



OLENKA
BUDI DARMA

Novel Peraih SEA Write Award



budi darma

OLENKA

Tirto Suwondo

MEMBACA

OLENKA

DALAM PERSPEKTIF BAKHTIN

BUDI DARMA

Penulis *Orang-Orang Bloomington*



"Cerita yang mencengkeram erat, merenggut kita untuk merantau jauh."
—A. Fuadi

Perkulia Nugent & Mena dan Andi Ranyau

OLENKA



MEMBACA
OLENKA
DALAM PERSPEKTIF BAKHTIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Diterbitkan pertama pada 2022 oleh Penerbit BRIN

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 4.0 International license (CC BY-NC-SA 4.0).

Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC-BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

MEMBACA
OLENKA
DALAM PERSPEKTIF BAKHTIN

Tirto Suwondo

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

© 2022 Tirto Suwondo

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Membaca Olenka dalam Perspektif Bakhtin/Tirto Suwondo–Jakarta: Penerbit BRIN, 2022.

xiv + 180 hlm.; 14,8 x 21 cm

ISBN 978-623-7425-76-2 (*e-book*)

1. Perspektif Bakhtin
2. Novel Indonesia
3. Kritik Sastra

813

Copy editor : Sonny Heru Kusuma
Proofreader : Anton Winarko & Dhevi E.I.R. Mahelingga
Penata Isi : S. Imam Setyawan
Desainer Sampul : S. Imam Setyawan

Cetakan Pertama : Oktober 2022

Diterbitkan oleh:



Penerbit BRIN, anggota Ikapi
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B.J. Habibie, Jl. M.H. Thamrin No.8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
Whatsapp: 0811-8612-369
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

 PenerbitBRIN
 Penerbit_BRIN
 penerbit_brin

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Daftar Isi

Daftar Isi.....	v
Daftar Gambar.....	vii
Pengantar Penerbit.....	ix
Kata Pengantar	xi
Prakata	xiii
BAB I <i>OLENKA</i> DALAM STUDI SASTRA INDONESIA.....	1
A. <i>Olenka</i> dalam Pandangan Para Kritikus	1
B. <i>Olenka</i> dan Perilaku Karnival.....	10
C. Cerita Novel <i>Olenka</i>	14
BAB II KARNIVALISASI DAN KOMPOSISI <i>OLENKA</i>	19
A. Karnivalisasi	19
B. Komposisi	46
BAB III TOKOH DAN POSISI PENGARANG	71
A. Dialog Antartokoh	74
B. Posisi Pengarang	82
BAB IV REPRESENTASI GAGASAN.....	91

BAB V	DIALOG INTERTEKSTUAL.....	101
	A. <i>Olenka</i> dan Chairil Anwar.....	103
	B. <i>Olenka</i> dan Sartre	114
Bab VI	ANTARA POLIFONIK DAN MONOFONIK.....	125
	Daftar Pustaka.....	131
	Daftar Istilah (Glosarium).....	137
	Lampiran	147
	Indeks	173
	Biografi Penulis.....	179

Daftar Gambar

Gambar 1. Foto Sampul Novel <i>Olenka</i> Terbitan Balai Pustaka (1983).....	16
Gambar 2. Foto Sampul Novel <i>Olenka</i> Terbitan Balai Pustaka (2009)....	16
Gambar 3. Foto Sampul Novel <i>Olenka</i> Terbitan Noura (2018).....	17
Gambar 4. Foto Kelab Malam Nick' English Hut (1).....	40
Gambar 5. Foto Kelab Malam Nick' English Hut (2).....	41
Gambar 6. Foto Berita tentang Balon <i>Trans-Amerika da Vinci</i>	42
Gambar 7. Berita tentang Petualangan Margaret-Trudeau.....	43
Gambar 8. Iklan Film <i>Breaking Away</i>	44
Gambar 9. Artikel Karangan Ann Landers.....	45
Gambar 10. Foto tentang Pendeta-Pinggir-Jalanan.....	119
Gambar 11. Foto Sampul Kumpulan Cerpen <i>Orang-Orang Bloomington</i> Terbitan Sinar Harapan (1980).....	148
Gambar 12. Foto Sampul Kumpulan Cerpen <i>Orang-Orang Bloomington</i> Terbitan Noura 2016.....	150
Gambar 13. Foto Sampul Novel <i>Rafilus</i> Terbitan Balai Pustaka (1988)....	154
Gambar 14. Foto Sampul Novel <i>Rafilus</i> Terbitan Noura (2017).....	157
Gambar 15. Foto Sampul Novel <i>Ny. Talis</i> Terbitan Grasindo (1996)...	159
Gambar 16. Foto Budi Darma.....	164

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Pengantar Penerbit

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana diamanatkan dalam Pembukaan UUD 1945.

Dalam rangka mewujudkan upaya tersebut, melalui salah satu terbitannya, *Membaca Olenka dalam Perspektif Bakhtin*, Penerbit BRIN berusaha menyajikan informasi mengenai salah satu cara yang dapat dilakukan untuk membaca (memahami, menikmati, mengapresiasi) karya sastra Indonesia, yakni novel *Olenka*, dengan menggunakan perspektif Bakhtin. Bakhtin adalah salah seorang pemikir sastra dari Rusia yang mengembangkan konsep pemaknaan sastra melalui relasi dialogis. Relasi dialogis adalah relasi yang mengedepankan demokrasi, dalam arti seluruh subjek (orang, gagasan) yang hadir dalam suatu dialog tidak saling mematikan, tetapi secara adil saling memberi ruang yang sepadan.

Buku ini tidak hanya membahas bagaimana para kritikus sastra Indonesia menilai *Olenka* sebagai bagian penting dalam sejarah perkembangan novel Indonesia, tetapi juga membahas bagaimana konsep dialogis Bakhtin diterapkan melalui kajian tentang struktur (karnivalisasi dan komposisi), tokoh dan posisi pengarang, represen-

tasi gagasan (ideologi), dan dialog intertekstual. Melalui pembahasan itu, diharapkan masyarakat memahami salah satu cara pemaknaan karya sastra di antara sekian banyak cara yang ada.

Akhirulkalam, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu mewujudkan penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Kata Pengantar

Karya atau mungkin karya seni pada umumnya selalu problematis. Karya selalu mungkin dan bahkan sah untuk dilihat dari berbagai macam sudut pandang. Oleh karena itu, di lingkungan dunia sastra, berbicara mengenai kebenaran yang tunggal, sejati, mutlak, sering terkesan amat naif. Kebenaran sastra, sejak semula, selalu plural.

Mungkin semua warga dunia sastra sudah mengenal paham tersebut. Sifat polisemik dan multitafsir karya sastra dapat dikatakan sudah melembaga di lidah semua orang. Seribu kepala, seribu arti, sudah menjadi hapalan semua orang. Namun, sebenarnya tidaklah mudah untuk membuat sudut pandang menjadi plural. Orang lebih banyak terperangkap dalam satu sudut pandang belaka, tidak hanya dalam melihat dan memahami karya sastra, tetapi juga dalam kehidupan itu sendiri. Mungkin, banyak orang yang mengenal beberapa pilihan sudut pandang: Rawamangun, Ganzeit, atau sejenisnya, tetapi pilihan itu pun cenderung terbakukan, dan orang mengalami kesulitan untuk menemukan pilihan lain di luar seperangkat pilihan yang sudah tersedia.

Salah satu cara memperoleh pilihan sudut pandang yang baru adalah dengan melihat cara orang lain, di luar diri dan komunitas kita, memandang kehidupan komunitas dan juga karya sastra. Teori-teori baru, termasuk yang datang dari Barat, merupakan salah satu cara orang lain dalam melakukan hal tersebut. Namun, penerimaan

terhadap teori-teori itu pun tidak mudah. Ada semacam keengganan orang untuk melihat sesuatu dengan sudut pandang baru karena sudah merasa aman, mudah, murah, dan menggunakan sudut pandang yang ada. Oleh karena itu, berbagai alasan dikemukakan untuk menolak hal tersebut, misalnya teori sastra asli Indonesia, teori Barat, yang kebarat-baratan, tidak berkepribadian, dan sebagainya. Ada yang menerima, tetapi membacanya dengan sudut pandang yang lama. Maka, misalnya, semiotika menjadi tidak berbeda dari ilmu katuranggan Jawa atau sudut pandang yang sudah biasa digunakan, hanya namanya saja yang berubah.

Karena itu, usaha memperoleh, menangkap, menerima, dan menyerap suatu teori baru, pada dasarnya adalah usaha memperoleh, menangkap, menerima, dan menyerap suatu cara baru dalam memandang sastra dan bahkan kehidupan. Apakah cara itu akan membawa kita pada suatu kebenaran, tidaklah menjadi persoalan yang utama. Yang terpenting bahwa kita, dengan demikian, berusaha mencoba keluar dari belenggu cara pandang yang biasa kita gunakan, yang mungkin sudah terlalu melekat pada diri kita, dan mencoba melihat segala sesuatu dengan cara yang berbeda. Hanya dengan cara demikian kita dapat menjadi bijak, tidak mudah menghukum dan menghakimi orang lain, cara hidup yang lain, hanya karena hal itu dianggap negatif oleh cara pandang tertentu. Membiasakan menggunakan teori-teori baru berarti membiasakan diri untuk beralih sudut pandang. Bukankah yang dinamakan empati adalah usaha dan kemampuan untuk melihat sesuatu dari sudut pandang, pikiran, dan perasaan orang lain?

Saya kira, dalam hal yang demikianlah buku ini berharga. Ia menunjukkan suatu upaya yang cukup serius untuk melihat segala sesuatu dengan cara orang lain, yang di luar kebiasaan penulisnya sendiri. Dan, itu tidak mudah.

Faruk H.T.

Guru Besar Fakultas Ilmu Budaya UGM

Prakata

Dalam hal pemaknaan karya sastra, ada banyak cara yang dapat dilakukan, di antaranya dengan menggunakan konsep teori dan metode yang telah dirumuskan para ahli sejak masa romantisme, formalisme, strukturalisme, hingga pasca-strukturalisme, pasca-marxisme, pasca-humanisme, dan seterusnya. Pada dasarnya, konsep dan metode yang dirumuskan itu berbeda-beda sesuai dengan perkembangan filsafat dan paradigma berpikir pada saat itu.

Ada yang memaknai sastra dengan bertumpu pada hakikat objek—yakni teks sastra, ada pula yang memaknai sastra dengan melihat juga hal-hal di luarnya sebagai bagian penting dalam ekosistem karya sastra. Oleh sebab itu, berkembanglah sekian banyak model kajian sesuai dengan mazhab masing-masing, misalnya kajian formal, struktural, semiotik, sosiologis, psikologis, historis, feminis, pasca-kolonial, kajian budaya, trauma/memori, dan seterusnya. Perkembangan model-model kajian itu diyakini tidak akan berhenti manakala para pemikir terus mengembangkan pemikiran dan tidak henti-hentinya memproduksi pengetahuan.

Buku ini merupakan salah satu wujud pemaknaan sastra dengan menggunakan satu di antara banyak model yang dikembangkan para ahli, yakni model yang dirumuskan oleh aliran Bakhtin. Pada masanya (1920-an), aliran Bakhtin mencoba mengawinkan aliran formalisme

dan marxisme dengan menawarkan konsep yang disebut poetika sosiologis. Melalui penelitiannya terhadap novel-novel Dostoevsky yang dianggap terpengaruh oleh tradisi sastra karnival (komikal), terutama *socratic dialogue* dan *menippean satire*, Bakhtin menemukan sebuah genre sastra baru yang dinamai novel polifonik. Novel polifonik adalah novel yang ditandai oleh adanya pluralitas suara (gagasan, kesadaran) yang secara keseluruhan suara-suara itu berelasi secara dialogis. Konsep itulah yang dalam buku ini digunakan sebagai dasar pemaknaan novel *Olenka* karya Budi Darma.

Perlu diketahui bahwa buku ini versi awalnya berupa tesis S-2 pada Program Pascasarjana UGM. Dengan bantuan Yayasan Adikarya Ikapi dan Ford Foundation, buku ini pernah diterbitkan oleh Gama Media Yogyakarta. Karena model pemaknaan sastra dengan konsep dan metode dialogis nyaris tidak berkembang dalam studi sastra Indonesia, buku ini dirasa perlu untuk diterbitkan ulang—tentu setelah dilakukan revisi dan pembenahan agar masyarakat memperoleh alternatif cara pemahaman sastra di antara sekian banyak cara yang ada. Pada intinya, kehadiran buku ini penting untuk memperkaya khazanah studi sastra di Indonesia.

Buku ini hadir kembali berkat bantuan berbagai pihak. Untuk itu, ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada para pihak: kawan-kawan di Pusat Bahasa (sekarang Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa) Jakarta, Program Pascasarjana UGM, Balai Bahasa Provinsi DIY, Penerbit BRIN, seluruh keluarga, dan Prof. Faruk yang telah memberikan kata pengantar. Akhir kata, penulis berharap buku ini memancing kegairahan pembaca untuk lebih memberikan atensi besar pada bidang sastra. Penulis tentu juga berharap agar buku ini mencerdaskan kehidupan bangsa.

Penulis

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB I

OLENKA DALAM STUDI SASTRA INDONESIA

A. *Olenka* dalam Pandangan Para Kritikus

Tidak lepas dari ingatan kita bahwa pada dekade 1980-an publik sastra Indonesia dihebohkan oleh Budi Darma dengan novelnya *Olenka*, yang diterbitkan oleh Balai Pustaka (Darma, 1983)¹. Sebenarnya tanda-tanda kehebohan itu telah tercium sejak masa sebelumnya melalui cerpen-cerpennya yang membawa “corak baru” baik yang masih dimuat di *Horison* sejak awal 1970-an maupun yang telah dibukukan dalam *Orang-Orang Bloomington* (Darma, 1980). Hanya saja, setelah naskah novel *Olenka*²

- 1 *Olenka* (1983) adalah novel pertama Budi Darma, novel kedua dan ketiganya *Rafilus* (1988) dan *Ny. Talis* (1996). Budi Darma tidak hanya menulis novel, tetapi juga cerpen yang dibukukan dalam *Orang-Orang Bloomington* (1980), *Kritikus Adinan* (2002), *Laki-Laki Lain dalam Secarik Surat* (2008), *Fofo dan Senggring* (2005), dan *Hotel Tua* (2017). Esai-esainya dibukukan dalam *Solilokui* (1983), *Sejumlah Esai Sastra* (1984), dan *Harmonium* (1995). Buku *Pengantar Teori Sastra*, yang semula diterbitkan Pusat Bahasa, pada 2018 dan 2021 diterbitkan ulang oleh Penerbit Kompas. Hingga 2021 Budi Darma masih aktif menulis dan menerbitkan esai dan cerpen di media cetak (*Kompas* dan *Jawa Pos*). Beberapa cerpennya dinobatkan sebagai cerpen terbaik *Kompas* dan terbit dalam buku *Cerpen Pilihan Kompas* (Nurhan, 1999; 2002; Mulyadi, 2013). Menurut Eka Budiarta (Tjahjono, 2021), novel *Olenka* dijadwalkan terbit 2022 oleh Penguin Classics dalam bahasa Inggris.
- 2 Naskah novel *Olenka* ditulis dalam waktu kurang dari tiga minggu di Bloomington pada akhir tahun 1979 saat Budi Darma sedang menyelesaikan disertasi *Character and Moral Judgment in Jane Austin's Novel* di Indiana University, Amerika Serikat (Darma, 1983).

dinyatakan sebagai pemenang utama dalam Sayembara Mengarang Roman (Novel) Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) 1980 dan tiga tahun berikutnya dinobatkan sebagai Novel Terbaik 1983, nama Budi Darma yang dibicarakan pula dalam buku *Whos's Who in the World* (1983) itu benar-benar menghebohkan. Kehebohan makin sempurna ketika setelah novel itu terbit pada 1984 Budi Darma menerima Hadiah Sastra dari Balai Pustaka. Lebih dari itu, pada tahun yang sama (1984) Budi Darma juga menerima penghargaan *South East Asian Write Award* dari Pemerintah (Kerajaan) Thailand.

Kehebohan yang terjadi pada dekade 1980-an itu tampak nyata pada berbagai tanggapan dan/atau kajian tentang *Olenka* yang ditulis para ahli (kritikus), baik yang diajukan di berbagai seminar dan diskusi maupun dipublikasikan di berbagai media cetak. Tanpa mengurangi penghargaan terhadap tanggapan publik yang lain, beberapa di antara ahli yang telah mengkaji novel karya pengarang Angkatan 1970-an (Eneste, 1988) yang pernah menjadi rektor (1984–1988) dan menjabat guru besar Sastra Inggris di Universitas Negeri Surabaya (UNESA) itu ialah Hoerip (1986), Setijowati (1986), Junus (1988, 1990), Faruk (1988), Hutomo (1988), Dewanto (1985, 1990, 1996), Indriati (1991), Sumardjo (1991), Prijanto (1993), Pradopo (1995), Putra (1995), Mujiningsih dkk. (1996), Indraningsih (1996), dan Mujiyanto (1997)³.

Di dalam kajian-kajian itu *Olenka* ada yang disoroti secara khusus dalam bentuk artikel ilmiah di jurnal, makalah seminar, bagian dari buku, skripsi, dan tesis; ada pula yang hanya dibahas secara selintas dalam bentuk artikel atau esai pendek di majalah dan surat kabar. Baik tersurat maupun tersirat, dalam kajian-kajian itu mereka hampir semua menyampaikan pujian dan penghargaan.

Hoerip (1986), misalnya, pertama-tama menyoroti *Olenka* dari segi penggunaan bahasa dalam novel. Menurutnya, bahasa yang digunakan dalam *Olenka* betul-betul bebas, tidak biasa, spontan, lincah, cekatan, dan seolah-olah mengocor seperti air pancuran di sawah.

3 Karya-karya Budi Darma tidak hanya dibicarakan oleh para ahli Indonesia, tetapi juga ahli-ahli luar negeri, misalnya Teeuw (Belanda), Teneke Helwig (Belanda), A. Rahim Abdullah (Malaysia), Doris Jedamsky (Jerman), dan Harry Avelling (Australia).

Akan tetapi, katanya, efektivitasnya tetap terjaga sehingga terasa pas untuk mewedahi tokoh-tokohnya. Selain itu, Hoerip juga menyoroti perihal pembagian bab yang eksentrik, yang tidak umum, terutama mengenai bagian (bab) yang dibagi-bagi lagi ke dalam subbagian-subbagian. Selain itu, kata Hoerip, novel *Olenka* menunjukkan suatu kebaruan, dan kebaruan itu tampak pada penggunaan sudut pandang (*point of view*) yang tiba-tiba berubah: “saya” Fanton Drummond (tokoh) pada Bagian V tiba-tiba berubah menjadi “saya” Budi Darma (pengarang) pada Bagian VI.

Persoalan serupa juga menjadi perhatian Setijowati (1986) dalam makalah yang dipresentasikan dalam Pertemuan Ilmiah Bahasa dan Sastra Indonesia (PIBSI) VIII di Universitas Muhammadiyah Surakarta pada 13–14 Oktober. Setelah menganalisis novel tersebut, Setijowati menarik simpulan bahwa gaya Budi Darma cenderung spontan, lincah, tanpa dibuat-buat, dan terus terang, yang semua itu terlihat dalam penggunaan kalimat yang pendek-pendek dan sederhana. Menurutnya, gaya “saya” ternyata tepat untuk mewedahi novel yang bertema “semi-absurd” sehingga penghayatan Budi Darma yang intens terhadap sesuatu yang *kumlebat* ‘berkelebat’ dalam batin manusia terlihat jelas. Selain itu, Setijowati juga menyimpulkan bahwa di dalam *Olenka*, pengarang cenderung mengajari pembaca.

Pada sebuah seminar di Universitas Bung Hatta, Padang, Junus (1988) membahas *Olenka* dalam hubungannya dengan persoalan pengembangan teori. Dalam makalah yang kemudian dimuat dalam buku suntingan Esten (1988), Junus menyatakan bahwa meskipun memperlihatkan hakikat yang lebih ruwet, *Olenka* menampilkan fenomena baru yang dapat dijadikan sebagai titik tolak pengembangan teori pembacaan sastra. Dikatakan demikian karena daftar isi, “Bagian V: Coda”, “Bagian VI: Asal-usul *Olenka*”, dan “Bagian VII: Catatan” yang sesungguhnya merupakan unsur *tak-cerita* mampu memaksa pembaca memasukkannya ke dalam unsur *cerita* yang harus dibaca. Hal serupa diungkapkan lagi dalam makalah yang dipresentasikan pada Pertemuan Ilmiah Nasional III Himpunan Sarjana-Kesusastraan Indonesia (Hiski) di Malang, 26–28 November (Junus, 1990).

Kajian lain tentang *Olenka* dilakukan oleh Sumardjo. Dalam kajiannya, Sumardjo (1991) menilai bahwa *Olenka* merupakan produk corak sastra baru, yaitu sastra intelektual, karena novel itu sangat mementingkan penalaran, sangat ingin menjelaskan, dan ingin menjangkau ke dalam dengan segenap akal-pikiran, keluasan pengetahuan, sekaligus ingin merasuk ke kedalaman batin (lubuk hati) manusia. Kecenderungan serupa itu, menurutnya, yang menjadi penyebab *Olenka* hanya digemari oleh sebagian kecil pembaca yang sudah maju dalam bidang pembacaan sastra yang selalu haus akan sesuatu yang baru dan unik. Hanya saja, menurut Sumardjo, sebagai sebuah novel, *Olenka* nyaris tidak ada “cerita”-nya karena plot dasarnya sangat sederhana. Akan tetapi, menurutnya, kesederhanaan itu tidak mengurangi kualitasnya sebagai novel yang—kendati agak sulit dipahami—selalu menarik, bahkan akan tetap menarik walaupun dibaca secara tidak urut.

Sementara itu, dalam makalah yang diajukan pada seminar (bersama Umar Junus) di Universitas Bung Hatta, Padang, Sumatra Barat, Faruk (1988) mengemukakan adanya empat kecenderungan umum novel Indonesia mutakhir. Empat kecenderungan itu ialah (1) novel tak terintegrasi dengan alternatif, (2) novel tak terintegrasi tanpa alternatif, (3) novel terintegrasi dengan dasar agama, dan (4) novel terintegrasi dengan dasar budaya. Menurut Faruk, *Olenka* termasuk ke dalam kategori novel yang “tak terintegrasi tanpa alternatif” karena novel itu cenderung menggambarkan dunia batin manusia modern yang tidak pernah mendapat wadah penampungan. Gambaran semacam itu, menurutnya, dengan mengutip pendapat Georg Lukács, merupakan kecenderungan khas manusia yang berada dalam peradaban yang mengalami disintegrasi. Oleh karena itu, *Olenka* menjadi semacam mimpi buruk atau teror bagi manusia.

Hal senada dikatakan Mujiyanto dalam makalah yang dipresentasikan pada kegiatan Pertemuan Ilmiah Bahasa dan Sastra Indonesia (PIBSI) II di Universitas Diponegoro, Semarang, September 1997. Dalam makalah itu Mujiyanto (1997) menegaskan bahwa *Olenka*, dan hampir semua karya Budi Darma, dapat dikategorikan sebagai karya

sastra posmo. Dikatakan demikian karena di dalam *Olenka*, seperti halnya karya-karya sastra posmo lainnya, tecermin nilai-nilai yang mengandung suatu pembebasan, kesadaran, pencerahan spiritual, dan perenungan futuristik (masa depan). Karena itu, *Olenka* memiliki substansi dan esensi yang cenderung mengkritisi adanya dominasi dan pengultusan modernisme yang memarginalisasi segala sesuatu yang ada di luar wilayah modernisme.

Berbeda dengan beberapa kajian tersebut, Hutomo menyoroiti *Olenka* dari sisi pembaurannya. Dalam artikelnya Hutomo (1988) menyatakan bahwa kehebatan novel *Olenka* antara lain terletak pada aspek pembaurannya, yaitu pembauran dengan sastra atau cerita silat Cina. Setelah mengamati dan mendeskripsikan kata-kata “berkelebat” yang terdapat dalam novel, Hutomo menilai bahwa apabila kata-kata itu dianggap sebagai suatu simbol, *Olenka* merupakan novel yang sangat berhasil dalam upaya mengungkap makna pembauran, yaitu pembauran antara pribumi dan nonpribumi, pembauran antara sastra elite dan sastra populer. Itulah sebabnya, menurut Hutomo, novel *Olenka* memiliki fungsi yang penting dalam masyarakat Indonesia dewasa ini.

Sementara itu, dalam artikelnya tentang perkembangan roman dan novel Indonesia modern, Pradopo (1995) mengkaji pusat pengisahan (*point of view*) atau teknik penceritaan novel *Olenka* di samping pusat pengisahan novel-novel Indonesia lainnya. Menurut Pradopo, *Olenka* merupakan salah satu novel yang menunjukkan metode pusat pengisahan baru, khususnya metode pusat pengisahan orang pertama, dan metode pusat pengisahan baru itu merupakan perubahan atau pengembangan dari teknik pusat pengisahan novel-novel sebelumnya. Pusat pengisahan novel *Olenka*, kata Pradopo, mirip dengan pusat pengisahan yang digunakan pada bagian akhir novel *Gairah untuk Hidup dan untuk Mati* (1976) karya Nasjah Djamin.

Hal serupa dinyatakan Prijanto (1993) dalam artikelnya yang menyoroti teknik penceritaan, khususnya mengenai teknik kolase⁴, dan fungsinya di dalam novel. Dalam artikelnya Prijanto berkesimpulan bahwa di dalam *Olenka* teknik kolase diterapkan dengan menggunakan guntingan artikel koran atau majalah dan iklan film yang dipadukan dengan deskripsi guntingan-guntingan itu dalam penceritaan. Menurutnya, penggunaan teknik kolase dapat memperjelas jalinan cerita dan penampilan para tokoh. Pemikiran dan perbuatan tokoh menjadi wajar dan masuk akal dengan disisipkannya kolase. Teknik ini digunakan oleh pengarang dengan maksud agar pembaca lebih berpikir kritis karena selama ini, menurutnya, pembaca cenderung digurui oleh pengarang.

Di samping beberapa kajian tersebut, ada dua kajian yang memfokuskan perhatian pada struktur. Pertama, kajian Indriati (1991) yang berupa skripsi yang diajukan kepada Fakultas Sastra UGM. Dalam skripsi tersebut Indriati membahas aspek alur, penokohan, teknik penceritaan, dan pusat pengisahan. Setelah unsur-unsur struktur tersebut dibahas secara intertekstual (hubungan antarteks), Indriati berkesimpulan bahwa novel *Olenka* memiliki hubungan hipogramatik dengan novel *Anak Perawan di Sarang Penyamun* karya Sutan Takdir Alisjahbana. Kedua, kajian Mujiningsih dkk. (1996) yang di dalam kajiannya tidak memberikan interpretasi secara khusus pada hubungan antarunsur dalam keseluruhan (kebulatan) struktur, kecuali hanya mendeskripsikan urutan peristiwa, tema, tokoh, latar, dan alur novel *Olenka*.

Kajian yang lebih mendalam dilakukan Indraningsih dalam tesis yang diajukan kepada Program Pascasarjana UGM. Dalam tesis itu Indraningsih (1996) mengkaji novel *Olenka* dan *Rafilus* Budi Darma.

4 Istilah *kolase* (*collage*) diartikan sebagai (1) komposisi artistik yang dibuat dari berbagai bahan (dari kain, kertas, kayu) yang ditempelkan pada permukaan gambar, (2) teknik penyusunan karya sastra dengan cara menempelkan bahan-bahan, seperti ungkapan asing dan kutipan, biasanya dianggap tidak berhubungan satu dengan yang lain, (3) cara menentukan naskah yang dianggap asli dengan membanding-bandingkan naskah yang ada (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, t.t.-a; Zaidan dkk., 1994).

Setelah menganalisis struktur berdasarkan pendekatan semiotik yang dikombinasikan dengan konsep filsafat eksistensialisme, ia menyimpulkan bahwa novel *Olenka* mengedepankan (1) kebebasan manusia berdasarkan pilihan-pilihan dan tindakannya, (2) hubungan antarmanusia bukan sebagai subjek-objek, melainkan sama-sama subjek yang tidak saling menghapus eksistensi orang lain, (3) anak sebagai pernyataan eksistensi, dan (4) kehadiran Tuhan sebagai tempat mengadu manusia. Sementara, kajian Putra (1995) lebih menyoroti perihal credo Budi Darma; dan di dalam kajiannya itu ia menyatakan bahwa dalam proses penciptaan karya sastra Budi Darma menggunakan konsep takdir.

Berbeda pula dengan beberapa kajian yang telah disebutkan, tampak bahwa kajian Dewanto lebih mengarah pada persoalan suara-suara (*voices*) yang hadir dalam bangunan fiksi (novel). Dalam kajian yang semula dipublikasikan di koran *Berita Buana* (Dewanto, 1985) tetapi kemudian dimuat dalam buku *Senjakala Kebudayaan* (Dewanto, 1996) itu Dewanto menyatakan bahwa *Olenka* merupakan novel yang mengandung banyak suara, dan suara-suara tersebut tidak sekadar datang satu demi satu, tetapi serempak, berebut saling mendahului, dan bahkan berlapis-lapis. Itulah sebabnya, novel *Olenka* dikatakan memiliki hubungan analogis dengan novel *Cien Anos de Soledad* 'Seratus Tahun Kesunyian' (1967) karya Gabriel Garcia Marques. Kendati demikian, apa yang dikatakan Dewanto tentang "banyak suara" tersebut tidak dibicarakan lebih lanjut, tetapi hanya digunakan untuk menunjukkan bahwa dunia novel, terutama *Olenka*, memiliki perbedaan yang mendasar jika dibandingkan dengan dunia reportase surat kabar. Kalau reportase surat kabar cenderung hanya memiliki satu suara (monofonik), novel cenderung membuka jalan bagi kehadiran banyak suara (polifonik). Sementara, dalam artikel lainnya, Dewanto (1990) tidak mengupas hal serupa, tetapi hanya menunjukkan kelebihan Budi Darma dalam hal keterlibatan pengalaman bawah-sadar atau solilokuinya dalam proses penciptaan karya sastra (*Olenka*).

Dilihat dari lini masa berbagai kajian dan tanggapan yang muncul dapat dikatakan bahwa kehebohan Budi Darma sebagai "novelis

pembaharu”⁵ dalam kehidupan sastra Indonesia hanya mencapai puncak pada paruh kedua 1980-an hingga 1990-an. Hal tersebut terutama disebabkan pada masa akhir 1990-an lahir pula beberapa novel yang juga menghebohkan, di antaranya *Saman* (Utami, 1998) yang diterbitkan oleh Kepustakaan Populer Gramedia. Sebab lainnya karena—meski persoalan yang digarap masih sama yakni “manusia-manusia aneh yang senantiasa gagal mencari jati diri”—novel kedua dan ketiganya, *Rafilus* (1988) dan *Ny. Talis* (1996), seolah-olah tenggelam oleh kehebatan novel pertamanya (*Olenka*, 1983). Hanya saja, harus diakui bahwa sebagai sastrawan besar ia tetap konsisten dalam berkarya, bahkan hingga akhir hayatnya⁶.

Berkat konsistensinya itulah, tidak mengherankan jika Budi Darma dan karya-karyanya, termasuk *Olenka*, masih terus mendapat tanggapan dari khalayak hingga dua dekade terakhir (2001–2021). Memang, ketika pada masa puncak kehebohannya, novel *Olenka* justru sempat mengalami dilema. Di satu, sisi novel itu dinilai memiliki banyak kelebihan sehingga dalam waktu relatif singkat memperoleh banyak penghargaan. Akan tetapi, ternyata kelebihannya itu tidak secara otomatis membawa dampak pada meluapnya minat masyarakat terhadapnya.⁷ Hal ini terbukti selama 17 tahun (1983–2000) *Olenka* belum pernah dicetak ulang.⁸ Menurut Sumardjo (1991), kurangnya minat masyarakat terhadap novel tersebut antara lain disebabkan *Olenka* bukan merupakan

5 Karena itu, Budi Darma sering disejajarkan dengan Iwan Simatupang, Putu Wijaya, atau Danarto yang juga dikenal sebagai pembaharu di bidang prosa walaupun dengan konsep yang berbeda-beda.

6 Budi Darma lahir di Rembang, Jawa Tengah, pada 25 April 1937, dan meninggal pada 21 Agustus 2021 (dalam usia 84 tahun) di Rumah Sakit Islam (RSI) A. Yani, Wonokromo, Surabaya, setelah hampir sebulan berjuang melawan Covid-19 (Tjahjono, 2021).

7 Hal yang sama terjadi juga pada sebagian besar novel (sastra) Indonesia. Barangkali hal ini erat berhubungan dengan rendahnya minat baca dan tingkat apresiasi sastra masyarakat yang di antaranya disebabkan oleh terpuruknya pengajaran sastra di Indonesia (Sayuti, 2003).

8 Hal itu berbeda, misalnya, jika dibandingkan dengan novel *Saman* karya Ayu Utami—sama-sama menjadi pemenang sayembara DKJ-- yang dalam waktu kurang dari tiga tahun (1998–2000) telah dicetak ulang 14 kali.

karya yang mudah dipahami sehingga pembaca yang tidak terbiasa menyelidiki rahasia hidup secara lebih intens dan serius akan cepat bosan membacanya, dan bahkan akan menghentikan bacaannya pada halaman-halaman awal.

Kendati demikian, selepas tahun 2000, keadaan kemudian berubah karena terbukti hingga 2009 *Olenka* kembali dicetak ulang oleh Balai Pustaka (bahkan sampai cetakan ke-9) dan pada 2018 diterbitkan lagi oleh Noura Publishing. Seiring dengan itu, perhatian para kritikus pun terus mengalir, tulisan dan kajian-kajian tentangnya terus dibentangkan. Sekadar beberapa contoh, misalnya Siswanto (2005) menulis buku *Budi Darma: Karya dan Dunianya*, Hanif (2020) menulis artikel “Dekonstruksi Struktur Novel *Olenka* Karya Budi Darma”, Mayasari (2021) menulis tesis “Analisis Absurditas dalam Novel *Olenka* Karya Budi Darma”, dan Tjahjono (2021) menerbitkan buku *Kenangan Murid Kultural Budi Darma: Sepilihan Esai* yang berisi 57 tulisan (esai) sebagai penghormatan untuk mengenang Budi Darma yang tutup usia pada 21 Agustus 2021. Bahkan, pada tahun terakhir ini, Rizky (2022) juga menulis skripsi “Analisis Satuan Isi Cerita pada Novel *Olenka* Karya Budi Darma” yang diajukan kepada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jenderal Soedirman Purwokerto.

Dalam buku yang semula berasal dari disertasi UNESA tahun 2003, Siswanto (2005) tidak secara khusus membahas *Olenka*, tetapi juga membahas hampir seluruh karyanya hingga tahun 2003. Karya-karya yang dibahas ialah 7 cerpen dalam buku *Orang-Orang Bloomington*, 15 cerpen dalam buku *Kritikus Adinan*, 18 cerpen yang belum dibukukan, 3 novel (*Olenka*, *Rafilus*, *Ny. Talis*), bahkan juga uraian tentang sejarah hidup sejak masa kecil beserta keluarga dan proses kreatif kepengarangannya. Sementara, dalam artikelnya Hanif (2020) menganalisis struktur *Olenka* dengan pendekatan dekonstruktif model Derrida. Sementara dalam tesisnya, Mayasari (2021) menelaah struktur, wujud absurditas, kegagalan *ending* cerita, dan implikasinya dalam pembelajaran bahasa Indonesia. Selanjutnya, dalam buku yang dieditori Tjahjono (2021), sejumlah besar penulis—yang memiliki hubungan literer, akademik, dan sosiokultural dengan Budi Darma—juga membicarakan *Olenka* dalam esai-esai yang ditulisnya meski dalam kadar yang berbeda-beda. Terakhir, dalam skripsinya, Rizky

(2022) menganalisis satuan-satuan isi cerita atau sekuens-sekuens dalam *Olenka* dengan perspektif Todorov.

Demikian antara lain beberapa pandangan para kritikus dalam kajiannya tentang *Olenka* karya Budi Darma. Beberapa kajian tersebut membuktikan bahwa sejak terbit hingga sekarang, *Olenka* tetap menarik perhatian. Dilihat dari berbagai aspek yang dikaji, seolah-olah novel tersebut tidak pernah kering untuk dibaca, ditelaah, dan diapresiasi. Begitu pun kajian ini yang mencoba menelaah *Olenka* dari sisi yang berbeda. Kajian ini sekaligus membuktikan pernyataan para ahli bahwa *Olenka* adalah novel yang membawa corak baru dalam penggunaan sudut pandang (Hoerip, 1986), memungkinkan lahirnya teori baru dalam hal pembacaan sastra (Junus, 1988), mementingkan akal-pikiran dan masuk ke dalam batin manusia (Sumarjo, 1991), novel tak terintegrasi tanpa alternatif (Faruk, 1988), karya yang mengandung banyak suara (Dewanto, 1996), dan bersifat membebaskan atau memberi pencerahan spiritual sebagaimana karya-karya posmo (Mujiyanto, 1997).

B. *Olenka* dan Perilaku Karnival

Hal menarik yang segera ditangkap saat membaca *Olenka* adalah di dalam novel itu terdapat berbagai unsur yang unik, aneh, dan tidak biasa (*unusual, not usually*). Oleh karena itu, tidak mengherankan jika para ahli mengatakan bahwa novel tersebut membawa corak baru.⁹ Jika menggunakan perspektif Bakhtin (1973)¹⁰, unsur-unsur yang unik, aneh, dan tidak biasa itu merupakan unsur yang mencerminkan

9 Sebagai pembanding dan pelengkap pemahaman lebih jauh tentang *Olenka*, ulasan ringkas karya sebelumnya (kumpulan cerpen *Orang-Orang Bloomington*) dan karya sesudahnya (novel *Rafilus* dan *Ny. Talis*), proses kreatif, serta riwayat hidup dan karier Budi Darma disajikan pada lampiran.

10 Bakhtin (Mikhail Bakhtin) adalah salah seorang ahli sastra di Rusia tahun 1920-an (Fowler, 1987; Jefferson & Robey, 1991) yang berusaha mensintesis pandangan marxisme dan formalisme (Selden, 1991) dengan menawarkan apa yang disebut poetika sosiologis (*sociological poetic*) (Bakhtin & Medvedev, 1985). Kemudian, ia memperkenalkan istilah novel polifonik (*polyphonic novel*)—yang sering disebut juga *poliglosia* (Kristeva dalam Junus, 1996) atau *polivalen* (Todorov, 1985)—pada saat melakukan serangkaian penelitian terhadap karya-karya prosa Dostoevsky yang hasilnya kemudian dituangkan dalam buku *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Bakhtin, 1973).

- suatu perilaku yang disebut karnival (*carnival attitude*).¹¹ Unsur-unsur karnival yang dapat diidentifikasi dalam novel *Olenka* antara lain
- (1) adanya manusia-manusia abnormal, misterius, dan eksentrik;
 - (2) adanya petualangan yang fantastik;
 - (3) adanya berbagai adegan skandal;
 - (4) adanya utopia sosial dalam bentuk mimpi;
 - (5) adanya dialog filosofis tentang pertanyaan-pertanyaan akhir atau kematian;
 - (6) adanya unsur komikal, misalnya peristiwa pelecehan terhadap pendeta;
 - (7) adanya campuran berbagai genre, seperti puisi, cerpen, novel, drama, syair lagu, surat, dan kitab suci; serta
 - (8) adanya sifat jurnalistik dan publisistik, misalnya disebutkannya nama-nama tokoh populer yang kini telah surut dan disertakannya gambar berupa foto-foto tentang peristiwa, tempat-tempat tertentu, atau berita-berita yang diambil dari berbagai koran dan majalah (Bakhtin, 1973).

Berbagai unsur karnival tersebut merupakan suatu perilaku yang akar-akarnya tertanam dalam tatanan dan cara berpikir primordial dan berkembang dalam kondisi masyarakat yang berkelas (Bakhtin, 1973). Dalam kondisi masyarakat semacam itu, perilaku karnival mencoba memperlakukan dunia sebagai milik semua orang sehingga mereka dapat menjalin kontak (dialog) secara bebas, akrab, tanpa dihalangi oleh tatanan, dogma,

11 Dalam kajian ini, istilah *karnival* tetap (sengaja) dipertahankan dengan pertimbangan bahwa kata *karnaval*, *kirab*, *pawai*, atau *pesta* sebagai terjemahan dari kata *carnival* (Inggris) memiliki arti yang relatif berbeda-beda. *Karnaval* artinya pawai dalam rangka pesta perayaan, biasanya menentanghkan bermacam corak hal yang menarik dari yang dirayakan itu (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, t.t.-b); *kirab* artinya perjalanan bersama-sama atau beriring-iring secara teratur dan berurutan dari muka ke belakang dalam suatu rangkaian upacara adat, keagamaan, dan sebagainya (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, t.t.-c); *pawai* artinya iring-iringan orang, mobil, kendaraan, dan sebagainya; perarakan; dan pesta artinya perjamuan makan minum, bersuka ria, dan sebagainya (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, t.t.-d).

atau hierarki sosial. Perilaku karnival semula berkembang dalam kisah-kisah atau cerita rakyat karnivalistik (*carnivalistic folklore*), kemudian berpengaruh pada karya-karya klasik genre serio-komik (*serio-comic genre*) seperti *socratic dialogue*¹² dan *menippean satire*¹³ (abad ke-3 SM), dan jauh sesudah itu (abad ke-18) berkembang pula dalam tradisi novel-novel Eropa. Menurut Bakhtin (1973), perkembangan itu mencapai puncak pada novel-novel karya Dostoevsky¹⁴ yang disebut novel polifonik (*polyphonic novel*).

12 *Socratic dialogue* ditulis oleh Plato, Xenophon, Antisthenes, Aeschines, Phaedo, Euclid, Alexamenos, Glaucon, Simias, Criton, dan sebagainya. Namun, hanya karya Plato dan Xenophon yang tetap bertahan. Karya tersebut muncul dari dasar-dasar karnivalistik tradisional, dan perilaku karnival yang tetap bertahan terutama adalah adegan lisan Socrates. Lima karakteristik *socratic dialogue* ialah (1) kebenaran dialogis adalah kebenaran bersama, antarindividu, kolektif; (2) untuk mencapai kebenaran baru, kebenaran dialogis, harus melalui dua perangkat dasar, yaitu sinkrisis (penjajaran dramatis) dan anakrisis (provokasi); (3) tokoh-tokoh adalah para ideolog yang menguji kebenaran; (4) sinkrisis dan anakrisis berfungsi mencairkan otomatisme; dan (5) pengujian dialogis gagasan (ide) merupakan pengujian atas pribadi yang mewakilinya (Bakhtin, 1973).

13 *Menippean satire* ditulis oleh Heracleides Ponticus pada abad ke-3 SM, dan karya satire itu memperoleh nama pertama dari filsuf Menippos of Gadara. Karya yang memiliki banyak varian itu memberi pengaruh yang kuat mulai dari kesusastraan Kristen Kuna, kesusastraan Bizantium, kesusastraan Abad Pertengahan, masa Renaisans, sampai pada kesusastraan zaman modern. Sementara, karakteristik *menippean satire* ada 14 unsur, yang 8 di antaranya telah disebutkan di atas (Bakhtin, 1973).

14 Novel-novel karya Dostoevsky (lengkapnya *Foydor Mikhailovich Dostoevsky*) di antaranya *Poor Folk* (1846), *Notes from Underground* (1864), *Crime and Punishment* (1866), *The Gambler* (1866) *The Idiot* (1869), *The Devils* (1872), dan *The Brothers Karamazov* (1880). Dostoevsky adalah anak seorang dokter tentara, lahir di Rusia pada 11 November 1821. Ia tamat pendidikan menengah di St. Petersburg jurusan teknik mesin. Ia aktif sebagai anggota golongan sosialis utopia dan ditangkap pada tahun 1949. Semula hendak dijatuhi hukuman mati, tetapi kemudian dihukum kerja keras di penjara Siberia. Pengarang besar Rusia yang menurut istri keduanya, Anna Grigorievna Snitkin, memiliki tiga kelemahan (suka main judi rolet, berpenyakit epilepsi, serta suka hutang dan menggadaikan barang) ini meninggal pada 9 Februari 1881. Kebiasaan dan sebagian kisah kehidupannya antara lain dapat dibaca pada catatan harian Anna Grigorievna Snitkin (Sudiarja, 1992). Sementara, sebagian novel karangannya telah diterjemahkan ke dalam berbagai bahasa, termasuk bahasa Indonesia.

Bakhtin (1973) berkeyakinan bahwa unsur karnival merupakan perilaku yang membuka jalan bagi lahirnya sebuah genre (sastra) baru, yaitu genre novel polifonik. Novel polifonik adalah novel yang ditandai adanya pluralitas suara atau kesadaran yang secara keseluruhan bersifat dialogis (Bakhtin, 1973)¹⁵. Menurut Bakhtin (1973), perilaku karnival tidak terbatas memberikan kondisi tertentu bagi lahirnya novel polifonik dan akan berhenti setelah mencapai puncak pada karya-karya Dostoevsky. Akan tetapi, perilaku (unsur-unsur) karnival yang di dalam novel tecermin atau melekat pada komposisi (struktur) dan situasi-situasi plot itu akan terus hidup sampai sekarang dan masa yang akan datang. Dalam kaitan inilah, karena *Olenka* menampilkan berbagai unsur karnival seperti yang telah disebutkan, diasumsikan bahwa novel tersebut merupakan sastra karnival (*carnivalized literature*) yang cenderung polifonik (banyak suara, banyak pandangan, banyak gagasan). Karena sifat dasar novel polifonik adalah dialogis (Bakhtin, 1973), diasumsikan pula bahwa novel *Olenka* memiliki karakteristik dialogis.

Bertolak dari adanya berbagai perilaku karnival itulah kajian ini memfokuskan perhatian pada tiga pertanyaan mendasar, yaitu (1) seberapa jauh *Olenka* dibangun oleh berbagai unsur karnival, (2) seberapa jauh novel itu mengandung banyak suara, gagasan, dan pandangan yang polifonik, dan (3) bagaimana subjek-subjek—tokoh-tokoh, gagasan, suara-suara, termasuk suara pengarang—dalam novel tersebut membangun relasi dialogis. Hanya saja, dalam praktiknya, tiga pertanyaan mendasar (kekarnivalan, kepolifonikan, dan kedialogisan) itu tidak dapat dipisah-pisahkan karena semua mengacu pada ciri-ciri dasar genre novel polifonik. Karena itu, pembahasan akan dilakukan sesuai dengan tesis Bakhtin (1973) saat mengupas poetika

15 Yang dimaksud “suara” (*voice*) ialah “sudut pandang terhadap dunia” (Lunacharsky dalam Bakhtin, 1973). Sementara, yang dimaksud “dialogis” (*dialogical*) ialah “hubungan yang tidak menguasai orang (suara, tuturan) lain, tetapi menghargai orang lain”. Menurut Bakhtin, hubungan dialogis merupakan tipe khusus dari hubungan semantik yang bagian-bagiannya dibentuk oleh keseluruhan tuturan yang di balik tuturan itu berdiri subjek-subjek aktual atau potensial, para pencipta tuturan yang bersangkutan (Todorov, 1984; Faruk, 1994).

novel-novel Dostoevsky yang memfokuskan perhatian pada aspek (1) karnivalisasi dan komposisi, (2) tokoh dan posisi pengarang, dan (3) representasi gagasan (ideologi)¹⁶.

Kendati demikian, karena kedialogisan novel polifonik ditandai adanya upaya menghimpun *heteroglosia* (berbagai teks, bahasa, wacana, dan/atau genre lain) ke dalam dirinya, satu hal (aspek) yang tidak dapat diabaikan adalah kaitannya dengan berbagai teks (bahasa, wacana, genre) lain yang dihimpun di dalamnya itu. Karena itu, selain dibahas tiga aspek yang telah disebutkan, dibahas pula aspek (4) hubungan *Olenka* dengan berbagai teks (genre) lain yang dihimpun di dalamnya (dialog intertekstual).

Sementara, dalam upaya mengupas empat pokok persoalan di atas, dalam kajian ini digunakan metode yang di dalam teori alteritas¹⁷ (Bakhtin dalam Todorov, 1984) disebut metode interpretasi dialogis. Metode interpretasi dialogis adalah model interpretasi yang di dalamnya dua (atau lebih) identitas tetap hidup dan diakui. Hanya saja, metode ini tidak dipahami dan ditempatkan dalam kerangka pemikiran strukturalisme (*structuralism*), tetapi dalam kerangka pemikiran pascastrukturalisme (*post-structuralism*). Hal demikian berarti bahwa metode ini tetap bekerja dengan cara pemahaman relasi unsur-unsur, tetapi relasi itu tidak dilihat dalam kerangka kesatuan dan totalitasnya, tetapi dalam kerangka keberagaman dan ketersebarannya.

C. Cerita Novel *Olenka*

Sebelum sampai pada pembahasan (pemahaman dan penjelasan) tentang karnivalisasi dan komposisi, tokoh dan posisi pengarang, re-

16 Sebenarnya, ketika Bakhtin meneliti poetika novel-novel Dostoevsky, ada satu aspek lagi yang menjadi perhatiannya, yaitu aspek *words* (tuturan) yang mencakupi tipe-tipe tuturan, tuturan monologis-dialogis, tuturan tokoh dan tuturan naratif, serta dialog (Bakhtin, 1973). Akan tetapi, khusus dalam kajian ini, aspek tersebut tidak dibahas.

17 Teori alteritas (*alterity*) adalah teori yang menganggap bahwa produksi itu sekaligus berarti pemahaman (Bakhtin dalam Todorov, 1984).

