



UNIVERSITAS INDONESIA

**CERMIN HASRAT OPHELIA
PADA TEKS PUISI ANNA AKHMATOVA
DAN MARINA TSVETAEVA:
SEBUAH KAJIAN FEMINISME PSIKOANALISIS**

SKRIPSI

**RIEKE SARASWATI
0705120456**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI RUSIA
DEPOK
JULI 2010**



UNIVERSITAS INDONESIA

**CERMIN HASRAT OPHELIA
PADA TEKS PUISI ANNA AKHMATOVA
DAN MARINA TSVETAeva:
SEBUAH KAJIAN FEMINISME PSIKOANALISIS**

SKRIPSI

**Diajukan sebagai salah satu syarat
untuk memperoleh gelar Sarjana Humaniora**

**RIEKE SARASWATI
0705120456**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI RUSIA
DEPOK
JULI 2010**

HALAMAN PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME

Saya yang bertanda tangan di bawah ini dengan sebenarnya menyatakan bahwa skripsi ini saya susun tanpa tindakan plagiarisme sesuai dengan peraturan yang berlaku di Universitas Indonesia.

Jika di kemudian hari ternyata saya melakukan tindakan plagiarisme, saya akan bertanggung jawab sepenuhnya dan menerima sanksi yang dijatuhkan oleh Universitas Indonesia kepada saya.

Depok, 5 Juli 2010

Rieke Saraswati

HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

**Skripsi ini adalah hasil karya saya sendiri,
dan semua sumber baik yang dikutip maupun dirujuk
telah saya nyatakan dengan benar.**

Nama : Rieke Saraswati

NPM : 0705120456

Tanda Tangan :

Tanggal : 5 Juli 2010

HALAMAN PENGESAHAN

Skripsi ini diajukan oleh :

Nama : Rieke Saraswati

NPM : 0705120456

Program Studi : Rusia

Judul Skripsi : Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva: Sebuah Kajian Feminisme Psikoanalisa

Telah berhasil dipertahankan di hadapan Dewan Penguji dan diterima sebagai bagian persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar Sarjana Humaniora pada Program Studi Rusia, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia

DEWAN PENGUJI

Pembimbing : Mina Elfira, Ph.D

Pembaca : Banggas Limbong, M.Hum

Ketua Sidang : Dr. Zeffry Alkatiri



Ditetapkan di : Fakultas Ilmu Pengetahuan Ilmu Budaya, Depok

Tanggal : 5 Juli 2010

oleh

Dekan

Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya

Universitas Indonesia



Dr. Bambang Wibawarta
NIP. 196510231990031002

KATA PENGANTAR

Saya mengkaji Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva sekaligus tokoh perempuan di dalam drama *The Tragedy of Hamlet* susunan William Shakespeare, Ophelia, sebagai pokok utama dalam analisa penelitian skripsi karena didorong oleh keingintahuan saya tentang pengaruh tokoh Ophelia pada kepengarangan mereka di abad 19, di mana mereka menulis puisi-puisi yang sungguh memukau yang dipersembahkan untuk Ophelia. Saya juga terusik dengan fakta bahwa buku-buku tentang Shakespeare yang berhubungan dengan penjelajahan yang telah dilakukan oleh sastrawan Rusia terhadap teks-teks dramanya yang gilang gemilang hampir tak pernah disentuh oleh para akademis Indonesia yang mengambil kesusasteraan, terutama Sastra Rusia. Padahal karya-karya drama Shakespeare telah banyak ditafsir menjadi puisi dan diterjemahkan ke dalam bahasa Rusia. Hal itu pula yang membuat saya makin tertarik untuk menelaahnya.

Saya harus mengakui bahwa saya menemukan nama Marina Tsvetaeva pertama kali melalui media internet, sedangkan Anna Akhmatova sudah saya kenal lebih dulu. Tsvetaeva memang bisa dibilang kurang menggaung dalam buku-buku sastra dan kelas-kelas sastra yang pernah saya ikuti dibandingkan dengan para penyair Rusia lainnya seperti Aleksandr Blok, Boris Pasternak, dan Vladimir Mayakovsky. “Pertemuan” saya dengan Tsvetaeva memang tidak sengaja karena bisa dibilang saya besar dengan membaca karya penyair-penyair non Rusia, salah satunya adalah Sylvia Plath; saya sangat terobsesi dengannya, lalu saya terdorong untuk mencari tahu, apakah Sastra Rusia juga memiliki penyair perempuan yang kehidupannya hampir sama dengan Plath: menulis tentang keperempuanan sekaligus berakhir hidup tragis—mereka sama-sama bunuh diri di usia yang cukup muda. Ketika saya menemukan Tsvetaeva, saya langsung tertarik untuk mengumpulkan informasi-informasi tentang dirinya jika suatu hari diperlukan, meskipun informasi-informasi yang muncul di layar komputer tidak sebanyak penyair-penyair Rusia lainnya.

Setelah membaca sebagian karya Tsvetaeva, saya menemukan banyak pemikiran-pemikiran menarik untuk digali yaitu pemikiran-pemikiran seputar kehidupan perempuan dan seksualitas mereka yang kerap disembunyikan dibalik tembok tebal patriarki. Selain itu, ada hal yang menarik perhatian saya ketika mendapati Tsvetaeva pernah menulis beberapa puisi mengenai salah satu tokoh perempuan di dalam drama *The Tragedy of Hamlet*, Ophelia. Begitu juga Akhmatova yang pernah menggarap sejumlah karya yang terilhami oleh Shakespeare. Seketika kepala saya dipenuhi segudang ide untuk membaca sekaligus menganalisa puisi-puisi mereka dengan keterbatasan bahan yang ada, juga teman diskusi yang nihil.

Dalam proses penulisan skripsi yang cukup panjang, saya memperoleh bantuan dari berbagai pihak, namun pertama-tama saya ingin menyampaikan rasa hormat dan terima kasih kepada kedua orang tua saya yang senantiasa memberikan ruang untuk berkarya.

Ucapan terima kasih saya tujukan pada Ibu Mina Elfira, Ph.D, pembimbing skripsi saya yang telah meluangkan waktu untuk membaca, memberikan konsultasi, dan memberikan semangat agar saya menulis dengan lebih baik. Serta dosen-dosen di jurusan Program Studi Rusia lainnya atas dedikasi yang luar biasa, yakni Bapak Ahmad Sujai, M.A, Bapak Banggas Limbong, M.Hum, Bapak Dr. Zeffry Alkatiri, Ibu Sari Endah Warni, M.Si, Ibu Thera Widyastuti M.A, Bapak Ahmad Fahrurodji, M.A, Ibu Nia Kurnia Sofiah, M.App.Ling, Bapak M. Nasir Latief, M.A, dan juga Bapak Alm. Dr. Singkop Boas Boangmanalu.

Sahabat-sahabat terbaik saya sejak duduk di bangku SMA yang selalu menjaga semangat saya agar tetap menyala dalam keadaan suka dan duka, terutama saat saya tengah sibuk menulis skripsi hingga saya tidak bisa terlalu sering berkumpul dengan mereka: Puteri Asti Ningrum dan Dhania Choirunnissa.

Roman Malikovich Sabytaev dan Dimas Wahyu Haryadi atas kesediaannya untuk mengoreksi separuh terjemahan saya atas puisi-puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva.

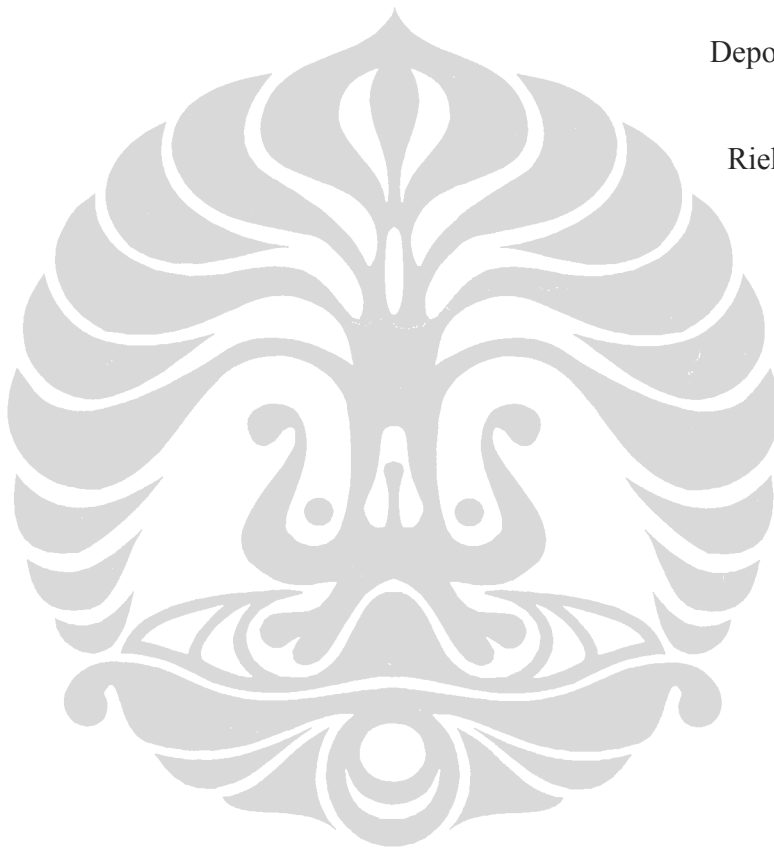
Dmitry Avramenko atas kebaikan hatinya dalam menunjang saya banyak referensi tentang Rusia yang lebih dari sekadar bermanfaat.

Tidak lupa saya ucapkan terima kasih kepada sahabat-sahabat di jurusan Program Studi Rusia yang selalu saling mendukung satu sama lain dan membuat hari-hari kuliah saya menjadi tidak monoton.

