupa penggunaan dua waktu yang berbeda masa berlakunya dalam satu waktu pada sebuah karya fiksi. Penyebab anakronisme mungkin berupa masuknya "waktu" lampau ke dalam cerita yang berlatar waktu kini, atau sebaliknya masuknya waktu "kini" ke dalam cerita yang berlatar waktu lampau. Unsur "waktu" yang dimaksud dapat berupa apa pun, misalnya situasi dan keadaan pada suatu tempat, budaya, benda-benda tertentu, nama, bahkan juga bahasa, yang hanya dimiliki (atau telah dimiliki) oleh waktu tertentu, bukan dalam waktu yang lain.

Sebagai contoh pembicaraan dapat dilihat kembali contoh yang telah dikemukakan di atas. Contoh lain misalnya, ada sebuah karya fiksi (*Tambera*) yang berlatar waktu awal abad ke-16 yang menceritakan peperangan antara tentara Belanda dengan penduduk pribumi Maluku. Tentara Belanda menggunakan bedil dan meriam, padahal pada waktu itu senjata modern semacam itu belum ditemukan di

dunia. Hal itu berarti anakronisme berupa masuknya "waktu" kini, waktu yang lebih kemudian, ke dalam masa lampau yang dikisahkan. Sebaliknya, misalnya, ada karya fiksi yang berlatar waktu pada masa kehidupan modern dewasa ini yang melakukan kecamakan-kemacaman seorang gadis yang mirip dengan pelaksian kecamakan bidalari. Hal itu berarti anakronisme berupa masuknya "waktu" lampau ke dalam masa kini karena kini tak ada lagi gadis yang bagaikan bidalari itu. Eksistensi bidalari itu sendiri kini dipertanyakan.

Anakronisme dapat juga merayau pada sesuatu yang tak logis, misalnya berupa seseorang yang semestinya tak memiliki benda atau kesanggupan tertentu, namun dalam karya itu disebutkan memilikinya. Misalnya, tokoh Ammudin dalam *Azab dan Sengsara* yang baru berusia sebelas tahun dapat mengucapakan kata-kata yang bertau falsafah Barangkali tokoh Smiti dalam *Ronggeng Dukuh Paruk*—paling tidak ini dalam anggapan dan kesan saya—seorang bocah yang baru berusia sebelas tahun sudah matang pengetahuannya tentang seks dan keperawanan, misalnya terlihat pada peristiwa yang terjadi saat menjelang dan sewaktu berlangsungnya malam *badak-klabiba*. (Hal yang terakhir ini pernah saya diskusikan dengan seorang kawan (Suminto A Sayuti), namun dia mengartikan wajar saja sebab Smiti dan Ratus belajar dari alam, dari kambing gembalaannya yang sedang birahi. Entahlah, tetapi saya tetap merasa kurang yakin. Smiti masih bocah ingusan, bahkan dadanya pun masih rata).

Anakronisme yang dikemukakan di atas sering dipandang sebagai sesuatu yang negatif. Ia dianggap sebagai sebuah cela dalam karya fiksi, sebagai sesuatu yang "memrsak" karya, sebagai kekurangan/kekurangan pengarang. Dengan demikian, adanya anakronisme dalam sebuah karya fiksi dapat mengurangi kadar kesastraan karya yang bersangkutan, dan karenanya hal itu perlu dihindari.

Faktor Kesengajaan. Anakronisme dalam karya sastra tidak selamanya merupakan kekeliruan dan atau kekurangan/kekurangan pengarang. Ia hadir dalam sebuah karya karena disengaja dan bahkan didayagunakan kemampuannya. Anakronisme sengaja dimunculkan untuk membantu imajinasi antara pembaca, pendengar, *audience*, dengan cerita yang bersangkutan. Ia dipergunakan untuk meniadakan

pemahaman *audience* terhadap suatu karya dengan menghadirkan sesuatu yang sudah dikenal dan diakrabi pada masanya sesuatu yang sebenarnya justru bersifat anakronistis.

Anakronisme yang demikian banyak dijumpai dalam kuba, yang sendiri merupakan tradisi improvisasi sehingga sesuatu dituturkan begitu saja tanpa dipikirkan lama-lama, misalnya dalam *Kaba Siti Mawida* (1961) dan *Kaba Sitiou Jannou* (Jannus, 1985: 104-105). Kedua kuba tersebut berlatar waktu sebelum Perang Dunia II, namun kedua tokoh perempuan yang diceritakan, masing-masing bernama Rubani dan Rasyidah, telah mengenyam pendidikan eskape (SKP: Sekolah Kependidikan Putri). Padahal, SKP baru dikenal di Indonesia pada tahun 50-an. Ungkapan anakronisme tersebut sebenarnya hanya dimaksudkan untuk menunjukkan kepada pembaca tentang ketinggian pendidikan, sosial, dan derajar kedua tokoh perempuan tersebut dibanding perempuan-perempuan lain pada masanya.

Hal serupa juga sering dijumpai dalam pertunjukan wayang kulit (di Jawa). Wayang secara ketat menyang harus tunduk pada pakem yang telah ditetapkan yang tentunya berlaku untuk waktu pada saat diciptakan. Namun, dalam pertunjukan itu sering dimasukkan berbagai hal yang bersifat anakronistis, sesuatu yang berasal dari budaya kini, khususnya dalam adegan *goro-goro* atau yang menyertakan tokoh panakawan. Misalnya, hal-hal yang berkaitan dengan masalah pembangunan, pendidikan, kritik sosial, ataupun keluarga berencana ikut masuk ke dalam dialog para tokoh pewayangan itu. Pertunjukan wayang seolah-olah merupakan media penceritaan. Hal itu sebenarnya juga terkandung tujuan untuk menjentabani imajinasi *audience*, penonton dan atau pendengar, terhadap cerita wayang dengan sesuatu yang bersifat kekinian. Atau, seolah-olah untuk menunjukkan bahwa kesenian wayang tidak pernah mengalami ketegagalan zaman.

Dalam hal pewayangan ini tampaknya juga berlaku "tuntutan" kesastraan secara umum: ketegangan antara konvensi dan pembaharuan. Di satu pihak wayang secara ketat tunduk pada pakem, namun di lain pihak secara bebas justru menyimpanginya, khususnya berupa "intervensi" sesuatu yang bersifat kekinian, sehingga kadang-kadang

terasa adanya kekacauan antara dunia pewayangan yang imajinatif dan lampau dengan dunia realitas dan kini.

Dalam karya fiksi pun tak jarang terdapat bentuk anakronisme yang disengaja dan didayagunakan oleh pengarang, misalnya dalam cerpen *Campurik Janafoko* (Junus, 1985: 112). Cerpen tersebut menyajikan secara campur aduk antara dunia realitas dengan dunia pewayangan, sehingga kita sendiri merasa bingung berhadapan dengan dunia yang mana, termasuk kapan sebenarnya latar waktu cerita itu sendiri. Namun, berhadapan dengan cerpen tersebut kita tak merasakan kejanggalan terhadap maskunya unsur anakronisme, dan memastikannya sebagai cerita yang wajar. Unsur anakronisme dalam karya itu tampak fungsional dan koheren. Hal itu misalnya, terlihat dalam baris-baris berikut: "*Setan, demit, beyani kau menyebabkan rakasa kevd. Mau tahu siapa saya? Inilah yang disebut Gendingcataring, atas Ki Lurah Sigar Perjatin, Komandan Kampi Sengata Bantuan Posko 684*"

Berhadapan dengan karya sastra yang secara sengaja menghadirkan unsur anakronisme, kita tak dapat menganggapnya sebagai kelemahan karya yang bersangkutan. Hal itu jelas berbeda dengan munculnya anakronisme sebagai akibat kekurangreflitifan pengarang sehingga justru melemahkan karya yang dihasilkan. Kehadiran anakronisme yang disengaja justru difungsionalkan, didayagunakan, sehingga terjadi secara koherensif dengan keseluruhan cerita. Namun, sebagai pembaca kita perlu kritis menanggapi masuknya unsur anakronisme dalam sebuah fiksi.

3. HAL LAIN TENTANG LATAR

Latar seperti dibiurakan di atas adalah latar sebagai salah satu unsur fiksi, sebagai fakta cerita, yang bersama unsur-unsur lain membentuk cerita. Latar berhubungan langsung dan mempengaruhi pengaluran dan penokohan. Latar sebagai bagian cerita yang tak terpisahkan. Di samping itu, latar juga dapat dilihat dari sisi fungsi yang lain, yang lebih menyorot pada fungsi latar sebagai pembangkit tanggapan atau suasana tertentu dalam cerita. Fungsi latar yang dimaksud adalah fungsi latar sebagai metafor dan latar sebagai atmosfer

a. Latar Sebagai Metaforik

Penggunaan istilah metafora menyaratkan pada suatu perbandingan yang mungkin berupa sifat keadaan, suasana, ataupun sesuatu yang lain. Secara prinsip metafora merupakan cara memandang (memerima) sesuatu melalui sesuatu yang lain. Fungsi pertama metafora adalah menyampaikan pengertian, pemahaman (Lakoff & Johnson, 1980: 36). Dalam kehidupan sehari-hari untuk mengekspresikan berbagai keperluan, manusia banyak menggunakan bentuk-bentuk metafora. Ekspresi yang berupa ungkapan-ungkapan tertentu sering lebih tepat disampaikan dengan bentuk metafora daripada secara literal. Metafora erat berkaitan dengan pengalaman kehidupan manusia baik bersifat fisik maupun budaya (Lakoff & Johnson, 1980: 18), dan tentu saja antara budaya bangsa yang satu dengan yang lain tak sama, sehingga bentuk-bentuk ungkapan akan berbeda walau untuk mengekspresikan hal-hal yang hampir sama sekalipun.

Novel sebagai sebuah karya kreatif tentu saja kaya bentuk-bentuk ungkapan metafora, khususnya sebagai sarana pendayagunaan unsur stile, sesuai dengan budaya bahasa bangsa yang bersangkutan. Dalam kaitan ini adalah latar, latar yang berfungsi metaforik. Deskripsi latar yang melukiskan sifat, keadaan, atau suasana tertentu sekaligus berfungsi metaforik terhadap suasana internal tokoh. Kadang-kadang dalam karya fiksi dapat dijumpai adanya detail-detail deskripsi latar yang tampak berfungsi sebagai suatu proyeksi dan atau objektivikasi keadaan internal tokoh, atau kondisi spiritual tertentu (Kenny, 1962: 41). Dengan kata lain, deskripsi latar sekaligus mencerminkan keadaan batin seorang tokoh. Deskripsi latar yang berupa awan kelabu barangkali sekaligus melukiskan kelamnya hati tokoh yang bersangkutan. Malam bulan purnama dengan angin yang bertiup sepoi-sepoi untuk menggambarkan suasana romantis yang merasuki dua sejoli yang sedang dimabuk cinta.

Deskripsi latar pada cerpen *Seribu Kunang-kunang di Manihantan*, misalnya, berhubungan secara metaforik dengan suasana hati Marno, tokohnya. Di tengah kota metropolitan itu Marno, yang berasal dari sebuah desa Jawa, merasa terasing dan kesepian. Keadaan hati itu ditopang dan disarafi secara meyakinkan oleh deskripsi latar.

Bahkan, sebenarnya, justru deskripsi latar itu sendiri yang "menggambar" kepada kita betapa suasana hati Marno. "Ditlongkakkannya kepalanya ke bawah dan satu belantara pemecak langit tertidur di bawahnya. Sinar bulan yang lembat itu membuat seakan-akan bangunan itu tertidur dalam kelegian. Rasa serwyap dan kosong tiba-tiba terasa meringsak ke dalam tubuhnya."

Unsur latar pada karya tertentu yang mendapat penekanan, biasanya relatif banyak detail deskripsi latar yang bertungsi metaforik. Atau paling tidak, kita dapat memafatkan demikian. Deskripsi latar tersebut khususnya yang menyangkut hubungan alam, tak hanya mencerminkan suasana internal tokoh, namun juga menunjukkan suasana kehidupan masyarakat, kondisi spiritual masyarakat yang bersangkutan. Dalam hal ini sering terdapat hubungan timbal balik, saling mencerminkan, antara latar fisik, alam, dengan latar spiritual, sistem nilai (yang berliku) di masyarakat.

Kedua tersebut dapat dicontohkan pada novel *Ronggeng Dukuh Paruk* beserta serial berikutnya. Lokasi geografis Dukuh Paruk yang terpencil sekaligus menyatakan pada betapa keterpencilan dan kesederhanaan hidup yang nyaris mendekati keprimifitan masyarakat penghuninya. Sebagai metaforiknya lokasi yang terpencil, terisolasi, masyarakat Dukuh Paruk pun sulit dihubungkan, disadarkan keterbelakangan, kenafian, dan kebodohannya. Mereka adalah gambaran masyarakat bodoh dan terbelakang yang tak menyadari kebodohan dan keterbelakangan. Mereka hidup dengan intuisi, intuisi yang sepenuhnya didasarkan dari sasmita dalam.

Dari tempatnya yang tinggi kedua burung hantu itu melihat Dukuh Paruk sebagai sebuah gerombol kecil di tengah padang yang amat luas. Dengan daerah pemukiman terdekat. Dukuh Paruk hanya dihubungkan oleh jaringan pematang sawah, hampir dua kilometer pangangnya. Dukuh Paruk, kecil dan menyendiri. Dukuh Paruk yang menciptakan kehidupannya sendiri.

(*Ronggeng Dukuh Paruk*, 1986: 7)

Sementara Dukuh Paruk yang tua kelihatan makin renta oleh

udara yang lebih dingin. Kemarau datang lagi ke Dukuh Paruk buat kesekian jua kali. Dan Dukuh Paruk selalu menyambungnya dengan ramah. Kepiting membuat lubang lebih dalam di tepi pematang agar dirinya masih bisa mendapat air tanah. Siput mengunci diri di rumah kapunya, pinya diak dengan lendir beku agar tidak seretik uap air pun bisa keluar. Siput dan binatang-binatang lunak sejenisnya akan bersubrat panjang hingga musim pengujan mdatang.

(*Lintang Kemukus Dini Hari*, 1985: 148)

Dukuh Paruk yang *renta* menggambarkan betapa sudah tak bedyanya masyarakat setempat yang tak pernah punya obsesi ke kemajuan. Mereka menjalani kehidupan apa adanya, tanpa *reserve*, karena itu memang sudah digariskan alam. Alam diterimanya dengan ramah, kepinging membuat lubang lebih dalam, siput mengunci diri, adalah ungkapan-ungkapan metaforik akan kepastahan, kemalasan, sekaligus kebodohan masyarakat setempat. Kebodohan orang dukuh Paruk itu dilukiskan dengan tepat dalam deskripsi latar: "Di hadapan mereka Dukuh Paruk kelihatan remang seperti seekor kerbau besar sedang telap" (*Lintang Kemukus Dini Hari*: 138).

b. Latar sebagai Atmosfer

Istilah atmosfer mengingatkan kita pada lapisan udara tempat kehidupan dunia berlangsung. Manusia hidup karena menghirup udara atmosfer. Atmosfer dalam cerita merupakan "udara yang dihirup pembaca sewaktu memasuki dunia rekaan". Ia berupa deskripsi kondisi latar yang mampu menciptakan suasana tertentu, misalnya suasana cerita, romantis, sedih, muram, mau, misteri, dan sebagainya. Suasana tertentu yang tercipta itu sendiri tak dideskripsikan secara langsung, eksplisit, melainkan merupakan sesuatu yang tersarankan. Namun, pembaca umumnya mampu menangkap pesan suasana yang ingin diciptakan pengarang dengan kemampuan imajinasi dan kepekaan emosionalnya.

Misalnya, deskripsi latar yang berupa jalan beraspal yang licin, sbbuk, penuh kendaraan yang ke sana ke mari, suara bisling mesin dan

klakson, diarahkan pengapannya udara bau bensin, adalah mencerminkan suasana kehidupan perkotaan. Dalam latar yang bersuasana seperti itulah cerita (akan) berlangsung. Deskripsi latar yang berupa rumah tua, terpencil, tak terawat, digelapkan oleh rimbunnya pepohonan, diselingi suara-suara cengkerik, mencerminkan suasana misteri yang menakutkan. Dengan membaca deskripsi latar yang menyaran pada suasana tertentu, pembaca akan dapat memperkirakan suasana dan arah cerita yang akan ditemuinya.

Latar yang memberikan atmosfer cerita biasanya berupa latar penyitruasian. Tahap awal, pengenalan, cerita sebuah novel seperti dikemukakan di atas pada umumnya berisi latar penyitruasian, walau hal itu juga bisa terdapat di tahap yang lain. Perkembangan cerita tentunya menuntut adanya penyitruasian yang berbeda, di samping penyitruasian itu sendiri dapat memperkuat adegan. Adanya situasi tertentu yang mampu "menyeret" pembaca ke dalam cerita, akan menyebabkan pembaca terhibur secara emosional. Hal ini penting sebab dari sinilah pembaca akan tertarik, beresimpati, dan berempati, meresapi dan menghayati cerita secara intensif.

Pada pembukaan Novel *Ronggeng Dukuh Paruk* misalnya, kita langsung disugahi deskripsi latar penyitruasian yang berupa situasi dukuh Paruk yang sedang dilanda kemarau panjang, yang terpencil, yang berkeblat kebatinan pada cungkup leburnya. Ki Secamenggahi, yang kesemuanya itu mewariskan dan membawa kita ke suasana kehidupan desa yang terbelakang. Demikian pula halnya dengan pembukaan serial ketiganya, *Jantea Bianglala*, sekali lagi kita langsung disugahi kehancuran Dukuh Paruk sehabis Pemberontakan G-30-S/PKI. Dukuh Paruk yang penuh derita, namun tetap dapat bertahan walau dengan kemiskinan dan kebutaan langsung.

Ketika Dukuh Paruk menjadi *kerang abang lenah ireng* pada awal tahun 1966 hampir semua dari kedua puluh tiga rumah di sana menjadi abu. Waktu itu banyak orang mengira kiamat bagi penduduk kecil itu telah tiba. Siapa yang masih ingin bertahan hidup meninggalkan Dukuh Paruk. Karena hampir segala harta benda, padi dan guplek musnah terbakar, bahkan juga kambing dan ayam,

Lalu siapa yang tetap tinggal di atas tumpukan abu dan arang itu boleh memilih cara kematian masing-masing: melalui busung-lapar atau melalui keracunan ubi gadung atau singkong beracun.

Tetapi Dukuh Paruk sampai kapan pun tetap Dukuh Paruk. Ia sudah cukup pengalaman dengan kegetiran hidup, dengan kondisi-kondisi hidup yang paling bersusah. Dan dia tidak mengeluh. Dukuh Paruk hidup dalam kesadarannya sendiri yang amat mengagumkan. Dia sudah diuji dengan sekian kali malapetaka tempo bongkrek, dengan kemiskinan langgeng dan kebutaan sepanjang masa.

(*Jentea Bianglala*, 1986: 7)

Latar yang berfungsi sebagai metaforik dan sebagai atmosfer, walau menyaran pada pengertian dan fungsi yang berbeda, pada kenyataannya erat berkaitan. Dalam deskripsi sebuah latar misalnya, di samping terasa sebagai penciptaan suasana tertentu sekaligus juga terdapat deskripsi tertentu yang bersifat metaforik. Hal yang demikian justru menimbulkan efek kepadatan, sekaligus memperkuat pandangan bahwa sastra dapat dipahami dalam berbagai tafsiran. Contoh kutipan di atas tak pelak lagi dapat menciptakan suasana tertentu bagi pembaca yang akan memasuki cerita. Namun, bukankah kita juga merasakan adanya fungsi metaforik latar itu di dalamnya? Dukuh Paruk yang tetap *survival* terhadap petaka yang bagaimanapun, namun juga tetap mengahani kemiskinan dan kebutaan langgeng.

Akhirnya perlu dikemukakan bahwa atmosfer cerita adalah emosi yang dominan yang merasukinya, yang berfungsi mendukung elemen-elemen cerita yang lain untuk memperoleh efek yang mempersatukan (Atherberd & Lewis, 1966: 72). Atmosfer itu sendiri dapat ditimbulkan dengan deskripsi detail-detil, trama tindakan, tingkal kejelasan dan kemasyarakatan berbagai peristiwa, kualitas dialog, dan bahasa yang dipergunakan.

BAB 8

PENYUDUTPANDANGAN

Sudut pandang, *point of view*, *viewpoint*, merupakan salah satu unsur fiksi yang Stanton digolongkan sebagai sarana cerita, *literary device*. Walau demikian, hal itu tidak berarti bahwa perannya dalam fiksi tidak penting. Sudut pandang haruslah diperhitungkan kehadirannya, bentuknya, sebab pemilihan sudut pandang akan berpengaruh terhadap penyajian cerita. Reaksi afektif pembaca terhadap sebuah karya fiksi pun dalam banyak hal akan dipengaruhi oleh bentuk sudut pandang.

1. SUDUT PANDANG SEBAGAI UNSUR FIKSI

a. Hakikat Sudut Pandang

Mem baca dua buah karya fiksi yang berbeda, mungkin kita akan berhadapan dengan dua persona pembawa cerita yang berbeda pula. Persona tersebut dari satu sisi dapat dipandang sebagai tokoh cerita, namun dari sisi tertentu kadang-kadang juga dapat dipandang sebagai si pencerita. Sudut pandang dalam karya fiksi mempersoalkan: siapa yang menceritakan, atau dari posisi mana (siapa) peristiwa dan tindakan itu dilihat. Dengan demikian, pemilihan bentuk persona yang dipergunakan, di samping mempengaruhi perkembangan cerita dan masalah yang diceritakan, juga kebebasan dan keterbatasan, ketajaman, keteliti-

an, dan keobjektifan terhadap hal-hal yang diceritakan.

Apa yang dikemukakan di atas, untuk lebih konkretnya, dapat diberikan contoh sebagai berikut. Misalnya, ada peristiwa pembajakan pesawat *airbus* oleh beberapa orang dengan motivasi politik. Para penumpang beserta seluruh awak pesawat dijakkan sandera. Para persona yang terlibat dalam peristiwa itu antara lain penumpang; pilot dan awak pesawat; pembajak; polisi antiteroris; pihak pemerintah, dan bahkan orang luar. Jika hal tersebut diceritakan, bagaimana wujud cerita, pelukisan tingkah laku dan perasaan tokoh, sikap dan pandangan orang, kadar ketajaman, ketelitian, keobjektifannya, kadar kebebasan dan ketakterbatasannya, akan bergantung dari persona mana, sudut pandang siapa, cerita itu ditulis.

Jika sudut pandang cerita diangkat dari sudut penumpang, artinya: narator berlaku sebagai penumpang, cerita mungkin banyak menonjolkan perasaan mereka sebagai sandera. Mereka membenci pembajak, namun takut berbuat, mengharapkan dengan amat sangat pertolongan polisi antiteroris, atau bahkan mengharapkan pemerintah agar memenuhi tuntutan pembajak. Penumpang tidak bebas bergerak, maka mereka pun tidak banyak tahu hal-hal dan kejadian di luar pesawat, karenanya deskripsi tentang hal tersebut pasti (baca: harus) tidak teliti. Mereka lebih banyak tahu yang di dalam pesawat, sikap dan tingkah laku pembajak, maka deskripsi tentang hal itu tentunya lebih tajam dan teliti daripada jika hal yang sama dilakukan orang luar. Namun, berhubungan penumpang adalah orang yang terlibat secara langsung dalam peristiwa itu, sikap dan pandangannya pastilah kurang objektif.

Orang yang di luar pesawat, di pihak lain, akan lebih banyak mengetahui hal-hal yang juga di luar, misalnya bagaimana reaksi pemerintah, keluarga penumpang, persiapan petugas keamanan, dan berbagai kesibukan lain, sampai bagaimana keadaan pesawat itu sendiri berada. Dengan demikian, jika sudut pandang cerita diangkat dari orang luar, wartawan misalnya, pengetahuan dan deskripsi segala sesuatu yang di luar pesawat akan lebih rinci dan teliti, suatu hal yang tidak dapat dilakukan oleh orang yang di dalam pesawat. Hal tersebut akan berbeda pula jika, misalnya, sudut pandang berasal dari pembajak, polisi, atau bahkan orang yang kurang langsung berhubungan.

Kesemuanya itu menuntut aktualisasi masalah yang berkaitan dengan kepengungan masing-masing orang. Namun, biasanya orang yang tidak terlibat langsung suatu peristiwa justru dapat melihat dan menurukannya secara objektif.

Adanya perbedaan dalam hal memandang dan mendeskripsikan peristiwa antara tiap persona, dapat pula dicontohkan dengan persona-pencerita dalam novel *Pada Sebuah Kapal* yang terdiri dari dua orang. Artinya, dari dua sudut pandang, walau sama-sama memakai bentuk persona "aku". Bagian pertama aku-nya Sri, sedang bagian kedua aku-nya Michel. Kedua "aku" tersebut sama-sama memandang, mengalami, mendeskripsikan, dan menceritakan hal dan kejadian yang sama, namun terdapat perbedaan antara keduanya. Adanya perbedaan itu sebenarnya sebagai akibat logis tuntutan objektivitas sudut pandang: penceritaan yang mempunyai kelebihan dan keterbatasan. Sri tentu saja dapat menceritakan secara rinci dan teliti perasaan hatinya, namun terhadap Michel ia hanya dapat menceritakan sebatas yang diidencinya. Jika ia mampu menceritakan secara rinci gejala perasaan Michel seperti terhadap dirinya sendiri, hal itu justru tidak masuk akal, sebab terhadap Michel, Sri mempunyai keterbatasan. Demikian sebaliknya dengan Michel.

Pengertian Sekitar Sudut Pandang. Sudut pandang, *point of view*, meran pada cara sebuah cerita dikisahkan. Ia merupakan cara dan atau pandangan yang dipergunakan pengarang sebagai sarana untuk menyajikan tokoh, tindakan, latar, dan berbagai peristiwa yang membentuk cerita dalam sebuah karya fiksi kepada pembaca (Abrams, 1981: 142). Dengan demikian, sudut pandang pada hakikatnya merupakan strategi, teknik, siasat, yang secara sengaja dipilih pengarang untuk mengemukakan gagasan dan ceritanya. Segala sesuatu yang dikemukakan dalam karya fiksi, memang, milik pengarang, pandangan hidup dan tafsirannya terhadap kehidupan. Namun, kesemuanya itu dalam karya fiksi disalurkan lewat sudut pandang tokoh, lewat kacamata tokoh cerita.

Sudut pandang kiranya dapat disamakan artinya, dan bahkan dapat lebih memperjelas, dengan istilah pusat pengisahan, *focus of narration*, berhubung yang disebut belakangan kurang menjelaskan

masalah (Stevick, 1967: 85). Genette (1981: 89) menawarkan istilah fokalisasi, *focalisation*, yang lebih dekat bertubungan dengan pengertian. Istilah fokalisasi tersebut oleh Genette dimaknakan untuk merangkum sekaligus menghindari adanya konotasi-konotasi spesifik istilah-istilah visi, *vision*, (seperti dipergunakan Pouillon dan Todorov), *field*, (Blin), dan sudut pandang, *point of view* (Lubbock). Visi atau aspek itu sendiri oleh Pouillon dan Todorov dibedakan ke dalam tiga kategori: *vision from behind*, *vision with*, dan *vision from without*, yang masing-masing meran pada pengertian narator lebih tahu dari pada tokoh, narator sama tahunya dengan tokoh, dan narator kurang tahu dibanding tokoh. Sudut pandang (Lubbock) dan "field" (Blin) sama artinya dengan *vision with*. Fokalisasi itu sendiri meran pada pengertian adanya hubungan antara unsur-unsur peristiwa dengan visi yang disajikan kepada pembaca (Laxenburg dkk, 1992: 131).

Sudut pandang bagaimanapun merupakan sesuatu yang meran pada masalah teknis, sarana untuk menyampaikan maksud yang lebih besar daripada sudut pandang itu sendiri. Sudut pandang merupakan teknik yang dipergunakan pengarang untuk menemukan dan menyampaikan makna karya artistiknya, untuk dapat sampai dan bertubungan dengan pembaca (Booth, dalam Stevick, 1967: 89). Dengan teknik yang dipilihnya itu diharapkan pembaca dapat menerima dan menghayati gagasan-gagasannya (Booth dalam Stevick, 1967: 107), dan karenanya teknik itu boleh dikatakan efektif.

Sudut pandang cerita itu sendiri secara garis besar dapat dibedakan ke dalam dua macam: persona pertama, *first-person*, gaya "aku", dan persona ketiga, *third-person*, gaya "dia". Jadi, dari sudut pandang "aku" atau "dia", dengan berbagai variasinya, sebuah cerita dikisahkan. Kedua sudut pandang tersebut masing-masing meran dan menuntut konsekuensinya sendiri. Oleh karena itu, wilayah kebebasan dan keterbatasan perlu diperhatikan secara objektif sesuai dengan kemungkinan yang dapat dijangkau sudut pandang yang dipergunakan. Bagaimanapun pengarang mempunyai kebebasan tidak terbatas. Ia dapat mempergunakan beberapa sudut pandang sekaligus dalam sebuah karya, jika hal itu dirasakan lebih efektif.

b. Pentingnya Sudut Pandang

Dewasa ini betapa pentingnya sudut pandang dalam karya fiksi tak lagi diragukan orang. Sudut pandang dianggap sebagai salah satu unsur fiksi yang penting dan menentukan. Kesemuanya itu dimulai setelah Henry James—yang novelis sekaligus esais Amerika itu—menulis esai tentang sudut pandang secara meyakinkan, dan yang belakangan esai-esainya dikumpulkan dan terbit dengan judul *The Art of Novel* (1934). Selanjutnya, Percy Lubbock mengembangkan esai James dalam *The Craft of Fiction* (1926) secara lebih luas dan rinci, dengan analisis yang mendetil tentang efek penggunaan sudut pandang dalam berbagai karya fiksi, khususnya karya James. Setelah itu, sudut pandang masuk menjadi salah satu unsur penting dalam teori fiksi modern, dan segera menjadi *topic of the day* (Abrams, 1981: 143; Forster, 1970: 85-6; Teeuw, 1984: 170).

Sebelum pengarang menulis cerita, mau tak mau, ia harus telah memutuskan memilih sudut pandang tertentu. Ia harus telah mengambil sikap naratif, antara mengemukakan cerita dengan dikisahkan oleh seorang tokohnya, atau oleh seorang narator yang di luar cerita itu sendiri (Genette, 1980: 244). Ia harus telah mengambil sikap: menuliskan ceritanya dengan sudut pandang orang pertama atau ketiga, masing-masing dengan berbagai kemungkinannya, atau bahkan keduanya sekaligus.