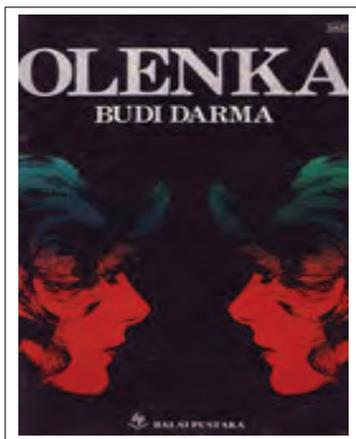
presentasi gagasan, dan hubungan atau dialog intertekstual (baca Bab II sampai dengan Bab V), ada baiknya diketahui terlebih dahulu cerita dan tokoh-tokoh novel *Olenka*. Novel *Olenka* bertema “kepahitan hidup; kegagalan manusia memahami jati diri; semua yang melekat pada diri (cinta, benci, rindu, takut, sayang, dendam, dan sejenisnya) tak kuasa menghadapi takdir (Tuhan).”

Tokoh-tokoh yang berperan membangun cerita dalam *Olenka* ialah Fanton Drummond (pemuda Amerika yang senantiasa mengejar cinta); Olenka (wanita bersuami, mengaku lesbian, seorang pelukis berbakat, yang dicintai Fanton Drummond); Wayne Danton (suami Olenka, orang yang bodoh tetapi obsesif untuk menjadi pengarang), Mary Carson (M.C., wanita muda yang juga dicintai bahkan dilamar oleh Fanton Drummond); dan Steven (anak semata wayang Olenka dan Wayne). Tokoh-tokoh itu berwatak keras, misterius, aneh; bersikap dingin, tetapi jujur. Adapun kisah atau peristiwa berlangsung di Amerika (Apartemen Tulip Tree, Chicago, Bloomington, Illionis, Kentucky, dan Indiana).

Seturut dengan bagian-bagian pada daftar isi, kisah dalam novel *Olenka* diawali saat Fanton berjumpa dengan Olenka di lift apartemen Tulip Tree. Sejak perjumpaan itu, Fanton jatuh cinta pada Olenka dan bayangan Olenka tidak bisa lepas dari pikirannya. Setelah menyelidiki lebih jauh, Fanton tahu bahwa perkawinan Olenka-Wayne nyaris hancur akibat mereka sibuk dengan dunia masing-masing. Memang, kata Olenka, ia bisa menikah dengan Wayne hanya karena terbius pada obsesi kuatnya pada dunia karang-mengarang. Namun, ternyata Wayne bodoh dan sering kali logikanya tidak klop dengan intuisinya. Karenanya, tahu akan hal itu, Fanton merasa senang dan makin cinta pada Olenka.

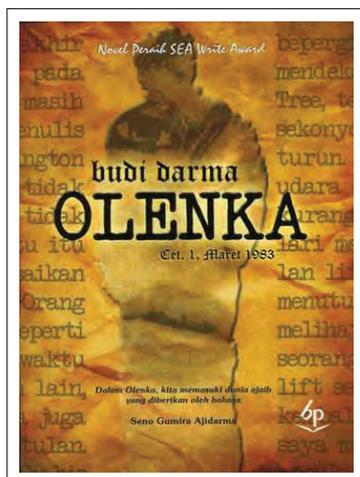
Cinta Fanton pada Olenka ternyata tidak bertepuk sebelah tangan. Keduanya saling mencintai. Hanya saja, selama berhubungan dengan Olenka, Fanton merasa bahwa dirinya hanya dijadikan objek. Meski keduanya saling mencintai, walaupun Fanton merasa dirinya hanya menjadi objek, tetapi keduanya sepakat dan berjanji suatu saat nanti harus mengakhiri hubungan itu. Benar bahwa setelah sekian

lama, Olenka pergi meninggalkan Fanton tanpa pesan. Kemudian Fanton berusaha mencarinya ke berbagai tempat, seperti Indiana, Kentucky, dan Illionis, karena tidak bisa lepas dari bayangan Olenka.



Sumber: Darma (1983a)

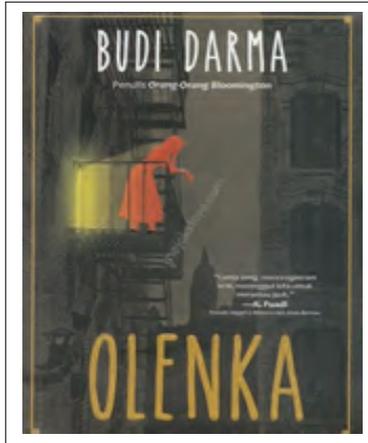
Gambar 1. Foto Sampul Novel *Olenka* Terbitan Balai Pustaka (1983)



Sumber: Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa (2022)

Gambar 2. Foto Sampul Novel *Olenka* Terbitan Balai Pustaka (2009)

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Mojokstore (2022)

Gambar 3. Foto Sampul Novel *Olenka* Terbitan Noura (2018)

Pada saat mencari Olenka ke Chicago, di Hotel La Salle, Fanton berjumpa dengan seorang wanita muda bernama Mary Carson (M.C.). Fanton pun kemudian jatuh cinta, dan tidak seberapa lama berani melamarnya. Hanya saja, dengan cara tertentu, tidak berterus terang, lamaran Fanton ditolak; lebih-lebih, kata Mary Carson, karena ia dipanggil pulang oleh keluarganya—ibunya. Itulah sebabnya, dengan kepergian dua wanita yang dicintainya, Fanton merasa hidupnya menjadi kosong.

Karena itu, agar hidupnya tidak kosong, Fanton menulis surat berkali-kali kepada Mary, tetapi disimpan, tidak dikirimkan. Bahkan ia juga menulis surat, tetapi bertindak sebagai Mary yang membalas suratnya. Surat-surat itu disimpan dan kemudian dibaca sendiri berkali-kali.

Tidak berselang lama, Fanton menerima surat dari Olenka. Dalam surat itu, Olenka bercerita panjang lebar tentang asal-usulnya, tentang pernikahannya dengan Wayne, tentang cintanya pada Fanton, tentang anaknya (Steven) yang bukan hasil kasih sayang, dan tentang dirinya sendiri yang lesbian. Setelah membaca surat panjang itu, Fanton merasa perlu menghibur diri dan ingin melepaskan bayangan Olenka

yang senantiasa membuntutinya. Itulah kenapa kemudian Fanton pergi dengan pesawat ringan berkeliling di atas Kota Bloomington.

Pada saat berikutnya, Fanton kembali mencari Mary dan bermaksud memperbaiki hubungan cintanya. Pencariannya pun tidak sia-sia, dan setelah berjumpa, meski pernah ditolak, dengan tidak peduli Fanton melamarnya lagi meski keadaan Mary telah cacat akibat kecelakaan pesawat. Pada mulanya lamaran Fanton ditolak dengan alasan Mary merasa dirinya oleh Fanton hanya dijadikan pengganti Olenka. Setelah Mary menyatakan kesediannya, justru Fanton yang meninggalkannya. Karena itu, untuk kesekian kalinya, Fanton merasa hidupnya kosong, sia-sia.

Suatu waktu, tidak lama setelah berpisah dengan Mary, Fanton membaca sebuah berita di media tentang peristiwa pemalsuan lukisan oleh Olenka. Oleh sebab itu, Fanton mencari dan ingin berjumpa dengan Olenka yang saat itu diberitakan sedang dirawat di rumah sakit akibat terlalu banyak minum obat tidur. Hanya saja, sesampai di rumah sakit, Fanton kecewa karena ternyata Olenka telah pergi. Akibat kepergian Olenka, semangat dan harapan Fanton untuk mencintai Olenka musnah.

Akhirnya, berkat berbagai peristiwa yang dilaluinya, Fanton berusaha merenungi dan mencoba mengetahui siapa dirinya. Dengan jujur Fanton membandingkan dirinya dengan Wayne, suami Olenka. Fanton merasa Wayne adalah orang yang dalam hidupnya selalu memiliki tujuan yang jelas, sementara tindakan dan tujuan dirinya sendiri selalu tidak jelas. Mengapa demikian? Mungkin karena ia (Fanton) merasa dirinya terlalu bebas. Akibat dari berbagai kegagalan yang menimpa dirinya, termasuk gagal mengetahui siapa dirinya, Fanton kemudian menyerahkan semuanya itu kepada takdir (Tuhan).

BAB II

KARNIVALISASI DAN KOMPOSISI *OLENKA*

Bakhtin (1973) menyatakan bahwa perilaku (unsur-unsur) karnival bukan merupakan suatu pemikiran abstrak tentang kesetaraan atau kebebasan, bukan keberkaitan segala hal, bukan pula kesatuan berbagai hal yang berlawanan atau konfrontatif, melainkan merupakan perilaku dalam suatu “pertunjukan indah” yang dialami dalam kehidupan. Perilaku karnival tersebut akan terus bertahan hidup dalam kurun waktu yang panjang dan menembus ke segala aspek kehidupan, termasuk menembus dan memberikan pengaruh yang kuat (dalam pengertian positif) terhadap karya sastra. Sementara itu, khusus di dalam karya sastra, unsur-unsur (perilaku) yang mengarnivalisasi sebuah novel tecermin atau melekat dalam komposisi (struktur) dan situasi-situasi plot.

A. Karnivalisasi

Novel *Olenka* bukanlah karya sastra klasik, melainkan karya sastra modern. Karya yang lahir pada akhir tahun 1979 dan diterbitkan pertama kali tahun 1983 itu ditulis dalam bahasa Indonesia oleh pengarang Indonesia etnis Jawa yang jika digolongkan ke dalam pembagian kelas sosial—menurut Geertz dan Young (Putra, 1993)—termasuk ke dalam kelompok *metropolitan superculture* atau kelas menengah kota *urban middle class* dan *a state-dependent middle class*. Oleh sebab itu, tidaklah mengherankan jika beberapa unsur atau perilaku yang

mengarnivalisasi novel *Olenka* telah mengalami perubahan bentuk dan makna. Hal itu terjadi karena jarak atau rentang waktu kehadiran novel *Olenka* dengan kisah-kisah rakyat karnivalistik seperti *socratic dialogue* dan *menippean satire* sangat jauh. Selain itu dalam rentang waktu tersebut, dipastikan telah terjadi perubahan dan pergantian dari masa klasik ke masa modern.

Tampak bahwa *Olenka* memperlihatkan unsur-unsur atau perilaku karnival yang cukup dominan. Bahkan dapat dikatakan bahwa sejak awal, di hadapan kita (pembaca), novel tersebut telah memperlihatkan diri sebagai sebuah “dunia” atau “kehidupan” yang karnivalistik. Kehidupan karnivalistik adalah kehidupan yang tidak biasa, yang ditarik keluar dari yang biasanya (*drawn out of its usual rut*), atau kehidupan yang terbalik (*life turned inside out*), yang jika dilihat dari pandangan monologis merupakan kehidupan yang kacau, tidak teratur (Bakhtin 1973). Di dalam *Olenka* kehidupan (perilaku) karnival semacam itu tidak hanya tampak pada aspek internal (tersirat), tetapi juga aspek eksternal (tersurat).

1. Karnivalisasi Eksternal

Novel *Olenka* terdiri atas tujuh bagian.¹⁸ "Bagian I" terdiri atas 23 subbagian, "Bagian II" terdiri atas 6 subbagian, "Bagian III" terdiri atas 4 subbagian, "Bagian IV" terdiri atas 12 subbagian, dan "Bagian V, Bagian VI, dan Bagian VII" masing-masing tidak dibagi lagi ke dalam subbagian-subbagian. Bagian-bagian dan subbagian-subbagian dalam *Olenka* tampak pada daftar isi berikut.

18 Novel yang dijadikan sumber data (objek material) kajian ini adalah novel terbitan Balai Pustaka tahun 1983, cetakan pertama, dengan ketebalan 232 halaman. Penomoran halaman dengan Angka Arab tidak dimulai dari halaman isi/cerita "Bagian I", tetapi dari kover dalam; dan di dalam novel ini tidak ada halaman Romawi kecil yang biasanya berisi kata pengantar, daftar isi, dll.

Daftar Isi

BAGIAN I	1.1	Tiga Anak Jembel	11
	1.2	Wayne dan Steven	15
	1.3	Olenka dalam Cerita	19
	1.4	Dalam Bayangan Olenka	22
	1.5	Bertemu dengan Olenka	28
	1.6	Pertemuan-pertemuan Selanjutnya	32
	1.7	The New England Mind	35
	1.8	Menara Lonceng Elberhart	37
	1.9	Olenka Menilpun	40
	1.10	Cara Menulis Wayne	45
	1.11	Kutu	49
	1.12	Olenka Meninggalkan Saya	55
	1.13	Olenka Menurut Wayne	61
	1.14	Olenka Berkelebat Lagi	67
	1.15	Marilah Kita Miliki Satu Dunia	69
	1.16	Saya Menginginkan Anak	71
	1.17	Cemburu	74
	1.18	Bisu	78
	1.19	Mengembara ke Kentucky	80
	1.20	Tiga Surat Wayne	84
	1.21	Wayne Sudah Keluar	88
	1.22	Musim dan Cacing	92
	1.23	Saya Menghajar Wayne	98
BAGIAN II	2.1	Jane Pengganti Olenka	101
	2.2	Melawat ke Chicago	103
	2.3	Pinangan	108
	2.4	M.C. Pulang Sendirian	112
	2.5	Semalam di Indianapolis	116

	2.6	Wayne, Galpin, dan Saya	124
BAGIAN III	3.1	Lima Surat Masturbasi	127
	3.2	Musibah	133
	3.3	Madame Sosostris	136
	3.4	Mimpi	142
BAGIAN IV	4.1	Surat Panjang Olenka	146
	4.2	Surat Seorang Pembaca	166
	4.3	Kelanjutan Surat Olenka	168
	4.4	Terbang	171
	4.5	Surat Kilat Khusus	176
	4.6	Aliquippa	179
	4.7	Bertemu Kembali dengan M.C.	182
	4.8	Pinangan Kedua	187
	4.9	Cottage	193
	4.10	Biarlah Usia Bersekongkol dengan Masa Muda ...	198
	4.11	Meninggalkan M.C.	202
	4.12	Nausea	207
BAGIAN V		Coda	214
BAGIAN VI		Asal-usul Olenka	216
BAGIAN VII		Catatan	225

(Darma, 1983a, 7–8)

Dengan dicantumkan angka Romawi secara berurutan pada setiap bagian menunjukkan bahwa ketujuh bagian yang disajikan di dalam *Olenka* merupakan sebuah rangkaian yang membentuk kesatuan yang utuh. Atau, dengan diterakannya nomor urut (angka

Romawi) tersebut berarti bahwa kesatuan dunia fiksi di dalam novel berawal dari "Bagian I" dan berakhir pada "Bagian VII". Kendati demikian, hasil penelitian memperlihatkan kepada kita (pembaca) bahwa ketujuh bagian di dalam *Olenka* ternyata tidak menyatu atau tidak membentuk suatu rangkaian yang utuh. Ketidakutuhan itu terjadi karena cerita tidak berakhir pada bagian terakhir "Bagian VII", tetapi pada "Bagian V" yang diberi judul "Coda". Dinyatakan demikian karena di akhir "Bagian V" telah dicantumkan nama tempat dan waktu yang dimaksudkan sebagai tanda penutup: *Tulip Tree, Bloomington, Indiana, 1979* (hlm. 215). Artinya, novel tersebut telah selesai ditulis di Tulip Tree, sebuah apartemen di kota Bloomington, negara bagian Indiana, Amerika Serikat, pada tahun 1979.

Tanda berakhirnya cerita tersebut juga diperkuat oleh adanya pernyataan narator di "Bagian V", alinea kedua, seperti berikut.

“... Karena itu, saya tidak memilih ingin berhenti di mana. Saya tidak mempunyai kekuasaan apa-apa untuk mengikuti ke mana larinya pena saya. Andaikata pena saya berhenti di sini, saya anggap bagian ini sebagai *coda*. Mengapa? Karena pena saya sudah menjabarkan seluruh kehidupan saya dalam empat bagian, masing-masing dengan tema dan masalah sendiri-sendiri, yang keseluruhannya merupakan sebuah organisme hidup. Semua sudah cukup. Karena itu, kalau tokh pena saya berhenti di sini, bagian ini sebagai sebuah *coda* akan menggarisbawahi kodrat saya sebagai organisme hidup.” (Darma, 1983a, 214).

Dalam kutipan tersebut, tampak jelas bahwa kegiatan (menulis, mengarang) yang dilakukan Fanton Drummond—selaku narator dengan sudut pandang orang pertama (*icherszahlung*) “saya”—telah berhenti meskipun itu bukan keinginannya. Karena pena telah berhenti di bagian ini "bagian V", Fanton Drummond menganggap bahwa bagian ini merupakan *coda* (*coda* artinya bagian akhir, penutup)¹⁹; dan di bagian *coda* ini ia merasa semua sudah cukup karena seluruh

19 *Coda* (koda) adalah istilah yang sering digunakan dalam bidang musik, artinya bagian terakhir sebuah komposisi musik sebagai penutup; penutup lagu” (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, t.t.-f; Laksanadjaja, 1975).

kehidupannya telah dijabarkan dalam empat bagian ("Bagian I" s.d. "Bagian IV") sebelumnya. Oleh karena itu, dapat dipastikan bahwa bagian V yang diberi judul "Coda" merupakan bagian penutup. Hal demikian berarti bahwa cerita telah berakhir.

Indikasi berakhirnya cerita pada "Bagian V" ternyata tidak hanya diperkuat oleh adanya pernyataan narator dan ungkapan atau tanda penutup, tetapi juga oleh keberadaan bagian berikutnya "Bagian VI" yang diberi judul "Asal-Usul Olenka". Tampak jelas bahwa "Bagian VI" bukan merupakan kelanjutan dari "Bagian I" s.d. "Bagian V" karena bagian itu hanya berupa esai yang berisi uraian tentang proses (kreatif) penulisan dan hal-hal yang memungkinkan lahirnya *Olenka*. Lagi pula, esai tersebut ditulis Budi Darma di Surabaya pada 1 Januari 1982, padahal novel *Olenka* telah selesai ditulis pada akhir 1979²⁰. Pronomina persona "saya" dalam "Bagian VI" pun bukan "saya" Fanton Drummond seperti dalam "Bagian I" s.d. "Bagian IV", bahkan mungkin juga bukan "saya" seperti pada "Bagian V"²¹, melainkan "saya" si pengarang yang ditandai oleh adanya nama terang (Budi Darma) yang dicantumkan di akhir "Bagian VI" (hlm. 224).

20 Selain telah selesai ditulis pada akhir tahun 1979, *Olenka* juga telah diikutsertakan dalam Sayembara Penulisan Naskah Roman Dewan Kesenian Jakarta tahun 1980. Sebagai naskah sayembara, bahkan menjadi pemenang utama, tentu saja naskah novel itu telah hadir sebagai sebuah naskah yang utuh. Oleh karena itu, tidak mungkin esai yang berjudul "Asal-Usul Olenka" yang ditulis pada tanggal 1 Januari 1982 itu menjadi bagian dari novel tersebut. Diyakini bahwa ketika novel itu diterbitkan pada tahun 1988, esai tersebut dimasukkan ke dalamnya. Persoalannya ialah mengapa esai itu diberi nomor bagian "Bagian VI" yang seolah-olah merupakan bagian dari keseluruhan dunia fiksi dalam novel. Apakah itu merupakan suatu keteledoran pengarang, atau kecerobohan penerbit, atautkah memang merupakan suatu kesengajaan, hingga kini belum ada jawaban yang pasti.

21 Dengan adanya ungkapan "... menulis ..." pada alinea pertama, baris pertama (dari atas, di bawah judul "Coda") dapat ditafsirkan bahwa "saya" (narator) pada "Bagian V" bukan "saya" Fanton Drummond seperti pada "Bagian I"-"Bagian IV", bukan pula "saya" Budi Darma seperti pada Bagian VI dan Bagian VII, melainkan "saya" yang tidak mempunyai nama yang telah menulis cerita dengan narator "saya" si Fanton Drummond. Atau, mungkin "saya" yang melihat atau mendengar Fanton Drummond bercerita dan kemudian menuliskannya.

Di samping itu, di dalam alinea terakhir "Bagian VI" Budi Darma juga menyatakan sebagai berikut.

“Memang untuk dapat melihat diri kita sendiri dengan benar kita tidak seyakinya menjadi narkisus. Untuk menjadi lebih agung, kita tidak perlu menonton diri kita sebagai jagoan dalam novel-novel picisan. Seperti yang dikatakan oleh orang-orang Yunani Kuno, kita memerlukan “catharsis”, yaitu rasa mual terhadap diri kita sendiri. Roquentin dalam novel Sartre *La Nausee* juga merasakan “supreme degout de moi,” demikian juga Fanton Drummond menjelang akhir novel *Olenka*. Mata mereka menembus tubuh mereka, dan mereka tahu apa yang berkecamuk di dalamnya.” (Darma, 1983a, 224).

Ungkapan yang berbunyi “... menjelang akhir ...” di dalam kalimat keempat kutipan tersebut menunjukkan dengan jelas bahwa cerita berakhir pada "Bagian V". Dinyatakan demikian karena “rasa mual terhadap diri sendiri” (*nausee/nausea*) seperti yang digambarkan di alinea terakhir "Bagian VI" tersebut memang dialami oleh Fanton Drummond sebelum novel ini berakhir (tepatnya di akhir "Bagian IV", hlm. 211). Hal demikian membuktikan bahwa "Bagian VI" tidak memiliki kaitan fiksional dengan "Bagian I"–"Bagian V".

Hal serupa tampak pada bagian “Catatan” (“Bagian VII”). Dengan dicantumkannya angka Romawi VII menunjukkan bahwa bagian tersebut merupakan kelanjutan dari bagian sebelumnya. Akan tetapi, "Bagian VII" ternyata juga tidak memiliki hubungan fiksional dengan "Bagian I" s.d. "Bagian V" karena bagian tersebut hanya berupa catatan akhir (*endnotes*) yang berisi sumber-sumber rujukan dan keterangan penjelas. Benar bahwa catatan akhir yang berisi sumber-sumber rujukan dan keterangan penjelas tersebut ditulis bersamaan dengan ditulisnya *Olenka*; hal itu menandakan bahwa setiap catatan yang diberi nomor urut itu menjelaskan tentang apa yang terjadi atau apa yang dilakukan oleh tokoh-tokoh dalam dunia fiksi. Hanya saja, “saya” yang berperan sebagai penjelas di dalam "Bagian VII" tidak berhubungan atau tidak terlibat di dalam kehidupan tokoh-tokoh, tetapi justru berhubungan atau berpaling ke arah pembaca. Hal demikian

berarti bahwa "Bagian VII" bukan merupakan bagian dari keseluruhan dunia fiksi yang dihuni oleh para tokoh (Fanton Drummond, Olenka, Wayne Danton, M.C., dan sebagainya), melainkan bagian lain yang terpisah.²²

Gambaran ringkas di atas menunjukkan bahwa *Olenka* benar-benar memperlihatkan sebuah bangunan atau konstruksi yang tidak terintegrasi, yang tidak teratur (kacau). Ketidakteraturan itu terjadi karena sebagai sebuah karya fiksi *Olenka* dibangun oleh berbagai hal yang tidak seluruhnya memiliki hubungan fiksional. Akan tetapi, justru berkat ketidakteraturan itulah, novel *Olenka* hadir sebagai sebuah dunia atau kehidupan karnivalistik sehingga terbuka kemungkinan bagi munculnya banyak gaya, aksen, atau suara bebas yang masing-masing mampu berdiri dan membangun dialog dengan yang lain. Hal demikian terbukti, misalnya, selain muncul dialog antartokoh, di dalam novel muncul pula suara pengarang yang membangun kontak atau dialog dengan diri sendiri, dengan tokoh, bahkan dengan pembaca.

Kenyataan demikian memperlihatkan kepada kita sebenarnya *Olenka* tidak lain adalah sebuah "pertunjukan indah", sebuah "drama", atau sebuah "melodrama" seperti yang diakui oleh pengarangnya sendiri (Darma, 1995). Sebagai sebuah melodrama, atau sebagai sebuah lakon (modern) dramatis dengan lakuan yang mendebarkan (Zaidan dkk., 1994) dan bergaya "sampakan",²³ novel *Olenka* membuka peluang bagi keterlibatan banyak pihak, termasuk keterlibatan pengarang dan pembaca. Oleh sebab itu,

22 Masalah "bagian-bagian" dalam novel ini telah dibicarakan Junus (1990). Junus menyatakan bahwa daftar isi, "Bagian V: Coda", "Bagian VI: Asal-usul Olenka", dan "Bagian VII: Catatan" merupakan unsur tak-cerita. Namun, unsur tak-cerita itu harus dibaca sebagai unsur cerita karena diberi nomor bagian seperti halnya bagian sebelumnya. Menurut Junus, apa yang dilakukan Budi Darma dalam novel ini—juga dalam novel *Rafilus* (Balai Pustaka, 1988)—bukanlah merupakan hal baru karena hal yang sama telah dilakukan oleh Eco dalam *The Name of the Rose*.

23 *Sampakan* adalah sejenis drama (teater) dengan ilustrasi musik (gamelan) Jawa; dalam pertunjukan ini biasanya para pelaku, penabuh gamelan, dan penonton bebas berdialog. Gaya semacam ini biasa dipertunjukkan oleh Teater Gandrik atau Teater Jeprik di Yogyakarta pada tahun 1980-an.

kehadiran pelaku (tokoh) di dalam lakon (novel) hanyalah menjadi salah satu bagian dari keseluruhan karena penulis lakon (pengarang) dan penonton (pembaca) juga menjadi bagian lain yang berperan aktif. Hal itulah yang, antara lain, menyebabkan di dalam novel *Olenka* pengarang bebas memasukkan (ke dalam cerita) dan menjelaskan (di dalam bagian catatan) sekian banyak teks sebagai rujukan (bacaan) bagi tokoh yang—rujukan-rujukan itu—tidak diketahui sumbernya oleh pembaca, bahkan tidak diketahui pula oleh tokoh-tokoh itu sendiri.

Setidaknya ada 14 novel, 6 cerpen, 10 sajak (paling banyak karya Chairil Anwar), 9 majalah, 5 surat kabar, 2 drama, 4 film, kitab suci Al-Qur'an, dan beberapa guntingan berita atau gambar yang diambil dari koran dan majalah yang masuk dan disebut-sebut di dalam *Olenka*. Berbagai macam teks itulah yang membuat *Olenka* menjadi arena atau medan laga berbagai teks (*heteroglosia*) sehingga darinya muncul bermacam-macam suara. Oleh sebab itu, tidak aneh kalau di dalam novel *Olenka* muncul suara yang khas Jawa—karena pengarangnya (Budi Darma) adalah seorang intelektual yang lahir dan dibesarkan di dalam masyarakat dan budaya Jawa—yang ditandai oleh adanya berbagai ungkapan verbal seperti *diancuk*, *sampean*, *demenan*, *aleman*, *sundel*, dan masih banyak lagi.²⁴ Padahal, narator di dalam novel *Olenka* bukan orang Jawa, melainkan orang Bloomington, dan *Olenka* bukan pula novel mengenai orang-orang (manusia) Indonesia, melainkan mengenai orang-orang Bloomington, Indiana, Amerika Serikat (Darma, 1980; 1995).

2. Karnivalisasi Internal

Beberapa hal yang telah dikemukakan di atas menunjukkan *Olenka* merupakan novel karnival, novel yang menyerap berbagai perilaku karnival, perilaku yang tercerabut dari kehidupan biasa (normal)

24 Dalam bahasa Jawa, *diancuk* adalah 'ungkapan yang biasa digunakan untuk mengumpat (kasar, ada unsur seks)'; *sampean* adalah 'sebutan untuk orang kedua: kamu, anda'; *demenan* adalah 'berpacaran secara diam-diam (gelap)'; *aleman* adalah 'manja, pujian'; dan *sundel* adalah 'sundal, jalang, pelacur' (Mardiwarsito, 1985).

sebagaimana terdapat di dalam kisah-kisah (ritual) rakyat karnivalistik. Kendati semua itu baru menyentuh persoalan yang bersifat eksternal, persoalan yang di permukaan, perilaku tersebut cukup signifikan bagi penampilan dunia atau kehidupan karnivalistik yang di dalamnya subjek-subjek (tokoh-tokoh, suara-suara, atau gagasan) dapat bertindak, berfantasi, bertualang, bereksperimen, dan berkonfrontasi secara bebas dan familier. Hal demikian tampak jelas dalam suatu “pertunjukan indah” di dalam novel yang memang didukung oleh penampilan lokasi atau latar yang karnivalistik.

Seperti kita ketahui, sejak awal hingga akhir tokoh-tokoh di dalam *Olenka* bermain di ruang-ruang atau lokasi-lokasi karnivalistik. Lokasi karnivalistik adalah lokasi yang bersifat umum (terbuka, bebas, dan merupakan simbol milik semua orang).²⁵ Dalam novel tersebut, ruang bermain atau ruang pertunjukan karnival yang utama adalah Tulip Tree, sebuah gedung raksasa yang memuat ratusan apartemen (hlm. 13). Di samping itu, pertunjukan karnival juga berlangsung di ruang-ruang terbuka lain (tempat umum) seperti di perpustakaan, kampus, taman, hutan, jalanan, kelab malam, stasiun bus (terminal), hotel, *cottage*, rumah sakit, museum, dan sebagainya.

Fanton bertemu pertama kali dengan Olenka, juga dengan Wayne dan Steven (suami dan anak Olenka), di apartemen Tulip Tree karena memang mereka tinggal di apartemen tersebut (hlm. 11–18). Setelah Olenka menghilang, Fanton sering melihat kelebat bayangan Olenka di taman, di padang rumput (hlm. 12, 67, 71). Untuk mengisi waktu luang, Fanton sering membaca buku di perpustakaan (hlm. 19, 35, 78, 88). Fanton bertemu kembali dengan Olenka di bukit, di hutan (hlm. 28). Setelah Olenka bekerja di kelab malam, Fanton sering menelusuri jalan-jalan, bolak-balik dari apartemen ke kelab malam (hlm. 40, 101). Ketika pulang dari lawatannya ke Chicago dan berkenalan dengan M.C. (Mary Carson), Fanton “tercangkul” di stasiun bus (hlm. 103, 115, 116, 207). Karena Olenka mulai hilang dari ingatannya, Fanton

²⁵ Lokasi karnival yang utama adalah lapangan karena karnival merupakan sesuatu yang universal, yang menunjukkan milik semua orang, dan lapangan merupakan simbol dari semua orang (Bakhtin, 1973).

meminang M.C. di hotel (hlm. 108, 112). Fanton meminang M.C. untuk kedua kalinya di *cottage* milik M.C. dan ingin memberinya anak (hlm. 193–198, 202). Dari *cottage* milik M.C., Fanton menuju ke rumah sakit karena dari sebuah berita diketahui bahwa Olenka yang diduga telah memalsukan lukisan itu kini dirawat di rumah sakit (hlm. 207–208). Akhirnya, di rumah sakit itu pula Fanton mengalami rasa mual atau jijik pada dirinya sendiri (hlm. 209–213).

Berada di berbagai lokasi karnival (yang menunjukkan sifat universal) itulah sesungguhnya Fanton Drummond berada dalam suatu proses transisi atau proses (perubahan) ritual. Semula ia berada dalam suatu kehidupan biasa, kemudian terpisah dan masuk ke dalam situasi yang luar biasa, ke dalam kehidupan liminal, atau ke dalam dunia ambang (*threshold*), sehingga bebas mengembangkan fantasi dan petualangannya untuk mencari dan menguji gagasan-gagasan (kebenaran)-nya (Bakhtin, 1973). Setelah berada dalam keadaan liminal, Fanton Drummond berupaya keluar dan ingin masuk ke dalam kehidupan pascaliminal, kehidupan yang baru, komunitas baru, yaitu kehidupan di “Dunia Sana”, tempat ia dapat mempertanggungjawabkan di hadapan Tuhan (Allah) segala hal yang telah diperbuat selama berada dalam kehidupan praliminal seperti yang tersirat pada bagian akhir cerita (“Bagian V”, hlm. 214–215).²⁶

“Sudah sering saya berlutut, menengadah ke langit, merundukkan kepala saya, dan menempelkan kening saya ke tanah, akan tetapi saya tetap merasakan adanya kekurangan. Saya tahu, seperti yang pernah saya lihat sepintas lalu dalam Kitab Suci Al Qur’an, bahwa Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segalanya. Siapa yang akan dimaafkannya, dan siapa pula yang akan dihukumnya, adalah tergantung pada Tuhan sendiri. Akan tetapi saya juga tahu, bahwa “apakah engkau menunjukkan atau menyembunyikan apa yang ada dalam pikiranmu, Tuhan akan memintamu untuk mempertanggungjawabkannya.” Dan saya

26 Dalam proses ritual dikenal tiga tahap peralihan, yaitu (1) tahap pemisahan (*separation*) atau praliminal, (2) tahap liminal (*liminal*) atau “di antara”, dan (3) tahap penyatuan (*integration*) atau pascaliminal (Turner dalam Budiman, 1994, 29).

harus mempertanggungjawabkannya. Maka, dalam usaha saya untuk menjadi pemeluk teguh, saya menggumam, “Tuhanku, dalam termangu, aku ingin menyebut nama-Mu.” (Darma, 1983a, 215)

Kendati demikian, segala usaha yang dilakukan Fanton Drummond ternyata gagal. Keinginan tetap tinggal hanya sebagai keinginan seperti tecermin dalam kata-kata sajak Chairil Anwar // *Tuhanku, dalam termangu, aku ingin menyebut nama-Mu // Aku ingin hilang bentuk, remuk* // (hlm. 213, 215). Memang benar bahwa di “Dunia Sini” Fanton Drummond sudah sering berlutut, menengadahkan muka ke langit, menundukkan kepala, dan menempelkan kening ke tanah, ke rerumputan (hlm. 69, 215), dengan harapan akan sampai ke “tahap penyatuan” (“Dunia Sana”, dunia pascaliminal). Akan tetapi, ia merasa bahwa semua yang dilakukannya belum cukup (kurang), bahkan mungkin tidak akan pernah cukup, tidak akan pernah sampai. Itulah sebabnya, selama hidup ia menjadi “manusia gagal”, yakni gagal mencapai “Dunia Sana”, padahal di “Dunia Sini” yang dijumpai hanyalah kegelisahan dan kesengsaraan yang bertubi-tubi. Akibatnya, sebagai manusia Fanton sering tidak tahu siapa sesungguhnya dirinya dan untuk tujuan apa ia hidup seperti tersurat dalam ungkapan

“... Sering saya tidak tahu siapa saya, dan karena itu saya tidak tahu harus ke mana. Setiap tindakan saya belum tentu berjalan ke arah tujuan saya, karena tujuan itu sendiri sulit diraba ...” (Darma, 1983a, 214)

Kondisi seperti itulah yang pada dasarnya menentukan karakter tokoh (Fanton Drummond) dan berbagai tindakan simbolis atau eksperimen psikologis yang dilakukan di sepanjang cerita. Sebagai manusia liminal, sejak awal hingga akhir ia tidak memiliki identitas yang jelas karena dunia karnivalistik yang dihuninya telah terpisah dan tercerabut dari berbagai macam sistem status dan hierarki sosial, tetapi juga belum menyatu dengan dunia yang diharapkan. Itulah sebabnya, dalam sepanjang perjalanannya, ia tampil sebagai manusia yang mengaku dan menyebut diri sebagai manusia “abnormal, ber-

penyakit lepra, berpenyakit jiwa (patologis), berperilaku eksentrik, *nausea*, dan sebagainya.”

Sebagai manusia, ia (Fanton Drummond) telah berusaha meraih posisi dan status dalam ruang budaya tertentu dan mencoba untuk mempertahankan eksistensi dan jati diri dengan cara mengoposisikan dirinya dengan tokoh-tokoh Lain. Akan tetapi, semua usaha yang dilakukannya tetap gagal karena keterbatasan diri akibat dari sesuatu yang tidak diketahuinya. Hal demikian terlihat di dalam relasi oposisi atau kombinasi-kombinasi oksimoronik antara Olenka sebagai subjek dan Fanton Drummond sebagai objek, atau antara Olenka sebagai subjek dan M.C. sebagai objek, atau kombinasi subjek-objek antara Fanton Drummond dengan dirinya sendiri. Sebagaimana diketahui bahwa di dalam novel ini oposisi subjek-objek tampak dominan, dan dari relasi oposisi serta kombinasi-kombinasi oksimoronik tersebut perilaku dialogis muncul ke permukaan.

Selama berkenalan dan terlibat dalam skandal cinta dengan Olenka, misalnya, Fanton Drummond berusaha keras untuk menempatkan Olenka sebagai objek yang dapat dikuasai. Oleh karena itu, Fanton memperlakukan Olenka (istri Wayne) seenaknya bagaikan bukan seorang manusia. Bahkan, dengan naluri kebinatangannya Fanton ingin menguasai sepenuhnya, tidak peduli apakah dia itu Olenka di dalam cerpen Wayne yang berjudul “Olenka” atautkah Olenka istri Wayne,

‘... Diam-diam saya dihinggapi nafsu untuk merampok harta karun Wayne, Olenka dalam cerpennya dan Olenka istrinya.’
(Darma, 1983a, 21)

Kendati begitu, ternyata yang terjadi justru sebaliknya. Sebagai subjek, Fanton Drummond tidak mampu dan tidak kuasa memperlakukan Olenka menjadi objek, tetapi justru dialah yang menjadi objek bagi Olenka. Hal itu terjadi karena di dalam segala gerak-geriknya Fanton selalu terprovokasi oleh kemisteriusan Olenka. Bayangan Olenka pun senantiasa berkelebat dan melintas di depan mata dan otaknya sehingga ia berkeinginan kuat untuk menangkapnya, tetapi

manakala bertemu dengannya, ia tidak kuasa berbuat apa-apa. Hal demikian terlihat, misalnya, ketika di hutan, suatu tempat tertentu di Kota Bloomington, Fanton berjumpa dengan Olenka yang saat itu sedang melukis.

“Saya tahu sampean akan datang tepat pada waktunya.”

Dia tidak menoleh ke arah saya. Dan, saya tidak tahu mengapa saya berjalan mendekatinya.

“Fanton. Duduk sini. Drummond. Awasi gambar ini. Saya akan pergi sebentar, Drummond.” katanya, juga tanpa menoleh.

...

“Fanton, saya tahu sampean akan datang. Drummond, sekarang duduk di sini, dekat saya. Fanton.”

Saya menurut.

Sambil meneliti lukisannya, dia berkata, “Fanton, mengapa sampean membuntuti Wayne? Jawab, Drummond!”

...

“Fanton, saya tahu kalian omong apa. Drummond. Kalian omong soal cerpennya, bukan? Fanton.”

Saya tidak mungkir.

Lalu dia berkata dengan nada mengejek, “Saya tahu pasti Wayne bercerita mengenai The Kenyon Review ... hayoh, Drummond, akui, bukankah dia berbuat demikian. Fanton.”

Saya tidak membantah.

Dia berkata terus, “Dia pasti ngoceh mengenai kelahiran Steven. Dengan tidak mempunyai perasaan malu dia pasti mengobrol mengenai kehancuran perkawinannya. Hayoh, Fanton, berterus teranglah. ...”

Saya tidak membantah.

Kemudian dia menyuruh saya menirukan perbuatannya tadi, berdiri, lari ke jembatan, meneliti jembatan sebentar, lalu

Kemudian dia memberi aba-aba, “Hai, Drummond, coba berjalan hilir-mudik lagi di atas jembatan.”

Saya menurut. (Darma, 1983a, 29–30)

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa di hadapan Olenka, Fanton Drummond tidak mampu berbuat apa pun, kecuali menurut.

Hal demikian terjadi karena Fanton sendiri tidak mampu menjawab, atau mungkin itulah kehendak nasib (takdir). Oleh sebab itu, adegan skandal antara Fanton Drummond dan Olenka dan berbagai perilaku eksentrik yang sering dilakukannya—yang merupakan suatu pelanggaran yang sah dan diterima dalam dunia karnivalistik—terus berlangsung walaupun ia (Fanton Drummond) sering tergoda untuk menghentikannya karena suara khotbah seorang pendeta-pinggir-jalanan yang masuk ke telinganya sesungguhnya ada juga benarnya (hlm. 42).

Hal serupa tampak dalam hubungan segitiga antara Fanton Drummond, Wayne, dan Olenka. Dalam setiap tindakannya, Fanton selalu memperlakukan Wayne sebagai bahan ejekan dan tertawaan seperti halnya Olenka memperlakukan suaminya itu.

‘... Andaikata dia mentertawakan saya sebagaimana dia mentertawakan Wayne di hadapan saya, saya tidak terlepas dari kesalahannya. Saya tidak pernah mencegah dia membicarakan Wayne. Bahkan saya ikut menikmatinya. Juga tidak jarang saya menambahi bumbu-bumbu untuk mengejek Wayne lebih jauh. Saya bukannya hanya menyerobot Olenka dari Wayne, akan tetapi juga meneropong tubuh Wayne sebagai bahan tertawaan. Saya mencapai kepuasan dalam dua kejahatan ini. Karena sikap saya demikian, adalah tidak mustahil apabila Olenka juga memperlakukan saya seperti memperlakukan Wayne di hadapan saya. Adalah dapat diterima akal apabila Wayne juga mempunyai hak untuk meneropong tubuh saya, dan menjadikan tubuh saya sebagai bahan ejekan.’ (Darma, 1983a, 120)

Di satu sisi, Fanton menempatkan posisi Wayne sebagai objek, sama seperti Olenka menempatkan posisi Wayne, suaminya. Akan tetapi, di sisi lain, terjadi sebaliknya, Wayne juga memperlakukan Fanton sebagai objek, sama seperti perlakuan Wayne terhadap istrinya. Sebagai contoh, banyak ungkapan verbal yang keluar dari mulut Olenka bahwa Wayne adalah dungu, otaknya tumpul, bodoh, dan sebagainya. Sebaliknya, Wayne juga memperlakukan istrinya sebagai abdi, sebagai budak, dan sering menyebutnya sebagai perempuan

sundal, pengabdian hawa nafsu, bangkai, baksil penyakit, dan lain-lain (hlm. 32–34, 61–66).

Hal yang sama terjadi juga ketika Fanton menghajar Wayne habis-habisan akibat Wayne selalu memamerkan cerpen-cerpennya yang dimuat di media massa. Ketika dihajar, Wayne sama sekali tidak melawan dengan tujuan agar Fanton mengakui keunggulan Wayne. Bahkan, di hadapan polisi, wartawan, dan semua orang yang hadir, seluruh kesalahan Fanton ditutupi dan diambil alih oleh Wayne dengan maksud agar Fanton tahu siapakah sesungguhnya yang lebih unggul.

“Selanjutnya dia berkata, 'Tentu saja dia meninju saya seandainya. Saya kan memperlakukan dia sebagai binatang, bukan sebagai manusia. Pantas dia marah. Mungkin dia tahu bahwa cemoohan saya menemui sasarannya. Untuk adu kekuatan tentu saja saya kalah. Mana mungkin manusia beradab bisa menang berhadapan dengan binatang buas? Saya kan bukan binatang, sudah selayaknya saya tidak mempergunakan kekuatan jasmani.' Nadanya melengking, ditujukan kepada polisi, wartawan, juru-rawat, dan semua yang hadir. Rasanya semua kata-katanya sudah dihapuskan beberapa hari sebelumnya.

Saya tahu, dia sengaja menghina saya. Kata-kata kotor yang sebetulnya tidak pernah diucapkannya pada saya adalah manifestasi keinginannya untuk membangkitkan perasaan jijik saya terhadap diri saya sendiri. Sekaligus dia ingin mengutuk istrinya sendiri sebagai 'perempuan sundel'. Dia menunggu saat yang baik untuk memaksa saya mengakui keunggulannya.” (Darma, 1983a, 99–100)

Beberapa hal di atas menunjukkan bahwa di dunia atau kehidupan karnivalistik subjek-subjek (tokoh-tokoh) hadir bersama, secara simultan, dan mereka membangun relasi dialogis yang masing-masing saling menembus dan ditembus. Jadi, mereka sama-sama memiliki hak untuk bersuara, berpendapat, dan suara dan pendapat itu tidak untuk diringkus begitu saja ke dalam suatu konsensus tertentu, tetapi

untuk sama-sama dipahami dan didengar. Itulah sebabnya, Fanton Drummond dapat memahami mengapa Wayne asyik dengan dunianya sendiri yang eksklusif, bersikap antisosial, dan bahkan antikomunikasi, padahal ia tidak mungkin terlepas dari semua itu (hlm.18).

“Dia lebih cocok untuk alam yang tidak mempergunakan komunikasi. Tapi karena dia harus terlibat dalam komunikasi, kepercayaannya kepada dirinya sendiri menjadi longsor. Menjadi pengarang memberinya kebebasan untuk berkomunikasi dengan dirinya sendiri, tanpa menghiraukan pembacanya yang tidak dia hadapi dengan langsung. Dia lebih banyak mengutarakan gagasannya, dan memperbaiki kekeliruannya, tanpa merasa dicurigai sebagai bodoh. Dan saya yakin dia tidak sedungu pancaran wajahnya. Kalau dia diberi kesempatan untuk mengamati sesuatu dari jauh, mungkin hasil pengamatannya lebih murni daripada hasil pengamatan orang lain yang lebih banyak dikuasai oleh atas-sadarnya dan lebih pandai menjabarkan pendapatnya, meskipun pendapatnya sering goyah.” (Darma, 1983a, 18)

Sebaliknya, Wayne pun mengerti mengapa Fanton tergila-gila kepada Olenka, padahal Olenka adalah wanita bersuami yang juga memiliki dunia tersendiri. Demikian juga dengan Olenka terhadap Fanton dan Wayne, dan sebaliknya; atau M.C. terhadap Fanton, dan sebaliknya. Akan tetapi, memang begitu kemeriahan suatu dunia karnival, dunia polifoni, dunia yang menempatkan keberagaman dan sekaligus ketakberbedaan sebagai hal yang utama.

Di samping fantasi, petualangan, adegan skandal, perilaku eksentrik, dan berbagai kombinasi oksimoronik seperti di atas, masih cukup banyak unsur (perilaku) lain yang menandai *Olenka* sebagai novel karnival. Satu hal yang cukup signifikan dan bahkan menjiwai novel ini ialah adanya fantasi yang dikombinasikan dengan aspek filosofis-religius tentang “pertanyaan-pertanyaan akhir” (*ultimate questions*).

Telah diutarakan bahwa Fanton—seperti halnya tokoh-tokoh lain—adalah tipe “manusia gagal”. Di “Dunia Sini” ia gagal bersatu

dengan tokoh-tokoh lain (Olenka, Wayne, dan M.C.), demikian juga dengan usahanya untuk mencapai “Dunia Sana”. Ia menjadi korban pertentangan antara keinginan dan ketakberdayaan. Oleh sebab itu, ia kemudian berandai-andai menjadi seekor burung *phoenix*, terbakar dengan sendirinya, hangus menjadi abu, dengan harapan dari abu akan lahir kembali menjadi burung *phoenix* baru (hlm. 51, 213).²⁷ Namun, andaian itu hanyalah menjadi andaian belaka karena apa yang diharapkan tidak pernah tercapai.

Sesungguhnya, Fanton Drummond paham benar bahwa di luar dirinya ada sesuatu yang lebih tinggi, lebih agung, dan lebih murni, tetapi yang menjadi persoalan adalah ia sama sekali tidak mengetahui di mana tempatnya. Terlebih lagi setelah Copernicus menemukan bahwa sesungguhnya Bumi ini tidak datar, tetapi bulat dan berputar, sehingga memohon dengan cara menengadahkan muka ke langit pun belum tentu mencapai sasarannya (hlm. 69).

Suatu ketika, ia bertanya dan berpikir bahwa “Dunia Sana”, dunia tempat “burung *phoenix* baru” bersemayam, mungkin dapat dicapai melalui jalan “akhir kehidupan” (kematian), misalnya dengan cara bunuh diri. Akan tetapi, pertanyaan dan pikiran itu pun tidak terjawab sehingga meskipun berani, ia tidak mengakhiri hidupnya dengan cara bunuh diri. Apalagi, ia sadar sepenuhnya bahwa bunuh diri atau “meniadakan diri” bukanlah hak manusia, seperti tampak dalam kutipan berikut.

“Memang jiwa saya penyakitan, dan akibatnya menimpa jasmani saya. Akan tetapi adalah tidak benar bahwa saya tidak berani bunuh diri. Yang benar, saya sama sekali tidak pernah memikirkan masalah bunuh-diri. Dan mungkin juga saya menganggap bunuh-diri tidak ada gunanya. Seperti Roquentin, yang dengan terang-terangan berkata, “je n’avais pas le droit d’exister.”

27 Telah menjadi pengetahuan umum bahwa, dalam mitologi Yunani, burung *phoenix* dianggap sebagai seekor burung api, atau burung raksasa, yang usianya 500 hingga 1,461 tahun. Setelah berusia sekian itu, burung *phoenix* kemudian mati dengan cara membakar diri, dan dari abunya kemudian muncul burung *phoenix* muda (baru).

saya juga merasa bahwa sesungguhnya saya tidak mempunyai hak untuk ada. Tidak seharusnya alam semesta memiliki saya sebagai benda yang berada di dalamnya. Akan tetapi sekaligus saya juga berpendapat, saya tidak mempunyai hak untuk meniadakan diri saya. Saya sudah terlanjur ada tanpa saya minta, dan bukan saya-lah yang mempunyai hak untuk meniadakan diri saya.” (Darma, 1983a, 212)

Kegagalan demi kegagalan itulah yang menyebabkan Fanton bagai seorang *sisifus*²⁸ seperti halnya Wayne yang selamanya menjadi pengarang yang gagal (hlm. 85). Oleh sebab itu, tidak ada jalan lain baginya, kecuali bertanya kepada hati nurani, berdialog dengan diri sendiri (solilokui), dengan cara menulis lima surat masturbasi.

“Saya sudah siap untuk menulis surat masturbasi. Surat akan saya tulis untuk M.C., kemudian saya simpan beberapa hari kira-kira sama dengan perjalanan pos. Kemudian surat saya akan saya baca sendiri, seolah-olah saya M.C. Berdasarkan surat ini saya akan bertindak sebagai M.C. dan membalas surat kepada saya sebagai Fanton Drummond. Surat ini juga akan saya simpan beberapa hari, sesuai dengan lamanya perjalanan pos. Kemudian surat ini akan saya jawab sendiri. Namanya masturbasi. Tapi dengan akal semacam ini mungkin saya akan lebih banyak mempunyai kesempatan untuk mengorek diri saya sendiri.

...