Semoga skripsi ini bukan merupakan suatu akhir, tetapi suatu awal dari deretan pelajaran berharga yang menanti di masa mendatang.

Depok, 5 Juli 2010

Rieke Saraswati



**HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI
TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMIS**

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Rieke Saraswati
NPM : 0705120456
Program Studi : Rusia
Fakultas : Ilmu Pengetahuan Budaya
Jenis karya : Skripsi

demikian demi pengembangan ilmu pengetahuan, menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (*Non-exclusive Royalty Free Right*)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:

Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva: Sebuah Kajian Feminisme Psikoanalisa.

beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalihmedia/formatkan, mengelola dalam bentuk pangkalan data (*database*), merawat, dan memublikasikan tugas akhir saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis/pencipta dan sebagai pemilik Hak Cipta.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok
Pada tanggal : 5 Juli 2010

Yang menyatakan

(Rieke Saraswati)

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME	ii
HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS	iii
HALAMAN PENGESAHAN	iv
KATA PENGANTAR	v
HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI	viii
ABSTRAK	ix
DAFTAR ISI	xi
BAB I PENDAHULUAN	1
I.1 Latar Belakang	1
I.2 Pokok Permasalahan	8
I.3 Tujuan Penelitian	9
I.4 Metodologi Penelitian	9
I.5 Kerangka Teori	9
I.6 Tinjauan Pustaka	11
I.7 Sistematika Penelitian	11
BAB II FEMINISME PSIKOANALISIS	12
II.1 Akar Feminisme Psikoanalisis: Sigmund Freud	12
II.2 Kritis Feminis Standar terhadap Freud	15
II.3 Mencari Psikoanalisis dalam Arah Feminis	17
II.4 Definisi Hasrat	22
BAB III CERMIN HASRAT OPHELIA PADA TEKS PUISI ANNA AKHMATOVA DAN MARINA TSVETAEVA MELALUI TEORI FEMINISME PSIKOANALISIS	27
III.1 Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Puisi Anna Akhmatova	
III.1.1 Analisa Puisi “ <i>Читая Гамлета</i> ”	27
III.2 Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Puisi Marina Tsvetaeva	
III.2.1 Analisa Puisi “ <i>Офелия - Гамлету</i> ”	33
III.2.2 Analisa Puisi “ <i>Диалог Гамлета с Совестью</i> ”	40
BAB IV KESIMPULAN	46
DAFTAR REFERENSI	48
LAMPIRAN	53

ABSTRAK

Nama : Rieke Saraswati
Program Studi : Rusia
Judul : Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva: Sebuah Kajian Feminisme Psikoanalisa

Skripsi ini bertujuan untuk mengeksplorasi tema hasrat dan feminisme psikoanalisis dalam karya dua penyair perempuan Rusia, Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva. Kedua tema tersebut diuraikan oleh kedua penyair itu dari interpretasi unik mereka terhadap drama *The Tragedy of Hamlet* buah karya William Shakespeare, terutama Ophelia. Saya menggunakan teori feminisme psikoanalisa seperti yang dikemukakan dalam “Understanding Human Nature” karangan Alfred Adler dan “Feminine Psychology” karangan Karen Horney sebagai alat kritik saya yang menentang kompleks maskulin; dan untuk merumuskan hasrat Ophelia saya menggunakan teori hasrat dari Jacques Lacan—hasrat tidak sadar yang berhubungan dengan hasrat seksual dan hubungan dialektikal Ophelia dengan sesama, terutama Hamlet.

Kata kunci:
Akhmatova; kritik feminisme; Tsvetaeva

ABSTRACT

Name : Rieke Saraswati
Study Program : Russia
Title : The Mirror of Ophelia's Desire on the Poetic Text of Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva: A Psychoanalytic Feminism Study

The study aims to explore the theme of desire and psychoanalytic feminism in the works by two Russian female poets, Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva. Both themes are dealt with by these two poets by their own unique interpretation of William Shakespeare's *The Tragedy of Hamlet*, especially Ophelia. I propose to use the theory of the psychoanalytic feminism as presented in Alfred Adler's *Understanding Human Nature* and Karen Horney's *Feminine Psychology* as my critical tools that argue the masculinity complex; and to represent the desire of Ophelia I use the theory of desire by Jacques Lacan—the unconscious desire which is linked to the sexual desire and dialectical relationship between Ophelia and others, especially Hamlet.

Keywords:
Akhmatova; feminist criticism; Tsvetaeva

BAB I

PENDAHULUAN

I.1 Latar Belakang

Ophelia adalah salah satu tokoh perempuan di dalam drama termasyur *The Tragedy of Hamlet* karya pujangga Inggris, William Shakespeare¹. Ia dijuluki sebagai perempuan murka (*mad woman*)² karena selama hidupnya diasingkan dari kehendak-kehendaknya yang terpendam sehingga membawanya kepada tindakan bunuh diri.

The Tragedy of Hamlet merupakan drama paling panjang dari Shakespeare yang ditulis antara tahun 1598 dan musim panas 1602, dan selama musim dingin 1601-2 (Shakespeare, 1937: 15). Karya klasik ini banyak menjadi inspirasi yang tak lekang dimakan waktu pada jutaan orang. Ia masih diceritakan ulang maupun diadaptasi ke dalam bentuk lain, seperti oleh Dmitrii Shostakovich, komposer Rusia yang produktif menulis musik film di tahun 1930-an dan 1940-an, bekerja untuk Grigorii Kozintsev³ sejak tahun 1920-an, dengan karya musiknya yang diputar dalam film *Hamlet* pada tahun 1964 (Gillespie, 2003: 6).

Kisah Ophelia juga menarik perhatian sutradara perempuan Rusia, Kira Muratova, dalam filmnya, *Three Stories*, yang merupakan film Muratova paling istimewa serta terdiri dari tiga bagian cerita. Cerita kedua yang berjudul *Ophelia* langsung membangkitkan ingatan

¹ William Shakespeare (dibaptis 26 April 1564; wafat 23 April 1616) merupakan penyair dan penulis naskah drama Inggris, banyak dianggap sebagai penulis terbesar di dalam bahasa Inggris dan dramawan paling menonjol di dunia (Greenblatt, 2005: 11).

² Ophelia selalu direpresentasikan pada kelas-kelas sastra di sekolah sebagai perempuan yang depresi, patuh, dan perempuan muda yang ditolak cintanya (Gay & Goodman, 2001: 53).

³ Grigorii Kozintsev adalah sutradara film Soviet yang terkenal dengan pembuatan film-film yang diadaptasi dari drama-drama William Shakespeare, di antaranya adalah *Гамлет* (Hamlet, 1964) dan *Король Лир* (Raja Lear, 1971). Dalam buku *Russian Cinema*, untuk kedua film itu, Kozintsev menggunakan terjemahan Rusia dari penulis Rusia, Boris Pasternak (1890-1960). Dalam novel Pasternak, *Доктор Живаго* (Dokter Zhivago, 1957), figur Hamlet dianggap sangat esensial. *Hamlet* juga merupakan judul dari salah satu puisi Pasternak yang kemudian disertakan bersama-sama dalam komposisi Zhivago.

tentang pahlawan perempuan karya Shakespeare yang tersiksa (Gillespie, 2003: 95).

Begitu pula dengan Anna Andreyevna Gorenko⁴ (yang lebih dikenal dengan Anna Akhmatova) (1889-1966) dan Marina Tsvetaeva (1892-1941), dua penyair terkemuka Uni Soviet.

Anna Akhmatova berasal dari keluarga bangsawan di St. Petersburg. Menyelesaikan pendidikannya pada sekolah hukum di Kiev tahun 1910. Menikah di tahun yang sama dengan Nikolai Gumilev⁵ selama delapan tahun. Setelah bercerai, Anna menikah kembali dengan Vladimir Sheileko pada tahun 1918. Semasa hidupnya ia telah mengalami dan menjalani berbagai peristiwa penting yang terjadi dalam masyarakatnya, seperti Revolusi Bolshevik 1917, masa suram pada pemerintahan Stalin, dan Perang Dunia II. Kekejaman Stalin telah membunuh anak laki-lakinya hasil pernikahan dengan Nikolai Gumilev, yang bernama Lev Gumilev. Berbagai peristiwa menyedihkan itu telah mempengaruhi tema sajaknya (Alkatiri, 1999: 76).

Tahun 1912 Anna menerbitkan buku kumpulan sajak pertamanya yang berjudul *Вечер* (Malam), ditulis saat ditinggal jauh oleh suami pertamanya yang berkelana ke Afrika. Pada tahun 1940 kumpulan sajaknya yang berjudul *Из Шести Книг* (Dari Kumpulan Enam Buku) dilarang beredar sesaat setelah diluncurkan (Livingstone, 2008: 252). Buku tersebut baru boleh diedarkan pada tahun 1987. Sebelum kematiannya, ia pernah dianugerahi penghargaan Doctor Honoraria Causa dari Universitas Oxford.

Anna termasuk sastrawan Rusia-Sovyet senior yang banyak mengalami berbagai benturan dalam kehidupannya (Alkatiri, 1999: 75). Sajaknya cenderung bersifat personal-sentimentalis yang mirip sebuah otobiografi yang ditulis dengan gaya sajak liris. Tema-tema sajaknya lebih banyak mengungkapkan hakekat percintaan, kebahagiaan, dan

⁴ Anna Akhmatova merupakan nama samaran (Raffel, 1971: 266).