Pemilihan sudut pandang menjadi penting karena hal itu tak hanya berhubungan dengan masalah gaya saja, walau tak disangkal bahwa pemilihan bentuk-bentuk gramatika dan retorika juga penting dan berpengaruh. Namun, biasanya pemilihan bentuk-bentuk tersebut bersifat sederhana, di samping hal itu merupakan konsekuensi otomatis dari pemilihan sudut pandang tertentu (Genette, 1980: 244). Pemilihan sudut pandang tertentu memang membutuhkan konsekuensi di samping ada berbagai kemungkinan teknis penyajian sudut pandang yang dapat dimantapkan dan sekaligus dikreasikan oleh pengarang. Teknik penyajian sudut pandang tertentu akan lebih efektif jika diikuti oleh pemilihan bentuk gramatika dan retorika yang sesuai.

Sudut pandang mempunyai hubungan psikologis dengan pembaca. Pembaca membutuhkan persepsi yang jelas tentang sudut pandang cerita. Pemahaman pembaca terhadap sebuah novel akan dipengaruhi oleh kejelasan sudut pandangnya. Pemahaman pembaca pada sudut pandang akan menentukan seberapa jauh persepsi dan penghayatan, bahkan juga penilaiannya terhadap novel yang bersangkutan (Stevick, 1967: 86). Sudut pandang, kata Lubbock (Friedman, dalam Stevick, 1967: 117) merupakan sarana terjadinya koherensi dan kejelasan penyajian cerita. Bahkan oleh Schorer (dalam Stevick, 1967: 86) sudut pandang tak hanya dianggap cara pembatasan dramatik saja, melainkan secara lebih khusus sebagai penyajian definisi tematik. Hal itu disebabkan sebuah novel yang menawarkan nilai-nilai, sikap, dan pandangan hidup, oleh pengarang sengaja disiasati, dikontrol, dan disajikan dengan sarana sudut pandang, yang dengan sarana itu ia dapat mencurahkan berbagai sikap dan pandangannya melalui tokoh cerita.

Penggunaan sudut pandang "aku" ataupun "dia", yang biasanya juga berarti: tokoh aku atau tokoh dia, dalam karya fiksi adalah untuk memerankan dan menyampaikan berbagai hal yang dimaksudkan pengarang. Ia dapat berupa ide, gagasan, nilai-nilai, sikap dan pandangan hidup, kritik, pelukisan, penjelasan, dan penginformasian, namun juga demi kebangsaan cerita, yang kesemuanya dipertimbangkan dapat mencapai tujuan artistik. Untuk mencapai tujuan tersebut, tentulah terkandung pertimbangan: lebih efektif manakah di antara dua (lengkap dengan variasinya) sudut pandang itu? Jawab terhadap pertanyaan itu dapat dikembalikan pada argumentasi Aristoteles: jika kita mengharapkan efek seperti itu, penggunaan sudut pandang tertentu dapat menjadi lebih baik atau buruk (Booth, dalam Stevick, 1967: 89).

Jika pengarang ingin menceritakan berbagai peristiwa fisik, aksi, bersifat luaran dan dapat diindra, namun juga batin yang berupa jalan pikiran dan perasaan, beberapa tokoh sekaligus dalam sebuah novel, hal itu kiranya akan lebih sesuai jika dipergunakan sudut pandang orang ketiga, khususnya yang bersifat mahatahu. Sebaliknya, jika pengarang ingin melukiskan segi kehidupan batin manusia yang paling dalam dan rahasia, hal itu tampaknya akan lebih kena jika dipergunakan sudut

pandang orang pertama. Namun, sebagai konsekuensinya, bertubung si "aku" menjadi pelaku sekaligus sekedar pengamat kejadian dan orang lain di luar dirinya, pengarang tak mungkin melukiskan peristiwa baik tokoh lain selain si "aku". Namun, tentu saja apa yang dikemukakan tersebut lebih bersifat teoretis.

Masalah keefektifan penggunaan sudut pandang tak akan terlepas dari kemampuan pengarang menyiasati certanya, membuat cerita menjadi menarik sehingga mampu "memaksa" pembaca untuk memberikan empatinya. Hal itu tidak akan terlepas pula dari unsur kreativitas pengarang. Baik pengarang memilih sudut pandang "dia" maupun "aku", ia akan tetap menghasilkan karya yang sama menariknya. Jika sudut pandang dilihat sebagai sebuah gaya, teknik, gaya apa pun akan berhasil tergantung siapa dan bagaimana cara mengolah dan memampukannya. Bagaimanapun, novel merupakan karya seni yang keberhasilannya didukung oleh kepaduan tiap unsurnya, bukan oleh kejelasan per unsur. Keberhasilan penggunaan sudut pandang bukan dalam generalisasinya secara umum dalam karya fiksi, melainkan dalam ketepatan dan keefektifannya dalam sebuah karya tertentu (Booth, dalam Sievick, 1967: 106).

Penggunaan sudut pandang tertentu dalam sebuah karya fiksi memang merupakan masalah pilihan. Namun barangkali, ia juga merupakan masalah kesukaan atau kebiasaan pengarang yang bersangkutan. Artinya, dengan sudut pandang pilihannya itu ia dapat bercerita dengan baik dan lancar, dan lebih dari itu, semua gagasannya dapat tersalurkan. Hal itu tampaknya berhubungan dengan kesukaan pengarang untuk menceritakan sesuatu yang lebih bersifat aksi, atau sesuatu yang lebih bersifat menyelami hidup hati seorang tokoh, walaupun tentu saja pemulahan ini lebih merupakan hipotesis. Kita lihat misalnya, Mochtar Lubis dan Rannkhan KH lebih banyak menulis fiksi dengan gaya "dia", sedang di pihak lain NH. Dini lebih menyukai gaya "aku".

c. Sudut Pandang sebagai Penonjolan

Penulisan karya fiksi, seperti pada umumnya penulisan sastra, tak pernah lepas dari penyimpangan dan pembaharuan, baik hanya

meliputi satu-dua elemen tertentu maupun sejumlah elemen sekaligus dalam sebuah karya. Adanya penyimpangan dan pembaharuan dalam karya sastra, seperti dikemukakan, merupakan hal yang esensial. Namun, hal itu tentunya tidak dapat diartikan secara lath. Artinya, pengarang melakukan penyimpangan agar karyanya dianggap lain. Penyimpangan dan atau pembaharuan pastilah ada maknanya, tujuannya. Ia mungkin dikarenakan pengarang ingin menunjukkan sesuatu secara lain, melihat sesuatu dari dimensi lain, atau ingin menekankan apa yang dikemukakannya.

Hal tersebut berlaku pula dalam masalah pemilihan sudut pandang. Pengarang dapat saja melakukan penyimpangan (mungkin berarti pula: pembaharuan) terhadap penggunaan sudut pandang dari yang telah biasa dipergunakan orang. Dengan cara itu, ia ingin menarik perhatian pembaca sehingga segala sesuatu yang diceritakan dapat lebih memberikan kesan. Pemakaian sudut pandang "aku", dua "aku", dalam *Di bawah Lindungan Kaboh* pada waktu itu misalnya, merupakan penyimpangan dan sekaligus pembaharuan yang mencolok dan banyak menarik perhatian. Bahkan, teknik itu masih juga tetap menarik pada dua karya yang kemudian yang berhipogram pada sudut pandang tersebut, masing-masing pada *Atheis* dan *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*.

Penyimpangan sudut pandang bukan hanya menyangkut masalah persona pertama atau ketiga, melainkan lebih berupa pemilihan siapa tokoh "dia" atau "aku" itu, siapa yang menceritakan itu, anak-anak, dewasa, orang desa yang tak tahu apa-apa, orang modern, politikus, pelajar, atau yang lain. Masalah siapa tokoh yang bersangkutan ini penting dan menentukan, sebab dari kecamatan dialah segala sesuatu akan dipandang dan dikemukakan. Pengarang sendiri akan "tanduk" dan "menyesuaikan diri" dengan "dia"-nya itu, dengan segala kemungkinan dan kemampuan si "dia" dalam memandang sesuatu. Artinya, pengarang tak akan melukiskan dan mengemukakan sesuatu yang secara realitas di luar jangkauan tokoh yang bersangkutan.

Misalnya, sudut pandang yang berasal dari tokoh anak. Dalam memandang dan meraksi suatu adegan, misalnya adegan "dewasa", reaksi dan pandangan anak tentulah berbeda dengan dewasa. Bagi

anak, adegan itu barangkali merupakan sesuatu yang lucu, tetapi buat dewasa bersifat erotis. Namun, pembaca fiksi adalah dewasa, sehingga mereka pun dapat membayangkan adegan erotis itu lewat sudut pandang anak, walau si anak sendiri justru tak memahami makna yang dikemukakanya. Paling tidak, dalam hal ini, kita pembaca akan memperoleh kesan yang khusus tentang adegan tersebut justru karena hal itu dikemukakan dari kacamata anak-anak. Hal inilah yang saya sebut sebagai penyimpangan sudut pandang sebagai penonjolan sesuatu untuk memperoleh efek tertentu.

Mengapa pengarang justru memilih sudut pandang tokoh tertentu yang tak lazim? Hal itu disebabkan, di samping mencari efek khusus di atas, pengarang ingin melihat dan mengemukakan sesuatu dari dimensi yang berbeda, dimensi yang mungkin belum disentuh orang. Pelukisan sesuatu yang di luar kelaziman mungkin sekali justru mampu mengungkap hakikat masalah yang dilukiskan itu sendiri secara lebih meyakinkan. Atau paling tidak, pembaca diajak melihat sesuatu yang barangkali telah diaktirabnya dari kacamata yang berbeda sehingga dapat "menemukan" hal-hal tertentu yang semula tidak menjadi perhatiannya. Demikianlah misalnya, untuk melukiskan dan mengemukakan pandangan hidup dan jagad kehidupan masyarakat Jawa, dalam *Pengakuan Parteyem*, Linus Suryadi justru memilihnya dari sudut pandang seorang babu, bukan tokoh "atasan". Atau, untuk melukiskan makna perjuangan kemerdekaan, agar tak terkesan itu-itu saja, dalam *Burung-burung Manyar*, Mangunwijaya justru memilih sudut pandang seorang tokoh yang benar-benar melawan arus: Setadewa yang tentara KNIL yang adalah musuh Republik. Namun, justru dengan cara itu kita memperoleh kesan dan informasi yang lebih mendalam.

Sebuah contoh lagi misalnya, untuk melukiskan panasnya suhu politik menjelang pemberontakan G-30-S/PKI, dalam *Lintang Kemukus Dini Hari*, Ahmad Tohari justru memilih orang Dukuh Paruk yang dungu, khususnya tokoh Sakum yang buta dan anaknya yang masih kanak-kanak. Pelukisan dari sudut pandang orang yang normal penglihatannya, apalagi tahu masalah politik, hanya akan terjatuh pada pengulangan-pengulangan klise. Namun, pemilihan dari kacamata

Sakum yang sekaligus buta politik, justru akan memberikan efek yang lain, terlihat baru dan mengesankan, walau pelukisannya itu sendiri justru lebih sederhana, sederhana daya jangkau tokoh Sakum dan anaknya.

Sakum mendukung anak pada pundaknya.

Dia berdiri di bawah pohon *sengon*, menjadi titik ironi di tengah galau manusia. Baru sekali ini Sakum mengutuk dirinya yang buta. Baru sekali ini Sakum gagal mengjemahkan suara dan suasana yang terdengar oleh sisa indrianya. Padahal Sakum sudah biasanya melihat dengan jiwa, bukan dengan matanya. Sakum juga mampu melihat kepunikan semua orang bila datang angin ribut. Atau kecemasan anak istrinya ketika petir menyambar. Dia mampu menangkap cerita wajah anak-anak bila gumpalan nasi di depan mereka lebih besar dari kepalan tangan.

Tetapi Sakum tidak berputus asa. Melalui denyut nadi anak yang berengger di pundaknya Sakum terus mencoba mengikuti dan mencari makna hiruk pikuk yang sedang terjadi di sekelilingnya. Bila denyut nadi anaknya memcepat Sakum menggerakkan kemampuan indrianya yang tersisa. Terkadang Sakum juga menyadap saraf mata anaknya.

"Apa yang kaulihat, Nak?"

"Wah! Merah, merah, Pa. Bapa tidak melihat ya?"

"Apa yang merah?"

"Semua, banyak sekali. Orang-orang bertopi kain merah. Bendera-bendera merah. Tulisan-tulisan merah. Eh, ada juga yang hitam, hijau, dan kuning. Wah, bagus sekali, Pa."

(*Lintang Kemukus Dini Hari*, 1985: 113-4)

2. MACAM SUDUT PANDANG

Sudut pandang dapat banyak macamnya tergantung dari sudut mana ia dipandang dan seberapa rinci ia dibedakan. Friedman (dalam Stevick, 1967: 118) mengemukakan adanya sejumlah pemertanyaan yang jawabnya dapat dipergunakan untuk membedakan sudut pandang. Pemertanyaan yang dimaksud adalah sebagai berikut.

- (1) Siapa yang berbicara kepada pembaca (pengarang dalam persona ketiga atau pertama, salah satu pelaku dengan "aku", atau seperti tak seorang pun)?
- (2) Dari posisi mana cerita itu dikisahkan (atas, tepi, pusat, depan, atau berganti-ganti)?
- (3) Saluran informasi apa yang dipergunakan narator untuk menyampaikan certianya kepada pembaca (kata-kata, pikiran, atau persepsi pengarang; kata-kata, tindakan, pikiran, perasaan, atau persepsi tokoh)?
- (4) Sejang mana narator menempatkan pembaca dari certianya (dekat, jauh, atau berganti-ganti).

Selain itu perbedaan sudut pandang juga dilihat dari bagaimana kehadiran cerita itu kepada pembaca: lebih bersifat penceritaan, *telling*, atau penunjukkan, *showing*; naratif atau dramatik. Perbedaan sudut pandang yang akan dikemukakan berikut berdasarkan perbedaan yang telah umum dilakukan orang, yaitu bentuk persona tokoh cerita: persona ketiga dan persona pertama.

a. Sudut Pandang Persona Ketiga: "Dia"

Pengisahan cerita yang mempergunakan sudut pandang persona ketiga, gaya "dia", narator adalah seseorang yang berada di luar cerita yang menampilkan tokoh-tokoh cerita dengan menyebut nama, atau kata gantinya; ia, dia, mereka. Nama-nama tokoh cerita, khususnya yang utama, kerap atau terus menerus disebut, dan sebagai variasi dipergunakan kata ganti. Hal ini akan mempermudah pembaca untuk mengenali siapa tokoh yang diceritakan atau siapa yang bertindak. Tokoh-tokoh itu misalnya, Srimil, Kartaraja, Sakarya, dan Sakuni

dalam *Ronggeng Dukuh Paruk*, atau Suleh, Maria, David, Wayne dalam *Man dan Cina*.

Sadelit dan David menantang pakatnya sepanah takjub. Apakah Maria berbicara sungguh-sungguh, atau hanya hendak mengpermainkan mereka saja?

Melihat air muka mereka yang keheranan, Maria tiba-tiba terawa, merasa amat lucu. David Wayne dan Sadelit ikut tertawa, meskipun tak begitu mengerti apa yang diterawakan Maria, dan segera mereka merasa seakan sudah berkenalan lama.
(*Man dan Cina*, 1977: 215).

Dalam adegan percakapan antar-tokoh hanya terdapat penyebutan "aku", seperti juga "engkau", sebab tokoh-tokoh "dia" tersebut oleh narator sedang dibiarkan untuk mengungkapkan diri sendiri. Cerita yang dikisahkan secara berselang-seling antara *showing* dan *telling*, narasi dan dialog, menyebabkan cerita menjadi lancar, hidup, dan natural. Hal inilah antara lain yang merupakan kelebihan teknik sudut pandang "dia".

Sudut pandang "dia" dapat dibedakan ke dalam dua golongan berdasarkan tingkat kebebasan dan keterikatan pengarang terhadap bahan ceritanya. Di satu pihak pengarang, narator, dapat bebas menceritakan segala sesuatu yang berhubungan dengan tokoh "dia"; jadi bersifat *mahatuhu*, di lain pihak ia terikat, mempunyai keterbatasan "pengertian" terhadap tokoh "dia" yang diceritakan itu, jadi bersifat *terbatas*, hanya selaku *pengamat saja*.

(1) "Dia" Mahatuhu

Sudut pandang persona ketiga mahatuhu dalam literatur bahasa Inggris dikenal dengan istilah-istilah *the omniscient point of view*, *third-person omniscient*, *the omniscient narrator*, atau *author omniscient*. Dalam sudut pandang ini, cerita dikisahkan dari sudut "dia", namun pengarang, narator, dapat menceritakan apa saja hal-hal yang menyangkut tokoh "dia" tersebut. Narator mengetahui segalanya.

ia bersifat mahatuhu (*omniscient*). Ia mengetahui berbagai hal tentang tokoh, peristiwa, dan tindakan, termasuk motivasi yang mela-
 terbelakanginya. Ia bebas bergerak dan menceritakan apa saja dalam
 lingkup waktu dan tempat cerita, berpindah-pindah dari tokoh "dia"
 yang satu ke "dia" yang lain, menceritakan atau sebaliknya
 "menyembunyikan" ucapan dan tindakan tokoh, bahkan juga yang
 hanya berupa pikiran, perasaan, pandangan, dan motivasi tokoh secara
 jelas seperti halnya ucapan dan tindakannya (Abrams, 1981: 143).

Dia melihat betapa Maria sekuat tenaga menjaga dirinya jangan
 menangeris terisak-isak karena ada ibunya, dan karena ibunya telah
 mengulatkan padanya, bahwa semua ini akan terjadi, dan Maria
 mengatakan pada ibunya dia akan kuar menahannya.

Apa yang dilakukan Maria kini? tanya Sadeli pada dirinya
 sendiri. Dan Sadeli tak tahu, bahwa saat itu Maria sedang terlonjok di
 tempat tidurnya, air mata mengalir membasahi pipinya, membasahi
 bantalnya, dan dia mencoba menghidupkan kembali dalam ingatannya,
 dalam seluruh keadanya apa yang pernah terjadi di tempat tidur antara
 dia dengan Sadeli.

(*Maw dan Cina*, 1977: 245-6)

Kita melihat dalam teknik mahatuhu tersebut bahwa narator
 mampu menceritakan sesuatu baik yang bersifat fisik, dapat diindra,
 maupun sesuatu yang hanya terjadi dalam hati dan pikiran tokoh,
 bahkan lebih dari seorang tokoh. Lebih dari itu, ia tak hanya mampu
 melapor dan menceritakan kisah tentang tokoh-tokoh saja, melainkan
 juga dapat mengomentari dan menilai secara bebas dengan penuh
 otoritas, seolah-olah tak ada satu rahasia pun tentang tokoh yang tidak
 diketahuinya. Ia dapat memasukkan berbagai informasi tanpa harus
 menerangkan cara memperolehnya. Ia dapat bergerak ke seluruh
 "arena" untuk memberikan kepada pembaca detail-detail cerita secara
 lengkap seperti tak ubahnya gambar tiga dimensi (Allenberd & Lewis,
 1966: 62)

Oleh karena narator secara bebas menceritakan hati dan tindakan
 tokoh-tokohnya, hal itu akan segera "mengobati" rasa ingin tahu
 pembaca. Pembaca menjadi tahu keadaan "luar-dalam" masing-masing

tokoh, yang berposisi ataupun yang tidak, dan itu berarti bahwa
 pembaca menjadi lebih tahu daripada tokoh-tokoh cerita itu sendiri.
 Keadaan semacam ini menjadikan pembaca lebih terlibat secara
 emosional terhadap cerita. Bahkan, rasanya pembaca ingin
 membisikkan sesuatu kepada tokoh tentang hal-hal "penting" yang tak
 diketahuinya. Misalnya, pembaca ingin memberi tahu seorang tokoh
 bahwa kawan sepejuangannya itu sebenarnya seorang pengkhianat
 bangsa yang sangat membahayakan. Keluwesan bercerita teknik
 mahatuhu yang demikian kurang dimiliki oleh teknik gaya "aku".

Pembicaraan di atas menunjukkan betapa kuatnya teknik "dia"
 mahatuhu untuk mengisahkan sebuah cerita. Ia merupakan teknik yang
 paling natural dari semua teknik yang ada, sekaligus dikenal sebagai
 teknik yang memiliki fleksibilitas yang tinggi. Dengan teknik tersebut
 pengarang dapat mengekspresikan sedemikian rupa certainty dengan
 penuh kebebasan. Hal-hal inilah yang merupakan kelebihan sudut
 pandang gaya "dia" mahatuhu (Kenney, 1966: 50). Namun, teknik ini
 juga mengandung hal-hal yang dapat dipandang sebagai kelemahannya.
 Walau merupakan teknik yang paling natural, sebenarnya, ia sekaligus
 bersifat tak natural. Hal itu disebabkan dalam realitas kehidupan tak ada
 seorang pun yang bersifat mahatuhu, paling-paling orang mampu
 menuturkan apa yang dapat dilihat atau didengarnya jika itu
 menyangkut orang lain. Inilah sebabnya teknik tersebut tak selamanya
 merupakan teknik yang tepat. Di samping itu, adanya kebebasan
 pengarang justru dapat menyebabkan adanya kecenderungan untuk
 "kelebihan" sehingga menjadi kurang koheren. Teknik mahatuhu
 memang kurang memberikan sifat kedisiplinan kepada pengarang
 (Kenney, 1966: 50).

(2) "Dia" Terbatas, "Dia" sebagai Pengamat

Dalam sudut pandang "dia" terbatas, seperti halnya dalam "dia"
 mahatuhu, pengarang melukiskan apa yang dilihat, didengar, dialami,
 dipikir, dan dirasakan oleh tokoh cerita, namun terbatas hanya pada
 seorang tokoh saja (Stanton, 1965: 26), atau terbatas dalam jumlah
 yang sangat terbatas (Abrams, 1981: 144). Tokoh cerita mungkin saja

cukup banyak, yang juga berupa tokoh "dia", namun mereka tidak diberi kesempatan (baca: tak ditukiskan) untuk menunjukkan sosok dirinya seperti halnya tokoh pertama. Oleh karena dalam teknik ini hanya ada seorang tokoh yang terseleksi untuk diungkap, tokoh tersebut merupakan fokus, cermin, atau pusat kesadaran, *center of consciousness* (Abrams, 1981: 144). Sebagai peristiwa dan tindakan yang diceritakan disajikan lewat "pandangan" dan atau kesadaran seorang tokoh, dan hal itu sekaligus berfungsi sebagai "Filter" bagi pembaca.

Contoh terkenal dari sastra Barat, misalnya adalah tokoh Maisie dalam novel *What Maisie Knew* karya Henry James. Sudut pandang cerita tersebut berasal dari "dia" Maisie yang masih anak-anak. Berbagai peristiwa dan tindakan orang dewasa yang diceritakan telah "disaring" lewat pandangan dan kacamata Maisie dan hanya dari Maisie. Maisie merupakan fokus, pusat kesadaran cerita, fokusnya hampir seluruhnya dilakukan oleh Maisie (Abrams, 1981: Larxenbourg, 1984: 132).

Dalam teknik "dia" terbatas sering juga dipergunakan teknik narasi aliran kesadaran, *stream of consciousness*, yang menyajikan kepada pembaca pengamatan-pengamatan luar yang berpengaruh terhadap pikiran, ingatan, dan perasaan yang membentuk kesadaran total pengamatan. Sudut pandang cerita, dengan demikian, menjadi bersifat objektif, *objective point of view*, atau narasi objektif, *objective narration*. Pengarang tidak "mengganggu" dengan memberikan komentar dan penilaian yang bersifat subjektif terhadap peristiwa, tindakan, ataupun tokoh-tokoh yang diceritakannya. Ia hanya berlaku sebagai pengamat, *observer*, melaporkan sesuatu yang dialami dan dijalani oleh seorang tokoh yang sebagai pusat kesadaran. Ia sama halnya dengan pembaca, adalah seorang yang berdiri di luar cerita.

Namun, berhubung cerita itu merupakan hasil kreasi imajinasi pengarang, tentu saja ia dapat mengomentari dan menilai sesuatu yang diamatinya sesuai dengan pandangan dan pengalamannya. Namun, hal itu harus hanya berasal dari satu sudut pandang tokoh tertentu yang telah dipilih sebagai pengamat. Dalam hal inilah pengarang menjadi tidak terbatas karena harus membatasi diri dengan berangkat dari kaca mata

tokoh tertentu sebagai pusat kesadaran untuk memantestasikan komentar dan penilaiannya terhadap berbagai hal yang diceritakan. Di pihak lain, hal itu pun akan mengontrol penilaian yang diberikan oleh pembaca (Abrams, 1981: 144).

Dalam sudut pandang "dia" sebagai pengamat yang benar-benar objektif, narator bahkan hanya dapat melaporkan (baca: menceritakan) segala sesuatu yang dapat dilihat dan didengar, atau yang dapat dijangkau oleh indera. Namun, walau ia hanya melaporkan secara apa adanya, kadar ketelitiannya haruslah diperhitungkan. Khususnya ketelitian dalam mencatat dan mendeskripsikan berbagai peristiwa, tindakan, latar, sampai ke detail terkecil yang khas. Narator, dalam hal ini, seolah-olah berlaku sebagai kamera yang berfungsi untuk merekam dan mengabadikan suatu objek. Perhatian kita memang terhadap objek, namun hal itu hanya mungkin dicapai dengan alat kamera tersebut.

Novel Indonesia yang secara mutlak bersudut pandang "dia" terbatas dan atau sebagai pengamat saja, barangkali amat jarang untuk dikatakannya tidak ada. Namun, dalam bagian-bagian tertentu, sering dijumpai adanya deskripsi dan cerita yang lebih merupakan "laporan" pengamat. Novel *Ronggeng Dakwah Paruk* pun tampak diawali, pada bagian pertama, dengan sudut pandang "dia" sebagai pengamat, walau pada bagian-bagian (dan serial) berikutnya bersifat campuran antara "dia" dan "aku".

Di tepi kampung, tiga orang anak laki-laki sedang bersusah payah mencabut sebatang singkong. Namun ketiganya masih telanjang lemah untuk mengalihkan cengkeraman akar ketela yang terpendam dalam tanah kapur. Kering dan membatu. Mereka renggang-engah, namun batang singkong itu tetap tegak di tengahnya. Ketiganya hampir berputus asa seandainya salah seorang anak di antara mereka tidak menemukan akal.

"Cari sebatang cangkli", kata Rasus kepada dua temannya.

"Tanpa cangkli mustahil kita dapat mencabut singkong stulan ini."

(*Ronggeng Dakwah Paruk*, 1986: 7-8)

b. Sudut Pandang Persona Pertama: "Aku"

Dalam pengisahan cerita yang mempergunakan sudut pandang persona pertama, *first-person point of view*, "aku", jadi : gaya "aku", narator adalah seseorang ikut terlibat dalam cerita. Ia adalah si "aku" tokoh yang berkisah, mengisahkan kesadaran dirinya sendiri, *self-consciousness*, mengisahkan peristiwa dan tindakan, yang diketahui, dilihat, didengar, dialami, dan dirasakan, serta sikapnya terhadap orang (tokoh) lain kepada pembaca. Kita, pembaca, menerima apa yang diceritakan oleh si "aku", maka kita hanya dapat melihat dan merasakan secara terbatas seperti yang dilihat dan dirasakan tokoh si "aku" tersebut.

Si "aku" tentu saja punya nama, namun karena ia mengisahkan pengalaman sendiri, nama itu jarang disebut. Penyebutan nama si "aku" mungkin justru berasal dari ucapan tokoh lain yang bagi si "aku" merupakan tokoh "dia". Demikianlah, kita akan berhadapan dengan tokoh-tokoh "aku", misalnya Sri dan Michel dalam *Pada Sebuah Kapal*, Hiroko dalam *Namaku Hiroko*, dan Fujuko dalam *Gairah anak Hippo dan Mari*. Penggunaan sudut pandang "aku" dalam sebuah cerita hanya merupakan gaya, teknik. Jadi, ia tidak perlu dihubungkan dan diartikan sebagai aku-nya pengarang walau tidak pelak sikap dan pandangan pengarang akan tercermin di dalamnya.

Jika dalam sudut pandang "dia" mahatuhu narator bebas melukiskan apa saja dari tokoh yang satu ke tokoh yang lain, dalam sudut pandang "aku" sifat kemahatuhannya terbatas. Persona ketiga merupakan sudut pandang yang bersifat eksternal, maka narator dapat mengambil sikap terbatas atau tidak terbatas, tergantung kealasan cerita yang akan dikisahkan. Sebaliknya, persona pertama adalah sudut pandang yang bersifat internal, maka jangkauannya terbatas (McRediff & Fitzgerald, 1972: 49). Dalam sudut pandang "aku", narator hanya bersifat mahatuhu bagi diri sendiri dan tidak terhadap orang-orang (tokoh) lain yang terlibat dalam cerita. Ia hanya berlaku sebagai pengamat saja terhadap tokoh-tokoh "dia" yang bukan dirinya.

Sudut pandang persona pertama dapat dibedakan ke dalam dua golongan berdasarkan peran dan kedudukan si "aku" dalam cerita. Si

"aku" mungkin menduduki peran utama, jadi tokoh utama protagonis, mungkin hanya menduduki peran tambahan, jadi tokoh tambahan protagonis, atau berlaku sebagai saksi.

(1) "Aku" Tokoh Utama

Dalam sudut pandang teknik ini, si "aku" mengisahkan berbagai peristiwa dan tingkah laku yang dialaminya, baik yang bersifat batiniah, dalam diri sendiri, maupun fisik, hubungannya dengan sesuatu yang di luar dirinya. Si "aku" menjadi fokus, pusat kesadaran, pusat cerita. Segala sesuatu yang di luar diri si "aku", peristiwa, tindakan, dan orang, diceritakan hanya jika berhubungan dengan dirinya, atau dipandang penting. Jika tidak, hal itu tidak disinggung sebab si "aku" mempunyai keterbatasan terhadap segala hal yang di luar dirinya, di samping memiliki kebebasan untuk memilih masalah-masalah yang akan diceritakan. Dalam cerita yang demikian, si "aku" menjadi tokoh utama, *first-person central*.

Si "aku" yang menjadi tokoh utama cerita praktis menjadi tokoh protagonis. Hal itu amat memungkinkan pembaca menjadi merasa benar-benar terlibat. Pembaca akan mengidentifikasi diri terhadap tokoh "aku", dan karenanya akan memberikan empati secara penuh. Kita, walau hanya secara imajinatif, akan ikut mengalami dan merasakan semua petualangan dan pengalaman si "aku". Pegangan moral si "aku" adalah ideal bagi kita. Efek terhadap pembaca yang demikian, memang, dapat juga dicapai dengan sudut pandang lain, namun ia tidak akan sedemikian meyakinkan seperti yang dilakukan oleh si "aku" protagonis (Allenbernd & Lewis, 1966: 63-4).