Dengan masturbasi, saya dapat menciptakan pertanyaan-pertanyaan sendiri, dan mencari jawabnya. Dengan istilah gaghnya, saya dapat mengadakan dialog dengan diri sendiri. Atau dengan kata lain, saya dapat mengadakan dramatic monologue,

28 Istilah *sisipus* berasal dari nama tokoh dalam mitologi Yunani Kuna Σίσυφος (Sisifos/Sisifus), yang dipinjam oleh Albert Camus, seorang filsuf eksistensial dari Algeria (Afrika Utara), untuk menjelaskan konsepnya tentang ‘absurditas hidup’. Konsep bahwa ‘absurditas merupakan konfrontasi antara dunia irasional dan keinginan dahsyat yang terus-menerus bergema dalam hati manusia; keinginan akan kejelasan’ ini diuraikan dalam tulisannya *Le Mythe de Sisyphe (The Myth of Sisyphus)*, 1941) (Suhartono, 1993; Djokosujatno, 2000).

berbicara kepada diri sendiri, dengan membayangkan bahwa saya menghadapi hadirin tertentu....

Otak saya capai. Bukan karena kurang tidur, akan tetapi karena terlalu banyak mereka-reka kelima surat tersebut. Jiwa yang tersirat dalam kelima surat tersebut adalah keinginan saya untuk mempertahankan diri. Andaikata benar saya cepat berubah-ubah, maka dia justru harus mengagumi saya, sebab perubahan-perubahan tersebut terjadi karena saya mempunyai prinsip. Lepas dari apakah pendirian saya benar atau tidak, saya bukannya tanpa pendirian. Inilah yang harus dia hormati. Saya tidak pernah berhenti. Seluruh hidup saya adalah serangkaian proses memikir.” (Darma, 1983a, 127, 132)

Terungkap bahwa melalui surat masturbasi tersebut, Fanton memiliki kesempatan untuk mengorek apa yang ada di dalam dirinya. Melalui surat itu pula, ia dapat mengajukan sekian banyak pertanyaan. Namun, dari seluruh pertanyaan yang diajukan, di antaranya tentang berbagai persoalan yang berada di sekitar oposisi antara *sebab* dan *akibat* (hlm. 128), *planet Bumi dan langit, alam semesta dan surga* (hlm. 131), tidak satu pun dapat terjawab. Kendati demikian, ia terus bertanya, berpikir, dan berusaha mempertahankan diri sehingga sampailah ia ke dalam keadaan katarsis, yaitu rasa mual terhadap diri sendiri, karena dalam seluruh proses berpikir tersebut pada akhirnya yang ditemukan hanyalah keadaan yang justru “merusak diri.”

Dalam keadaan demikian, Fanton kemudian menjadi seorang utopis, penuh khayal dan mimpi-mimpi, walaupun ia tidak sampai menjadi seorang narsistik.²⁹ Suatu ketika, Fanton bermimpi berjumpa dengan Madame Sosostris, seorang *clairvoyante* terkemuka yang dikenal sebagai perempuan paling bijak di Eropa (hlm. 136–141).

²⁹ *Narsistik* berasal dari kata *Narcissus*, yaitu nama seorang tokoh (pemuda)—dalam mitologi Yunani Klasik—yang sangat tertarik dan mengagumi bayangan sendiri dalam kolam, sedangkan *narsisisme* adalah sikap kekaguman akan bentuk fisik dan watak diri sendiri secara berlebihan (Zaidan dkk., 1994).

Di dalam mimpi itu, Fanton merasa sangat bahagia karena pertanyaan Madame Sosostris, “Mau apa kita selamanya?” ternyata sesuai dengan praktik kehidupannya, yaitu ingin melihat kebobrokan diri sendiri. Selain itu, Fanton juga merasa bahagia karena ia tidak memiliki kekuatan seperti Madame Sosostris yang mampu melihat dunia hanya sebagai bencana. Justru dengan segala kedunguan dan kebodohnya itulah, menurutnya, ia masih dapat menikmati hidupnya.

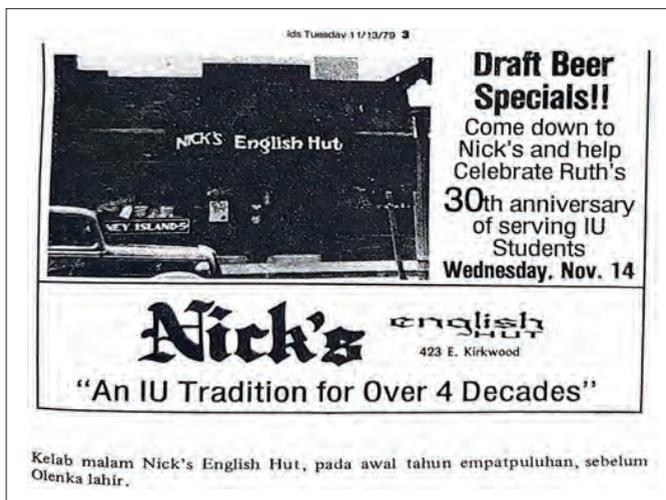
“Dalam kebodohan saya, dan dalam tindakan-tindakan saya yang tidak menentu, saya masih dapat menikmati segala sesuatu. Bagi saya London adalah kota yang nyata, megah, dan menyenangkan. Memang saya belum pernah ke London.

...

“Dalam kekosongan hidup saya, dan kebosanan saya pada ini dan itu, saya masih dapat melihat kenikmatan, seperti misalnya yang saya lakukan di stasiun bis Indianapolis. Saya masih bisa main pinball, menyeruput sop ayam, merasa beruntung berpisah dengan Si Gembreg, dan sebagainya.

Di antara kebobrokan-kebobrokan saya, saya masih mempunyai ciri-ciri yang semerlang. Saya selalu mempunyai harapan, selalu mempunyai hari esok, kendatipun hari esok saya tidak lain dan tidak bukan adalah lontang-lantung juga.” (Darma, 1983a, 138–139).

Demikian beberapa unsur (perilaku) karnival yang terbangun dan dapat disaksikan dari “pertunjukan indah” dalam novel *Olenka*. Mungkin saja perilaku karnival yang terdapat di dalam *Olenka* memang tidak seintensif perilaku karnival yang terdapat dalam karya sastra klasik genre serio-komik semacam *menippean satire*. Akan tetapi, setidaknya, karena *Olenka* juga dibangun oleh adanya petualangan yang fantastik, eksperimen moral psikologis, kombinasi oksimoronik, utopia sosial dalam bentuk mimpi, eksperimen yang fantastik, tokoh-tokoh yang bebas berfantasi, beradegan skandal, dan lain-lain, jelas bahwa novel karya Budi Darma ini tampil sebagai karya



Sumber: Darma (1983a, 43)

Gambar 5. Foto Kelab Malam Nick' English Hut (2)

Dilihat pada keterangan di bawah dua gambar (foto) tersebut yang berbunyi “Kelab malam Nick’s English Hut, tempat Olenka bekerja”, dan “Kelab malam Nick’s English Hut, pada awal tahun ’40-an, sebelum Olenka lahir”, tampak aneh bahwa seolah-olah Olenka adalah manusia di dunia nyata, bukan di dunia fiksi, karena gambar (foto) itu diambil dari dunia nyata, yaitu gambar (foto) yang dimuat di surat kabar *Indiana Daily Student* terbitan tanggal 15 November 1979 halaman 7 dan tanggal 13 November 1979 halaman 3. Memang benar bahwa di dalam novel ini tokoh Olenka diceritakan bekerja di kelab malam *Nick’ English Hut*, tetapi di benak kita (pembaca) terasa aneh karena kita dihadapkan pada pilihan yang sulit di antara dunia fiksi dan dunia nyata. Namun, justru inilah yang dikatakan sebagai relasi dialogis karena suara dari dunia fiksi (cerita) dan dunia nonfiksi (tak-cerita) hadir bersamaan, tanpa saling mengobjektivikasi.

Hal serupa tampak pula pada gambar (foto) yang berisi berita tentang Balon Trans-Amerika yang dimuat dalam *Indiana Daily*

Student, edisi 2 Oktober 1979, yang di dalam *Olenka* ditampilkan di halaman 58, berikut.



Sumber: Darma (1983a, 58)

Gambar 6. Foto Berita tentang Balon Trans-Amerika da Vinci

Di bawah gambar (foto) tersebut diberi keterangan bahwa *Olenka* meninggalkan *Fanton* selamanya beberapa saat setelah Balon Trans-Amerika da Vinci melewati Tulip Tree. Keterangan itu menunjukkan bahwa *Olenka* benar-benar ada, bukan tokoh dalam fiksi, karena berita itu diambil dari dunia nyata.

Tidak berbeda dengan itu tampak pada gambar (foto) yang berisi berita tentang Margaret-Trudeau yang diambil dari majalah *Tempo*, edisi 1 September 1979, pada rubrik "Pokok & Tokoh". Dibaca dari keterangan di bawah gambar (foto) bahwa *Olenka* pernah membaca majalah *Playgirl* mengenai petualangan Margaret Trudeau, bekas istri Perdana Menteri Kanada. Melalui majalah itu, dia mengetahui bahwa sebagian jalan hidupnya mirip dengan jalan hidup Margaret. Sementara itu, diterangkan pula bahwa "Kisah Margaret dalam *Playgirl* dikutip oleh majalah *Tempo*." Gambar (foto) ini membawa kita (pembaca) pada munculnya tiga suara, yakni suara *Olenka*, *Fanton*,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dan saya (bukan Fanton, melainkan pengarang). Sebenarnya, yang bercerita tentang Olenka pernah membaca petualangan Margaret dalam majalah *Playgirl* adalah Fanton, tokoh “saya” dalam novel ini. Akan tetapi, ketika di dalam keterangan itu disebutkan bahwa “kisah Margaret dalam *Playgirl* pernah dikutip majalah *Tempo*”, jelas bahwa “saya” bukan lagi Fanton, melainkan pengarang (Budi Darma). Hal itu terjadi karena Fanton tidak pernah diceritakan “pernah ke Indonesia” atau “pernah membaca *Tempo*”. Halnya berbeda jika memang *Tempo* beredar pula di Amerika dan dibaca oleh Fanton.



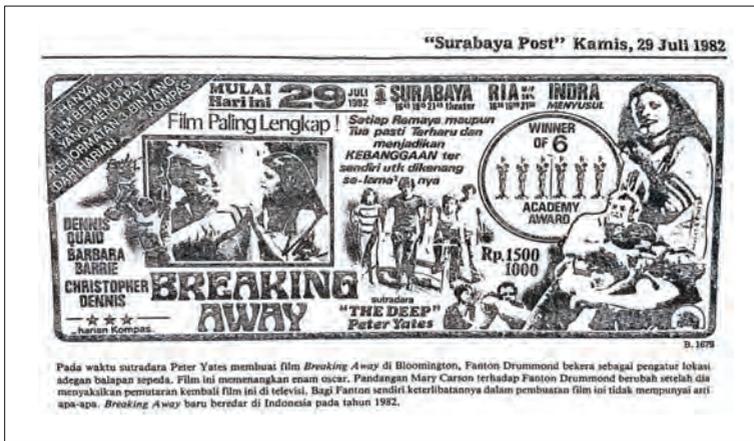
Sumber: Darma (1983a, 151)

Gambar 7. Berita tentang Petualangan Margaret-Trudeau

Gambar 8 adalah foto yang berisi berita (iklan) film *Breaking Away* yang dimuat di *Surabaya Post*, Kamis, 29 Juli 1982, yang di dalam novel ini ditempatkan di halaman 125, menunjukkan hal yang serupa dengan Gambar 6 dan Gambar 7. Melalui keterangan di bawah

Buku ini tidak diperjualbelikan.

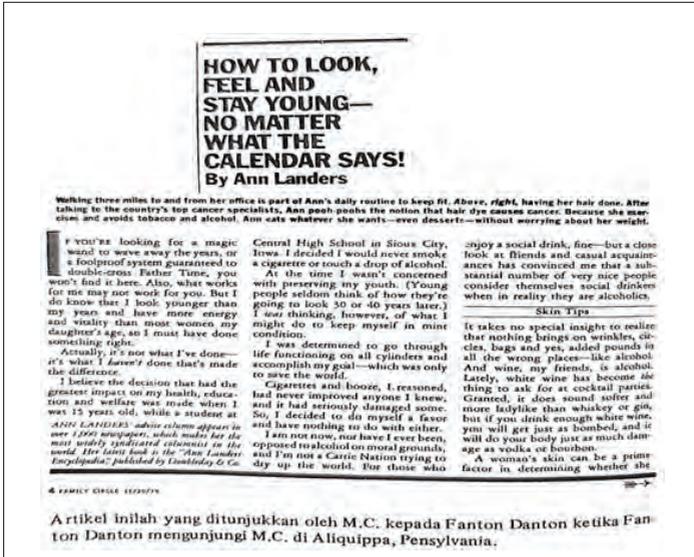
(di samping) gambar (foto) iklan itu, dapat diketahui bahwa suara didominasi oleh suara pengarang yang tertuju kepada pembaca. Hal serupa juga terlihat pada gambar yang berisi artikel “How to Look, Feel and Stay Young—No Matter What the Calender Says!” by Ann Landers yang diambil dari *Family Circle* tanggal 20 November 1979 yang dalam novel ini tampil di halaman 190. Melalui keterangan di bawah gambar (artikel) terlihat jelas bahwa suara pengarang hanya ditujukan kepada pembaca dan hanya diketahui oleh pembaca.



Sumber: Darma (1983a, 125)

Gambar 8. Iklan Film *Breaking Away*

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Darma (1983a, 190)

Gambar 9. Artikel Karangan Ann Landers

Selain unsur karnival yang berupa gambar-gambar (foto) yang berisi berita, tempat, dan peristiwa tertentu yang memungkinkan munculnya banyak suara, terdapat pula sebutan tentang nama-nama tokoh publik (terkemuka) yang sekarang sudah surut seperti John F. Kennedy, George Bush, Elizabeth Taylor, Abraham Loncoln, Pangeran Trudeau, dan sebagainya. Ditampilkannya bermacam-macam gambar, berita, iklan, atau nama-nama tokoh publik terkemuka itu bukan merupakan hal yang aneh karena memang novel yang berkecenderungan polifonik memiliki sifat menghimpun *heteroglosia*, yaitu situasi “bahasa, wacana” yang mencerminkan suatu kemeriahan karnival, yang mencoba menolak otomatisme dan kebenaran tunggal.³⁰

30 Hal ini berlawanan dengan pendirian kaum yang oleh Kundera dalam bukunya *The Art of the Novel* (1988) disebut *agelaste*. *Agelaste* adalah kata Yunani untuk mengacu kepada orang-orang yang tidak memiliki *sense of humor*. Kaum *agelaste* berpendirian bahwa kebenaran itu merupakan sesuatu yang jelas sehingga semua orang akan berpikir tentang hal yang sama, tentang kebenaran tunggal (Sahal dalam Nurhan, 1999).

Hanya saja, yang menjadi pertanyaan adalah, apakah ciri-ciri karnival sebagaimana diuraikan itu menjamin sepenuhnya *Olenka* tampil sebagai karya (sastra) dialogis? Terkait hal ini dibahas pada bab-bab selanjutnya.

B. Komposisi

Unsur-unsur (perilaku) karnival dalam karya sastra (novel) seluruhnya tecermin atau melekat dalam komposisi (struktur) dan situasi-situasi plot. Hanya saja, plot novel polifonik hanya berfungsi menyubordinasi, merangkai, atau menyatukan unsur-unsur naratif yang tidak sesuai, saling bertentangan, dan peristiwa-peristiwa yang tidak teratur. Oleh karena itu, plot hanya berperan sekunder dan hanya untuk memenuhi tugas khusus membentuk dunia polifonik. Hal ini sesuai dengan prinsip bahwa struktur novel polifonik tidak terbangun dari proses evolusi, tetapi dari proses koeksistensi (hadir bersama-sama) dan interaksi (Bakhtin, 1973).

Dalam hal demikian, dunia dipandang dalam ruang (*space*), bukan dalam waktu (*time*), sehingga muncul kecenderungan yang kuat pada bentuk-bentuk dramatis. Secara ekstensif, seluruh materi (perasaan dan realitas) diungkap dan disusun ke dalam satu titik waktu dalam bentuk penjajaran dramatis. Jadi, seluruh peristiwa yang terbentuk ke dalam berbagai kontradiksi itu tidak dilihat sebagai tahapan yang berkembang, tetapi sebagai simultanitas (serentak) sehingga tidak ada tahap “masa lalu” atau “masa depan” karena keduanya telah ditarik ke “masa kini”. Oleh sebab itu, hubungan peristiwa satu dengan peristiwa lain tidak terjalin secara kausalitas karena semua hadir bersama, berdampingan, dan berhadap-hadapan (Bakhtin, 1973).

Prinsip tersebut menegaskan bahwa sesungguhnya inti novel polifonik adalah konflik antarkekuatan atau suara-suara (Shklovsky dalam Bakhtin, 1973). Kekuatan atau suara-suara itu datang serempak—saling mendesak—akibatnya, konflik tersebut tidak pernah berakhir karena desakan suara satu berarti sekaligus terbuka dialog bagi suara lain. Itulah sebabnya novel polifonik secara keseluruhan bersifat dialogis. Artinya, hubungan dialogis tidak hanya tercipta

dalam dialog-dialog antartokoh, tetapi juga dalam keseluruhan elemennya, yaitu elemen-elemen yang *contrapuntally counterposed* ‘berlawanan (oposisi) dan beriringan’ (Bakhtin, 1973).

Bertolak dari konsep itu, Bakhtin (1973), dengan mengutip pendapat Grossman, kemudian menegaskan bahwa dasar komposisi novel polifonik—yang semua itu tampak dalam karya-karya Dostoevsky—adalah “prinsip dari dua atau beberapa kisah yang bertemu (memusat, *converging*) dan dengan cara yang kontras saling menambah dan berhubungan sesuai dengan prinsip polifoni musikal”. Dengan demikian, sistem struktural novel polifonik analog dengan teori musikal mengenai *modulation* ‘modulasi’ atau *counterposition* ‘konterposisi’.³¹ Dikatakan demikian karena komposisi novel polifonik memang disusun berdasarkan hukum transisi musikal dan prinsip-prinsip *counterpoint* ‘konterpoin’ (Grossman dalam Bakhtin, 1973).³²

Konsep demikianlah yang akhirnya membuat Bakhtin (1973) yakin komposisi novel polifonik memiliki perbedaan yang mendasar jika dibandingkan novel biografis, novel sosial-psikologis, novel keluarga, atau novel kehidupan sehari-hari lainnya.³³

31 Di bidang musik, *modulation* ‘modulasi’ atau *counterposition* ‘konterposisi’ dipahami sebagai ‘proses pengubahan gelombang pendukung untuk menyampaikan bunyi’ atau ‘peralihan dari satu dasar nada ke dasar nada lain dengan melepaskan dasar nada pertama secara mutlak.’ Misalnya, dari kunci C pindah ke F, dari A minor ke C mayor, dan sebagainya, tetapi masih tetap dalam lagu itu juga (Laksanadjaja, 1975).

32 Di bidang musik, istilah *counterpoint* (sama dengan *contrapunt*) diartikan sebagai ‘perpaduan nada dalam bentuk dua melodi atau lebih yang dimulai secara serempak, tetapi ritme dari tiap-tiap melodi itu berlainan’. Contohnya lagu koor dua suara. Suara 1 dan 2 sama-sama berbentuk melodi, tetapi ritme masing-masing melodi itu berlainan. Pada saat suara 1 menggunakan nada panjang, suara 2 menggunakan nada pendek, atau sebaliknya. Di sinilah terbentuk suatu *contrapunt*, nada atau suara yang beriringan (Laksanadjaja, 1975).

33 Di antara novel-novel lain itu hanya novel petualangan yang mirip dengan novel polifonik karena kisah petualangan menawarkan berbagai materi plot yang memungkinkan lahirnya polifonik. Hanya saja, menurut Bakhtin (1973), tokoh dalam novel petualangan tidak mampu keluar dari plot sehingga di luar plot tokoh itu kosong (hampa). Hal ini berbeda dengan tokoh-tokoh dalam novel polifonik. Dalam novel polifonik, tokoh sanggup keluar dari plot sehingga di luar atau di atas plot tercipta berbagai pemikiran, gagasan, atau ideologi yang saling berhadapan, saling berbenturan, dan saling memprovokasi.

Menurutnya, komposisi novel polifonik bersifat dialogik, sedangkan komposisi novel-novel lain bersifat monologik. Apabila novel-novel monologik cenderung linear, bersuara tunggal, sudut pandang dan pemikiran serba terbatas, tersubordinasi, dan otoritas tidak terpecahkan, novel dialogik cenderung non-linear (*pictural*), bersuara banyak, sudut pandang dan pemikiran hadir bersama, berdampingan (*sinkrisis*), membangun suatu dialog sehingga segala bentuk kekompakan dan otoritas terpecahkan oleh adanya berbagai desakan atau provokasi (*anakrisis*).

Dari penjelasan tersebut, akhirnya dapat dinyatakan bahwa sesungguhnya komposisi novel polifonik hanya dibangun oleh dua perangkat dasar, yaitu *sinkrisis* dan *anakrisis* (Bakhtin, 1973). *Sinkrisis* dipahami sebagai suatu penjajaran (dramatis) berbagai sudut pandang (suara, pemikiran) terhadap objek tertentu. Sementara, *anakrisis* dipahami sebagai provokasi, yaitu sarana (ungkapan, situasi) yang berfungsi mendesak interlocutor (pihak lain) agar mengekspresikan suara atau pikirannya secara penuh. *Sinkrisis* (yang mempertemukan kutub-kutub krisis) dan *anakrisis* (provokasi) mendialogisasi pemikiran, membawa keluar, dan mengubah pemikiran menjadi ungkapan, menjadi suatu dialog, dan akhirnya mengubahnya menjadi hubungan dialogis antarindividu (antarsubjek).

Jika dianalogikan sebagai sebuah elemen dalam komposisi musik (lagu), *sinkrisis* merupakan suatu *counterpoint*, yaitu elemen yang dibangun oleh (atau berupa perpaduan dari) dua (atau lebih) suara (sudut pandang) yang berbeda-beda tetapi hadir bersama-sama (berdampingan). Sementara, *anakrisis* merupakan elemen yang bertugas mendorong terciptanya suatu *modulation*, yaitu proses peralihan dari suara satu ke suara lain, dari peristiwa satu ke peristiwa lain, atau dari *sinkrisis* satu ke *sinkrisis* lain di sepanjang teks. Hanya saja, sesuai dengan hukum transisi musikal dan prinsip-prinsip *counterpoint*, relasi antarsuara, antarperistiwa, atau antarsinkrisis sebagai konsekuensi dari adanya modulasi itu tidak tercipta berkat hubungan kausalitas, tetapi berkat hubungan *contrapuntal* (kontrapuntal) ‘beriringan’. Hal itu terjadi karena antara suara satu dan suara lain pada dasarnya memiliki kedudukan setara (ekualitas), hanya ritmenya yang berlainan.

Berkait dengan hal tersebut, hubungan kontrapuntal hanya berfungsi membangun keragaman musikal (polifoni) dalam kerangka pemahaman yang lebih luas mengenai hubungan dialogis (Bakhtin, 1973). Oleh sebab itu, beberapa kisah tertentu, beberapa sinkrisis tertentu, secara tematik saling berhubungan (beriringan) dengan beberapa kisah lain, dengan beberapa sinkrisis lain. Hal tersebut terjadi terus-menerus sehingga susunan atau organisasinya bertingkat-tingkat (*multileveledness*). Dan, konsep inilah yang dalam kajian ini digunakan untuk melihat bagaimana sinkrisis (*counterpoint*) dan anakrisis (*modulation*) beroperasi dan membangun komposisi novel *Olenka*.

1. Komposisi Antarbagian

Telah diketahui bahwa *Olenka* terdiri atas tujuh bagian. Kendati secara keseluruhan disusun untuk membangun tema tertentu, ketujuh bagian tersebut tidak menunjukkan suatu keutuhan. Sebab utamanya ialah dua di antara tujuh bagian di dalam novel itu ("Bagian VI" dan "Bagian VII") bukan merupakan bagian dari dunia fiksi yang dihuni oleh para tokoh, melainkan bagian lain yang terpisah. Oleh sebab itu, pemahaman terhadap komposisi terbatas hanya pada "Bagian I" sampai dengan "Bagian V" karena hanya bagian-bagian itu yang membangun dunia fiksi. Sementara, dua bagian terakhir ("Bagian VI" dan "Bagian VII") yang berupa esai dan catatan lebih relevan dan fungsional dalam kerangka pemahaman perihal tokoh dan posisi pengarang dan/atau representasi gagasan.

Fakta menunjukkan komposisi *Olenka* terbangun dari elemen-elemen tertentu seperti halnya elemen-elemen dalam komposisi musik. Hal itu terjadi karena—sesuai dengan hukum transisi musikal—masing-masing bagian mengandung *counterpoint* yang berbeda-beda, tetapi secara internal tetap menyatu. Artinya, walaupun setiap bagian dapat menjadi bagian yang berdiri sendiri-sendiri (Sumardjo, 1991), pada dasarnya kelima bagian itu tetap saling berhubungan, dan masing-masing bagian memiliki motif-motif yang tidak serupa tetapi tidak terpisahkan satu sama lain. Hal itulah yang memungkinkan adanya suatu perubahan atau transisi organik dari nada satu

ke nada lain dan dari suara satu ke suara lain, tetapi perubahan itu bukan merupakan suatu perhentian yang mekanistik. Oleh karena itu, kehadiran bagian yang satu memiliki arti penting bagi bagian yang lain, bagian yang satu mempengaruhi sari pati bagian yang lain, tetapi masing-masing bagian tetap memiliki arti penting tersendiri dan mempertahankan pula sari patinya sendiri.

Tampak jelas, Bagian I (hlm. 11–100) merupakan suatu perbincangan yang mandek (*idle chatter*) dan suatu episode yang terhenti. Benar bahwa "Bagian I" mengaktualisasikan tema yang sama dengan tema-tema yang diaktualisasikan di bagian-bagian lain dalam kerangka mendukung tema besar mengenai "ketidakberdayaan manusia" yang terabstraksikan dalam keseluruhan novel. Sebagai contoh konkret, tema "Bagian I" sama dengan tema "Bagian II", dan keduanya mendukung "tema besar" tersebut. Akan tetapi, subjek-subjek yang berperan membangun tema melalui berbagai sinkrisis dan anakrisis di masing-masing bagian itu berbeda-beda.

Pada "Bagian I" subjek yang berperan adalah Fanton, Olenka, dan Wayne; sedangkan subjek di "Bagian II" adalah Fanton dan M.C. (Mary Carson). Pada "Bagian I" suara Fanton, Olenka, dan Wayne saling berbenturan dan ketiganya menggambarkan tema tertentu seperti yang terwakili oleh kata-kata Olenka, "Hidup hanyalah serangkaian kesengsaraan" (hlm. 60). Tema tersebut terbangun dari berbagai sinkrisis–atau medan semantis–yang antara lain teraktualisasikan ke dalam bentuk oposisi berpasangan antara kuat dan lemah, bawah-sadar dan atas-sadar (hlm. 18), imajinasi/sugesti dan fakta (hlm. 21), subjek dan objek (hlm. 32), kebebasan dan keterikatan (hlm. 35, 83), jasmani dan rohani (hlm. 51), dunia dan akhirat (hlm. 51, 82), mati dan lahir kembali (hlm. 51), neraka dan surga (hlm. 52), keinginan dan ketakberdayaan (hlm. 75–77), serta aktif dan pasif (hlm. 89).

Sementara, pada "Bagian II" suara Fanton dan M.C. juga saling berbenturan, dan keduanya juga menggambarkan tema yang sama dengan tema pada "Bagian I". Tema "kesengsaraan manusia" itu antara lain terungkap melalui suara M.C. yang dikutip dari novel *Women in Love* karya D.H. Lawrence sebagaimana dituturkan oleh Fanton seperti berikut.

“... Saya hanya tahu bahwa suaranya menggelestar. Tidak seperti biasanya kali ini dia berbicara dengan perasaan. “Oh ... Memang kita keluarga sial ... Saya tahu kita kelu-arga sial ... Sekali ada kejadian buruk, pasti ada kejadian buruk menyusul ... Oh ... Oh ... Saya tahu ... Sekali ter-jadi peristiwa sial, selamanya sial ... Memang kita kelu-arga sial ... Oh” (Darma, 1983a, 113)

Berbagai sinkrisis atau medan semantis yang membangun tema tersebut pun tidak berbeda, dan semua itu terbentuk melalui oposisi antara atas-sadar dan bawah-sadar, kuat dan lemah (hlm. 103–107), subjek dan objek, kekerdilan nyata dan kebesaran semu (hlm. 108–111), prinsip dan bukan prinsip (hlm. 112–113), serta sehat raga dan sakit jiwa (hlm. 116–123). Itulah sebabnya apabila kedua bagian tersebut ("Bagian I" dan "Bagian II") dihubungkan atau dijajarkan, keduanya memiliki kedudukan setara. Artinya, masing-masing bagian dapat berdiri sendiri meskipun keduanya saling berhubungan.

Sebagai suatu bagian yang hadir bersama dan beriringan dengan bagian-bagian lain, hal itulah yang membuat "Bagian I" menjadi bagian yang mandek dan menjadi suatu perbincangan yang terhenti. Hal ini terjadi karena "Bagian I" bukan merupakan “sebab” dan "Bagian II" bukan pula menjadi “akibat”. Masing-masing bagian tidak dipolakan sebagai elemen tertentu dalam suatu rangkaian (plot) “pengenalan-konflik-klimaks-penyelesaian” karena tiap bagian pada dasarnya telah mengandung rangkaian itu. Bahkan dapat dikatakan sebaliknya, bagian-bagian tersebut pada dasarnya tidak mengenal rangkaian semacam itu karena yang terdapat di dalamnya hanya konflik-konflik yang tidak pernah selesai. Hanya saja, karena subjek yang membangun sinkrisis di bagian yang satu berbeda dengan subjek yang membangun sinkrisis di bagian lain, tampak bahwa bagian-bagian itu menjadi bagian yang mandek (terhenti). Lagi pula, kemandekan tersebut juga ditandai oleh adanya ungkapan atau suara yang seolah-olah merupakan suatu *denouement* di akhir setiap bagian ("Bagian I" dan "Bagian II"). Ungkapan itu ialah “perasaan jijik terhadap diri sendiri” (hlm. 100) dan “berpenyakit jiwa” (hlm. 126) yang keduanya identik, yang dalam novel ini digunakan sebagai nada

akhir atau sebagai suatu penyelesaian (*denouement*). Itu sebabnya, bagian-bagian tersebut tampak terhenti, walaupun, sekali lagi, harus dipahami bahwa keterhentian itu bukan merupakan perhentian yang mekanistik.

Apakah perbincangan yang terhenti di "Bagian I" dan "Bagian II" akan diteruskan lagi? Apakah bagian yang mandek itu akan memperoleh suatu jawaban atau penyelesaian tertentu sehingga menimbulkan perubahan atau transisi organik nada-nada yang membangun keragaman suara? Pertanyaan ini baru mendapat jawaban setelah di bagian selanjutnya ("Bagian III" dan "Bagian IV") ditemukan motif-motif tertentu (lain) yang berhubungan dengan motif-motif di bagian sebelumnya ("Bagian I" dan "Bagian II"). Benar bahwa di "Bagian III" (hlm. 127–145) dan di sebagian besar "Bagian IV" (hlm. 146–206) terdapat motif-motif tertentu yang membuka kemandekan "Bagian I" dan "Bagian II".

"Bagian III" hampir keseluruhan berisi solilokui dan mimpi-mimpi krisis yang terjadi pada diri Fanton. Dalam hal ini, Fanton menulis lima surat masturbasi (hlm. 127–132); surat itu ditulis sendiri, ditujukan kepada diri sendiri, dan kemudian dijawab sendiri. Surat masturbasi itu ditulis dengan tujuan untuk berdialog dengan diri sendiri (*dramatic monologue*), untuk mengorek-kebobrokan diri sendiri, bahkan untuk menipu diri sendiri. Selain itu, Fanton juga bermimpi bertemu dengan Madame Sosostris, seorang *clairvoyante* terkemuka yang dikenal sebagai perempuan paling bijak di Eropa (hlm. 136–141). Fanton kemudian membandingkan dirinya dengan perempuan itu dan usaha tersebut juga dilakukan dengan tujuan untuk melihat kebobrokan diri sendiri. Oleh sebab itu, subjek yang membangun tema di bagian ini adalah Fanton dan dirinya sendiri. Berbagai sinkrisis dan/atau medan-medan semantis yang mengaktualisasikan tema itu sama pula dengan yang terdapat di bagian-bagian sebelumnya, yang di antaranya terbentuk melalui oposisi antara sebab dan akibat, bumi dan langit, alam-semesta dan surga (hlm. 127–132), serta salah dan benar (hlm. 136–141).

Sementara itu, sebagian besar "Bagian IV" (subbagian 4.1 s.d. 4.11, hlm. 146–206) mengungkapkan berbagai pengakuan dan khotbah-khotbah filosofis oleh Fanton, Olenka, dan M.C. Pada bagian ini Olenka menulis surat panjang kepada Fanton (hlm. 146–165 dilanjutkan di hlm. 168–170) yang berisi pengakuan siapakah sebenarnya Olenka. M.C. juga mengaku terus terang bahwa penolakannya terhadap pinangan Fanton adalah karena ia merasa Fanton hanya berpura-pura, hanya untuk balas budi. Padahal, yang diinginkan olehnya bukan balas budi semacam itu, melainkan suatu kesungguhan. Sementara itu, Fanton sendiri juga mengaku bahwa pinangan kedua yang dilakukan terhadap M.C. memang hanya karena kasihan (hlm. 188–188). Selain itu, Fanton meninggalkan M.C. pada saat M.C. justru telah menyatakan kesediaannya, juga karena Fanton merasa bahwa dirinya menderita *nausea* (hlm. 202–205).

Begitu kiranya berbagai sinkrisis yang terbangun dalam sebagian besar "Bagian IV", dan sinkrisis ini terbentuk melalui oposisi antara cinta dan kasihan (hlm. 152), sebab dan akibat (hlm. 153), konkret dan abstrak (hlm. 156–157, 161), pendosa dan pendeta (hlm. 167), menghindari kesengsaraan dan mencari kesengsaraan (hlm. 196), mati dan lahir kembali (hlm. 199), dunia dan surga (hlm. 203), dan sejenisnya. Pada dasarnya, kisah yang disajikan di sebagian besar "Bagian IV", juga di keseluruhan "Bagian III", merupakan suatu episode dramatis yang dipersiapkan untuk mencapai suatu *denouement* tragis yang disajikan di akhir "Bagian IV" (subbagian 4.12 Nausea). *Denouement* tragis ini tampak dalam ungkapan berikut.

“Makin mendekati rumah sakit, makin sadar saya bahwa sebetulnya saya sakit. Yang terasa sakit memang jasmani saya. Misalnya saja, otak saya sadar bahwa taksi membelok ke kanan, tapi saya merasa seolah-olah taksi membelok ke kiri. Saya juga sadar melihat orang-orang berjalan tegak menyeberangi jalan. Tetapi saya merasa seolah-olah mereka berjalan miring. Apa yang saya lihat menjadi kacau, campur-baur, dan jungkir-balik. Hubungan saya dengan dunia luar menjadi patologis dan tidak

normal. "Nausee," demikianlah istilah Olenka yang dipinjam dari Sartre. ...

... Wayne benar, jiwa saya mengidap penyakit lepra...." (Darma, 1983a, 210–211).

Proses perubahan atau transisi organik seperti yang dikemukakan di atas menunjukkan bahwa komposisi *Olenka* disusun berdasarkan prinsip-prinsip *counterpoint*. Siksaan psikologis dan mimpi-mimpi krisis yang dialami Fanton di "Bagian III", misalnya, merupakan suatu *point* yang berhubungan dengan *point* lain tentang penghinaan Wayne di "Bagian I" dan penolakan M.C. di "Bagian II". Akan tetapi, karena Fanton menyadari apa yang terjadi pada dirinya, juga membenarkan apa yang dikatakan orang lain tentang dirinya, jelas pada saat yang sama dalam dirinya terjadi suatu kontradiksi, yaitu pertentangan yang tidak pernah berakhir akibat keterbatasan dan ketidakberdayaan dirinya sebagai manusia. Demikian juga dengan pengakuan Olenka kepada Fanton dalam bentuk surat panjang di awal "Bagian IV". Pengakuan tentang siapa sebenarnya dirinya ini merupakan *point* tertentu yang berhubungan dengan *point* lain tentang penghinaan yang terus-menerus dilakukan oleh Wayne terhadap Olenka di depan Fanton di "Bagian I".

Point versus *point* (*punctum contra punctum*) semacam itu yang terus-menerus terbangun di dalam novel *Olenka* sehingga masing-masing bagian (Bagian I sampai dengan Bagian IV) saling berhubungan secara dialogis menjadi sebuah organisme yang hidup. Hal semacam itu yang oleh Glinka (Bakhtin, 1973) disebut "suara-suara yang berbeda yang dinyanyikan dengan cara-cara yang berbeda dalam tema yang sama." Dikatakan demikian karena pada dasarnya "segala sesuatu di dalam hidup tidak lain merupakan *counterpoint*, yaitu *antitesis*." Dengan kata lain, menurut Bakhtin (1973), "Segala sesuatu di dalam hidup merupakan dialog, yaitu *antitesis dialogis*." Sementara, "Bagian V" (hlm. 214–215) yang diberi judul "Coda" hanya merupakan sebuah afirmasi atau penegasan yang menggarisbawahi dan menggeneralisasi seluruh *counterpoint* yang telah ditampilkan di empat bagian sebelumnya.

Jika *Olenka* diandaikan sebagai sebuah lagu (musik), sesungguhnya kehadiran "Bagian V" merupakan suatu "nada" atau "melodi" yang justru membuat ritme lagu yang berjudul "Olenka" itu tidak mencapai suatu harmoni, tidak mencapai suatu kemerduan tertentu seperti yang diharapkan (ini dalam pengertian romantik yang menempatkan "persatuan, pusat" sebagai suatu pencapaian estetik). Hal tersebut terjadi karena "melodi" tertentu yang dimaksudkan sebagai nada akhir atau nada penutup (*coda*) sebenarnya telah ditampilkan di akhir "Bagian IV". Bunyi "melodi" akhir itu dapat diidentifikasi atau didengar, antara lain, dalam ungkapan berikut.

"... Hubungan saya dengan dunia luar menjadi patologis dan tidak normal. 'Nausee,' demikianlah istilah *Olenka* yang dipinjam dari Sartre. ..." (Darma, 1983a, 210–211).

"Saya tidak menyesal, tidak kecewa. Yang saya pendam dalam hati hanyalah kekosongan. Baik *Olenka* maupun M.C. menyebabkan saya mual. ... Tiba-tiba saya muntah. Andaikata yang saya muntahkan adalah selu-ruh jiwa dan raga saya, alangkah bahagianya saya. Demikian juga andaikata saya menjadi semacam burung phoenix, terbakar dengan sendirinya, hangus menjadi abu, dan dari abu lahir kembalilah saya sebagai burung phoenix baru. Saya juga ingin remuk dan hilang bentuk." (Darma, 1983a, 213)

Akan tetapi, justru dengan ditampilkannya "Bagian V" tersebut komposisi *Olenka* menjadi terbuka, menggantung, dan tidak terakhir (*unfinalized*). Hal tersebut terjadi karena nada akhir (suara akhir, pernyataan penutup) yang disajikan di akhir "Bagian IV" ternyata dibuka kembali oleh pernyataan atau ungkapan di "Bagian V" (alinea 1 dan 2) seperti berikut.

"Andaikata saya Wayne, maka setelah menulis "Saya juga ingin remuk dan hilang bentuk," saya berhenti. Cerita berakhir di sini. Saya harus hati-hati, tahu dengan pasti di mana mulai dan di mana berhenti. Yang bukan-bukan dan tidak berarti harus saya hindari. Tetapi saya bukan Wayne.

Wayne selalu sadar siapa dirinya. Setiap detik dalam hidupnya, dia tidak pernah melepaskan diri dari kepengarangannya. Sedangkan saya tidak demikian. Sering saya tidak tahu siapa saya, dan karena itu saya tidak tahu harus ke mana. Setiap tindakan saya belum tentu berjalan ke arah tujuan saya, karena tujuan itu sendiri sulit diraba. Karena itu, saya tidak memilih ingin berhenti di mana. Saya tidak mempunyai kekuasaan apa-apa untuk mengikuti ke mana larinya pena saya.” (Darma, 1983a, 214)

Dengan adanya ungkapan atau suara yang membuka kembali ketertutupan itu berarti bahwa novel karya Budi Darma ini membuka diri untuk berdialog dengan suara lain, dengan suara yang lebih besar. Hal demikian sekaligus berarti bahwa *Olenka* berusaha menolak konvensi, mencoba memecahkan kekompakan (otoritas), bahkan mencoba mendekonstruksi kebenaran tunggal. Hanya persoalannya, apakah dialogikalitas suara-suara yang telah dibangun dalam novel ini konsisten atau tidak, hal ini baru dapat diketahui setelah dilihat bagaimana posisi pengarang di antara para tokoh (lihat Bab III).

2. Komposisi Antar-Subbagian

Telah dikatakan pula bahwa plot novel polifonik hanya berfungsi menyubordinasikan, menghimpun, atau menyatukan unsur-unsur naratif—akibat melekatnya unsur-unsur karnival—yang tidak sesuai, saling bertentangan, dan peristiwa-peristiwa yang tidak teratur. Oleh sebab itu, plot hanya memiliki peran sekunder dan hanya memenuhi tugas khusus untuk membangun dunia yang juga memiliki ikatan-ikatan khusus, yaitu dunia polifonik. Hal demikianlah yang terbukti dalam novel *Olenka*. Plot dasar novel Budi Darma memang sangat sederhana. Kesederhanaan itu terlihat dalam urutan peristiwa (kisah) pokok berikut ini.

Kisah diawali dengan pertemuan Fanton Drummond dengan wanita bernama Olenka di sebuah lift. Pertemuan itu membuat Fanton tergila-gila padanya. Walaupun Olenka sudah bersuami dan punya anak, Fanton tidak peduli. Oleh karena itu, ketika Olenka meninggalkannya, juga meninggalkan keluarganya (Wayne dan Steven), Fanton terus mengejanya. Hanya saja, usaha Fanton tidak pernah

berhasil. Lalu bertemulah Fanton dengan M.C. dan langsung jatuh cinta. Bahkan Fanton meminang M.C. dua kali dan ingin mempunyai anak darinya walaupun ia cacat akibat kecelakaan pesawat terbang. Semula M. C. menolak pinangan Fanton, tetapi ketika M.C. kemudian menyatakan kesediaannya, Fanton justru meninggalkannya. Setelah itu, Fanton kembali mengejar Olenka ke sebuah rumah sakit karena menurut berita ia dirawat di sana. Namun, sesampai di rumah sakit, justru Fanton yang terjangkiti *nausee*, sementara Olenka keburu pergi entah ke mana.

Benar bahwa *Olenka* memiliki plot dasar yang sederhana. Namun, justru dalam kesederhanaan itu setiap masalah dapat direnungkan dan dibahas secara lebih terperinci. Jadi, di dalam novel ini yang terpenting bukan sekian banyak aksi atau tindakan sehingga tata urutan, durasi, dan frekuensinya (Chatman, 1980) berliku-liku, panjang, dan lama, melainkan sekian banyak pemikiran dan perenungan. Artinya, dalam sekali bertindak dapat diungkap sekian banyak pemikiran, atau sebaliknya, sejumlah pemikiran dapat diungkap dan dipahami secara serentak dalam satu kali bertindak. Oleh karena itu, terlihat jelas bahwa setiap tindakan di dalam *Olenka* dipenuhi atau didukung oleh beberapa pemikiran atau perenungan yang berjajaran, berdampingan, dan bersilangan.³⁴

Tampak bahwa hal seperti itu menghambat proses perubahan (modulasi) plot. Akan tetapi, justru keterhambatan itulah yang membuka peluang bagi munculnya banyak suara yang bersamaan dalam bentuk sinkrisis-sinkrisis. Oleh karena itu, hampir di setiap subbagian dua sudut pandang (suara)—tokoh utama dan interlokutornya—bertemu, hadir untuk membahas persoalan atau objek secara bersama-sama. Dalam kebersamaan itu, tokoh utama memahami dirinya melalui tokoh-tokoh lain, demikian juga sebaliknya, bahkan juga membandingkan dirinya dengan tokoh-tokoh dalam karya sastra dunia atau tokoh-tokoh publik terkemuka dunia. Oleh sebab itu, di dalam *Olenka* penuh dengan suara-suara yang berjajaran (sinkrisis).

34 Hal semacam itulah yang dalam struktur alur disebut sebagai degresi atau lanturan, yaitu penempatan unsur-unsur lain yang tidak langsung berhubungan dengan pokok persoalan yang biasanya digunakan untuk mempercantik cerita (Nurgiyantoro, 1995).

Berkat adanya ungkapan, situasi, atau suara lain yang memprovokasinya (anakrisis), suara-suara tersebut kemudian membangun plot. Sebagai contoh konkret, suara-suara yang membentuk sinkrisis dan anakrisis tersebut dapat dilihat dalam uraian berikut.

Olenka dibuka dengan sebuah kisah yang diberi judul “Tiga Anak Jembel” (subbagian 1.1, hlm. 11–14). Di dalam subbagian pertama ini, narator (Fanton Drummond) mengaku atau bercerita (kepada pendengar, pembaca, atau kepada dirinya sendiri) bahwa ia pertama kali bertemu dengan Olenka bersama tiga anak jembel di lift sebuah apartemen. Oleh karena tiga anak jembel itu mirip dengan Olenka, Fanton menduga bahwa ketiganya adalah anak Olenka. Itulah sebabnya, Fanton tertarik pada kemiripan mereka sehingga Fanton bertanya kepada Olenka untuk membuktikan kebenarannya. Akan tetapi, setelah Fanton mencoba bertanya kepadanya, ternyata Olenka mengaku mereka bukan anaknya. Bahkan, ketika Fanton terus mendesaknya, Olenka marah. Akan tetapi, kemarahan itu tidak ditujukan kepada Fanton, tetapi justru kepada ibu yang *minggat* ‘pergi tanpa pesan’ meninggalkan ketiga anaknya sehingga mereka tidak terurus.

Dalam peristiwa yang terjadi di lift itulah terbangun sinkrisis (penjajaran sudut pandang) pertama, yaitu antara Fanton dan Olenka terhadap objek tertentu (tiga anak jembel). Fanton terprovokasi (anakrisis) oleh kemiripan antara tiga anak jembel dan Olenka, sedangkan Olenka terprovokasi oleh keadaan seorang ibu yang tidak bertanggung jawab terhadap anak-anaknya. Oleh karena itu, Fanton dan Olenka harus berposisi secara dialogis untuk memahami secara bersama terhadap objek yang sama (ketiga anak jembel).

Bersamaan dengan itu, Olenka menyatakan, “Kalau saya mempunyai anak, saya akan merawat anak saya baik-baik” (hlm. 12). Pernyataan ini yang memprovokasi (anakrisis) Fanton sehingga ia menduga bahwa Olenka tidak mempunyai anak. Akan tetapi, dugaan Fanton terhenti karena mereka kemudian berpisah (mereka turun dari lift dan menuju ke apartemen masing-masing). Perpisahan itu pula yang membuat Olenka menjadi sebuah misteri bagi Fanton sehingga Fanton kemudian terus-menerus terprovokasi oleh bayangan

Olenka. Namun, karena dugaan siapa sebenarnya wanita yang selalu memprovokasi dirinya itu tidak terjawab, sinkrisis lain yang senada dan mengiringi sinkrisis pertama pun tidak terbangun. Oleh karena itu, Fanton berada pada titik krisis karena sinkrisis pertama menjadi sebuah dialog yang mandek.

Dalam subbagian 1.2 yang berjudul “Wayne dan Steven” (hlm. 15 -18), sebenarnya muncul lagi sebuah sinkrisis, tetapi yang menjadi subjek di dalam sinkrisis itu bukan lagi Fanton dan Olenka, melainkan Fanton dan Wayne. Selain itu, objeknya pun tidak lagi tiga anak jembel, tetapi Olenka. Oleh karena itu, relasi sinkrisis pertama dalam subbagian 1.1 dan sinkrisis berikutnya dalam subbagian 1.2 tidak tercipta secara kausatif, tetapi secara koeksistensif dan kontrapuntal ‘beriringan’. Sementara, transisi atau modulasi dari sinkrisis pertama ke sinkrisis berikutnya terjadi karena adanya tindakan Fanton melihat dan memperhatikan ketiga anak jembel melalui jendela apartemen (hlm. 13–14). Tindakan inilah yang memaksa dia harus bertemu dengan Steven dan Wayne (hlm. 15–16). Keharusan bertemu tersebut bukan karena Fanton diprovokasi oleh tokoh-tokoh lain, melainkan diprovokasi oleh—dan siapa lagi kalau bukan—pengarang.

Telah dikatakan bahwa sinkrisis di dalam subbagian 1.2 (hlm. 15–18) terbangun dari perpaduan sudut pandang antara Fanton dan Wayne, sementara objeknya adalah Olenka. Sinkrisis yang hanya ditentukan oleh relasi kontrapuntal dengan sinkrisis sebelumnya itu terjadi karena, di satu pihak, Fanton terprovokasi oleh kemiripan Olenka-Steven-Wayne (hlm. 16), dan di lain pihak, Wayne terprovokasi oleh Fanton sehingga Wayne bercerita panjang lebar, mulai dari keinginannya menjadi pengarang sampai pada kehancuran keluarganya bersama Olenka (istrinya). Cerita Wayne tentang diri dan keluarganya itu sesungguhnya telah memberikan sedikit jawaban atas dugaan Fanton sebelumnya, yaitu bahwa Olenka ternyata mempunyai anak, tetapi keterangan itu belum sepenuhnya menjawab kemisterian Olenka. Hal itu disebabkan oleh cerita Wayne tentang sebab-sebab kehancuran keluarganya terhenti akibat Wayne kesulitan berkomunikasi: dia adalah korban bentrokan antara bawah-sadarnya yang lebih kuat dan atas-sadarnya yang jauh lebih lemah (hlm. 17–18).