⁵ Nikolai Gumilev adalah salah satu penyair besar dalam aliran simbolisme di Rusia sebelum akhirnya mendirikan sekolahnya sendiri bersama Anna Akhmatova, *The Acmeist*, pada tahun 1913 (Travers, 2006: 157).

kereligiusan yang terus dicari dan dialaminya. Kenyataan itu terdapat dalam buku sajak kedua dan ketiganya yaitu *Четки* (Rosario, 1914) dan *Белая Стая* (Kawan Putih, 1917). Kecenderungan seperti itu telah mengakibatkan karyanya tidak diperkenankan pada masa pemerintahan Soviet, sebab tidak sesuai dengan konsepsi realisme sosialis yang ada. Menurut Osip Mandelstam⁶, sajaknya mengikuti tradisi novel realis Rusia abad ke 19: lirik-lirik pendek, diikuti dengan naratif dan paduan dialog, mengisahkan peristiwa atau detil (Kunitz, 1997: 159). Sampai masa tuanya Akhmatova terus menulis sajak. Anna sempat menyelesaikan buku kumpulan sajaknya yang kelima berjudul *Anno Domini MCMXXI* (1922). Karyanya itu mengungkapkan kepedihannya atas kematian Gumilev yang dieksekusi Soviet pada musim panas 1921 (Ponomareff, 2006: 14).

Sedangkan Marina Tsvetaeva lahir pada 26 September (atau berdasarkan kalender Gregorian yang kini dipakai, 9 Oktober) tahun 1892 (Karlinsky, 1985: 3). Ia mulai menulis sajak di awal masa kanak-kanak. Dua puisinya dipublikasikan pada 1912, berkisah mengenai hubungan yang tidak harmonis dengan orangtuanya (Feiler, 1994: 15). Sebagai penyair ia memulai debutnya pada usia delapan belas dengan kumpulan puisi *Вечерний Альбом* (Album Malam, 1910), sebuah penghargaan untuk masa kecilnya. Pada tahun 1912 Tsvetaeva menikahi Sergei Efron⁷, mereka memiliki dua putri dan satu putra. Setelah Revolusi 1917 Tsvetaeva “terjebak” di Moskow selama lima tahun. Selama masa itu, salah satu anaknya, Irina, meninggal karena kelaparan (Karlinsky, 1985: 105). Puisi yang disusun antara 1917 dan 1921 muncul pada tahun 1957 di bawah judul *Лебединый стан* (Kepemilikan Angsa-Angsa).

Kebanyakan sajaknya mengungkapkan minat terhadap kepedihan-kepedihan yang berhubungan dengan kitab Injil dan tragedi

⁶ Osip Mandelstam (1891-1938) adalah penyair dan esais Soviet yang ikut bergabung sebagai *Acmeist* bersama Akhmatova saat ia mengeluarkan buku kumpulan sajaknya yang pertama berjudul *Камень* (Batu, 1913) (Brown, 1993: 169).

⁷ Suaminya adalah seorang Tentara Putih yang menentang komunisme, lalu pernah bergabung bersama GPU (diganti dengan KGB) (McCauley, 1997: 212).

Yunani, atau berbicara mengenai kekagumannya terhadap Aleksander Blok dan Anna Akhmatova, atau sebagai nostalgia atas pemandangan alam Rusia dan hari-hari libur agama. Pada tahun 1922 dan 1925 Tsvetaeva bersama keluarganya pindah ke Berlin, di mana ia bergabung dengan suaminya, dan kemudian melanjutkan ke Praha. Di kota itu, sajaknya tetap erudit: ia menyinggung Hamlet, Phaedra, Orpheus, Ariadne, dan figur-figur dalam kitab Injil. Lalu pada tahun 1925 ia menetap di Paris, yang merupakan periode paling produktif dalam hidupnya di mana ia banyak menghasilkan karya-karya penting seperti *Крысолов* (Perangkap Tikus, 1925-1926), sementara pada tahun 1930 ia menulis rangkaian esai yang brilian mengenai sastra Rusia dan potongan-potongan prosa autobiografi (Moser, 1992: 442-465).

Kedua penyair itu memiliki ketertarikan yang dalam pada karakter Ophelia, bahkan menulis ulang karakter tersebut dalam puisi-puisi mereka yang indah sekaligus penuh makna: Anna Akhmatova untuk *Читая Гамлета* (Membaca Hamlet, 1909); Marina Tsvetaeva untuk *Офелия - Гамлету* (Ophelia kepada Hamlet, 28 Februari 1923), dan *Диалог Гамлета с Совестью* (Dialog Hamlet dalam Nurannya, 5 Juni 1923).

Menurut Jessica Brandt dalam esainya yang berjudul *In Defense of the Queen: Hamlet and Ophelia in the Work of Marina Tsvetaeva*, Tsvetaeva menulis tiga puisi yang berhubungan dengan drama *The Tragedy of Hamlet* didasarkan pada beberapa hal. Salah satunya lantaran sedikit karakter fiksi dari sastra Barat yang memperoleh pengakuan di Rusia sebesar yang dimiliki Hamlet dan Ophelia.⁸ Pengarang Rusia, Ivan Sergevich Turgenev (1818-1883), juga pernah menulis tentang Hamlet dalam esainya *Hamlet dan Don Quixote* yang dipublikasikan pada tahun 1860. Ia menakrifkan Hamlet sebagai wujud keegoisan yang diselimuti segudang siasat, yang secara tidak langsung terbentuk dari kondisi dan pengetahuannya yang

⁸ <http://www.aatseel.org/100111/pdf/program/2005/abstracts/brandt.htm> "In Defense of the Queen: Hamlet and Ophelia In the Work of Marina Tsvetaeva" oleh Jessica Brandt, diakses pada tanggal 21 April 2010.

kontemplatif. Sosok Hamlet diparafrasekan ke dalam sastra Rusia sebagai komentator sosial, anti-humanis, dan penyair; sedangkan Ophelia kebanyakan dilukiskan sebagai objek cinta dan bunuh diri yang tragis.

Tsvetaeva mengerjakan tema Hamlet-Ophelia untuk puisi-puisinya pada tahun 1923 dan diterbitkan dalam jilid *Posle Rosii* pada tahun 1925. Perlakuan Tsvetaeva terhadap tema Hamlet-Ophelia adalah tanggapan terhadap para penyair sezamannya; Anna Akhmatova, Aleksander Blok, dan Boris Pasternak, dengan fokus pada penghargaan atas teks asli sebagai sebuah karya drama. Di dalam puisi-puisinya, Tsvetaeva menempatkan drama itu ke dalam konteks modern, di mana komunikasi mentransendensi ruang dan waktu, dan pemberian tanda-tanda baca dan neologisme dikombinasikan ke dalam pertanyaan yang membuktikan arti serta hubungan-hubungan. Ketika para penulis Rusia sebelumnya bersimpati pada Hamlet, Tsvetaeva mendirikan tembok antara Hamlet dan keputisannya, menjadikan Tsvetaeva tidak mempan dengan pesona Hamlet; sebelumnya ia memang banyak memikat hati para pujangga. Dengan cara yang sama, estimasinya terhadap Ophelia, terutama pada adegan kematian Ophelia, sangat inovatif dengan simbol-simbol, memberikan suara yang tajam mengenai kisah hidup pahlawan perempuan yang berakhir giris itu.

Intensnya pengaruh Shakespeare dalam beberapa karya Marina Tsvetaeva dijelaskan dalam buku *Voicing the Distant: Shakespeare and Russian Modernist Poetry* bahwa satu dari hadiah ulang tahun suaminya adalah jilid buku Shakespeare, serta kemudian dihubungkan dengan kekasih perempuannya, Sofia Parnok, yang disebut sebagai satu dari cintanya yang paling agung: “*Всех героинь шекспировских трагедий Я вижу в Вас.*” (Aku selalu melihatmu pada setiap kisah pahlawan perempuan dalam tragedi-tragedi Shakespeare) (Sukhanova, 2004: 86). Sedangkan pada Anna Akhmatova, potret Ophelia merupakan sosok tak terkalahkan. Puisinya mengenai Ophelia pun berawal dari langgamnya atas kekecewaan emosional (Wells, 1996:

36).

Ada beberapa puisinya yang diilhami dari drama-drama Shakespeare, namun penulis hanya mengambil satu dari antara, yakni puisi yang paling berhampiran dengan drama *The Tragedy of Hamlet* dan menggunakan sudut pandang Ophelia atau Hamlet sebagai subyek utama. Sebagian bisa ditilik pada puisinya yang berjudul *Поэмы без Героя* (Puisi tanpa Seorang Pahlawan), puisi naratif yang ditulis pada tahun 1943 dan direvisi sepanjang tahun tersebut, hingga akhir kematian sang penyair di tahun 1966. Fakta kembalinya rekaan Shakespeare dalam puisi tersebut mengisyaratkan suatu ihwal interelasi yang kukuh antara warisan Shakespeare yang tak dapat dipisahkan dari pemikirannya.

Teks puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva yang akan penulis bedah sepenuhnya berdasarkan persoalan hasrat Ophelia dalam *The Tragedy of Hamlet*, yang kemudian diinterpretasi ulang oleh kedua penyair tersebut. Penelitian mengenai Ophelia dan puisi mereka juga akan dianalisa melalui teori hasrat dan kritik sastra feminis-psikoanalitik dan teori feminisme psikoanalisis.

Penulis menelusuri konsep hasrat dalam psikoanalisa Lacanian. *Desire* atau hasrat, dalam perkembangannya menjadi salah satu kunci dalam kehidupan manusia. Hasrat menjadi penggerak yang tak disadari, manifes dalam tanda yang berasal dari suatu ranah yang terstruktur mirip bahasa. Manusia, menjadi mediasi bagi munculnya hasrat (Bracher, 1993: 19). Poin paling penting untuk menggaris bawahi ungkapan Lacan adalah bahwa hasrat merupakan produk sosial. Hasrat bukan merupakan masalah pribadi namun kerap terdapat dalam hubungan dialektikal dengan orang lain kepada subyek-subyek lain. Ia juga menilai hasrat sudah merupakan kodrat manusia yang akan selalu berada dalam kekurangan termasuk hasrat untuk mencintai dan dicintai, hasrat seksual, dan lain-lain. Manusia juga tidak akan pernah merasa puas oleh berbagai macam keinginan yang akan selalu timbul tiada hentinya (Evans, 1996: 39).