Berbagai pengalaman kehidupan yang diceritakan tokoh "aku" akan berhubungan erat dengan pengalaman pembaca. Pembaca dengan sendirinya akan merasa menjadi tokoh protagonis. Sebab, seperti halnya si tokoh "aku", pembaca akan mengetahui diri sendiri dari dalam, sedang orang lain dari luar. Kita akan tahu pikiran dan perasaan sendiri secara langsung karena kita yang mengalaminya, sedang orang lain hanya dapat menafsirkan berdasarkan yang terlihat, misalnya dari kata-kata dan tindakan (Kenny, 1966: 51).

Teknik "aku" dapat dipergunakan untuk melukiskan serta memberitakan berbagai pengalaman kehidupan manusia yang paling dalam dan rahasia sekalipun. Pengalaman batin yang benar-benar hanya mungkin dirasakan oleh individu yang bersangkutan, dan tidak mungkin, atau sulit, dimanifestasikan secara tepat ke dalam bentuk kata dan tindakan, sebab yang bersangkutan mungkin merasa tidak mampu atau segan melakukannya. Misalnya, bagaimana dan apa yang kita rasakan sewaktu kita berdua secara khusus, sewaktu kita benar-benar terharu, atau sewaktu merasakan sesuatu yang khas misalnya saat berjumpa mesra. Dalam teknik "aku", kesemuanya itu secara wajar dapat diungkap sebab ia seolah-olah merupakan pengakuan seseorang tentang hatinya sendiri.

Keterbatasan tokoh "aku" untuk menjangkau tokoh dan peristiwa lain di luar dirinya dianggap sebagai kelemahan teknik ini. Pembaca menjadi tidak banyak tahu karena pengetahuannya tergantung pada pengetahuan si "aku". Di samping itu, hal-hal yang diceritakan si "aku" bisa menjadi berkepingan dan membosankan, terutama jika ada perbedaan "selera" antara pengarang dengan pembaca, yang mungkin disebabkan adanya perbedaan latar belakang budaya. Penafsiran perwatakan si "aku" ini sendiri dapat sulit dilakukan sebab dia seolah-olah diri kita sendiri.

Tokoh-tokoh "aku" yang disebutkan dalam novel-novel di atas adalah contoh-contoh si "aku" sebagai tokoh utama, tokoh protagonis. Contoh lain misalnya, Hamid dalam *Di Bawah Lindungan Kaki*, Hasan dalam *Atheis*, Elisa dalam *Keberangkatan*, Setadewa dalam *Burung-burung Manyar*, dan Kasus dalam *Ronggeng Dakwah Rawak*.

(2) "Aku" Tokoh Tambahan"

Dalam sudut pandang ini tokoh "aku" muncul bukan sebagai tokoh utama, melainkan sebagai tokoh tambahan, *first-person peripheral*. Tokoh "aku" hadir untuk membawakan cerita kepada pembaca, sedang tokoh cerita yang dikisahkan ini kemudian "dibiarakan" untuk mengisahkan sendiri berbagai pengalamannya. Tokoh cerita yang dibiarkan berkisah sendiri itulah yang kemudian menjadi tokoh utama,

sebab dialah yang lebih banyak tampil, membawakan berbagai peristiwa, tindakan, dan berhubungan dengan tokoh-tokoh lain. Setelah cerita tokoh utama habis, si "aku" tambahan tampil kembali, dan dialah kini yang berkisah.

Dengan demikian, si "aku" hanya tampil sebagai saksi, *witness*, saja. Saksi terhadap berlangsungnya cerita yang ditokohi oleh orang lain. Si "aku" pada umumnya tampil sebagai pengantar dan penutup cerita. Dalam hubungannya dengan keseluruhan novel, tokoh "aku" tersebut muncul dan berfungsi sebagai "bingkai" cerita. Hal ini misalnya, dapat kita temui pada tokoh "aku" yang muncul dan berkisah lebih dahulu dalam novel-novel seperti *Di Bawah Lindungan Kaki*, *Atheis*, *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*, atau cerpen *Senyum-nya Nugroho Notosusanto*.

Aku sandarkan kepalaiku pada tugu Jono. Aku pandang tanasnya di sekitar bukit lewat hindungan sejak Ray Ban. Pribadi Jono akulah yang paling kenal. Rumahnya dekat rumahku. Sejak SMP hingga SMA duduk sebangku atau berdampingan. Pasukan kami sama.

Angin sejuk dan lembur; hawa panas dan kering. Aku nyalkan sebatang "Wembley" lagi dan Jono berkaca dalam maknanya:

.....
Matahari sudah mulai condong ke barat. Aku membuang puntung sigaretku yang kesekian. Kemudian aku berdiri dan menepuk debu dari pamiat celanaku.

"Engkau boleh senyum lega, Jon." Kataku kepada makam. "Tapi sudah kelas 3 sekarang". Dan aku berjalan menuruni bukit, disambut oleh bocah kecil yang lahir ketika Jon mati. Kepalanya bulat lucu. Dan ia tersenyum juga. Senyum zamat yang penuh harapan.

(*"Senyum"* dalam *Hujan Kepagion*, 1966: 12 dan 22)

Tempat kosong dalam kutipan di atas berisi cerita tentang kepalawanan Jono yang gugur di medan tempur sambil tersenyum. Hal itulah yang merupakan inti cerita, dan Jono sebagai tokoh utama juga bertutur (baca: dituturkan) secara "aku". Si "aku" dalam cerita di atas, yang tanpa nama, muncul pada bagian awal dan akhir cerita, tampil sebagai pengantar cerita, sebagai saksi.

Si "aku" tentu saja dapat memberikan komentar dan penilaian terhadap tokoh utama. Namun, hal itu bersifat terbatas. Hal itu disebabkan tokoh utama tersebut bagi si "aku" merupakan tokoh "dia" sehingga ia menjadi tidak bersifat mahabahu. Pandangan dan penilaian si "aku" akan mengontrol pandangan dan penilaian pembaca terhadap tokoh utama. Tokoh "aku" tambahan adalah tokoh protagonis, sedang tokoh utama itu sendiri juga protagonis. Dengan demikian, empati pembaca ditujukan kepada si "aku" dan tokoh utama cerita.

Cerita pokok yang "dipengantari" oleh si "aku" tambahan itu sendiri, seperti novel dan cerpen yang dicontohkan di atas, pada umumnya juga mempergunakan sudut pandang "aku". Jadi, tokoh utama cerita itu adalah juga tokoh "aku". Dengan demikian, dalam sebuah karya itu terdapat dua "aku", si "aku" tokoh tambahan dan si "aku" tokoh utama. Jika si "aku" tokoh utama sering diketahui namanya, misalnya lewat "pembertahuan" tokoh lain, seperti Jono pada cerpen Nugroho di atas, si "aku" tambahan sering tak jelas karena tak disebutkan, kecuali tokoh Thalib (Thaliba Sang) pada *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati*.

c. Sudut Pandang Campuran

Penggunaan sudut pandang dalam sebuah novel mungkin saja lebih satu teknik. Pengarang dapat berganti-ganti dari teknik yang satu ke teknik yang lain untuk sebuah cerita yang diuliskannya. Kesemuanya itu tergantung dari kemauan dan kreativitas pengarang, bagaimana mereka memanfaatkan berbagai teknik yang ada demi tercapainya efektivitas penceritaan yang lebih, atau paling tidak untuk mencari variasi penceritaan agar memberikan kesan lain. Pemanfaatan teknik-teknik tersebut dalam sebuah novel misalnya, dilakukan dengan mempertimbangkan kelebihan dan keterbatasan masing-masing teknik.

Penggunaan sudut pandang yang bersifat campuran itu di dalam sebuah novel, mungkin berupa penggunaan sudut pandang persona ketiga dengan teknik "dia" mahabahu dan "dia" sebagai pengamat. Persona pertama dengan teknik "aku" sebagai tokoh utama dan "aku" tambahan atau sebagai saksi, bahkan dapat berupa campuran antara persona pertama dan ketiga, antara "aku" dan "dia" sekaligus.

Sebuah novel yang bersudut pandang persona ketiga, sering memanfaatkan teknik "dia" mahabahu dan terbatas, atau sebagai *observer* secara bergantian. Terhadap sejumlah tokoh tertentu, narator bersifat mahabahu. Namun, terhadap sejumlah tokoh yang lain, biasanya tokoh-tokoh tambahan, termasuk deskripsi latar, narator berlaku sebagai pengamat, bersifat objektif, dan tak melukiskan lebih dari yang dapat dijangkau oleh Indra. Kapan dan seberapa banyak frekuensi penggunaan kedua teknik tersebut tentu saja berdasarkan kebutuhan. Artinya, pengarang akan mempertimbangkan sifat dan masalah yang sedang digarap di samping juga efek yang ingin dicapai. Teknik *observer* biasanya dipergunakan untuk melengkapi teknik mahabahu, dan ia akan memberikan kesan teliti. Teknik campuran yang demikian dapat kita jumpai misalnya, pada novel *Maut dan Cinta Harman-Harman*, dan *Kabab*.

Dalam penggunaan sudut pandang persona ketiga tersebut sering terjadi pergantian pusat kesadaran dari seorang tokoh ke tokoh yang lain. Artinya, terjadi pergantian dari siapa masalah itu difokalisasi. Adanya pergantian fokalisasi tersebut akan memperlempak wawasan pembaca, sebab dengan demikian, kita pun akan memperoleh pandangan tentang masalah itu dari beberapa tokoh. Demikianlah, dalam novel *Maut dan Cinta* misalnya, tokoh-tokoh Sadeli, Umar Yunus, dan Ali Nurdin, dengan penekanan pada tokoh-tokoh Sadeli, secara berseling dijadikan pusat kesadaran, dari merkealah cerita novel itu difokalisasi.

Penggunaan sudut pandang persona pertama yang sekaligus memanfaatkan teknik "aku" sebagai tokoh utama dan tambahan, juga dapat dijumpai dalam sejumlah novel seperti telah dikemukakan. Hal itu berarti dalam sebuah novel terdapat penggunaan lebih dari satu sudut pandang. Teknik semacam ini merupakan siasat untuk mengesani pembaca seolah-olah cerita itu sungguh-sungguh ada dan terjadi. Dalam sudut pandang ini pun bisa terjadi pergantian pusat kesadaran dari tokoh utama "aku" yang satu ke "aku" utama yang lain, misalnya terlihat pada novel *Pada Sebuah Kapal*, yang menampilkan adanya pergantian dari "aku"-nya Sri ke "aku"-nya Michel, masing-masing untuk bagian pertama dan kedua. Jadi, dalam novel itu juga terdapat

pergantian fokalisasi di antara dua orang tokoh cerita walau keduanya sama-sama di-aku-kan.

Campuran "Aku" dan "Dia". Dewasa ini dapat kita jumpai adanya beberapa novel Indonesia yang menggunakan dua sudut pandang "aku" dan "dia" secara bergantian. Mula-mula cerita dikisahkan dari sudut "aku", namun kemudian terjadi pergantian ke "dia", dan kembali lagi ke "aku". Hal ini misalnya, kita jumpai pada *Burung-burung Manyar*, *Dan Senja pun Turun*, dan *Ronggeng Dalah Perak*. *Lintang kemukus Diti Hari*, dan *Janera Bianglala* jika ketiganya dianggap sebagai satu kesatuan.

Penggunaan kedua sudut pandang tersebut dalam sebuah novel terjadi karena pengarang ingin memberikan cerita secara lebih banyak kepada pembaca. Si "aku" adalah tokoh utama protagonis, dan ini memungkinkan pengarang membeberkan berbagai pengalaman batinnya. Namun, jangkauan si "aku" (yang berarti: narator) terhadap tokoh lain terbatas, tak bersifat mahatuhu. Padahal, pembaca menginginkan informasi penting dari tokoh-tokoh lain, atau narator yang ingin menceriakan kepada pembaca, terutama yang dalam kaitannya dengan tokoh "aku". Agar hal itu dapat dilakukan, pengarang sengaja beralih ke sudut pandang lain yang memungkinkan memberinya kebebasan, dan teknik itu berupa "dia" (mahatuhu). Dengan demikian, pembaca memperoleh cerita secara detil baik dari tokoh "aku" maupun "dia". Hal itu juga berarti: pembaca menajati lebih tahu tentang berbagai persoalan hubungan tokoh-tokoh tersebut daripada tokoh-tokoh itu sendiri.

Novel *Burung-burung Manyar* misalnya, dikisahkan dari sudut pandang "aku" secara bergantian. Dari ke-22 bab yang ada, 15 di antaranya bersudut pandang "aku", sedang 7 bab yang lain, (masing-masing bab 2, 4, 9, 11, 13, 14, dan 15), bersudut pandang "dia". Tokoh "aku" adalah Setadewa, sedang tokoh "dia" banyak dan berganti-ganti, namun yang utama adalah Larasati. Teknik "dia" yang dipergunakan terutama adalah "dia" mahatuhu, walau ada beberapa bagian yang terlihat sebagai pengamat.

Novel tersebut memperlihatkan betapa kreativitas pengarang memanfaatkan dan mendayagunakan sudut pandang "aku" dan "dia"

sekali-gus dalam sebuah karya, yang ternyata keduanya dapat dijinakkan secara saling melengkapi. Penggunaan keduanya, tampaknya disebabkan pengarang ingin menceritakan banyak masalah kepada pembaca. Untuk mengungkap pengalaman batin Teto, tokoh yang melawan arus itu, dipergunakan teknik "aku". Namun, herbabung teknik tersebut terbatas, yang berarti juga membatasi keinginan pengarang, kemudian dipergunakan teknik "dia". Dengan demikian, berbagai tokoh dan peristiwa yang sebenarnya di luar jangkauan si "aku" pun dapat diceritakan secara rinci, dan dapat diterima secara wajar oleh pembaca. Lebih dari itu, secara teoretis pun hal itu dapat digunakan.

Kesan bahwa pengarang ingin menceritakan (baca: menyampaikannya sesuatu) secara banyak sangat terasa. Hal ini terlihat dengan ditampilkannya cerita dengan tokoh-tokoh "dia" yang secara plot tak berhubungan dengan tokoh utama cerita: Teto dan Arik. Hubungan yang ada tampaknya "hanyalah" hubungan situasional, misalnya situasi kacau pada masa perang. Jika hal itu yang dimaksudkan, penggunaan teknik "dia" memang lebih tepat. Si "aku" Teto sendiri, diceritakan, sering memperhatikan (melihat) dirinya sendiri sebagai "dia" atau "aku". Bahkan, pada bab 15, tokoh "aku" Setadewa, dihadirkan sebagai tokoh "dia". Artinya, cerita memang dikisahkan dari sudut pandang persona ketiga walau dengan tokoh yang sama. Terhadap keadaan demikian, kita mungkin tergelitik untuk mempertanyakan apa maksudnya, atau apa efeknya.

Teknik "Kau". Penggunaan teknik "kau" untuk menyebut dan melihat dirinya sendiri, baik oleh tokoh yang disudutpandang "aku" maupun "dia", seperti sedikit terlihat dalam *Burung-burung Manyar* di atas, ternyata belakangan dipergunakan secara lebih intensif dalam novel *Suami-nya Eddy*. Subendro yang mula-mula muncul secara bersambung di *Kompas* pada awal 1989. Namun, hingga dewasa ini, secara teoretis tampaknya "belum dikenal" adanya sudut pandang bergaya persona kedua: "kau". Hal itu dapat dimengerti sebab tokoh "kau" tidak lain "hanyalah" lawan bicara si tokoh "aku" ataupun "dia". Dengan demikian, si tokoh "kau" tersebut tak pernah akan hadir secara bebas sebagaimana halnya tokoh "aku" atau "dia".

Dalam novel *Sewani* di atas, tokoh Bram, yang selalu saja merasa "kalah" dari istrinya, berkali-kali muncul melihat dirinya sebagai orang lain lawan bicara, sebagai kau, Bram, si tokoh "dia" itu, kerap berintrospeksi mengajak dialog dengan dirinya sebagai Bram yang lain tentang berbagai hal yang menekankan perasaannya. Bram menjelaskan dirinya sendiri sebagai "kau" orang lain, namun yang dia tahu persis keadaannya sebagaimana halnya tokoh "aku" yang tahu persis gejolak pikiran dan perasaannya yang paling dalam dan rahasia sekalipun karena pada hakikatnya si "kau" itu adalah si "aku" juga. Namun, sebenarnya, hal seperti itu bukan merupakan peristiwa langka dalam kehidupan nyata, bahkan mungkin kita pun pernah sekali-dua melakukannya.

Romina menghirup kopi itu dengan perasaan leya. Melainya tidak gelisah. Selama ini ia terbiasa menjaga barang pecah belah agar tidak tersenggol oleh orang lain, dan jatuh berantakan. Menjaga barang seperti itu, menyebabkan kegugupan jiwa sepanjang hari.

Suara batin Bram digugat oleh dirinya sendiri:

Awas Bram, kamu jangan terlebak Bram. Memang nadir kelaki-lakianmu selalu ingin melindungi wanita. Laki-laki akan mendapat kenikmatan bila dirinya dipertukan. Kejintanan zaman sekarang, bukan lagi terpusat pada kekuatan otot. Melainkan berahli ke sikap melindungi perempuan.

Terus terang saja Bram, kamu tidak mendapat kenikmatan seperti itu dari istrimu. Kamu memang bahagia, tetapi kamu sendiri merasakan ada sesuatu yang kurang. Yaitu, penentuan dirimu sebagai laki-laki. Perihal penyanyi ini, kamu tidak bisa berbuat apa-apa. Penyanyi ini akan bahagia, kalau ia mempunyai pendengar yang baik (Sewani, thp. 121)

Gaya meng-kau-kan diri sendiri yang dilakukan oleh Bram seperti di atas, muncul sepanjang novel itu. Pada dasarnya novel itu sendiri bergaya "dia". Namun, untuk "dia"-nya Bram, tokoh yang mempunyai permasalahan batin itu, diselang-seling dengan "kau" dan cerita menjadi lebih variatif dan terasa segar.

Ternyata untuk jenis sastra fiksi, teknik penyudutpandangan tersebut terasa mampu memberikan efek kebaruan, angin segar yang tak membosankan bagi penciptaan indera kita—suatu bentuk pengucapan yang oleh kaum formalis disebut sebagai sifat deotomatisasi sastra. Namun, apakah dengan demikian hal itu dapat dipandang sebagai adanya (baca: mulai munculnya) jenis sudut pandang bergaya "kau"? Tampaknya, secara teoretis masih terlalu dini untuk mengatakan "ya". Hal itu disebarkan di samping contoh karya-karya konkret yang "bersudut pandang kau" masih jarang ditemui, juga pada hakikatnya teknik "kau" tersebut hanya merupakan variasi teknik "aku" atau "dia" untuk mengungkap atau mengemukakan sesuatu secara lain. Si "kau" tak lain adalah si "aku" atau si "dia" yang sengaja dibuat "mahalau" secara dramatik, artinya dalam bentuk dialog seperti halnya dalam drama. Namun, bagaimanapun, hal itu merupakan sebuah fenomena menarik dalam perkembangan teori sudut pandang karya fiksi.

BAB 9

BAHASA

1. BAHASA SEBAGAI UNSUR FIKSI

Bahasa dalam seni sastra dapat disamakan dengan cat dalam seni lukis. Keduanya merupakan unsur bahan, alat, sarana, yang diolah untuk dijadikan sebuah karya yang mengandung "nilai lebih" daripada sekedar bahasanya itu sendiri. Bahasa merupakan sarana pengungkapan sastra. Di pihak lain sastra lebih dari sekedar bahasa, deretan kata, namun unsur "kelembutan"-nya itu pun hanya dapat diungkap dan diartikan melalui bahasa. Jika sastra dikatakan ingin menyampaikan sesuatu, mendialogkan sesuatu, sesuatu tersebut hanya dapat dikomunikasikan lewat sarana bahasa. Bahasa dalam sastra pun mengemban fungsi utamanya: fungsi komunikatif (Nurgiyantoro, 1993: 1).

Sastra, khususnya fiksi, di samping sering disebut dunia dalam kemungkinan, juga dikatakan sebagai dunia dalam kata. Hal itu disebabkan "dunia" yang diciptakan, dibangun, ditawarkan, diabstraksikan, dan sekaligus diartikan lewat kata-kata, lewat bahasa. Apa pun yang akan dikatakan pengarang atau sebaliknya diartikan oleh pembaca, mau tak mau harus bersangkut-paut dengan bahasa. Struktur novel dan segala sesuatu yang dikomunikasikan senantiasa dikontrol langsung oleh manipulasi bahasa pengarang (Fowler, 1977: 3). Untuk memperoleh efektivitas pengungkapan, bahasa dalam sastra disiasati, dimanipulasi, dan didayagunakan secara mungkin sehingga tampil dengan sosok yang berbeda dengan bahasa nonsastra.

a. Bahasa Sastra: Sebuah Fenomena

Pada umumnya orang beranggapan bahwa bahasa sastra berbeda dengan bahasa nonsastra, bahasa yang dipergunakan bukan dalam (tujuan) pengucapan sastra. Namun, "perbedaan"-nya itu sendiri tidaklah bersifat mutlak, atau bahkan sulit diidentifikasi. Bahasa sastra, bagaimanapun, perlu diakui eksistensinya, keberadaannya. Sebab, tidak dapat disangkal lagi, ia menawarkan sebuah fenomena yang lain. Keberadaannya paling tidak perlu disejajarkan dengan ragam-ragam bahasa—seperti dalam konteks sosiolinguistik—yang lain (Nurgiyantoro, 1993: 2). Seperti apa ciri sosok bahasa sastra itu, seolah-olah, masih bagaikan rumusan "hipotesis" yang perlu dibuktikan kebenarannya. Banyak orang telah mencoba mengidentifikasi, dan mudah diduga, sebab bahasa sastra memang bukan merupakan sesuatu yang bersifat eksak, mereka mengemukakan rumusan dan atau ciri-ciri yang berbeda. Artinya, tidak ditemukan kata sepakat. Kata sepakat, barangkali, memang tidak diperlukan. Yang penting adalah kesadaran dan pengakuan kita, usaha kita untuk memahami dan menerimanya secara wajar.

Beberapa ciri bahasa sastra yang dikemukakan beberapa orang berikut akan sedikit disinggung. Bahasa sastra mungkin dicirikan sebagai bahasa (yang mengandung unsur) **emotif** dan bersifat **konotatif** sebagai kebalikan bahasa nonsastra, khususnya bahasa ilmiah, yang rasional dan denotatif. Namun, untuk penceritaan itu kiranya masih memerlukan penjelasan (lihat Wellek & Warren, 1956: 22-3). Ciri adanya unsur "pikiran" bukan hanya monopoli bahasa nonsastra, tetapi bahasa sastra pun memilikinya. Sebaliknya, ciri unsur **emotif** pun bukan hanya monopoli bahasa sastra. Unsur pikiran dan perasaan akan sama-sama terlihat dalam berbagai ragam penggunaan bahasa.

Demikian pula halnya dengan makna denotatif dan konotatif. Bahasa sastra tidak mungkin secara mutlak meyarankan pada makna konotatif tanpa melibatkan sama sekali makna denotatif. Penuturan yang demikian akan tidak memberi peluang kepada pembaca untuk dapat memahaminya. Pemahaman pembaca, bagaimanapun, akan mengacu dan berangkat dari makna denotatif, atau paling tidak makna

itu akan dijadikan dasar pijakan. Sebaliknya, makna konotatif pun banyak dijumpai dan dipergunakan dalam penggunaan bahasa yang lain yang tidak tergolong karya kreatif, seperti penggunaan bentuk-bentuk tertentu metafor yang justru dapat memperjelas makna yang dimaksud daripada bahasa yang lugas. Dengan demikian, berdasarkan pengertian ini, yang ada adalah masalah kadar, kadar emosi dan makna konotatif pada bahasa sastra lebih dominan. Hal itu disebabkan pengungkapan dalam sastra mempunyai tujuan estetis di samping sering memuatkan sesuatu secara tak langsung. Namun, tentu saja, bukan hanya unsur emosi dan makna konotasi semata yang menciri bahasa sastra.

Bahasa sastra, menurut kaum Formalis Rusia, adalah bahasa yang mempunyai *ciri deotomatisasi*, penyimpangan dari cara penuturan yang telah bersifat otomatis, rutin, biasa, dan wajar. Penuturan dalam sastra selalu diusahakan dengan cara lain, cara baru, cara yang belum (pernah) dipergunakan orang. Sastra mengutamakan **keaslian pengucapan**, dan untuk memperoleh cara itu munculah sampai pada penggunaan berbagai bentuk **penyimpangan**, **deviasi** (*deviation*) kebahasaan. Unsur kebaruan dan keaslian merupakan salah hal yang menentukan nilai sebuah karya. Kaum Formalis berpendapat bahwa adanya penyimpangan dari sesuatu yang wajar itu merupakan proses sastra yang mendasar (Teuw, 1984: 131). Penggunaan bahasa kias merupakan salah satu bentuk penyimpangan (penyimpangan semantik), namun hal itu bukan merupakan ciri khas bahasa sastra sebab dalam penuturan nonsastra pun banyak dipergunakan. Namun, ia mempunyai perbedaan: dalam penuturan sehari-hari penggunaan bahasa kias mempunyai efek mempercepat pengertian, misalnya terlihat pada penggunaan ungkapan-ungkapan yang telah lazim. Sebaliknya, pemakaian ungkapan-ungkapan konotatif itu pada bahasa sastra justru memperlambat pemahaman, berefek mengasingkan karena bentuk-bentuk yang dipergunakan baru, atau lain dari yang telah biasa (Luxemburg, 1984: 6).

Penyimpangan dalam bahasa sastra dapat dilihat secara sinkronik, yang berpapen penyimpangan dari bahasa sehari-hari, dan secara diakronik, yang berupa penyimpangan dari karya sastra sebelumnya. Unsur kebahasaan yang disimpangi itu sendiri dapat bermacam-macam,

misalnya penyimpangan makna, leksikal, struktur, dialek, grafologi, dan lain-lain (lihat Leech, 1967, *A Linguistic Guide to English Poetry*). Pengarang melakukan penyimpangan kebahasaan, tentunya, bukan semata-mata bertujuan ingin aneh, lain daripada yang lain, melainkan dimaksudkan untuk memperoleh efek keindahan yang lain di samping juga ingin **mengedepankan**, **mengaktualkan** (*foreground*) sesuatu yang dituturkan. Ia merasa lebih pas jika idenya diungkapkan dengan cara itu, bukan dengan cara lain yang telah biasa. Bahasa sastra, dengan demikian, bersifat dinamis, terbuka terhadap adanya kemungkinan penyimpangan dan pembaharuan, namun juga tak mengabaikan fungsi komunikatifnya. Penuturan kesastraan pun pada hakikatnya dapat dipandang sebagai proses (usaha) komunikasi.

Kebebasan menyimpangi bahasa sastra bukannya tak terbatas. Bahasa adalah sebuah sistem tanda yang telah mengkonvensi. Penyimpangan secara ekstrem terhadap bahasa yang bersangkutan akan berakibat tak dapat dipahaminya karya yang bersangkutan, sesuatu yang akan dikomunikasikan. Fungsi komunikatif bahasa hanya akan efektif jika sebuah penuturan masih tunduk dan "memanfaatkan" konvensi bahasa itu belapupun kadarnya. Makna dalam sastra pada umumnya memang bukan makna pertama seperti yang dikonvensikan bahasa, melainkan lebih bersifat *second-order semantic system* (Culler, 1977: 114), lebih menyangkut pada sistem makna tingkat kedua. Artinya, ia tidak persis sama dengan makna konvensional, melainkan lebih menyangkut pada makna intensional, makna yang ditambahkan. Namun demikian, makna tersebut tetap mendasarkan diri pada sistem makna yang primer, yang konvensional. Artinya, ia hanya dapat dipahami dalam hubungannya, atau dalam pertentanganannya dengan sistem konvensi bahasa itu. Unsur bahasa dalam sastra pun mengalami "ketegangan" antara pemeratahan konvensi di satu pihak dengan penyimpangan dan pelanggaran konvensi di pihak lain.

Namun, perlu dicatat bahwa yang membedakan sebuah karya itu menjadi sastra, fiksi atau puisi, dengan yang bukan sastra, pertamanya tidak dicitrakan oleh unsur kebahasaannya. Perbedaan itu lebih ditentukan oleh konvensi (: konvensi kesastraan), konteks, dan bahkan harapan pembaca. Hal ini berarti bahwa sebenarnya hal-hal tersebutlah

yang menciri apakah sebuah (penuturan) bahasa dapat digolongkan ke dalam sastra atau bukan. Prati (1977, lewat Teuw, 1984: 82-3) mengemukakan bahwa masalah keletteran (*literariness*) tidak ditentukan oleh ciri khas pemakaian bahasa, melainkan oleh ciri khas situasi pemakaian bahasa tersebut. Organisasi estetik sebuah teks tergantung pada konteks pemakaian, situasi wacana di mana tuturan itu terjadi. Jika dilihat dari segi kebahasaan saja, tampaknya, bahasa sastra tidak (begitu) berbeda dengan bahasa cerita-alamiah seperti yang sering ditemui dalam kehidupan sehari-hari.

Apa yang dikemukakan di atas menunjukkan betapa tidak mudahnya untuk mencirikan bahasa sastra walau kita sendiri mengakui eksistensinya. Pencirian yang dilakukan, bagaimanapun, haruslah didasarkan diri dan atau mempertimbangkan konteks di samping juga ciri-ciri struktur kebahasaan dan atau gaya bahasa (*style*) yang terdapat pada karya yang bersangkutan. Pemerintahannya unsur manakah yang lebih menentukan, jawabnya adalah dari sudut pendekatan mana (objektif atau pragmatik) kita melakukannya.

b. *Stile dan Stilistika*⁹

(1) *Stile dan Hakikat Stile*

Stile, (*style*, gaya bahasa), adalah cara pengucapan bahasa dalam prosa, atau bagaimana seorang pengarang mengungkapkan sesuatu yang akan dikemukakan (Abrams, 1981: 190-1). *Stile* diandai oleh ciri-ciri formal kebahasaan seperti pilihan kata, struktur kalimat, bentuk-bentuk bahasa figuratif, penggunaan kohesi dan lain-lain. Makna *stile*, menurut Leech & Short (1981: 10), suatu hal yang pada umumnya tidak lagi mengandung sifat kontroversial, menyaran pada pengertian cara

⁹ Istilah *style* sengaja tidak dindonesiakan menjadi gaya bahasa, melainkan hanya dimodifikasi menjadi 'stile'. Hal itu sengaja dilakukan karena sejalan dan untuk menjaga konsistensi pengindonesian istilah *stylistics* yang juga hanya dimodifikasi menjadi 'stilistika', dan bukan 'kajian tentang gaya bahasa'. Jadi, pengindonesian *style* menjadi 'stile' identik dengan pengindonesian *stylistics* menjadi 'stilistika' yang telah berterima di masyarakat.

penggunaan bahasa dalam konteks tertentu, oleh pengarang tertentu, untuk tujuan tertentu, dan sebagainya. Dengan demikian, *stile* dapat bermacam-macam sifatnya, tergantung konteks di mana dipergunakan, selera pengarang, namun juga tergantung apa tujuan penuturan itu sendiri.