Hal semacam itu yang membuat Olenka tetap menjadi misteri bagi Fanton. Oleh karena itu, di subbagian berikutnya (1.3 dan 1.4), bayangan Olenka masih terus memprovokasi Fanton. Akan tetapi, karena anakrisis yang mendorong terciptanya sinkrisis antara Fanton dan dirinya sendiri di subbagian 1.3 (hlm. 19–21) dan sinkrisis antara Fanton dan Wayne di subbagian 1.4 (hlm. 22–27) ternyata bukan kemisterian Olenka, melainkan justru kesesuaian diri Wayne dengan cerpen “Olenka” yang ditulis dan diantologikan dalam *Cerita Pendek Hadiah O’Henry*, jelas bahwa sinkrisis di subbagian 1.3 dan di subbagian 1.4 juga hanya memiliki relasi kontrapuntal dengan sinkrisis yang terjadi antara Fanton dan Wayne di subbagian 1.2. Oleh sebab itu, kedudukan sinkrisis-sinkrisis tersebut setara (*ekual*), dan ketiganya berada di samping, di bawah, atau bahkan di dalam sinkrisis lain yang dibangun oleh Fanton sejak pertemuan pertama kalinya di awal kisah (subbagian 1.1) sampai dengan pertemuan berikutnya di subbagian 1.5. Sinkrisis yang berada di dalam sinkrisis lain (yang lebih besar) itu yang menandai bahwa Olenka memiliki komposisi yang bertingkat-tingkat (*multileveledness*).

Telah diketahui pula bahwa di subbagian 1.5 (hlm. 28–31) Fanton bertemu kembali dengan Olenka. Hal ini berarti di antara subbagian 1.4 dan subbagian 1.5 terjadi proses peralihan, yaitu dari “perpisahan” ke “pertemuan”. Akan tetapi, karena subjek yang membangun sinkrisis di subbagian 1.4 berbeda dengan subjek yang membangun sinkrisis di subbagian 1.5, relasi kedua sinkrisis itu hanya tercipta secara kontrapuntal. Lagi pula, objeknya pun berbeda-beda. Objek di subbagian 1.4 adalah Olenka, sedangkan objek di subbagian 1.5 adalah Wayne dan Fanton sendiri. Oleh karena itu, peralihan dari sinkrisis di subbagian 1.4 ke sinkrisis di subbagian 1.5 terjadi oleh adanya modulasi tertentu, yaitu tindakan Fanton pada suatu pagi berjalan-jalan ke hutan setelah malam sebelumnya terjadi bencana hujan-angin di awal subbagian 1.5 (hlm. 28).

Tindakan demikian yang mengharuskan Fanton berjumpa dengan Olenka. Namun, perjumpaan itu dapat terjadi bukan karena Fanton diprovokasi oleh kemisteriusan Olenka, Wayne, atau situ-

asi tertentu lain, melainkan diprovokasi oleh pengarang. Dikatakan demikian karena di subbagian 1.4 tidak terdapat motif tertentu yang menghubungkannya dengan sinkrisis yang terbangun di subbagian 1.5. Itu sebabnya, subbagian 1.4 menjadi suatu perhentian sementara karena sinkrisis dan anakrisis yang terbangun di dalamnya berbeda dengan yang terbangun di subbagian 1.5 dan seterusnya. Ini semua terjadi karena peristiwa “perpisahan” telah berubah dan beralih ke peristiwa “pertemuan”.

Pertemuan antara Fanton dan Olenka terus berlangsung sampai ke subbagian 1.12 yang berjudul “Olenka Meninggalkan Saya” (hlm. 55–60). Di dalam beberapa subbagian ini sinkrisis terjadi terus-menerus antara Fanton dan Olenka. Sementara, objeknya adalah hakikat mengenai “pertemuan” itu sendiri yang menurut mereka merupakan suatu realisasi perpaduan antara nasib dan kemauan bebas sebagaimana digambarkan di dalam buku *The New England Mind: the 17th Century* karya Perry Miller (hlm. 35–36).

Sesungguhnya, sebelum Olenka meninggalkan Fanton seperti yang terjadi di akhir subbagian 1.12, Fanton telah berniat untuk meninggalkan Olenka. Fanton berniat demikian karena di satu pihak, ia terprovokasi oleh suara lain, yaitu suara dari pendeta-pinggir-jalan (subbagian 1.7, hlm. 36 dan subbagian 1.9, hlm. 42) yang senantiasa berpidato tentang etika “baik” dan “buruk” suatu pergaulan. Akan tetapi, di lain pihak, karena Fanton diprovokasi oleh keinginannya yang kuat untuk bersatu dengan Olenka, yang menurutnya persatuan itu merupakan suatu perpaduan jasmani dan rohani sebagaimana tergambar dalam sajak “Kutu” karya John Donne, atau sebagai suatu proses metamorfosis seekor burung *phoenix* yang mati, menjadi abu sebentar, kemudian menjadi burung *phoenix* baru (subbagian 1.11, hlm. 50–51), menyebabkan peristiwa “perpisahan” itu akhirnya tertunda. Barulah peristiwa “perpisahan” itu terealisasikan di subbagian 1.12 (hlm. 60). Namun, “perpisahan” itu terjadi bukan karena Fanton terprovokasi oleh kata-kata pendeta sehingga ia harus meninggalkan Olenka, melainkan justru karena Olenka-lah yang meninggalkan Fanton (beberapa saat setelah Balon Trans-Amerika da Vinci ter-

bang melewati Tulip Tree). Olenka meninggalkan Fanton karena ia sebelumnya telah mengucapkan janji bahwa “suatu saat kita harus berpisah” (hlm. 54).

Terjadinya peristiwa “perpisahan” yang tidak berasal dari keinginan Fanton tersebut membuat bayangan Olenka terus memprovokasi Fanton. Oleh karena itu, berbagai sinkrisis yang terbangun di subbagian-subbagian selanjutnya (1.13–1.23, hlm. 61–100) beralih dari sinkrisis antara Fanton dan Olenka ke sinkrisis antara Fanton dan Wayne atau antara Fanton dan dirinya sendiri. Di subbagian 1.13 (hlm. 61–66), Fanton dan Wayne sama-sama terprovokasi oleh hilangnya Olenka. Oleh sebab itu, antara Fanton dan Wayne terjadi kontradiksi atau pertentangan yaitu, di satu pihak, Fanton selalu ingin menyatu dengan Olenka, dan di lain pihak, Wayne selalu menghina Olenka. Wayne selalu mengatakan bahwa istrinya itu adalah perempuan pengabdian hawa nafsu, perempuan bangkai, baksil penyakit, dan lain-lain sehingga, menurutnya, pantas diperlakukan sebagai abdi (hlm. 62–65).

Sementara itu, di subbagian 1.14 (hlm. 67–68), antara Fanton dan Wayne masih terjadi pertentangan. Fanton yakin bahwa Olenka hilang untuk selamanya, sedangkan Wayne yakin bahwa Olenka akan kembali. Namun, kenyataan membuktikan bahwa Olenka tidak kembali. Oleh karena itu, di subbagian selanjutnya, keduanya mengalami kegelisahan. Kegelisahan itu pula yang membangun sinkrisis antara Fanton dan dirinya sendiri (subbagian 1.15, hlm. 69–70). Fanton menyadari bahwa semua kegagalannya merupakan bukti tentang “kekerdilan manusia.” Oleh sebab itu, apa pun yang diinginkan, termasuk ingin mempunyai anak (subbagian 1.16, hlm. 71–73), atau ingin mencapai kesatuan afinitas dengan Olenka (subbagian 1.22, hlm. 95–97), tidak pernah tercapai walaupun ia telah berusaha berdoa kepada Tuhan dengan cara berlutut ke rerumputan dan menengadahkan muka ke langit.

Dalam keadaan krisis demikian itu, Fanton kemudian bertanya pada diri sendiri mengapa manusia harus lahir, dewasa, bertemu, kawin, berpisah, dan seterusnya (subbagian 1.21, hlm. 88–91). Dalam keadaan krisis itu pula Fanton mengekspresikan kegelisahannya

sehingga ia selalu berkonfrontasi dengan Wayne. Fanton cemburu kepada Wayne (subbagian 1.17, hlm. 74–77) dan berusaha menghajarnya (subbagian 1.23, hlm. 98–100) serta mengibaratkan Wayne sebagai seekor burung robin yang ganas dan selalu memangsa cacing (subbagian 1.22, hlm. 92–97). Sementara itu, karena Olenka tidak kembali, Wayne juga berada dalam keadaan krisis sehingga ia tidak lagi dapat menulis cerpen karena intuisi dan imajinasinya tumpul. Semua itulah yang membuat di dalam diri Fanton bangkit perasaan jijik terhadap dirinya sendiri (*nausee*).

Demikian pola sinkrisis dan anakrisis yang terbangun di dalam subbagian 1.1 sampai dengan 1.23. Di subbagian 1.1–1.23 berbagai sinkrisis dibangun oleh tiga subjek utama, yaitu Fanton, Olenka, dan Wayne. Hal ini berbeda dengan subjek-subjek yang membangun sinkrisis di subbagian 2.1 sampai dengan 2.6 (hlm. 101–126). Benar bahwa di subbagian 2.1 sampai dengan 2.6 Fanton masih berada dalam keadaan krisis, berada dalam keadaan “berpisah” dengan Olenka, tetapi dalam keadaan demikian, ia kemudian menemukan “persatuan” dengan M.C. Oleh sebab itu, subjek-subjek yang membangun sinkrisis di bagian yang kemudian itu adalah Fanton dan M.C. Karena subjek dan objeknya telah berubah, jelas bahwa hubungan antara bagian pertama dan bagian berikutnya hanya tercipta secara kontrapuntal. Lagi pula, terciptanya hubungan kontrapuntal itu tidak hanya didukung oleh adanya perubahan subjek, tetapi juga oleh terbangunnya sinkrisis di subbagian 2.2 sampai dengan 2.6. Bukan karena Fanton diprovokasi oleh tokoh lain sehingga tercipta modulasi yang berupa tindakan Fanton pergi ke Chicago dan bertemu dengan M.C (Mary Carson), melainkan karena ia diprovokasi oleh suara lain, entah suara siapa, yang tidak lain adalah suara pengarang.

Ketika Fanton pergi ke kelab malam tempat Olenka bekerja (subbagian 2.1, hlm. 101–102), sebenarnya Fanton telah memperoleh informasi bahwa Olenka pergi ke Chicago. Akan tetapi, kepergian Fanton ke Chicago untuk mencari Olenka bukan karena ia terprovokasi oleh informasi yang berasal dari Jane, tetapi oleh “sesuatu” yang ia sendiri tidak tahu seperti terungkap dalam kutipan berikut.

‘Saya heran, mengapa semenjak saya ikut truck raksasa beroda delapanbelas ke negara bagian Kentucky, saya merasa seperti bola-sodok. Tanpa alasan yang jelas, saya menggelinding dari Indiana ke Kentucky. Begitu melihat Olenka melompat dari jendela, saya meng-gelinding lagi ke Indiana. Dan sekarang dari Indiana saya akan menggelinding ke Chicago, jantung negara bagian Illinois, meskipun ibu kota Illinois tidak terletak di sana. Andaikata saya tidak mendengar cerita Jane di kelab malam mengenai Olenka, saya tokh akan nglurug ke Chicago. Saya merasa disodok ke sana, entah dengan kekuatan apa, dan oleh siapa. Cerita Jane hanya mem-percepat menggelindingnya saya ke sana.’ (Darma, 1983a, 103)

Kutipan tersebut membuktikan bahwa ternyata kepergian Fanton tidak diprovokasi oleh kata-kata Jane (si pengganti Olenka), tetapi oleh kata-kata atau suara lain. Itulah sebabnya, interaksi sinkrisis antara Fanton dan Wayne di akhir "Bagian I" dengan sinkrisis antara Fanton dan M.C. di "Bagian II" bukan tercipta berkat hubungan sebab-akibat, melainkan berkat hubungan kontrapuntal sebagaimana biasa terjadi di dalam hukum transisi musikal. Hal demikian berarti bahwa pada tahap ini—untuk sementara—terjadi suatu perhentian nada.

Selanjutnya, setelah berkenalan dengan M.C, di subbagian 2.3 (hlm. 108–111) Fanton berusaha untuk menempati posisi sebagai “subjek”, tidak selalu berposisi sebagai “objek” seperti dalam hubungannya dengan Olenka. Oleh karena itu, Fanton berusaha meminang M.C. walaupun pinangan itu ditolaknya. Itulah sebabnya, di dalam diri Fanton terjadi kontradiksi sehingga ketika M.C. pulang karena ibunya mendapat musibah (subbagian 2.4, hlm. 112–115), dan ketika ia sendiri hendak pulang tetapi “tercangkul” semalam di stasiun bis (terminal) Indianapolis, Fanton menyadari bahwa apa yang dikatakan Wayne tentang dirinya yang walaupun dapat berbicara, sebenarnya ia berjiwa bisu—ternyata memang benar (hlm. 122). Hal ini ditegaskan lagi di dalam subbagian 2.6 (hlm. 124–126).

Sebagaimana telah dikatakan bahwa "Bagian III" merupakan episode dramatis yang dipersiapkan untuk mencapai *denouement* tragis

yang disajikan di akhir "Bagian IV". Dinyatakan demikian karena sinkrisis yang terbentuk di subbagian 3.1 (hlm. 127–132) sampai dengan subbagian 3.4 (hlm. 142–145) dibangun oleh Fanton dengan dirinya sendiri. Fanton menulis surat masturbasi (di subbagian 3.1) adalah karena ia terprovokasi oleh kegagalannya untuk “memper-satukan diri” baik dengan Olenka maupun dengan M.C. Kegagalan ini makin diperkuat oleh peristiwa yang menimpa M.C. di subbagian berikutnya (3.2, hlm. 133–135), di samping oleh mimpi Fanton melihat Balon Trans-Amerika terbang yang menandai “keterpisahan” Fanton dengan Olenka untuk selamanya (subbagian 3.4, hlm. 142–145). Oleh sebab itu, walaupun Fanton masih dapat merasakan suatu kenikmatan di tengah kebodohnya, tidak seperti Madame Sosostri yang selalu melihat dunia hanya sebagai bencana (subbagian 3.3, hlm. 136–141), Fanton pun tetap saja berada dalam keadaan krisis.

Hal serupa masih terjadi di sub-subbagian berikutnya ("Bagian IV"). Di subbagian 4.1 (hlm. 146–165) Olenka hadir ke hadapan Fanton tetapi hanya dalam bentuk surat. Surat panjang yang ditulis Olenka itu diteruskan lagi di subbagian 4.3 (hlm. 168–170). Seperti halnya yang terdapat di subbagian 3.1, yaitu lima surat masturbasi yang ditulis oleh Fanton, surat panjang Olenka yang ditujukan kepada Fanton juga berisi pengakuan tentang keadaan dirinya sendiri. Melalui surat itu, Olenka mengaku terus terang bahwa ia terpaksa kawin dengan Wayne karena ia ditinggal oleh kekasihnya yang sama-sama perempuan (Winifred). Namun, karena berbagai pengakuan ini hanya disampaikan melalui surat, subjek yang berperan membentuk sinkrisis pun tidak berubah, tetap Fanton, tetapi dengan dirinya sendiri, bukan Fanton dengan Olenka. Sementara, objeknya pun tetap mengenai “hakikat hubungan antarmanusia” yang oleh Fanton dirasakan sebagai sesuatu yang menyengsarakan.

Barulah ketika datang surat kilat khusus (subbagian 4.5, hlm. 176–178) sehingga Fanton harus pergi ke Aliquippa (subbagian 4.6, hlm. 179–181) dan berjumpa dengan M.C. yang ternyata sudah cacat akibat kecelakaan pesawat terbang (subbagian 4.7, hlm. 182–186), subjek-subjek yang membangun sinkrisis berikutnya berubah. Di dalam subbagian 4.1 sampai dengan 4.3 subjek yang membangun

sinkrisis adalah Fanton dengan dirinya sendiri, di dalam subbagian 4.7 hingga 4.12, subjek yang membangun sinkrisis adalah Fanton dengan M.C. Perubahan subjek yang juga berarti perubahan sinkrisis itu terjadi karena adanya modulasi dalam bentuk surat seorang pembaca (subbagian 4.2, hlm. 166–167) dan surat kilat khusus dari M.C. (subbagian 4.5, hlm. 176–178). Sementara itu, hubungan antar-sinkrisis itu juga hanya tercipta secara kontrapuntal karena tindakan M.C. menulis surat bukan karena ia diprovokasi oleh tokoh lain atau situasi tertentu, melainkan diprovokasi oleh pengarang. Hal ini terjadi karena penyebab ia menulis surat tidak diketahui atau tidak ada motif tertentu yang menghubungkannya.

Setelah berjumpa kembali dengan M.C. (subbagian 4.7, hlm. 182–186), Fanton kemudian meminang M.C. untuk kedua kalinya di *cottage* milik M.C. dan ingin mempunyai anak darinya walaupun M.C. sudah cacat (subbagian 4.8–4.9, hlm. 187–197). Akan tetapi, pinangan kedua ini pun ditolak oleh M.C. karena M.C. merasa bahwa Fanton masih berpaling ke wanita lain, di samping karena ia merasa bahwa niat Fanton hanyalah untuk balas budi. Itu sebabnya, di dalam diri Fanton kembali terjadi kontradiksi karena memang yang dikatakan M.C. tentang dirinya benar. Kontradiksi di dalam diri yang menyebabkan sinkrisis yang terbentuk pun berubah lagi, yaitu antara Fanton dengan dirinya sendiri—itulah yang pada akhirnya membuat Fanton berkeputusan untuk meninggalkan M.C. walaupun, pada saat yang sama, M.C. justru menyatakan kesediaan untuk dipinang oleh Fanton (subbagian 4.11, hlm. 202–206).

Beberapa episode dramatis seperti yang dipaparkan di atas memang dipersiapkan untuk mencapai suatu *denouement* tragis di akhir "Bagian IV" (subbagian 4.12, hlm. 207–213), yaitu keadaan Fanton yang sakit, tidak normal, atau menurut istilah Sartre, seorang filsuf eksistensialis, disebut *nausee*. Fanton merasa bahwa hubungannya dengan dunia luar menjadi patologis atau tidak normal. Hal ini disebabkan oleh baik M.C. maupun Olenka telah membuat diri Fanton sakit jiwa sehingga ia merasa mual dan jijik terhadap dirinya sendiri. Itulah sebabnya, Fanton berkeinginan untuk menjadi burung *phoe-*

nix, terbakar dengan sendirinya, hangus menjadi abu, dan dari abu lahir kembali menjadi burung *phoenix* baru. Selain itu, Fanton juga berkeinginan untuk menjadi remuk dan hilang bentuk (hlm. 213). Hanya saja, karena keinginan semacam itu hanya berhenti sebagai sebuah keinginan, jelas bahwa Fanton sendiri tidak tahu apa yang akan terjadi selanjutnya.

Demikian pola-pola sinkrisis dan anakrisis yang beroperasi dan membangun komposisi novel *Olenka*. Dari seluruh paparan di atas dapat diketahui bahwa sesungguhnya suara-suara yang hadir di dalam *Olenka* cukup banyak, tetapi dari sekian banyak suara itu hanya lima suara yang memiliki fungsi penting dalam membangun komposisi (struktur) novel. Kelima suara itu ialah suara Fanton Drummond (narator sekaligus tokoh), Olenka, Wayne Danton, M.C. (Mary Carson), dan suara pengarang. Di antara lima suara tersebut, hanya suara Fanton, Olenka, Wayne, dan M.C. yang sama-sama dapat membentuk sinkrisis dan anakrisis. Sementara, suara pengarang hanya berfungsi sebagai anakrisis (provokator) yang memungkinkan terciptanya modulasi sehingga terjadi perubahan organik atas plot (alur).

Sebenarnya ada beberapa suara lain yang menduduki peran penting di dalam novel ini, di antaranya suara pendeta-pinggir-jalan yang selalu berkhotbah mengenai etika “baik” dan “buruk” dalam pergaulan manusia. Dikatakan penting karena khotbah si pendeta yang—walaupun kehadirannya selalu dilecehkan banyak orang—sering terngiang di telinga Fanton itu menjadi pemicu akan terjadinya perubahan tertentu di dalam plot. Hal ini dapat dicermati dalam kutipan berikut.

‘Pada waktu berjalan ke apartemennya, kata-kata pendeta pinggir-jalan melompat kembali ke kuping saya. Kalau dia tahu perbuatan saya, tentu dengan tegas dia akan mengatakan bahwa tempat saya yang paling tepat adalah neraka. Akan tetapi saya ingin melihat Olenka mengenakan seribu macam pakaian bergantian. Saya ingin melihat ...

Mungkin karena diusir dari tempat semula, pen-deta-pinggir-jalanan berpindah praktek dekat kolam renang Jalan Sepuluh Selatan. Kolam inilah yang paling sering Olenka kunjungi bersama saya. Karena itu saya sering mendengar teriakan-teriakan pendeta-pinggir-jalanan.

Rupanya pendeta-pinggir-jalanan merasa kurang puas atas usahanya. Dia mengerahkan dua orang konco untuk aplosan. Kalau jumlah hadirin dan hadirat yang mentertawakan mereka terlalu banyak, mereka maju serempak. Bersama-sama mereka berteriak-teriak seke-ras mungkin tanpa lupa mengacung-acungkan tinju mereka. Makin banyak yang menganggap mereka seba-gai lelucon, makin keras suara mereka, dan makin jelas jerat-jerit mereka dari kolam renang. Ternyata jerat-jerit mereka menelusup ke hati saya, pada waktu berpisah dengan Olenka, saya memutuskan untuk tidak mene-muinya lagi.

Dalam ketiga jadwal berikutnya, saya menghindari Olenka....
(Darma, 1983a, 43)

Dalam kutipan tersebut, tampak bahwa setelah mendengar khotbah pendeta-pinggir-jalanan, Fanton berusaha menghindari Olenka karena ia merasa bahwa apa yang dilakukan bersama Olenka selama ini merupakan sebuah dosa. Akan tetapi, karena keinginan bebas Fanton ternyata lebih kuat daripada suara khotbah pendeta yang didengarnya, Fanton pun akhirnya tetap tidak menghiraukan khotbah pendeta itu sehingga ia terus “menjadi binatang” bersama Olenka. Walau akhirnya Fanton berpisah dengan Olenka, perpisahan tersebut bukan karena keinginan Fanton, melainkan karena Olenka yang meninggalkannya seperti tampak dalam kutipan berikut.

‘Sekonyong-konyong dia menangis. Saya tidak tahu apa sebabnya dan tidak sampai hati untuk mena-nyakannya. Kemudian dia mengatakan bahwa hidupnya adalah serangkaian kesengsaraan. Bukan hanya perkawinannya saja yang hancur, akan tetapi juga seluruh hidupnya. Dia menyesal mengapa dia tidak mati ketika dia masih bayi, atau paling tidak ketika

dia masih kanak-kanak, pada waktu dia masih lebih banyak mempergunakan instinknya daripada otaknya. Sekarang sudah terlambat baginya mati tanpa merasa takut menghadapinya. Hidupnya bukan hanya menunda keka-lahan, akan tetapi juga kehancuran, sebelum akhirnya dia menyerah.

Akhirnya dia bertanya apakah saya mencintainya.

“Ya,” jawab saya.

“Apakah sampean bersedia menyenangkan hati saya?” tanyanya.

“Dengan segala senang hati,” kata saya.

Inilah permintaannya, ijin untuk menggigiti tubuh saya, kemudian menghisap darah saya. Kemudian dia akan meneliti dan menciumi tubuh saya, inci demi inci, tanpa terlewati. Saya takut jangan-jangan saat perpisah-an sudah hampir tiba.

Memang dia menghilang tanpa meninggalkan pesan pada waktu saya tertidur.

Di luar ada suara ramai. Saya tidak tahu apa sebabnya. Kemudian saya turun.

Orang-orang masih sibuk memperbincangkan Balon Trans-Amerika da Vinci, yang baru saja melewati udara Bloomington.... (Darma, 1983a, 60)

Oleh karena itu, sebagai sebuah anakrisis, khotbah atau suara pendeta itu akhirnya menjadi tidak berfungsi.

Demikian suara-suara yang hadir bersama dan beriringan di dalam *Olenka*. Jika diamati di sepanjang perjalanan kisah, masing-masing suara memiliki frekuensi atau ritme yang berbeda-beda. Di antara suara-suara tersebut, yang memiliki ritme paling panjang (dominan) adalah suara narator (Fanton Drummond). Sebagai narator suara Fanton membangun sinkrisis mulai dari "Bagian I" sampai dengan "Bagian V". Sementara, suara Olenka hanya membangun sinkrisis dalam "Bagian I" dan "Bagian IV", suara Wayne Danton membangun sinkrisis dalam "Bagian I", dan suara M. C. membangun sinkrisis dalam "Bagian II" dan "Bagian IV".

Sesungguhnya, di dalam *Olenka* suara pengarang juga cukup dominan. Dalam teks, misalnya, suara pengarang terdengar ketika ia berperan sebagai anakrisis yang mendorong terciptanya modulasi, di samping terdengar melalui bagian-bagian tertentu yang diberi tanda angka Arab (1, 2, 3, ... hingga 54). Angka Arab itulah yang “memaksa” pembaca untuk membuka "Bagian VII" (hlm. 225–232) yang berisi catatan penjelas dari pengarang. Selain itu, suara pengarang juga dapat didengar di luar teks, misalnya melalui keterangan yang dicantumkan di bawah gambar, iklan, atau berita yang diambil dari koran dan majalah (hlm. 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209). Hanya saja, suara pengarang yang disebutkan terakhir ini tidak berfungsi membangun sinkrisis atau anakrisis, tetapi hanya sebagai keterangan yang berisi hal-hal yang tidak diketahui oleh pembaca, bahkan juga tidak diketahui oleh tokoh-tokoh itu sendiri. Karena itu, suara tersebut tidak dapat dikategorikan sebagai suatu elemen tertentu yang turut menentukan perubahan atau perkembangan plot.

BAB III

TOKOH DAN POSISI PENGARANG

Dalam novel polifonik, tokoh-tokoh bukan merupakan objek perkataan pengarang, melainkan subjek bagi dirinya sendiri. Dalam hal ini, kesadaran pengarang menjadi kesadaran lain (asing) yang berdiri sendiri, tetapi pada saat yang sama kesadaran itu tidak terobjektivikasi, tidak tertutup, dan tidak menjadi objek kesadarannya sendiri. Oleh karena itu, para tokoh bebas bersuara, dalam arti mereka mampu berdiri di samping, mampu tidak sependapat, dan mampu membe-rontak si pengarang (Bakhtin 1973). Dengan kata lain, para tokoh memiliki kebebasan penuh dalam bertutur yang seakan-akan mereka hadir di sepanjang tuturan pengarang, dan dengan cara yang unik mereka juga bergabung dengan tokoh-tokoh lain (Bakhtin 1973).

Tokoh-tokoh dalam novel polifonik juga bukan merupakan perwujudan realitas yang memiliki ciri sosial yang tetap, ciri-ciri individual yang khusus, bukan pula merupakan figur tertentu yang dibentuk oleh ciri-ciri objektif sebagai jawaban atas pertanyaan, “Siapakah dia?”, melainkan merupakan sudut pandang tertentu dalam hubungannya dengan dunia dan dengan tokoh itu sendiri (Bakhtin, 1973). Atau, tokoh adalah suatu penilaian yang diberikan orang dalam hubungannya dengan diri dan realitas di sekitarnya. Jadi, hal

penting yang perlu dilihat bukan cara yang digunakan tokoh untuk menampakkan diri pada dunia, melainkan bagaimana dunia tampak bagi tokoh dan bagaimana tokoh tampak bagi dirinya sendiri.

Oleh sebab itu, yang harus dikarakterisasi bukan lingkungan tokoh yang khusus atau pelukisan yang tetap, tetapi seluruh kesadarannya. Hal tersebut mengindikasikan bahwa unsur atau elemen yang membentuk pelukisan tokoh bukan fakta-fakta empiris (diri dan lingkungannya), melainkan signifikansi fakta-fakta itu bagi tokoh untuk kesadarannya sendiri. Itulah sebabnya, semua hal yang bersifat objektif (posisi sosial, kebiasaan, keyakinan, penampilan fisik, dan sebagainya) yang biasa digunakan pengarang untuk melukiskan “siapa-kah dia” menjadi objek refleksi diri tokoh sendiri dan menjadi subjek kesadarannya sendiri (Bakhtin, 1973). Jadi, walaupun kesadaran diri tokoh menjadi subjek visi dan representasi pengarang, dalam hal ini pengarang tidak mempertahankan visi dirinya sendiri secara eksklusif, tetapi memperkenalkan semua itu ke visi dan kesadaran diri tokoh (Bakhtin, 1973).

Bukan hanya realitas diri tokoh yang dibawa masuk ke dalam proses kesadaran diri dan ditransfer dari visi pengarang ke visi tokoh, melainkan juga dunia eksternal dan cara-cara hidup di sekitarnya. Dalam hal ini, pengarang tidak lagi berada di luar bidang yang sama sebagaimana tokoh, tidak pula berada di samping atau di luar dirinya dalam suatu dunia yang tidak menyatu dalam diri pengarang. Oleh karena itu, pengarang tidak dapat menjadi faktor kausal (genetis) yang menentukan tokoh. Kesadaran lain dapat berdiri setara pada bidang yang sama dengan seluruh kesadaran tokoh; demikian juga sudut pandang lain dapat berdiri setara dengan sudut pandangnya. Hanya dunia objektif (dunia kesadaran setara yang lain) yang dapat diposisikan secara berlawanan oleh pengarang menjadi seluruh kesadaran tokoh (Bakhtin, 1973).

Tokoh di dalam novel polifonik tahu segala hal tentang dirinya sendiri (Bakhtin, 1973). Dapat terjadi demikian karena tokoh berpikir banyak tentang apa yang dipikirkan orang lain tentang dirinya, sementara pikiran, kesadaran, dan sudut pandang orang lain tentang dirinya

tetap dijaga dan diakui di dalam pikirannya sendiri. Akan tetapi, selain dijaga dan diakui, pikiran, kesadaran, dan sudut pandang orang lain tentang dirinya juga diinterupsi dan disangkal dengan catatan-catatan dari orang lain. Jadi, dalam hal ini, tokoh mendengarkan setiap tuturan tentang dirinya oleh orang lain; dia melihat segala sesuatunya melalui kesadaran orang lain; dan dia mempertimbangkan semua itu dari sudut pandang orang lain (Bakhtin, 1973).

Sementara itu, di dalam novel polifonik, posisi pengarang dan tokoh berada dalam hubungan dialogis, dan hubungan itu memperkuat kebebasan serta independensi tokoh. Bagi pengarang, tokoh bukanlah “dia” atau “aku”, melainkan “kau”, yaitu “aku” lain yang setara dengannya (Bakhtin, 1973). Selain itu, tokoh bukan menjadi objek dunia pengarang yang bisu atau tidak bersuara, melainkan menjadi pembawa ungkapan yang sarat nilai. Intensi pengarang tentang diri tokoh merupakan intensi yang menyangkut ungkapan (kata) tentang ungkapan (kata). Ungkapan itu diorientasikan pada tokoh seakan-akan sebagai sebuah ungkapan sehingga terarah secara dialogis kepada tokoh (Bakhtin, 1973). Di samping itu, masing-masing memiliki tatanan dan logika yang inheren tetapi tidak (sepenuhnya) tunduk pada kemauannya (sendiri). Oleh karena itu, kebebasan tokoh menjadi sebuah aspek intensi pengarang. Namun, ungkapan tokoh yang diciptakan pengarang disusun sedemikian rupa sehingga bebas mengembangkan logikanya sendiri dan bebas pula sebagai ungkapan pribadi lain, yaitu sebagai suatu ungkapan pribadi tokoh sendiri (Bakhtin, 1973).

Kesadaran pengarang selalu muncul dan aktif di dalam novel polifonik. Kesadaran itu tidak menggeser kesadaran lain, tetapi dekat dan menyatu dengan kesadaran lain yang tidak terbatas dan tidak terakhir (Bakhtin, 1973). Kesadaran lain tidak dapat dianalisis atau ditentukan seperti objek-objek, tetapi dihubungkan secara dialogis, artinya memikirkan orang lain berarti mengonversi diri dengan mereka. Oleh sebab itu, aktivitas yang besar dan intens sangat diperlukan pengarang. Pengarang tidak perlu menyatakan kembali diri dan kesadarannya sendiri, tetapi harus memperluas, memperdalam, dan

menyusun kembali kesadarannya sehingga dapat masuk ke kesadaran orang lain. Aktivitas kepengarangan, yang mengintensifkan pikiran orang lain, hanya mungkin atas dasar hubungan dialogis dengan kesadaran dan sudut pandang orang lain (Bakhtin, 1973).

Tokoh-tokoh dan dunianya dalam novel polifonik juga tidak menutup diri (*self-enclosed*) satu sama lain, tetapi dengan berbagai cara saling berpotongan, saling berhubungan, saling bertukar kebenaran, saling berdebat, bersepakat, berdialog, bahkan saling membahas masalah secara bersama-sama (Bakhtin, 1973). Hanya saja, di antara mereka tidak saling menyubordinasikan, yang satu tidak merasa lebih superior daripada yang lain, tetapi berada dalam posisi ekuualitas (setara) sehingga kebenaran-kebenaran yang muncul saling berkonfrontasi secara dialogis membentuk sebuah dialog besar yang disusun oleh pengarang; sementara pengarang sendiri turut serta di dalamnya. Dengan demikian, setiap kata akan bersuara ganda: tidak hanya suara pengarang yang didengar, tetapi juga suara-suara (tokoh) lain. Sebuah konflik pendapat (mikrodialog) dapat didengar dalam setiap ungkapan sehingga setiap ungkapan merupakan gema dari sebuah dialog besar (*great dialog*) (Bakhtin, 1973).

Kemudian bagaimanakah hubungan tokoh satu dengan tokoh lain dalam novel *Olenka*? Apakah di antara mereka terjalin hubungan dialogis? Bagaimana pula hubungan tokoh-tokoh dengan pengarang? Apakah tokoh-tokoh hanya menjadi corong suara pengarang atau mampu berdiri setara sehingga terjadi hubungan dialogis?

A. Dialog Antartokoh

Setidaknya terdapat empat tokoh yang signifikan di dalam teks novel *Olenka*. Dari empat tokoh tersebut dapat dilihat adanya empat hubungan, yakni hubungan antara Fanton Drummond dan Olenka, Fanton Drummond dan Wayne Danton, Olenka dan Wayne Danton, serta Fanton Drummond dan M.C. (Mary Carson). Di samping itu, dari mereka pada hakikatnya juga dapat dilihat adanya empat dunia atau kehidupan yang digambarkan, yaitu kehidupan Fanton, kehidupan Olenka, kehidupan Wayne, dan kehidupan M.C. Masing-masing kehidupan itu tidak lain merupakan suatu rangkuman, gambaran,

atau sudut pandang tertentu yang di dalam novel ini digunakan untuk memahami dan/atau menilai seluruh kehidupan manusia.

Selain empat kehidupan seperti yang telah disebutkan, di dalam *Olenka* sebenarnya masih ada kehidupan lain yang muncul, di antaranya kehidupan tiga anak jembel dan kehidupan pendeta-pinggir-jalanan. Akan tetapi, di dalam novel ini dua kehidupan tersebut hanya hadir sebagai suatu kehidupan yang *self-enclosed* atau bisu, dalam arti bahwa kehadirannya hanya diikat oleh suatu kepentingan pragmatis bagi kesatuan struktur dan pengembangan plot. Dinyatakan demikian karena hubungan antara dua kehidupan tersebut dan kehidupan-kehidupan lain tidak ditentukan oleh ikatan yang berasal dari dalam (*inner bond*), tetapi hanya ditentukan oleh ikatan dari luar. Dapat terjadi demikian karena di antara mereka tidak terdapat suatu ikatan yang menghubungkan kesadaran.

Benar bahwa dunia dan kehidupan tiga anak jembel dapat masuk ke dalam kesadaran Fanton, juga ke dalam kesadaran Olenka, ketika keduanya (Fanton dan Olenka) mengetahui bahwa kejembelan dan keliaran mereka tidak lain akibat orang tua mereka yang tidak bertanggung jawab (subbagian 1.1, hlm. 11–12). Akan tetapi, hal demikian hanya terjadi sepihak, karena dunia atau kehidupan Fanton dan Olenka sama sekali tidak masuk ke dalam kesadaran tiga anak jembel. Hal serupa terjadi pada hubungan antara Fanton dan pendeta-pinggir-jalanan. Suara pendeta yang suka berkhotbah tentang moral dan etika di pinggir-pinggir jalan itu sering terngiang dan masuk ke dalam kesadaran Fanton (subbagian 1.7–1.11, hlm. 35–54). Akan tetapi, sebaliknya, dunia dan kehidupan Fanton sama sekali tidak masuk ke dalam kesadaran si pendeta.

Kenyataan itulah yang menyebabkan dunia dan kehidupan Fanton (dan Olenka) dan tiga anak jembel, juga kehidupan Fanton dan pendeta-pinggir-jalanan, hanya hadir secara berdampingan dalam sebuah dunia yang menyatu (tunggal) dan terobjektifikasikan (*objectified*). Kontak di antara mereka pun hanya terjadi secara eksternal, yaitu di dalam kesadaran pengarang. Dengan kata lain, karakter dan dunia mereka (tiga anak jembel dan pendeta-pinggir-jalanan)

yang *self-enclosed* tersebut hanya dapat terhubung, tersatukan, tersejajarkan, dan terinterpretasikan di dalam kesadaran pengarang. Karena di dalam novel ini kehadiran kehidupan tiga anak jembel dan kehidupan pendeta-pinggir-jalanan hanya memiliki ikatan eksternal, yaitu di dalam kesadaran pengarang, tidak dapat dielakkan bahwa dalam pembahasan dialog atau hubungan antartokoh ini keduanya “terpaksa” dikesampingkan. Hal ini dilakukan dengan pertimbangan bahwa keduanya lebih relevan jika dibicarakan dalam hubungannya dengan posisi pengarang.

Telah dikatakan bahwa di dalam *Olenka* terdapat empat tokoh yang signifikan. Akan tetapi, dari empat tokoh tersebut juga hanya dapat dilihat adanya empat hubungan, yaitu hubungan antara Fanton dan Olenka, Fanton dan Wayne, Fanton dan M.C., dan antara Wayne dan Olenka. Sementara, antara Olenka dan M.C. tidak ada hubungan sama sekali, demikian juga antara Wayne dan M.C.

Benar bahwa Olenka hampir saja masuk ke dalam kesadaran M.C., yaitu ketika M.C. meminta agar Fanton mengakui siapakah sebenarnya perempuan yang ada di hati Fanton pada saat Fanton mendesak M.C. untuk menerima pinangannya seperti tampak dalam kutipan berikut.

‘Ketika akan saya angkat, dia menolak. Dengan sikap sombong dia melandrat saya, menuduh saya mem-perlakukannya sebagai gundik dalam hati saya. Dia menitahkan saya untuk mengaku, siapakah gerangan perempuan yang sebetulnya menjadi istri saya dalam hati saya.

Saya mengatakan “tidak ada.” Kemudian saya mendesak dia terus untuk menerima tawaran saya menjadi istri saya.

Dia menjawab, “Setelah saya mengetahui siapa dia, berbicara dengannya, dan mengetahui sikapnya ter-hadap sampean, baru saya bersedia mempertimbangkan tawaran sampean.” (Darma, 1983a, 203)

Akan tetapi, karena Fanton sendiri tidak pernah mengaku dan tidak pernah memberitahukan kepada M.C tentang keberadaan Olenka di dalam hatinya, akhirnya dunia dan kehidupan Olenka pun sama sekali tidak masuk ke dalam kesadaran M.C. Hal serupa terjadi sebaliknya, kehidupan M.C. juga tidak masuk ke dalam kesadaran Olenka. Oleh karena itu, dunia dan kehidupan mereka bersifat tertutup (*self-enclosed*) sehingga mereka tidak saling menyapa, tidak saling mencurigai, apalagi saling menjawab atau memahami berbagai kemungkinan “kebenaran” yang ada di antara mereka. Bahkan, dunia dan kehidupan mereka juga hanya disatukan, disejajarkan, atau diinterpretasikan dalam kesadaran Fanton, bukan langsung di dalam kesadaran pengarang.

Hal tersebut berbeda apabila dibandingkan dengan hubungan antara kehidupan Fanton, Olenka, dan Wayne. Tampak jelas bahwa ketiga bidang kehidupan tokoh-tokoh tersebut saling tecermin dan saling terikat oleh sarana hubungan yang dialogis. Dikatakan demikian karena kenyataan memperlihatkan bahwa dunia atau kehidupan Fanton diperkenalkan ke dalam kesadaran Olenka, demikian juga dunia dan kehidupan Olenka diperkenalkan ke dalam kesadaran Fanton. Dunia dan kehidupan Wayne pun diperkenalkan ke dalam kesadaran Fanton, juga ke dalam kesadaran Olenka, dan sebaliknya, baik dunia dan kehidupan Fanton maupun Olenka juga diperkenalkan dan masuk ke dalam kesadaran Wayne.

Kenyataan itulah yang menyebabkan masing-masing tokoh saling bertatap muka (*face to face*), saling berkonfrontasi, dan kontak di antara mereka tidak hanya ditentukan oleh ikatan pragmatis demi kesatuan struktur dan pengembangan plot, tetapi juga oleh ikatan yang berasal dari dalam (*inner bond*), yaitu ikatan kesadaran. Oleh karena itu, mereka saling mengetahui satu sama lain, bahkan saling bertukar kebenaran, saling berdebat dan bersepakat, dan saling memberikan *weltanschauung* untuk dibahas secara bersama-sama, yang semua itu untuk mendukung sebuah “dialog besar” yang ditampilkan—atau diciptakan oleh pengarang—di dalam novel.

Sebagai contoh, kutipan berikut menunjukkan bahwa siapa pun yang hidup di dunia ini, termasuk Fanton, Olenka, dan Wayne, dapat mengalami dan merasakan hal yang sama, misalnya tentang kesulitan, kelemahan, dan/atau kesengsaraan dalam berhubungan dengan orang (manusia) lain.

“Selanjutnya dia bercerita bahwa Wayne memang bodoh. Akan tetapi dia juga mengakui bahwa Wayne mempunyai persepsi yang tinggi.

“Dia adalah korban pertentangan antara intuisi dan logika, Fanton. Karena itu dia selalu bingung, takut, dan merasa rendah diri, Drummond.”

Dia mengaku bahwa dia mencintai Wayne karena Wayne primitif. Sekaligus dia membenci dan menghina-nya karena Wayne dungu. “Adalah sudah selayaknya Wayne sering menabrak-nabrak kesulitan,” katanya.

Dia sendiri juga tidak lepas dari kelemahan-kelemahan. “Saya sering menemui kesengsaraan karena saya tidak tahu arah tindakan saya,” katanya. ...’ (Darma 1983a, 33)

Dalam kutipan tersebut terlihat jelas bahwa Olenka mengetahui persis kebodohan Wayne. Wayne merupakan korban pertentangan antara intuisi dan logika sehingga di dalam hidupnya selalu merasa rendah diri dan menabrak-nabrak kesulitan. Kesulitan itulah yang, antara lain, menyebabkan Wayne gagal menjadi seorang pengarang yang benar-benar pengarang, termasuk gagal membina rumah tangga atau hubungan keluarga yang baik dengan Olenka. Akan tetapi, bagaimanapun juga, Olenka tetap mencintai Wayne—karena ia memang suaminya—dengan alasan bahwa Olenka sendiri juga tidak terlepas dari kesulitan, kelemahan, dan kesengsaraan sebagaimana dialami oleh Wayne Danton. Sementara itu, apa yang dialami dan dirasakan Olenka juga sama dengan apa yang dialami dan dirasakan Fanton Drummond selama (ketika) ia menjalin hubungan dengan Olenka (istri Wayne).

Pengalaman dan perasaan yang sama itulah yang kemudian menjadikan mereka sadar sehingga mereka beranggapan bahwa setiap orang wajib memahami kesulitan satu sama lain. Berkat kesadaran itu pula, kemudian mereka bersepakat untuk mengatakan bahwa di dunia fana ini ternyata manusia itu sangat terbatas. Kesepakatan itu diambil berdasarkan suatu kenyataan bahwa di luar diri mereka masih ada “kekuatan lain” yang lebih unggul, lebih murni, walaupun mereka sendiri tidak tahu pasti di mana letak kekuatan lain tersebut.

Menurut mereka, manusia itu selalu berada di antara dua pilihan yang sulit. Mereka sadar bahwa manusia itu selalu berada di antara “nasib” dan “kemauan bebas” sebagaimana dikutip dari buku *The New England Mind: the 17th Century* karya Perry Miller (hlm. 35) seperti berikut.

“... Menurut mereka, baik “nasib” maupun “kemauan bebas” diberikan oleh Tuhan kepada manusia. Apa yang membedakan keduanya sama sekali tidak jelas. Seseorang yang karena “kemauan bebas”-nya menjadi brandal dan imoral, mungkin memang mempunyai “nasib” untuk menjadi demikian. Sebagai akibat buruknya, sementara orang yang merasa dirinya baik menganggap diberi “nasib” oleh Tuhan untuk membimbing mereka yang “tidak mempunyai nasib untuk membimbing.” Lama-kelamaan mereka bersimaharajalela terhadap orang-orang yang menurut anggapan mereka tidak baik, dan harus mereka kembalikan ke jalan yang benar.” (Darma 1983a, 35-36)

Kenyataan itu pula yang antara lain memengaruhi Fanton Drummond dan Olenka sehingga mereka mengambil keputusan bahwa “suatu saat kita mesti harus berpisah” walaupun mereka ragu apakah “jalan perpisahan” itu merupakan sesuatu yang diinginkannya.

Mereka sadar pula bahwa “kesatuan jasmani dan rohani” atau “kesatuan dunia dan akhirat” sebagaimana dikutip dari sajak John Donne tentang “Kutu” dan “Burung Phoenix” (subbagian 1.11, hlm. 49–54) itu sangat penting, tetapi karena ada “kekuatan lain” yang mengharuskan mereka untuk berpisah, akhirnya mereka pun tidak

dapat mengelak untuk berpisah. Oleh karena itu, ketika Fanton Drummond berusaha terus “mengejar” Olenka—dan tindakan demikian dibenarkan karena di sisi tertentu Fanton Drummond memiliki “kemauan bebas”—hasil yang diperoleh Fanton Drummond bukanlah suatu keadaan “bersatu” dengan Olenka, melainkan justru keadaan sakit jiwa (*nausea*).

Sementara itu, di dalam kesadaran Fanton Drummond, keberadaan M.C. tidak berbeda dengan keberadaan Olenka. Artinya, kesadaran kedua wanita tersebut sama-sama dipergunakan oleh Fanton sebagai “cermin” untuk melihat eksistensi dirinya sendiri. Namun, hal yang sama juga terjadi sebaliknya. Seperti halnya Olenka, M.C. juga melihat dirinya sendiri melalui kesadaran dan keberadaan Fanton. Berikut ini kutipan yang menggambarkan keadaan M.C. melalui mulut (suara) Fanton.

“Dia mengaku bahwa dia sudah mundur beberapa langkah. Mula-mula dia berusaha menipu dirinya sendiri bahwa dia mencintai saya. Sekarang dia sudah mau terang-terangan kepada dirinya sendiri bahwa dia mencintai saya. Tapi dia juga sakit, karena dia merasa bahwa saya menipunya.

Tiba-tiba saya menderita *nausea* terhadap dia. Baginya seolah-olah hanya ada satu garis lurus, dan dia maju dan mundur di atas garis ini. Semua sudah jelas baginya. Dia tidak mengenal lingkaran antara telur dan ayam. Andaikata dia tidak tahu apakah dia mencintai saya atau tidak, apakah saya menipu dia atau tidak, apakah tindakannya mencium saya didorong oleh cintanya, atautah rasa kasihannya kepada saya, saya lebih menghargainya.

Saya percaya bahwa dalam dirinya telah terjadi pertempuran hebat mengenai saya. Tapi baik sumber pertempuran maupun caranya bertempur sendiri adalah daif. Baik dalam dirinya, maupun dalam pandangannya terhadap saya, sama sekali tidak ada misteri. Dia sudah tahu bahwa dia mencintai saya, kemudian dia berusaha menipu dirinya sendiri. Akhirnya dia mengaku bahwa dia mencintai saya. Dia juga sudah tahu bahwa hati saya menyimpan seseorang, dan memaksa saya untuk mengaku apa

yang sudah diketahuinya. Dengan demikian, dia akan menilai segala sesuatu berdasarkan apa yang sudah diketahuinya. Dia akan sering berpura-pura, seperti halnya berpura-pura tidak mencintai saya. Kesibukannya bukanlah mempertanyakan mengapa dia mempunyai prinsip, tetapi mempertanyakan apakah prinsipnya benar. Saya tidak senang.” (Darma, 1983a, 203–204)

Dalam kutipan tersebut, terlihat bahwa M.C. memahami perasaan dan keadaan Fanton Drummond. Karena di dalam hati Fanton tersimpan seseorang, yang tidak lain adalah Olenka yang tidak pernah diceritakan oleh Fanton kepada M.C., M.C. pun tetap menjaga dan menghargai laki-laki yang menipunya itu walaupun M.C. sendiri sebenarnya mencintainya. Itulah sebabnya, dalam keadaan terus bertanya apakah prinsipnya benar, M.C. merelakan Fanton pergi meninggalkannya (hlm. 206). Jadi, dalam hal ini, ketika ditinggalkan oleh Fanton, perasaan atau keadaan M.C. tidak berbeda dengan perasaan dan keadaan Fanton ketika ia ditinggalkan oleh Olenka. Oleh sebab itu, sampai pada akhir cerita, baik Olenka maupun M.C. sama-sama membuat Fanton terhinggapi perasaan *nausea* (hlm. 213).