Menurut pendapat Anne Cranny-Francis, karya fiksi feminis

adalah karya sastra yang ditulis dari perspektif kesadaran feminis yang secara sadar pula menandai suatu ideologi yang bertentangan dengan jenis ideologi patriarki⁹ yang digunakan oleh masyarakat Barat (Cranny-Francis, 1990: 1).

Feminisme merupakan gerakan politik yang dilakukan oleh kaum wanita untuk menolak segala sesuatu yang mensubordinasikan perempuan dan memiliki solusi untuk menyelesaikan berbagai masalah yang berhubungan dekat dengan perempuan (Goodman, 1996: x). Masalah-masalah itu terdiri atas kebudayaan yang dominan, baik dalam tataran politik, ekonomi, maupun kehidupan sosial lainnya. Pada dasarnya gerakan feminisme muncul karena adanya dorongan ingin menyetarakan hak antara pria dan perempuan yang selama ini seolah-olah perempuan tidak dihargai dalam pengambilan kesempatan dan keputusan dalam hidup. Perempuan merasa terkekang karena superioritas laki-laki. Tujuan feminis adalah keseimbangan interelasi gender (Ratna, 2004: 184).

Teori feminis tidak terlepas dengan istilah gender. Dalam buku *Yielding Gender: Feminism, Deconstruction and The History of Philosophy*, disebutkan bahwa “gender has never been a stable matter. It has been argued that the meanings of ‘female’ and ‘woman’ are troubled and unfixed” (Deutscher, 1997: 1). Perbedaan peran antara laki-laki dan perempuan merupakan hasil sosialisasi gender. Istilah gender memiliki arti berbeda dengan seks. Kalimat terkenal de Beauvoir yang sering dikutip berbunyi: “One is not born, but rather becomes a woman” (dalam Connell, 2002: 4). Artinya gender adalah konstruksi budaya atau sosial dari seks yang bersifat biologis. Kemudian perbedaan peran dan sifat yang terjadi akibat konstruksi itu membentuk suatu budaya yang dianggap bersifat “alamiah” oleh

⁹ Lebih jauh patriarki dijelaskan oleh Adrienne Rich (dalam Bem 1993: 40) sebagai kekuasaan laki-laki yang meliputi keluarga, ideologi dan sistem politik. Dalam ketiga hal ini laki-laki dan kekuasaannya menindas perempuan melalui ritual, tradisi, hukum, bahasa, adat-istiadat, etika, pendidikan, pembagian kerja, aturan mengenai apa yang boleh dan tidak boleh dilakukan oleh perempuan, yang dalam semuanya ini kedudukan perempuan lebih rendah daripada laki-laki.

tatanan masyarakat yang bersifat patriarki.

Dalam karya sastra, permasalahan mengenai gender merupakan kebudayaan khusus yang diciptakan demi kesenangan laki-laki dan mendudukan posisi perempuan sebagai inferior sedangkan laki-laki sebagai superior. Viola Klein, penulis buku *The Feminine Character: History of An Ideology* berpendapat mengenai posisi karakter-karakter perempuan di dalam karya sastra. Ia menulis bahwa “*They were, in short, emotional rather than rational, and uncritical of common-sense observations*” (Klein, 1946: 6).

Pendapat-pendapat para teoritikus di atas dikukuhkan oleh Mary Anne Ferguson yang melihat bahwa peran-peran perempuan dalam karya sastra tertentu selalu dikaitkan dengan status biologisnya (*gender role*) (Ferguson, 1981: 4). Status biologis tersebut yaitu sebagai ibu, istri, obyek seks dan di dalam hubungan dengan pria selalu ditempatkan sebagai makhluk yang tidak mampu berdiri sendiri.

I.2 Pokok Permasalahan

Hal yang menjadi pokok permasalahan di sini yaitu bagaimana cermin hasrat Ophelia yang digambarkan Akhmatova dan Tsvetaeva pada teks puisi mereka berdasarkan teori mengenai *desire* atau hasrat dan teori feminisme psikoanalisis.

I.3 Tujuan Penelitian

Skripsi ini bertujuan untuk menunjukkan penggambaran cermin hasrat Ophelia pada teks puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva melalui teori mengenai *desire* atau hasrat dan teori feminisme psikoanalisis.

1.4 Metodologi Penelitian

Metodologi penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah kritik sastra feminis yang dipakai untuk mendekonstruksi teks puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva. Secara khusus perspektif kritik sastra feminis yang dipakai adalah kritik feminis-psikoanalitik. Berdasarkan kritik ini akan diungkapkan pula cermin hasrat Ophelia yang terdapat dalam teks puisi Akhmatova dan Tsvetaeva dengan memperhatikan diksi dan kiasan bahasa sebagai estetika puisi.

I.5 Kerangka Teori

Kerangka teori yang dipakai untuk menjawab permasalahan yang telah dikemukakan adalah kritik sastra feminis. Dalam dunia kritik sastra, munculnya kritik sastra feminis didasari oleh adanya *reading as a woman* (membaca sebagai perempuan). Culler menyatakan bahwa selama ini telah dianggap umum hanya laki-laki yang mewakili pembaca sastra. *Reading as a woman* merupakan usaha membaca sebagai perempuan sekaligus dapat mengubah hubungan kekuatan laki-laki dan perempuan dalam sastra, yang sekaligus menyatakan bahwa ternyata terdapat jenis gender (yaitu perempuan) yang selama ini tersubordinasi, dapat turun berperan mempengaruhi budaya, juga sastra (Culler, 1983: 43-36).

Dalam perkembangannya kritik sastra feminis ini terdiri dari berbagai perspektif. Yang pertama adalah kritik ideologis (Djajanegara, 2000: 28-29). Kritik ini melibatkan perempuan, khususnya kaum feminis, sebagai pembaca. Yang menjadi pusat perhatian pembaca adalah penggambaran (konstruksi) perempuan serta stereotip perempuan dalam karya sastra. Pada dasarnya kritik sastra feminis ini merupakan cara menafsirkan suatu teks, yaitu satu di antara banyak cara yang dapat diterapkan untuk teks yang paling rumit sekali pun.

Perspektif yang kedua adalah ginokritik. Kritik ini memusatkan pada pengarang perempuan, semua aspek yang berkaitan dengan kepengarangan perempuan diteliti. Adapun aspek tersebut meliputi

sejarah, tema, ragam, struktur psikodinamika, kreativitas, dan telaah penulis perempuan tertentu dengan karyanya secara khusus (Showalter dalam Ruthven, 1985: 84).

Empat perspektif kritik sastra feminis lain yang dikemukakan oleh Djajanegara adalah feminis-sosialis, feminis-psikoanalitik, feminis-lesbian dan feminis-ras. Kritik sastra feminis-sosialis meneliti tokoh-tokoh perempuan dari sudut pandang sosialis, yaitu kelas-kelas masyarakat. Pengkritik feminis mencoba mengungkapkan bahwa kaum perempuan merupakan kelas masyarakat yang tertindas. Kritik sastra feminis-psikoanalitik diterapkan pada tulisan-tulisan perempuan, karena para feminis percaya bahwa pembaca perempuan biasanya mengidentifikasi dirinya dengan atau menempatkan dirinya pada tokoh perempuan, sedangkan tokoh perempuan tersebut pada umumnya merupakan cermin penciptanya. Kritik feminis-lesbian hanya meneliti penulis dan tokoh perempuan. Kritik ini masih sangat terbatas kajiannya. Kritik feminis-ras adalah kritik sastra yang mengkaitkan masalah perempuan dengan ras.

Dalam penelitian ini, perspektif kritik sastra feminis yang dipakai adalah kritik feminis-psikoanalitik. Dengan demikian, ketiga teks puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva diteliti untuk mencari konstruksi gender berdasarkan teori-teori feminisme psikoanalisis.

Untuk perspektif kritik feminis-psikoanalitik, penulis akan menggunakan teori mengenai konsep hasrat (*desire*) dari Jacques Lacan dan dua teori feminisme psikoanalisis dari Alice Adler dan Karen Horney.

I.6 Tinjauan Pustaka

Penelitian yang membandingkan antara *The Tragedy of Hamlet* karya William Shakespeare dan teks puisi Marina Tsvetaeva pernah dilakukan oleh seorang akademisi, Jessica Brandt, dalam esainya yang

berjudul *In Defense of the Queen: Hamlet and Ophelia in the Work of Marina Tsvetaeva*. Diterbitkan secara *online* oleh AATSEEL (*American Association of Teachers of Slavic and East European Languages*.)

I.7 Sistematika Penelitian

Penelitian skripsi dibagi atas empat bab:

Bab I adalah pendahuluan yang merupakan pengantar untuk masuk ke dalam latar belakang, pokok permasalahan, tujuan penelitian, kerangka teori, metodeologi penelitian, serta sistematika penelitian;

Bab II menelaah akar feminisme psikoanalisa;

Bab III menganalisa teks puisi Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva yang dihubungkan dengan teori hasrat dari Jacques Lacan dan teori feminisme psikoanalisa;

Bab IV menyimpulkan apa yang telah dikemukakan dalam bab-bab sebelumnya.

BAB II

FEMINISME PSIKOANALISIS

Feminisme psikoanalisis menjelaskan bahwa cara bertindak perempuan berakar dalam psike perempuan, terutama dalam cara pikir perempuan. Berdasarkan konsep Freud, seperti tahapan Oedipal dan kompleks Oedipus, para feminis psikoanalisis mengklaim bahwa ketidaksetaraan gender berakar dari rangkaian pengalaman pada masa kanak-kanak awal mereka, yang mengakibatkan bukan saja cara laki-laki memandang dirinya sebagai maskulin, dan perempuan memandang dirinya sebagai feminin, melainkan juga cara masyarakat memandang bahwa maskulinitas adalah lebih baik dari femininitas (Tong, 2006: 190). Pada bab dua ini juga akan dijelaskan mengenai akar psikoanalisis—Sigmund Freud—dan berbagai kontra yang digagas oleh beberapa feminis psikoanalisis akan pemikiran Freud; dan teori-teori dari pemikir feminisme psikoanalisis.