Stile dalam penulisan sastra juga tak akan lepas dari hal-hal di atas. Ia akan menjadi *stile* (bahasa) sastra karena memang ditulis dalam konteks kesastraan, ditambah tujuan mendapatkan efek keindahan yang menonjol. Adanya konteks, bentuk, dan tujuan yang telah tertentu inilah yang akan menentukan *stile* sebuah karya. Seorang pengarang pun jika menulis dalam konteks dan tujuan yang berbeda, misalnya dalam konteks sastra-fiksi dan makalah ilmiah, mau tak mau akan menggunakan gaya yang berbeda pula. *Stile* pada hakikatnya merupakan teknik, teknik pemilihan ungkapan kebahasaan yang dirasa dapat mewakili sesuatu yang akan diungkapkan. Teknik itu sendiri, di pihak lain, juga merupakan suatu bentuk pilihan, dan pilihan itu dapat dilihat pada bentuk ungkapan bahasa seperti yang dipergunakan dalam sebuah karya (Nurgiyantoro, 1993: 4).

Bentuk ungkapan kebahasaan itu sendiri dalam sebuah novel menawarkan dua macam bentuk eksistensi yang saling berkaitan: sebagai sebuah fiksi dan sebagai sebuah teks. Atau, disesuaikan dengan pernyataan Lodge (Leech & Short, 1981: 37-8), ia berlaku sebagai 'pembuat fiksi' (*fiction-maker*) dan sebagai 'pembuat teks' (*text-maker*). Sebagai pembuat fiksi, pengarang berarti bekerja dengan sarana bahasa, sedang sebagai pembuat teks berarti ia bekerja dalam bahasa. Dalam konteks yang lebih umum, yang pertama berhubungan dengan masalah bagaimana cara (seorang) mengatakan sesuatu, sedang yang kedua berhubungan apa yang akan dikatakan. Sebuah fiksi hadir di hadapan pembaca untuk menawarkan sebuah dunia, namun hal itu hanya dapat dicapai lewat sarana bahasa.

Stile: Masalah Struktur Lahir. Bentuk ungkapan kebahasaan seperti yang terlihat dalam sebuah novel merupakan suatu bentuk performansi (kinerja) kebahasaan seseorang/pengarang. Ia merupakan pernyataan lahiriah dari sesuatu yang bersifat batimiah. Jika hal itu dikaitkan dengan teori kebahasaan-nya Saussure, yang membedakan

antara *langue* dengan *parole*, *stile* merupakan suatu bentuk *parole*. *Langue* merupakan sistem kaidah yang berlaku dalam suatu bahasa, sedangkan *parole* merupakan penggunaan dan perwujudan sistem, seleksi terhadap sistem, yang dipergunakan oleh penutur (pengarang) sesuai dengan konteks dan atau situasi. *Parole* adalah bentuk performansi kebahasaan yang telah melewati proses seleksi dan keseluruhan bentuk kebahasaan. Untuk melakukan pilihan terhadap suatu bentuk performansi kebahasaan, pengarang, tentu saja, memiliki kompetensi terhadap bahasa yang bersangkutan, dan itulah *langue*.

Langue dan *parole*-nya Saussure berkesesuaian dengan struktur batin (*deep structure*) dan struktur lahir (*surface structure*)-nya Chomsky, yang dapat pula identik dengan perbedaan antara unsur-*bi* dan bentuk dalam *stile*. Struktur lahir adalah wujud bahasa yang konkret, yang dapat diobservasi. Ia merupakan suatu bentuk perwujudan bahasa, performansi (kinerja) kebahasaan. Struktur batin, di pihak lain, merupakan makna abstrak dari kalimat (bahasa) yang bersangkutan, merupakan struktur makna yang ingin diungkapkan (Fowler, 1977: 6). Membaca baris-baris kalimat sebuah novel berarti kita berhadapan dengan struktur lahir, dengan bentuk performansi kebahasaan pengarang. Dengan demikian, berdasarkan teori Chomsky *stile* tak lain adalah struktur lahir.

Pemilihan bentuk struktur lahir, dengan demikian, dapat dipandang sebagai teknik, teknik pengungkapan struktur batin. Struktur batin yang sama dapat diungkapkan dalam berbagai bentuk struktur lahir. Dua atau beberapa kalimat yang mirip maknanya dapat dianggap memiliki struktur batin yang sama, dan yang berbeda hanya struktur lahirnya saja. Dalam hal ini kita dapat melihat bahwa tak ada hubungan satu lawan satu antara bentuk dan makna. Makna bersifat konstan, sedang bentuk dapat bervariasi (Fowler, 1977: 11), tergantung selera pengarang. Misalnya kalimat "Ja meungguangkan kehanannya dengan diringi isak tangis" dengan kalimat: "Perasaan haru diungkapkan dengan disertai isak tangis" atau kalimat: "Isak tangis mengiringi ungkapan kehanannya", dapat dipandang sebagai kalimat-kalimat yang memiliki batin sama, walau struktur lahirnya berbeda. Jadi ketiga kalimat tersebut dapat dipandang sebagai memiliki *stile* yang berbeda.

Hal itu sesuai dengan apa yang dikatakan Hockett (1958, lewat Leech & Short, 1981: 40), bahwa jika terdapat dua penuturan dalam bahasa yang sama yang menyampaikan pesan yang kurang lebih sama, namun diungkapkan dalam struktur bahasa yang berbeda, hal itu dapat dipandang sebagai *stile* yang berbeda pula.

Stile, atau wujud performansi kebahasaan, hadir kepada pembaca dalam sebuah fiksi melalui proses penyeleksian dari berbagai bentuk linguistik yang berlaku dalam sistem bahasa itu. Pengarang, dalam hal ini, memiliki kebebasan yang luas untuk mengekspresikan struktur maknanya ke dalam struktur lahir yang dianggap paling efektif. Pemilihan bentuk struktur lahir bisa sampai pada berbagai bentuk penyempangan, bahkan mungkin "distorsi", dari pemakaian bahasa yang wajar. Namun, perlu ditambahkan bahwa masalah "pemilihan wujud struktur lahir yang sesuai dengan selera" tersebut tak selamanya dilakukan secara sadar oleh pengarang karena hal itu seolah-olah telah terjadi secara otomatis, seolah-olah telah menjadi bagian dirinya. Bentuk-bentuk konstruksi yang dipilihnya, boleh dikatakan, mencerminkan pola berpikirnya tanpa dimau olehnya (Fowler, 1977: 21).

(2) Stilistika dan Hakikat stilistika

Stilistika (*stylistics*) menyaran pada pengertian studi tentang *stile* (Leech & Short, 1981: 13). Kajian terhadap wujud performansi kebahasaan, khususnya yang terdapat di dalam karya sastra. Kajian stilistika itu sendiri sebenarnya dapat ditunjukkan terhadap berbagai ragam penggunaan bahasa, tak terbatas pada sastra saja (Chapman, 1973: 13), namun biasanya stilistika lebih sering dikaitkan dengan bahasa sastra. Analisis stilistika biasanya dimaksudkan untuk menerangkan sesuatu, yang pada umumnya dalam dunia kesastraan untuk menerangkan hubungan antara bahasa dengan fungsi artistik dan maknanya (Leech & Short, 1981: 13; Wellek & Warren, 1956: 180). Di samping itu, ia dapat juga bertujuan untuk menentukan seberapa jauh dan dalam hal apa bahasa yang dipergunakan itu memperlihatkan penyimpangan, dan bagaimana pengarang mempergunakan tanda-tanda linguistik untuk memperoleh efek khusus (Chapman, 1973: 15).

Tujuan analisis stilistik kesastran, misalnya, dapat dilakukan dengan (mengajukan dan) menjawab pertanyaan-pertanyaan seperti: "mengapa pengarang dalam mengekspresikan dirinya justru memilih cara yang khususnya?", "Bagaimanakah efek estetis yang demikian dapat dicapai melalui bahasa?", atau "Apakah pemilihan bentuk-bentuk bahasa tertentu dapat menimbulkan efek estetis?", "Apakah fungsi penggunaan bentuk-bentuk tertentu itu untuk mendukung tujuan estetis?, dan sebagainya. Pemertanyaan-pemertanyaan itu secara pasti dan tepat haruslah dalam kaitannya dengan tujuan analisis stile terhadap sebuah karya tertentu.

Stilistika kesastran, dengan demikian, merupakan sebuah metode analisis karya sastra (Abrams, 1981: 192). Ia dimaksudkan untuk menganalisis kritik yang bersifat subjektif dan impresif dengan analisis stile teks kesastran yang lebih bersifat objektif dan ilmiah. Analisis dilakukan dengan mengkaji berbagai bentuk dan tanda-tanda linguistik yang dipergunakan seperti terihat dalam struktur lahir. Dengan cara ini akan diperoleh bukti-bukti konkret tentang stile sebuah karya. Metode (teknik) analisis ini akan menjadi penting karena dapat memberikan informasi tentang karakteristik khusus sebuah karya. Tanda-tanda stilistika itu sendiri dapat berupa (a) fonologi, misalnya pola suara ucapan dan irama, (b) sintaksis, misalnya jenis struktur kalimat, (c) leksikal, misalnya penggunaan kata abstrak atau konkret, frekuensi penggunaan kata benda, kerja, sifat, dan (d) penggunaan bahasa figuratif, misalnya bentuk-bentuk pemajasan, permainan struktur, pencitraan, dan sebagainya.

Estetika ataukah Linguistik ? Kajian stilistika juga dimaksudkan untuk menunjukkan hubungan antara apresiasi estetis (perhatian kritis) di satu pihak dengan deskripsi linguistik (perhatian linguis) di pihak lain. Barangkali, kita akan mempersoalkan: dari manakah kita akan memulai, estetika ataukah linguistik? Hal ini sebenarnya merupakan sebuah lingkaran, lingkaran filologis, lingkaran pemahaman (Leach & Short, 1981: 13). Penjelasan linguistik-literer didahului dengan observasi detail linguistik, bukti-bukti linguistik, fungsi estetis dalam karya sastra, dan seterusnya. Observasi linguistik akan menstimulasi wawasan estetis-literer, sebaliknya wawasan estetis

akan menstimulasi secara lebih lanjut terhadap observasi linguistik. Jadi, seperti halnya metode ilmiah, kita dapat mulai dari linguistik atau pun estetis, tanpa adanya keharusan berangkat dari titik tertentu. Namun, suatu hal yang penting adalah tuntutan adanya kepekaan dan kesanggupan kita untuk menangkap fungsi-fungsi estetis sebuah karya dan mengobservasi tanda-tanda linguistik yang mendukung.

Dualisme, Monisme, dan Pluralisme. Stile biasanya diidentifikasi sebagai perbedaan antara apa yang dikatakan dengan bagaimana cara mengatakan, atau antara isi dengan bentuk teks. Unsur isi menunjuk pada informasi, pesan, atau makna proposisional, sedang bentuk merupakan variasi cara penyajian informasi yang berkualitas estetis, atau yang mampu membangkitkan tanggapan emosional pembaca. Kelompok yang berpandangan bahwa stile merupakan cara menulis, cara berekspresi, dan membedakannya dengan unsur isi disebut (aliran) **dualisme**. Sebaliknya, kelompok yang tidak membedakan unsur bentuk dan isi serta memandang keduanya sebagai satu kesatuan—misalnya seperti dikatakan Flaubert bahwa stile itu sebagai tak berbeda halnya dengan tubuh dan jiwa: bentuk dan isi adalah satu—disebut (aliran) **monisme** (Leach & Short, 1981: 15).

Aliran dualisme memandang stile sebagai *dress of thought*, 'bungkus pikiran', atau sebagai *manner of expression*, 'cara berekspresi', dan karenanya dapat dipisahkan dan dibedakan dengan isi. Isi yang sama dapat diekspresikan dengan berbagai bentuk ungkapan bahasa yang berbeda, dan itu artinya merupakan perbedaan stile. Bahkan, sebuah pesan dapat diungkapkan dengan cara lugas, tanpa 'stile' yang berprentensi untuk mencari efek estetis. Cara penuturan yang demikian pun pada hakikatnya merupakan suatu teknik berstile juga. Masalah stile adalah masalah pilihan cara pengungkapan (bahasa) yang tak perlu melibatkan isi. Pandangan monisme, di pihak lain, beranggapan bahwa pemilihan isi sekaligus berarti pemilihan bentuk, atau sebaliknya. Jadi, bentuk mempengaruhi isi, dan isi menentukan bentuk. Keduanya merupakan satu kesatuan sehingga tak mungkin dipisahkan dan dibuat parafrasanya, tak mungkin diungkapkan dengan cara lain tanpa kehilangan nuansa makna.

Di samping kedua pendekatan di atas, ada pendekatan yang lain,

yaitu pluralisme. Pendekatan pluralisme mendasarkan diri pada fungsi-fungsi bahasa, misalnya fungsi bahasa menurut Jakobson yang terdiri dari enam macam: referensial, emotif, konatif, patik, poetik, dan metalinguistik, atau fungsi menurut Halliday yang terdiri dari tiga fungsi: ideasional, tekstual, dan interpersonal (Leech & Short, 1981: 33). Fungsi ideasional dan tekstual-nya Halliday tersebut dapat disejajarkan dengan isi dan bentuk menurut dualisme (Ohman), sedang fungsi interpersonal—yang menyangkut hubungan antara bahasa dengan pemakaiannya yang dapat meliputi fungsi afektif, emotif, dan persuasif—tidak ditemukan dalam aliran dualisme. Jika dalam pendekatan dualisme style hanya terdapat pada bentuk, menurut Halliday style bisa terdapat pada ketiga fungsi bahasa itu. Sebuah teks, katanya, merupakan sebuah konstruk metalinguistik yang terdiri dari makna ideasional, interpersonal, dan tekstual yang kompleks (Halliday & Hasan, 1989: 48).

Halliday berpendapat bahwa semua bentuk pilihan linguistik bermakna dan sekaligus merupakan pilihan stilistika. Pendekatan ini tampak lebih meyakinkan daripada pendekatan monisme. Pandangan monisme yang mengatakan bahwa bentuk dan isi tidak terpisahkan menyebabkan kita tidak dapat menguji ketepatan pilihan bentuk linguistiknya. Sebab, jika makna tidak dapat dipisahkan dari bentuk, orang tidak mungkin mendeskripsikan makna tanpa mengulanginya setiap kata yang dipergunakan untuk mengekspresikan makna itu. Sebaliknya, orang pun tidak mungkin mendiskusikan bahasa tanpa mengungkapkan makna yang dikandungnya. Di sini lah terihat kelebihan pendekatan pluralistik yang dapat menunjukkan bagaimana pilihan bentuk kebahasaan itu berhubungan satu dengan yang lain dalam jaringan pilihan fungsional (Leech & Short, 1981: 33-4).

Analisis Stilistika: Metode Kuantitatif. Berbagai tanda linguistik yang terwujud dalam bentuk ungkapan bahasa sebuah fiksi, seperti dikemukakan di atas, menjadi sarana pembentuk style, dan hal itulah yang menjadi objek analisis stilistika. Dibanding analisis kebahasaan bahasa nonsastra, stilistika kesastran terihat lebih beragam dan kompleks, karenanya lebih sulit, dan hal itu tampak dalam kegiatan pengumpulan data (Chapman, 1973: 13).

Analisis stilistik, menurut Weljek & Warren (1956: 180), dapat dilakukan melalui dua cara. Pertama, ia mulai dengan analisis secara sistematis terhadap sistem dan tanda-tanda linguistik dan kemudian menginterpretasikannya sebagai satu keseluruhan makna, dan tentu saja hal itu dalam hubungannya dengan tujuan estetis sebuah karya. Kedua, bukan dalam pertentangannya dengan yang pertama, analisis dilakukan dengan mengkaji semua bentuk khusus linguistik yang menyimpang dari sistem yang berlaku umum. Kita mengobservasi berbagai bentuk deviasi yang terdapat pada sebuah karya dan disoroti dari pemaknaan bahasa yang wajar-baku. Jadi, kita mengotrasikan antara bentuk penyimpangan (‘deotomatisasi’) dengan bentuk yang normal-baku (‘otomatis’), dan dari sini lah kemudian dicobatemukan fungsi estesisnya.

Berdasarkan hal-hal seperti dikemukakan sebelumnya, tampak bahwa analisis stilistika menuntut penggunaan metode kuantitatif, khususnya untuk mengukur kadar subjektivitas kritikus. Untuk mengetahui ciri perbedaan style sebuah teks dari teks (teks) yang lain, kita haruslah menghitung frekuensi pemunculan tanda-tanda linguistik yang terdapat di dalamnya. Style kemudian “diukur” berdasarkan kadar deviasi—misalnya tinggi atau rendahnya frekuensi pemunculan—terhadap bahasa yang wajar-baku. Analisis kuantitatif dapat memberikan bukti-bukti konkret, maka ia dapat menopang deskripsi stilistika yang dilakukan terhadap sebuah karya secara lebih dapat dipertanggungjawabkan. Dengan demikian, misalnya, jika orang mengatakan bahwa novel *Baring-baring Maryar* banyak mempergunakan kata dan ungkapan Jawa, hal itu tidak hanya merupakan kesan-subjektif saja. Ia memang didukung bukti empiris yang berupa jumlah penggunaan kata dan ungkapan Jawa, misalnya berjumlah sekian persen per seribu kata.

Tanda-tanda linguistik yang dipergunakan dalam sebuah karya banyak sekali—misalnya berbagai tanda yang berhubungan dengan unsur leksikal, gramatikal, dan bahasa figuratif—yang belum tentu semuanya relevan dengan tujuan analisis stilistik. Atau bahkan sebaliknya, kita tidak mungkin mencatal (dan menghitung) semua data linguistik yang ada karena terlalu beragam dan kompleks. Oleh karena itu, dalam analisis kuantitatif stilistika, kita perlu memilih dan

menentukan tanda-tanda linguistik yang dihitung dan diteliti. Tentu saja dalam hal ini orang bisa berbeda pendapat, khususnya mengenai bagian mana yang dijadikan sampel dan berapa banyaknya. Di samping itu, ternyata, menurut Leech & Short (1981: 70) tak ada hubungan langsung antara deviasi statistik dengan signifikansi statistik, maka pertimbangan hierer haruslah menjadi petunjuk kita dalam memilih tanda-tanda linguistik yang dijadikan sampel untuk diuji.

Analisis stilistik yang mencoba memusatkan perhatian pada tanda-tanda stile tertentu sehingga terlepas dari sistem linguistik yang melingkupinya, terlepas dari konteksnya, kurang dapat diterima karena hasilnya pun akan kurang bermakna. Kita mungkin sekali hanya asyik mengumpulkan secara observasi tanda-tanda linguistik tertentu yang telah dipilih, dan melupakan bahwa karya sastra itu merupakan satu kebulatan yang dipadu, melupakan bahwa fungsi estetis suatu bentuk justru terlihat jika ada dalam kaitannya dengan keseluruhan konteks. Pemisahan bagian dari keseluruhannya akan kurang bermakna. Kita mungkin terlalu memfokuskan diri pada masalah keaslian, individualitas, atau ideosinkratik belaka, padahal mesinya kita mencoba mendeskripsikan stile secara lengkap dan sistematis berdasarkan prinsip-prinsip linguistik dan konteks yang melingkupinya.

c. Stile dan Nada

Membaca sebuah novel biasanya kita akan merasakan adanya nada (dan suasana) tertentu yang tersirat dari novel tersebut, khususnya yang disebabkan oleh efek pemilihan ungkapan bahasa. Sebuah novel mungkin menyatakan nada yang bersifat intim, santai, dan simpatis, yang lain mungkin bersifat romantis, mengharukan, dan sentimental, atau kasar dan sinis. Pemilihan bentuk ungkapan tertentu dalam suasana cerita yang tertentu akan membangkitkan nada yang tertentu pula.

Nada (*tone*), nada pengarang (*authorial tone*), dalam pengertian yang luas, dapat diartikan sebagai pendirian atau sikap yang diambil pengarang (tersirat, *implied author*) terhadap pembaca dan terhadap (sebagian) masalah yang dikemukakan (Leech & Short, 1981: 280). Sebelumnya, Kenny (1966: 69) juga telah mengemukakan bahwa nada

merupakan ekspresi sikap, sikap pengarang terhadap masalah yang dikemukakan dan terhadap pembaca. Dalam bahasa lisan, nada dapat dikenali melalui intonasi ucapan, misalnya nada rendah dan lemah-lembut, santai, meninggi dan sengit, dan sebagainya. Dalam bahasa tulis, di pihak lain, nada akan sangat ditentukan oleh kualitas stile. Oleh karena itu, Kenny mengemukakan bahwa stile adalah sarana, sedangkan nada adalah tujuan. Salah satu kontribusi penting dari stile adalah untuk membangkitkan nada (Kenny, 1966: 57).

Nada memang ada hubungannya dengan intonasi, lagu, dan tekanan kalimat, walau dalam bahasa tulis sekalipun. Orang yang membaca sebuah novel, walau hanya dalam hati, akan memberikan intonasi secara berbeda terhadap kalimat-kalimat dengan ekspresi yang berbeda pula. Misalnya, berhadapan dengan kalimat pernyataan atau berita tentu akan diintonasikan secara berbeda dengan kalimat tanya. Demikian pula halnya dengan kalimat-kalimat ekspresif tertentu yang diucapkan tokoh pada situasi tertentu, misalnya situasi marah, sukacita, terkejut, romantis, dan sebagainya. Masing-masing kalimat dan atau bentuk ekspresif tersebut memiliki pola intonasi yang berbeda yang telah dikenal oleh pembaca. Ungkapan kebahasaan yang mempergunakan pola-pola intonasi tertentu dalam bentuk kalimat-kalimat tertentu akan sanggup membangkitkan kesan nada yang tertentu pula (Fowler, 1977: 63).

Jika dalam sebuah karya fiksinya pengarang mengekspresikan sikap, baik terhadap masalah maupun pembaca, pembaca pun dapat pula memberikan reaksi yang sama. Artinya, pembaca dapat menanggapi sikap pengarang yang terungkap dalam karya itu dengan sikapnya sendiri. Namun, dalam "komunikasi rahasia" antara pengarang dan pembaca ini, biasanya ada keseimbangan antara sikap yang diekspresikan pengarang dengan sikap yang diperoleh pembaca jika situasi pembaca merupakan cermin-citraan pengarang. Keseimbangan tersebut oleh Leech & Short (1981: 281) dilukiskan dalam bentuk gambar berikut.



Sikap pengarang yang ditunjukkan kepada pembaca dan masalah yang diceritakan, terhadap tokoh dan atau tindakan tokoh, mungkin saja berbeda-beda antara novel yang satu dengan yang lain. Dalam novel tertentu pengarang mungkin bersikap mengambil jarak, formal, serius, sedang pada novel yang lain mungkin bersikap akrab, intim, santai, berkolokial, sedang pada novel yang lain lagi mungkin justru menegur, atau bersikap sinis-ironis. Pembaca di pihak lain akan bersikap sama dengan "jarak" yang disyaratkan oleh pengarang. Dengan demikian, bagaimana "jarak" sikap yang diberikan oleh pengarang akan menentukan jauh-dekatnya sikap "jarak" yang diberikan oleh pembaca.

Pernah dengar "anak kolong"? Nah, dulu aku inilah sahah satu modelnya. Asli tokoh. Garnisan divisi II Magelang (ucapkan MakHelang). Bukan divisi TNI dong. Kan aku sudah bilang: tolok Jati KNIL. Jelas kolonial, mana bisa tidak. Papiku *leiternant* keblaman Akademi Beda Hurland Jawa! Dan Keraton! Semula tergabung dalam Legiun Mangkonegara. Tetapi Papi minta agar dimasukkan ke dalam saljorde langsung di bawah Sri Baginda *Neerlandia* saja. (Ratu Wilhelmina kala itu). Tidak usah dibawahi raja Jawa. Terus terang Papi tidak suka pada raja-raja Hinduler, walau konon salah seorang nenek *congcong* atau *gantung sivar* berkedudukan *sefir* Keraton Mangkonegara. Soalnya, Papi suka hidup bebas model Eropa dan barangkali itulah sebabnya juga, itu kandungku seorang nyonya yang menurut hahu-hahu pengasuhku, tolok Belanda *Vaderland* sana. Tetapi sudah pagi-pagi aku tidak percaya, itu akhah kesalahan kawan-kawan sepermainan di garnison, yang hitam-blikan sering mengindikasikan, bahwa aku ini anak Jawa Inlander belaka. Sama seperti mereka. Makanya jangan sok dan sebagainya. Dan kulit Mamaku putih kulit langsep mutus; nah itu justru bukti Mami bukan tolok. Sebab sering

Belanda berkulir merah blemong-blemtong seperti genjik anak babi. Keterangan kawan-kawanku brandal itu bahkan membuatku bangga, sebab untuk anak yang normal, kehidupan brandal anak kolong Inlander jauh lebih hebat daripada menjadi sunyo *Londo* yang harus necis pakai sepatu, baju mesti harus putih bersih dan segala macam busa basi yang membuatnya menjadi marmut dalam kurungan.

Maaf, mana saya? Setadewa. Tetapi semia menanggilko Tero. Entah, memang aneh logika mereka!

(*Burung-burung Mayor*, 1981: 3-10)

Kutipan di atas memperlihatkan sikap pengarang terhadap pembaca yang terasa intim, santai, tidak formal-formalan. Dengan pengungkapan secara khas, kosa kata Indonesia-Jawa-Belanda, lucu, terasa seperti main-main, namun tak jarang terimplisit sindiran, menunjukkan seolah-olah tak ada jarak antara pengarang dengan pembaca. Pemilihan kata yang campur-aduk ditambah struktur kalimat yang sederhana, pendek-pendek, dan banyak penyimpangan gramatikal, mendukung nada tersebut. Membaca baris-baris kalimat novel di atas, pembaca pun akan merasakan adanya nada di atas. Namun, pada halaman-halaman dan bab-bab selanjutnya, kadang-kadang pengarang menunjukkan sikap berbeda, tergantung pada tokoh dan masalah yang diceritakan.

Sikap pengarang terhadap para tokoh, tindakan para tokoh, dan keadaan, dapat pula berbeda-beda. Artinya, antara seorang tokoh dengan tokoh yang lain disikapi secara berbeda, di samping juga berbeda sikapnya terhadap pembaca. Kadang-kadang memang tidak mudah membedakan sikap pengarang terhadap pembaca dan tokoh, dan tidak jarang pula satu bentuk pengungkapan terarah keduanya sekaligus. Tentu saja hal ini terjadi seperti yang kita tafsirkan. Seorang tokoh mungkin diberi sikap/simpai, bahkan mungkin empati, namun yang lain mungkin disindir, diejek, diceritakan, atau bahkan dipermahkan.

Misalnya, Ahmad Tohari tampak mengejek dan memertawakan kepedoban warga Dukuh Paruk dalam serial *Ronggeng Dukuh Paruk*,

Lintang Kemukus Dini Hari, dan *Jantara Binayata*, sebagai kebiduan langgeng, kemelataran dan keterbelakangan, sumpah serapah cubul, keramat Ki Secamenggala, dan lain-lain. Ironisnya, warga Dukuh Paruk sendiri justru tak merasakan kenistaan itu, maka janganlah mereka sadar akan kebiduannya, disaksikan pun tak mungkin mau

Entah sampai kapan pemukiman sempit dan terpececi itu bernama Dukuh Paruk. Kemelatarannya, keterbelakangannya, penghuninya yang kurus dan sakit serta sumpah serapah cubul menjadi bagaiannya yang sah. Keramat Ki Secamenggala pada puncak bukit kecil di tengah Dukuh Paruk senkan menjadi pengawal abadi atas segala kekurangan di sana. Dukuh Paruk yang dikelilingi ampunan sawah berbatas kaki langit, tak serang pun penduduknya memiliki lubang padi meski yang paling kecil sekalipun. Dukuh Paruk yang karena kebiduannya tak pernah memalak nasib yang diberikan akan

(*Bonggeng Dukuh Paruk*, 1986: 125)

Y.B. Mangunwijaya dalam *Burung-burung Manyar* pun banyak memberikan sikap mengesek dan mengkritik tokoh-tokoh rakyat Indonesia yang bodoh namun lugu. Namun, di balik itu sebenarnya terimplisit keprihatinan yang mendalam yang didorong oleh rasa cintanya pada rakyat yang bodoh-lugu itu. Hal ini sebenarnya yang ingin dialoggkannya kepada pembaca, yang dengan sengaja menyikapi tokoh, juga keadaan, seperti itu.

Aku keluar rumah. Kualihat perempuan-perempuan mencuci dan berak di kali Manggis dengan air seperti jenang saktat. Babakan sungai di sisi timur kota Magelang yang sekotor itu ironis sekali diberi nama *kali Bening*. Di negeri seperti ini, air yang begitu kotor penah berak dan basli toh sudah berak disebut bening. Tetapi dalam kanal seperti itu juga aku dulu sebagai anak kolong mandi dengan nyaman sekali. Dengan norma apa bening dan kotor itu harus kita ukur? Masih ada juga yang mencuci beras di selokan itu. Dan dengan enaknya tentu tahu malu perempuan-perempuan itu turun, membalik, mengangkai kain hingga panai mereka memongol serba pelek kemerdekaan. Tanpa tergesa-gesa bola mereka itu dicelup di dalam air; sambil omong-

omong dengan rekannya. Biasanya panai-panai itu putih dan mulus halus. Yang putih dan halus rupa-rupanya di sini bisa bersahabat dengan yang kotor dan busuk. Apa artinya mandi bagi mereka? Sering kadang keluar juga sepasang susu besar yang sama coklatnya dan diseka seolah mau melotomnya. Bersih sudah. Sering tanpa sabun. Bangsa begini mau merdeka. Bah!

(*Burung-burung Manyar*, 1981: 132)

2. UNSUR STILE

Stile sebuah novel, yang berupa wujud pengungkapan bahasa seperti dikemukakan di atas, mencakup seluruh penggunaan unsur bahasa dalam novel itu termasuk unsur grafologisnya. Unsur stile, dengan demikian, berupa berbagai unsur yang mendukung terwujudnya bentuk lahir pengungkapan bahasa tersebut.

Kajian stile sebuah novel biasanya dilakukan dengan menganalisis unsur-unsurnya, khususnya untuk mengetahui kontribusi masing-masing unsur untuk mencapai efek estetis dan unsur apa saja yang dominan. Kajian stile yang tanpa disertai analisis unsur-unsur merupakan kajian secara holistik dan lebih bersifat impresionalistik. Kajian yang pertama akan dapat memberikan bukti-bukti konkret sebagai pemerkuaat pembicaraan, namun yang kedua pun dapat juga meyakinkan tentama jika dilakukan oleh orang yang ahli dan berpengalaman.