Kenyataan demikian menunjukkan bahwa pada hakikatnya masing-masing tokoh—dalam hubungan antara Fanton, Olenka, dan Wayne, juga antara Fanton dan M.C.—memiliki “kebenaran” tertentu dan “kebenaran” tersebut dipahami satu sama lain. Dengan kata lain, dengan berbagai cara “kebenaran” tokoh satu terikat oleh sarana hubungan yang dialogis dengan “kebenaran” tokoh lain. Hanya saja, karena dunia dan kehidupan tokoh-tokoh di dalam *Olenka* semuanya hanya digambarkan oleh satu mulut, yaitu mulut narator (Fanton Drummond) dengan cara monolog dramatik,³⁵

35 Berdasarkan pengamatan saksama dapat dikatakan bahwa sesungguhnya tokoh-tokoh seperti Olenka, Wayne, dan M. C. tidak pernah hadir ke hadapan pembaca. Yang dihadapi pembaca hanyalah seorang narator (Fanton) yang sedang bercerita atau mendongeng (kepada pembaca atau kepada dirinya sendiri) tentang perjalanan hidupnya bersama Olenka, Wayne, M.C., dan lain-lain. Oleh karena itu, pembaca hanya menjadi pendengar, dan pengetahuan pembaca tentang tokoh-tokoh lain itu terbatas pada apa yang diceritakan oleh narator. Itulah sebabnya, novel ini dikatakan sebagai sebuah monolog dramatik. Namun, justru

jelas bahwa semua “kebenaran” tersebut juga hanya dapat dipahami sesuai dengan apa yang dipahami oleh narator.

Berdasarkan kenyataan tersebut kemudian muncul sebuah pertanyaan mendasar yang perlu dijawab. Apakah berbagai kebenaran yang diungkapkan oleh para tokoh melalui monolog dramatik narator tersebut dapat hadir secara eksis sebagai sebuah kebenaran yang berdiri setara dengan kebenaran-kebenaran lain, termasuk kebenaran pengarang? Ataukah semua kebenaran itu justru “dibunuh” oleh pengarang sehingga yang ada hanya tinggal kebenaran pengarang?

B. Posisi Pengarang

Telah diungkapkan sebelumnya bahwa di dalam novel *Olenka* suara pengarang dapat didengar baik di dalam maupun di luar teks. Di dalam teks, suara pengarang terdengar ketika menjadi anakrisis yang mendorong terciptanya modulasi, di samping terdengar pula melalui bagian-bagian tertentu yang mengharuskan pembaca membuka bagian “Catatan” (“Bagian VII”, hlm. 225–232). Sementara itu, di luar teks, suara pengarang dapat didengar dan diidentifikasi melalui beberapa keterangan yang ditulis di bawah gambar (foto-foto) tentang tempat, peristiwa, atau berita yang diambil dari koran dan majalah yang ditampilkan di halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209. Kenyataan tersebut membuktikan bahwa di dalam *Olenka*, pengarang menduduki posisi ganda. Di saat tertentu, pengarang berada di dalam dan berhubungan dengan tokoh-tokoh, tetapi di saat lain, ia berdiri di luar dan bersama-sama dengan pembaca menyaksikan tokoh-tokoh. Ketika berada di dalam dan berhubungan dengan tokoh, pengarang kadang-kadang menjaga jarak dengan tokoh, tetapi kadang-kadang juga menyatu dengan tokoh.

berkat monolog dramatik itulah, novel ini cocok sebagai sebuah renungan atau mikrodialog yang di dalam renungan itu dimungkinkan berbagai suara hadir bersama secara kontrapuntal (beriringan) sehingga setiap kata atau ungkapan seakan-akan mengandung suara ganda (polifonik). Menurut Bakhtin (1973), suara yang hadir bersama secara kontrapuntal itulah yang —antara lain— menandai kepolifonikan sebuah novel.

Dalam hubungannya dengan kehadiran tiga anak jembel, misalnya, pengarang tidak menjaga jarak, tidak memperluas sudut pandangnya, dan tidak mengonversikan diri ke dalamnya, tetapi menyatu dengannya. Oleh sebab itu, tokoh-tokoh tidak dapat memecahkan kerangka yang telah mantap yang diciptakan oleh pengarang melalui kehadiran tiga anak jembel tersebut. Pada awal kisah (subbagian 1.1), oleh pengarang dunia tiga anak jembel diperkenalkan seperti berikut.

“Pertemuan saya dengan seseorang, yang kemudian saya ketahui bernama Olenka, terjadi secara kebetulan ketika pada suatu hari saya naik lift ke tingkat limabelas. Dia juga berada di lift bersama tiga anak jembel, masing-masing berumur kurang lebih enam, lima, dan empat tahun. Dan sepintas lalu, kecuali kekumalan pakaian dan kekotoran tubuhnya, mereka nampak seperti Olenka, masing-masing mempunyai hidung yang seolah-olah dapat dicopot, mata biru laut, dan wajah lancap.” (Darma, 1983a, 11)

Pada kutipan tersebut terlihat bahwa secara kebetulan (*ndilalah*) “saya” (Fanton Drummond) bertemu dengan Olenka dan secara kebetulan pula wajah Olenka mirip dengan wajah ketiga anak jembel. Dari peristiwa tersebut sebenarnya diharapkan akan muncul gambaran tiga dunia atau kehidupan sekaligus, yaitu dunia Fanton, dunia Olenka, dan dunia tiga anak jembel, yang saling menyapa satu sama lain. Akan tetapi, kenyataan menunjukkan bahwa di dalam kisah-kisah selanjutnya yang ditemukan hanya dunia Fanton dan Olenka, sedangkan dunia tiga anak jembel sama sekali tidak tergambar. Sampai dengan kisah di subbagian 1.12 (hlm. 61–66), dunia dan kehidupan tiga anak jembel masih terus disebut-sebut, tetapi gambaran tentang “siapa mereka sebenarnya dan mengapa kemiripannya memicu Fanton Drummond sehingga ia terprovokasi secara terus-menerus oleh Olenka” tetap tersembunyi.

Hal itu berarti bahwa dunia tiga anak jembel adalah dunia murni milik pengarang yang di dalam novel ini digunakan untuk menentukan perjalanan hidup tokoh (Fanton Drummond dan Olenka).

Dengan adanya tiga anak jembel, Fanton Drummond “diharuskan” bertemu dengan Olenka, bahkan juga dengan Wayne dan Steven, dan keharusan tersebut tidak lain adalah kehendak pengarang. Hal demikian berarti pengarang mengobjektivikasi dunia dan kehidupan tokoh-tokoh sehingga mengakibatkan tokoh-tokoh tidak mampu merespons dunia atau sudut pandang pengarang. Itulah sebabnya dunia yang tergambar di dalamnya adalah dunia monologis, bukan dunia dialogis. Dalam dunia semacam itu, tokoh-tokoh tidak diberi hak untuk menolak dan menyangkal apa pun karena semuanya telah “ditentukan dan/atau diberangus” oleh pengarang.

Hal serupa tampak pada gambaran tentang pendeta-pinggir-jalanan yang sering berkhotbah mengenai moral dan etika (religius). Gambaran tentang pendeta tersebut oleh pengarang diperkenalkan secara tiba-tiba (di subbagian 1.4) ketika Fanton hendak bertemu dengan Olenka untuk kedua kalinya.

“Kadang-kadang di pinggir hutan saya mendengarkan sepiintas-lalu pendeta pinggir-jalanan berkhotbah. Dia tidak mempergunakan penguat suara, akan tetapi bernafsu benar untuk mengumandangkan khotbahnya. Maka melengkinglah suaranya, bagaikan orang marah menuduh, membentak-bentak, dan menjerit-jerit. Dan memang beberapa anak muda merasa dimarahi. Mereka ganti marah. Ada juga yang menggoda pendeta ini, dan para hadirin dan hadirat tertawa terbahak-bahak. Sebagaimana halnya sebagian pendengar, saya menganggap khotbah pendeta ini sebagai lelucon. Meskipun demikian akhirnya ada juga yang mengesani. “Janganlah menginginkan apa pun yang bukan milikmu!” serunya. Padahal saya ingin merampok Olenka.” (Darma, 1983a, 27)

Dalam kutipan tersebut terlihat bahwa kata-kata pendeta yang berbunyi “Janganlah menginginkan apa pun yang bukan milikmu!” yang mengesani di hati Fanton sebenarnya merupakan sebuah peringatan (dari pengarang) yang ditujukan kepada Fanton Drummond. Peringatan inilah yang menentukan tindakan Fanton selanjutnya dan sekaligus menyadarkan bahwa apa yang diperbuat oleh Fanton

Drummond bersama Olenka adalah suatu dosa. Jadi, dengan adanya suara pendeta—yang dalam hal ini dapat ditafsirkan mewakili “lembaga formal keagamaan tertentu”, Fanton “diharuskan” berpisah dari Olenka (subbagian 1.12, hlm. 55–60). Hal itu berarti bahwa perjalanan hidup Fanton Drummond telah diatur atau diobjektivikasi oleh pengarang dengan menggunakan seperangkat “aturan atau dogma-dogma agama”.

Meski demikian, dalam kasus ini, di balik kenyataan tersebut tecermin adanya kehendak lain, yaitu di satu sisi pengarang ingin menunjukkan bahwa “aturan atau dogma agama” perlu dijunjung tinggi, tetapi di sisi lain “kebebasan” sebagai hak setiap orang juga harus dihargai. Kehendak demikian yang menyebabkan munculnya jarak tertentu antara pengarang dan tokoh-tokoh. Di satu pihak, pengarang ingin memaksakan kehendaknya dengan menggunakan seperangkat norma agama kepada tokoh, tetapi di lain pihak, tokoh dapat menyangkal yang di antaranya terwujud dalam perilaku tokoh (Fanton Drummond) yang menganggap pendeta tersebut sebagai lelucon. Karena terjadi pertentangan inilah akhirnya Fanton “menderita *nausea*” sebagai kristalisasi dari dua hal (oposisi antara *keteraturan* dan *kebebasan*) yang tidak pernah dapat disatukan. Itulah sebabnya, seperti tersurat dalam esai “Asal-Usul Olenka,” pengarang juga mengaku—seperti halnya Fanton Drummond—bahwa manusia memang bukanlah makhluk yang enak (hlm. 223, 224).

Hal serupa tampak pula pada sikap, perilaku, dan/atau pengetahuan Fanton Drummond yang luar biasa. Di sisi tertentu, pengarang tidak membuka jarak sehingga Fanton identik dengan pengarang. Bahkan ada kecenderungan bahwa pengarang mengobjektivikasi sikap dan perilaku Fanton Drummond. Hal demikian, misalnya, terlihat pada penggambaran berikut. Fanton bukanlah tipe orang (manusia) Indonesia, melainkan tipe orang Bloomington, Indiana, Amerika Serikat, dan ia bukan pula pemeluk Islam (hlm. 143). Akan tetapi, ia digambarkan sangat akrab dengan ayat-ayat suci Al-Qur’an, bahkan juga akrab dengan sajak-sajak Chairil Anwar, salah seorang penyair terkemuka Indonesia. Kutipan di bawah ini menunjukkan hal tersebut.

“Sudah sering saya berlutut, menengadahkan ke langit, merundukkan kepala saya, dan menempelkan kening saya ke tanah, akan tetapi saya tetap merasakan adanya kekurangan. Saya tahu, seperti yang pernah saya lihat sepintas lalu dalam Kitab Suci Al-Qur’an, bahwa Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segalanya. Siapa yang akan dimaafkannya, dan siapa pula yang akan dihukumnya, adalah tergantung pada Tuhan sendiri. Akan tetapi saya juga tahu, bahwa “apakah engkau menunjukkan atau menyembunyikan apa yang ada dalam pikiranmu, Tuhan akan memintamu untuk mempertanggungjawabkannya.”⁵³

Dan saya harus mempertanggungjawabkannya. Maka, dalam usaha saya untuk menjadi pemeluk teguh, saya menggumam, “Tuhanku, dalam termangu, aku ingin menyebut nama-Mu.”⁵⁴ (Darma, 1983a, 215)

Angka lima puluh tiga (53) dalam kutipan tersebut merujuk pada catatan bahwa ungkapan itu dikutip oleh pengarang dari kitab suci Al-Qur’an, surah Al-Baqarah ayat 284, dan angka lima puluh empat (54) merujuk pada catatan bahwa kalimat terakhir itu oleh pengarang dikutip dari sajak Chairil Anwar yang berjudul “Doa: Kepada Pemeluk Teguh” (hlm. 232). Kutipan itu menunjukkan dengan jelas bahwa ungkapan tersebut murni milik pengarang. Dikatakan demikian karena di dalam teks tidak ditemukan indikasi apa pun yang menunjukkan Fanton pernah ke Indonesia atau setidaknya pernah belajar tentang (sastra) Indonesia.

Meski demikian, kalau dicermati dengan lebih seksama, di dalam kutipan di atas tersirat adanya jarak tertentu antara pengarang dan tokoh (Fanton Drummond). Memang Fanton Drummond mengaku bahwa walaupun sudah sering berlutut dan menempelkan kening ke tanah, tetapi masih tetap merasa ada yang kurang. Kekurangan itulah yang dilihat oleh pengarang sehingga ia (si pengarang) menawarkan seperangkat dogma yang diambil dari kitab suci Al-Qur’an. Akan tetapi, tersirat pula bahwa Fanton Drummond belum menerima apa yang ditawarkan oleh pengarang karena pernyataan yang berbunyi

“Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segalanya” yang terdapat di dalam kitab suci Al-Qur’an itu hanya merupakan pernyataan yang “pernah dilihat sepintas lalu” saja. Hal demikian berarti bahwa Fanton Drummond melakukan suatu perdebatan secara dialogis dengan pengarang walaupun pada akhirnya, ia sepakat dengan pengarang dan akan “mempertanggungjawabkan” segala perbuatannya.

Selain itu, diakui bahwa memang di dalam *Olenka* banyak hal yang membuat tokoh tidak dapat berdebat atau bersepakat dengan pengarang. Hal ini terjadi karena materi-materi yang diberikan kepada tokoh sering tidak dapat dilihat atau dipahami oleh tokoh. Pada banyak bagian, sebenarnya pengarang telah memberikan keleluasaan bagi tokoh untuk memahami objek-objek yang berada di sekitarnya dan memasukkannya ke dalam kesadaran tokoh sendiri yang antara lain tampak dalam kutipan berikut.

“Makin sering saya melihat dia, makin merasuk dia ke dalam otak saya. Saya sering melihat seseorang yang saya sangka dia tapi ternyata bukan. Tidak jarang saya merasa dia duduk di sebelah saya. Tidak jarang pula saya merasa dia bersembunyi di bawah meja, atau berkelebat di belakang pilar. Saya juga sering merasa dia lari menyeberangi padang rumput, atau melompat dari satu pohon ke pohon lain. Kadang-kadang saya juga merasa dia menarik baju saya, menjewer kuping saya, atau mendenguskan nafas di belakang leher saya. Bahkan, kadang-kadang saya merasa dia menyelinap di bawah selimut saya, sambil menggelitik saya. Kalau saya bangun, dia lari sambil memberi pertanda supaya saya mengejar.1” (Darma, 1983a, 12–13)

Akan tetapi, pemahaman objek-objek di sekitar diri tokoh atau apa saja yang dialami tokoh menjadi tidak berarti sama sekali karena ternyata semuanya “dimentahkan” oleh pengarang dengan adanya penjelasan di dalam catatan akhir seperti berikut.³⁶

36 Catatan akhir ini seluruhnya berjumlah 54 buah (“Bagian VII”, hlm. 225–232). Catatan ini sebagian besar berupa keterangan sumber rujukan yang diambil dari karya-karya sastra (novel, cerpen, dan puisi), surat kabar, majalah, buku teks, mitos, kitab suci, dan sebagainya. Melalui catatan ini, pengarang berusaha memberikan penjelasan tentang apa saja yang tidak diketahui oleh pembaca, bahkan tidak diketahui pula oleh tokoh-tokoh.

"1 Yang membayangi Fanton Drummond bukanlah halusinasi. Pengarang Aldous Huxley dalam *Antic Hay* (1923) dan E.M. Forster dalam *A Passage to India* (1924), misalnya, membebani beberapa tokohnya dengan halusinasi. Mereka dikejar bayangan yang sebetulnya tidak ada, yang mungkin terjadi karena kondisi fisik mereka sedang dalam keadaan tidak memungkinkan mereka berpikir terang. Yang dialami oleh Fanton Drummond, sebaliknya, adalah akibat adanya hubungan batin antara dia dengan Olenka. ..." (Darma, 1983a, 225)

Keterangan atau penjelasan serupa juga dicantumkan di bawah gambar (foto-foto) tentang tempat-tempat, peristiwa-peristiwa, berita, atau artikel yang diambil dari media massa (surat kabar dan majalah) Amerika (*Indiana Daily Student*, *Family Circle*, *Sunday Herald Times*) dan Indonesia (*Tempo*, *Surabaya Post*) yang disertakan di dalam *Olenka* pada halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209.³⁷

Contoh guntingan gambar (iklan film dan artikel) yang disertai keterangan penjas dari pengarang yang terdapat pada halaman 125 dan 190 ditunjukkan pada Gambar 8 dan Gambar 9. Gambar 8 diambil dari *Surabaya Post*, edisi Kamis, 29 Juli 1982, sebuah surat kabar yang terbit di Surabaya; Gambar 9 diambil dari *Family Circle* tanggal 20 November 1979.

Keterangan dan/atau penjelasan yang dicantumkan di bawah gambar (foto-foto) itu tidak hanya mengobjektivikasi dunia fiksi, dunia tokoh-tokoh, tetapi juga mengobjektivikasi dunia pembaca. Dalam hal ini, pembaca "dipaksa" untuk menerima apa pun yang disuguhkan oleh pengarang. Seolah-olah hanya ada sebuah "kebenaran", yaitu kebenaran pengarang, walaupun, tentu saja, pembaca dapat pula menolaknya.

37 Diyakini pula bahwa seluruh gambar, berita, atau iklan yang ditampilkan di halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209 itu baru disertakan ke dalam novel menjelang novel tersebut diterbitkan, sama seperti esai yang berjudul "Asal-Usul Olenka". Indikasinya ialah ada salah satu gambar, seperti yang dikutip pada Gambar 8, yang diambil dari sebuah koran (*Surabaya Post*) yang terbit pada tanggal 29 Juli 1982; padahal *Olenka* telah selesai ditulis pada akhir tahun 1979 dan telah memenangkan lomba atau sayembara pada tahun 1980.

Akhirnya dapat dikatakan bahwa di dalam novel *Olenka* pengarang (Budi Darma) menduduki posisi yang ambivalen. Di sisi tertentu, ia mencoba untuk menempatkan tokoh, terutama Fanton Drummond, Olenka, dan Wayne Danton, sebagai pribadi-pribadi yang memiliki kesadaran sendiri yang kokoh sehingga mereka dapat menjadi lawan dialog dalam membahas berbagai masalah kehidupan. Akan tetapi, di sisi lain, ia terjebak pada sikap yang tidak memberikan peluang apa pun bagi tokoh, bahkan juga bagi pembaca, untuk membangun dunia dan kehidupan sendiri yang sejajar dengan dunia dan kehidupan pengarang.

Kendati demikian, ada satu hal penting yang perlu dicatat. Andaikata disepakati—seperti juga telah dikatakan di depan—bahwa semua keterangan yang berada di luar dunia fiksi itu disingkirkan dari konteks novel, niscaya dunia novel akan terbangun secara dialogis. Artinya, dunia yang tergambar di dalamnya bukan hanya dunia pengarang, melainkan juga dunia tokoh-tokoh, dunia pembaca, atau dunia manusia pada umumnya. Kalau demikian halnya, kecenderungan *Olenka* sebagai novel polifonik tidak hanya ditandai oleh adanya *heteroglosia* yang terhimpun dan masuk ke dalamnya, tetapi juga oleh bagaimana teks, bahasa, dan/atau genre tersebut *bersuara* secara bersama di dalamnya. Namun, kenyataan tidak menunjukkan demikian.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB IV

REPRESENTASI GAGASAN

Tokoh dalam novel polifonik tidak hanya merupakan sebuah ungkapan tentang dirinya sendiri dan lingkungannya, tetapi juga merupakan sebuah ungkapan tentang dunia; ia tidak hanya merupakan sebuah kesadaran, tetapi juga merupakan sebuah ideologi (Bakhtin, 1973). Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa tokoh-tokoh (Fanton, Olenka, Wayne, dan M.C.) dalam novel *Olenka* juga bukan hanya merupakan sebuah ungkapan tentang diri mereka sendiri dan lingkungannya, melainkan juga ungkapan tentang dunia mereka masing-masing; dunia mereka bukan hanya merupakan kesadaran, melainkan juga merupakan sebuah ideologi (sudut pandang tertentu terhadap dunia).³⁸

38 Pada awalnya, kata *ideologi*, oleh penemunya, de Tracy, dimaksudkan sebagai istilah yang menunjuk pada “ilmu tentang gagasan”. Jadi, istilah ideologi mengacu kepada kawasan ideasional dalam suatu budaya yang mencakupi sistem nilai, norma, falsafah, kepercayaan, pengetahuan, pandangan dunia, etos, dan sejenisnya (Kaplan & Manners, 1999; Suseno, 1995). Namun, dalam perkembangan selanjutnya, istilah ideologi tidak lagi digunakan secara objektif karena telah dimuati oleh misi atau maksud tertentu, misalnya untuk berjuang, mengatur, merasionalkan, memberi teguran, menjelaskan, bahkan untuk menyerang, dan sebagainya (Larrain, 1996). Bagi Bakhtin, istilah ideologi digunakan dalam pengertian yang netral dan umum, yaitu sebagai sebuah gagasan atau sudut pandang (tertentu) terhadap dunia.

Gagasan yang direpresentasikan dalam novel polifonik memiliki perbedaan mendasar jika dibandingkan dengan gagasan yang direpresentasikan dalam novel-novel lain (Bakhtin, 1973). Gagasan dalam novel polifonik cenderung dialogis, sedangkan gagasan dalam novel-novel lain selalu monologis. Dalam novel polifonik, pengarang dan tokoh memiliki jarak tertentu sehingga gagasan lain yang muncul (dari tokoh) tidak terobjektifikasi oleh pengarang. Jadi, gagasan lain tetap eksis sebagai sebuah gagasan tersendiri. Tidak demikian halnya dalam novel-novel lain. Dalam novel-novel lain, pengarang dan tokoh tidak memiliki jarak sehingga gagasan lain yang mungkin muncul akan hilang karena menyatu ke dalam gagasan pengarang. Jadi, pengarang menguasai seluruh gagasan yang ada sehingga di dalamnya hanya terdapat gagasan tunggal, yaitu gagasan pengarang.

Bakhtin (1973) menegaskan pula bahwa dalam dunia novel monofonik tidak dikenal adanya pemikiran lain sebagai objek representasi. Hal itu terjadi karena segala bentuk pemikiran yang hadir selalu terobjektifikasi oleh atau selalu berada di bawah kesadaran pengarang. Akibatnya, hanya pemikiran yang sesuai dengannya yang dikonfirmasi, sedangkan yang tidak sesuai dinegasikan. Itulah sebabnya, gagasan lain tidak memiliki signifikansi apa pun sehingga gagasan itu cenderung berubah hanya menjadi elemen karakterisasi tokoh.

Sementara itu, dalam dunia novel polifonik terjadi sebaliknya. Gagasan yang muncul justru menjadi objek representasi sehingga masing-masing gagasan dapat mempertahankan maknanya yang penuh sebagai sebuah gagasan. Jadi, sebuah gagasan dapat hidup, berkembang, menemukan dan memperbaharui ekspresi verbalnya, dan akhirnya dapat melahirkan gagasan baru ketika ia masuk ke dalam hubungan dialogis dengan gagasan lain. Hal ini sesuai dengan prinsip bahwa gagasan tidak bersifat individual, tetapi lebih bersifat interindividual dan intersubjektif. Lagi pula, lingkup eksistensinya bukan di dalam kesadaran individual, melainkan di dalam sebuah perkawinan dialogis antarkesadaran.

Pertanyaannya kemudian, bagaimanakah sudut pandang terhadap dunia atau ideologi itu memiliki fungsi artistik di dalam novel *Olenka*? Telah dikemukakan di depan bahwa di dalam *Olenka* pengarang menduduki posisi ambivalen atau mendua. Di sisi tertentu, pengarang memperlakukan tokoh-tokoh, terutama Fanton Drummond, sebagai sebuah pribadi yang memiliki kesadaran sendiri yang kokoh. Pengarang dapat pula memperluas sudut pandang dan mengkonversikan diri ke dalam kesadarannya sehingga bersama-sama dengannya, pengarang dapat membahas berbagai persoalan kehidupan.

Kendati demikian, di sisi lain, pengarang terjebak pada sikap yang tidak memberikan peluang apa pun bagi tokoh (juga bagi pembaca) untuk membangun dunia sendiri yang posisinya sejajar dengan dunia milik pengarang. Hal tersebut terjadi karena baik dari dalam maupun dari luar teks³⁹, pengarang “memaksakan” kehendaknya dengan cara memberikan penjelasan tentang tokoh sehingga suara tokoh menjadi hilang dan menyatu ke dalam suara pengarang. Dengan demikian, dunia yang terbangun bukan dunia dialogis, melainkan dunia monologis, yaitu dunia yang hanya menyuarakan satu suara, yaitu suara pengarang.

Dari pernyataan pada paragraf sebelumnya dapat disimpulkan bahwa novel *Olenka* sesungguhnya tidak memberikan peluang apa pun bagi tampilnya berbagai pemikiran atau gagasan lain sebagai objek representasi. Hal tersebut terjadi karena pemikiran dan/atau gagasan pengarang demikian kuat dan berkuasa sehingga seluruh pemikiran dan/atau gagasan tokoh kehilangan signifikansinya. Oleh sebab itu, tokoh-tokoh tidak mampu memecahkan konteks monologis pengarang karena kehadiran mereka (tokoh-tokoh) justru hanya menjadi elemen yang melegitimasi atau mengukuhkan gagasan pengarang.

39 Selain direpresentasikan di dalam teks (sastra), gagasan pengarang juga sering direpresentasikan di luar teks, misalnya di dalam esai-esai atau artikel yang ditulisnya. Namun, gagasan yang dituangkan di luar teks (sastra) biasanya bersifat monologis dan baru menemukan relasi dialogis ketika ia dihadapkan dengan gagasan di dalam teks. Hal demikian yang menyebabkan gagasan di dalam esai-esai atau artikelnnya tidak dapat digunakan sebagai dasar untuk mengkritik gagasan dalam karya (teks) sastra ciptaannya (Bakhtin, 1973).

Memang tidak salah bahwa tokoh yang satu dapat berhubungan secara dialogis dengan tokoh lain dan kesadaran tokoh satu dapat pula masuk ke dalam kesadaran tokoh-tokoh lain. Masing-masing tokoh, terutama Fanton Drummond, Olenka, dan Wayne Danton, memiliki gagasan sendiri-sendiri dan gagasan-gagasan tersebut memiliki kedudukan yang setara satu sama lain. Akan tetapi, ketika—melalui suara narator (Fanton Drummond) secara monolog dramatik—pengarang mencoba bergabung dengan tokoh-tokoh, tetapi ia tidak memperluas sudut pandang dan/atau mengonversikan dirinya, gagasan dan/atau pemikiran pengarang akhirnya justru “membunuh” signifikansi gagasan tokoh-tokoh lain.

Tidak salah pula bahwa di dalam *Olenka*, pengarang dapat mendengar suara-suara dari berbagai bidang kehidupan, dan suara-suara tersebut dapat dikonversikan ke dalam pemikiran individual tokoh. Pemikiran individual tersebut kemudian dikembangkan lebih lanjut menjadi sebuah sistem tertentu untuk mendukung “gagasan besar” yang dikemukakannya. Hal demikian tampak, misalnya, dalam usaha pengarang untuk mengedepankan gagasan tentang kesengsaraan manusia yang direfleksikan dalam relasi oposisi (perbenturan) antara *keinginan* dan *ketakberdayaan*. Gagasan tersebut kemudian diaktualisasikan ke berbagai bidang kehidupan sehingga berbagai pemikiran individual muncul ke permukaan.

Pada bidang kepengarangan, misalnya, melalui Wayne dapat dilihat bahwa umumnya kegagalan pengarang disebabkan oleh ketidakmampuannya mempersatukan dua hal, yaitu *intuisi* dan *logika*. Pendek kata, mereka—salah seorang di antaranya Wayne—menjadi korban pertentangan atau bentrokan antara *intuisi* dan *logika*, antara *bawah-sadar* dan *atas-sadar*, antara *sugesti/imajinasi* dan *fakta*, dan sejenisnya. Hal demikian misalnya tampak pada kutipan berikut.

“Mendengar cerita Wayne tidaklah mudah. Baginya sendiri bercerita merupakan perjuangan berat. Cara berbicaranya sulit, ditambah lagi dengan kebingungannya untuk menyusun kalimat dan jalur cerita. Setelah mengatakan “perkawinan saya hancur karena sebuah sebab yang sederhana,” dia tidak menjelaskan apa

sebab tersebut. Tanpa ancang-ancang dia meloncat ke jalur lain, yaitu “diam-diam saya ini pengarang.” Kata-katanya sering tidak tepat. Misalnya saja, dia mengatakan dia menerima “amplop” dari walikota, padahal yang dimaksudkannya adalah menerima “surat”. Dia sadar akan kesulitannya sendiri. Karena itu dia sering berhenti, berpikir, kemudian melenguh sambil berkata, “Pokoknya sampean tahu yang saya maksud, bukan?”

...

Menurut hemat saya, dia adalah korban bentrokan antara bawah-sadarnya yang lebih kuat dan atas-sadarnya yang jauh lebih lemah. Dia menangkap dan mengemukakan gagasan lebih banyak dengan intuisinya daripada dengan logikanya. Meskipun dia tidak salah, dia sering membuat kekeliruan. Bawah-sadarnya tahu bahwa yang dimaksudkan “surat”, akan tetapi atas-sadarnya mengucapkan gagasan ini sebagai “amplop.” Bawah-sadarnya tahu dengan tepat jalur cerita pengalamannya, akan tetapi atas-sadarnya terlambat mengikuti jalur ceritanya.” (Darma, 1983a, 17-18)

Hal serupa tampak dalam usaha pengarang untuk mendengar suara dari dunia seni lukis. Melalui Fanton Drummond, pengarang melihat bahwa pada umumnya calon-calon pelukis (para mahasiswa seni lukis) terjebak pada sikap sebagai tukang gambar. Oleh sebab itu, hasil lukisannya bukanlah lukisan, melainkan gambar, bukan perpaduan subjek-objek, melainkan benda mati, bukan pula dapat berbicara (*hidup*), melainkan hanya diam (*mati*). Dengan kata lain, tidak seperti Wayne Danton, mereka menjadi korban pertentangan antara *keinginan yang besar* dan *usaha yang lemah*. Perhatikan kutipan berikut.

“Saya juga sering melihat mahasiswa seni-rupa melukis pohon, jembatan, patung, daun-daun besar, atau gardu keamanan. Beberapa lukisan mereka bagus, dan memancing kekaguman saya. Meskipun demikian, jauh di dalam lubuk hati saya, saya mencela mereka. Bagi saya, mereka tidak lain dan tidak bukan hanyalah tukang gambar. Semua obyek mereka perlakukan se-

bagai barang mati, dan bukannya sebagai gabungan subyek dan obyek. Kalau mereka bisa menyatukan keduanya, pasti lukisan mereka mempunyai arwah, kegembiraan, kesedihan, kedengkiian, kemarahan, cinta kasih, dan kasih sayang.

...

Andaikata saya seorang pelukis, saya akan memperlakukan semua yang saya lukis sebagai kekasih yang dapat saya ajak bicara, berkelahi, dan menguji kesetiaan masing-masing. Sebagai pelukis mereka hanya sanggup membotohkan ketrampilan, sedangkan jiwa dan pandangan mereka sebagai seniman mendekati titik nol. Andaikata mereka pembicara, mereka dapat bersilat-lidah dengan argumentasi kosong. Mau tidak mau saya memuji Wayne Danton. Dia adalah kebalikan pelukis-pelukis ini.” (Darma, 1983a, 26–27)

Pemikiran lain yang digunakan untuk mendukung gagasan tentang kesengsaraan manusia terlihat pula dalam usaha pengarang untuk mengangkat suara yang terdengar dari masyarakat orang-orang Puritan pada abad ke-17 di New England (hlm. 35–36). Terlihat jelas bahwa Olenka mengalami kesengsaraan karena dirinya menjadi korban pertentangan antara *nasib* dan *kemauan bebas* seperti yang ditulis oleh Perry Miller dalam buku *The New England Mind: the 17th Century*.

Di samping hal di atas, suara-suara lain yang kemudian menjadi pemikiran individual tokoh tampak pula pada usaha Fanton Drummond untuk berhubungan dengan Tuhan (kekuatan Yang Lebih Agung dan Lebih Murni). Akan tetapi, karena Fanton tidak tahu di mana letak-Nya, apakah Dia di langit atau di hati nurani, akhirnya Fanton Drummond mengalami kegagalan, kesengsaraan, dan *nausea*. Di satu sisi, ia ingin menjadi manusia yang mementingkan rohani agar kelak masuk surga dan dapat lahir kembali, tetapi di sisi lain, ia terkungkung oleh hal-hal yang penuh setan yang lebih mementingkan jasmani yang kelak akan mati dan menjadi penghuni neraka.

Itulah beberapa contoh suara yang didengar pengarang dari berbagai bidang kehidupan yang kemudian suara-suara tersebut menjadi pemikiran individual tokoh. Dalam hal ini, pengarang menjaga jarak

dengan tokoh sehingga berbagai gagasan yang saling berpotongan (*beroposisi*) itu masuk ke dalam kesadaran dialogis tokoh (Fanton Drummond). Hal demikian terlihat pada keadaan akhir Fanton yang menderita *nausee*. Keadaan ini menandai bahwa di satu sisi ia masih mempertahankan gagasan bahwa bagaimanapun manusia memiliki *kebebasan* meskipun di sisi lain ia sepakat terhadap gagasan pengarang tentang *keterbatasan*. Sampai pada tahap ini, tampak bahwa gagasan pengarang tidak “mengakhiri” gagasan lain sehingga gagasan lain tetap signifikan bagi gagasan besar yang direncanakan oleh pengarang.

Hanya masalahnya, ketika pengarang menjabarkan “Asal-Usul Olenka” (“Bagian VI”) dan memberikan catatan penjelas tentang apa saja yang dialami atau dilakukan oleh tokoh tanpa tokoh menyadarinya (“Bagian VII”), seluruh gagasan yang “tidak terakhir” tersebut kemudian (dan akhirnya) berubah menjadi “terakhir” dan terobjektifikasi (oleh gagasan pengarang). Itulah sebabnya, di mata pembaca, gagasan yang dituangkan di dalam *Olenka* tampak bukan lagi sebagai gagasan dialogis, melainkan gagasan monologis, gagasan tunggal, yaitu gagasan pengarang. Tampak pula bahwa tokoh-tokoh hanya menjadi pribadi-pribadi yang terbungkam dan mati karena seluruh pikiran dan suaranya tidak lain adalah pikiran dan suara pengarang.

Sebagai contoh, kutipan suara dan gagasan pengarang yang dikemukakan dalam esai “Asal-Usul Olenka” berikut membuktikan hal tersebut.

“... Setiap karya sastra yang baik pada hakekatnya adalah kisah berkecamuknya pikiran dan pandangan orang-orang yang tidak malu-malu mengakui siapa mereka sebenarnya. Fanton Drummond, Olenka, Wayne Danton, M.C., dan lain-lain dalam novel ini adalah orang-orang yang tidak mempunyai tedeng aling-aling. Dunia mereka sempit dan terbatas. Karena mereka tidak berpura-pura, melalui mata mereka kita melihat sekian banyak cakrawala dunia. Mereka semua terbentur-bentur, dan tidak malu mengaku bahwa mereka bukan pahlawan.

Mungkin pada suatu saat saya harus mempertanggungjawabkan mengapa yang saya angkat justru perikehidupan orang-orang yang bergeleparan. Jawabnya adalah, saya tidak pernah mengundang siapa pun untuk menjadi narkisus. Narkisus selalu melihat dirinya sebagai tampan, tanpa merasa mengantongi penyakit. Dalam menulis saya selalu mengaku, bahwa manusia adalah makhluk yang penuh luka, hina-dina, dan sekaligus agung dan anggun. Baca jugalah setiap jengkal halaman karya sastra yang monumental. Kata demi kata adalah pengakuan bahwa manusia bukanlah makhluk yang enak.

Memang untuk dapat melihat diri kita sendiri dengan benar kita tidak selayaknya menjadi narkisus. Untuk menjadi lebih agung, kita tidak perlu menonton diri kita sendiri sebagai jagoan dalam novel-novel picisan. Seperti yang dikatakan oleh orang-orang Yunani Kuno, kita memerlukan “chatarsis,” yaitu rasa mual terhadap diri kita sendiri. Roquentin dalam novel Sartre *La Nausee* juga merasakan “supreme degout de moi,” demikian juga Fanton Drummond menjelang akhir novel *Olenka*. Mata mereka menembus tubuh mereka, dan mereka tahu apa yang berkecamuk di dalamnya.” (Darma, 1983a, 223–224).

Hal serupa tampak pula pada “Catatan” berikut yang menjelaskan bagaimana kemunafikan terjadi pada orang-orang yang memperlakukan agama untuk hal-hal yang buruk.

“13 Dalam *Jane Eyre* (1847), Charlotte Bronte (1816--1855) antara lain mencaci maki orang-orang munafik yang mempergunakan agama untuk perbuatan-perbuatan korup, tolol, dan tercela. Sebetulnya Bronte menjunjung tinggi agama, akan tetapi merasa jijik terhadap mereka yang mempergunakan agama untuk maksud-maksud buruk.

Pada abad kesembilan belas kemunafikan semacam ini mungkin saja bersimaharalela, karena agama merupakan bagian yang penting dalam kelembagaan masyarakat. Dalam kehidupan Fanton Drummond, keadaan sudah berbeda: orang tidak perlu

lagi mempergunakan agama sebagai alat maksud-maksud yang tidak terhormat. Seperti juga Olenka, Fanton Drummond akhirnya akan menuntut dirinya sendiri sebagai pihak yang bertanggung jawab atas kesalahan mereka tanpa mencari-cari peluang yang mungkin dapat dicari-cari dalam agama (lihat catatan 1)” (Darma, 1983a, 227).

Dalam kutipan tersebut terlihat bahwa baik tokoh maupun pembaca “dipaksa” untuk menerima apa saja yang dikatakan oleh pengarang. Dengan kata lain, pengarang tidak memberikan peluang bagi pihak lain untuk mengekspresikan pikiran atau gagasannya. Dalam hal ini, pikiran dan gagasan pengarang sama sekali tidak berfungsi mendialogisasi atau berusaha mendemokratisasi gagasan-gagasan lain, tetapi menguasai, membungkam, dan bahkan melenyapkannya.

Pola atau model representasi gagasan (ideologi) semacam itu agaknya tidak hanya tampak di dalam novel ini (*Olenka*), tetapi juga tampak dalam berbagai esai atau artikel-artikel yang pernah ditulis dan dipublikasikannya. Hal itu terlihat jelas, misalnya, kalau kita membaca gagasan-gagasan Budi Darma dalam buku antologi esai *Solilokui* (1983), *Sejumlah Esai Sastra* (1984), dan *Harmonium* (1995). Bahkan, ketika Budi Darma menulis dan menerbitkan novel keduanya *Rafilus*, yang diterbitkan oleh Balai Pustaka (Darma, 1988), gagasan (ideologi) pengarang juga masih kental mengobjektivikasi, menguasai, dan “membungkam” gagasan-gagasan tokoh. Di dalam novel *Olenka*, “pembungkaman suara tokoh” itu dilakukan melalui esai “Asal-Usul Olenka” dan “Catatan”, sedangkan dalam novel *Rafilus*, hal itu dilakukan melalui “Abstraksi” (Bab VII) dan “Catatan” (Bab VIII). Kutipan yang diambil dari “Abstraksi” berikut menunjukkan hal tersebut.

“Dalam proses kreatif, abstraksi dan peristiwa dapat mem-baur. Dari pembauran terjadilah peristiwa-peristiwa dalam novel. Seorang pengarang yang terobsesi oleh kehampaan hidup, misalnya, dalam novelnya dengan sendirinya akan menjabarkan abstraksi ke dalam peristiwa-peristiwa yang mencerminkan kehampaan hidup. Sebaliknya, peristiwa-peristiwa yang diala-

minya sehari-hari, setelah terseleksi oleh imajinasinya, dengan sendirinya akan mengalami metabolisme di dalam novelnya.” (Darma, 1988, 190–191).

Apakah model atau pola representasi gagasan (ideologi) semacam itu akan dipertahankan terus oleh Budi Darma selama menjadi pengarang? Jawaban atas pertanyaan tersebut tentulah bergantung pada Budi Darma sendiri. Akan tetapi, tampaknya belakangan model atau pola semacam itu telah berubah karena di dalam novel terakhirnya (ketiga) *Ny. Talis (Kisah Mengenai Madras)* yang diterbitkan Grasindo (Darma, 1996), Budi Darma telah memberikan “kebebasan” kepada tokoh-tokoh, bahkan juga kepada pembaca.

BAB V

DIALOG INTERTEKSUAL

Pada dasarnya, gagasan (ideologi) dalam novel polifonik tidak hanya berkaitan dengan realitas diri (subjek-subjek itu) sendiri, tetapi juga berkaitan dengan gagasan dari suara zaman, suara yang lebih besar. Dikatakan demikian karena realitas pada dasarnya tidak hanya berkaitan dengan hal-hal yang dikenal (pada saat tertentu) saja, tetapi juga berkaitan dengan realitas yang lebih besar dari dunia masa lampau, masa kini, dan masa depan. Di samping itu, gagasan juga tidak pernah tercipta dari sesuatu yang tidak ada, tetapi selalu tercipta dari sesuatu yang telah ada (Bakhtin, 1973).

Hal demikian sesuai dengan prinsip bahwa tidak ada tuturan tanpa hubungan dengan tuturan lain (Bakhtin dalam Todorov, 1984). Oleh karena itu, sebagai sebuah karya verbal, sebagai wujud formal sebuah tuturan, karya sastra (novel) juga selalu berhubungan dengan karya-karya sastra lain. Atau, jika diungkapkan dengan istilah yang lebih modern, karya sastra selalu berada di dalam hubungan intertekstual.⁴⁰

⁴⁰ Pada mulanya istilah *intertekstual* dibedakan dengan istilah *dialogik*. Dialogik tidak mengharuskan atau tidak membawa orang ke luar teks karena ia hanya dianggap sebagai fenomena teks (intratekstual). Akan tetapi, dalam perkembangan selanjutnya, kedua istilah tersebut tidak lagi dibedakan karena seperti halnya intertekstual, dalam pemaknaan suatu teks (tertentu), dialogik juga “memaksa” orang untuk mengetahui teks lain yang unsurnya dikutip (dihimpun) di dalam teks (tertentu) itu (Junus, 1996).

Konsep inilah yang dikatakan sebagai “tidak ada karya sastra yang lahir dalam situasi kosong budaya” (Teeuw, 1980) karena, menurut Kristeva (Culler, 1981), setiap teks (sastra) pada dasarnya merupakan pengungkapan dan transformasi dari teks-teks (sastra) lain (Riffaterre, 1978).

Demikian juga halnya dengan novel *Olenka* karya Budi Darma. Banyak indikasi memperlihatkan bahwa novel ini berhubungan atau—menurut istilah Bakhtin—berdialog dengan teks-teks (genre) lain. Hal tersebut tampak, misalnya, dalam *Olenka* banyak ditemukan kata, kalimat ungkapan, bahkan wacana yang berupa ringkasan atau kutipan dari teks-teks karya orang lain. Ringkasan atau kutipan tersebut diambil dari novel, cerpen, puisi, drama, film, syair lagu, buku teks, surat kabar, majalah, kitab suci, dan sebagainya. Semua itu dapat diketahui melalui catatan yang merujuk dan/atau menjelaskan konteks tertentu dalam “dunia fiksi” yang di dalam novel ini disertakan pada bagian akhir (“Bagian VII”, hlm. 225–232).

Beberapa novel yang “dikutip” dan/atau didialogisasikan dalam novel *Olenka* di antaranya adalah *Antic Hay* (1923) karya Aldous Huxley, *A Passage to India* (1924) karya E.M. Forster, *Jane Eyre* (1847) karya Charlotte Bronte, *The Rainbow* (1915) dan *Women in Love* (1919) karya D.H. Lawrence, *L’Immoraliste* (1902) karya Andre Gide, *The Sun Also Rises* (1926) dan *The Old Man and the Sea* (1952) karya Hemingway, *The Leather Stocking Tales* karya J. F. Cooper, *Vanity Fair* karya W. M. Thekeray, *Dr. Faustus* karya Christopher Marlowe, *Raintree Country* (1948) karya Lockridge, *La Nausee* (1938) karya Jean-Paul Sartre, serta *Anak Perawan di Sarang Penyamun* (1940) karya Sutan Takdir Alisjahbana.

Sementara itu, beberapa cerpen yang juga dikutip dan/atau didialogisasikan dalam *Olenka* adalah “Manu” karya Roop Katthak, antologi cerpen *O’Henry Award*, “Young Goodman Brown” karya Nathaniel Hawthorne, “Tuhan Melihat Kebenaran, Akan Tetapi Menunggu” karya Leo Tolstoy, dan “The Darling” karya Anton Chekov.

Sementara beberapa sajak (puisi) yang dikutip di antaranya “The Flea” karya John Donne, “The Waste Land” karya T.S. Eliot, “Andrea

del Sarto” karya Robert Browning, “Derai-Derai Cemara”, “Kesabaran”, “Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Terkandas”, “Catetan Th. 1946”, “Doa”, dan “Senja di Pelabuhan Kecil” karya Chairil Anwar.

Selain itu, ada juga beberapa karya drama, di antaranya *Julius Caesar* karya Shakespeare dan *The Barrets of Wimpole Street*; karya film, di antaranya *Breaking Away* karya Peter Yates, *The Other Side of the Mountain*, *Goodbye Columbus*, dan *Ash Wednesday* karya Perce. Dikutip pula beberapa teks lain yang berisi berita tentang tokoh-tokoh terkenal yang diambil dari koran dan majalah yaitu *The Family Circle*, *The Saratoga Review*, *The New Yorker*, *The Atlantic Review*, dan sebagainya.

Dengan adanya sekian banyak teks (genre) tersebut, terbukti bahwa novel *Olenka* merupakan sebuah medan perjumpaan atas berbagai-bagai genre (teks). Oleh karena itu, apabila kita (pembaca) ingin memperoleh pemahaman yang lebih lengkap bagaimana *Olenka* mendialogisasikan teks-teks lain itu, idealnya semua teks tersebut harus dibaca dan dikaji. Akan tetapi, hal itu tidak mungkin dilakukan karena tindakan semacam itu memerlukan kemampuan yang lebih dan waktu yang relatif lama, terlebih lagi banyak karya (genre, teks) yang berasal dari khazanah sastra dan budaya dunia. Oleh karena itu, khusus dalam kajian ini, teks-teks tersebut sengaja diseleksi dan hanya beberapa teks yang memiliki relevansi tinggi yang dipilih. Pilihan akhirnya jatuh pada bagaimana hubungan *Olenka* dengan Chairil Anwar dan hubungan *Olenka* dengan Sartre.

A. *Olenka* dan Chairil Anwar

Dalam novel *Olenka* ditemukan beberapa teks sajak, baik sajak asing maupun sajak Indonesia. Namun, di antara sajak-sajak tersebut, sajak karya Chairil Anwar tampak paling dominan. Sajak-sajak Chairil Anwar itu ialah “Derai-derai Cemara” (1949), “Kesabaran” (April 1943), “Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Terkandas” (1949), “Senja di Pelabuhan Kecil” (1947), “Catetan Th. 1946” (1947), dan “Doa” (1943). Akan tetapi, di antara enam sajak tersebut, tidak ada satu pun sajak yang dikutip secara lengkap. Setiap sajak hanya dikutip satu sampai tiga baris.

Hasil pengamatan memperlihatkan bahwa ternyata tidak seluruh sajak (6 judul) Chairil Anwar benar-benar terdialogisasikan ke dalam novel *Olenka*. Dikatakan demikian karena ada beberapa kata atau ungkapan sajak yang dikutip, tetapi kutipan itu tidak memiliki relevansi dengan gambaran peristiwa atau suasana di dalam novel. Sebagai contoh, di halaman 94 dijumpai ungkapan yang berbunyi “Ada sebuah kerikil tajam yang terempas dan terkandas di tepinya.” Dari catatan akhir (“Bab VII”, nomor 15, hlm. 228) dapat diketahui bahwa ungkapan tersebut hanya dikutip dari nama salah satu judul kumpulan sajak, yaitu *Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan Terkandas*,⁴¹ bukan dari salah satu sajak yang dikumpulkan di dalam buku antologi tersebut. Hal demikian berarti bahwa ungkapan yang dijumpai dalam novel *Olenka* itu tidak berhubungan dengan sajak-sajak yang dimuat dalam buku kumpulan sajak tersebut.

Seandainya benar ungkapan tersebut dikutip dari sajak yang berjudul “Yang Terempas dan Yang Putus” yang dimuat dalam kumpulan tersebut, hal itu pun sama sekali tidak menunjukkan adanya suatu hubungan. Dinyatakan demikian karena sajak “Yang Terempas dan Yang Putus” adalah sajak yang melukiskan perasaan mencekam si aku lirik ketika menghadapi kematian yang seolah-olah sudah begitu dekat (Waluyo, 1987). Perhatikan kutipan lengkap sajak berikut. Kutipan ini diambil dari buku Hakim (1996, 92) dengan judul sajak “Yang Terempas dan Yang Luput”.

YANG TERAMPAS DAN YANG LUPUT

Kelam dan angin lalu mempesiang diriku,
Menggigir juga ruang di mana dia yang kuingin,
Malam tambah merasuk, rimba jadi semati tugu.

41 Judul kumpulan sajak itu bukan *Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan Terkandas*, melainkan *Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan Yang Putus* (Jassin, 1996; Eneste, 1986; Hakim, 1996). Kumpulan tersebut terdiri atas dua bagian, yakni “Kerikil Tajam” (29 sajak) dan “Yang Terempas dan Yang Putus” (9 sajak).