II.1 Akar Psikoanalisis: Sigmund Freud

Teori Freud tentang seksualitas, tidak semata-mata mengganggu teori-teori pada zamannya karena Freud secara publik membicarakan topik tabu (misalnya, homoseksualitas, sadisme, masokisme, hubungan seksual oral dan anal), tetapi juga karena ia secara terang-terangan menyatakan bahwa semua “penyimpangan seksual”, “variasi”, dan “ketidaknormalan”, pada dasarnya, hanyalah tahapan dalam perkembangan seksualitas manusia normal. Menurut Freud, anak-anak mengalami tahapan perkembangan psikoseksual yang jelas; dan gender dari setiap orang dewasa adalah hasil dari bagaimana ia mengatasi tahapan ini. Maskulinitas dan femininitas, dengan perkataan lain, adalah produk dari pendewasaan seksual. Jika anak laki-laki berkembang “secara normal” (dalam arti, secara tipikal), mereka akan menjadi laki-laki yang akan menunjukkan sifat-sifat maskulin yang diharapkan; jika

perempuan berkembang “secara normal”, maka mereka akan menjadi perempuan dewasa yang menunjukkan sifat-sifat feminin. (Tong, 2006: 191)

Dasar teoritis atas pandangan Freud mengenai hubungan antara jenis kelamin serta gender seseorang dapat ditemukan pada *Three Contributions to the Theory of Sexuality* (1920). Dalam tulisannya itu, Freud mendiskusikan tahapan seksual pada masa bayi. Karena orang dewasa pada zaman Freud menyamakan kegiatan seksual dengan seksualitas genital reproduktif (hubungan seksual heteroseksual), orang dewasa menganggap anak-anak tidak berjenis kelamin. Dengan menolak pandangan bahwa anak-anak adalah naïf, Freud berargumentasi bahwa anak-anak sama sekali bukan manusia tanpa ketertarikan seksual. Ia berpendapat bahwa anak-anak bayi berkembang dari tipe seksualitas “yang menyimpang” menjadi seksualitas genital heteroseksual yang “normal” melalui beberapa tahapan. Selama tahapan oral, bayi menemukan kenikmatan dengan mengisap payudara ibunya atau ibu jarinya sendiri. Selama tahapan anal, anak berusia 2-3 tahun terutama menyukai sensasi yang dikaitkan dengan pengendalian pengeluaran kotorannya. Selama tahapan falik, anak yang berusia tiga hingga empat tahun menemukan potensi kenikmatan pada genitalnya, dan kemudian menyelesaikan atau gagal menyelesaikan apa yang disebut sebagai kompleks Oedipus dan kastrasi. Ketika berusia enam tahun, anak-anak berhenti menunjukkan seksualitasnya secara terang-terangan dan memulai masa laten yang berakhir sekitar masa pubertas. Pada saat remaja inilah ia memasuki tahapan genital yang ditandai oleh kebangkitan kembali dorongan seksual (Tong, 2006: 191-192).

Pengalaman perempuan atas kompleks Oedipus dan kastrasi sama sekali berbeda dari pengalaman laki-laki. Seperti anak laki-laki, obyek cinta pertama anak perempuan adalah ibunya. Tetapi tidak seperti anak laki-laki tipikal, yang obyek cintanya akan tetap seorang perempuan sepanjang hidupnya, anak perempuan tipikal harus mengalihkan hasratnya akan perempuan menjadi hasrat akan laki-

laki—pertama-tama ayahnya, dan kemudian laki-laki lain yang akan menggantikan ayahnya. Menurut Freud, transisi dari obyek cinta perempuan ke obyek cinta laki-laki ini dimulai ketika anak perempuan menyadari bahwa ia tidak memiliki penis, bahwa ia telah terkastrasi:

“Mereka (anak perempuan) memperhatikan penis dari saudara laki-lakinya atau teman bermainnya, yang secara jelas terlihat dan mempunyai proporsi yang besar; segera menyadarinya sebagai lawan yang superior dari organ mereka yang kecil dan tersembunyi (klitoris), dan sejak saat itu mereka menjadi korban dari kecemburuan terhadap penis (penis envy).

(Freud, 1968: 187-8)

Karena terus-menerus memikirkan kekurangannya, anak perempuan kemudian juga menyadari bahwa ibunya juga tidak memiliki penis. Ia kemudian merasa jijik melihat ibunya, dan berpaling kepada ayahnya untuk memperbaiki kekurangannya. Freud mengklaim bahwa anak perempuan, seperti manusia manapun yang kehilangan obyek yang dicintainya, akan berusaha untuk mengatasi rasa kehilangannya dengan mencoba untuk menjadi obyek cinta. Karena itu, anak perempuan mencoba mengambil alih posisi ibunya bukan hanya karena status “inferior” ibunya sebagai manusia, melainkan karena ibunya adalah pesaingnya dalam mendapatkan kasih sayang ayahnya. Pada awalnya, anak perempuan ingin mendapatkan penis ayahnya, tetapi perlahan-lahan ia mulai menginginkan sesuatu yang lebih berharga—seorang bayi, yang baginya, merupakan pengganti paripurna penis.

Freud menganggap bahwa lebih sulit bagi anak perempuan, ketimbang anak laki-laki, untuk mencapai seksualitas dewasa yang normal. Objek cinta pertama anak laki-laki adalah seorang perempuan, yaitu ibunya. Jika anak laki-laki berkembang “secara normal”, ia akan terus menginginkan perempuan dan sumber utama kenikmatan seksual masa kanak-kanaknya sebagai laki-laki, yaitu penis, akan terus menjadi sumber utama kenikmatan seksual masa dewasanya. Seperti anak laki-laki, objek cinta pertama anak perempuan adalah juga perempuan, yaitu

ibunya. Tetapi jika anak perempuan berkembang “secara normal”, ia akan berhenti menginginkan cinta perempuan dan mulai ingin mencintai laki-laki, suatu pengalihan objek cinta yang menuntut anak perempuan untuk mendapatkan kenikmatan seksual dari vagina yang “feminin” dan bukan dari klitoris yang “maskulin”.

Konsekuensi jangka panjang dari kecemburuan terhadap penis, dan penolakan terhadap ibu, melampaui frigiditas yang mungkin terjadi. Freud mengajarkan bahwa perjalanan anak perempuan melalui kompleks Oedipus dan kastrasi, mencederai perempuan dengan beberapa sifat gender yang tidak disukai, bersamaan dengan perkembangannya menjadi perempuan dewasa. Pertama, perempuan menjadi narsistik ketika ia mengalihkan tujuan seksual aktif menjadi pasif. Menurut Freud, anak perempuan lebih ingin dicintai daripada mencintai; semakin cantik seorang anak perempuan, semakin tinggi harapan dan tuntutan untuk dicintai. Kedua, ia menjadi kosong (*vain*). Sebagai kompensasi dari kekurangannya atas penis, anak perempuan memfokuskan diri pada penampilan fisik totalnya, seolah-olah “penampilannya yang baik” secara umum akan, dengan berbagai cara, menutupi kekurangannya atas penis. Akhirnya, anak perempuan menjadi korban dari rasa malu yang dibesar-besarkan. Dan karena perempuan tidak sejalan dengan hukum laki-laki, perempuan seharusnya menjadi lebih resisten daripada laki-laki terhadap kekuatan untuk mengadakan superego (Tong, 2006: 195-196).

II.2 Kritis Feminis Standar terhadap Freud

Menurut Betty Friedan, yang terkenal dengan bukunya *The Feminine Mystique* (1974), gagasan Freud dibentuk oleh kebudayaannya yang digambarkannya sebagai “Victorian”¹⁰, meskipun Freud menulis kebanyakan tulisannya yang berpengaruh pada tahun

¹⁰ “Victorian” didefinisikan sebagai sesuatu yang maskulin, menjebak laki-laki ke dalam kehidupan yang keras dan tak dapat menampung hal-hal yang “nikmat”. (Danahay 2005: 45)

1920-an dan 1930-an. Hal yang paling mengganggu Friedan tentang Freud adalah apa yang dianggap sebagai gagasan Freud atas determinisme biologis.

Bukan saja Friedan menolak metodologi Freud, ia juga menolak apa yang dianggapnya sebagai “pengajegan” Freud atas seks/jenis kelamin. Dengan mendorong perempuan untuk beranggapan bahwa ketidaknyamanan serta ketidakpuasan perempuan berasal dari ketiadaan penis saja, dan bukannya status sosial ekonomi serta budaya yang diuntungkan yang diberikan kepada laki-laki, Freud mengarahkan perempuan untuk percaya, secara salah, bahwa perempuan adalah cacat. Lebih dari itu, dengan mengisyaratkan kepada perempuan bahwa mereka dapat menggantikan penis dengan bayi, Freud merayu perempuan untuk masuk ke dalam jebakan mistik feminin. Secara khusus, ia mengutuk Freud karena telah mendorong perempuan untuk menjadi reseptif, pasif, bergantung pada orang lain, dan selalu siap untuk mencapai apa yang seharusnya menjadi “tujuan akhir” dari kehidupan seksual mereka: kehamilan (Friedan dalam Tong, 2006: 119).