Abrams (1981: 193) mengemukakan bahwa unsur stile (ia menyebutkan dengan istilah *stylistics features*) terdiri dari unsur fonologi, sintaksis, leksikal, retorika (*rhetorical*, yang berupa karakteristik penggunaan bahasa figuratif, pencitraan, dan sebagainya). Di pihak lain, Leech & Short (1981: 75-80) mengemukakan bahwa unsur stile (ia memakai istilah *stylistic categories*) terdiri dari unsur (kategori) leksikal, gramatikal, *figures of speech*, dan konteks dan kohesi. Dengan demikian, terlihat ada sedikit perbedaan antara pembagian Abrams dengan Leech. Abrams mengelompokkan bahasa figuratif dan pencitraan dalam kelompok retorika, sedang Leech hanya menyebut *figure of speech* yang cakupannya terlihat lebih terbatas dibandingkan

dengan retorika. Namun, Leech memasukkan unsur koheisi (dan konteks) sebagai bagian *style*, sedang Abrams tak memasukkannya.

Pembicaraan unsur *style* berikut dilakukan dengan membangun antara pembagian unsur menurut Abrams (1981) dan Leech & Short (1981) tersebut, namun unsur fonologis (dari Abrams) sengaja tak dibicarakan karena unsur itu kurang begitu penting kontribusinya dalam stilistika fiksi (lebih penting untuk stilistika puisi). Analisis unsur *style*, misalnya, dilakukan dengan mengidentifikasi masing-masing unsur dengan tanpa mengabaikan konteks, menghitung frekuensi kemunculannya, menjumlahkan, dan kemudian memalsirkan dan mendeskripsikan kontribusinya bagi *style* karya fiksi secara keseluruhan.

a. Unsur Leksikal

Unsur leksikal yang dimaksud sama pengertiannya dengan **diksi**, yaitu yang mengacu pada pengertian penggunaan kata-kata tertentu yang sengaja dipilih oleh pengarang. Mengingat bahwa karya fiksi adalah dunia dalam kata, komunikasi dilakukan dan diartikan lewat kata-kata, pemilihan kata-kata tersebut tentulah melewati pertimbangan-pertimbangan tertentu untuk memperoleh efek tertentu, efek ketepatan (*estetis*). Masalah ketepatan itu sendiri secara sederhana dapat dipertimbangkan dari segi **bentuk** dan **makna**, yaitu apakah diksi mampu mendukung tujuan estetis karya yang bersangkutan, mampu mengkomunikasikan makna, pesan, dan mampu mengungkapkan gagasan seperti yang dimaksudkan oleh pengarang.

Masalah pemilihan kata, menurut Chapman (1973: 61), dapat melalui pertimbangan-pertimbangan formal tertentu. Pertama, pertimbangan fonologis, misalnya untuk kepentingan alitansi, irama, dan efek bunyi tertentu, khususnya dalam karya puisi. Dalam fiksi walau tak seintensif seperti halnya dalam sajak, unsur fonologis mungkin juga dipertimbangkan pengarang. Kedua, pertimbangan dari segi mode, bentuk, dan makna yang dipergunakan sebagai sarana mengkonstruksikan gagasan. Masalah konsentrasi ini penting sebab hal inilah yang membedakannya dengan *style* bahasa non sastra. Pemilihan kata itu

dalam sastra dapat saja berupa kata-kata koloidal sepanjang mampu mewakili gagasan. Dalam hal ini, faktor personal pengarang untuk memilih kata-kata yang paling menarik perhatiannya berperan penting. Pengarang dapat saja memilih kata dan ungkapan tertentu sebagai *siyasat* untuk mencapai efek yang diinginkan.

Pilihan kata juga berhubungan dengan masalah sintagmatik dan paradigmatik. Sintagmatik berkaitan dengan hubungan antar kata secara linier untuk membentuk sebuah kalimat. Bentuk-bentuk kalimat yang diinginkan dan disusun, misalnya sederhana, lazim, unik, atau lain dari yang lain, dalam banyak hal akan mempengaruhi kata, khususnya bentuk kata. Paradigmatik berkaitan dengan pilihan kata di antara sejumlah kata yang berhubungan secara makna. Dalam hal ini, mestinya pengarang memilih kata yang berkonotasi paling tepat untuk mengungkapkan gagasannya, yang mampu membangkitkan asosiasi-asosiasi tertentu walau kata yang dipilihnya itu mungkin berasal dari bahasa lain. Misalnya, dalam sastra Indonesia justru dipilih kata dan atau ungkapan bahasa Jawa atau asing. Penyimpangan sintagmatik biasanya "lebih mudah dikenali dan dinilai" daripada penyimpangan paradigmatik, karena yang disebut belakangan berhubungan dengan masalah makna yang memang kurang tegas aturannya (Chapman, 1973: 61).

Untuk keperluan analisis leksikal sebuah karya fiksi, kita dapat melakukannya berdasarkan tinjauan secara umum dan jenis kata, yang keduanya bersifat saling melengkapi:

Untuk tinjauan secara umum, kita dapat mengidentifikasi kata-kata dengan mengajukan pertanyaan-pertanyaan sebagai berikut.

- (1) Kata yang dipergunakan sederhana atau kompleks?
- (2) Kata dan ungkapan formal atau kolokial, artinya kata-kata baku—bentuk dan makna—ataukah kata-kata seperti dalam percakapan sehari-hari yang nonformal, termasuk penggunaan dialek?
- (3) Kata dan ungkapan dalam bahasa karya yang bersangkutan atau dari bahasa lain, misalnya dalam karya fiksi Indonesia apakah mempergunakan kata dan ungkapan bahasa Indonesia atau dari bahasa lain, misalnya Jawa dan asing?

(4) Bagaimanakah arah makna kata yang ditunjuk, apakah bersifat referensial ataukah asosiatif, denotasi ataukah konotasi?

Identifikasi berikutnya adalah berdasarkan jenis kata. Identifikasi ini sebenarnya dapat langsung dikaitkan dengan yang di atas mengingat bahwa identifikasi sifat umum di atas juga dilakukan untuk tiap jenis kata. Pertanyaan-pertanyaan yang diajukan antara lain sebagai berikut:

- (1) Apakah jenis kata yang dipergunakan itu?, dan kemudian diikuti pertanyaan-pertanyaan berikutnya yang sesuai dengan jenis kata yang bersangkutan.
- (2) Kata benda, sederhana ataukah kompleks, abstrak ataukah konkret? Jika abstrak, menyaran pada makna apa, kejadian, persepsi, proses, kualitas moral, atau sosial? Jika konkret, menunjuk pada apa, misalnya benda, makhluk, ataukah manusia?
- (3) Kata kerja, sederhana ataukah kompleks, transitif ataukah intransitif, makna menyaran pada pernyataan, tindakan, ataukah peristiwa, atau yang lain?

(4) Kata sifat, untuk menjelaskan apa, misalnya sesuatu yang bersifat fisik, psikis, visual, auditif, referensial, emotif, ataukah evaluatif?

(5) Kata bilangan, tentu ataukah tak tentu, dan untuk menjelaskan apa?

(6) Kata tugas, apa wujudnya, misalnya: *dan, atau, lalu, kemudian, pada, tentang, yang* sering dikelompokkan ke dalam konjungsi dan preposisi.

Setelah identifikasi selesai dilakukan kemudian masing-masing pemunculan bentuk dan makna tertentu dihitung untuk menentukan jumlah frekuensi masing-masing. Hal itu perlu dilakukan untuk mengetahui bentuk kata (dengan seluruh masalahnya) yang paling dominan. Untuk memudahkan pendeskripsian, sebaiknya pengidentifikasiannya, penghitungan, dan penyajiannya dilakukan dalam bentuk tabel.

b. Unsur Gramatikal

Unsur gramatikal yang dimaksud menyaran pada pengertian struktur kalimat. Dalam kegiatan komunikasi bahasa, juga jika dilihat dari kepentingan stile, kalimat lebih penting dan bermakna daripada sekedar kata walau kegunaan kalimat dalam banyak hal juga dipengo-

ruhi oleh pilihan katanya. Sebuah gagasan, pesan (baca: struktur batin), dapat diungkapkan ke dalam berbagai bentuk kalimat (baca: struktur lahir) yang berbeda-beda struktur dan kosa katanya. Dalam kalimat, kata-kata berhubungan dan berurutan secara linier yang kemudian dikenal dengan sebutan sintagmatik. Hubungan tersebut dapat dilihat dalam bentuk realisasi grafologis kalimat dalam bentuk bars-baris seperti pada halaman buku. Untuk menjadi sebuah kalimat, hubungan sintagmatik kata-kata tersebut harus gramatikal, sesuai dengan sistem kaidah yang berlaku dalam bahasa yang bersangkutan. Secara teoretis jumlah kata yang berhubungan secara sintagmatik dalam sebuah kalimat tak terbatas, dapat berapa saja sehingga mungkin panjang sekali. Secara formal, memang, tak ada batas berapa jumlah kata yang seharusnya dalam sebuah kalimat (Chapman, 1973: 45).

Oleh karena dalam sastra pengarang mempunyai kebebasan penuh dalam mengkreasi bahasa, adanya berbagai bentuk penyimpangan kebahasaan, termasuk penyimpangan struktur kalimat, merupakan hal yang wajar dan sering terjadi. Penyimpangan struktur kalimat itu sendiri dapat bermacam-macam wujudnya, mungkin berupa pembalikan, pemendekan, pengulangan, penghilangan unsur tertentu, dan lain-lain, yang kesemuanya tentu dimaksudkan untuk mendapatkan efek estetis tertentu di samping juga untuk menekankan pesan tertentu. Hal inilah yang kemudian dikenal sebagai **pengedepanan**, **foregrounding**, suatu hal yang dianggap orang sebagai salah satu ciri bahasa sastra.

Mententukan apakah sebuah kalimat itu menyimpang atau tidak kadang-kadang tidak mudah dilakukan, atau paling tidak orang bisa berbeda pendapat. Penentuan ada tidaknya bentuk deviasi itu tidak selamanya dapat diukur dari penyimpangannya terhadap aturan yang baku—dalam bahasa Indonesia berupa kalimat baku atau tata bahasa baku. Misalnya, sebuah kalimat yang kelewat panjang, mempergunakan banyak kata sambung, misalnya "dan" atau yang lain, atau tanda koma (keaduanya dikenal sebagai bergaya polysindeton dan asindeton), secara struktur mungkin sulit ditentukan wujud penyimpangannya sebab kalimat itu gramatikal. Kasus semacam ini ada yang dianggap sebagai kalimat yang tak mengalami penyimpangan, namun mungkin

ada pula yang sebaliknya, paling tidak dari kalimat yang lazim. Jadi, ia mengandung sifat deotomatisasi. Penyimpangan struktur yang jelas melanggar aturan kiranya akan lebih mudah dikenal dan disepakati.

Ada tidaknya penyimpangan struktur kalimat merupakan salah satu unsur yang dapat dikaji jika kita bermaksud menganalisis unsur gramatikal. Tentu saja di samping diacak, wujud penyimpangan harus pula dicatat, misalnya yang berupa penghilangan unsur tertentu, dan konteks di mana bentuk penyimpangan itu terdapat juga tak dapat diabaikan. Dari kerja analisis itu akan didapatkan berbagai kategori bentuk penyimpangan struktur, frekuensi, bentuk yang dominan, dan akhirnya dapat diinterpretasikan apa fungsi dan sumbangannya terhadap tujuan estetik penuturan.

Kegiatan analisis kalimat, di samping berdasarkan bentuk-bentuk penyimpangannya di atas, juga dapat dilakukan terhadap hal-hal atau dengan cara-cara berikut, baik hanya diambil sebagian maupun seluruhnya, bahkan jika dipandang perlu dapat ditambah dengan unsur lain.

(1) **Kompleksitas kalimat:** sederhana ataukah kompleks struktur kalimat yang dipergunakan, bagaimana keadaannya secara keseluruhan? Berapakah rata-rata jumlah kata per kalimat? Bagaimana variasi penempatan struktur kalimat yang sederhana dan kompleks itu? Dalam struktur yang kompleks, sifat hubungan apakah yang menonjol, koordinatif, subordinatif, ataukah parataksis?

(2) **Jenis kalimat:** jenis kalimat apa sajakah yang dipergunakan; kalimat deklaratif (kalimat yang menyatakan sesuatu), kalimat imperatif (kalimat yang mengandung makna perintah atau larangan), kalimat interogatif (kalimat yang mengandung makna pertanyaan), kalimat minor (kalimat yang tak lengkap fungsi-fungsinya, mungkin berupa minor berita, perintah, tanya, atau seru)? Jenis kalimat manakah yang menonjol, apa fungsinya? Perbedaan jenis kalimat itu dapat juga ditinjau secara lain, misalnya aktif pasif, nominal verbal, langsung tak langsung, dan sebagainya.

(3) **Jenis klausa dan frase:** Klausa dan frase apa sajakah yang menonjol, sederhana ataukah kompleks? Jenis klausa dan frase yang ada pastilah banyak sekali, maka kita dapat membatasi diri dengan mengambil sejumlah di antaranya yang memang terlihat dominan. Di

samping itu, klausa itu sendiri dapat dipandang sebagai salah satu bentuk frase, yaitu frase predikatif (kelompok kata yang paling tidak terdiri dari subjek dan predikat). Pembatasan tersebut misalnya, untuk klausa dibatasi pada klausa adverbial, kondisional, temporal, nominal, verbal, dan nonverbal. Untuk frase misalnya, dibatasi pada frase adverbial, apektival, koordinatif, nominal, dan verbal.

Akhirnya, perlu juga dipertanyakan hal-hal sebagai berikut: dominannya penggunaan bentuk struktur kalimat tertentu seperti di atas apakah mempunyai efek tertentu bagi karya yang bersangkutan, baik efek yang bersifat estetik maupun dalam hal penyampaian pesan? Apakah pemilihan bentuk struktur itu—juga kosa kata dan ungkapan di atas—tepat, lebih tepat misalnya jika dibandingkan dengan penggunaan struktur dan kosa kata (termasuk ungkapan) yang lain? Apakah struktur kalimat itu lebih memperjelas makna yang ingin disampaikan, adakah penekanan terhadap makna tertentu, dan sebagainya.

c. Retorika

Retorika merupakan suatu cara penggunaan bahasa untuk memperoleh efek estetik. Ia dapat diperoleh melalui kreativitas pengungkapan bahasa, yaitu bagaimana pengarang menyiasati bahasa sebagai sarana untuk mengungkapkan gagasannya. Pengungkapan bahasa dalam sastra, seperti telah dibicarakan di atas, memerlukan sikap dan perasaan pengarang, namun sekaligus dimaksudkan untuk mempengaruhi sikap dan perasaan pembaca yang tercermin dalam nada. Untuk itu, bentuk pengungkapan bahasa haruslah efektif; mampu mendukung gagasan secara tepat sekaligus mengandung sifat estetik sebagai sebuah karya seni. Retorika, pada dasarnya, berkaitan dengan pembicaraan tentang dasar-dasar penyusunan sebuah wacana yang efektif.

Retorika, dengan demikian, sebenarnya berkaitan dengan pendayagunaan semua unsur bahasa, baik yang menyangkut masalah pilihan kata dan ungkapan, struktur kalimat, segmentasi, penyusunan dan penggunaan bahasa kias, pemanfaatan bentuk citraan, dan lain-lain yang semuanya disesuaikan dengan situasi dan tujuan penuturan.

Adanya unsur kekhassan, ketepatan, dan kelurusan pemilihan bentuk-bentuk pengungkapan—yang kesemuanya itu sangat ditentukan oleh kemampuan imajinasi dan kreativitas pengarang dalam menyasari gagasan dan bahasa—akan menentukan keefektifan wacana yang dihasilkan. Atau, kalau dibatasi dalam (bahasa) sastra, akan menentukan kadar kesastran karya yang bersangkutan.

Unsur style yang berwujud retorika itu, sebagaimana dikemukakan Abrams (1981: 193) di atas, meliputi penggunaan **bahasa figuratif** (*figurative language*) dan wujud **penclitraan** (*imagery*). Bahasa figuratif itu sendiri menurut Abrams (1981: 63) dapat dibedakan ke dalam (1) *figures of thought* atau *tropes*, dan (2) *figures of speech*, *rhetorical figures*, atau *schemes*. Yang pertama merujuk pada penggunaan unsur kebahasaan yang menyimpang dari makna yang harfiah dan lebih merujuk pada **makna literal** (*literal meaning*), sedang yang kedua lebih merujuk pada masalah **pengurutan kata, masalah pemahaman struktur**. Jadi, yang pertama mempersoalkan pengungkapan dengan cara kias—sebut saja dengan **pemajasan**—sedang yang kedua mempersoalkan cara penstrukturan—sebut saja dengan **penyiasatan struktur**. Style dalam bentuk inilah—yang merupakan warisan retorika klasik—yang biasanya dianggap sebagai ("satu-satunya") "gaya bahasa".

Pembedaan bahasa figuratif tersebut terlihat sejalan dengan pembagian Keraf (1981: 106–128) yang membedakan gaya bahasa berdasarkan struktur kalimat dan berdasarkan langsung tidaknya makna. Yang pertama oleh Keraf dibedakan ke dalam dua golongan, yaitu struktur kalimat dan gaya bahasa, masing-masing dengan macamnya, sedang yang kedua dibedakan ke dalam gaya bahasa retoris dan gaya bahasa kiasan, masing-masing juga dengan macamnya.

Pembicaraan unsur retorika berikut akan meliputi bentuk-bentuk yang berupa pemajasan, penyiasatan struktur, dan pencitraan, dengan memasukkan contoh-contoh antara lain dari Keraf.

(1) Pemajasan

Pemajasan (*figure of thought*) merupakan teknik pengungkapan

bahasa, penggayabahasaan, yang maknanya tidak menunjuk pada makna harfiah kata-kata yang mendukungnya, melainkan pada makna yang ditambahkan, makna yang tersirat. Jadi, ia merupakan gaya yang sengaja mendayagunakan penuturan dengan memanfaatkan bahasa kias. Sebenarnya masih ada hubungan makna antara bentuk harfiah dengan makna kiasnya, namun hubungan itu bersifat tidak langsung, atau paling tidak ia membutuhkan tafsiran pembaca. Memahami pengungkapan-pengungkapan bahasa kias, kadang-kadang, memerlukan perhatian tersendiri, khususnya untuk menangkap pesan apa sesungguhnya yang dimaksudkan oleh pengarang. Penggunaan bentuk-bentuk kiasan dalam kesastran, dengan demikian, merupakan salah satu bentuk penyimpangan kebahasaan, yaitu penyimpangan makna.

Pengungkapan gagasan dalam dunia sastra—sesuai dengan sifat alami sastra itu sendiri yang ingin menyampaikan sesuatu secara tidak langsung—banyak mendayagunakan pemakaian bentuk-bentuk bahasa kias itu. Pemakaian bentuk-bentuk tersebut di samping untuk membangkitkan suasana dan kesan tertentu, tanggapan indera tertentu, juga dimaksudkan untuk memperindah penuturan itu sendiri. Jadi, ia menjangkau tujuan-tujuan estetis penulisan karya itu sebagai karya seni. Ia merupakan hal yang penting kehadirannya, untuk tidak mengatakan esensial, dalam karya sastra. Bahkan, tidak jarang orang yang beranggapan bahwa gaya bahasa dalam karya sastra, seperti disinggung di atas, terbatas pada bentuk-bentuk pengungkapan dalam pengertian ini dan gaya bahasa yang lain yang berupa penyiasatan struktur (seperti di bicarakan di bawah).

Penggunaan style yang berwujud pemajasan, apalagi dalam puisi, memang, mempengaruhi gaya dan keindahan bahasa karya yang bersangkutan. Namun, penggunaan bentuk-bentuk bahasa kias tersebut haruslah tepat. Artinya, ia haruslah dapat mengginggik ke arah interpretasi pembaca yang kaya dengan asosiasi-asosiasi, di samping juga dapat mendukung terciptanya suasana dan nada tertentu. Selain itu, penggunaan bentuk-bentuk ungkapan itu haruslah baru dan segar, tidak hanya bersifat mengulang bentuk-bentuk tertentu yang telah banyak dipergunakan. Penggunaan ungkapan-ungkapan baru akan memberikan kesan kemurnian, kesegaran, kadang-kadang bahkan menggejutkan, dan

karenanya menjadi efektif. Kesan yang demikian, misalnya, dapat kita rasakan jika membaca novel *Burung-burung Melayar* di atas.

Gorys Keraf (1981) membedakan gaya bahasa berdasarkan langsung tidaknya makna ke dalam dua kelompok: gaya bahasa retorik dan kiasan. Gaya retorik adalah gaya bahasa yang maknanya harus diartikan menurut nilai lahirnya. Bahasa yang dipergunakan adalah bahasa yang mengandung unsur kelangsungan makna. Sebaliknya, gaya bahasa kiasan adalah gaya bahasa yang maknanya tidak dapat diartikan sesuai dengan makna kata-kata yang membentuknya. Untuk itu, orang haruslah mencari makna di luar rangkaian kata dan kalimat itu. Gaya bahasa kategori yang pertama terlihat lebih merupakan permainan struktur, sedangkan maknanya bersifat langsung. Oleh karena itu, pembicaraan bentuk itu dimasukkan ke dalam kelompok penyiasatan struktur di bawah, sedang pada bagian ini dibatasi pada bentuk kiasan.

Bentuk pengungkapan yang menggunakan bahasa kias jumlahnya relatif banyak, namun barangkali hanya beberapa saja yang kemunculannya dalam sebuah karya sastra relatif tinggi. Pemilihan dan penggunaan bentuk kiasan bisa saja berhubungan dengan selera, kebiasaan, kebutuhan, dan kreativitas pengarang. Bentuk-bentuk pujasana yang banyak dipergunakan pengarang adalah bentuk **perbandingan** atau **persamaan**, yaitu yang membandingkan sesuatu dengan sesuatu yang lain melalui ciri-ciri kesamaan antara keduanya, misalnya yang berupa ciri fisik, sifat, sikap, keadaan, suasana, tingkah laku, dan sebagainya. Bentuk perbandingan tersebut dilihat dari sifat kelengkapan pembandingan persamaannya dapat dibedakan ke dalam bentuk simile, metafora, dan personifikasi.

Simile menyaran pada adanya perbandingan yang langsung dan eksplisit, dengan menggunakan kata-kata tugas tertentu sebagai penanda keeksplisitan seperti: *seperti, bagai, bagaikan, sebagai, laksana, mirip*, dan sebagainya. Dalam penentuan bentuk ini, sesuatu yang disebut pertama dinyatakan mempunyai persamaan sifat dengan sesuatu yang disebut belakangan. Misalnya, bentuk pengungkapan yang berbunyi: "Di hadapan mereka Dukuh paruk kelihatan remang seperti seekor kerbau besar sedang lelap", atau "Langkahnya amat

lamban, mirip langkah-langkah seorang kakak pikun". Makna ungkapan simile dapat dipahami dengan lebih baik lewat konteks wacana yang bersangkutan. Contoh di atas misalnya, Dukuh Paruk yang remang disamakan dengan kerbau lelap, hal itu sekaligus menyaran pada makna kedudukan orang-orang Dukuh Paruk yang bagaikan kerbau.

Metafora, di pihak lain, merupakan gaya perbandingan yang bersifat tidak langsung dan implisit. Hubungan antara sesuatu yang dinyatakan pertama dengan yang kedua hanya bersifat sugestif, tidak ada kata-kata penunjuk perbandingan eksplisit. Kedua bentuk simile di atas misalnya, jika dihilangkan penanda hubungan eksplisitnya akan menjadi bentuk metafora seperti berikut: "Di hadapan mereka, Dukuh Paruk yang remang adalah seekor kerbau besar sedang lelap", dan "Langkahnya yang lamban (adalah) langkah-langkah seorang kakak pikun". Bentuk-bentuk metafora yang telah usang, atau telah sangat lazim dipergunakan, tampaknya cenderung akan kehilangan nilai metafornisnya. Artinya, bentuk-bentuk ini tidak lagi dianggap sebagai metafora, tidak lagi dianggap bermakna kias, misalnya ungkapan seperti *mengajar cita-cita, memegang jabatan, mata keranjang*, dan *jalan buana*. Ungkapan-ungkapan konotatif yang seperti dan inilah yang banyak dipergunakan dalam penuturan nonsastra dengan maksud untuk lebih mempercepat penahantian.

Personifikasi merupakan gaya bahasa yang memberi sifat-sifat benda mati dengan sifat-sifat seperti yang dimiliki manusia sehingga dapat beresikap dan berlingkah laku sebagaimana halnya manusia. Jadi, dalam personifikasi terdapat persamaan sifat antara benda mati dengan sifat-sifat manusia. Dengan demikian, personifikasi pun dapat dipandang sebagai gaya bahasa yang mendasarkan diri pada adanya sifat perbandingan dan persamaan. Berbeda halnya dengan simile dan metafora yang dapat membandingkan dua hal yang menyangkut apa saja sepanjang dimungkinkan, pembandingan dalam personifikasi haruslah manusia dan atau sifat-sifat manusia.

Gaya pemijasan lain yang kerap ditemui dalam berbagai karya sastra adalah metonimi, sinekdoke, hiperbola, dan paradoks. Metonimi merupakan sebuah gaya yang menunjukkan adanya pertautan atau

pertalian yang dekat. Misalnya, seseorang suka membaca karya-karya Ahmad Tohari kemudian dikatakan: "Ya suka membaca Tohari". Sinekdoke—yang berasal dari bahasa Yunani *synekdecheshai* yang berarti "menerima bersama-sama"—merupakan gaya yang juga tergolong gaya pertautan, mempergunakan sebagian untuk menyatakan keseluruhannya (*pars pro toto*), atau mempergunakan keseluruhan untuk menyatakan sebagian (*totum pro parte*). Hiperbola, di pihak lain, merupakan suatu cara penuturan yang bertujuan menekankan maksud dengan sengaja melebih-lebihkannya. Gaya ini banyak dijumpai dalam karya sastra, khususnya Eksi. Ungkapan Tohari untuk Dukuh Paruk sebagai "memiliki kebodohan langgeng" itu pun mengandung unsur berlebihan. Gaya paradoks, sebaliknya, adalah cara penekanan penuturan yang sengaja menampilkan unsur pertentangan di dalamnya. Ungkapan seperti "Ya merasa kesepian di tengah bergubelnya mamaisi metropofitan" adalah sebuah penuturan yang mengandung unsur pertentangan itu.

Untuk melakukan kerja analisis terhadap penggunaan bahasa kita ini, kita dapat mengajukan pertanyaan-pertanyaan sebagai berikut: (1) Bentuk pemajasan apa sajakah yang terdapat dalam karya Eksi itu, bagaimanakah wujud masing-masing, bentuk pemajasan apakah yang dominan? (2) Apakah penggunaan bentuk pemajasan itu tepat, atau bagaimanakah fungsi bentuk-bentuk itu untuk mencapai efek estetis, apakah koherensif dengan bentuk-bentuk pengungkapan yang lain? (3) Apakah penggunaan bentuk pemajasan itu dapat memberikan kemungkinan berbagai asosiasi makna?, dan sebagainya.

(2) Penyiasatan Struktur

Keefektifan sebuah wacana sangat dipengaruhi oleh bangunan struktur kalimat secara keseluruhan, bukan semata-mata oleh sejumlah bangunan dengan gaya tertentu. Namun, memang, dari semua unsur gramatikal yang ada itu sering terdapat sejumlah bangunan struktur tertentu yang menonjol, yang mampu memberikan kesan lain. Pembicaraan tentang struktur kalimat sebagai bagian retorika ini lebih ditunjukkan pada bangunan struktur kalimat yang menonjol tersebut.

struktur yang barangkali merupakan suatu bentuk penyimpangan, namun yang sengaja disusun secara demikian oleh penulisnya untuk memperoleh efek tertentu, khususnya efek estetis dan efeknya terhadap pembaca, atau pendengar jika berupa pidato.

Sama halnya dengan pemajasan yang dipandang orang sebagai salah satu bentuk *style*, penayagunaan struktur kalimat pun menghasilkan satu bentuk *style* yang lain. Yang pertama menekankan pengungkapan melalui penyiasatan makna, sedang yang kedua melalui penyiasatan struktur. Dalam kaitannya dengan tujuan untuk mencapai efek retorik sebuah pengungkapan, peranan penyiasatan struktur (*rhetorical figures* atau *figure of speech*) tampaknya lebih menonjol daripada pemajasan. Namun, keduanya pun dapat digabungkan. Pemajasan disampaikan melalui struktur yang bervariasi, struktur yang diiasati, sehingga dari segi ini pun akan terasa baru dan segar. Sebaliknya, bangunan struktur kalimat pun dapat untuk menekankan penyampaian pesan, baik yang bersifat langsung maupun kiasan. Dengan demikian, sebuah kalimat penuturan dapat saja mengandung gaya pemajasan sekaligus gaya penyiasatan struktur. Gaya penuturan yang demikian biasanya dapat lebih memberikan kesan retorik sekaligus kaya dengan asosiasi makna.

Ada bermacam gaya bahasa yang terlahir dari penyiasatan struktur kalimat. Salah satu gaya yang banyak dipergunakan orang adalah yang berangkat dari bentuk pengulangan, baik yang berupa pengulangan kata, bentuk kata, frase, kalimat, maupun bentuk-bentuk yang lain, misalnya gaya repetisi, paralelisme, anafora, polisindeton, dan asindeton, sedangkan bentuk-bentuk yang lain misalnya antitesis, aliterasi, klimaks, antiklimaks, dan pertanyaan retorik.

Repetisi dan anafora merupakan dua bentuk gaya pengulangan dengan menampilkan pengulangan kata atau kelompok kata yang sama. Kata atau kelompok kata yang diulang dalam repetisi bisa terdapat dalam satu kalimat atau lebih, dan berada pada posisi awal, tengah, atau di tempat yang lain. Misalnya, dalam penuturan yang berbunyi: "Rasus, dalam hati, *menyayangkan* Srintil, *menyayangkan* warga Dukuh Paruk, puaknya, *menyayangkan* sikap mereka yang memandang mortal hanya dari dunianya sendiri yang sempit". Anafora, di pihak lain,

menampilkan pengulangan kata-kata) pada awal beberapa kalimat yang berurutan. Jadi, anafora terjadi paling tidak dalam dua buah kalimat. Pengulangan anaforis dapat memberikan tekanan dan menunjang kesimetrisan struktur kalimat yang ditampilkan.

Paralelisme, di pihak lain, menyaran pada penggunaan bagian-bagian kalimat yang mempunyai kesamaan struktur gramatikal (dan menduduki fungsi yang sama pula) secara berurutan. Dengan demikian, paralelisme, sebagaimana halnya dengan repetisi, pada hakikatnya juga merupakan suatu bentuk pengulangan, yaitu pengulangan struktur gramatikal, pengulangan struktur bentuk. Penggunaan bentuk paralelisme dimaksudkan untuk menekankan adanya kesejajaran bangunan struktur yang menduduki posisi yang sama dan mendukung gagasan yang sederhana. Penggunaan bangunan struktur yang paralel dalam kalimat penuturan akan menghasilkan bentuk-bentuk pengungkapan yang retorik dan sekaligus metode di samping mempermudah pemahaman pembaca (atau pendengar) karena gagasan yang ingin disampaikan itu "dibungkus" dengan pola yang mirip. Bentuk-bentuk gramatikal yang paralel itu sendiri dapat berupa struktur kata, frase, ataupun kalimat, bahkan juga alinea.