Di Karet, di Karet (daerahku y.a.d) sampai juga deru angin

Aku berbenah dalam kamar, dalam diriku jika kau datang,
Dan aku bisa lagi lepaskan kisah baru padamu,
Tapi kini hanya tangan yang bergerak lantang

Tubuhku diam dan sendiri, cerita dan peristiwa berlalu beku.

1949

(Hakim, 1996, 92)

Sementara itu, ungkapan yang berbunyi “Ada sebuah kerikil tajam yang terempas dan terkandas di tepinya” yang terdapat di dalam *Olenka* sama sekali tidak memberikan gambaran yang berhubungan dengan masalah perasaan seorang manusia ketika menghadapi kematian seperti yang tampak di dalam sajak di atas. Bahkan, kata “kerikil tajam” di dalam ungkapan itu hanya menunjuk ke suatu benda tertentu, yaitu kerikil yang tajam, dan kata itu tidak mengandung makna kias apa pun sehingga fungsinya tidak lebih hanya sebagai sesuatu (alat) yang dipergunakan oleh seseorang (untuk menghalau seekor kelinci).

Hal tersebut tampak jelas dalam kisah singkat berikut. Ketika itu, dari perpustakaan, Fanton Drummond pulang lewat jalan setapak. Sebelum sampai ke rumah (apartemen), Fanton beristirahat dan duduk di sebuah batu karang dekat jembatan (subbagian 1.22, hlm. 92). Pada saat duduk di pinggir sungai kecil itulah Fanton Drummond melihat beberapa ekor binatang, termasuk di antaranya kelinci, yang keluar masuk dari gerumbul tanaman liar. Bersamaan dengan itu, Fanton juga melihat sebuah kerikil tajam yang kebetulan terempas ke tepi sungai. Kerikil tajam tersebut kemudian dipungut dan akhirnya digunakan untuk menghalau (dilemparkan ke arah) seekor kelinci. Barulah ketika kelinci lari terbirit-birit, Fanton membayangkan bahwa kelinci itu tidak lain adalah Wayne, laki-laki yang selama ini dibencinya.

Dalam kisah singkat tersebut, tampak jelas bahwa tidak ada kesan lain atas kata “kerikil tajam”, kecuali hanya sebagai sebuah kata yang menunjuk pada benda mati yang secara kebetulan dilemparkan oleh Fanton ke arah seekor kelinci. Dengan demikian, ungkapan “Ada sebuah kerikil tajam yang terempas dan terkandas di tepinya” yang terdapat di dalam novel *Olenka* tidak merujuk ke sajak “Yang Terempas dan Yang Luput” karya Chairil Anwar. Dengan kata lain, sajak Chairil Anwar yang berbicara tentang kesiapan seorang manusia ketika menghadapi kematian itu sama sekali tidak masuk ke dalam kesadaran Fanton, tetapi hanya merupakan suatu lintasan pikiran pengarang yang kemudian dituangkan ke dalam novel.

Hal serupa tampak pula pada ungkapan yang berbunyi, “Hanya karena tenggorokan kering dan sedikit mau basah ...” (hlm. 213) yang dikutip dari sajak “Catetan Th. 1946”. Ungkapan tersebut seolah-olah juga hanya merupakan lintasan pikiran pengarang yang dituangkan begitu saja ke dalam novel. Dikatakan demikian karena dilihat dari konteksnya, sajak Chairil Anwar itu tidak masuk ke dalam kesadaran tokoh (Fanton Drummond) sehingga makna keseluruhan sajak pun tidak terdialogisasikan ke dalam novel. Hal demikian dapat diamati dalam kutipan lengkap sajak berikut.

CATETAN TH. 1946

Ada tanganku, sekali akan jemu terkulai,
Mainan cahya di air hilang bentuk dalam kabut,
Dan suara yang kucintai 'kan berhenti membelai.
Kupahat batu nisan sendiri dan kupagut.

Kita - anjing diburu - hanya melihat sebagian dari
sandiwarra sekarang
Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau di ranjang
Lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu
Keduanya harus dicatet, keduanya dapat tempat.

Dan kita nanti tiada sawan lagi diburu
Jika bedil sudah disimpan, cuma kenangan berdebu,
Kita memburu arti atau diserahkan pada anak lahir sempit,
Karena itu jangan mengerdip, tatap dan penamu asah,
Tulis karena kertas gersang, tenggorokan kering
sedikit mau basah!!

1947

(Hakim, 1996, 61)

Dilihat dari judulnya (yang menunjuk pada tahun 1946), sajak tersebut jelas berkaitan erat dengan situasi Indonesia pada saat itu. Ketika itu, terjadi konfrontasi antara Indonesia dan Belanda yang ingin menguasai kembali Indonesia (Pradopo, 1993). Bertolak dari keadaan itu, penyair mengemukakan harapan-harapannya agar dapat mengisi kemerdekaan ini dengan baik. Cara yang dapat dilakukan adalah dengan bekerja keras agar kita dapat memperbaiki hidup setelah sekian lama tercekam ketakutan. Jadi, intinya, sajak tersebut berisi harapan dan optimisme masa depan agar kita (aku lirik, penyair, dan mungkin juga kita semua) dapat menjadi manusia yang berarti (Aminuddin, 1987).

Apabila dihubungkan dengan isi sajak di atas, terasa bahwa di dalam novel *Olenka*, “Hanya karena tenggorokan kering dan sedikit mau basah ...” tidak memiliki relevansi apa pun, apalagi jika dihubungkan dengan situasi dan kondisi di Indonesia pada tahun 1946. Dinyatakan demikian karena ungkapan tersebut hanya digunakan untuk menggambarkan keadaan tokoh (Fanton Drummond) yang ketika itu sedang berjalan-jalan ke Museum of Natural Arts and Sciences. Setelah Fanton Drummond “berpisah” dengan Olenka di rumah sakit, dari rumah sakit itu Fanton berjalan-jalan ke museum, dan di museum itulah ia merasa lelah dan “tenggorokannya terasa kering”. Karena tenggorokan kering dan sedikit mau basah, Fanton Drummond kemudian membeli kopi (hlm. 213). Dalam konteks ini, diketahui bahwa sajak Chairil Anwar yang berisi harapan dan optimisme masa depan tidak terlintas di dalam kesadaran Fanton Drummond. Dengan kata lain, sajak Chairil Anwar yang masuk ke

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dalam kesadaran pengarang tidak terdialogisasikan ke dalam kesadaran tokoh.

Hal di atas berbeda dengan sajak-sajak lainnya. Sajak “Derai-Derai Cemara”, misalnya, betul-betul masuk ke dalam kesadaran tokoh. Sajak tersebut terdiri atas tiga bait, masing-masing bait terdiri atas empat baris. Secara lengkap sajak tersebut seperti berikut.

DERAI-DERAI CEMARA

Cemara menderai sampai jauh
Terasa hari jadi akan malam
Ada beberapa dahan di tingkap merapuh
Dipukul angin yang terpendam

Aku sekarang orangnya bisa tahan
Sudah lama bukan kanak lagi
Tapi dulu memang ada suatu bahan
Yang bukan dasar perhitungan kini

Hidup hanya menunda kekalahan
Tambah jauh dari cinta sekolah rendah
Dan tahu, ada yang tetap tidak diucapkan
Sebelum pada akhirnya kita menyerah.

1949

(Hakim, 1996, 93)

Dari sajak tersebut, hanya dua baris yang masuk ke dalam novel *Olenka*, yaitu “Hidup hanya menunda kekalahan” dan “Sebelum pada akhirnya kita menyerah” (bait ketiga). Di dalam novel *Olenka*, ungkapan tersebut ditampilkan untuk mendukung gambaran suasana ketika Olenka hendak pergi meninggalkan Fanton Drummond (subbagian 1.12, hlm. 55–60). Sebelum Olenka meninggalkan Fanton, tergambarlah suasana seperti berikut.

“Sekonyong-konyong dia menangis. Saya tidak tahu apa sebabnya, dan tidak sampai hati untuk menanyakannya. Kemudian dia mengatakan bahwa hidupnya adalah serangkaian kesengsaraan. Bukan hanya perkawinannya saja yang hancur, akan tetapi juga seluruh hidupnya. Dia menyesal mengapa dia tidak mati ketika dia masih bayi, atau paling tidak ketika dia masih kanak-kanak, pada waktu dia masih lebih banyak mempergunakan instinknya daripada otaknya. Sekarang sudah terlambat baginya mati tanpa merasa takut menghadapinya. Hidupnya bukan hanya menunda kekalahan, akan tetapi juga kehancuran, sebelum akhirnya dia menyerah.” (Darma, 1983a, 60)

Tampak bahwa dua baris sajak Chairil Anwar tersebut dimanfaatkan untuk membangun suasana tertentu agar kesengsaraan dan kehancuran hidup Olenka—sebelum dia akhirnya menyerah—terasa lebih dalam. Hanya saja, di dalam gambaran tersebut, terasa ada semacam “manipulasi” atau “penyelewengan” makna sajak. Atau, dalam konteks itu terasa ada perbedaan yang mendasar antara apa yang dimaksudkan penyair di dalam sajak dan apa yang dimaksudkan pengarang di dalam novel. Akan tetapi, justru karena itulah, hubungan *Olenka* dengan sajak “Derai-Derai Cemara” karya Chairil Anwar tidak hanya sekadar bersifat transformatif atau hipogramatik, tetapi juga dialektis.

Benar bahwa dua baris sajak tersebut—baik oleh penyair dalam sajak maupun oleh novelis dalam novel—sama-sama dipergunakan untuk menggambarkan betapa dalam “penyerahan diri” manusia kepada Tuhan. Akan tetapi, aku lirik di dalam sajak digambarkan lebih tenang dan lebih dewasa dalam menghadapi segala hal, termasuk ketika ia harus menghadapi kematian.⁴²

42 Sajak tersebut ditulis tidak lama sebelum Chairil meninggal (Budiman, 1976; Damono, 1986; Sastrowardoyo, 1980), yaitu ketika ia sering sakit-sakitan. Sajak itu berkaitan dengan sajak yang ditulis sebelumnya berjudul “Buat Nyonya N” dan “Aku Berkisar antara Mereka”. Sajak-sajak sebelumnya penuh dengan ketidakpedulian terhadap hidup karena baginya hidup adalah miliknya, bukan hidup yang memilikinya sehingga hidup harus diperjuangkan sampai ke puncak. Sementara, di dalam sajak yang kemudian, dia menyerah penuh kedewasaan sehingga mati pun dia telah siap.

Sementara itu, di dalam novel, Olenka justru digambarkan sebagai figur yang penuh rasa sesal. Olenka merasa bahwa hidupnya hanyalah serangkaian kesengsaraan sehingga ia menyesal mengapa tidak mati saja ketika dirinya masih bayi. Itulah sebabnya, ia merasa takut dan cemas menghadapi kematian. Hal ini berbeda dengan sikap si aku lirik di dalam sajak. Ungkapan “Aku sekarang orangnya bisa tahan” dan “Sudah lama bukan kanak lagi” menunjukkan bahwa aku lirik telah sadar dan siap untuk menghadapi segala hal. Oleh sebab itu, ia sadar pula bahwa “hidup hanya menunda kekalahan” karena bagaimanapun kita (manusia) pasti kalah sehingga apa pun yang terjadi harus “diserahkan” sepenuhnya kepada Tuhan. Kalau sudah demikian, (kita) tidak perlu takut walaupun kematian segera menjemput.

Telah dikatakan bahwa di dalam konteks novel, telah terjadi “manipulasi” atau “penyelewengan” atas makna sajak. Tindakan “penyerahan diri” di dalam sajak didukung oleh sikap penuh optimistik akibat dari penerimaannya terhadap adanya proses perubahan yang tidak terelakkan dalam diri manusia, sedangkan tindakan “penyerahan diri” di dalam novel justru disertai dengan sikap dan rasa pesimistik akibat dari ketidaksadarannya akan proses perubahan dalam hidup. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa gambaran “penyerahan diri” Olenka (kepada Tuhan) hanya ditampilkan sebagai sebuah gambaran “penyerahan semu”. Kendati demikian, “penyelewengan” makna sajak di dalam novel (dari *optimis* menjadi *pesimis*, dari *yakin* menjadi *cemas*, dari *siap* menjadi *takut*) tidaklah dapat dianggap sebagai suatu kesalahan karena justru itulah suatu kreativitas. Terlebih lagi, jika diamati secara keseluruhan, perasaan *cemas* dan *takut* yang dilukiskan itu justru memberikan gambaran yang jelas tentang eksistensi tokoh (Olenka) yang di dalam novel memang ditampilkan sebagai sosok manusia yang senantiasa berada dalam “jurang” antara *hidup* dan *mati* atau—menurut konsep Heidegger—antara “ada” dan “tiada” (Dagun, 1990).

Hal serupa tampak pula pada ungkapan yang dikutip dari sajak “Doa”. Tampak bahwa ungkapan sajak “Doa” tidak hanya dihimpun

atau didialogisasikan ke dalam novel secara transformatif atau hipogramatik, tetapi juga secara dialektis atau dialogis. Sajak tersebut tidak hanya menjadi kerangka dasar, latar, atau sumber inspirasi, tetapi juga “diolah” secara kreatif. Dalam *Olenka*, sajak “Doa” diberi tafsiran makna baru, sementara makna dan nuansa sajak aslinya tetap tidak terobjektivisasikan. Perhatikan kutipan lengkap sajak “Doa” berikut.

DOA

Kepada Pemeluk teguh

Tuhanku
Dalam termangu
Aku masih menyebut namaMu

Biar susah sungguh
mengingat Kau penuh seluruh

cayaMu panas suci
tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

Tuhanku
aku hilang bentuk
remuk

Tuhanku
aku mengembara di negeri asing

Tuhanku
di pintuMu aku mengetuk
aku tidak bisa berpaling

13 Nopember 1943
(Hakim, 1996, 50)

Di dalam *Olenka*, ungkapan sajak “Doa” tidak hanya dipergunakan untuk melukiskan kondisi akhir tokoh “saya” (Fanton Drummond) yang menderita penyakit *nausee* (akhir subbagian 4.12, hlm. 213), tetapi juga kondisi akhir “saya” yang melihat dan mendengarkan Fanton Drummond bercerita atau mendongeng (akhir “Bagian V”, hlm. 215). Kutipan di bawah ini menunjukkan hal tersebut.

“Hanya karena tenggorokan kering dan sedikit mau basah, saya membeli kopi. Kemudian saya berjalan-jalan lagi. Tiba-tiba saya muntah. Andaikata yang saya muntahkan adalah seluruh jiwa dan raga saya, alangkah bahagianya saya. Demikian juga andaikata saya menjadi semacam burung phoenix, terbakar dengan sendirinya, hangus menjadi abu, dan dari abu lahir kembalilah saya sebagai burung phoenix baru. Saya juga ingin remuk dan hilang bentuk.” (Darma, 1983a, 213)

“Sudah sering saya berlutut, menengadahkan ke langit, merundukkan kepala saya, dan menempelkan kening saya ke tanah, akan tetapi saya tetap merasakan adanya kekurangan. Saya tahu, seperti yang pernah saya lihat sepintas lalu dalam Kitab Suci Al Qur’an, bahwa Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segalanya. Siapa yang akan dimaafkannya, dan siapa pula yang akan dihukumnya, adalah tergantung pada Tuhan sendiri. Akan tetapi saya juga tahu, bahwa “apakah engkau menunjukkan atau menyembunyikan apa yang ada dalam pikiranmu, Tuhan akan memintamu untuk mempertanggungjawabkannya. Dan saya harus mempertanggungjawabkannya. Maka, dalam usaha saya untuk menjadi pemeluk teguh, saya meng gumam, “Tuhanku, dalam termangu, aku ingin menyebut nama-Mu.” (Darma, 1983a, 215)

Dalam konteks tersebut, sangat terasa bahwa makna sajak yang oleh Budiman (1976) dikatakan sebagai “si Ahasveros (Chairil Anwar) telah menemukan rumahnya, yaitu di pintu (haribaan) Tuhan” itu masih tetap terpertahankan. Pada mulanya, di hadapan Tuhan, “aku” merasa ragu, “termangu”, tetapi kini merasa pasti, karena tanpa Tuhan “aku hilang bentuk, remuk”. Itulah sebabnya, “aku masih (terus) menyebut nama-Mu” karena memang “aku tidak bisa berpaling”. Dalam konteks ini, tampak jelas bahwa “saya”, baik Fanton maupun orang lain yang mendengarkan cerita Fanton dan menuliskannya, mengidentifikasi dirinya dengan “aku” si Ahasveros itu.

Kendati demikian, dalam konteks yang sama, terasa pula bahwa ada niat atau intensi baru yang muncul. Hal ini tampak terutama pada

penambahan kata “ingin” (dari “aku hilang bentuk, remuk” menjadi “Saya juga *ingin* remuk dan hilang bentuk”) dan penggantian kata “masih” menjadi “ingin” (dari “aku *masih* menyebut nama-Mu” menjadi “aku *ingin* menyebut nama-Mu”). Penambahan dan penggantian kata itu memperlihatkan bahwa ada tafsiran baru atas makna sajak. Di dalam konteks sajak, si “aku” telah yakin akan “menemukan” apa yang diinginkan (yaitu Tuhan) dengan cara “menyerahkan dirinya secara total”, sedangkan di dalam konteks novel, “saya” belum menemukan apa-apa karena semua itu baru sampai pada tahap “keinginan”. Inilah nuansa baru *Olenka* sebagai hasil dari proses dialognya dengan sajak “Doa”. Terlihat jelas bahwa dalam novel ini pengarang bermaksud memperlihatkan sosok seorang manusia (“saya”) yang—menurut istilah Faruk (1988, 139—senantiasa berada dalam peradaban yang mengalami disintegrasi.

Demikian antara lain proses dialog *Olenka* dengan sajak-sajak Chairil Anwar. Sesungguhnya masih ada dua buah sajak lain yang beberapa ungkapannya dikutip di dalam novel, yaitu “Kesabaran” dan “Senja Di Pelabuhan Kecil”. Akan tetapi, tampak jelas bahwa kedua sajak tersebut hanya digunakan sebagai sarana afirmasi atau penegasan bagi gambaran suasana yang dialami oleh tokoh dalam novel. Ungkapan “dunia enggan disapa” yang dikutip dari sajak “Kesabaran” hanya digunakan untuk menegaskan kesia-siaan Fanton dalam usahanya memburu *Olenka* ke Kentucky (hlm. 80); sedangkan ungkapan “gerimis mempercepat kelam” yang dikutip dari sajak “Senja Di Pelabuhan Kecil” juga hanya dimanfaatkan untuk mempertegas kesepian hati Fanton ketika mengejar *Olenka* ke Chicago (hlm. 103). Oleh sebab itu, frekuensi kedialogisan kedua sajak tersebut sangat kecil.

Dari paparan ringkas mengenai dialog *Olenka* dengan sajak-sajak Chairil Anwar akhirnya dapat dikatakan bahwa di antara keduanya terdapat unsur penerimaan dan penolakan. Artinya, ada beberapa unsur sajak yang diterima sekaligus ditolak oleh *Olenka*. Hal tersebut berarti bahwa keduanya mencerminkan adanya persamaan dan perbedaan. Persamaannya adalah baik “aku lirik” di dalam sajak maupun

“saya” di dalam novel sama-sama mempersoalkan kehidupan yang dijalannya. Dengan kata lain, mereka sama-sama berhadapan dengan sebuah absurditas hidup. Sementara itu, perbedaannya tampak ketika keduanya dihadapkan pada masalah “kematian/ajal”. Di dalam sajak, si “aku lirik” penuh kesiapan tanpa rasa cemas, di dalam novel justru terjadi sebaliknya, yakni tokoh “saya” terus berada dalam kebingungan, penuh ketidakpastian.

Kendati demikian, justru dalam keadaan “bingang” dan “tidak pasti” itulah tokoh “saya” (Fanton Drummond) terus berusaha mencari identitas dan/atau jati dirinya, berusaha menemukan eksistensinya, dengan harapan akan menjadi “burung *phoenix*, terbakar dengan sendirinya, hangus menjadi abu, dan dari abu lahir kembali menjadi burung *phoenix* baru”, tanpa berpikir apakah harapan itu tercapai atau tidak. Demikianlah, lebih jauh lagi, persoalan eksistensi manusia dikaji dalam pembahasan berikut.

B. *Olenka* dan Sartre

Novel *Olenka* diakhiri dengan kisah tragis Fanton Drummond yang mengalami *nausee*, yaitu rasa muak/mual atau jijik terhadap dirinya sendiri. Kisah tragis demikian mengindikasikan bahwa *Olenka* berhubungan erat dengan konsep eksistensialisme, terutama yang dikembangkan oleh Jean-Paul Sartre yang sebagian pemikirannya telah ditulis dalam roman (novel) *La Nausee* ‘Rasa Muak’ (1938).⁴³ Seperti dikatakan pula oleh Budi Darma dalam esai “Asal-Usul *Olenka*” (“Bagian VI”, hlm. 216–224) bahwa Fanton Drummond memang merasakan hal yang sama dengan apa yang dirasakan oleh Roquentin, tokoh utama novel *La Nausee*. Lalu bagaimana novel *Olenka* mendialogisasikan dirinya dengan pemikiran Sartre dalam *La Nausee*?

Sebelum melihat lebih jauh bagaimana *Olenka* menjalin hubungan dialogis dengan pemikiran Sartre, ada baiknya diketahui terlebih

43 Novel *La Nausee* yang ditulis dalam bahasa Prancis telah diterjemahkan ke dalam berbagai bahasa. Terjemahan dalam bahasa Indonesia antara lain dikerjakan oleh Artika Sari dengan judul *Nausea*, diterbitkan Metabooks.

dahulu perihal novel *La Nausee* tersebut. Dicatat oleh Bouty (1991) bahwa *La Nausee* adalah novel yang mencoba menganalisis perasaan absurd yang ditulis dalam bentuk catatan harian tokoh utamanya, Roquentin. Roquentin adalah seorang intelektual yang datang menetap di Bouville, kota pelabuhan yang terdapat di tepi su-ngai, dengan tujuan menulis biografi seorang duta besar. Akan tetapi, ia tidak dapat lagi bekerja karena manusia dan benda-benda yang ada setiap saat membuat dirinya mabuk. Ia hanya melihat konvensi-konvensi sosial yang menggelikan dalam kehidupan sehari-hari orang kaya di Bouville. Gerakannya, bahkan juga eksistensi tubuhnya sendiri terasa asing baginya. Kunjungannya ke museum yang merupakan monumen kebudayaan yang angkuh, acara makan dengan seorang autodidak yang membela humanisme secara lugu, menimbulkan krisis yang hebat dalam dirinya. Akhirnya, akar pohon sarangan yang terdapat di sebuah tamanlah yang menjadi penyebab perasaannya yang tidak karuan, ia melihat segalanya menjadi absurd: “Kita ini adalah setumpuk eksistensi yang ragu-ragu, bingung menghadapi diri kita sendiri, baik kita maupun orang lain bahkan tidak punya alasan untuk hidup ...”

Pengalaman Roquentin itu rupanya sejalan dengan apa yang dialami Annie, seorang teman yang pernah singgah dalam kehidupannya. Wanita tersebut kemudian menyesalkan Roquentin karena keinginannya untuk mengatur cinta mereka menjadi sebuah “petualangan” yang diisi dengan “waktu-waktu yang sempurna”. Sekarang, gadis itu mengikuti jalan yang sama dengan Roquentin, yaitu kehilangan ilusi yang sama. Pada saat bersiap-siap meninggalkan Bouville, Roquentin bertanya pada diri sendiri mengenai kebebasan yang merupakan ketiadaan alasan hidup. Pada hari keberangkatannya itu, sebuah piringan hitam yang sudah acapkali didengar menimbulkan semacam “rasa gembira” sehingga ia menemukan kebahagiaan dalam kreasi seni itu dalam komposisi sebuah buku. Demikian catatan singkat dalam *Kamus Karya Sastra Perancis* (Bouty, 1991).

Sebagaimana dikatakan Dagun (1990) bahwa pemikiran Sartre bermuara pada konsep kebebasan, bahkan, Sartre menganggap

manusia itu tidak lain adalah kebebasan (Berten, 1996). Bagi Sartre, kebebasan itu mutlak. Tanpa kebebasan, menurut Sartre, eksistensi hanya menjadi suatu penjelmaan yang absurd (Hassan, 1992). Oleh sebab itu, dikatakan bahwa pada diri manusia eksistensi itu mendahului esensi. Dalam novel *La Nausee* (Dagun, 1990), Sartre juga menyatakan bahwa sejak lahir manusia itu tidak memiliki apa-apa. Itulah sebabnya—seperti telah menjadi kodratnya—manusia mempunyai kebebasan untuk menentukan pilihan dan tindakannya.

Kebebasan serupa itulah yang memang sedang dijalani oleh Fanton Drummond dalam novel *Olenka*. Kebebasan yang dijalannya itu bukan sekadar akibat dirinya dipengaruhi oleh bacaan yang diperoleh dari buku *The New England Mind: the 17th Century* karya Perry Miller yang memang berbicara tentang “nasib” dan “kemauan bebas” (hlm. 35), melainkan karena sejak semula, jauh sebelum bertemu dengan Olenka, bahkan sejak kecil ketika masih berada di rumah yatim piatu di kota kecil Brackford, Fanton telah bertekad bulat untuk bebas (merdeka).

“Sementara itu, kasih sayang dalam keluarga yang sering saya baca dalam buku-buku tidak pernah menghinggapi kehidupan saya. Saya juga bukannya hasil belas-kasihan, yang dimanjakan karena tidak mempunyai orang-tua. Masa anak-anak saya diatur oleh jadwal dan kewajiban. Dan saya ingin merdeka.” (Darma, 1983a, 83).

Fanton mengharapkan kebebasan demikian juga bukan hanya karena ia ingin melepaskan diri dari semua tugas dan kewajiban yang diberikan kepadanya, melainkan juga karena memang di dalam dirinya ada suatu “kesadaran”. Kesadaran itulah yang membuat ia *sadar-diri*, yaitu sadar akan keberadaan atau eksistensi dirinya.

Hal tersebut sejalan dengan apa yang dikatakan Sartre (Dagun, 1990; Berten, 1996) bahwa pada diri manusia ada dua macam keberadaan-*être*-an, yaitu “ada-dalam-diri” (*l'être-en-soi*) dan “ada-untuk-diri” (*l'être-pour-soi*). “Ada-dalam-diri” adalah ada di dalam dirinya sendiri, artinya ia ada begitu saja, tanpa dasar, tanpa diciptakan, dan tanpa

diturunkan dari sesuatu yang lain. *Ada* semacam itu tidak aktif, tetapi juga tidak pasif. Ia hanya menaati prinsip identitas, dalam arti tidak mempunyai hubungan dengan keberadaannya. *Ada* semacam itu tidak memiliki alasan untuk ada seperti yang terjadi pada benda-benda. Cara ber-ada seperti itulah yang, menurut Sartre, memuakkan (*nauseant*).

Sementara itu, “ada-untuk-diri” tidak menaati prinsip identitas. *Ada* semacam itu berhubungan dengan keberadaan atau eksistensinya, dan hubungan tersebut ditentukan oleh “kesadaran”. Benda-benda tidak menyadari bahwa dirinya ada, sedangkan manusia dengan kesadarannya mengetahui bahwa dirinya ada. Dengan demikian, kesadaran selalu berhubungan dengan sesuatu yang lain (kesadaran akan sesuatu). Kesadaran itulah yang membuat manusia tidak hanya menjadi objek, tetapi juga subjek yang melihat objek, yaitu dirinya. Oleh sebab itu, manusia memiliki kebebasan untuk menentukan pilihan-pilihan dan tindakannya. Seperti halnya yang terjadi pada diri Fanton bahwa karena ia “sadar” akan keber-*ada*-annya, ia pun bebas memilih bagi dirinya, bertindak untuk dirinya, termasuk apa saja yang dilakukan bersama Olenka, Wayne, dan M.C.

Menurut Sartre (Hassan, 1992), manusia tidak lain adalah rencananya sendiri. Ia meng-*ada* hanya sejauh ia memenuhi dirinya sendiri. Itulah sebabnya, manusia tidak lain adalah kumpulan tindakannya, ia adalah hidupnya sendiri. Akan tetapi, hal demikian mengandung pula pengertian bahwa manusia harus bertanggung jawab terhadap dirinya sendiri. Apa pun jadinya eksistensinya, apa pun makna yang hendak diberikan kepada eksistensinya, tidak lain adalah dirinya sendiri yang bertanggung jawab. Oleh sebab itu, setiap pilihan yang dijatuhkan terhadap alternatif yang dihadapinya adalah pilihannya sendiri. Hal demikian berarti bahwa manusia tidak berhubungan dengan kekuatan yang berada di luar dirinya, termasuk kekuatan Tuhan, karena segalanya dipilih, ditentukan, dan dipertanggungjawabkan sendiri.

Keyakinan itu pula yang tergambar pada diri Fanton Drummond. Sebenarnya Fanton berkali-kali mengaku bahwa di luar dirinya ada

kekuatan yang lebih besar, lebih agung, dan lebih murni. Akan tetapi, pengakuan itu hanya sebatas pengakuan belaka karena kenyataan menunjukkan bahwa berkali-kali pula ia “menolak” suara-suara khotbah yang terdengar dari seorang pendeta-pinggir-jalanan. Perhatikan kutipan berikut.

“Kadang-kadang di pinggir hutan saya mendengarkan sepintas lalu pendeta-pinggir-jalanan berkhotbah. Dia tidak mempergunakan pengeras suara, akan tetapi bernafsu besar untuk mengumandangkan khotbahnya. Maka melengkinglah suaranya, bagaikan orang marah menuduh, membentak-bentak, dan menjerit-jerit. Dan memang beberapa anak muda merasa dimarahi. Mereka ganti marah. Ada juga yang menggoda pendeta ini, dan para hadirin dan hadirat tertawa terbahak-bahak. Sebagaimana halnya sebagian pendengar, saya menganggap khotbah ini sebagai lelucon. ...” (Darma, 1983a, 27)

Peristiwa pendeta-pinggir-jalanan yang sering diolok-olok oleh para pendengarnya dan khotbahnya dianggap lelucon oleh Fanton tampak pada Gambar 10. Gambar (foto) tersebut diambil dari *Indiana Daily Student*, edisi 4 Oktober 1979, sebuah surat kabar kampus Indiana University.



staff photo/Brad Johns

Just a minute

Matt Kalumba, an African graduate student in philosophy, shakes a finger at evangelist Max Lynch during a short confrontation behind Woodburn Hall Wednesday afternoon. Lynch was delivering a sermon on the end of the world. Kalumba became upset when the preacher referred to Ethiopia in a derogatory manner. He said the evangelist was unqualified to speak about Africa.

Pendeta-pinggir-jalanan sedang diolok-olok pendengarnya. Fanton Drummond sering berjalan-jalan di pinggir hutan dan menyaksikan pemandangan seperti ini.

Sumber: Darma (1983a, 25)

Gambar 10. Foto tentang Pendeta-Pinggir-Jalanan

y a n g

yakni “menolak” apa yang sering dikatakan oleh pendeta-pinggir-jalanan, dilakukan pula oleh Olenka. Itulah sebabnya, Fanton Drummond terus memperlihatkan kebebasannya dan ingin terus “bersatu” dengan Olenka meskipun pada akhirnya gagal.

Selain itu, Fanton juga sering merasa dirinya kecil, tidak berarti, dan tidak berdaya sehingga tidak jarang ia berlutut dan berdoa. Namun, semua yang dilakukannya itu dirasakan masih kurang. Kekurangan itulah yang justru membuat dirinya terus bertanya apakah benar kekuatan di luar dirinya itu ada. Karena yang ada di dalam dirinya hanya serangkaian pertanyaan yang tidak kunjung terjawab, akhirnya ia sendiri seolah-olah “menolak” adanya kekuatan di luar dirinya.

Hal

s a m a ,

“Entah mengapa, saya merasa yang saya lakukan masih kurang. Saya ingin pasrah dan menyerahkan diri, akan tetapi saya merasa ada sesuatu dalam diri saya yang belum siap saya ajak. Rasanya berlutut dan menengadah belum cukup. Terdorong oleh keinginan untuk menunjukkan kekecilan saya, untuk pasrah dan menyerahkan diri, setelah berlutut saya membongkok dan menempelkan kening saya di rerumputan. Ada perasaan segar menyelinap di lubuk hati saya. Meskipun demikian ada juga perasaan serba salah. Ada sesuatu yang rasanya kurang mengena. ...” (Darma, 1983a, 69–70).

Acapkali, Fanton Drummond juga menyebut beberapa ayat suci Al-Qur’an (hlm. 143, 215), tetapi ayat-ayat itu hanyalah “sekadar sebagai ayat yang pernah ditengoknya”, dalam arti bahwa ayat-ayat itu ternyata tidak pernah diyakini olehnya sebagai hal yang memengaruhi keberadaannya. Apalagi, setelah ia terpengaruh oleh “kekuatan akal dan/atau pikiran manusia”, di antaranya melalui suatu peristiwa bahwa Copernicus telah menemukan teori tentang “Bumi itu bulat, dikelilingi Bulan, dan bersama-sama planet-planet lain mengelilingi Matahari,” sehingga konsep mengenai surga berada di atas sana sudah luntur, secara diam-diam Fanton Drummond yakin bahwa hanya diri manusia sendirilah sumber dan pusat kekuatan itu. Oleh karena itu, Fanton kemudian lebih percaya pada dirinya sendiri dengan cara menengok ke hati nurani daripada menengadahkan muka dan tangan ke langit atau menempelkan kening ke tanah. Hal semacam ini agaknya diyakini pula oleh Olenka. Perhatikan kutipan berikut.

“Olenka berkata, “Sebetulnya dia cukup menengok ke hati nuraninya sendiri, tanpa berusaha menengadahkan kepalanya ke langit.

Olenka menyatakan sudah sejak lama dia mempertimbangkan hubungannya dengan saya dalam hati nuraninya. Bahkan semenjak dahulu, jauh sebelum dia bertemu dengan saya, setiap ada persoalan dia pasti mempertimbangkannya dengan hati nuraninya. Karena itu dia menganggap pendeta pinggir-jalan sebagai “gangguan umum.” (Darma, 1983a, 53–54).

Benar bahwa sesuai dengan "ada-untuk-diri", setiap manusia, tidak terkecuali Fanton Drummond, bebas untuk bertindak apa pun sesuai dengan pilihannya sendiri. Akan tetapi, menurut Sartre (Berten, 1996; Hassan, 1992), justru karena semuanya harus dipilih sendiri, dilakukan sendiri, dan dipertanggungjawabkan sendiri, manusia pada akhirnya justru selalu berada dalam keadaan gelisah dan cemas. Perhatikan kegelisahan Fanton Drummond berikut.

“Saya makin sering mempertanyakan diri saya sendiri. Dan saya sering gelisah. Hubungan saya dengan orang lain juga sering saya pertanyakan. Sebelumnya saya menganggap orang lain sebagai teman sekerja, kenalan, atau orang yang memerlukan pertolongan atau saya perlukan pertolongannya. Perjalanan saya seperti gerak mobil di jalan raya, ada lampu merah saya berhenti, ada lampu hijau saya berjalan, dan pada waktu mendekati penyeberangan saya mengurangi kecepatan. Andaikata saya ketabrak saya melapor ke polisi, andaikata saya yang menabrak maka saya mengganti kerugian, dan andaikata mesin saya mogok saya harus bergerak ke pinggir kemudian berhenti. Dan seterusnya.” (Darma, 1983a, 88).

Kegelisahan dan kecemasan yang sama juga terjadi pada diri Olenka seperti berikut.

“Sekonyong-konyong dia menangis. Saya tidak tahu apa sebabnya, dan tidak sampai hati untuk menanyakannya. Kemudian dia mengatakan bahwa hidupnya adalah serangkaian kesengsaraan. Bukan hanya perkawinannya saja yang hancur, akan tetapi juga seluruh hidupnya. Dia menyesal mengapa dia tidak mati ketika dia masih bayi, atau paling tidak ketika dia masih kanak-kanak, pada waktu dia masih lebih banyak menggunakan instinknya daripada otaknya. Sekarang sudah terlambat baginya mati tanpa merasa takut menghadapinya. Hidupnya bukan hanya menunda kekalahan, akan tetapi juga kehancuran, sebelum akhirnya dia menyerah.” (Darma, 1983a, 60).

Kegelisahan dan kecemasan semacam itu muncul karena manusia (termasuk Fanton Drummond dan Olenka) terbebani oleh “keharusan” untuk memilih dan/atau menentukan tindakannya sendiri. Apakah pilihannya itu tepat atau tidak, pasti atau tidak, semuanya tidak dapat dijawab dengan kepastian. Yang pasti hanyalah keputusan menjatuhkan pilihan itu tidak bisa lain kecuali menjadi tanggung jawab sendiri. Hal ini pula yang menyebabkan manusia takut dan cemas akan kematian karena ia, yang oleh Sartre dianggap *absurd*, adalah “akhir dari kebebasan.”

Tampak pula di dalam kutipan di atas bahwa seakan-akan kehidupan dan pilihan-pilihan manusia telah ditetapkan sebelumnya oleh berbagai situasi sehingga semuanya menjadi beban yang mencemaskan. Kecemasan serupa itu sebenarnya jarang terjadi, tetapi ketika manusia sadar bahwa perilakunya tergantung pada diri sendiri dan hanya dirinya sendirilah satu-satunya sumber nilai dan makna, maka kecemasan itu pun muncul dalam hidupnya. Dengan munculnya kecemasan tersebut berarti ia (manusia) tidak lagi bebas, dan kalau dirinya menjauhi kecemasan, berarti dirinya menjauhi pula kebebasan.

Hal-hal lain yang juga dapat mengurangi kebebasan manusia adalah kehadiran orang lain. Oleh sebab itu, seperti halnya Fanton Drummond, untuk menghindari kecemasan yang terus-menerus, ia selalu menganggap orang lain sebagai musuh. Hal tersebut terlihat jelas pada sikapnya terhadap Wayne. Dengan kehadiran Wayne, kebebasan Fanton untuk menentukan pilihan dan tindakannya menjadi berkurang. Dengan demikian, pada dasarnya, manusia itu mengakui kebebasan tetapi sekaligus menyangkal kebebasan. Ini adalah suatu kepalsuan.

Sikap yang sesungguhnya palsu itulah yang oleh Sartre (Dagun, 1990) disebut sebagai *penipuan diri*. Namun, di balik semua itu, sikap menipu diri dilakukan tidak lain juga untuk menghindari tanggung jawab terhadap diri sendiri yang tujuannya untuk mengurangi kecemasan, kesukaran, dan rasa tidak enak yang menyertai tindakan dan pemenuhan tanggung jawabnya. Demikian juga kiranya sikap

Fanton Drummond. Ia menulis lima surat masturbasi juga hanya untuk mempertahankan diri, untuk mengorek diri sendiri, dan untuk menipu diri sendiri.

“Otak saya capai. Bukan karena kurang tidur, akan tetapi karena terlalu banyak mereka-reka kelima surat tersebut. Jiwa yang tersirat dalam kelima surat tersebut adalah keinginan saya untuk mempertahankan diri...” (Darma, 1983a, 132).

Fanton Drummond bersikap (menipu diri) demikian karena dalam sepanjang hidupnya ia senantiasa merasa cemas. Kecemasan tersebut bukan hanya disebabkan oleh ditolaknya keinginan untuk menikah dan punya anak baik dari Olenka maupun M.C., melainkan juga disebabkan di dalam dirinya muncul pertanyaan mengapa manusia harus lahir, bertemu, kawin, punya anak, tua, dan mengapa pula akhirnya berpisah. Baginya, semua itu tidak dapat dipahami, dan perubahan-perubahan yang dialaminya seolah-olah telah ditentukan. Hal semacam itulah yang membuat dirinya muak (*nausee*).

Demikian antara lain hubungan atau proses dialog *Olenka* dengan pemikiran Sartre. Dari paparan ringkas tersebut akhirnya dapat dikatakan bahwa dunia dan kehidupan yang digambarkan dalam novel *Olenka* sesungguhnya berpusat pada oposisi (konflik) antara *kebebasan* dan *keterbatasan*. Tampak bahwa oposisi tersebut tidak tertutup dan tidak terakhir (*unfinalized*), tetapi terus terbuka tanpa akhir. Hal demikian mengindikasikan bahwa *Olenka* merupakan ajang pertarungan dua pemikiran yang berbeda tetapi tidak saling meniadakan. Artinya, satu hal diterima kehadirannya, tetapi hal lain tidak ditolak atau dinegasikan, semuanya dipertahankan dan diakui keberadaannya.

Dilihat dari sikap, perilaku, dan pemikiran tokoh-tokohnya pun tampak jelas bahwa novel *Olenka* diciptakan antara lain untuk menanggapi pemikiran Sartre. Hal tersebut terlihat pada penampilan Fanton Drummond. Di satu pihak, Fanton ditampilkan sebagai seorang eksistensialis atau sebagai seorang penganut “kebebasan” sebagaimana dikembangkan Sartre yang tidak mengakui adanya “kekuatan di luar

dirinya”. Akan tetapi, di lain pihak, penampilannya selalu dibayangi oleh kehadiran Tuhan sebagai tanda adanya “kekuatan lain” yang tidak dapat dielakkan. Hal tersebut berarti bahwa melalui *Olenka*, pengarang sesungguhnya ingin menunjukkan bahwa sebagai sebuah pemikiran tentang kebenaran, konsep Sartre yang berbunyi “Manusia itu tidak lain adalah suatu kebebasan.” tidak harus diterima sebagai suatu kebenaran mutlak.

Hal tersebut berarti pula bahwa *Olenka* mendialogisasi pemikiran Sartre. Dengan kata lain, di antara keduanya terjadi hubungan dialogis. Hanya saja, seperti telah dikatakan dalam beberapa pembahasan sebelumnya, akibat dari adanya penjelasan pengarang dari luar teks fiksi, semua hubungan dialogis itu berubah menjadi monologis. Perubahan itu yang menyebabkan novel ini hanya menyuarakan satu suara (monofonik), yaitu suara pengarang karena suara-suara lain semuanya terbungkam atau dibungkam oleh suara pengarang. Dengan kata lain, di dalam novel ini, pengarang adalah segala-galanya. Jadi, pembaca tidak diberi hak untuk mengungkapkan suara dan pikirannya. Mereka ibarat menghadapi tembok yang keras, egois, dan angkuh.

Bab VI

ANTARA POLIFONIK DAN MONOFONIK

Dari pembahasan sebagaimana telah disajikan di dalam bab-bab sebelumnya, di bagian terakhir ini dapat dirangkum beberapa hal berikut. *Olenka* bukanlah novel yang tampil dengan sekian banyak tokoh, melainkan hanya dengan beberapa tokoh, bahkan novel karya Budi Darma tersebut termasuk “sepi” akan tokoh. Akan tetapi, kenyataan tersebut tidak menghalangi penampilan novel tersebut sebagai sebuah karya karnival, karya yang di dalamnya tampil unsur-unsur yang mencerminkan suatu perilaku seperti yang terlihat dalam suatu pesta rakyat (*carnival*) dengan segala ciri kemeriahannya.

Kemeriahan novel *Olenka* tampak bukan karena di dalamnya sekian banyak tokoh berpesta pora, melainkan karena sekian banyak pikiran hadir bersama secara beriringan. Sekian banyak pikiran itu datang dari berbagai penjuru, dari berbagai “genre”, dan/atau dari berbagai “teks” sehingga dipastikan bahwa *Olenka* dapat dikategorikan sebagai novel yang berkecenderungan polifonik dan dialogis. Hanya saja, seluruh hasil pengamatan yang telah dilakukan menunjukkan bahwa ciri karnival, polifonik, dan dialogis novel *Olenka* hanya sampai pada tingkatan tertentu. Artinya, karakteristik novel *Olenka* tidak sama dengan karakteristik karya-karya sastra klasik genre serio-komik

yang berasal dari tradisi sastra karnival, terlebih lagi novel-novel karya Dostoevsky.

Pembahasan seluruh unsur yang mencerminkan suatu perilaku karnival menunjukkan bahwa novel *Olenka* terkarnivalisasi baik secara eksternal maupun internal. Secara eksternal, karnivalisasi *Olenka* tampak pada bentuk, yaitu pada susunan bagian-bagian (bab-bab) yang “tidak biasa/luar biasa”. Ada bagian yang berupa bangunan dunia fiksi (“Bagian I”–“Bagian V”), ada pula bagian yang bukan dunia fiksi (“Bagian VI”–“Bagian VII”). Dunia fiksi dan dunia nonfiksi bergabung menjadi satu sehingga novel *Olenka* tampak bagaikan sebuah “drama” gaya “sampakan” yang di dalamnya pengarang dan pembaca dapat secara bebas ikut terlibat dalam dialog.

Sementara itu, secara internal, karnivalisasi novel *Olenka* tampak pada sikap dan perilaku tokoh-tokoh (Fanton Drummond, Olenka, Wayne Danton, dan Mary Carson) yang “bermain” di dalam suatu lokasi atau latar yang karnivalistik, lokasi yang terbuka, bersifat umum, tanpa batas, dan menunjukkan simbol milik semua orang (apartemen, stasiun, terminal, jalanan, kelab malam, *cottage*, dan rumah sakit). Di lokasi karnival semacam itulah, tokoh-tokoh, terutama Fanton Drummond, berpetualang; menjalin hubungan (skandal) dengan Olenka dan Mary Carson; berperilaku eksentrik; bertanya pada diri sendiri; bermimpi; berkonfrontasi dengan tokoh-tokoh lain; bertanya tentang “akhir kehidupan (kematian)”; dan akhirnya menderita *nausee* (muak terhadap diri sendiri). Di samping itu, karnivalisasi internal juga tampak pada adanya berbagai “teks”, “wacana” atau “genre” lain, seperti novel, cerpen, puisi, syair lagu, film, buku teks, kitab suci, gambar, berita, artikel, dan iklan yang “terhimpun” di dalamnya.

Seluruh unsur (perilaku) karnival tersebut ternyata memengaruhi, bahkan menentukan susunan, struktur, atau komposisinya. Berdasarkan pengamatan terhadap komposisinya, kita dapat mengetahui bahwa novel *Olenka* memiliki komposisi yang khas. Komposisinya relatif berbeda dengan komposisi novel-novel konvensional yang unsur-unsur plotnya pada umumnya ditentukan oleh relasi atau hubungan sebab-akibat. Hubungan antarunsur di dalam *Olenka* tidak

ditentukan oleh hubungan sebab-akibat, tetapi oleh sebuah hubungan kontrapuntal, yaitu hubungan (yang) beriringan. Itulah sebabnya, dapat dikatakan bahwa *Olenka* memiliki komposisi seperti halnya komposisi sebuah musik. Komposisi musik dibangun oleh dua unsur utama yang disebut kontempoin dan modulasi, sedangkan komposisi *Olenka* dibangun oleh dua unsur utama yang disebut *sinkrisis* dan *anakrisis*.

Seperti halnya konterpoin di dalam musik, sinkrisis di dalam *Olenka* berfungsi memadukan dua (atau lebih) suara (sudut pandang, pemikiran, gagasan) yang berbeda-beda tetapi hadir secara bersama. Sementara itu, anakrisis berfungsi memprovokasi unsur-unsur tertentu sehingga mendorong terciptanya modulasi, yaitu peralihan dari sinkrisis satu ke sinkrisis lain dan dari peristiwa konfrontatif satu ke peristiwa konfrontatif lain di sepanjang teks. Hanya saja, dari seluruh pembahasan atas komposisi yang telah dilakukan, kita dapat menyatakan bahwa komposisi musikal novel *Olenka* ternyata tidak “merdu” akibat terbuka atau terpecahnya nada akhir. Namun, justru karena hal itu, dari awal sampai pada "Bagian V" (*Coda*), yakni bagian yang berupa bangunan dunia fiksi (simbol), novel *Olenka* justru menunjukkan ciri kepolifonikan dan kedialogisannya.

Sementara itu, dari sisi dialog antartokoh dan posisi pengarang, dapat disimpulkan beberapa hal berikut. Dalam novel *Olenka*, tokoh satu dapat berhubungan dengan tokoh lain. Hubungan itu tidak terjalin melalui peristiwa, situasi, atau dialog-dialog langsung, tetapi terjalin melalui kesadaran. Artinya, tokoh satu dapat masuk ke dalam kesadaran tokoh lain, khususnya dalam hubungan antara Fanton dan Olenka, Fanton dan Wayne, Fanton dan Mary Carson, serta Olenka dan Wayne. Oleh karena itu, kendati dalam novel ini muncul kesan adanya kesulitan hubungan antarmanusia, tokoh-tokoh itu dapat hadir bersama, berdialog bersama, untuk membahas masalah atau objek (tertentu) secara bersama-sama.

Hanya saja, tokoh-tokoh tersebut secara dominan digambarkan hanya melalui satu mulut (suara), yaitu mulut “saya” (narator, Fanton Drummond) sehingga semua tokoh terobjektifikasi oleh “saya”. Itulah

sebabnya, hubungan dialogis atau relasi yang tidak saling meniadakan (hubungan demokratis) yang terjalin di antara mereka menjadi lenyap. Barulah hubungan dialogis dapat terjalin kembali ketika pengarang bergabung dengan tokoh. Meskipun “saya” identik dengan pengarang, di akhir cerita (“Bagian V”), pengarang mencoba membuat jarak tertentu dengan tokoh sehingga keduanya tidak saling mengobjektivikasi, tetapi saling menghargai dan mempertahankan diri.

Hal demikian terbukti pula dalam hubungan atau dialog intertekstual. Dari pembahasan atas hubungan *Olenka* dengan teks-teks yang dihimpunnya, di antaranya teks sajak Chairil Anwar dan pemikiran Sartre, dapat diketahui bahwa pengarang tidak menyatu dengan “saya”, tetapi membuka jarak dengannya. Dalam hal ini, tokoh “saya” (Fanton) mencoba mengangkat dan mempertahankan suara-suara yang datang dari Chairil Anwar, juga dari filsuf eksistensialisme Sartre, terutama dalam hubungannya dengan sikap manusia terhadap (absurditas) hidup, sementara pengarang juga mencoba menawarkan alternatif lain. Di satu sisi, tokoh “saya” menganggap bahwa manusia memiliki hak penuh atas *kebebasan*, tetapi di sisi lain, pengarang merasa yakin bahwa manusia itu sangat *terbatas*. Jadi, suara keduanya berhubungan secara dialogis.