Dengan lebih menyalahkan terapis neo-Freudian daripada Freud karena pembenaran mereka atas subordinasi perempuan, Shulamith Firestone mengklaim pasivitas seksual perempuan bukanlah suatu hal yang alamiah, melainkan semata-mata hasil sosial dari ketergantungan fisik, ekonomi, emosional perempuan pada laki-laki. (Firestone, 1970: 48-9) Alih-alih “menolong” perempuan dan anak-anak yang mengalami depresi untuk menyesuaikan diri mereka dengan *status quo*, menurut Firestone, terapis neo-Freudian seharusnya mendorong perempuan dan anak-anak untuk melawannya (Firestone, 1970: 69). Lebih khusus lagi, terapis neo-Freudian tidak seharusnya menggunakan keahlian mereka yang tinggi untuk “menyesuaikan” perempuan dan anak-anak yang memberontak terhadap struktur patriarki yang dikenal sebagai keluarga inti. Sebaliknya, mereka seharusnya melawan kekerasan yang dilakukan laki-laki terhadap

perempuan dan anak-anak di dalam penjara “rumah yang manis” (Firestone, 1970: 68-9).

Semakin ia berefleksi mengenai penyebab opresi terhadap perempuan dan anak-anak, Firestone semakin yakin bahwa manusia seharusnya menghapuskan keluarga inti, dan bersamaan dengan itu juga, menghapuskan tabu inses yang merupakan “akar penyebab kompleks Oedipus”. Karena tidak lagi harus “berhasil” menyelesaikan kompleks Oedipus, anak-anak tidak akan dipaksa untuk membedakan antara perasaan *seksual* yang “baik” yang ditujukan untuk orangtuanya dengan perasaan *sayang* “yang baik” yang ditujukan untuk orangtuanya. Jika anak-anak diperbolehkan untuk menggabungkan perasaan seksual dan sayang bagi orangtuanya, dinamika kekuasaan antara laki-laki dan perempuan, serta orangtua dan anak-anak, secara fundamental akan berubah.

II.3 Mencari Psikoanalisis dalam Arah Feminis

Kaum feminis psikoanalisis menyimpulkan bahwa Freud, dan terutama pengikutnya, Helene Deutsch (*The Psychology of Women: A Psychoanalytic Interpretation*, 1994) dan Erik Erikson (*Childhood and Society*, 1963) memberikan kontribusi atas opresi terhadap perempuan. Meskipun demikian, mereka percaya bahwa teks Freudian dapat digunakan untuk mencapai tujuan-tujuan feminis, dan bukannya tujuan nonfeminis, asalkan feminis mereinterpretasi teks-teks ini dengan menolak doktrin determinisme biologis, dengan menekankan pada tahapan pra-Oedipal sebagai kebalikan tahapan oedipal dari tahapan perkembangan seksual manusia, atau dengan menceritakan kisah Oedipal dengan suara yang nonpatriarkal (Tong, 2006: 200).

Menolak Determinasi Biologis Freud

Psikoanalisis feminis awal seperti Alfred Adler, Karen Horney, dan

Clara Thompson telah merasa yakin bahwa identitas gender, perilaku gender, serta orientasi seksual perempuan (dan laki-laki) bukanlah hasil dari fakta biologis. Sebaliknya, semua itu merupakan hasil dari nilai-nilai sosial. Dengan menegaskan bahwa biologi perempuan bukanlah takdirnya—bahwa kekurangannya akan penis menjadi penting hanya karena masyarakat lebih cenderung untuk mengistimewakan laki-laki daripada perempuan—ketiga teorisi ini membantu memberdayakan perempuan.

Alfred Adler. Menurut Adler (Tong, 2006: 201), laki-laki dan perempuan pada dasarnya sama karena semua manusia lahir tidak berdaya. Pengalaman infantil kita atas ketidakberdayaan dan “inferioritas” adalah sumber dari perjuangan seumur hidup kita melawan perasaan ketidakberdayaan yang sangat besar. Dalam usaha untuk mencapai “superioritas”, pengalaman keberdayaan, tidak ada yang ditentukan oleh semata-mata fakta bahwa sebagian orang memiliki penis, dan sebagian yang lain memiliki vagina. Bentuk biologis seseorang tidak secara logis, atau tanpa dapat dihindari, mengarahkan kepada sifat psikologis tertentu. Sebaliknya, menurut Adler, setiap manusia mempunyai “Diri kreatif” yang memberikan sejumlah makna yang mungkin terhadap “takdir” biologis seseorang. Kita adalah spesies yang dibentuk lebih oleh pandangan kita ke masa depan daripada akar kita di masa lalu. Biologi kita, menurutnya, adalah takdir kita; adalah semata-mata material yang digunakan untuk membentuk Diri unik kita.

Dengan mempertimbangkan asumsi filosofis mengenai kelenturan sifat manusia, Adler dapat memberikan interpretasi yang nondeterministik atas alasan mengapa perempuan yang dianggap neurotik¹¹ menderita rasa inferioritas, atas alasan mengapa perempuan

¹¹ Neurotik adalah kata sifat. Kata dasarnya adalah *neurosa* (Ing. *neurosis*). Sejak Freud dipakai untuk menunjukkan suatu gangguan jiwa yang mempunyai akar psikologis, misalnya histeri; bertentangan dengan psikosa, maka seorang pasien yang menderita *neurosa* masih dapat diterima dalam masyarakat (Freud: 1979, 49).

ini ditulari “kompleks maskulin.” Mengakui bahwa masyarakat kita adalah masyarakat patriarkal, yang mengatur bahwa perempuan “ditentukan dan dijaga oleh laki-laki yang mendapatkan keistimewaan untuk mencapai kemegahan dominasi laki-laki” (Adler, 1927: 123). Adler berhipotesis bahwa selama patriarki ada, perempuan “neurotik” akan terus ada: karena perempuan “neurotik” adalah semata-mata perempuan yang telah dihalang-halangi oleh patriarki dalam usahanya mengatasi perasaan ketidakberdayaan masa kecilnya.

Karen Horney. Karen Horney menekankan pembahasannya pada peran yang dimainkan oleh lingkungan dalam masa pertumbuhan seseorang sebagai manusia. Sebagai seorang mahasiswa kedokteran pada akhir abad di Berlin, Horney mengalami sendiri cara masyarakat membatasi perkembangan kreatif perempuan. Ia mengklaim bahwa perasaan inferior perempuan bukanlah berasal dari kesadaran perempuan akan kastrasinya, melainkan dari kesadaran akan subordinasi sosialnya. Meskipun Horney mengakui bahwa perempuan secara simbolis terkastrasi, dalam arti perempuan tidak mempunyai kekuatan/ kekuasaan yang direpresentasi oleh penis, ia menolak untuk menerima bahwa “perempuan biasa saja” secara radikal cacat, hanya karena tidak memiliki penis. Sebaliknya ia berargumentasi bahwa kebudayaan patriarkal pertama-tama memaksa perempuan untuk menjadi feminin (pasif, masokistik narsistik), dan kemudian mencoba meyakinkan perempuan bahwa mereka *menyukai* menjadi feminin. Dalam hal ini, perempuan yang menginginkan apa yang dianggap berharga oleh masyarakat—yaitu hal-hal yang maskulin—akan diberi label sebagai orang yang “sakit”, yang menderita “kompleks maskulin”, “yang melarikan diri dari keperempuanan” (Horney, 1973: 54-70). Menolak untuk menganggap perempuan yang berkeinginan untuk menjadi “penggerak dan pengguncang” dalam masyarakat sebagai “sakit”, Horney sebaliknya menggambarkan perempuan seperti itu sebagai manusia yang berjuang untuk mencapai keseimbangan di antara

ketiga penarik yang berbeda dalam karakternya: penarik yang tidak menonjolkan diri, penarik yang memendam diri dan penarik yang ekspansif. Tidak merasa puas dengan statusnya yang tidak berdaya di dalam masyarakat, peran di belakang layar, perempuan yang memilih untuk melampaui “femininitas” adalah berada dalam proses menciptakan Diri ideal yang mencakup sifat-sifat maskulin dan feminin. Jauh dari anggapan bahwa mereka “sakit” mental, perempuan yang memiliki semangat itu adalah luar biasa sehat. Dengan perkataan lain, perempuan-perempuan ini mengetahui apa yang telah diakibatkan oleh masyarakat, bukan biologi, dalam menjadikan perempuan sebagaimana perempuan dalam masyarakat itu.

Clara Thompson. Clara Thompson sependapat dengan Adler dan Horney dalam memberikan gambaran perkembangan sebagai suatu proses perkembangan yang menjauh dari fakta biologis seseorang, dan lebih mengarah kepada penguasaan lingkungan seseorang. Perkembangan manusia, menurutnya, adalah tugas pembentukan Diri. Dalam tradisi psikologi interpersonal—yang memandang hubungan kita dengan Liyan sebagai suatu hal yang penting bagi perkembangan dan kesejahteraan kita—Thompson menjelaskan pasivitas perempuan sebagai produk dari serangkaian hubungan laki-laki dan perempuan yang tidak simetris, yang, dalam hal ini, kepatuhan konstan kepada otoritas laki-laki menyebabkan perempuan mempunyai ego yang lebih lemah dibandingkan laki-laki. Identitas perempuan dan laki-laki tidak muncul dari biologi laki-laki dan perempuan yang ajeg. Yang lebih tepat adalah identitas laki-laki dan perempuan muncul dari gagasan sosial yang terus-menerus berubah mengenai arti menjadi laki-laki dan perempuan. Bersama-sama dengan Adler dan Horney, Thompson percaya bahwa perasaan bersalah, inferioritas, serta kebencian terhadap diri sendiri bukan berasal dari fakta biologis, melainkan dari interpretasi kebudayaan terhadap fakta biologis itu. Karena itu, transformasi struktur hukum, ekonomi, dan sosial yang membangun

kebudayaan adalah langkah penting dalam transformasi psikologi perempuan. (Tong, 2006: 202-203)

Dalam proses mereinterpretasi pengamatan Freud, Adler, Horney, dan Thompson berbicara mengenai bias maskulin dan dominasi laki-laki kemudian menawarkan analisis politis dan psikoanalisis atas situasi perempuan, sesuatu yang tidak dilakukan oleh Freud. Kedua, mereka mengajukan suatu teori uniter mengenai perkembangan manusia yang tidak membedakan perempuan dan laki-laki dalam dua jalur perkembangan yang terpisah untuk menuju tujuan perkembangan yang juga terpisah.