Sebagai contoh misalnya, bentuk awalan *di-* dan *frase atributif* pada dua contoh kalimat berikut: "Di antara sejumlah warga itu terdapat ada yang *dipilih*, *dibatasi*, bahkan adakalanya *ditolak* untuk *diterima* sebagai anggota", dan "Perjuangan kemanusiaan adalah perjuangan *menegakkan martabat* dan *meningkatkan derajat kehidupan*". Di pihak lain, paralelisme kalimat terjadi jika terdapat beberapa kalimat berturutan yang menggunakan pola struktur yang sama, misalnya pola K (waktu)-S-P-O, atau pola-pola yang lain. Paralelisme alinea terjadi jika pola bentuk penyampaian gagasan pada sebuah alinea diulang pada alinea-alinea berikutnya.

Ada gaya lain yang mirip dengan, atau juga mempergunakan unsur, paralelisme, namun justru dimaksudkan untuk menyampaikan gagasan-gagasan yang bertentangan. Bentuk itu biasanya disebut sebagai gaya antitesis. Ide yang bertentangan itu dapat diwujudkan ke dalam kata atau kelompok kata yang berlawanan. Misalnya, sebuah penuturan yang berbunyi: "Kita sudah kehilangan banyak kesempatan,

harga diri, dan air mata, namun dari situ pula kita akan memperoleh pelajaran yang berharga".

Dua gaya bentuk pengulangan yang lain adalah polisindenton dan asindenton. Bentuk pengulangan pada polisindenton adalah berupa penggunaan kata tugas tertentu, misalnya kata "dan", sedang pada asindenton bentuk pengulangan itu berupa penggunaan partikel yang berupa "tanda koma". Gagasan-gagasan yang diapit oleh bentuk-bentuk pengulangan "dan" atau "tanda koma" itu adalah gagasan-gagasan yang sederhana, dan karenanya mendapat penekanan yang sama. Penggunaan kedua gaya ini pun, tentu saja jika diseling-seling dengan gaya-gaya yang lain, akan mampu membangkitkan efek retorik.

Penggunaan bentuk aliterasi dalam karya sastra tampaknya juga dapat dikaitkan dengan bentuk pengulangan. Bentuk penuturan aliterasi adalah penggunaan kata-kata yang sengaja dipilih karena memiliki kesamaan fonem-konsonan, baik yang berada di awal maupun di tengah kata. Penggunaan aliterasi terlihat intensif pada karya puisi, namun itu tak berarti tak pernah dimanfaatkan dalam fiksi.

Bentuk penyusunan struktur yang lain adalah gaya klimaks dan antiklimaks. Kedua bentuk itu dimaksudkan mengungkapkan dan menekankan gagasan dengan cara menampilkannya secara berurutan. Pada gaya klimaks, urutan penyampaian itu menunjukkan semakin meningkatnya kadar pentingnya gagasan itu, sedang pada antiklimaks bersifat sebaliknya, semakin mengendur.

Gaya yang berupa pertanyaan retorik—sebuah gaya yang banyak dimanfaatkan oleh para orator—menekankan pengungkapan dengan menampilkan semacam pertanyaan yang sebenarnya tak menghendaki jawaban. "Pertanyaan-pertanyaan" yang dikemukakan itu telah diantisipasi oleh asumsi bahwa hanya terdapat satu jawaban yang mungkin, di samping penutar juga mengasumsikan bahwa pembaca (pendengar) telah mengetahuinya jawabannya.

Sebenarnya masih banyak bentuk-bentuk penyusunan struktur yang lain yang sering dikategorikan sebagai "gaya", namun dengan sejumlah contoh pembicaraan di atas kiranya sudah cukup memadai. Hal itu disebatkan bentuk-bentuk itulah yang banyak muncul dalam berbagai karya fiksi. Untuk keperluan analisis style dalam jenis ini, kita

dapat menggunakan pertanyaan-pertanyaan seperti yang diajarkan dalam analisis gaya pemajasan di atas.

(3) Pencitraan

Melalui ungkapan-ungkapan bahasa tertentu yang ditampilkan dalam karya sastra, kita sering merasakan indera ikut terangsang; seolah-olah kita ikut melihat atau mendengar apa yang dilukiskan dalam karya tersebut. Tentu saja kita tidak melihat dan mendengar dengan mata dan telinga telanjang, melainkan melihat dan mendengar secara imajinasi. Penggunaan kata-kata dan ungkapan yang mampu membangkitkan tanggapan indera yang demikian dalam karya sastra disebut sebagai pencitraan.

Dalam dunia kesastran dikenal adanya istilah *citra* (*image*) dan *pencitraan* (*imagery*) yang keduanya merujuk pada adanya reproduksi mental. Citra merupakan sebuah gambaran berbagai pengalaman indera yang diungkapkan lewat kata-kata, gambaran berbagai pengalaman sensoris yang diungkapkan oleh kata-kata. Pencitraan, di pihak lain, merupakan kumpulan *citra*, *the collection of images*, yang dipergunakan untuk melukiskan objek dan kualitas tanggapan indera yang dipergunakan dalam karya sastra, baik dengan deskripsi secara harfiah maupun secara kias (Abrams, 1981: 78; Kenny, 1966: 64). Macam pencitraan itu sendiri meliputi kelima jenis indera manusia : **citraan penglihatan** (visual), **pendengaran** (auditoris), **gerakan** (kinestetik), **rasaan** (taktil termal), dan **penciuman** (olfaktor), namun pemanfaatannya dalam sebuah karya tidak sama intensitasnya.

Pencitraan merupakan suatu gaya penuturan yang banyak dimunculkan dalam penulisan sastra. Ia dapat dipergunakan untuk mengkonkretkan pengungkapan gagasan-gagasan yang sebenarnya abstrak melalui kata-kata dan ungkapan yang mudah membangkitkan tanggapan imajinasi. Dengan daya tanggapan indera imajinasinya, pembaca akan dapat dengan mudah membayangkan, merasakan, dan menangkap pesan yang ingin disampaikan pengarang. Pencitraan memberikan kemudahan bagi pembaca. Ia merupakan sarana untuk memahami karya sekalisus merupakan gaya untuk memperindah penuturan. Kecepatan

penulisan bentuk pencitraan tertentu yang sesuai berarti pula kecepatan bentuk pengungkapan bahasa, kecepatan stil.

Contoh pengungkapan yang mengandung pencitraan, misalnya dalam baris-baris kalimat novel *Bintang-bintang Manar* yang dikutip di atas: "Dan dengan enaknya tanpa tahu malu perempuan-perempuan itu turun, membalik, mengangkat kain hingga pantat mereka menonjol serba pelek kemerdekaan. Tanpa tergesa-gesa kedua bola merdeka itu dicekup di dalam air, sambil omong-omong dengan rekannya. Biasanya pantat-pantat itu putih dan halus halus". Membaca baris-baris tersebut kita seolah-olah dapat melihat keadaan yang digambarkan pengarang secara konkret, walau hanya terjadi di dalam khayal.

Pencitraan yang dicontohkan di atas berupa deskripsi citraan secara harfiah. Bentuk pencitraan dalam sastra banyak juga yang bersifat kiasan, umpamanya yang berupa perbandingan-perbandingan. Misalnya, ungkapan yang berbunyi "Hatinya telah patah arang", menggambarakan keadaan hati yang bagaikan "arang patah", yang tak mungkin disambung lagi. Keadaan "arang yang patah" dapat dengan mudah dibayangkan, tetapi sulit membayangkan "hati yang patah". Oleh karena itu, ungkapan "patah arang" dapat mengkonkretkan suasana hati. Dengan demikian, bentuk atau gaya pencitraan dapat muncul sekalisus lewat kalimat dengan gaya pemajasan, dan keduanya pun dapat bergabung dalam satu kalimat dengan gaya penyiasatan struktur.

Analisis pencitraan terhadap sebuah karya fiksi dapat dilakukan dengan mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang mirip dengan pertanyaan-pertanyaan yang diajukan pada gaya pemajasan (dan penyiasatan struktur) di atas. Selanjutnya, berdasarkan hasil analisis itu diinterpretasikan karakteristik stil sebuah karya secara keseluruhan.

d. Kohesi

Antara bagian kalimat yang satu dengan bagian yang lain, atau kalimat yang satu dengan yang lain, terdapat hubungan yang bersifat mengaitkan antarbagian kalimat atau antarkalimat itu. Bagian-bagian dalam sebuah kalimat, atau kalimat-kalimat dalam sebuah alinea, yang masing-masing mengandung gagasan, tidak mungkin disusun secara

acak. Antarunsur tersebut secara alami dihubungkan oleh unsur makna unsur semantik. Hubungan semantik merupakan bentuk hubungan yang esensial dalam kohesi yang mengartikan makna-makna dalam sebuah teks (Halliday & Hasan, 1989: 73). Hubungan itu mungkin bersifat eksplisit yang ditandai oleh adanya kata penghubung, atau kata-kata tertentu yang bersifat menghubungkan, namun mungkin juga hanya berupa hubungan kelogisan, hubungan yang disimpulkan (oleh pembaca) (*inferred connection*), hubungan implisit. Hubungan tersebut dalam ilmu bahasa disebut kohesi (*cohesion*; Kenning).

Untuk mengungkapkannya sebuah gagasan yang utuh, tiap bagian kalimat, tiap kalimat, atau tiap alinea, yang dimaksudkan untuk mendukung gagasan itu haruslah dihubungkan satu dengan yang lain, baik secara eksplisit, implisit, maupun keduanya secara bersamaan atau bergantian. Untuk mengungkapkannya dalam sebuah karya yang sekilas mendukung tujuan estetis, perhatikan dan atau penggunaan bentuk-bentuk kohesi tersebut memertukan penyiasatan.

Penghubungan antarunsur sebuah teks pada hakikatnya merupakan penghubungan makna dan referensi, namun biasanya orang lebih melihatnya dari segi sarana formal sebagai penanda hubungannya. Misalnya sebuah kalimat: "Tato dan Atik saling mencintai, tetapi mereka tidak dapat kawin", memiliki kata sambung "dan" yang menghubungkan Tato dan Atik yang telah disebut pada klausa sebelumnya. Kata-kata "dan, tetapi", dan "mereka" dalam kalimat tersebut memperolehkan adanya dua macam kohesi himer: sambungan (*linkage*) dan rujuk-silang (*cross-reference*) (Leech & Short, 1981, 1981: 244). Sambungan merupakan alat kohesi yang berupa kata-kata sambung, sedangkan rujuk-silang berupa sarana bahasa yang menunjukkan kesamaan makna dengan bagian yang direrensi.

Penanda kohesi yang berupa sambungan dalam bahasa Indonesia ada banyak sekali dan berbeda-beda fungsinya. Ia dapat berupa kata-kata tugas seperti: "dan, kemudian, sedang, tetapi, namun, melainkan, bahwa, sebab, jika, maka", dan sebagainya yang menghubungkan antarbagian kalimat, sebagai preposisi ataupun konjungsi. Penanda kohesi yang menghubungkan antarkalimat biasanya berupa kata atau kelompok kata seperti: "jadi, dengan demikian, akan tetapi, oleh karena

itu, di samping itu", dan sebagainya. Jika membaca beberapa karya fiksi, kita akan menemukan pengarang yang "royal" dengan alat kohesi sambungan, misalnya kata "dan" yang sering mengawali sebuah kalimat, namun ada juga yang mempergunakan secara efisien dan hati-hati. Penggunaan kata sambung "dan" di tengah kalimat sebagai penghubung antarbagian kalimat bahkan sering didayagunakan menjadi sebuah gaya polisindeton.

Rujuk-silang, yang merupakan penyebutan kembali sesuatu yang telah dikemukakan sebelumnya, merupakan alat pengulangan makna dan referensi. Bentuk pengulangan yang paling nyata—yang dikenal dengan pengulangan formal—adalah berupa pengulangan kata atau kelompok kata yang sama. Namun, kohesi pun mengenal adanya prinsip pengurangan (*reduction*), yaitu yang memungkinkan kita untuk menyingkat apa yang akan disebut kembali atau untuk menghindari pengulangan bentuk yang sama (Leech & Short, 1981: 246). Selain itu, penyingkatan atau pengurangan itu pada umumnya dilakukan jika sesuatu yang diuraikan sebelumnya itu panjang sehingga jika diuraikan kembali seperti apa adanya akan merupakan pemborosan yang justru menyebabkan tidak efisien dan efektifnya penuturan itu. Penyingkatan dan penggantian itu dapat pula terjadi pada penggunaan bentuk persona.

Bentuk penyingkatan, pengurangan, atau penggantian yang banyak dipergunakan adalah berupa pemakaian kata-kata ganti persona, seperti "kalian, kau, sekali, kami, kita dan mereka". Misalnya, kata "mereka" pada contoh di atas dimaksudkan untuk mengulang, menyingkat, dan sekaligus menggantikan "Tato" dan "Atik". Bentuk penyingkatan yang berupa bentuk klitik "-nya" dapat dipakai untuk menggantikan persona tertentu atau sesuatu yang lain yang bukan persona. Bahkan, kata "ia, dia" tampaknya kini juga banyak dipergunakan untuk menggantikan sesuatu yang juga bukan persona (contohnya dapat dijumpai dalam stile penulisan buku ini). Bentuk penyingkatan yang lain misalnya kata tunjuk "itu" dan "ini" untuk menggantikan sebuah frase, dan sebagainya. Bentuk-bentuk penyingkatan tersebut dilihat dari sudut pandang lain dapat disebut sebagai deksis. Namun, penggunaan berbagai bentuk penggantian dan atau

penyingkatan tersebut haruslah tetap mendukung kejelasan hubungan makna.

Penggunaan kohesi mukai-silang sebagai sarana memperoleh efek estetis dalam karya sastra biasanya ditempuh melalui dua cara: (1) pengulangan ekspresif (*expressive repetition*) dan (2) variasi anggun, variasi elegan (*elegant variation*) (Leech & Short, 1981: 247). Wujud pengulangan ekspresif adalah pengulangan formal. Pengulangan ini sendiri merupakan suatu bentuk penekanan makna dan kesan emosi, ekspresif, di samping juga untuk memperkuat sifat paralelisme kalimat. Gaya repetisi dan anafora seperti dibicarakan di atas dapat pula dijadikan contoh di sini. Contoh lain misalnya penggunaan kata "keindahan" pada penuturan berikut.

"Keindahan itu adalah matahari yang tahu diri, menarik cahayanya dari ladang dan sawah-sawah, yang di malam hari menemani cahaya bulan. Dan keindahan itu adalah bunga bangkai yang tiada berbudi, tapi mekar dalam keharumannya karena persukutannya dengan alam semesta. Keindahan itu adalah penyerahan diri, Sukses! Kini terbanglah bersama keindahanmu itu," kata Begawan Wisnawa.

(*Anak Bangsa Menggiring Angin*, 1993: 12-3)

Wujud kohesi yang merupakan bentuk penyingkatan dan sekaligus berupa pengulangan ekspresif, misalnya pada penggunaan kata "mereka" pada contoh berikut.

"Lihatlah, berjuta-juta manusia yang mengiringi kami. Mereka ini belum lelah dengan dosa-dosanya. Pandanglah laju mereka. Kami ingin mereka tetap menangi, karena memang demikian kebetulan mereka. Jangan sampai tangis mereka diubah menjadi kebahagiaan oleh kesucian Wisnawa dan Sukses, yang kini sudah diambang *Sasra Jendra*."

(*Anak Bangsa Menggiring Angin*, 1993: 19)

Kata "mereka" di atas untuk menggantikan kelompok kata yang relatif panjang: "berjuta-juta manusia yang mengiringi kami". Jadi, penggunaan "mereka" berfungsi mempersingkat penuturan, di samping

juga berfungsi ekspresif. Kata "kami" di atas sebenarnya juga menyingkat dan menggantikan penyebutan makhluk-makhluk seperti: *Wardawong, singa barong, jerangkong, banaspati, dan belangantandan* yang telah disebutkan sebelumnya, namun tak terlihat dalam kutipan itu.

Variasi anggun sebenarnya juga didasarkan diri pada prinsip pengulangan, namun dengan mempergunakan bentuk pengungkapan lain. Ia mungkin berupa penggunaan bentuk-bentuk sinonim. Khususnya sinonim berdasarkan kelayakan konteks. Artinya, berdasarkan konteks yang bersangkutan kata-kata itu dapat menyaran pada makna yang sama, bukan berdasarkan sinonim kata lepas. Misalnya, kata-kata: "keintiman, keduaan, kekawanan", dan "kebersamaan" dalam konteks tertentu dapat bermakna sama: "hubungan laki perempuan".

Selain itu, variasi elegan juga dapat berupa penggunaan sinonim bentuk ekspresi, penggunaan bangunan struktur yang berbeda, namun maksudnya kurang lebih sama. Jadi, seperti yang disebut dalam pembicaraan stile di atas, yang berbeda adalah hanya yang menyangkut struktur lahir, sedang struktur batinnya kurang lebih sama. Misalnya penuturan dalam kalimat: "Srintil heran mengupa Nyai Kertareja tak mengerti keadaan dirinya, juga warga Dukuh Paruk lainnya". Kata "juga" merupakan bentuk pengungkapan secara lain dari ekspresi "tak mengerti keadaan dirinya". Dengan demikian, penggunaan kata "juga" dalam konteks itu, selain berupa pemanfaatan alat kohesi bentuk variasi elegan, sekaligus juga berupa penyingkatan.

Untuk keperluan analisis kohesi —walaupun mungkin orang beranggapan bahwa unsur kohesi tak begitu penting perannya dalam stile kesastraan— kita dapat melakukannya dengan mengajukan pertanyaan-pertanyaan berikut. (1) Alat kohesi apa sajakah yang dipergunakan dalam karya itu, apa yang menonjol? (2) Bentuk kohesi rujuk-silang apa sajakah yang dipergunakan, apa yang menonjol? (3) Apa peran kohesi bagi stile karya secara keseluruhan? dan sebagainya.

Jika menganalisis unsur bahasa sebuah karya fiksi dengan melibatkan semua unsur stile di atas, dimungkinkan sekali terjadi ketumpangtindihan. Artinya, sebuah bentuk yang sudah diidentifikasi sebagai suatu bentuk unsur stile tertentu berdasarkan ciri tertentu

yang lain, mungkin saja dapat juga diidentifikasi dan dikategorikan ke dalam unsur-unsur *style* yang lain lagi. Misalnya, sebuah kalimat sudah dikelompokkan ke dalam bentuk bahasa figuratif pemajasan dan penyiasatan struktur sekuitus, namun dilihat dari unsur penanda koheisi pun dapat dikelompokkan ke beberapa jenis. Atau, sebaliknya. Hal itu wajar saja terjadi. Bahkan, sebuah kalimat yang dapat dikategorikan ke dalam berbagai gaya itu menunjukkan bahwa pengungkapan itu padat, efektif, dan untuk memperoleh tujuan esthetisnya didukung oleh berbagai bentuk *style*.

3. PERCAKAPAN DALAM NOVEL

a. Narasi dan Dialog

Sebuah karya fiksi umumnya dikembangkan dalam dua bentuk penuturan: narasi dan dialog. Kedua bentuk tersebut hadir secara bergantian sehingga cerita yang ditampilkan menjadi tidak bersifat monoton, terasa variatif, dan segar. Sebuah novel yang hanya dituturkan dengan teknik narasi saja, atau dengan dialog yang amat sedikit, misalnya, di samping terasa monoton juga akan membosankan. Apalagi jika stilusnya kurang menarik. Pembaca akan cepat "payah". Dalam hal penyampaian informasi kepada pembaca, teknik narasi dan dialog, dapat dipergunakan secara saling melengkapi. Informasi tertentu mungkin lebih tepat diungkapkan dengan gaya narasi, sedang informasi tertentu yang lain akan lebih mengesan dan meyakinkan dengan gaya percakapan.

Pengungkapan bahasa dengan gaya narasi—dalam hal ini yang saya maksudkan adalah semua penuturan yang bukan bentuk percakapan—sering dapat menyampaikan sesuatu secara lebih singkat dan langsung. Artinya, pengarang mengisahkan ceritanya secara langsung, pengungkapan yang bersifat menceritakan, *telling*. Ia dapat berupa peluasan dan atau penceritaan tentang latar, tokoh, hubungan antar-tokoh, peristiwa, konflik, dan lain-lain. Bentuk narasi dapat menceritakan sesuatu secara singkat sebab pengarang biasanya cenderung menutur-

kannya secara singkat juga. Pengarang cenderung memilih peristiwa dan tindakan, konflik, atau hal-hal lain yang menarik dari perjalanan hidup tokoh untuk diceritakan. Jika dilihat dari segi hubungan antara tokoh cerita dengan pembaca, komunikasi yang dilakukan menjadi bersifat tak langsung. Pembaca tak "mendengar" sendiri kata-kata dan percakapan antara para tokoh sebab percakapan itu (berupa kalimat langsung) telah diaktualisasikan oleh pengarang. Namun, bukankah terdapat berbagai peristiwa yang tidak mengandung percakapan sehingga hanya mungkin diinformasikan lewat bentuk narasi?

Dalam pengungkapan bahasa bentuk percakapan, seolah-olah pengarang membiarkan pembaca untuk melihat dan mendengar sendiri kata-kata seorang tokoh, percakapan antartokoh, bagaimana wujud kata-katanya dan apa isi percakapannya. Gaya dialog dapat memberikan kesan realistik, sungguh-sungguh, dan memberi penekanan terhadap cerita atau kejadian yang dituturkan dengan gaya narasi. Sebaliknya, gaya dialog pun hanya akan terasa hidup dan terpahami dalam konteks situasi yang diciptakan dan dikisahkan lewat gaya narasi. Dengan demikian, pengungkapan bentuk narasi dan percakapan dalam sebuah novel haruslah berjalan seiring, sambung-menyambung, dan saling melengkapi.

Penuturan bentuk dialog tak mungkin hadir sendiri tanpa disertai (atau menyatu dengan) bentuk narasi, sebaliknya, bentuk narasi dapat hadir tanpa dialog, walau mungkin terasa dipaksakan, misalnya dalam sebuah cerita yang relatif pendek. Percakapan yang terjadi baru akan efektif jika telah jelas konteks berlangsungnya sebuah penuturan, misalnya yang menyangkut masalah: di mana, kapan, antarsapa, masalah apa, dalam situasi bagaimana, dan sebagainya. (Dalam konteks sosiolinguistik, hal itu sesuai dengan apa yang dikemukakan oleh Hymes dengan akronimnya yang terkenal: *SPEAKING*: *S*: scene, *P*: *participants*, *E*: ends, *A*: act, *K*: key, *I*: instrument, *N*: norms, dan *G*: genre). Sebuah percakapan yang hadir dalam kalimat pertama sebuah novel, bahkan mungkin juga pada awal bab-bab sebuah novel, tidak akan begitu saja dapat dipahami pembaca sebelum mereka mengetahui konteks situasinya, dan hal itu baru diceritakan pada kalimat-kalimat berikutnya yang biasanya berbentuk narasi. Dengan mengetahui

konteks situasi pembicaraan, pembaca pun akan dapat mempertimbangkan apakah sebuah percakapan itu efektif, hidup, segar, wajar, atau sebaliknya. Dalam hal ini unsur pragmatik pembicaraan memegang peranan penting.

"Tapi bagaimana si Dora? Dia sudah terima itu cincin?"
 "Udah! Tapi kan betul yang kubilang tadi. Semua cewek itu anak wewe."

"Dia gembira menerima hadiah?"

"Bah! Terhulu amat kelewat gembira."

"Betul?"

"Sampai ia tunjukkan suratmu pada semua cewek dan cewek, sambil menertawakan kau. Sudahlah, semua cewek itu brengsek."

(*Beruang-buang Melayar*, 1981: 9)

Sepenggal percakapan di atas diapit oleh penuturan bentuk narasi. Berdasarkan kata per kata kita akan dapat mengerti arti percakapan itu. Namun, bentuk percakapan di atas akan terasa hidup dan segar serta dapat dipahami makna keseluruhnya jika telah jelas konteks situasinya. Konteksnya itu sendiri yang telah diberikan sebelumnya dituturkan dalam bentuk narasi. Contoh di atas sekadar menunjukkan betapa bentuk narasi dan dialog saling mendukung dan menghidupkan dalam sebuah novel.

b. Unsur Pragmatik dalam Percakapan

Percakapan yang hidup dan wajar, walau hal itu terdapat dalam sebuah novel, adalah percakapan yang sesuai dengan konteks penakutannya, percakapan yang mirip dengan situasi nyata penggunaan bahasa. Bentuk percakapan yang demikian bersifat pragmatik. Istilah pragmatik itu sendiri mungkin diartikan pada beberapa pengertian yang berbeda, namun intinya adalah mengacu pada (telah) penggunaan bahasa yang mencerminkan kenyataan. Dalam situasi nyata, orang menggunakan bahasa tak hanya berurusan dengan unsur bahasa itu sendiri, melainkan juga mempertimbangkan unsur-unsur lain yang di

luar konteks bahasa: konteks ekstralinguistik.

Konteks yang di luar bahasa inilah—sering juga disebut sebagai faktor penentu—yang justru lebih menentukan wujud percakapan. Faktor-faktor itu antara lain berupa situasi berlangsungnya percakapan, orang-orang yang terlibat, masalah yang dipercakapkan, tempat terjadinya percakapan, dan sebagainya. Ketepatan penggunaan bahasa secara pragmatik tidak semata-mata dilihat dari ketepatan leksikal dan sintaksis, melainkan juga ketepatannya sesuai dengan konteks pembicaraan. Ketepatan penggunaan bahasa percakapan adalah ketepatan konteks situasi, maka bentuk percakapan dalam sebuah situasi belum tentu tepat untuk situasi yang lain. Berikut dikutipkan sebuah percakapan dalam novel *Carling* dengan konteks situasi di sebuah pasar.

Pasar adalah pasar, di mana perminaan, penawaran, dan penentuan tempoonya. Saudagar Pekalongan akan datang. Dengan lopi bagus, kacangata hitam, jam tangan gemerlapan, serta cincin terbuat akik di hampir semua jarinya.

"Bagaimana, Bu Bei, jadi?"

"Jadi apunnya?" jawab Bu Bei sambil mengulum jeruk.

"Yang mana ini? Tun apa Mi yang diberikan?"

"Kok tanya saya?"

"Habis kalau tanya orangnya langsung, cuma senyum saja."

"Iya, Mi?" tanya Bu Bei. Yuni senyum, menunduk. Antara

sepertiga tak peduli, dan dua pertiga menantang. "Iya, Tun? Ini

pakdemu ini saudagar gede dari Pekalongan."

"Takut dimarahi yang di rumah," jawab Tun.

"Ya jangan sampai tahu."

"Lama-lama bisa tahu," kata Tun berrani. "Tidak enak

mengganggu orang yang sudah tenang."

"Babor-nya saja ah, kalau anaknya tidak mau."

Bu Bei mengikik. Biji jeruk diemparkan ke saudagar

Pekalongan.

"Saya sudah tua. Kalau ada yang masih *kinis-kinis* kenapa cari yang tua. Ini mau ambil apa? Tapiak? Ada yang bagus. Mi... ambikan taplak yang baru jadi itu. Pilihlah yang bagus. Pakdemu ini kalau cacat sedikit saja tidak mau. Ingusnya yang mulus..."

(*Carling*, 1986: 42-3)

Kutipan di atas merupakan sebuah percakapan yang wajar dan khas sesuai dengan konteks situasinya, percakapan santai antara para pedagang di pasar: Bu Bei, sang majikan, Yuni dan Yutan, pembantu Bu Bei, dan saudagar dari Pekalongan. Percakapan tersebut ditandai dengan dipergunakannya unsur-unsur leksikal dari bahasa Jawa seperti *kok, babon*, dan *kinya-kinis*. Kalimat-kalimat yang dipergunakan pun pendek-pendek di samping adanya penghilangan unsur-unsur tertentu sehingga menjadikannya sebagai kalimat tak sempurna, dan menyaran pada intonasi tertentu jika dibaca. Hal-hal tersebut menunjukkan bahwa percakapan di atas mencerminkan realitas penggunaan bahasa yang bersifat pragmatik.

Untuk memahami sebuah percakapan yang memiliki konteks tertentu, kita tak dapat hanya mengandalkan pengetahuan leksikal dan sintaksis saja, melainkan harus pula disertai dengan interpretasi pragmatik (Leech & Short, 1981: 290). Dengan menyatakan konteks pragmatiknya, makna sebuah percakapan akan dapat lebih dipahami secara penuh. Banyak kalimat percakapan yang mudah dipahami baik secara leksikal maupun sintaksis, namun jika unsur pragmatiknya diabaikan, maknanya kurang dimengerti, atau paling tidak hanya sampai pada makna yang tersurat saja. Makna sebuah percakapan dalam banyak hal lebih ditentukan oleh konteks pragmatiknya, dan hal itu tidak diungkapkan langsung dengan unsur bahasa, melainkan hanya lewat kode-kode tertentu (budaya) yang "seharusnya" telah menjadi milik pembaca.

Pemahaman terhadap percakapan seperti tersebut dalam konteks pragmatik disebut *implikatur* (*implicature*), yang sebenarnya merupakan kependekan dari *conversational implicature*, "*implikatur percakapan*" (Levinson, 1984: 98—100). Konsep implikatur merupakan hal yang esensial dalam pragmatik. Implikatur merupakan sebuah contoh paradigmatik dari hakikat dan kekuatan penjelasan pragmatik terhadap fenomena linguistik. Ia memberikan penafsiran pragmatis yang mampu melewati dan menembus batas-batas struktural linguistik. Konsep implikatur mampu memberikan penjelasan fungsional secara signifikan terhadap fakta-fakta linguistik.

Kontribusi adanya *nosi implikatur* dalam kegiatan berbahasa

adalah ia mampu memberikan makna secara lebih dari sekedar apa yang dikatakan pembicara. Ia mampu menjembatani "jurang pemisah" antara apa yang secara nyata diucapkan (yang biasanya dengan sedikit bahasa) dengan apa yang sesungguhnya dimaksudkan. Ia terlibat mempengaruhi ruhi penyederhanaan substansial baik dalam struktur maupun isi deskripsi semantis. Namun, orang yang mampu memahami implikatur sebuah percakapan hanyalah orang yang menguasai bahasa, kebiasaan, konvensi budaya, dan mengetahui konteks percakapan itu. Hal itu dapat dijelaskan dengan mengambil contoh pembicaraan pada kutipan di atas.