Kendati demikian, hubungan dialogis tersebut kembali hancur, kembali tertutup, dan terobjektivikasi oleh hadirnya suara murni pengarang yang dituangkan di luar teks artistik. Dengan ditampilkannya catatan mengenai apa saja yang dilakukan tokoh yang tidak diketahui oleh pembaca, bahkan tidak diketahui oleh tokoh-tokoh itu sendiri; ditambah dengan gagasan dan pemikiran yang dituangkan di dalam esai “Asal-Usul *Olenka*”; ditambah lagi keterangan yang diterakan di bawah guntingan gambar (foto) tentang tempat, peristiwa, dan berita tertentu yang diambil dari media massa; pada akhirnya suara-suara, kesadaran, bahkan dunia dialogis (demokratis) yang terbangun di dalamnya berubah menjadi monologis (otoriter).

Dari pengamatan terhadap proses representasi gagasan (ideologi), kita memperoleh pula hal yang sama. Di dalam *Olenka*, gagasan pengarang tidak berfungsi mendialogisasi pemikiran atau gagasan

lain, tetapi justru memonologisasi, membungkam, dan melenyapkan gagasan lain. Dalam novel ini, sesungguhnya pengarang telah mencoba mengajukan sesuatu yang mengarah pada upaya demokratisasi (kebebasan berpendapat dan kemerdekaan berpikir), yakni dengan cara mengedepankan berbagai gagasan dan pemikiran lain, tetapi kenyataan menunjukkan bahwa betapa sulit demokrasi itu ditegakkan. Oleh sebab itu, akhirnya, *Olenka* seolah hanya merepresentasikan objek (gagasan), tetapi tidak sekaligus menjadi objek representasi.

Akhirnya, dari seluruh pembahasan secara dialogis terhadap relasi berbagai komponen dalam *Olenka*, sekali lagi, kita dapat menyimpulkan bahwa berbagai unsur karnival yang mengarnivalisasi novel tersebut ternyata tidak menjamin dirinya sebagai novel yang sepenuhnya polifonik dan dialogis. Kepolifonikan dan kedialogisan *Olenka* hanya terbatas pada bagian tertentu, yaitu "Bagian I" sampai dengan "Bagian V". Sementara jika dilihat secara keseluruhan ("Bagian I" sampai dengan "Bagian VII"), novel tersebut termasuk ke dalam kategori novel monofonik dan/atau monologik. Lebih tegas lagi, novel itu hanya menyuarakan satu suara, yakni suara pengarang. Terjadi demikian karena suara-suara lain, baik dari tokoh-tokoh maupun dari pembaca, semua "terbungkam/dibungkam" oleh suara pengarang. Oleh karenanya, kedialogisan dan kepolifonikan novel *Olenka* hanya setengah hati, terbatas, dan tanggung. Memang, tidak dimungkiri, sebagaimana dugaan para ahli, bahwa novel ini membawa corak baru dalam hal sudut pandang. Opini bahwa di dalamnya terdapat pluralitas suara, mementingkan akal pikiran, terbangun dari dunia yang tak terintegrasi, dan cenderung ke arah sastra posmodern, adalah tidak salah.

Perlu diketahui bahwa simpulan ini bukan merupakan hasil akhir yang mutlak karena sesungguhnya, sebagaimana telah dikatakan di bagian depan, karakteristik (kepolifonikan dan kedialogisan) novel polifonik dapat pula dilihat melalui pembahasan terhadap aspek-aspek wacana yang lebih kecil, misalnya melalui aspek tuturan (*word*) atau sarana ekspresi verbalnya. Karena terhalang oleh berbagai hal, masalah yang berhubungan dengan analisis wacana tidak dibicarakan

dalam buku ini. Jika dimungkinkan, penulis masih berkeinginan mengkaji masalah ini; atau jika berminat, para pembaca dipersilakan meneruskan dan mengembangkannya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Daftar Pustaka

- Aminuddin. (1987). *Pengantar apresiasi karya sastra*. Sinar Baru.
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (2022). Olenka. *Ensiklopedia Sastra Indonesia*. Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia. Diakses pada 1 Juni 2022 dari <http://ensiklopedia.kemdikbud.go.id/sastra/artikel/Olenka>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-a). Kolase. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-b). Karnaval. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-c). Kirab. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-d). Pawai. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-e). Pesta. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (t.t.-f). Koda. Dalam *KBBI V (Versi 0.5.0 (50) [Aplikasi ponsel]*. <https://github.com/yukuku/kbbi4>
- Bakhtin, M. (1973). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (R. W. Rotsel, Penerj.). Ardis. (Karya original diterbitkan 1929)
- Bakhtin, M., & Medvedev, P. N. (1985). *The formal method in literary scholarship: A critical introduction sociological poetics*. (A. J., Wehrle, Penerj.). Harvard University Press.

- Berten, K. (1996). *Filsafat Barat abad XX (jilid II): Prancis* (Edisi revisi dan perluasan). Gramedia. (Karya original diterbitkan 1981)
- Bouty, M. (1991). *Kamus karya sastra Perancis*. AMP Publications.
- Budi Darma. (2022, 1 Juni). Dalam *Wikipedia*. https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Budi_Darma&oldid=21178377
- Budiman, A. (1976). *Chairil Anwar: Sebuah pertemuan*. Pustaka Jaya.
- Budiman, K. (1994). *Wacana sastra dan ideologi*. Pustaka Pelajar.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* (Second printing). Cornell University Press. (Karya original diterbitkan 1978)
- Culler, J. (1981). *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Routledge & Kegan Paul.
- Dagun, S. M. (1990). *Filsafat eksistensialisme*. Rineka Cipta.
- Damono, S. D. (1986). "Chairil Anwar Kita." Dalam P. Eneste (Ed.). *Chairil Anwar: Aku ini binatang jalang*. Gramedia.
- Darma, B. (1980). *Orang-orang Bloomington*. Sinar Harapan.
- Darma, B. (1983a). *Olenka*. Balai Pustaka.
- Darma, B. (1983b). *Solilokui*. Gramedia.
- Darma, B. (1984). *Sejumlah esai sastra*. Karya Unipress.
- Darma, B. (1988). *Rafilus*. Balai Pustaka.
- Darma, B. (1995). *Harmonium*. Pustaka Pelajar.
- Darma, B. (1996). *Ny. Talis (kisah mengenai Madras)*. Grasindo.
- Darma, B. (2002). *Kritikus Adinan*. Bentang Budaya.
- Darma, B. (2005). *Fofa dan Senggring*. Grasindo.
- Darma, B. (2008). *Laki-laki lain dalam secarik surat*. Bentang Budaya.
- Darma, B. (2017). *Hotel tua*. Penerbit Buku Kompas.
- Darma, B. (2018). *Olenka*. Mizan Publika.
- Darma, B. (2021). *Pengantar teori sastra*. Penerbit Buku Kompas.
- Darma, B. (2022). *Atavisme*. Gramedia Pustaka Utama.
- Dewanto, N. (1985, 5 Februari). Pengalaman dan penciptaan: Kasus Budi Darma dan Gabriel Garcia Marquez. *Berita Buana*.

- Dewanto, N. (1990, Februari). Mempertanyakan Budi Darma: Tentang solilokui, bawah sadar, dan keterlibatan. *Horison*.
- Dewanto, N. (1996). *Senjakala kebudayaan*. Bentang Intervisi Utama.
- Djamin, N. (1976). *Gairah untuk hidup dan untuk mati*. Dunia Pustaka Jaya.
- Djokosujatno, A. (2000, Maret). Mite Sisifus, orang asing, Sampar, dan Camus: Posisi dan interpretasi. *Horison*.
- Eneste, P. (1988). *Ikhtisar kesusastraan Indonesia modern*. Djambatan.
- Eneste, P. (Ed.). (1986). *Chairil Anwar: Aku ini binatang jalang*. Gramedia.
- Esten, M. (Ed.). (1988). *Menjelang teori dan kritik susastra Indonesia yang relevan*. Angkasa.
- Faruk. (1988). Novel Indonesia mutakhir: Menuju teori yang relevan. Dalam M. Esten (Ed.). *Menjelang teori dan kritik susastra Indonesia yang relevan*. Angkasa.
- Faruk. (1994). *Pengantar sosiologi sastra*. Pustaka Pelajar.
- Fowler, R. (Ed.). (1987). *A dictionary of modern critical terms* (Rev. ed.). Routledge & Kegan Paul. (Karya original diterbitkan 1973)
- Hakim, Z. (1996). *Edisi kritis puisi Chairil Anwar*. Dian Rakyat.
- Hanif, M. N. (2020, Juli). Dekonstruksi struktur novel *Olenka* karya Budi Darma. *Poetika: Jurnal Ilmu Sastra*.
- Hartono, Y. S. (1988, Maret). Percakapan lewat surat: Novel baru Rafilus. *Horison*.
- Hassan, F. (1992). *Berkenalan dengan eksistensialisme (Cetakan kelima)*. Pustaka Jaya. (Karya original diterbitkan 1973)
- Hoerip, S. (1986). Beberapa catatan mengenai *Olenka* karya Budi Darma. *Horison*.
- Hutomo, S. S. (1988, Juni). Unsur silat dalam *Olenka*. *Horison*.
- Indraningsih. (1996). *Eksistensi manusia dalam Rafilus dan Olenka karya Budi Darma: Sebuah kajian semiotik* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Indriati, S. (1991). *Struktur novel Olenka: Sebuah tinjauan intertekstual* [Skripsi tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Jassin, H. B. (1996). *Chairil Anwar pelopor Angkatan '45*. Grasindo.

- Jefferson, A., & Robey, D. (Ed.). (1991). *Modern literary theory: A comparative introduction* (Second edition). Batsford Ltd. (Karya original diterbitkan 1982)
- Junus, U. (1988). Teori sastra dan fenomena sastra. Dalam M. Esten (Ed.). *Menjelang teori dan kritik susastra indonesia yang relevan*. Angkasa.
- Junus, U. (1990, 26–28 November). *Unsur tak-cerita dalam novel: Teks dan cerita* [Presentasi Makalah]. Pertemuan Ilmiah Nasional III Hiski, Malang.
- Junus, U. (1996). *Teori moden sastera dan permasalahan sastera melayu*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Kaplan, D., & Manners, A. A. (1999). *Teori budaya* (L. L. Simatupang, Penerj.). Pustaka Pelajar. (Karya original diterbitkan 1972)
- Laksanadjaja, J. K. (1975). *Kamus musik kecil*. Alumni.
- Larrain, J. (1996). *Konsep LKPSM*. (Karya original diterbitkan 1979)
- Mardiwarsito, L. dkk. (1985). *Kamus praktis Jawa-Indonesia*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Mayasari, K. (2021). *Analisis absurditas dalam novel Olenka karya Budi Darma* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Muhammadiyah Malang.
- Mojokstore. (2022). *Olenka* (Gambar). Diakses pada 1 Juni 2022 dari <https://mojokstore.com/product/olenka/>
- Mujianto, Y. (1997, September). *Sastra posmo: Sepercik pemikiran embrional*. (Presentasi Makalah). Pertemuan Ilmiah Bahasa dan Sastra Indonesia II Putaran II, Universitas Diponegoro, Semarang.
- Mujiningsih, E. N., Nurhayati, & Syam, S. (1996). *Analisis struktur novel Indonesia modern 1980–1990*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Mulyadi, E. (2013). *Laki-laki pemanggul goni: Cerpen pilihan Kompas 2012*. Penerbit Buku Kompas.
- Nurgiyantoro, B. (1995). *Teori pengkajian fiksi*. Gajah Mada University Press.
- Nurhan, K. Ed. (1999). *Derabat: Cerpen pilihan Kompas 1998*. Penerbit Buku Kompas.
- Nurhan, K. Ed. (2002). *Mata yang indah: Cerpen pilihan Kompas 2001*. Penerbit Buku Kompas.

- Pradopo, R. D. (1993). *Pengkajian puisi (Cetakan ketiga)*. Gadjah Mada University Press. (Karya original diterbitkan 1987)
- Pradopo, R. D. (1995). *Beberapa teori sastra, metode kritik, dan penerapannya*. Pustaka Pelajar.
- Prijanto, S. (1993). Teknik kolase dalam novel *Olenka*. *Majalah Bahasa dan Sastra*.
- Putra, D. (1993, Oktober). Budi Darma. *Basis*.
- Putra, D. (1995, April). Kredo Budi Darma: Konsep takdir dalam mencipta. *Basis*.
- Redaksi Kutukata. (2020, 5 Agustus). *Orang-orang Bloomington*. Kutukata Diakses pada 1 Juni 2022, dari <https://kutukata.id/2020/08/05/fiksi/orang-orang-bloomington/>
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of poetry*. Indiana University Press.
- Rizky, V. A. (2022). *Analisis satuan isi cerita pada novel Olenka Karya Budi Darma* [Skripsi tidak diterbitkan]. Universitas Jenderal Soedirman.
- Sastrowardoyo, S. (1980). *Sosok pribadi dalam sajak*. Pustaka Jaya.
- Sayuti, S. A. (2003). *Taufiq Ismail dalam konstelasi pendidikan sastra*. Universitas Negeri Yogyakarta.
- Selden, R. (1991). *Panduan pembaca teori sastra masa kini* (R. D. Pradopo, Penerj.; Cetakan kedua). Gadjah Mada University Press. (Karya original diterbitkan 1985)
- Setijowati, A. (1986, Oktober). *Beberapa kecenderungan gaya Budi Darma dalam Olenka [Presentasi makalah]*. Pertemuan Ilmiah Bahasa dan Sastra Indonesia se-DIY dan Jateng, Universitas Muhammadiyah Surakarta.
- Siswanto, W. (2005). *Budi Darma: Karya dan dunianya*. Grasindo.
- Sudiarja, A. (1992, Agustus). Fiodor Mikaelovich Dostoevski menurut catatan harian Anna Grigorievna Snitkin. *Horison*.
- Suhartono, M. (1993). Albert Camus: Dari yang absurd ke pemberontakan. Dalam Driyarkara (Red.), *Diskursus Kemasyarakatan dan Kemanusiaan*. Gramedia Pustaka Utama.
- Sumardjo, J. (1991). *Pengantar novel Indonesia*. Citra Aditya Bhakti.
- Sunendar, D. (Penanggung Jawab). (2017). *Kamus besar bahasa Indonesia*. Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (Edisi kelima).

- Suseno, F. M. (1995). *Filsafat sebagai ilmu kritis*. Kanisius.
- Teeuw, A. (1980). *Tergantung pada kata*. Pustaka Jaya.
- Tjahjono, T. (Ed.). (2021). *Kenangan murid kultural Budi Darma: Sepilihan esai*. Tankali.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The dialogical principle* (W. Godzich, Penerj.). Manchester University Press. (Karya original diterbitkan 1968)
- Todorov, T. (1985). *Tata sastra* (O. K. S. Zaimar dkk., Penerj.). Djambatan. (Karya original diterbitkan 1971)
- Utami, A. (1998). *Saman*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Waluyo, H. J. (1987). *Teori dan apresiasi puisi*. Erlangga.
- Zaidan, A. R., Rustapa, A. K., & Hani'ah. (1994). *Kamus istilah sastra*. Balai Pustaka.

Daftar Istilah (Glosarium)

- Ada-dalam-diri** : ada di dalam dirinya sendiri, artinya ia ada begitu saja, tanpa dasar, tanpa diciptakan, dan tanpa diturunkan dari sesuatu yang lain. Ada semacam itu tidak aktif, tetapi juga tidak pasif. Ia hanya menaati prinsip identitas, dalam arti tidak mempunyai hubungan dengan keberadaannya. Ada semacam itu tidak memiliki alasan untuk ada seperti yang terjadi pada benda-benda. Cara berada seperti itulah yang membuat muak (*nauseant*).
- Ada-untuk-diri** : ada semacam ini berhubungan dengan keberadaan atau eksistensinya, dan hubungan itu ditentukan oleh kesadaran. Ia tidak menaati prinsip identitas. Benda-benda tidak menyadari bahwa dirinya ada, sedangkan manusia dengan kesadarannya mengetahui bahwa dirinya ada.
- Afinitas** : ketertarikan atau simpati yang ditandai oleh persamaan kepentingan. Di dalam linguistik, istilah ini berarti 'hubungan antara bahasa-bahasa yang menunjukkan kemiripan fonologis atau gramatikal karena kontak atau tipologi, bukan karena kekerabatan.'

- Agelaste* : sebuah kata Yunani untuk mengacu kepada orang-orang yang tidak memiliki *sense of humor*; tidak suka atau menghindari tertawa. Kaum *agelaste* berpendirian bahwa kebenaran merupakan sesuatu yang jelas sehingga semua orang akan berpikir tentang hal yang sama, dan karenanya tidak perlu tertawa.
- Anakrisis** : sarana (ungkapan, situasi) yang berfungsi mende-sak atau memprovokasi interlocutor (pihak lain) agar mengekspresikan suara atau pikirannya secara penuh. Anakrisis mendialogisasi pemikiran, membawanya keluar, dan mengubahnya menjadi ungkapan, dialog, dan hubungan dialogis antar-individu (antarsubjek). Dalam musik, anakrisis merupakan elemen yang bertugas mendorong terciptanya modulasi.
- Burung *phoenix*** : dalam mitologi Yunani burung ini dianggap sebagai seekor burung api, atau burung raksasa, yang usianya mencapai 500 hingga 1.461 tahun. Setelah berusia sekian itu, burung *phoenix* kemudian mati dengan cara membakar diri, dan dari abunya kemudian muncul burung *phoenix* muda (baru).
- Denouement*** : peleraian; suatu tahapan dalam struktur alur suatu cerita/kisah.
- Dialogis (*dialogi-cal*)** : konsep tentang kesamaan, kesetaraan, keadilan; hubungan dialogis adalah hubungan yang tidak menguasai atau meniadakan orang (suara, tuturan, pandangan) lain, tetapi menghargai orang lain; hubungan dialogis merupakan tipe khusus dari hubungan semantik yang bagian-bagiannya dibentuk oleh keseluruhan tuturan yang di balik tuturan itu berdiri subjek-subjek aktual atau potensial, para pencipta tuturan yang bersangkutan.

- Heteroglosia** : mengandung berbagai-bagai teks (bahasa, wacana, genre) lain; berbagai-bagai teks ini yang di dalam novel polifonik menghadirkan banyak suara (sudut pandang, pemikiran, dll.).
- Hipogramatik; hipogram** : berkaitan dengan hubungan antara teks dan teks lain (intertekstual); hipogram merupakan teks asal (sumber) yang melatarbelakangi lahirnya teks lain (teks transformatif); hipogramatik: bersifat merujuk, menjadi rujukan, menunjukkan hubungan dengan teks lain.
- Hubungan kon- trapuntal** : hubungan yang berfungsi membangun keragaman musikal (polifoni) dalam kerangka pemahaman yang lebih luas mengenai hubungan dialogis. Oleh sebab itu, beberapa kisah tertentu, beberapa sinkrisis tertentu, secara tematik saling berhubungan (beriringan) dengan beberapa kisah lain, dengan beberapa sinkrisis lain.
- Interpretasi dialogis** : model interpretasi yang di dalamnya dua (atau lebih) identitas tetap hidup dan diakui.
- Intertekstual** : hubungan antara teks satu dan teks lain. Pada awalnya, istilah intertekstual dibedakan dengan istilah dialogik. Dialogik tidak mengharuskan atau tidak membawa orang ke luar teks karena ia hanya dianggap sebagai fenomena teks (intratekstual). Akan tetapi, dalam perkembangan selanjutnya, kedua istilah tersebut tidak lagi dibedakan karena dalam pemaknaan suatu teks, dialogik juga “memaksa” orang untuk mengetahui teks lain yang unsurnya dikutip (dihimpun) di dalam teks.

- Karnival (*carnival*)** : sebuah keadaan yang bercirikan rupa-rupa, ramai, bebas, unik, tidak biasa, tidak mengenal kelas, dan sebagainya; istilah ini mencakupi pengertian karnaval, kirab, pawai, atau pesta. Karnaval artinya pawai dalam rangka pesta perayaan (biasanya mengetengahkan bermacam corak hal yang menarik dari yang dirayakan); kirab artinya perjalanan bersama-sama atau beriring-iring secara teratur dan berurutan dari depan ke belakang dalam rangkaian upacara (adat, keagamaan, dan sebagainya); pawai artinya iring-iringan orang, mobil, kendaraan, dan sebagainya; perarakan; dan pesta artinya perjamuan makan minum.
- Katarsis (*catharsis*)** : rasa pembebasan dan pemurnian jiwa sesudah mengalami ketegangan pada klimaks; pemurnian jiwa muncul akibat menanggapi atau menghayati adegan tragis dalam lakon tragedi.
- Kehidupan karnivalistik** : kehidupan yang tidak biasa, yang unik, yang ditarik keluar dari yang biasanya (*drawn out of its usual rut*), atau kehidupan yang terbalik (*life turned inside out*), yang jika dilihat dari sudut pandang biasa (umum), merupakan kehidupan yang kacau, tidak teratur.
- Koda (*coda*)** :: istilah yang sering digunakan dalam bidang musik, artinya bagian terakhir sebuah komposisi musik sebagai penutup; penutup lagu.
- Koeksistensif** : hadir beriringan; berada bersamaan; tidak saling menjadi sebab dan/atau akibat; non-kausatif.

- Kolase** : suatu komposisi artistik yang dibuat dari berbagai bahan seperti kain, kertas, dan kayu yang ditempelkan pada permukaan gambar; teknik penyusunan karya sastra dengan cara menempelkan bahan-bahan seperti ungkapan asing dan kutipan, biasanya dianggap tidak berhubungan satu dengan yang lain; cara menentukan naskah yang dianggap asli dengan membanding-bandingkan naskah yang ada.
- Kombinasi oksimoronik** : kombinasi majas yang umumnya terdiri atas dua kata yang sangat berbeda yang mengungkapkan paradoks yang mencolok.
- Konterpoin (counterpoint)** : sebuah perpaduan nada dalam bentuk dua melodi atau lebih yang dimulai secara serempak tetapi ritme dari tiap-tiap melodi itu berlainan. Contohnya adalah lagu koor dua suara. Suara 1 dan 2 sama-sama berbentuk melodi, tetapi ritme masing-masing melodi itu berlainan. Pada saat suara 1 menggunakan nada panjang, suara 2 menggunakan nada pendek, atau sebaliknya. Di sinilah terbentuk suatu kontrapuntal (*contrapuntal*), suatu nada atau suara yang beriringan.
- Lokasi karnivalistik** : lokasi yang bersifat umum (terbuka, bebas, dan merupakan simbol milik semua orang), misalnya di ruang-ruang terbuka seperti perpustakaan, kampus, taman, hutan, jalanan, kelab malam, terminal, hotel, rumah sakit, dan sebagainya.
- Medan semantik** : hal ini berkaitan dengan sinkrisis; area makna tempat berbagai-bagai sudut pandang (suara, pemikiran) hadir berjajar, bersamaan.

- Melodrama** : pada mulanya, melodrama berarti lakon romantik yang disertai musik yang dalam perkembangan kemudian berarti lakon dengan alur luas dan sentimental. Sekarang, melodrama diartikan sebagai lakon yang sangat dramatis dengan lakuan yang menggemparkan dan mendebarkan dengan penokohan yang hitam-putih.
- Menippean satire** : sejenis karya sastra yang bergaya satire (ejekan), berfungsi membuat sublimasi dan pemurnian rasa berang, penghilang sebab-sebab penyakit jiwa. Karya ini ditulis oleh Heracleides Ponticus pada abad ke-3 SM dan memperoleh nama pertama dari filsuf Menippos of Gadara. Karya ini memiliki banyak varian dan memberi pengaruh yang kuat mulai dari kesusastraan Kristen Kuna, kesusastraan Bizantium, kesusastraan Abad Pertengahan, masa Renaisans, sampai pada kesusastraan zaman modern.
- Mikrodialog** : konflik pendapat; renungan; dalam renungan dimungkinkan suara-suara hadir bersama secara beriringan, setiap kata atau ungkapan seakan-akan mengandung suara ganda.
- Modulasi (*modulation*)** : proses pengubahan gelombang pendukung untuk menyampaikan bunyi atau peralihan dari satu dasar nada ke dasar nada lain dengan melepaskan dasar nada pertama secara mutlak. Misalnya, dari kunci C pindah ke F, dari A minor ke C mayor, dan sebagainya, tetapi masih tetap dalam lagu itu juga. Dalam konteks teks sastra, modulasi adalah proses peralihan dari suara satu ke suara lain, dari peristiwa satu ke peristiwa lain, atau dari sinkrisis satu ke sinkrisis lain di sepanjang teks.

- Monofonik** : satu suara (tuturan, sudut pandang, kesadaran, pemikiran); suara tunggal. Novel monofonik adalah novel yang di dalamnya hanya ada satu suara, biasanya adalah suara pengarang; dan secara keseluruhan novel jenis ini bersifat monologis.
- Monolog dramatik (*dramatic monologue*)** : puisi panjang yang mengungkapkan posisi aku lirik menghadapi situasi kritis; lirik dramatik; cakapan tunggal dramatik.
- Narcissus** : nama seorang tokoh (pemuda) dalam mitologi Yunani Klasik yang sangat tertarik dan mengagumi bayangan sendiri dalam kolam, sedangkan narsisisme adalah sikap kekaguman akan bentuk fisik dan watak diri sendiri secara berlebihan.
- Nausee; nausea** : rasa mual (muak) terhadap diri sendiri. Istilah ini berkait dengan novel *La Nausée* (bahasa Prancis) karangan Jean-Paul Sartre.
- Polifonik** : banyak suara (tuturan, sudut pandang, kesadaran, pemikiran); pluralitas suara; novel polifonik adalah novel yang ditandai adanya pluralitas suara atau kesadaran dan suara-suara atau kesadaran itu secara keseluruhan bersifat dialogis.
- Representasi gagasan** : representasi (perbuatan mewakili, menyatakan) ideologi (gagasan atau sudut pandang terhadap dunia).
- Sinkrisis** : suatu penjajaran (dramatis) berbagai sudut pandang (suara, pemikiran) terhadap objek tertentu. Sinkrisis merupakan suatu elemen yang dibangun oleh (atau berupa perpaduan dari) dua (atau lebih) suara (gagasan, sudut pandang, kesadaran) yang berbeda-beda tetapi hadir bersama-sama (berdampingan). Sinkrisis bertugas mempertemukan kutub-kutub krisis.

- Sisifus** : nama tokoh dalam mitologi Yunani yang dipinjam oleh Albert Camus, seorang filsuf eksistensialis dari Algeria untuk menjelaskan konsepnya tentang absurditas hidup; absurditas merupakan konfrontasi antara dunia irasional dan keinginan dahsyat yang terus-menerus bergema dalam hati manusia.
- Socratic dialogue** : sebuah genre sastra prosa yang dikembangkan di Yunani pada peralihan abad ke-4 SM. Genre prosa ini ditulis oleh Plato, Xenophon, Antisthenes, Aeschines, Phaedo, Euclid, Alexamenos, Glaucon, Simias, Criton, dan sebagainya. Namun, hanya dialog-dialog Plato dan Xenophon yang tetap bertahan hingga kini. Karya prosa tersebut muncul dari dasar-dasar karnivalistik tradisional. Perilaku karnival yang tetap bertahan terutama adalah adegan lisan Socrates. Dalam dialog-dialog itu yang dibahas adalah masalah moral dan filsafat; dan Socrates yang sering menjadi pelaku utamanya.
- Solilokui** : percakapan seorang diri yang dilakukan oleh tokoh dalam cerita rekaan atau drama yang berfungsi mengungkapkan perasaan, pikiran, dan/atau konflik batin yang paling dalam; istilah dalam bahasa Indonesia: senandika.
- Suara (voice)** : sudut pandang (gagasan, kesadaran, pemikiran) terhadap dunia.
- Teori alteritas** : teori yang menganggap bahwa produksi wacana itu sekaligus berarti pemahaman. Teori ini bertolak dari fenomenologi Levinas tentang persahabatan, yaitu bahwa memahami wacana berarti mendengarkan suara pihak lain. Pihak lain meminta merespons, dan respons ini merupakan langkah awal untuk mengambil tanggung jawab atas pihak lain. Jadi, respons utama terhadap pihak lain bukan respons alergi, melainkan respons etis.

- Utopis; utopia** : berupa khayal, bersifat khayal; sistem sosial politik yang sempurna yang hanya ada dalam bayangan (khayalan) dan sulit atau tidak mungkin diwujudkan dalam kenyataan.
- Weltanschauung** : istilah dari bahasa Jerman, yakni sikap khas pengarang terhadap dunia dan pandangan hidup yang terdapat pada manusia dan zaman tertentu; filsafat hidup.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Lampiran

1

***Orang-Orang Bloomington* Budi Darma: Kesulitan Manusia Mencari Identitas Diri⁴⁴**

Sebelum menghebohkan publik sastra Indonesia tahun 1980-an berkat novelnya *Olenka* (1983), Budi Darma telah menulis beberapa cerpen absurd di majalah sastra *Horison*. Cerpen-cerpen tersebut ditulis sebelum berangkat studi S-2 ke Bloomington, Indiana, Amerika Serikat, awal Agustus 1974. Ketika berada di Bloomington, terutama setelah selesai S-2 (November 1975) dan melanjutkan studi S-3 (1976–1979), Budi Darma juga menulis beberapa cerpen, tidak lagi cerpen absurd, tetapi realis. Cerpen-cerpen itu ialah sebagai berikut: (1) "Laki-Laki Tanpa Nama", ditulis pada 1976 di London, Inggris, di rumah Yuwono Sudarsono; (2) "Joshua Karabish", ditulis pada 1976 di Hotel Palma, Gambeta, Paris, Perancis; (3) "Keluarga M"; (4) "Orez";

⁴⁴ Versi awal tulisan ini telah dimuat dalam buku *Mencari Jatidiri: Kajian atas Kumpulan Cerpen Orang-Orang Bloomington Budi Darma* terbitan Elmaterra Publishing, 2010.



Sumber: Darma (1980)

Gambar 11. Foto Sampul Kumpulan Cerpen *Orang-Orang Bloomington* Terbitan Sinar Harapan (1980)

(5) "Yorrick"; (6) "Ny. Elberhart"; dan (7) "Charles Lebourne". Lima cerpen terakhir ini ditulis di apartemen Tulip Tree Bloomington menjelang akhir 1979. Cerpen-cerpen inilah yang kemudian dibukukan dalam *Orang-Orang Bloomington* (Darma, 1980).

Dalam prakata "Mula-mula adalah Tema", Budi Darma menyatakan bahwa meski bukan cerpen absurd, semua cerpen dalam *Orang-Orang Bloomington* tetap menggarap tema yang sama seperti saat menulis cerpen absurd, yakni tentang kekerasan hidup (kesulitan orang berhubungan dengan sesamanya dalam mencari identitas

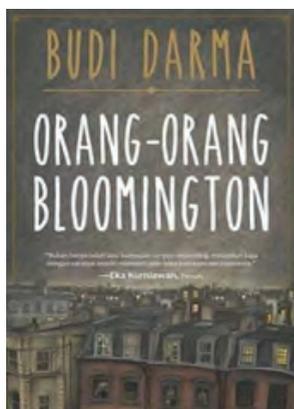
diri). Mengapa selalu tema itu yang digarap? Karena menurutnya, sejak dulu, konsepnya mengenai manusia sangat jelas: bahwa pada dasarnya, manusia selalu dalam proses mencari identitas diri dan terjatuh-jatuh karena kesulitannya berhubungan dengan sesamanya. Lalu, bagaimana tema itu diartikulasikan Budi Darma dalam bangunan cerpen yang semuanya menggunakan *point of view* orang pertama "saya" sebagai narator? Mari kita simak cerpen-cerpen tersebut.

Benar bahwa saat membaca *Orang-Orang Bloomington*, kita menemukan sosok-sosok manusia (tokoh) yang keras, kasar, licik, dan kejam. Mereka adalah pribadi-pribadi individual yang egoik, yang seolah-olah antisosial. Jadi, secara dominan, cerpen-cerpen dengan tokoh egoik itu mengarah kepada masalah manusia yang senantiasa menemukan kesulitan dalam berkomunikasi dengan manusia lain. Kesulitan demikian mengakibatkan manusia senantiasa gagal untuk mencari dan menemukan identitas dirinya. Kesulitan menemukan identitas diri itu terutama disebabkan oleh kecenderungan manusia yang satu dan yang lain saling mempertahankan moralitas dan jati diri masing-masing.

Cerpen “Laki-Laki Tua Tanpa Nama” menampilkan egoisme manusia berhubungan dengan hal-hal yang bersifat sosial. Kecenderungan itu tampak ketika tokoh “saya” merasa sangat sulit hanya untuk berkenalan dengan laki-laki tua yang secara kebetulan menarik perhatiannya. Kendati telah berusaha keras, antara lain dengan bertanya kepada para tetangga, “saya” tetap saja gagal berjumpa dengan laki-laki tua itu. Kegagalan itu terjadi akibat semua orang, termasuk para tetangga, bertahan pada hak individu masing-masing, dengan sikap egoistis yang terlalu tinggi. Dalam hal ini, seolah-olah hubungan sosial, kesadaran sosial, dan proses *patembayatan* sosial tidak ada dan tidak berlaku lagi. Oleh sebab itu, sampai pada akhir kisah, sampai pada peristiwa laki-laki tua itu meninggal akibat tertembak, “saya” tetap tidak berhasil mengetahui siapa sesungguhnya laki-laki tua itu (nama, keluarga, pekerjaan, apalagi hobinya).

Meski sedikit berbeda, hal serupa juga ditemukan pada cerpen “Joshua Karabish” dan “Ny. Elberhart”. Dua cerpen ini mengungkapkan egoisme manusia berkaitan dengan hal-hal yang bersifat jasmaniah. Tokoh “saya” dalam “Joshua Karabish” harus mengalami kegagalan hanya untuk berbuat baik kepada orang lain. Suatu ketika, “saya” dengan ikhlas ingin memberi hadiah kepada Joshua, karena memang hadiah itu—meskipun orang lain tidak tahu—sesungguhnya milik Joshua sendiri. Namun, ibu Joshua berkeras menolaknya karena menurutnya hanya hasil jerih payah sendirilah yang pantas untuk dinikmati. Barangkali, penolakan ibu Joshua sangat beralasan karena berkat penyakit Joshua yang menjijikkan dan sulit disembuhkan itu, Joshua dan ibunya sudah terlalu sering menderita akibat diasingkan orang lain. Ia (Joshua) diasingkan karena dikhawatirkan penyakitnya akan merebak ke mana-mana.

Hal yang sama juga diderita oleh Ny. Elberhart dalam cerpen “Ny. Elberhart”. Oleh banyak orang Ny. Elberhart dianggap tidak berguna sama sekali karena menderita suatu penyakit. Kendati nama Ny. Elberhart telah dipergunakan oleh “saya” untuk nama pencipta puisi-puisi “saya”, dan puisi itu sudah tersebar luas di koran dan majalah, penghinaan terhadap Ny. Elberhart tetap sama. Koran-koran yang



Sumber: Redaksi Kutukata (2020)

Gambar 12. Foto Sampul Kumpulan Cerpen *Orang-Orang Bloomington* Terbitan Noura 2016

memuat namanya tetap saja dianggap menjadi sampah dan sebagai bahan pembungkus barang. Oleh karena itu, usaha “saya” untuk membantu mengangkat harga diri Ny. Elberhart dengan cara menulis puisi dengan nama Ny. Elberhart tidak pernah berhasil. Akibatnya, tokoh “saya” merasa terjepit dan terasing akibat sikap dan sifat egoisme manusia di sekelilingnya.

Masalah moralitas demi mempertahankan eksistensi diri sebagai makhluk berbudi terlihat dalam cerpen “Keluarga M”. Melvin, kepala keluarga M dalam cerpen itu, berpendirian keras bahwa ia tidak pernah mengajari anak-anaknya untuk berbuat yang merugikan pihak lain. Ia mendidik anak-anaknya, Mark dan Martin, untuk berlaku jujur dalam segala hal. Itulah sebabnya, ketika “saya” melaporkan bahwa kedua anak itu telah berbuat jahat karena telah mencorat-coret mobil “saya”, orang tuanya (Melvin) bertahan pada pendiriannya bahwa hal itu tidak mungkin terjadi. Sikap egoisme demikian tampak misalnya dalam kutipan berikut.

“Pasti ada sebabnya”, kata Melvin dengan nada tabah. “Mereka kelahi tentu bukan tanpa sebab. Mereka berkelahi karena diperlakukan tidak benar oleh orang lain...”

“... saya pun sudah mendidik mereka, terutama Mark, untuk bertanggung jawab atas perbuatannya, untuk mengaku bersalah kalau memang bersalah, tapi harus berani berkelahi kalau dituduh bersalah secara sewenang-wenang padahal mereka benar.”
(Darma, 1980, 46)

Dalam kutipan tersebut, terlihat jelas bahwa Melvin, kepala keluarga M itu, berusaha keras untuk mempertahankan jati dirinya dan

moralnya sehingga ia menolak segala tuduhan “saya” atas kesalahan anak-anaknya. Sikap itu pula yang menyebabkan mereka menolak jasa baik “saya” ketika “saya” akan memberikan pertolongan pada saat mereka terkena musibah. Namun, sikap yang terlalu dipegang teguh hanya sekadar untuk mempertahankan moral agaknya tidak selalu menguntungkan. Karena itu, sikap semacam itu dapat menimbulkan seseorang menjadi terlalu egois, tidak menghargai keberadaan orang lain.

Sementara, persoalan egoisme manusia dalam cerpen “Yorrick” berkaitan dengan persoalan cinta dan pergaulan hidup manusia. Dikisahkan bahwa kegagalan cinta “saya” kepada dua orang gadis, Chaterine dan Caroline, disebabkan oleh karena “saya” tidak pandai bergaul. Akibat buruknya ialah “saya” kemudian bersikap keras, egois, dan dendam terhadap orang lain walaupun sesungguhnya orang lain itu, Yorrick dan Kenneth, dua pemuda rivalnya, tidak bersalah. Bahkan, karena “saya” sudah terlanda oleh rasa benci dan dendam, “saya” berjanji dalam hati untuk tidak datang—walaupun nanti diundang—ke pesta perkawinan mereka. Hal itulah yang mengakibatkan “saya” merasa terasing dan tergecet oleh kekerasan hubungan sosial antarmanusia. Jadi, dalam cerpen ini, terlihat jelas hubungan manusia dapat terjadi hanya berdasarkan kepentingan, bukan berdasarkan sikap sosial dan kemanusiaan. Hal itu terlihat jelas pada diri tokoh “saya” yang senantiasa merasa bermusuhan dengan orang lain.

Meski masih dalam koridor kekerasan hidup, cerpen “Orez” agak berbeda dengan beberapa cerpen di atas. Cerpen ini lebih berkaitan dengan eksistensi manusia sebagai ciptaan Tuhan. Agaknya permasalahan yang ditampilkan berkaitan erat dengan pernyataan bahwa “segala sesuatu yang terjadi dalam kehidupan ini memang sudah digariskan, sudah nasib, sudah menjadi kehendak yang menjadikan hidup; semua sudah ditakdirkan oleh Yang di Atas Sana, yaitu Tuhan.”

Cerpen tersebut mengisahkan liku-liku kehidupan “saya” yang mempunyai seorang anak, bernama Orez. Orez adalah seorang bocah yang cacat dan memiliki kebiasaan aneh sehingga segala tingkah lakunya membuat resah banyak orang. Memang, “saya” sadar bahwa

sebelum mengawini Hester, ibu Orez, saya akan memperoleh musibah seperti yang telah diisyaratkan oleh orang tua Hester. Akan tetapi, kendati sudah mendapatkan isyarat demikian, “saya” tetap percaya bahwa nasib manusia seluruhnya berada di tangan Yang Maha Kuasa. Nasib manusia tentulah berbeda antara orang yang satu dengan yang lainnya. Hal itu pula yang membuat “saya” merasa kelak tidak akan bernasib sama dengan keadaan rumah tangga mertuanya. Oleh karena itu, “saya” berani mengawini Hester walaupun kondisi keluarganya tidak menyenangkan.

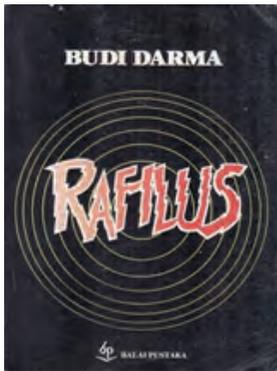
Tidak diduga, ternyata “saya” mengalami nasib sama dengan keluarga mertua. Anak “saya” yang bernama Orez ternyata cacat dan sering berbuat aneh serta meresahkan masyarakat. Hal itulah yang makin hari makin membuat “saya” gelisah dan resah sehingga muncul pikiran jahat untuk membunuh Orez. “Saya” memang sudah berusaha sabar dan tawakal, tetapi “saya” juga sadar bahwa kesabaran seseorang ada batasnya. Karena itu, wajar jika muncul niat jahat pada diri “saya”. Akan tetapi, untung saja “saya” menyadari betul bahwa Orez, darah daging “saya” sendiri, agaknya memang sudah ditakdirkan demikian. Oleh karena itu, bagaimanapun keadaan Orez harus “saya” terima dengan lapang dada karena “saya” sadar bahwa manusia tidak mungkin mampu melawan takdir.

Begitulah antara lain kecenderungan tema-tema egoik yang dapat ditangkap dalam *Orang-Orang Bloomington*, tema yang agaknya lebih dekat dengan persoalan esensi jiwa manusia. Sifat egoisme manusia dalam cerpen-cerpen itu terasa eksplisit karena kehadirannya didukung beragam permasalahan kehidupan, antara lain moral, sosial, jasmaniah, dan hakikat manusia sebagai makhluk Tuhan. Secara keseluruhan, tema-tema itu menggambarkan hakikat manusia yang paling dalam dan esensial. Pernyataan ini memang sesuai dengan konsep Budi Darma dalam bersastra. Ia menyatakan bahwa pada dasarnya tema tidak boleh tidak harus mengedepankan masalah hakikat hidup manusia.

Oleh karena itu, seperti tampak dalam hampir seluruh karyanya, baik yang absurd maupun yang realis, manusia-manusia (tokoh-

tokoh) yang digarap Budi Darma adalah manusia sebagai manusia, bukan manusia sebagai makhluk sosial. Jadi, konsekuensinya, yang tampak eksplisit adalah jiwa, emosi, dan pencarian jati diri, sehingga kesan yang muncul berupa kesengsaraan, keterasingan, kegelisahan, dan/atau kegilaan manusia dalam menghadapi lingkungan yang keras, kejam, dan tanpa perikemanusiaan. Gambaran itu tidaklah keliru jika kita menghubungkannya dengan kondisi zaman modern sekarang ini. Dalam kehidupan yang makin keras ini tampak jelas manusia makin tidak mampu memahami jati dirinya.

Novel *Rafilus* Budi Darma: Pengungkapan Misteri Takdir⁴⁵



Sumber: Darma (1988)

Gambar 13. Foto Sampul Novel *Rafilus* Terbitan Balai Pustaka (1988)

Pada dasarnya, sastra dapat menimbulkan rasa sakit, takjub, dan syahdu. Sastra menimbulkan rasa sakit karena pada kenyataannya kita sering melihat banyak sekali manusia yang aneh, gila, mementingkan dirinya sendiri, dan sia-sia dalam pergumulan untuk menentukan identitas dirinya. Sastra juga menimbulkan rasa takjub karena pada galibnya, sastra menggambarkan manusia-manusia yang terlalu baik yang mungkin tidak terjangkau oleh kenyataan sehari-hari. Sastra juga menimbulkan rasa syahdu karena nostalgia pengarang adalah nostalgia yang tidak mungkin tercapai. Makin

baik suatu karya sastra, makin banyak karya tersebut menimbulkan rasa sakit, takjub, dan syahdu; makin universal pula masalah yang diungkapkan di dalamnya (cinta kasih, ambisi, kebencian, kematian, kesepian, dan sebagainya).

Begitulah sinyalemen Budi Darma dalam buku *Solilokui* (Gramedia, 1983). Sinyalemen ini tidaklah berlebihan karena hampir seluruh karya sastra yang baik selalu mengungkapkan masalah-masalah yang kompleks seperti kompleksnya perpaduan rasa sakit, takjub, dan syahdu. Hanya sayangnya, kata Budi Darma, karya yang demikian

45 Versi awal tulisan ini pernah dimuat di harian *Kedaulatan Rakyat*, 27 November 1988; dan sebagian dikutip untuk *endorsement* penerbitan novel *Rafilus* oleh Penerbit Noura (2017).

di Indonesia belum banyak. Karya-karya yang ada umumnya hanya mengungkapkan salah satu dari tiga hal tersebut. Bahkan, apa yang diharapkan mengenai sastra yang seharusnya mengungkapkan masalah hidup, filsafat, dan ilmu jiwa, tampaknya juga belum menjadi tradisi dalam penulisan sastra oleh pengarang-pengarang Indonesia.

Konsep pemikiran tersebut memang secara konsisten dibuktikan Budi Darma dalam novel keduanya *Rafilus* diterbitkan pada 1988 oleh Balai Pustaka. Kalau kita amati lebih saksama, novel itu mengungkapkan suatu persoalan yang merupakan perpaduan dari rasa sakit, takjub, dan syahdu. Dikatakan demikian karena ambisi, angkara murka, dan keadaan masyarakat yang tidak beres begitu ditonjolkan sehingga kita seolah-olah dibawa ke suatu situasi sosial yang di dalamnya penuh dengan manusia-manusia yang sakit jiwa. Selain itu, jiwa tokoh-tokoh yang aneh, menentang logika, jungkir balik, dan perilaku yang tidak waras juga digunakan untuk menguak sifat dasar manusia sehingga kita takjub dibuatnya. Sementara itu, dapat dirasakan pula adanya cerminan pengalaman pengarang tentang hidup dan kehidupan yang abstrak tetapi mendekati kebenaran sehingga perasaan syahdu pun muncul ke permukaan.

Itulah keunikan novel *Rafilus* yang sarat dengan nuansa eksperimen pikiran dan perasaan sebagaimana tampak pula dalam karya-karya sebelumnya (*Olenka* dan *Orang-Orang Bloomington*). Novel *Rafilus* bukan semata novel pikiran, melainkan melebihi batas rasional. Hal ini sesuai dengan prinsip bahwa jika ingin menjadi pengarang yang benar-benar pengarang, begitu kata Budi Darma, orang harus mampu memadukan antara *man of action* dan *man of thought*. Menjadi pengarang yang baik harus bisa mengintegrasikan pikiran dan keterlibatan sehingga punya amunisi yang canggih, yakni bekal pengetahuan, pengalaman, dan keterlibatan. Amunisi, keprihatinan, dan kesadaran itu akhirnya akan menjadi semacam wawasan yang menyatu dalam karya yang diciptakan.

Ketika membaca dengan saksama novel *Rafilus*, kita akan segera dikacaukan oleh pikiran-pikiran yang meloncat-loncat dari peristiwa unik satu ke peristiwa unik lainnya. Peristiwa yang dimunculkan itu

semata datang dari abstraksi sebagaimana keabstraksian kehidupan manusia. Hal demikian tentu mengundang pertanyaan, mengapa mesti abstraksi? Jawabnya, haruslah diandaikan bahwa tujuan novel, seperti halnya tujuan kehidupan, hanyalah berupa lingkaran abstraksi yang terlalu sulit untuk diformulasikan dan/atau dikonkretkan.

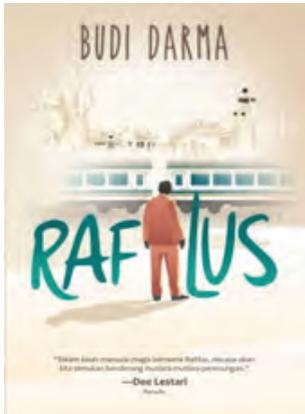
Hal itulah yang menimbulkan siklus kehidupan menjadi dramatis dan jungkir balik. Dan ternyata, dunia gambaran Budi Darma yang tidak beres itu dapat dirangkum menjadi sebuah dunia tersendiri, yaitu dunia dalam kata, dalam novel, walaupun hal itu tidak akan pernah selesai. Itu sebabnya, mengapa Budi Darma selalu mengu- mandangkan sebuah keabstraksian hidup lewat peristiwa-peristiwa dan tindakan tokoh yang aneh dan mengejutkan. Hal seperti ini pula yang disebut bahwa novel mengatasi pikiran, irasional, bahkan sampai pada takdir (Tuhan) yang eksistensinya sangat misterius. Memang, makna ketuhanan dan totalitas novel ini berkait erat dengan upaya pengungkapan misteri takdir.

Sebagaimana dikatakannya sendiri dalam “Percakapan lewat surat: Novel baru Rafilus” (Hartono, 1988) bahwa sebelum dan selama menulis, Budi Darma menyaksikan dan selanjutnya mempertanyakan, mengapa orang-orang yang berlaku baik, jujur, tidak mengumbar ambisi, nafsu, dan bersikap *nrima* ‘menerima apa adanya’ justru mendapat musibah, bahkan tidak berumur panjang? Mengapa pula justru orang yang ambisius dan egois mendapatkan rahmat, kelonggaran, dan umur panjang? Inilah misteri yang selamanya tidak dapat diterjemahkan dengan logika. Mengenai hal ini, dalam novelnya Budi Darma menyatakan:

“Siapa mereka, tidak ada gunanya dia mengatakan. Apa pun yang terjadi, dia tidak mempunyai wewenang untuk menggugat ketidakadilan. Dia tidak mempunyai hak untuk mempertanyakan mengapa orang-orang yang tidak mempunyai otak justru dapat mengatur hidupnya sesuai dengan seleranya” (Darma, 1988, 94).