Nancy Chodorov. Menurut pandangan Chodorov, kecemburuan terhadap penis muncul pada anak perempuan, karena penis menyimbolkan kekuatan/kekuasaan laki-laki dan karena penis adalah organ seksual yang tampaknya memuaskan ibunya: “Dalam setiap langkah... seorang anak perempuan mengembangkan hubungannya dengan ayahnya sambil menoleh ke belakang pada ibunya, untuk melihat apakah ibunya merasa cemburu, untuk meyakinkan bahwa ia sesungguhnya terpisah, untuk melihat apakah ia memang sungguh-sungguh mandiri. Keberpalingannya kepada ayahnya merupakan penyerangan terhadap ibunya, dan juga ungkapan rasa cinta kepada ibunya.” (Chodorov, 1978: 126).

Meskipun kebanyakan anak perempuan pada akhirnya mengalihkan cinta awal mereka dari objek perempuan kepada objek laki-laki, Chodorov berpendapat bahwa pengalihan ini tidak pernah benar-benar selesai. Apakah kemudian anak perempuan berkembang menjadi perempuan heteroseksual atau tidak, ia akan cenderung untuk menemukan hubungan emosional yang paling kuat bersama perempuan lain. Karena itu hubungan ibu-anak perempuan pra-Oedipal memberikan poin acuan bagi persahabatan perempuan dan hubungan lesbian: simbiosis ibu-anak perempuan asal tidak pernah secara total terpecah (Chodorov, 1978: 200).

Chodorov berteori bahwa perkembangan psikoseksual anak laki-laki dan perempuan mempunyai beberapa implikasi sosial. Keterpisahan anak laki-laki dari ibunya adalah penyebab kemampuannya yang terbatas untuk secara dalam berhubungan dengan orang lain. Kekurangan emosional ini, mempersiapkan anak laki-laki untuk dapat bekerja dengan baik di sektor publik, yang menghargai efisiensi yang berorientasi kepada satu tujuan saja, mentalitas “siapa yang kuat, dia yang menang,” serta kemampuan untuk menjarakkan diri dari Liyan agar dapat memahami Liyan secara objektif dan tanpa perasaan.

II.4 Definisi Hasrat

“Asal mula” terminologi ‘hasrat’ berasal dari istilah Lacan, yaitu *désir*. Istilah tersebut digunakan dalam terjemahan-terjemahan Perancis Freud untuk istilah *Wunsch*, yang diterjemahkan sebagai ‘*wish*’ (keinginan) oleh Strachey dalam *Standard Edition*. Karenanya penerjemah-penerjemah Inggris Lacan dihadapkan pada dilema; apakah mereka harus menerjemahkan *désir* sebagai ‘*wish*’ (keinginan), yang dekat dengan istilah *Wunsch*, atau mereka menerjemahkannya sebagai ‘*desire*’ (hasrat), yang lebih dekat dengan istilah Perancis, tapi tidak cocok dengan apa yang dimaksud Freud. Semua penerjemah Lacan memilih yang terakhir, mengingat jika istilah bahasa Inggris untuk ‘*desire*’ lebih menunjukkan, sebagaimana istilah bahasa Perancis, implikasi kekuatan yang berulang-ulang, yang merupakan sifat dasar konsep Lacan. Istilah bahasa Inggris itu juga berhubungan dengan alusi *Begierde* Hegel, dan membawa nuansa-nuansa filosofis yang berdasarkan konsep *désir* Lacan; di mana ia membuat “kategori yang lebih mendalam dan abstrak dari apa yang telah dipakai Freud” (Evans, 1996: 36-37).

Jika ada konsep yang dapat diklaim sebagai pusat pemikiran Lacan, hal tersebut adalah konsep hasrat. Lacan setuju dengan Spinoza

bahwa “hasrat adalah intisari manusia”; hasrat merupakan jantung eksistensi manusia, sekaligus perhatian utama ilmu psikoanalisa. Meski Lacan berteori mengenai hasrat, ia selalu merujuk kepada hasrat yang tak sadar (*unconscious desire*). Hal tersebut bukan karena hasrat yang sadar (*conscious desire*) tidak penting. Ia berpendapat bahwa hasrat yang tak sadar merupakan bagian utama dari ilmu psikoanalisa. Hasrat yang tak sadar sepenuhnya seksual; ‘motif-motifnya terbatas kepada hasrat seksual. Hasrat generik lainnya, semacam rasa lapar, tidak direpresentasikan.’

Satu dari kritik Lacan yang paling penting dalam teori-teori psikoanalisa pada masanya adalah mereka cenderung membingungkan konsep hasrat dan konsep-konsep yang berhubungan dengan tuntutan dan kebutuhan. Menentang kecenderungan semacam itu, Lacan bersikeras memisahkan antara ketiga konsep itu. Perbedaan itu mulai muncul dalam karyanya di tahun 1957, namun sesekali diangkat kembali pada 1958.

Kebutuhan merupakan insting biologis murni, nafsu yang hadir untuk keperluan organisme dan mereda sepenuhnya (bahkan bila pun hanya sementara) ketika merasa puas. Persoalan manusia, terlahir dalam kondisi tanpa pengharapan, tidak dapat memenuhi kebutuhan-kebutuhannya sendiri, dan sebab itu bergantung terhadap Yang Lain untuk membantu memuaskan diri mereka. Agar mendapatkan bantuan Yang Lain, seorang bayi harus mengutarakan kebutuhannya secara lisan; kebutuhan mesti diartikulasikan dalam tuntutan. Tuntutan-tuntutan primitif bayi mungkin hanya berupa teriakan-teriakan tidak jelas, tetapi mereka mampu meyakinkan Yang Lain untuk melayani kebutuhan-kebutuhan mereka. Bagaimanapun juga, kehadiran Yang Lain menjadi substansial di dalamnya, suatu hal penting yang melebihi rasa puas dari pemenuhan kebutuhan, sebab kehadiran itu menyimpulkan cinta Yang Lain; memiliki fungsi dobel sebagai pengucapan kebutuhan dan tuntutan untuk dicintai. Yang Lain dapat menyediakan kebutuhan yang diperlukan untuk memenuhi kebutuhan,

namun Yang Lain tidak dapat menyediakan cinta tak bersyarat yang diharapkan sang subyek. Oleh karenanya setelah kebutuhan itu diartikulasikan dalam tuntutan telah terpenuhi, aspek tuntutan lain, keinginan untuk dicintai, menjadi tidak terpenuhi, dan “sisa” itu adalah hasrat.

Dengan demikian hasrat merupakan surplus yang diproduksi oleh artikulasi kebutuhan dalam tuntutan. Berbeda dengan kebutuhan, di mana mampu terpenuhi dan kemudian berhenti memotivasi sang subyek sampai kebutuhan lainnya timbul, hasrat takkan pernah merasa puas; hal tersebut konstan dalam tekanan-tekanannya, dan abadi. Realisasi hasrat tidak termasuk merasa “terpenuhi”.

Perbedaan Lacan antara kebutuhan dan hasrat, yang di mana mengambil konsep hasrat seluruhnya dari dunia biologi, mengingatkan pada perbedaan Kojève antara binatang dan hasrat manusia; hasrat hanya dimiliki manusia ketika ia diarahkan kepada hasrat yang lain, atau kepada obyek yang tidak berguna dari sisi biologis.

Penting sekali untuk membedakan antara hasrat dan rangsangan-rangsangan. Meski mereka masuk ke dalam medan Yang Lain (yang berbeda dari cinta), hasrat itu hanya satu sedangkan rangsangan-rangsangan banyak. Dalam kata lain, rangsangan-rangsangan merupakan perwujudan yang partikular dari satu dorongan yang dinamakan hasrat (walau mungkin ada beberapa hasrat yang tidak dinyatakan dalam rangsangan-rangsangan). Hanya ada satu obyek hasrat, *OBJET PETIT A*, dan direpresentasikan oleh sebagian obyek yang bervariasi dalam sebagian rangsangan yang berbeda. *OBJET PETIT A* bukanlah tujuan yang dimaksudkan hasrat, melainkan penyebab hasrat. Hasrat bukan sebuah hubungan menuju obyek, tetapi sebuah hubungan terhadap ‘LACK’ (KEKURANGAN).

Satu dari formula Lacan yang sering diulang-ulang: “*man’s desire is the desire of the Other*” (hasrat seseorang merupakan hasrat Yang Lain). Hal tersebut tidak dapat dimengerti, di mana hal-hal di bawah ini merupakan hal paling penting untuk melengkap

pernyataannya tersebut.

1. Hasrat yang utama adalah “*desire of the Other’s desire*”, yang artinya hasrat termasuk ke dalam tujuan dari hasrat yang lain, dan hasrat untuk mendapat pengakuan dari orang lain. Lacan mengambil ide ini dari Hegel, melalui Kojève, yang menerangkan:

“Hasrat adalah manusiawi jika seseorang memiliki keinginan, bukan tubuh, namun Hasrat yang lain... yang berarti bila ia mau “diinginkan” atau “dicinta”, atau “diakui” dalam nilai-nilai manusianya... Dalam kata lain, semua manusia, Hasrat antropogenetik akhirnya merupakan fungsi dari hasrat untuk diakui.”
(Kojève dalam Evans, 1996: 38)

Kojève berargumen (masih dalam rangka berpikir Hegel) bahwa untuk mencapai hasrat pengakuan, sang subyek harus mengambil resiko hidupnya sendiri dalam memperjuangkan sebuah martabat murni. Hasrat yang ingin menjadi obyek dari hasrat lainnya diilustrasikan dalam Oedipus kompleks, ketika subyek hasrat-hasrat adalah menjadi *phallus* untuk ibu.