Percakapan itu dimulai dengan kata-kata saudagar: "Bagaimana, Bu Bei, jadi?", boleh jadi memang mengandung ketidakjelasan bagi pembaca yang tidak mengerti konteks pembicaraan seperti itu, termasuk konteks situasi pembicaraan di pasar antara orang-orang yang telah akrab, atau pembaca yang tak mampu membuat implikatur-implikatur. Pertanyaan saudagar tersebut maksudnya adalah mengkonfirmasi keinginannya untuk memperistri Mi atau Tun, menjadi istri yang kesekian, terhadap majikannya, Bu Bei.

Dengan demikian, kita pembaca seharusnya membayangkan bahwa sebelum terjadinya percakapan di atas pernah dipercakapkan masalah "lamaran" itu. Mi atau Tun ternyata menolak, tidak mau. Kata-kata seperti *istri, lamaran, istri kesekian, saudagar telah beristri, tak mau*, tidak diucapkan dalam percakapan itu secara eksplisit. Namun, hal itu dapat difisirkan berdasarkan kata-kata yang terucap dan konteks yang mendukungnya, misalnya jawaban penolakan Tun yang berbunyi: "Takut dimarahi yang dirumah". Dalam konteks percakapan di atas, kalimat Tun itu memberikan banyak informasi kepada pembaca: saudagar itu bermaksud memperistri Tun atau Mi, saudagar itu pernah mengutarakan niatnya sebelumnya, saudagar itu telah beristri, istrinya itu mungkin memarahi Tun jika ia mau diperistri, maka Tun menolak permintaan saudagar itu, Makna-makna seperti itu kesemuanya tidak diungkapkan dengan kata-kata dan hanya berupa tafsiran kita pembaca lewat kemampuan membuat implikatur-implikatur.

Ucapan Bu Bei: "Saya sudah tua. Kalau ada yang masih *kinis-kinis* kenapa cari orang tua", masih menyambung soal "lamaran" saudagar Pekalongan tersebut. Namun, ucapan berikutnya: "Ini mau

ambil apa? Taplak? Ada yang bagus? , sudah berganti ke masalah lain: masalah dagang. Adanya alih pembicaraan tersebut hanya dapat diketahui jika kita mampu membayangkan situasi. Kata Bu Bei selanjutnya: "Mi . . . , ambikan taplak yang baru itu. Pilihkan yang bagus. . . .", juga kompleks: bermakna memintah Mi, pembantunya, promosi terhadap barang dagangannya, menyangkut sang saudagar namun sekaligus terimplisit promosi dan rayuan. Bahkan kata-kata "inginnya yang mulus" mungkin sekaligus memperolok saudagar itu yang ternyata masih menginginkan perempuan muda. Hal hal tersebut sekali lagi menunjukkan bahwa pemahaman terhadap makna sebuah percakapan haruslah selalu disertai dengan pemahaman unsur pragmatiknya.

Novel dapat menghadirkan konteks situasi yang bermacam-macam: resmi, formal, serius, santai, akrab, atau yang lain. Percakapan yang menyertai situasi-situasi tersebut haruslah menyesuaikan. Penggunaan kata dan leksikal daerah (Jawa) seperti percakapan di atas menunjukkan bahwa percakapan itu bersifat tak resmi dan akrab. Kalimat-kalimat yang dipergunakan sering mengalami pemendekan atau penghilangan unsur-unsur tertentu, misalnya unsur subjek, predikat, atau yang lain. Namun demikian, percakapan tetap komunikatif dan amat wajar. Jika terjadi sebaliknya, yaitu dengan kalimat-kalimat utuh dan panjang, percakapan justru terasa kaku dan tidak pragmatik. Penghilangan unsur-unsur kalimat dalam percakapan tak akan mengaburkan informasi sebab penuturan yang bersangkutan didukung oleh konteks.

c. Tindak Ujar

Salah satu hal yang penting dalam interpretasi percakapan secara pragmatik, konsep yang menghubungkan antara makna percakapan dengan konteks, adalah konsep tindak ujar (*speech acts*), sebuah konsep yang dikembangkan oleh Austin (1962) dan Searle (1969) (lewat Leech & Short, 1981: 290). Konsep tersebut berangkat dari adanya kenyataan bahwa, jika seseorang mengucapkan kalimat-kalimat dalam percakapan yang dilakukan umumnya disertai oleh adanya *perform acts* yang berbeda-beda. Misalnya, penampilan tindak ujar

yang berupa penjelasan, pernyataan, permintaan, perintah, dan sebagainya. Bagaimana dan apa wujud penampilan tindak ujar para pelaku percakapan ditentukan oleh konteks percakapan itu sendiri yang tentunya juga tergantung pada "keperluan".

Bentuk penampilan tindak ujar dapat diketahui dari makna kalimat (-kalimat) yang bersangkutan, namun sering juga pembicara menekankannya dalam wujud kata kerja tertentu. Misalnya, ucapan: "datanglah kemari" diegaskan menjadi "Saya mengharapmu datang kemari". Contoh tersebut sekaligus menunjukkan bahwa kalimat dengan makna yang kurang lebih sama, dapat dituturkan secara lain yang menyaran pada tindak ujar yang berbeda. Ucapan: "Datanglah kemari" berupa kalimat perintah, "Maukah kau datang kemari?" kalimat tanya, sedang "Saya mengharap kau datang kemari", kalimat pernyataan. Bentuk-bentuk penampilan yang berupa **perintah, tanya, dan pernyataan** inilah, antara lain, yang disebut tindak ujar. Penggunaan kalimat secara berbeda dengan makna yang kurang lebih sama, seperti telah dikemukakan, merupakan salah satu cara pemilihan style.

Austin membedakan penampilan tindak ujar ke dalam tiga macam tindak, yaitu **lokusi, ilokusi, dan perlokusi**. Tindak bahasa lokusi (*locutionary speech acts*) adalah suatu bentuk ujaran yang mengandung makna adanya hubungan antara subjek dengan predikat, pokok dengan sebutan, atau antara topik dengan penjelasan. Misalnya ucapan: "Aku akan memainkan bunyi gendang", kata "aku" merupakan subjek, dan "akan memainkan bunyi gendang" predikat. Wujud hubungan antara subjek predikat tersebut, dalam bahasa Indonesia, lebih lanjut dapat dibedakan secara rinci ke dalam hubungan antara: pelaku dan perbuatan (misalnya: "Rasus diciumnya"), yang diterangkan dan yang menerangkan (misalnya: "Matanya sayu"), dan yang digolongkan dan yang menggolongkan (misalnya: "Rasus seorang tentara").

Tindak ujar ilokusi merupakan bentuk-bentuk ujaran yang dibedakan berdasarkan intonasi kalimat. Dalam konteks ketatabahasaan, kita kenal adanya intonasi kalimat (baca: intonasi ujaran) berita atau pernyataan, tanya, perintah, permohonan, atau intonasi kalimat yang lain. Berdasarkan konsep ini, sebuah kalimat ujaran dapat dimasukkan ke dalam jenis-jenis tertentu tindak ujar ilokusi walau mungkin saja

makna yang disarankan kurang lebih sama. Contoh-contoh di atas memperlihatkan hal tersebut. Kalimat-kalimat percakapan dalam sebuah novel dapat dikelompokkan ke dalam tindak-tindak ilokusi tertentu berdasarkan rambu-rambu yang diberikan pengarang.

Dalam percakapan yang pragmatik sering terdapat banyak kalimat ujaran yang tidak lengkap, mungkin berupa penghilangan (baca: tidak diucapkannya) unsur subjek, predikat, atau objek. Hal itu dimungkinkan terjadi, dan tetap komunikatif, karena percakapan telah dikuasai oleh konteks situasi. Kalimat ujaran yang tidak lengkap demikian, tentunya tidak dapat dipandang sebagai tindak ilokusi yang menyiratkan adanya hubungan subjek predikat di atas. Namun, ucapan tidak lengkap tersebut memiliki salah satu bentuk tindak ujar ilokusi, bahkan mungkin perlokusi. Misalnya, ucapan: "O, Ya", tidak memiliki unsur kelengkapan sebagai kalimat lengkap, namun ia berwujud kalimat tanya (ilokusi), dan mungkin menyiratkan pada makna minta penjelasan lebih lanjut, terkejut, atau bahkan mungkin mengejek (perlokusi).

Berdasarkan konsep bahwa tindak ujar ilokusi membedakan bentuk ujaran berdasarkan intonasi kalimat, sebuah kalimat ujaran dapat saja dimasukkan ke dalam jenis-jenis tertentu tindak ilokusi yang berbeda walau secara makna kurang lebih sama. Atau sebaliknya, jenis tindak ilokusinya sama, namun maknanya dapat berbeda. Ucapan: "Datanglah kemari" dengan "Maukah kamu datang kemari?" menyiratkan pada makna yang sama, namun dengan tindakan ilokusi yang berbeda (perintah dan tanya), sedang ucapan "O, Ya?" bertindak ilokusi sama (tanya), namun makna yang disarankan dapat berbeda-beda.

Kalimat-kalimat percakapan dalam sebuah novel, walau hanya berwujud kalimat-kalimat tulisan yang bisu, pada hakikatnya merupakan rekaman dan visualisasi kalimat ujaran yang menyiratkan pada intonasi tertentu. Dengan demikian, kalimat-kalimat tersebut dapat dikelompokkan ke dalam tindak-tindak ilokusi tertentu berdasarkan rambu-rambu yang diberikan pengarang. Misalnya, ujaran seorang tokoh yang berkata: "tanya" (Rasus) dan "jawab" (Srintil), keduanya dapat bertindak ilokusi tanya dan berita, atau mungkin berupa ungtuasi seperti "tanda tanya" (?), "tanda seru" (!), "tanda

titik" (.), atau tanda-tanda yang lain yang bersifat mengarahkan penafsiran pembaca.

Tindak bahasa perlokusi (*perlocutionary speech acts*) melihat pada adanya suatu bentuk pengucapan yang menyiratkan pada makna yang lebih dalam, yang tersembunyi di balik ucapan itu sendiri. Makna itu sendiri secara tak langsung diucapkan lewat percakapan, namun ia dapat diartikan lewat konteks percakapan yang bersangkutan. Tindak perlokusi menyiratkan pada penafsiran makna yang tersirat daripada yang tersurat, makna yang dimaksud oleh pengarang sekaligus yang ditafsirkan oleh pembaca. Tindak ujar perlokusi ini, dengan demikian, memiliki kesamaan konsep dengan implikatur di atas. Contoh pembicaraan terhadap pembetulan implikatur di atas dapat pula dianggap sebagai contoh untuk tindak ujar perlokusi.

Jadi, berbeda halnya dengan tindak ujar ilokusi dan ilokusi yang telah tertera tinjauannya, tindak perlokusi lebih mengandulkan kemampuan penafsiran pembaca. Persepsi, kepekaan, dan kekritisan perasaan dan pikiran pembaca dalam memahami konteks wacana itu sangat menentukan penafsiran makna secara perlokutif, dan antara pembaca yang satu dengan yang lain mungkin sekali terjadi perbedaan.

Berdasarkan perbedaan tiga penampilan tindak ujar di atas, sebuah kalimat ujaran dapat menyiratkan pada tiga tindak ujar sekaligus. Misalnya ucapan saudagar: "Bagaimana, Bu Bel, jadi?" (1) dan "Jadi apanya?" (2), karena dapat dikategorikan sebagai kalimat yang mempunyai unsur subjek predikat, keduanya termasuk dalam tindak ilokusi. Untuk tindak bahasa ilokusi, keduanya berwujud kalimat tanya. Kalimat ujaran tersebut juga memiliki tindak bahasa perlokusi sebab keduanya menyiratkan pada makna yang tidak terucap: (1) berupa konfirmasi "jamaran" yang telah ditanyakan sebelumnya, dan (2) sudah tahu, namun berpura-pura tidak tahu. Analisis percakapan dalam sebuah novel dari segi tindak ujar, juga dapat dipandang sebagai analisis stile karya yang bersangkutan, khususnya stile yang berwujud gaya dialog. Analisis yang demikian adalah analisis yang berdasarkan interpretasi pragmatik.

BAB 10

MORAL

1. UNSUR MORAL DALAM FIKSI

a. Pengertian dan Hakikat Moral

Moral, seperti halnya tema, dilihat dari segi dikhotomi bentuk isi karya sastra merupakan unsur isi. Ia merupakan sesuatu yang ingin disampaikan oleh pengarang kepada pembaca, merupakan makna yang terkandung dalam sebuah karya, makna yang disampaikan lewat cerita. Moral, kadang-kadang, didentikkan pengertiannya dengan tema walau sebenarnya tidak selalu merarian pada maksud yang sama. Moral dan tema, karena keduanya merupakan sesuatu yang terkandung, dapat diartifikan, diambil dari cerita, dapat dipandang sebagai memiliki kemiripan. Namun, tema bersifat lebih kompleks daripada moral di samping tidak memiliki nilai langsung sebagai saran yang ditujukan kepada pembaca. Moral, dengan demikian, dapat dipandang sebagai salah satu wujud tema dalam bentuk yang sederhana, namun tidak semua tema merupakan moral (Kenny, 1966: 89).

Secara umum moral menyaran pada pengertian (ajaran tentang) baik buruk yang diterima umum mengenai perbuatan, sikap, kewajiban, dan sebagainya: ahlak, budi pekerti, susila (KBBI, 1994). Istilah "bermoral", misalnya: tokoh bermoral tinggi, berarti mempunyai pertimbangan baik dan buruk. Namun, tidak jarang pengertian baik

buruk itu sendiri dalam hal-hal tertentu bersifat relatif. Artinya, suatu hal yang dipandang baik oleh orang yang satu atau bangsa pada umumnya, belum tentu sama bagi orang yang lain, atau bangsa yang lain. Pandangan seseorang tentang moral, nilai-nilai, dan kecenderungan-kecenderungan, biasanya dipengaruhi oleh pandangan hidup, *way of life*, bangsanya.

Moral dalam karya sastra biasanya memcerminkan pandangan hidup pengarang yang bersangkutan, pandangnya tentang nilai-nilai kebenaran, dan hal itulah yang ingin disampaikannya kepada pembaca. Moral dalam cerita, menurut Kenny (1966: 89), biasanya dimaksudkan sebagai satu saran yang berhubungan dengan ajaran moral tertentu yang bersifat praktis, yang dapat diambil (dan diartifikan) lewat cerita yang bersangkutan oleh pembaca. Ia merupakan "petunjuk" yang sengaja diberikan oleh pengarang tentang berbagai hal yang berhubungan dengan masalah kehidupan, seperti sikap, tingkah laku, dan sopan santun pergaulan. Ia bersifat praktis sebab "petunjuk" itu dapat ditampilkan, atau ditemukan modelnya, dalam kehidupan nyata, sebagaimana model yang ditampilkan dalam cerita itu lewat sikap dan tingkah laku tokoh-tokohnya.

Sebuah karya fiksi ditulis oleh pengarang untuk, antara lain, menawarkan model kehidupan yang diidealkannya. Fiksi mengandung penerapan moral dalam sikap dan tingkah laku para tokoh sesuai dengan pandangannya tentang moral. Melalui cerita, sikap, dan tingkah laku tokoh-tokoh itulah pembaca diharapkan dapat mengambil hikmah dari pesan-pesan moral yang disampaikan, yang diamatkan. Moral dalam karya sastra dapat dipandang sebagai amanat, pesan, *message*. Bahkan, unsur amanat itu, sebenarnya, merupakan gagasan yang mendasari penulisan karya itu, gagasan yang mendasari diciptakannya karya sastra sebagai pendukung pesan. Hal itu didasarkan pada pertimbangan bahwa pesan moral yang disampaikan lewat cerita fiksi tentulah berbeda efeknya dibanding yang lewat tulisan nonfiksi.

Karya sastra, fiksi, senantiasa menawarkan pesan moral yang berhubungan dengan sifat-sifat lahir kemanusiaan, memperjuangkan hak dan martabat manusia. Sifat-sifat lahir kemanusiaan tersebut pada hakikatnya bersifat universal. Artinya, sifat-sifat itu dimilikii dan

diyakini kebenarannya oleh manusia sejagad. Ia tidak hanya bersifat kesebangunan, apalagi keseragaman, walau memang terdapat ajaran moral-kesustiaan yang hanya berlaku dan diyakini oleh kelompok tertentu. Sebuah karya fiksi yang menawarkan pesan moral yang bersifat universal, biasanya akan diterima kebenarannya secara universal pula dan memungkinkan untuk menjadi sebuah karya yang bersifat sublim—walau untuk yang disebut terakhir juga (terlebih) ditentukan oleh berbagai unsur intrinsik yang lain.

Jika di depan dikemukakan bahwa kebenaran dalam karya sastra tidak harus sejalan dengan kebenaran yang ada di dunia nyata, hal itu pada hakikatnya juga menyaran pada adanya pesan moral tertentu. Pesan moral sastra lebih memberat pada sifat kodrati manusia yang hakiki, bukan pada aturan-aturan yang dibuat, ditentukan, dan dihakimi oleh manusia. Bahkan, adakalanya ia tampak seperti bertentangan dengan ajaran agama, seperti terlihat pada penyelesaian cerpen *Datangnya dan Perginya* karya Nais, yang membarikan pasangan Masri-Arni tetap bahagia sebagai suami istri walau keduanya kakak beradik lain ibu. Namun, pesan moral sastra memang tidak harus sejalan dengan hukum agama sebab sastra memang bukan agama, walau tidak dapat disangkal terdapat banyak sekali fiksi yang menawarkan pesan moral keagamaan atau religius.

Moral dalam karya sastra, atau hikmah yang diperoleh pembaca lewat sastra, selalu dalam pengertian yang baik. Dengan demikian, jika dalam sebuah karya ditampilkan sikap dan tingkah laku tokoh-tokoh yang kurang terpuji, baik mereka berlaku sebagai tokoh antagonis maupun protagonis, tidaklah berarti bahwa pengarang menyaranakan kepada pembaca untuk bersikap dan bertindak secara demikian. Sikap dan tingkah laku tokoh tersebut hanyalah model, model yang kurang baik, yang sengaja ditampilkan justru agar tidak diikuti, atau minimal tidak dicendurungi, oleh pembaca. Pembaca diharapkan dapat mengambil hikmah sendiri dari cerita tentang tokoh "jahat" itu. Eksistensi sesuatu yang baik, biasanya, justru akan lebih mencolok jika dikonfrontasikan dengan yang sebaliknya.

Novel *Tatoh Gersang* misalnya, menampilkan tokoh-tokoh anak muda brandal, khususnya tokoh Joni. Mereka melakukan tindakan apa

saja yang jelas bertentangan dengan ajaran moral, seperti main perempuan, termasuk dengan istri orang, menipu, merampok, dan bahkan membunuh. Mereka jadi pemuda brandal terutama disebabkan kurangnya perhatian dan kasih sayang orang tua. Hal inilah yang menjadi pesan moral, amanat, utama cerita itu. Hikmah yang diharapkan dapat dipetik dari cerita itu oleh pembaca, adalah agar kita ingin disampaikan Mochtar Lubis kepada pembaca, adalah agar kita orang tua senantiasa memperhatikan anak, memberikan kasih sayang dan perhatian secukupnya, tak cukup hanya memberi uang saja dan kemudian bersenang-senang sendiri. Jika hal tersebut dilalakan, keadaan seperti yang diceritakan itulah salah satu bentuk akibatnya. Pesan tersebut semakin diperjelas pada akhir cerita, yaitu dengan berubah dan bertobatinya Joni karena mendapatkan cinta kasih yang tulus dari Dewi, kekasihnya.

b. Jenis dan Wujud Pesan Moral

Jika tiap karya fiksi masing-masing mengandung dan menawarkan pesan moral, tentunya banyak sekali jenis dan wujud ajaran moral yang dipeskankan. Dalam sebuah karya fiksi pun, khususnya novel-novel yang relatif panjang, sering terdapat lebih dari satu pesan moral—untuk tidak mengatakan terdapat banyak pesan moral yang berbeda. Hal itu belum lagi berdasarkan pertimbalangan dan atau penafsiran dari pihak pembaca yang juga dapat berbeda-beda baik dari segi jumlah maupun jenisnya. Jenis dan atau wujud pesan moral yang terdapat dalam karya sastra akan bergantung pada keyakinan, keinginan, dan ineres pengarang yang bersangkutan.

Jenis ajaran moral itu sendiri dapat mencakup masalah, yang boleh dikatakan, bersifat tak terbatas. Ia dapat mencakup seluruh persoalan hidup dan kehidupan, seluruh persoalan yang menyangkut harkat dan martabat manusia. Secara garis besar persoalan hidup dan kehidupan manusia itu dapat dibedakan ke dalam persoalan hubungan manusia dengan diri sendiri, hubungan manusia dengan manusia lain dalam lingkup sosial termasuk hubungannya dengan lingkungan alam, dan hubungan manusia dengan

Tuhannya. Jenis hubungan-hubungan tersebut masing-masing dapat dirinci ke dalam detil-detil wujud yang lebih khusus.

Sebuah novel tentu saja dapat mengandung dan menawarkan pesan moral itu salah satu, dua, atau ketiganya sekaligus, masing-masing dengan wujud detil khususnya. Namun demikian, sama halnya dengan adanya beberapa tema dalam sebuah novel yang terdiri dari tema utama (*mayor*) dan tema-tema tambahan (*minor*), pesan moral pun dapat digolongkan ke dalam yang utama dan yang sampingan itu. Persoalan yang dihadapi pembaca kemudian adalah: manakah ia menemukan dan mengenali pesan-pesan moral itu, dan kalau mungkin mengambil hikmatnya.

Persoalan manusia dengan dirinya sendiri dapat bermacam-macam jenis dan tingkat intensitasnya. Hal itu tentu saja tidak lepas dari kaitannya dengan persoalan hubungan antarsesama dan dengan Tuhan. Pemisahan itu hanya untuk memudahkan pembicaraan saja. Ia dapat berhubungan dengan masalah-masalah seperti eksistensi diri, harga diri, rasa percaya diri, takut, mau, rindu, dendam, kesepian, ketegrom-bang-ambing antara beberapa pilihan, dan lain-lain yang lebih bersifat melibat ke dalam diri dan kejiwaan seorang individu. Masalah ketekatan dan impotensi yang membelenggu Guru Isa dalam *Jalan Tak Ada Ujung*, misalnya, lebih merupakan masalah Guru Isa sendiri, walau dari sini akhirnya melatar ke masalah hubungannya dengan Fatimah, istrinya, yang belakangan berkhianat karena ketakmampuan suaminya.

Pesan moral apakah yang ingin disampaikan kepada pembaca? Kita pembaca dapat menafsirkan secara berbeda, misalnya berupa pertanyaan diri: mengapa kita merasa takut secara berlebihan yang justru merugikan diri sendiri, atau: kita haruslah berusaha mengalihkan rasa takut pada diri sendiri misalnya, dengan memupuk rasa percaya diri. Kemudian, bagaimanakah halnya dengan "penyelewengan" Fatimah? Apakah ia dapat disalahkan sepenuhnya? Ditinjau dari segi moral agama Fatimah memang bersalah karena berzina dengan seorang pemuda. Namun, kita haruslah mempertimbangkan permasalahannya: ia seorang yang "lapar", dan suaminya sendiri tak mampu memberinya "kepuasan". Jadi, (terlalu) salahkah jika kemudian ia mencari "kepuasan" dari orang lain yang dapat memenuhinya?

Bahwa Guru Isa sangat marah begitu mengetahui bahwa istrinya berkhianat, itu wajar dan manusiawi. Ia merasa ditina dan terhina. Namun, bahwa akhirnya ia bersikap diam seolah tidak tahu-menahu, itu merupakan jiwa besarnya yang sangat manusiawi, dan bahkan mengandung unsur religiusitas. Ia memahami sepenuhnya "kebutuhan" istrinya yang ia sendiri tidak mampu memenuhi. Ia tidak bersifat egois bahkan boleh jadi, setelah direnungkan dalam-dalam, ia justru merasa berterima kasih kepada pemuda yang merampas haknya itu. Hal ini terbukti dari kekawanannya dengan Hazli, pemuda itu, yang tetap berlangsung baik. Justru di sini pula dapat diartikan adanya pesan moral itu: apa yang perlu dimiliki agar rumah tangga kita tidak berantakan seperti Guru Isa punya? Apakah persahabatan kita akan putus jika salah seorang di antara kita berlaku menyeleweng, apalagi jika persahabatan itu demi tujuan yang mulia?

Pesan-pesan moral yang dicontohkan di atas sekaligus sudah menunjukkan pesan yang berkaitan dengan hubungan antarsesama, hubungan sosial. Masalah-masalah yang berupa hubungan antar-manusia itu antara lain dapat berwujud: persahabatan, yang kokoh ataupun yang rapuh, kesetiaan, pengkhianatan, kekeluargaan; hubungan suami-istri, orang tua-anak, cinta kasih terhadap suami/istri, anak-orang tua, sesama, maupun tanah air, hubungan bertah-majikan, atasan-bawahan dan lain-lain yang melibatkan interaksi antarmanusia. Pesan moral yang berkaitan dengan hubungan sosial banyak diamatkan dalam berbagai karya fiksi Indonesia, bahkan sejak awal pertumbuhannya novel telah banyak mengangkat masalah tersebut. Misalnya, pesan yang berupa pemberian kebebasan kepada anak-anak muda untuk memilih jodoh sendiri oleh orang tua. Jika orang tua memaksakan kehendaknya akan berakibat kurang menyenangkan seperti tersirat pada *Azab dan Sengsara, Sini Nurhaya, Si Cebol Rindukan Bulan, Salah Pilih*, dan lain-lain.

Pesan moral yang berupa hubungan cinta kasih antara orang tua dengan anak seperti telah dikemukakan, terdapat pada *Tanah Gersang*, pemimpin dengan bawahan, pemimpin yang *sok*, terdapat pada *Harimau Harimau*, hubungan suami-istri, kekasih, terdapat dalam *Pada Sebuah Kapal dan Galrah untuk Hidup dan untuk Mati*, dan lain-

lain. Novel *Pada Sebuah Kapal* menceritakan adanya ketakharmonisan dalam kehidupan rumah tangga, antara Sri dengan Charles Vincent, sehingga Sri melabuhkan cintanya pada laki-laki lain. Michel. Pesan moral yang ingin disampaikan dapat berupa: memilih jodoh haruslah dipertimbangkan masak-masak, jangan tergesa-gesa, agar tidak menimbulkan masalah dikemudian hari; atau: kehidupan suami istri haruslah dilandasi saling pengertian, sikap lembut, saling membunuh, saling menunjangkan perhatian dan ketuhshatian, sehingga dapat tercapai keharmonisan rumah tangga. Dengan demikian, masing-masing, baik suami maupun istri, tidak akan mencari kebahagiaan di luar rumah. Pesan tersebut terus diekankan sebab keretakan rumah tangga Sri diceritakan ulang dalam rumah tangga Michel dengan latar belakang yang mirip. Seperti halnya Sri, Michel pun tak bahagia dalam kehidupan rumah tangga sebab pasangannya bersikap kasar dan tidak mengerti dirinya.

2. PESAN RELIGIUS DAN KRITIK SOSIAL

Pesan moral yang berwujud moral religius, termasuk di dalamnya yang bersifat keagamaan, dan kritik sosial banyak ditemukan dalam karya fiksi atau dalam genre sastra yang lain. Kedua hal tersebut merupakan "lahan" yang banyak memberikan inspirasi bagi para penulis, khususnya penulis sastra Indonesia modern. Hal itu mungkin disebabkan banyaknya masalah kehidupan yang tidak sesuai dengan harapannya, kemudian mereka mencoba menawarkan sesuatu yang dincitakan.

a. Pesan Religius dan Keagamaan

Kehadiran unsur religius dan keagamaan dalam sastra adalah setua keberadaan sastra itu sendiri. Bahkan, sastra tumbuh dari sesuatu yang bersifat religius. Pada awal mula segala sastra adalah religius (Mangunwijaya, 1982: 11). Istilah "religius" membawa konotasi pada makna agama. Religius dan agama memang erat berkaitan, berdian-

gingan, bahkan dapat melebar dalam satu kesatuan, namun sebenarnya keduanya menyaran pada makna yang berbeda.

Agama lebih menunjukkan pada kelembagaan kebaktian kepada Tuhan dengan hukum-hukum yang resmi. Religiositas, di pihak lain, melihat aspek yang di lubuk hati, rak getaran nurani pribadi, totalitas kedalaman pribadi manusia. Dengan demikian, religius bersifat mengaktasi, lebih dalam, dan lebih luas dari agama yang tampak, formal, dan resmi (Mangunwijaya, 1982: 11-2). Seorang religius adalah orang yang mencoba memahani dan menghayati hidup dan kehidupan ini lebih dari sekedar yang lahiriah saja. Dia tidak terikat pada agama tertentu yang ada di dunia ini. Seorang penganut agama tertentu, Islam misalnya, idealnya sekaligus religius, namun tidak demikian kenyataannya. Banyak penganut agama tertentu, misalnya seperti yang terlihat dalam KTP, namun sikap dan tingkah lakunya tidak religius. Moral religius menjunjung tinggi sifat-sifat manusiawi, hati nurani yang dalam, harkat dan martabat serta kebebasan pribadi yang dimiliki oleh manusia.

Tindakan yang memaksakan kehendak, apalagi dari pihak yang lebih berkuasa, apa pun wujud kehendak itu, adalah perbuatan yang tidak manusiawi, tidak religius. Kehendak yang dipaksakan itu yang jelas tidak sejalan dengan kehendak pihak yang dipaksa, menghilangkan kebebasan pribadi, menurunkan harkat kemanusiaan. Hal semacam ini sudah tampak dalam novel-novel Indonesia pada awal pertumbuhannya dalam wujud pemilihan jodoh. Gejala itu, walau oleh pengarang mungkin lebih dicekankan sebagai pesan kritik sosial, terkandung perjuangan menegakkan kebebasan manusiawi, pesan moral religius.

Novel *Di Bawah Lindungan Kakhah dan tenggelamnya Kapal Van Der Wijck* karangan Hamka, tampaknya merupakan dua karya fiksi Indonesia modern mula yang mulai memasukkan unsur keagamaan (Islam) dalam sastra. Namun, agama di sana adalah agama sebagai keyakinan penuh para tokoh cerita, bukan (syariat) agama yang dipertmasalahkan. Dengan kata lain, unsur agama itu sendiri tidak begitu berpengaruh pada konflik cerita. Konflik certianya sendiri masih berkisar pada adanya ketakbebasan memilih jodoh, ada pihak yang

memaksakan kehendak (baca: jodoh) kepada pihak lain yang menyebabkan pihak itu menderita. Para penganut agama Islam pun ternyata masih terkecoh atau lebih melihat sesuatu yang bersifat lahiriah.