Dalam menjawab pertanyaan tersebut, kemudian Budi Darma menyatakan,

“Dengan kemauan untuk maju, ketidakkbodohan dan kekerasan kerjanya, seharusnya ia mempunyai hak untuk memperoleh harkat lebih baik. Dia tidak mempunyai fasilitas lain kecuali melata, sebab takdir sudah menentukan demikian. Dan takdir tidak dapat diperdebatkan, sebab takdir tidak mempunyai keadilan dan timbang rasa” (Darma, 1988, 94).



Sumber: Darma (2017)

Gambar 14. Foto Sampul Novel *Rafilus* Terbitan Noura (2017)

karena ternyata semua hal yang dilakukannya selalu sial. Demikian juga kesialan Pawestri yang tidak pernah tercapai cita-citanya untuk mempunyai anak. Namun, sebaliknya, tokoh bernama Jumarub, seorang yang kaya raya dan dengan tipu dayanya selalu membuat orang lain hancur, atau si Van der Klooning dan Jan van Kraal yang tidak pernah jera menindas orang-orang kecil, malahan makin jaya dan kaya, bahkan makin terhormat.

Hal lain yang perlu dicatat ialah bahwa berkat novel *Rafilus*, kedudukan Budi Darma sebagai sastrawan yang memiliki gaya dan ciri khas makin kokoh. Gaya dan ciri khas Budi Darma yang membedakannya dengan para pengarang lain adalah kegemarannya menampilkan tokoh-tokoh yang keras, kejam, tanpa perikemanusiaan tetapi jujur, dan memanfaatkan bahasa yang bernuansa keras,

Ungkapan itulah yang disampaikan lewat tokoh Pawestri kepada Tiwar (si aku, narator) yang pada saat itu Tiwar sedang mengalami berbagai konflik dalam menghadapi bayang-bayang Rafilus.

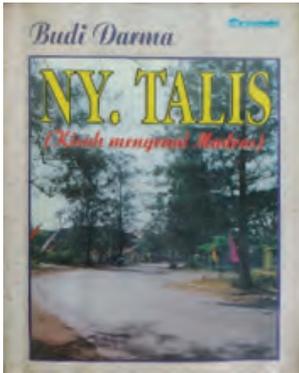
Hal-hal yang secara implisit mengungkapkan persoalan misteri kehidupan tersebut dapat dilacak lewat berbagai peristiwa yang dilakukan oleh tokoh-tokoh, di antaranya Munandir, seorang opas pos. Kendati selama ini Munandir telah bekerja dengan rajin, tekun, dan keras, ia tetap tidak pernah memperoleh kebahagiaan

lepas dari eksotisme, dan penyajiannya yang sangat detail. Hal yang membedakannya dengan karya-karya Budi Darma sebelumnya adalah dalam hal penggunaan perspektif cerita. Budi Darma mengakui bahwa *Rafilus* sesungguhnya adalah novel tentang penulisan novel.

Mengapa demikian? Jawabnya dapat ditelusuri melalui kesaksian tokoh Tiwar terhadap sosok Rafilus. Kesaksian itulah yang kemudian memerangkap pikiran dan otak Tiwar sehingga segala tingkah laku dan tindakannya selalu dibayangi oleh kehadiran Rafilus. Rafilus adalah seorang pengarang (novelis), dan untuk menelusuri bagaimana proses Rafilus mengarang, pikiran dan otak Tiwar terseret ke dalam proses itu sendiri. Karena itu, di situ terjadi proses dua kali karena novel *Rafilus* mengungkapkan proses Rafilus mengarang novel yang berjudul *Bambo*.

Demikian kesan terakhir ketika membaca *Rafilus*. Jika dilihat komposisi (struktur) dan situasi-situasi plotnya, agaknya Budi Darma masih menggunakan cara yang sama ketika menulis *Olenka*. Sebagaimana halnya *Olenka*, novel *Rafilus* juga dilengkapi dengan daftar isi—yang dibagi ke dalam bab-bab dan subbab-subbab—seperti halnya karya ilmiah. Dalam *Olenka* bab mengenai “dunia nonfiksi” yang memaksa pembaca untuk memasukkannya ke dalam “dunia fiksi” hanya ditampilkannya dalam dua bab terakhir (“Bagian VI: Asal-usul Olenka” dan “Bagian VII: Catatan”), sedangkan dalam *Rafilus*, “dunia nonfiksi” itu ditampilkan dalam tiga bab, yakni “Exordium”, “Abstraksi”, dan “Catatan”. Oleh karena itu, unsur-unsur (perilaku) karnival sebagaimana dikonsepsikan Bakhtin memungkinkan novel *Rafilus* menjadi sebuah “pertunjukan indah” seperti halnya novel polifonik yang mengandung banyak suara, gagasan, dan pandangan.

Novel *Ny. Talis* Budi Darma: Perlu Penerangan Eksistensi⁴⁶



Sumber: Darma (1996)

Gambar 15. Foto Sampul Novel *Ny. Talis* Terbitan Grasindo (1996)

Ny. Talis (*Kisah Mengenai Madras*) adalah novel ketiga karya Budi Darma. Novel tersebut ditulis di Bloomington, Indiana, Amerika Serikat dalam waktu relatif singkat, yakni dua bulan, mulai tanggal 9 November 1990 sampai 8 Januari 1991, pada saat Budi Darma sedang bertugas melakukan penelitian tentang modernisme sastra Inggris dan Amerika. Akan tetapi, novel dengan ketebalan 233 halaman tulisan tangan itu (setelah terbit menjadi 267 halaman) baru diterbitkan Grasindo, Jakarta, pada 1996.

Membaca *Ny. Talis* memang terasa berbeda dengan membaca *Olenka*, *Rafilus* atau membaca *Orang-Orang Bloomington*. Di dalam dua novel dan cerpen-cerpen sebelumnya, kita akan dihadapkan pada sekian banyak fantasi dan imaji-imaji liar, keras, aneh, dan menegangkan, sedangkan novel terakhirnya ini, kita hanya disuguhi sesuatu yang biasa saja. Benar bahwa gaya Budi Darma dalam bercerita dan kepiawaiannya membangun peristiwa yang sensasional masih demikian khas. Akan tetapi, cara penyajian seperangkat fakta sastra

⁴⁶ Versi awal tulisan ini pernah dimuat di harian *Kedaulatan Rakyat* (1996), kemudian menjadi bagian dari buku *Membaca Sastra, Membaca Kehidupan* terbitan Hikayat Publishing, (2011).

sebagaimana biasa ditampilkan dalam karya-karya sebelumnya tidak terlihat kental dalam novel ini.⁴⁷

“Ya... ya... saya kira *Ny. Talis* berbeda dengan karya-karya lain terdahulu. Meskipun masalahnya sama, yakni tentang pencarian identitas dan jati diri manusia, tetapi cara penceritaannya berlainan. Lebih realistis, lebih mendekati kehidupan sehari-hari,” demikian pengakuan Budi Darma dalam sebuah wawancara dengan dua orang wartawan *Surabaya Post*, Adriono dan Gatot Susanto, pada 14 Juli 1991.

Memang benar bahwa *Ny. Talis* mengungkapkan sebuah persoalan identitas dan jati diri yang selamanya tidak pernah akan dapat dipecahkan oleh manusia. Mengapa demikian? Sebab, persoalan identitas dan jati diri hanyalah berupa serangkaian pertanyaan yang tidak mungkin terjawab. Mengapa manusia harus lahir, mengapa manusia makin lama makin tua, dan mengapa manusia harus mati? Mengapa seseorang mempunyai takdir yang lebih baik atau lebih buruk daripada orang lain? Mengapa pula orang yang baik hati mempunyai nasib buruk dan sebaliknya yang buruk justru bernasib baik? Pertanyaan-pertanyaan inilah yang disodorkan Budi Darma kepada kita (manusia) dalam dan lewat novel ini. Itulah sebabnya, yang kita jumpai ketika kita mencoba untuk menerobos simbol-simbol fiktional ciptaan Budi Darma ini hanyalah semacam perpaduan sekian banyak masalah di seputar esensi dalam batin dan jiwa seperti emosi, kebenaran, cinta kasih, ketakutan, kebahagiaan, dan sejenisnya.

Jika diamati kisah tokoh-tokoh di sepanjang alur cerita, yaitu tokoh Madras, *Ny. Talis* (perias pengantin), Santi Wedanti (penyanyi), Wiwin (pelukis), dan sebagainya, dapat ditemukan beragam perso-

47 Kecenderungan karnivalisasi, terutama karnivalisasi eksternal sebagai ruang bermain “dunia nonfiksi” (aspek tak-cerita) seperti tampak dalam *Olenka* dan *Rafilus*, tidak tampak dalam novel ini (*Ny. Talis*). Memang, dalam novel ini masih terdapat bab-bab (bagian dan sub-subbagian) seperti dalam dua novel sebelumnya. Akan tetapi, bagian dan sub-subbagian itu dihadirkan secara wajar karena semuanya digunakan untuk membangun “dunia fiksi” (aspek cerita) dalam novel. Hal ini menguatkan perubahan gaya Budi Darma dalam bertutur lewat novel.

alan yang bergayut erat dengan keberadaan atau eksistensi manusia. Berbagai persoalan eksistensi manusia itu antara lain tampak dalam beberapa ungkapan berikut.

“... Barulah, tadi malam, saya memperoleh mimpi yang nyaman. Tapi, setelah mimpi berlalu, saya jadi ragu, apakah mimpi saya benar ada. Maka, begitu bangun saya lari ke cermin. Saya lihat, saya ada. Tapi, benarkah laki-laki itu ada? Kalau benar ada, mengapa mimpi saya seolah menjadi tidak ada?”

Madras pernah menghadiri sebuah ceramah Guru Besar Matematika mengenai ada dan tidak ada. Maka, di bawah tulisan Santi Wedanti dia menulis, “Yang ada, itu ada. Yang tidak ada, itu ada.” (Darma, 1996, 37).

“Dia heran. Sejak dia masih kecil, setiap kali melihat upacara pemakaman, dia merasa bahwa apa yang dia lihat sama sekali tidak nyata. Pernah dia menyaksikan upacara pemakaman dari helikopter. Cuaca sedang baik. Dan tanpa peduli apakah dia mengganggu jalannya upacara atau tidak, dia terbang rendah. Tetapi dia merasa, bahwa pandangan matanya tertutup oleh kabut. Upacara pemakaman bagi dia adalah peristiwa nyata yang tidak pernah nampak nyata.” (Darma, 1996, 77).

“Justru itu, Anggle. Tidak ada sesuatu yang tidak ada, yang berbicara kepada sesuatu yang tidak ada, mengenai sesuatu yang tidak ada.” (Darma, 1996, 113).

Kisah dalam novel *Ny. Talis* sesungguhnya sangat sederhana, yaitu sejarah perjalanan hidup tokoh utama Madras mulai dari lahir ke dunia, menjadi dewasa, menjalin cinta, menikah, mempunyai anak, cucu, menjadi tua, sampai pada akhirnya meninggal. Akan tetapi, di setiap jengkal peristiwa yang membangun struktur plotnya terdapat dialog, monolog, dan deskripsi-deskripsi yang mengungkapkan konsep dan pemikiran filosofis. Secara eksplisit, tampak bahwa seluruh kisah dalam novel itu telah dijiwai oleh pernyataan yang digambarkan dalam bagian awal novel (bagian I/1) berikut.

“Tengoklah kembali sejarah Perang Dunia II. Kita pasti akan menemukan nama Benito Amilcare Mussolini. Dialah diktator Itali. Bersama-sama dengan Jerman dan Jepang, dia berusaha merangsak dunia. Dialah yang mula-mula tumbang, sebelum akhirnya disusul oleh hancurnya Jerman dan runtuhnya Jepang. Apa yang dia katakan setelah dia terkapar, tidak punya harga, dina, dan melata? “Inilah takdir saya. Dari debu, naik ke kekuasaan. Dan dari kekuasaan, kembali ke debu.”

Dia berbicara mengenai dirinya sendiri. Ambisi, kejayaan, dan kehancuran. Itulah yang dia bicarakan. Dia lupa bahwa manusia, jadi bukan hanya dia, memang berasal dari tanah. Dan karena berasal dari tanah, mau tidak mau manusia akan kembali ke situ.

Oleh karena itu terceritalah, ada seorang anak bernama Madras. Setiap hari dia melihat debu beterbangan. Dan setiap hari dia berhadapan dengan alam. Sering dia mendengar suara hujan mendayu, melihat jenazah diangkut ke makam, dan merasakan panasnya siang dan dinginnya malam. Naluri dia sudah berkata, bahwa alam kadang-kadang lunak, kadang-kadang tidak.” (Darma, 1996, 1).

Dalam kutipan tersebut, digambarkan dengan jelas perihal sejarah Perang Dunia II di Eropa. Seorang diktator Italia, bernama Benito Amilcare Andrea Mussolini, di tengah kehancurannya berkata kepada dirinya sendiri, “Inilah takdir saya. Dari debu, naik ke kekuasaan. Dan dari kekuasaan, kembali ke debu.” Dalam kutipan tersebut juga terdapat pernyataan, “Dan karena berasal dari tanah, mau tidak mau manusia akan kembali ke situ.” Pernyataan demikian mengindikasikan bahwa berbagai persoalan yang muncul dalam novel *Ny. Talis* berkait erat dengan konsep filsafat eksistensi. Lagi pula, kata Budi Darma, eksistensialisme dalam sastra memang timbul akibat kesengsaraan yang diciptakan oleh Perang Dunia II di Eropa.

Para eksistensialis antara lain berpandangan bahwa pada hakikatnya manusia sebagai eksistensi selalu berada dalam “situasi-situasi

batas”. Itulah sebabnya, sejak awal hingga akhir, tokoh-tokoh dalam *Ny. Talis* tidak mampu menjawab berbagai pertanyaan yang muncul dan/atau disodorkan kepadanya. Mengapa mereka tidak mampu menjawab? Hal itu terjadi tidak lain karena manusia senantiasa berada dalam “situasi-situasi batas” yang selamanya tidak pernah dapat dijelaskan.

Demikianlah, akhirnya, yang terlihat dalam novel ketiga Budi Darma hanya suatu proses, yaitu proses mencari dan terus mencari. Dalam hal ini tokoh-tokohnya terus mencari jawaban—kendati tidak pernah berhasil—atas pertanyaan yang berkaitan dengan keberadaan (eksistensi), jati diri, atau identitasnya. Untuk mengetahui lebih jauh tentang hal ini, sekaligus apabila berhadapan dengan pertanyaan *bagaimana manusia itu seharusnya*, hanya dapat dilacak dan diterangkan melalui konsep dan penerangan-penerangan (filsafat) eksistensialisme (Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, atau yang lain). Namun, tentu saja, hal ini perlu penelitian dan pemahaman lebih lanjut.

Riwayat dan Karier Budi Darma: Mencintai Sastra Sepanjang Hayat⁴⁸



Sumber: Budi Darma (2022)

Gambar 16. Foto Budi Darma

karier Budi Darma hingga menjelang wafatnya pada 21 Agustus 2021.

Di Rembang, Jawa Tengah, pada 25 April 1937, Budi Darma lahir sebagai putra keempat dari enam bersaudara (semua laki-laki) dari pasangan Darmo Widagdo dan Sri Kunmaryati. Budi Darma berasal

Perihal riwayat hidup dan karier kepengarangan Budi Darma sebenarnya telah ditulis oleh Wahyudi Siswanto dalam buku *Budi Darma: Karya dan Dunianya* terbitan Grasindo, (Siswanto, 2005). Akan tetapi, riwayat dan karier itu hanya diungkap sampai dengan tahun 2003 ketika Wahyudi Siswanto menulis disertasi tentang Budi Darma dan karya sastranya. Oleh sebab itu, walau disajikan secara ringkas, tulisan ini mencoba—meski hanya terbatas pada data-data yang penulis miliki—mencatat kiprah dan

48 Versi awalnya tulisan ini telah dimuat di Kakilangit 60 (Sisipan *Horison*), Januari 2002, dengan judul “Sejak SMP Membaca Karya Sastra Dunia”. Dalam tulisan versi awal itu karier Budi Darma hanya diungkap sampai dengan tahun 2001, sedangkan dalam tulisan ini, meski hanya ringkas, karier Budi Darma diungkap sampai dengan menjelang akhir hayatnya.

dari sebuah keluarga “biasa” karena ketika itu sang ayah hanya seorang pegawai kantor pos. Setelah berusia tiga bulan, Budi Darma kecil dibawa ke Bandung karena pada saat itu Darmo Widagdo, sang ayah, ditugaskan di Bandung.

Sebagai pegawai negeri, ayah Budi Darma memang sering dipindahtugaskan ke berbagai kota (Jombang, Yogyakarta, Bandung, Semarang, Kendal, Kudus, dan Salatiga). Karena itu, sebagai anak yang harus selalu mengikuti orang tua ke mana mereka hidup, Budi Darma pun mengalami kehidupan di berbagai kota itu. Namun, akibat lain yang diderita karena selalu berpindah-pindah tugas ialah sampai meninggalnya orang tua Budi Darma tidak memiliki rumah sendiri (selalu tinggal di rumah dinas, atau mungkin mengontrak rumah). Itulah sebabnya, Budi Darma mengaku berasal dari keluarga biasa.

Boleh dikatakan Budi Darma nyaris tidak mengalami hambatan dalam meniti karier pendidikan kendati berasal dari keluarga biasa. Setelah tamat dari sekolah rakyat (SR) di Kudus (1950), Budi Darma masuk ke SMP negeri di Salatiga. Ketika itu, memang ayah Budi Darma sedang bertugas di Salatiga. Sejak di Salatiga, Budi Darma mulai gemar membaca, bukan hanya buku pelajaran sekolah, melainkan juga buku-buku sastra Indonesia dan asing. Di perpustakaan pemerintah yang tidak jauh dari tempat tinggalnya, Budi Darma lebih sering menghabiskan waktu luangnya untuk membaca karya-karya Pramoedya Ananta Toer, Idrus, Merari Siregar, Suman H.S., dan lainnya. Dengan kemampuan bahasa Inggris yang diakuinya pas-pasan, ia juga membaca karya-karya Karl May, Hector Malot, Alexander Dumas, dan sebagainya. Bahkan, kisah dalam salah satu cerpen Rusia (berbahasa Inggris) yang berjudul *The Darling* masih diingatnya sampai sekarang. Tokoh dalam cerpen itu sedikit banyak juga memiliki hubungan dengan Olenka dalam novelnya *Olenka* (diterbitkan oleh Balai Pustaka pada 1983).

Setamat dari SMP negeri di Salatiga (1953), Budi Darma melanjutkan ke salah satu SMA negeri di Semarang. Ketika itu, di Salatiga belum ada SMA. Karenanya, saat SMA, ia harus berpisah dengan orang tua yang masih dinas di Salatiga. Sejak SMA, karier Budi Darma

di bidang tulis-menulis mulai berkembang. Di usia sekitar tujuh belas tahun, ia sudah menjadi redaktur budaya di surat kabar *Tanah Air* di Semarang. Karier itu dijalani dengan tekun sampai tamat SMA tahun 1956. Karena semangat belajarnya begitu menggebu, setamat SMA, ia berkemauan keras untuk melanjutkan studi ke perguruan tinggi. Namun, sayang sekali, tidak lama setelah tamat SMA, Budi Darma kemudian jatuh sakit sehingga harus beristirahat selama setahun.

Istirahat selama setahun tidak hanya disebabkan Budi Darma sakit, tetapi juga oleh kesempatan memperoleh beasiswa sudah tutup karena terlambat. Mengapa harus mencari beasiswa? Menurut Budi Darma, karena orang tua sudah tidak sanggup lagi membiayai kuliah, saat itu sang ayah sudah pensiun dari pegawai pos. Barulah pada tahun 1957, Budi Darma resmi menjadi mahasiswa Jurusan Sastra dan Kebudayaan Barat, Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada. Semua itu tidak lepas dari jasa Prof. Nugroho Notosusanto, sang paman. Prof. Nugroho Notosusanto adalah suami tante Budi Darma; istri Nugroho Notosusanto adalah adik kandung ayah Budi Darma.

Selama menjadi mahasiswa di Yogyakarta, Budi Darma tinggal di rumah Prof. Nugroho Notosusanto. Saat itu, Nugroho Notosusanto adalah dosen UGM. Sebagai seorang dosen, ia memiliki cukup banyak buku. Itulah yang membuat “kerasan” Budi Darma selama tinggal di rumah pamannya. Di situ pula tumbuh keintelektualan Budi Darma. Sebagai intelektual muda yang selalu ingin maju, ia menyalurkan bakat-bakatnya dengan cara menulis di media massa. Pada saat itu—dan ini telah dimulai sejak SMA—ia gemar menulis puisi dan cerpen, dan akhirnya karya-karyanya dimuat di media Yogyakarta (*Budaya, Contact, Gama, Gadjah Mada, Basis, Gema Mahasiswa, dan Minggu Pagi*), Jakarta (*Roman, Horison, Tjerita, Forum, Matra, dan Kompas*), dan Surabaya (*Jawa Pos dan Gelora*). Saat masih mahasiswa, Budi Darma juga menjadi redaktur *Gama*. Sebagai redaktur, ia sering mengikuti berbagai pertemuan di berbagai kota (Bandung, Yogyakarta, Semarang, Jakarta, dan sebagainya).

Berkat minatnya yang besar di bidang seni, sastra, dan budaya, Budi Darma lalu banyak bergaul dan berbincang tentang seni dan

sastra bersama Subagyo Sastrowardoyo, W.S. Rendra, dan Sapardi Djoko Damono. Saat itu, mereka sama-sama menjadi mahasiswa UGM. Oleh karena itu, saat menjadi mahasiswa, Budi Darma sangat sibuk. Kesibukannya tidak terlalu menghambat studinya, tetapi justru memacu kemauan belajarnya. Itulah sebabnya, tidak lebih dari tujuh tahun, Budi Darma diwisuda menjadi sarjana (1963). Sebagai wisudawan terbaik, ia memperoleh penghargaan berupa Bintang Bhakti Wisuda, sebuah penghargaan yang diberikan kepada mahasiswa terbaik di bidang pendidikan dan pengabdian pada masyarakat.

Berkat prestasinya yang membanggakan, setamat studinya di UGM Budi Darma banyak mendapat tawaran pekerjaan. Oleh dosennya yang warga negara Kanada, Budi Darma ditawarkan untuk mengajar di IKIP Negeri Semarang. Namun, karena sesuatu hal, akhirnya gagal. Lalu datang lagi tawaran dari Prof. Siti Baroroh Baried (almarhumah) yang saat itu menjabat Dekan Fakultas Sastra UGM. Oleh Prof. Baroroh, Budi Darma ditawarkan untuk menjadi dosen di IKIP Negeri Surabaya. Tawaran inilah yang kemudian diterima, dan sejak 1 Oktober 1963 hingga akhir hayatnya, Budi Darma masih resmi menjadi warga Universitas Negeri Surabaya (dulu IKIP).

Selama tinggal di kota Surabaya, ketika itu masih membujang, Budi Darma tidak banyak berkarya. Ia sibuk mengajar. Karena teman bujangnya demikian banyak dan mereka sering menginap di kamarnya, gaji Budi Darma habis hanya untuk jajan dan nonton bersama. Ia tidak banyak menulis karena hidupnya tidak teratur, selain memang situasi kebudayaan saat itu tidak menguntungkan akibat berpengaruhnya kelompok Lekra yang dikuasai Partai Komunis. Meski demikian, Budi Darma mengaku situasi kehidupan selama membujang di Surabaya juga banyak mengilhami cerpen-cerpen yang ditulis setelah ia menikah, antara lain, cerpen "*Kitri*" dan "*Pistol*" (1970).

Budi Darma menikahi gadis bernama Sita resmi (bukan mantan istri Rendra) pada 14 Maret 1968. Dari pernikahannya, lahir tiga anak, Diana, Guritno, dan Hananto Widodo. Setelah berkeluarga, Budi Darma rajin menulis tidak hanya karya kreatif imajinatif—terutama

cerpen—tetapi juga artikel, esai, atau makalah untuk berbagai diskusi dan seminar. Sejak awal 1970-an, ia produktif menulis, terutama cerpen, dan dimuat di berbagai media bergengsi seperti *Horison*. Sejak itu, ia dikenal sebagai pengarang pembaharu, terutama ketika cerpen panjangnya “Kritikus Adinan” dimuat *Horison*. Selain itu, ia juga rajin mengisi acara sastra di RRI Semarang, Yogyakarta, dan Surabaya, serta TVRI di Surabaya.

Berkat memperoleh beasiswa dari East West Centre bersama Sapardi Djoko Damono, Budi Darma belajar ilmu budaya dasar di University of Hawaii, Honolulu (1970–1971). Sebelum, selama, dan sesudah mengikuti program Hawaii, Budi Darma banyak menulis cerpen. Cerpennya “Sahabat Saya Bruce” (1973) antara lain ditulis dengan latar cerita di Hawaii. Cerpen-cerpen lainnya kemudian dimuat di *Horison* “Edisi Khusus Budi Darma” (April 1974). Edisi itu khusus memuat cerpen, wawancara, dan tanggapan atas karya-karya Budi Darma.

Bulan Agustus 1974, dengan sponsor Fulbright, Budi Darma pergi ke Indiana University, Bloomington, Amerika Serikat. Dengan tesis *The Death and The Alive*, ia meraih gelar *Master of Arts in English Creative Writing* pada November 1975. Puncak karier pendidikannya ialah dengan disertasi berjudul *Character and Moral Judgment in Jane’s Austin Novel*, Budi Darma memperoleh gelar Doktor di Indiana University, Bloomington, tahun 1980. Gelar tersebut diperoleh hanya dalam waktu kurang lebih 4 tahun (1976–1980).

Masih dalam tahun yang sama (1980), Budi Darma ke Indiana University lagi, bukan sebagai mahasiswa, tetapi sebagai *visiting research*. Karena selama belajar dan tinggal di Amerika menunjukkan prestasi, Budi Darma terpilih sebagai salah seorang mahasiswa berprestasi sehingga dicatat dalam buku *Who’s Who in the World* (1982/1983). Dari pengalaman selama belajar dan bermasyarakat dengan orang-orang Bloomington (AS), Budi Darma menghasilkan beberapa cerpen yang dikumpulkan dalam buku *Orang-Orang Bloomington* (1980) dan novel *Olenka* (1983).

Sebelum terbit, naskah novel *Olenka* diikutsertakan dalam Sa-yembara Mengarang Roman (Novel) Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) 1980. Hasilnya ternyata membanggakan, yakni sebagai pemenang utama. Setelah diterbitkan Balai Pustaka, *Olenka* juga mendapat Hadiah Sastra 1983 dari DKJ. Setahun kemudian (1984), berkat novel *Olenka*, Budi Darma memperoleh SEA Write Award dari Kerajaan Thailand. Bahkan, novel tersebut juga menyabet Hadiah Sirikit.

Budi Darma pernah berkali-kali menduduki jabatan di IKIP Negeri Surabaya, antara lain, sebagai Ketua Jurusan Sastra Inggris, Dekan FKSS, dan puncaknya menjadi Rektor (1984–1987). Di sela-sela kesibukannya, ia juga dipercaya sebagai anggota Dewan Kesenian Surabaya dan sebagai dosen terbang di Universitas Negeri Jember. Selain itu, di sela-sela kesibukan pulang-pergi ke luar dan dalam negeri untuk memberikan ceramah dalam berbagai seminar, ia masih menulis beberapa cerpen dan novel. Bahkan, novel keduanya, *Rafilus* (Balai Pustaka, 1988), juga ditulis ketika ia mengikuti serangkaian perjalanan dalam rangka English Studies Summer di Cambridge University. Namun, karena belum selesai, penulisan novel itu dilanjutkan di Singapura, Jakarta, dan selesai di Surabaya. Novel ketiganya, *Ny. Talis*, digarap juga (dalam waktu 2 bulan) ketika ia selama 6 bulan tinggal di Bloomington (1990/1991).

Nyata bahwa sumbangan Budi Darma dalam kancah sastra Indonesia cukup besar. Karya cerpen dan novelnya dianggap banyak orang sebagai karya yang “membawa corak baru”. Konsekuensinya, karya-karya Budi Darma ditanggapi banyak pihak, baik sebagai bahan diskusi di surat kabar dan majalah maupun sebagai bahan ceramah, skripsi, tesis, dan disertasi para mahasiswa sastra. Di samping menulis sastra dalam bahasa Indonesia, Budi Darma juga menulis dalam bahasa Inggris dan dipublikasikan di Bloomington, Indiana, Amerika Serikat.

Berbagai karya esainya tentang sastra dan kebudayaan juga banyak dibentangkan di berbagai majalah, seminar, lokakarya, atau kongres, dan sebagian telah diterbitkan menjadi buku. Tiga buku kumpulan esainya adalah *Solilokui* (1983), *Sejumlah Esai Sastra* (1984),

dan *Harmonium* (1995). Buku *Pengantar Teori Sastra*, yang semula diterbitkan Pusat Bahasa, pada tahun 2019 dan 2021 diterbitkan ulang oleh Penerbit Kompas. Budi Darma tidak hanya menulis sastra, tetapi juga buku umum di antaranya *Sejarah 10 November 1945* (Pemda Jawa Timur, 1987) dan *Culture in Surabaya* (IKIP Surabaya, 1992).

Sebagai novelis, cerpenis, esais, budayawan, ahli sastra, dosen, dan sebagai warga negara serta kepala keluarga yang baik, hingga menjelang akhir hayatnya, Budi Darma masih tetap menunjukkan aktivitasnya di bidang seni, sastra, dan budaya, baik di luar maupun dalam negeri. Berkat kelebihanannya yang “menumpuk” itulah, hadiah dan penghargaan banyak diterimanya. Penghargaan-penghargaan tersebut di antaranya adalah sebagai berikut:

- 1) Bintang Bakti Wisuda Fakultas Sasdaya UGM 1963,
- 2) Hadiah Pertama Sayembara Mengarang Roman DKJ 1980,
- 3) *Olenka* sebagai Novel Terbaik 1983,
- 4) Hadiah Sastra Balai Pustaka 1984,
- 5) penghargaan SEA Write Award dari Kerajaan Thailand atas bukunya *Orang-Orang Bloomington* 1984,
- 6) penghargaan dari Walikota Surabaya 1990,
- 7) penghargaan dari Gubernur Jawa Timur 1993 dan 2003,
- 8) Anugerah Seni dari Pemerintah RI 1993,
- 9) cerpen “Derabat” menjadi Cerpen Terbaik Pilihan Kompas 1999,
- 10) cerpen “Mata yang Indah” menjadi Cerpen Terbaik Pilihan Kompas 2001,
- 11) Penghargaan Kesetiaan Berkarya dari Kompas 2003,
- 12) Satyalencana Kebudayaan dari Pemerintah RI 2003,
- 13) Anugerah Sastra Mastera di Brunei Darussalam 2011,
- 14) cerpen “Laki-Laki Pemanggul Goni” sebagai Cerpen Terbaik Pilihan Kompas 2012, dan
- 15) penghargaan Darmatama Sastra dari Badan Bahasa sebagai Sastrawan Berdedikasi 2020.

Selain itu, di tengah kesibukannya menjadi sastrawan dan dosen di Unesa, Budi Darma juga sempat menjadi *chief editor* buku *Modern Literature of ASEAN* terbitan Committee on Cultural Information (COCI) ASEAN 2000. Buku ini berisi perbincangan sastra di tujuh negara ASEAN (Indonesia, Singapura, Brunnei Darussalam, Thailand, Vietnam, Filipina, dan Malaysia). Sebelumnya (hingga 1999), Budi Darma juga disibukkan menjadi pembimbing penulisan esai dan karya sastra (cerpen) bagi calon-calon penulis pada kegiatan MASTERA (Majelis Sastra Asia Tenggara) hasil kerja sama Indonesia, Malaysia, dan Brunnei Darussalam.

Sejak 2007, di Unesa Surabaya, status Budi Darma telah menjadi Guru Besar Emeritus. Meski demikian, hingga 2021, ia masih rajin menulis cerpen di *Kompas*. Hampir di setiap penerbitan buku *Cerpen Pilihan Kompas*, salah satu cerpen Budi Darma masuk dalam buku tersebut. Kemudian, cerpen-cerpen tersebut dikumpulkan dalam buku *Hotel Tua* (Penerbit Buku Kompas, 2017). Sementara, beberapa cerpen yang ditulis sebelumnya dibukukan dalam *Fofo dan Senggring* (Grasindo, 2005).

Dalam waktu empat tahun terakhir, cerpen “Tukang Cukur” masuk dalam buku *Cerpen Pilihan Kompas 2016*; cerpen “Tarom” masuk dalam *Cerpen Pilihan Kompas 2017*; cerpen “Lorong Gelap” masuk dalam *Cerpen Pilihan Kompas 2018*; cerpen “Tamu” masuk dalam *Cerpen Pilihan Kompas 2019*; dan cerpen “Kita Gendong Bergantian” masuk dalam *Cerpen Pilihan Kompas 2020*. Sementara, hingga menjelang akhir hayatnya, Budi Darma masih menulis dan menerbitkan cerpen “Kematian Seorang Pelukis” di *Kompas*, 4 Juli 2021. Beberapa cerpen tersebut kemudian oleh PT Gramedia Pustaka Utama diterbitkan dalam buku *Atavisme* (Maret, 2022). Buku kumpulan cerpen ini memuat tujuh belas cerpen yang ditulis dan belum dibukukan sejak 2010 hingga 2021. Terakhir, buku kumpulan cerpen *Orang-Orang Bloomington* telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris oleh Tiffany Tsao dan diterbitkan oleh Penguin Classics dengan judul *People from Bloomington* (2022).

Karier dan kiprah yang begitu panjang tersebut menunjukkan bahwa Budi Darma hampir tidak pernah tidak bergulat, bergelut, dan berdedikasi di bidang sastra. Karena itu, sastrawan berkelas sosial *metropolitan superculture*, *menengah kota urban middle class*, atau *a state-dependent middle class* yang tetap berkepribadian Indonesia (Jawa) itu tidak pernah berhenti mencintai sastra di sepanjang hayatnya. Itulah Budi Darma, sastra memang telah menjadi darah daging dan mengalir dalam setiap napasnya.

Indeks

- absurd, 3, 117, 118, 124, 137, 139, 140, 145, 177
- absurditas, 9, 37, 116, 130, 136, 174, 177
- afinitas, 62, 177
- aliran Bakhtin, xiii, 177
- alteritas, 14, 175, 177
- ambivalen, 91, 95, 177
- anakrisis, 12, 48, 49, 50, 58, 60, 61, 63, 67, 71, 72, 83, 129, 168, 177
- antitesis dialogis, 54, 177
- Balon Trans-Amerika, 42, 43, 61, 65, 71, 177
- Burung *phoenix*, 177
- carnivalistic folklore*, 11, 177
- carnivalized literature*, 13, 177
- catatan akhir, 25, 89, 106, 177
- clairvoyante*, 39, 52, 177
- coda*, 23, 55, 171, 177
- contrapuntal*, 48, 59, 177
- converging*, 47, 177
- counterpoint*, 47, 48, 49, 54, 129, 171, 177
- counterposition*, 47, 177
- degesi, 57, 177
- demokratis, 129, 130, 177
- dialektis, 111, 113, 177
- dialog besar, 75, 79, 177
- dialog filosofis, 11, 177
- dialog intertekstual, x, 14, 130, 177
- dialogis, ix, xiv, 12, 13, 14, 31, 35, 40, 42, 45, 46, 48, 54, 58, 74, 75, 78, 82, 85, 88, 91, 94, 95, 96, 99, 113, 117, 126, 127, 129, 130, 131, 168, 169, 173, 177
- Dostoevsky, xiv, 10, 12, 13, 14, 46, 127, 133, 177

- dramatic monologue*, 38, 52, 173, 177
- dramatis, 12, 26, 46, 48, 53, 65, 66, 149, 172, 174, 177
- dunia ambang (*threshold*), 29, 177
- eksentrisitas, 177
- eksistensialisme, 6, 116, 133, 135, 157, 177
- eksperimen moral, 40, 177
- ekual, 60, 177
- ekualitas, 48, 75, 177
- endnotes*, 25, 177
- evolusi, 46, 177
- face to face*, 78, 177
- familier, 28, 177
- fenomena ideologis, 178
- fenomena mental, 178
- filsafat antropologis, 178
- formalisme, 10, 178
- gagasan, ix, x, xiv, 12, 13, 14, 28, 29, 47, 49, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 129, 130, 131, 151, 174, 175, 178
- genre, xiv, 11, 12, 13, 14, 40, 91, 104, 105, 127, 128, 169, 174, 178
- genre novel polifonik, 13, 178
- heteroglosia, 14, 27, 45, 91, 178
- heterologi, 178
- hipogramatik, 6, 111, 113, 169, 178
- hukum transisi musikal, 47, 48, 49, 64, 178
- humaniora, 178
- ideologi, x, 14, 47, 93, 95, 101, 102, 103, 130, 133, 135, 174, 178
- idle chatter*, 50, 178
- inner bond*, 76, 78, 178
- interlokutor, 48, 168, 178
- interpretasi dialogis, 14, 178
- interteks, 178
- intertekstual, x, 6, 14, 103, 130, 135, 169, 170, 177, 178
- John Donne, 61, 81, 104, 178
- jurnalistik, 11, 40, 178
- karnival, xiv, 11, 12, 13, 19, 20, 27, 28, 29, 35, 36, 40, 45, 46, 56, 127, 128, 131, 151, 174, 178
- karnivalisasi, x, 14, 128, 154, 178
- karnivalisasi eksternal, 154, 178
- karnivalisasi internal, 128, 178
- karnivalistik, 11, 12, 20, 26, 28, 30, 33, 35, 170, 171, 174, 178
- kehidupan karnivalistik, 26, 28, 35, 178
- kelas menengah, 19, 178

- kemauan bebas, 61, 80, 81, 98, 118, 178
- kesadaran, xiv, 13, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 108, 110, 118, 119, 129, 130, 141, 148, 167, 173, 174, 175, 178
- kesengsaraan manusia, 50, 96, 98, 178
- kirab, 11, 170, 178
- kolase (*collage*), 5, 178
- komikal (*comical*), 178
- komposisi, x, 5, 13, 14, 19, 23, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 60, 67, 118, 128, 129, 151, 171, 178
- komposisi novel polifonik, 46, 47, 48, 178
- konterpoin, 47, 178
- konterposisi, 47, 178
- kontradiktif, 178
- kontrapuntal, 59, 60, 63, 64, 66, 83, 128, 169, 171, 178
- La Nausee*, 25, 100, 104, 116, 117, 118, 173, 178
- liminal, 29, 30, 178
- linear, 47, 48, 178
- lokasi karnivalistik, 28, 178
- Madame Sosostri, 22, 39, 52, 65, 178
- manusia abnormal, 11, 178
- marxisme, 10, 178
- masturbasi, 37, 38, 52, 65, 125, 178
- materialisasi, 178
- medan semantis, 50, 51, 52, 178
- melodi, 47, 54, 55, 171, 178
- melodrama, 26, 172, 178
- menippean satire*, 12, 20, 178
- metateks, 178
- metropolitan superculture, 19, 166, 178
- mikrodialog, 75, 83, 178
- modulasi, 47, 48, 57, 59, 60, 63, 66, 67, 72, 83, 168, 173, 178
- monofonik, 7, 94, 126, 131, 173, 178
- monolog dramatic*, 178
- monologis, 14, 20, 85, 94, 95, 99, 126, 130, 173, 178
- multileveledness*, 49, 178
- musikal, 47, 48, 49, 64, 129, 169, 178
- Narcissus, 39, 179
- nausea*, 31, 53, 81, 82, 86, 98, 173, 179
- nausee*, 25, 29, 51, 57, 63, 66, 99, 114, 116, 125, 128, 179
- ndilalah*, 84, 179
- novel polifonik, xiv, 10, 12, 13, 14, 46, 47, 48, 56, 72, 74, 75, 91, 93, 94, 103, 131, 151, 169, 173, 178, 179
- objek ilmi alam, 179
- objek ilmu kemanusiaan, 179
- objek linguistik, 179

- objektivisasi, 179
objek translinguistik, 179
oksimoronik, 31, 36, 40, 171, 179
oposisi berpasangan, 50, 179
otherness 'orang lain', 179
otoriter, 130, 179
- parodi, 179
pascaliminal, 29, 30, 179
Pascastrukturalisme, 179
patologis, 31, 53, 55, 67, 179
pawai, 11, 170, 179
pembauran, 5, 101, 179
pendeta pinggir jalanan, 33, 61, 67, 68, 85, 179
pengonsepsian realitas, 179
penipuan diri, 124, 179
penyerahan semu, 112, 179
perilaku karnival (*carnival attitude*), 179
perpetual, 179
pertanyaan akhir, 11, 36, 179
pertunjukan indah, 19, 26, 28, 40, 151, 179
pesta, 11, 127, 143, 170, 179
pictural, 48, 179
Plato, 12, 174, 179
plot, 4, 13, 19, 46, 47, 51, 56, 57, 58, 67, 72, 76, 78, 179
pluralitas suara dan kesadaran, 179
poetika sosiologis, xiv, 10, 179, 180, 181, 182, 183
point, 3, 5, 54, 140, 179
- polifonik, xiv, 7, 10, 12, 13, 14, 45, 46, 47, 48, 56, 72, 74, 75, 83, 91, 93, 94, 103, 127, 131, 151, 169, 173, 178, 179
poliglosia, 10, 179
polivalen, 10, 179
posisi pengarang, x, 14, 49, 56, 74, 77, 129, 179
praliminal, 29, 179
provokasi, 12, 48, 179
publisistik, 179
- relasi dialogis, ix, 13, 35, 42, 95, 179
relasi kontrapuntal, 59, 60, 179
representasi gagasan, x, 14, 49, 101, 102, 130, 179
- sampakan, 26, 179
sastra posmo, 5, 179
self-enclosed, 75, 76, 77, 78, 179
serio-komik, 179
simultanitas, 46, 179
sinkrisis, 12, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 129, 169, 172, 173, 179
sisifus, 37, 174, 179
socratic dialogue, xiv, 12, 20, 174, 179
solilokui, 7, 37, 52, 134, 179
space, 46, 179
Strukturalisme, 179
suara narator, 71, 96, 179

- suara pengarang, 13, 26, 45, 63, 67,
72, 75, 83, 95, 99, 126, 131,
173, 179
- suara tokoh, 95, 101, 179
- suara (*voice*), 179
- teori alteritas, 14, 179
- teori dialogis, 179
- teori musikal, 47, 179
- The New England Mind*, 21, 61, 80,
98, 118, 179
- threshold*, 29, 177, 179
- tiga anak jembel, 58, 59, 76, 77, 84,
85, 180
- time, 46, 180
- Tolstoy, 104, 180
- tradisi sastra karnival, xiv, 127, 180
- transisi organik, 49, 52, 54, 180
- translinguistik, 179, 180
- tuturan dialogis, 180
- tuturan monologis, 14, 180
- unfinalized*, 55, 125, 180
- unsur karnival, 11, 12, 13, 45, 56,
131, 180
- unsur tak-cerita, 3, 26, 180
- utopia sosial, 11, 40, 180
- voice*, 13, 175, 179, 180
- wacana, 14, 45, 104, 128, 131, 169,
175, 180
- weltanschauung*, 79, 180
- Xenophon, 12, 174, 180

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Biografi Penulis



Tirta Suwondo, lahir di Purwodadi, Grobogan, Jawa Tengah, pada 1962. Pendidikan penulis adalah S-1 (FPBS IKIP Muhammadiyah Yogyakarta, 1987), S-2 (Sastra UGM, 2000), dan S-3 (PBI UNS, 2015). Sejak 1982, penulis bekerja sebagai staf tata usaha di Balai Bahasa, dan pada 1988 diangkat sebagai tenaga peneliti. Penulis pernah bekerja sebagai wartawan majalah *Detik* (1988), harian *Media Indonesia* (1989–1991), dan majalah wanita *Kartini* (1991–1993). Pada 2007–

2017, penulis menjabat Kepala Balai Bahasa Daerah Istimewa Yogyakarta dan pada 2017–2020, menjabat Kepala Balai Bahasa Jawa Tengah. Sejak Januari 2022 menjadi periset di BRIN (Badan Riset dan Inovasi Nasional).

Sejak masih kuliah (diawali saat mendirikan majalah kampus *Citra*), penulis aktif menulis artikel, resensi, dan *feature* tentang sastra, budaya, dan pendidikan di *Kedaulatan Rakyat*, *Bernas*, *Masa Kini*, *Minggu Pagi*, *Yogya Pos*, *Suara Merdeka*, *Wawasan*, *Bahari*, *Merdeka*, *Pikiran Rakyat*, *Republika*, *Solo Pos*, *Jawa Pos*, *Prioritas*, *Swadesi*, *Simponi*, *Media Indonesia*, *Suara Karya*, *Detik*, *Kebudayaan*, dan *Horison*. Ia juga pernah menulis puisi dan cerpen, dimuat di *Masa Kini*, tetapi tidak diteruskan. Lima esai-sastranya telah dimuat di *Pangsura* (Jurnal Pengkajian Sastra Asia Tenggara) Brunei Darussalam. Penulis telah 12 kali menjuarai lomba penulisan esai, kritik, dan naskah radio tingkat lokal dan nasional; terakhir masuk 10 besar Sayembara Kritik Sastra (tingkat nasional) Dewan Kesenian Jakarta (2007).

Selain menjadi dewan redaksi beberapa jurnal ilmiah kebahasaan dan kesastraan (*Poetika*, *Bahastra*, dan *Widyaparwa*), penulis pernah pula aktif menjadi editor buku di beberapa penerbit di Yogyakarta.

Buku karya penulis bersama tim yang telah terbit adalah sebagai berikut: (1) *Nilai-Nilai Budaya Susastra Jawa* (Pusat Bahasa, 1994); (2) *Sastra Jawa Modern Periode 1920 sampai Perang Kemerdekaan* (Pusat Bahasa, 1996); (3) *Karya Sastra Indonesia di Luar Penerbitan Balai Pustaka* (Pusat Bahasa, 1997); (4) *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Prakemerdekaan* (Gama Press, 2001); (5) *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Kemerdekaan* (Kalika, 2001); (6) *Sastra Jawa Balai Pustaka 1917-1942* (Mitra Gama Widya, 2001); (7) *Kritik Sastra Jawa* (Pusat Bahasa, 2003); *Pengarang Sastra Jawa Modern* (Adiwacana, 2006); (8) *Pedoman Penyuluhan Sastra Indonesia* (Balai Bahasa, 2008); (9) *Sastra Yogya Periode 1945-2000* (Curvaksara, 2009); (10) *Kritik Sastra Indonesia di Yogyakarta Periode 1966-1980* (Elmaterera, 2009); dan (11) *Keberadaan Sastra dalam Buku Ajar Bahasa Indonesia Sekolah Dasar* (Elmaterera, 2010).

Buku karya sendiri yang telah terbit adalah sebagai berikut: (1) *Suara-Suara yang Terbungkam: Olenka dalam Perspektif Dialogis* (Gama Media, 2001), (2) *Studi Sastra: Beberapa Alternatif* (Hanindita, 2003), (3) *Muryalelana: Seorang "Pejuang" Sastra Jawa* (Balai Bahasa, 2005), (4) *Karya Sastra Indonesia dalam Majalah Gadjah Mada dan Gama* (Jentera Intermedia, 2006); (5) *Esai/Kritik Sastra dalam Minggu Pagi, Masa Kini, dan Semangat* (Gama Media, 2007); (6) *Mencari Jatidiri* (Elmaterera Publishing, 2010); (7) *Sastra Jawa dan Sistem Komunikasi Modern* (Gama Media, 2011); (8) *Membaca Sastra, Membaca Kehidupan* (Hikayat, 2011); dan (9) *R. Intojo: Penyair Dua Bahasa* (Azzagrafika, 2012); *Pragmatisme Pascakolonial: Trilogi Gadis Tangis dalam Sistem Komunikasi Sastra* (Pustaka Pelajar, 2016).

Buku cerita anak-anak (hasil saduran dari sastra lisan-daerah) yang telah terbit adalah sebagai berikut: (1) *Sang Pangeran dari Tuban* (1996), (2) *Gagalnya Sebuah Sayembara* (1998), (3) *Sepasang Naga di Telaga Sarangan* (2004), (4) *Tugas Rahasia si Buruk Rupa* (2005), dan (5) *Dewi Anggraeni si Putri Kerandan* (2006). Kelima buku ini diterbitkan oleh Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional, dan telah dibagikan ke berbagai sekolah di Indonesia. Alamat pos-el: suwondotirto2016@gmail.com dan tirt003@brin.go.id.

MEMBACA
OLENKA
DALAM PERSPEKTIF BAKHTIN

Kemunculan Olenka, novel pertama Budi Darma yang terbit pertama kali pada tahun 1983, mengundang kehebohan publik sastra Indonesia saat itu. Olenka dianggap membawa corak baru dalam dunia novel Indonesia, bahkan dinobatkan sebagai novel terbaik 1983 oleh Dewan Kesenian Jakarta.

Novel Olenka sebetulnya memiliki tema yang sangat sederhana, tetapi efektif. Plot dasarnya adalah mengenai kepahitan hidup, kegagalan manusia memahami jati diri, dan kemanusiawian manusia yang tak kuasa menghadapi takdir (Tuhan). Corak baru yang dibawa Olenka salah satunya adalah dalam gaya bahasanya yang menurut para kritikus betul-betul eksentrik, tidak biasa, bebas, lincah, spontan dan mengalir. Menurut Bakhtin, seorang filsuf dan ahli sastra berkebangsaan Rusia, unsur-unsur unik, aneh, atau tak biasa itu merupakan unsur yang disebut perilaku karnival. Buku ini mengkaji keunikan-keunikan Olenka menggunakan perspektif Bakhtin, di antaranya melalui analisis komposisi, tokoh, pengarang, ideologi, dan dialog intertekstual.

Buku ini bermanfaat tidak hanya bagi pembaca Olenka, para praktisi sastra, dan pemerhati sastra, tetapi juga bagi peneliti, pembelajar, pemelajar, sampai masyarakat umum yang tertarik untuk memahami salah satu sudut pandang yang unik dalam pemaknaan karya sastra.



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung BJ Habibie, Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
Whatsapp: 0811-8612-369
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.541



ISBN 978-623-7425-76-2



Buku ini tidak bisa dibeli