Unsur agama dalam karya-karya Navis seperti dalam *Robohnya Surau Kami*, *Datangnya dan Perginya*, dan *Kemarau*, berbeda halnya dengan dua karya Hamka di atas, hadir untuk dipersoalkan. Unsur-unsur keagamaan dan religiusitas dihadirkan secara koheren dalam cerita. Cerpen *Robohnya Surau Kami* menceritakan kehidupan seorang pemungku surau yang hanya beribadah melulu dan melupakan urusan dunia, yang akhirnya bunuh diri. Cerpen tersebut tampaknya ingin menyampaikan pesan keagamaan, bahwa kehidupan dunia akhirat haruslah sama-sama dijalani secara seimbang. Orang boleh saja, dan mestinya demikian, beribadah secara sungguh-sungguh dan selalu ingat kepada Tuhan, namun selama masih di dunia ia tidak akan dapat menghindar dari kebutuhan duniawi.

Pesan keagamaan juga terlihat pada novel *Kemarau*, namun terutama ditunjukkan pada tingkah laku orang Islam dalam menjalankan syariat agamanya. Islam, dan juga agama-agama yang lain, tak pernah mengajir pemeluknya dalam mengharapakan sesuatu hanya berdoa saja tanpa disertai usaha. Hal inilah yang tampak dikritik Navis lewat Suran Duano, Suran Duano yang bekerja keras mengungsi air untuk mengairi sawahnya, justru diterawakan dan dianggap gila oleh orang-orang kampung yang rajin berdoa minta hujan. Navis justru memertawakan orang-orang yang memertawakan Suran Duano itu sebagai orang yang tidak menghayati dan mempraktikkan syariat agama secara benar.

Namun, yang lebih menarik adalah masalah religius dan keagamaan yang dihadirkan dan dipersoalkan dalam cerpen *Datangnya dan Perginya* dan novel *Kemarau*: Sang Ayah dan Suran Duano menghadapi masalah yang sama (keduanya berangkat dari cerita yang sama), yaitu Mastri, anak lelakinya, kawin dengan Amni, yang ternyata adiknya lain ibu. Keduanya hidup bahagia dan telah memberinya dua cucu, bahkan Amni baru dalam mengandung anak mereka yang ketiga. Ia, si Ayah dan Suran Duano itu, menghadapi sebuah dilema, yang pada hakikatnya adalah dilema antara formalisme hukum agama dengan

religiusitas yang olentik (Mangunwijaya, 1982: 13), yaitu membiarkan atau memisahkan perkawinan anak-anaknya.

Navis—tentu saja lewat sikap si ayah—pada *Datangnya dan Perginya* (1956) membiarkan pasangan Mastri-Amni hidup bahagia, toh mereka tidak saling mengetahui. Ia tidak sampai hati merusak kebahagiaan itu, apalagi mereka darah dagingnya sendiri. Peristiwa itu terjadi juga bukan karena kesalahan mereka, melainkan kesalahan orang-orang tuanya. Hal ini merupakan ungkapan religius yang murni, dan orang tua memang seharusnya memiliki naluri *keindukan* bagi anak-anaknya. Namun, Navis pada *Kemarau* (satu tahun berikutnya, novel itu terbit pertama 1957, (*Kemarau*, 1977)), ternyata memilih memisahkan keduanya. Ia memenangkan formalisme hukum agama daripada kemurnian religiusitas, katanya:

"Walaupun apa katamu terhadappku, walau kauhina kaucaji maki aku, kaukutuki aku, aku terima. Tapi untuk membiarkan Mastri dan Amni hidup sebagai suami istri, padahal Tuhan telah melarangnya, ooo, itu telah melanggar prinsip hidup setiap orang yang percaya pada-Nya. Kau memang telah berbuat sesuatu yang benar sebagai ibu yang mau memelihara kebahagiaan anaknya. Tapi ada lagi kebenaran yang lebih mulia yang tak bisa diawar-tawar lagi. Yeah, yeah! kebenaran yang dikalakan Tuhan dalam kitab-Nya. Prinsip hidup segala manusia lah menjunjung kebenaran Tuhan." (Kemarau, 1977: 112)

Dilema yang dihadapi sang Ayah dan Suran Duano (baca: Navis) pada hakikatnya adalah persoalan kita juga. Hal itu paling tidak dapat memaksa kita untuk merenung, merenungi masalah kehidupan yang kadang tak terduga, dan mengambil hikmah darinya. Namun, dari segi kata hati manusia yang paling dalam, kita akan menihak pada keputusan tokoh Ayah. Ia dapat berpikir secara lebih luas, dewasa, dan humanis daripada Suran Duano.

Masih banyak fiksi Indonesia yang lain yang mengangkat masalah religius dan keagamaan, misalnya *Keluarga Pertama*, *Kuboh*, dan cerpen-cerpen Danarto dalam *Godlab. Keluarga Pertama*

berbentuk fiksi, Mochtar Lubis dikenal sebagai pengarang yang banyak menulis sastra kritik, misalnya *Senja di Jakarta*, *Tak Ada Esok*, *Tanah Gersang*, *Maur dan Cinta*, dan *Harimau*; *Harimau*, yang mengungkap masalah korupsi dan berbagai tindak penyelewengan. Novel *Tanah Gersang* seperti ditunjukkan di depan, mengkritik dan sekaligus menyinggakan orang tua yang kurang memperhatikan dan memberi kasih sayang kepada anak, sehingga jika terjadi keberuntungan anak-anak muda, kenakalan remaja, orang tua tidak bisa begitu saja menyalahkan anak-anak itu. Para orang tua, dalam pengertian tidak terbatas pada ayah ibu, mungkin justru merupakan salah satu penyebab terjadinya kenakalan itu. Pesan inilah yang perlu direnungkan oleh pembaca terhadap masalah yang tidak pernah ketinggalan zaman tersebut. Tentu saja sebagai sebuah novel, karya tersebut tidak hanya mengkritik masalah itu saja, melainkan juga masalah kebohrokan moral (orang tua dan muda, laki-laki dan perempuan), kesetiaan suami istri, perempuan mata duitan, dan lain-lain.

Novel *Maur dan Cinta*, yang mulai ditulis sewaktu Mochtar Lubis mendekati dalam penjara sebagai tahanan politik rezim Soekarno, sangat jelas dan menonjol melontarkan kritik terhadap penyelewengan-penyelewengan yang dilakukan para pemimpin negara waktu itu. Dia mengkritik para pemimpin yang telah berkhianat dan menyeleweng dari cita-cita luhur revolusi kemerdekaan bangsa—sebuah cita-cita suci yang semula diperjuangkan dengan penuh patriotisme dan pengorbanan. Dengan menampilkan dan melalui tokoh pejuang patriotik dan idealis Sadeli, setiap kali ada kesempatan, entah lewat dialog atau jalan pikiran tokoh, ia secara bertubi-tubi melontarkan berbagai kritiknya yang bagaikan sebuah berondongan peluru otomatis dari larasnya.

"Menyeleweng" tukas Sadeli agak terkejut. "Oh, mana mungkin. Bangsa kita pada saat revolusi ini amat berbahagia punya pemimpin-pemimpin yang amat mengabdikan pada kemerdekaan, pada demokrasi, pada keadilan, pada kebenaran, pada Tuhan. Ingallah isi pidato Bung Karno, Bung Hatta, Bung Syahrir, semuanya berteguh hati membela demokrasi dan kemerdekaan. Tak masuk akal di antara mereka berniat akan menyeleweng, akan mabuk kuasa, akan

melakukan korupsi, akan bergila-gila hidup mewah, mengumpulkan kekayaan untuk diri sendiri. Lihatlah betapa seletihananya hidup mereka. Tak ada bedanya dengan kita. Aku sering ke Istana Presiden, ke rumah Bung Hatta, Bung Syahrir, Bung Natsir, Amir Syarifudin, Jendral Sudirman, dan lain-lain. Tidak, aku yakin kita sungguh beruntung punya pemimpin-pemimpin seperti mereka."

(*Maur dan Cinta*, 1977: 44-5)

Sasaran utama yang dikritik Mochtar Lubis adalah penyelewengan para pemimpin dan keadaan kepemimpinan awal tahun 60-an saat berjayanya PKI. Namun, novel itu sendiri mengambil latar waktu akhir tahun 40-an, menjelang serangan militer Belanda ke ibu kota Republik Indonesia di Yogyakarta. Jadi, masih dalam masa revolusi kemerdekaan, ia ingin membandingkan antara cita-cita luhur revolusi dan sifat patriotisme dan keteguhan pemimpin pada waktu itu dengan keadaan yang ada sekitar awal tahun 60-an. Dari situ, ternyata terlihat adanya kontradiksi yang mencolok, terjadi berbagai bentuk penyelewengan, ketidaktoran, penyalahgunaan kekuasaan, dan lain-lain yang jelas tak sesuai dengan cita-cita semula. Berbagai kritik dan atau pengingatan kembali itu diusahakan Mochtar untuk ditunjukkan secara objektif. Hal itu terlihat dari adanya *jarak* latar yang dipilihnya, baik yang menyangkut waktu dan tempat (Sadeli, tokoh idealis yang berfungsi sebagai pengingat kembali itu berkedudukan di luar negeri sebagai tentara dinas rahasia).

Jika Mochtar Lubis dalam novelnya di atas mewartakan bahwa semua tentara pejuang bahu-membahu dengan rakyat mempertahankan kemerdekaan dengan penuh pengorbanan dan tanpa pamrih pribadi, tampaknya tidak demikianlah keadaannya. Ada juga sejumlah tentara pejuang—mudah-mudahan tidak banyak—yang justru berlagak sebagai raja kecil di hadapan rakyat yang bodoh dan lugu. Langsung ataupun tak langsung, mereka menunjukkan kelebihan dan kekuasaannya kepada rakyat, menyakit, menindas, dan memperkosa. Paling tidak, hal itu terjadi dalam pandangan Y. B. Mangunwijaya lewat *Burung-burung Manyor*-nya. Hal itu sebenarnya juga terlampit pesan bahwa revolusi kemerdekaan banyak meminta korban dari rakyat kecil, walau

korban itu sering disebabkan oleh pejuang itu sendiri, maka apa imbalan yang dapat dan telah diberikan kepada mereka setelah revolusi itu kita menangkan sekian puluh tahun yang lalu?

Kalau seorang tentara peleton memuji pepaya yang menguning di pohon, segera seorang anak disuruh ibunya memetikinya. Bila mereka berkomentar ayam ini gemuk dan bertanya apa betul itu ayam? Kedu sungguh, maka petang harinya seorang anak disuruh ayahnya mempersembahkan ayam itu kepada mereka. Tetapi bagaimana bila mereka memuji si Tinen atau Piyah cantik? Sebab, tidak mungkin semua gadis diungsikan. Perempuan-perempuan desa tampaknya tolot tetapi mereka praktis. Mereka meminta mBok Rukem, janda nakal yang biasanya mereka gerutu, untuk menampung labar berati tentara itu. Dengan imbalan beras, tempe, gula Jawa dan sebagainya dari pihak kaum ibu Juranggede. Tentang penggugur kandungan, bereslah Rukem sudah tahu ke siapa ia harus pergi kalau perlu. Begitu sedikit banyak keamanan gadis-gadis desa agak terjamin. Tetapi toh belum cukup. Memang sedang zaman *darseret*. Maka bila ada gadis yang tahu-tahu mengundung tanpa suami, itu pun *darseret*, kata pemuda-pemuda dengan dendam getir. Sebab, tentu saja gadis yang di-*darseret* itu biasanya cantik.

(*Burung-burung Mayor*, 1981: 115-6)

Banyak karya sastra, jadi tidak hanya fiksi saja, yang memperjuangkan nasib rakyat kecil yang menderita, nasib rakyat kecil yang memang perlu dibela, rakyat kecil yang seperti dipermankan oleh tangan-tangan kekuasaan, kekuasaan yang kini lebih berupa kekuatan ekonomi. Berbagai penderitaan rakyat itu antara lain berupa menjadi korban kesewenangan, pengusuran, penipuan, atau yang selalu dipandang, diperlakukan, dan diputuskan sebagai pihak yang selalu di bawah, kalah, dan dikalahkan. Namun, apakah dengan adanya berbagai bentuk pembelaan yang dilakukan oleh pengarang lewat karya-karya kreatifnya itu nasib rakyat menjadi lebih baik, atau pihak yang dikritik menjadi menyadari kekeliruannya, itu adalah masalah lain. Paling tidak mereka, para pengarang itu, telah merasa teribat dengan nasib rakyat, dan itu pantas menjadi bahan percumangan kita.

3. BENTUK PENYAMPAIAN PESAN MORAL

Dari sisi tertentu karya sastra, fiksi, dapat dipandang sebagai bentuk manifestasi keinginan pengarang untuk mendialog, menawar, dan menyampaikan sesuatu. Sesuatu itu mungkin berupa pandangan tentang suatu hal, gagasan, moral atau amarah. Dalam pengertian ini, karya sastra pun dapat dipandang sebagai sarana komunikasi. Namun, dibandingkan dengan sarana komunikasi yang lain, tertulis ataupun lisan, karya sastra yang merupakan salah satu wujud karya seni yang *notabene* mengemban tujuan estetik, tentunya mempunyai kekhususan sendiri dalam hal menyampaikan pesan-pesan moralnya.

Secara umum dapat dikatakan bahwa bentuk penyampaian moral dalam karya fiksi mungkin bersifat langsung, atau sebaliknya tak langsung. Namun, sebenarnya pemelahan itu hanya demi praktiknya saja sebab mungkin saja ada pesan yang bersifat agak langsung. Dalam sebuah novel sendiri mungkin sekali ditemukan adanya pesan yang benar-benar tersembunyi sehingga tak banyak orang yang dapat merasakannya, namun mungkin pula ada yang agak langsung dan seperti ditonjolkan.

a. Bentuk Penyampaian Langsung

Bentuk penyampaian pesan moral yang bersifat langsung, boleh dikatakan, identik dengan cara pelukisan watak tokoh yang bersifat uraian, *telling*, atau penjelasan, *expository*. Jika dalam teknik uraian pengarang secara langsung mendeskripsikan perilaku tokoh (-tokoh) cerita yang bersifat "memberi tahu" atau memudahkan pembaca untuk memahaminya, hal yang demikian juga terjadi dalam penyampaian pesan moral. Artinya, moral yang ingin disampaikan, atau diajarkan, kepada pembaca itu dilakukan secara langsung dan eksplisit. Pengarang, dalam hal ini, tampak bersifat mengurnai pembaca, secara langsung memberikan nasihat dan petunjuk.

Dilihat dari segi kebutuhan pengarang yang ingin menyampaikan sesuatu kepada pembaca, teknik penyampaian langsung tersebut komunikatif. Artinya, pembaca menyang secara mudah dapat memahami

tokoh antagonis. Pembelahan penokohan yang demikian disebabkan pengarang ingin mempertentangkan antara yang baik dengan yang jahat. Pembaca tentu saja akan memihak tokoh yang baik, dan sebaliknya antipati pada yang jahat. Hal semacam itu jelas bersifat tendensius, secara eksplisit memberikan pesan moral tertentu. Di samping itu, juga tak sedikit petuah pengarang yang tertuju langsung kepada pembaca. Misalnya, sewaktu memperkenalkan tokoh Datuk Maringgih, pengarang mendeskripsikan seluruh kediriannya yang serta jelek. Bahkan, belum lagi tokoh itu ditingsikan dalam kaitannya dengan cerita, ia telah dimasifasi oleh pengarang secara panjang lebar. Nasihat itu sebenarnya ditujukan kepada pembaca. Sapaun terhadap tokoh Datuk Maringgih dengan kata ganti **engkau** dan **-mu** sebenarnya adalah sapaan untuk pembaca, bukan untuk tokoh cerita itu sendiri yang belum tampil. Jadi, kata-kata itu adalah sebutan untuk pembaca eksplisit.

Hai Datuk Maringgih! Apakah paedahnya kekayaan yang sedemikian bagimu dan bagi sesamamu? Engkau dilahirkan dari perut ibumu dengan tiada membawa suatu apa, dan apabila engkau kelak meninggalkan dunia yang fana ini, karena maui itu tak dapat kahindariakan, walaupun hartamu sebanyak harta raja Karun sekalipun tiadalah lain yang akan engkau bawa ke tempat kediamanmu yang baka itu, melainkan selebar kain putih yang cukup untuk menutupi badan jua.

Semasa engkau masih hidup, berlelah-lelah engkau mengumpulkan harta benda dengan tiada jemu-jemunya. Berapa kesuasan dan kesakitan yang kaurasai, berapa azab dan sengsara yang kau derita, berupa umpat dan sunpah yang kau langgung, berapa maki dan nista yang kau dengar, akan tetapi, bila engkau kelak berpulang ke rahmatullah, akan tinggulah dan berbagi-bagiiah kembali hartamu itu kepada yang masih hidup. Harta dunia dan harta akhirat itulah yang dapat kau bawa pulang ke negeri yang baka dan menolong engkau dalam perjalanamu ke sana dan kehidupan yang kekal di sana kelak.

Semasa hidupmu, engkau rebut harta itu dari tangan orang lain, bila engkau telah mai niscaya jatuhlah kembali harta itu ke tangan orang lain itu. Inilah yang dikatakan pepatah: adai dunia, balas berbalas. Segala sesuatu tiada kekal, melainkan bertukar-tukar dan

berpindah-pindah jua. Bulan berputar mengetahui matahari, dan matahari berputar pula mengedari alam. Apa yang tetap? Tak ada, melainkan Tuhan Yang Maha Esa jua. (dan seterusnya sampai beberapa halaman).

(*Siti Nawaya*, 1982: 86)

B. BENTUK PENYAMPAIAN TIDAK LANGSUNG

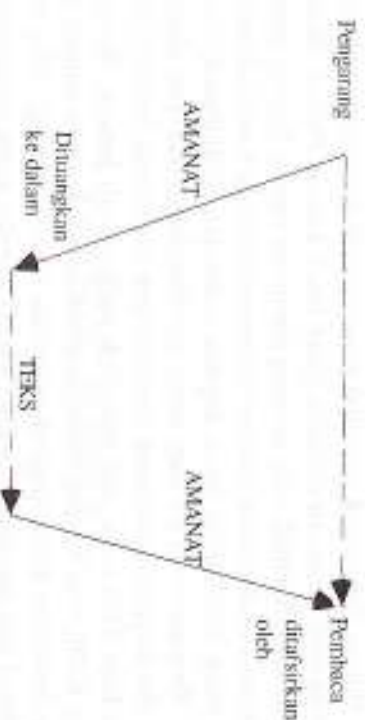
Jika dibandingkan dengan bentuk sebelumnya, bentuk penyampaian pesan moral di sini bersifat tidak langsung. Pesan itu hanya tersirat dalam cerita, berpadu secara keherensif dengan unsur-unsur cerita yang lain. Walau betul pengarang ingin menawarkan dan menyampaikan sesuatu, ia tidak melakukannya secara serta-merta dan vulgar karena ia sadar telah memilih jalur cerita. Karya yang berbentuk cerita bagaimanapun hadir kepada pembaca pertama-tama haruslah sebagai cerita, sebagai sarana hiburan untuk memperoleh berbagai kenikmatan. Kalaupun ada yang ingin dipesankan—dan yang sebenarnya justru hal itulah yang mendorong dimulainya cerita itu—hal itu hanyalah lewat siratan saja dan terserah kepada penafsiran pembaca. Bukankah cara penyampaian yang demikian justru memaksa pembaca untuk merenungkannya, menghayatinya secara lebih intensif?

Jika dibandingkan dengan teknik pelukisan watak tokoh, cara ini sejalan dengan teknik ragaan, *showing*. Yang ditampilkan dalam cerita adalah peristiwa-peristiwa, konflik, sikap dan tingkah laku para tokoh dalam menghadapi peristiwa dan konflik itu, baik yang terlihat dalam tingkah laku verbal, fisik, maupun yang hanya terjadi dalam pikiran dan perasaannya. Melalui berbagai hal tersebut, *messages*, pesan moral disalurkan. Sebaliknya, dilihat dari pembaca, jika ingin memahami dan atau menafsirkan pesan itu, haruslah ia melakukannya berdasarkan cerita, sikap dan tingkah laku para tokoh tersebut.

Dilihat dari kebutuhan pengarang yang ingin menyampaikan pesan dan pandangannya itu, cara ini mungkin kurang komunikatif. Artinya, pembaca belum tentu dapat menangkap apa sesungguhnya yang dimaksudkan pengarang, paling tidak kemungkinan terjadinya

kesalahan tafsir berpeluang besar. Namun, hal yang demikian adalah amat wajar, bahkan merupakan hal yang esensial dalam karya sastra. Bukankah salah satu sifat khas karya sastra adalah berusaha mengungkapkan sesuatu secara tidak langsung? Berangkat dari sifat esensi inilah sastra tampil dengan kompleksitas makna yang dikandungnya. Hal itu justru dapat dipandang sebagai kelebihan karya sastra, kelebihan dalam hal hanyaknya kemungkinan penafsiran, dari orang seorang, dari waktu ke waktu. Hal ini pulalah yang menyebabkan karya sastra sering tidak ketinggalan, sanggup melewati batas waktu dan kebangsaan. Kalau kita baca *Hamlet* karya Shakespeare misalnya, sebuah karya yang ditulis sekian abad yang lalu, kita tetap merasakan adanya kebaruanannya. Selain itu, mungkin pula kita akan menemukan tafsiran yang berbeda dengan penafsiran-penafsiran yang dilakukan oleh orang-orang sebelumnya, termasuk dalam hal penafsiran unsur pesan.

Hubungan yang terjadi antara pengarang dengan pembaca adalah hubungan yang tidak langsung dan tersirat. Kurang ada pretensi pengarang untuk langsung mengumui pembaca sebab yang demikian justru tidak efektif di samping juga merendahkan kadar literer karya yang bersangkutan. Pengarang tidak mengganggu pembaca bodoh, dan sebaliknya pembaca pun tidak mau dibodohi oleh pengarang. Kadar ketertarikan dan atau kemencolokan unsur pesan yang ada, dalam banyak hal, dipakai untuk mempertimbangkan keberhasilan sebuah karya sebagai karya seni. Dengan demikian, di satu pihak, pengarang berusaha "menyembunyikan" pesan dalam teks, dalam kepaduannya dengan keseluruhan cerita, di pihak lain, pembaca berusaha mememukannya lewat teks cerita itu. Keadaan tersebut dapat digambarkan sebagai berikut (dimodifikasi dari Leech & Short, 1981: 210, dengan sedikit perubahan maksud).



Jika kita membaca novel *Bawang-bawang Margyur* misalnya, tak pelak lagi kita akan merasakan betapa saratnya pesan yang ingin disampaikan oleh Y.B. Mangunwijaya. Pesan itu tidak hanya banyak jumlahnya, namun juga menyangkut berbagai masalah kehidupan. Melalui novel itu sebarannya pengarang "mengajari" kita, namun anehnya kita tidak merasakan diperlakukan demikian. Hal itu disebabkan semua pesan itu dijalin dan diungkapkan lewat sikap, tingkah laku, cara berpikir, dan berprilaku para tokoh, khususnya tokoh Teto dan Atik. Pertama kali berhadapan dengan novel itu tentunya kita akan lebih terpesona oleh kedahsyatan cerita dan kesegaran teknik dan bahasa yang dipergunakannya. Namun, berhadapan untuk kedua kali dan seterusnya, kita akan dipaksanya untuk merenung, berpikir, dan mencoba mengerti apa sesungguhnya yang ingin diungkapkan.

Dalam novel itu, kita akan "terpaksa" berempati dengan tokoh protagonis Setledewa yang justru antirepublik tercinia ini. Tokoh Setledewa terlihat dipasang sebagai tokoh yang bersifat kontradiktus (dengan pengertian yang mirip dan bernatologi dengan deotomatisasi). Namun, justru dari sanalah, dari seseorang yang berdiri di luar garis, ia dapat memberikan kritik dan penilaian secara objektif walau hal itu mungkin terasa pedas karena kita merasa ditelanjangi. Pesan yang tak kalah pentingnya adalah, mengapa Teto justru berdiri di pihak sura, padahal Atik, kekastinya, di pihak republik. Ini adalah persoalan amat menarik untuk dicermati dan direnungkan.

Pilihan Teto untuk menikah sama tentulah pertama-tama karena didorong oleh perasaan cintanya yang besar kepada ibunya. Betapa tidak, ibunya digundik oleh seorang pimpin tentara Jepang setelah sebelumnya diutamakan (pilihan si ibu tersebut juga karena diandasi cinta yang sedemikian besar kepada suaminya, Brajabasuki, ayah Teto). Perasaan cinta ibu yang besar itu ditunjukkan oleh Teto dengan sikap dan tingkah laku benci, dendam, dan memusuhi Jepang. Jalan pintas bagi Teto tentu saja menikah pada musuh Jepang: Belanda dengan KNIL-nya. Karena Teto sering melihat sebagian pemimpin dan orang Indonesia membungkuk-bungkuk kepada Jepang, Teto pun membenci dan memusuhi mereka karena mereka justru menghormati golongan yang amat dimusuhinya.

Di sinilah letak kesalahan Teto, ia tidak bisa membedakan antara masalah keluarga dan pribadi dengan urusan politik dan militer. Ia tidak mampu menarik garis batas antara seorang oknum tertentu dengan kebangsaan yang disandangnya. Yang menodai ibunya adalah seorang oknum yang bernama Ono, atau Harashima, yang kebetulan saja sebagai seorang tentara Jepang, bukan tentara atau bangsa Jepang, apalagi bangsa Indonesia, yang semuanya baru merupakan gagasan abstraksi. Namun, bagi Adik, Teto tetapih Teto, Teto yang menderita. Teto yang bukan KNIL, semuanya itu karena didorong oleh rasa cintanya kepada Teto. Bukankah semua itu merupakan pesan-pesan yang amat berharga dan patut direnungkan? Inilah perjalanan batin Adik tentang Tetonya.

Kesalahan Teto hanyalah, mengapa soal keluarga dan pribadi ditempatkan langsung di bawah seperti laras politik dan militer. Kesalahan Teto hanyalah, ia lupa bahwa yang disebut penguasa Jepang atau pihak Belanda atau bangsa Indonesia dan sebagainya itu baru istilah gagasan abstraksi yang masih membutuhkan konkretisasi darah dan daging. Siapa bangsa Jepang? Oleh huruf-huruf hitam mati di koran memang disebut bangsa Belanda, kaum kolaborator Jepang dan sebagainya. Tetapi siapa bangsa atau kaum ini itu, bisa dikoreksikan? Bisa itu diperbaiki? Bisa menghadapi Paigo atau Suminah, Willem van Dyck atau Kraosye de Bruyn?

(*Bawang-bawang Manyar*, 1981: 144)

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Allenbernd, Lyon dan Leslie L. Lewis. 1966. *A Handbook for the Study of Fiction*. London: The Macmillan Company.
- Chapman, Raymond. 1974. *Structural and Literary. An Introduction to Literary Stylistics*. London: Edward Arnold.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dunn, Robert. 1993. "Pascamodernisme: Populisme, Budaya Massa dan Garda Depan" dalam *Prisma*, No. 1, Th. XXII, hlm. 38-56.
- Foster, E.M. 1970. *Aspect of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Book.
- Fowler, Roger. 1977. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen and Co Ltd.
- Genette, Gerald. 1980. *Narrative Discourse*. Oxford: Cornell University Press.
- Halliday, M.A.K. & Rughayya Hasan. 1989. *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Victoria: Deakin University.

- Hartoko, Dick dan B. Rahmanto. 1986. *Pemanda di Dunia sastra*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hoed, Benny H. 1992. *Dampak Komunikasi Periklanan, Sebuah Ancangan dari Segi Semiotika*. Jakarta: Makalah Seminar Semiotika.
- Jones, Edward H. 1968. *Outlines of Literature: Short Stories, Novels, and Poems*. New York: The Macmillan Company.
- Junus, Umar. 1983. *Dari Peristwa ke Imajinas*. Jakarta: Gramedia.
- Junus, Umar. 1991. *Fiksyen dan Sejarah, Suatu Dialog*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Simat Harapan.
- Kartahadinaja, Aoh. 1978. *Seni Mengarang*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Kenny, William. 1966. *How to Analyze Fiction*. New York: Monarch Press.
- Kerif, Georgs. 1981. *Diksi dan Gaya Bahasa*. Ende-Flores: Nusa Indah.
- Lakoff, George dan Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leech, Geoffrey N. dan Michael H. Short. 1981. *Style in Fiction, A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- Levinson, Stephen C. 1985. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luhis, Mochtar. 1978. *Teknik Mengarang*. Jakarta: Nungjung Jaya.
- Luxemburg, Jan Van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn. 1992 (1984). *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia (Terjemahan Dick Hartoko).
- Luxemburg, Jan Van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn. 1989. *Tentang Sastra*. Jakarta: Internasa (Terjemahan Akhadfati Kram).
- Mangunwijaya, Y.B. 1982. *Sastra dan Religiositas*. Jakarta: Simat Harapan.
- Meredith, Robert C. dan John D. Fitzgerald. 1972. *Structuring Your Novel: From Basic Idea to Finished Manuscript*. New York:

- Barnes dan Noble Book.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1991. "Kajian Intertekstual dalam Sastra Perbandingan", *Cakrawala Pendidikan*, No. 3, Th X, hlm. 45-59.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1991. "Peristiwa dalam Trilogi Novel Ronggeng Dukuh Paruk, Lintang Kemukus Dini Hari, dan Janera Bianglata", *Jurnal Kependidikan*, No. 3, Th. XXI, hlm. 104-16.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1993. "Stile dan Stilistika", *Diksi*, No. 1, Th. I, hlm. 1-9.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1994. "Teori Semiotik dalam Kajian Kesastran", *Cakrawala Pendidikan*, No. 1, th. XIII, hlm. 51-66.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Riffaerre, Michael. 1980. *Semiotic of Poetry*. London: Methuen & Co Ltd.
- Rodrigues, Raymond J. dan Dennis Badaczewski. 1978. *A Guidebook for Teaching Literature*. Boston: Allyn dan Bacon Inc.
- Sayuti, Suminto A. 1988. *Dasar-dasar Analisis Fiksi*. Yogyakarta: LP3S (diklat).
- Segers, Rien T. 1978. *The Evolution of Literary Texts*. Lisse: The Peter De Ridder Press.
- Sufjiman, Paruti dan Aart van Zoest. 1992. (penyunting) *Serba-serbi Semiotika*. Jakarta: Gramedia.
- Shipley, Joseph T. 1962. *Dictionary of Word Literature*. Paterson, N.J: Lifeheld, Adam & Co.
- Stanton, Robert. 1965. *An Introduction to Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Stevick, Philip (ed). 1967. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press.
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra, Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Teeuw, A. 1983. *Membara dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Todorov, Tzvetan. 1985. *Tata Sastra*. Jakarta: Dianbaban (Terjemahan

- Okke K.S. Zaimar).
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1956. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. (Terjemahan dalam Bahasa Indonesia oleh Melani Budiyanto. 1989. *Teori Kesusastran*. Jakarta: Gramedia.)
- Zaimar, Okke K.S. 1991. *Semiotik dan Penerapannya dalam Studi Sastra*. Yogyakarta: Bahan Penataran Sastra, Balai Penelitian Bahasa.