2. Subyek menginginkan melalui pandangan orang lain. Akibatnya obyek dari hasrat seseorang adalah obyek yang diinginkan orang lain. Apa yang membuat sang obyek diinginkan bukan berasal dari kualitas intrinsik sesuatu, namun semata-mata fakta kalau hal tersebut diinginkan oleh orang lain. Hasrat Yang Lain membuat obyek-obyek padan serta dapat ditukarkan; hal ini cenderung mengurangi arti dari tujuan-tujuan khusus, tetapi pada satu waktu hal itu membawa pemahaman tujuan kehidupan.

Pemikiran tersebut juga diambil dari pembacaan Kojève atas Hegel; Kojève memperdebatkan bahwa “hasrat yang ditujukan langsung kepada obyek natural hanya dirasakan manusia dalam tingkat bahwa hal tersebut dimediasi oleh hasrat lain yang ditujukan kepada obyek serupa: itu merupakan hal manusiawi untuk menginginkan apa yang dihasrati orang lain, saya dapat membuat yang lain tahu hak saya untuk memiliki suatu obyek, dan demikian membuat yang lain tahu

superioritas saya terhadap dirinya.” (Kojève dalam Lacan, 1947: 40)

Ciri-ciri universal hasrat ini jelas terlihat dalam histeria; mengenai histeria inilah yang menyokong hasrat orang lain, mengubah hasrat orang lain ke dalam dirinya. Sebab itu apa yang penting dalam analisis histeria ini bukanlah untuk mengetahui obyek hasrat, melainkan untuk menemukan tempat dari mana hasrat itu muncul.

3. Hasrat merupakan hasrat untuk Yang Lain. Hasrat yang fundamental adalah hasrat zinah bersama ibu.

4. Hasrat selalu merupakan “hasrat untuk sesuatu”, mengingat tidak mungkin untuk menginginkan sesuatu yang sudah dimiliki. Obyek hasrat secara terus-menerus ditanggihkan, di mana mengapa hasrat adalah sesuatu yang metonimi.

Lacan menjelaskan hasrat dalam empat bentuk: *Passive narcissistic desire*. Seseorang bisa memiliki hasrat untuk menjadi objek dari cinta orang lain (atau kekaguman dari orang lain, idealisasi dari orang lain, atau rekognisi dari orang lain); *Active narcissistic desire*. Seseorang bisa memiliki hasrat untuk menjadi orang lain—sebuah hasrat untuk mengidentifikasi adalah bentuk cinta atau devosi pada sesuatu yang lain; *Active anaclitic desire*. Seseorang bisa memiliki hasrat untuk memiliki orang lain dengan tujuan untuk *jouissance*; *Passive anaclitic desire*. Seseorang bisa memiliki hasrat untuk dihasrati atau dimiliki oleh orang lain sebagai objek *jouissance* orang lain (Bracher, 1993: 20).

BAB III
CERMIN HASRAT OPHELIA
PADA TEKS PUISI ANNA AKHMATOVA DAN MARINA
TSVETAeva MELALUI TEORI FEMINISME PSIKOANALISIS

III.1. Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Anna Akhmatova

Pada teks puisi Anna Akhmatova, *Читая Гамлета* (Membaca Hamlet), penulis akan membahas mengenai cermin hasrat Ophelia; apakah hasrat yang “dipaparkan” oleh puisi tersebut merupakan hasrat yang aktif atau pasif—hasrat seksual Ophelia yang tertuju pada kekasihnya, Pangeran Hamlet. Seperti apa yang telah penulis kutip dalam teori-teori pada bab dua, bahwa hasrat yang menjadi perhatian utama Lacan merupakan hasrat tak sadar (*unconscious desire*), bukan hasrat sadar (*conscious desire*). Ia menekankan hasrat pada ikhwal seksualitas dan hubungan dialektikal dengan orang lain.

Dengan menggunakan teori hasrat dari Lacan sekaligus teori feminisme psikoanalisa dari Alfred Adler dan Karen Horney, penulis juga akan mengasosiasikannya dengan beberapa baris adegan *The Tragedy of Hamlet*, di mana drama tersebut merupakan inspirasi utama mengapa puisi tersebut ditulis oleh Akhmatova.

III.1.1 Analisa Puisi *Читая Гамлета*

Ketangguhan menjadi kesadaran utama dalam puisi pendek ini. Gubahan Akhmatova jauh dari irama yang larat dan melodis, bahkan cenderung terang-terangan.

*У кладбища направо пылил пустырь,
 А за ним голубела река.
 Ты сказал мне: <Ну что ж, иди в монастырь
 Или замуж за дурака...>*

U kladbishcha napravo pylil pustyr'
 A za nim golubela reka

Ty skazal mne: <Nu chto zh, idi v monastyp'
Ili zamuzh za duraka ...>

Petak tanah kecil di sebelah kanan pemakaman,
Sungai biru di belakangnya.

Engkau berkata padaku: “Baiklah jika begitu, pergilah
engkau ke biara, atau menikah dengan seorang dungu...”
(Carlisle, 1970: 50)

Ophelia, di dasar sungai bercahaya biru, mendapati dirinya masih terkait oleh suatu kenangan buruk atas Hamlet meskipun tubuhnya sudah menjadi “bangkai”: “У кладбища направо пылил пустырь, / А за ним голубела река.” (Petak tanah kecil di sebelah kanan pemakaman, / Sungai biru di belakangnya.) Kata “Голубела” (*Biru*) dapat dikaitkan dengan idiom “*blue*” pada referensi Barat terhadap “melankolia”—rasa yang tak melulu pedih, berada di antara suka dan duka. Bahkan ada perasaan aman, dan tak lagi dendam yang berkecamuk di dalam hati Ophelia.

Kata “*Peka*” (Sungai) sengaja dihadirkan oleh Akhmatova sebagai pelengkap latar, karena sungai adalah tempat Ophelia memilih untuk bunuh diri. Ia memang akhirnya tenggelam di sungai sebagaimana dapat dibaca pada adegan yang dilukiskan dengan indah oleh Shakespeare dalam *The Tragedy of Hamlet* itu: “*There on the pendent boughs, her coronet weeds/ Clambering to hang; an envious silver broke/ When down her weedy trophies and herself fell in the weeping brook.*” (Dia memanjat dan meraih ranting-ranting yang runduk/ Guna menggantungkan bunga-bunganya, tapi patahlah sebatang dahan yang jahat/ Dan jatuhlah ia dengan mainannya ke air yang sedih berdesir.) (Shakespeare 1953: 132, *Act Four Scene Seven*).

Pada baris ketiga ditulis “*Ну что ж, иди в монастырь*” (Baiklah kalau begitu, pergilah engkau ke biara) adalah kata-kata Hamlet yang muncul kembali di alam bawah sadarnya. Akhmatova tidak menulis baris tersebut dengan orisinil, melainkan diinspirasi dari babak pertama adegan pertama dalam *The Tragedy of Hamlet*:

“Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?”

(Pergilah kau ke biara. Bertanyalah mengapa kau merupakan keturunan dari para pendosa?)

“Get thee to a nunnery, farewell. Or if thou wilt needs marry, marry a fool, for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go, and quickly too. Farewell.”

(Pergilah ke biara, selamat tinggal. Atau jika engkau ingin menikah, nikahilah seorang dungu, laki-laki bijaksana tahu bagaimana engkau akan membuat mereka jadi monster. Pergilah ke biara secepatnya. Selamat tinggal.) (III.1.45-46)

“*Монастырь*” (Biara), yang dirujuk oleh Akhmatova lebih sebagai interpretasi atas pengucilan Hamlet agar Ophelia menjadi orang “suci” selayaknya para biarawati yang mengabdikan seluruh hidupnya untuk Tuhan. Akhmatova memberikan “pembelaan” atas tuduhan-tuduhan Hamlet yang sangat misoginis tersebut. Sementara “*Ты сказал мне: <Ну что ж, иди в монастырь / Или замуж за дурака...>*” (Engkau berkata padaku: “Baiklah jika begitu, pergilah engkau ke biara, atau menikah dengan seorang dungu...”) menjadi semacam pengingat atas masa lalunya, di mana ia tidak memiliki kehendak bebas untuk menentukan siapa dirinya. Semua keinginan dan pembentukan dirinya distrukturasi oleh sesuatu di luar dirinya (Liyan). Liyan menjadi pusat yang maha perkasa, yaitu Hamlet.

Akhmatova kemudian memberikan sang pahlawan perempuan sebuah suara yang lebih kuat dalam bait berikutnya:

*Принцы только такое всегда говорят
Но я эту запомнила речь
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч*

Printsy tol'ko takoe vsegda govoryat
No ya etu zapomnila rech'
Putst' strutsya ona sto vekov podryad
Gornostaevoy mantiey s plech

Hal-hal demikian yang selalu para pangeran katakan,
Tapi inilah kata-kata yang aku ingat.
Semoga mereka mengalir selama berabad-abad
seperti mantel cerpelai dari bahunya.

(Carlisle, 1970: 50)

“Принцы только такое всегда говорят” (Hal-hal demikian yang selalu para pangeran katakan) merupakan baris puisi yang cemerlang dan tenang, tidak menggebu-gebu dengan kemarahan. Tidak ada unsur dominasi, kebencian, dan keinginan untuk menghancurkan. Citraan “halus” yang menimbulkan kesan feminin juga terletak pada kata *“Горностаевой мантией”* (Mantel cerpelai) yang menghadirkan perasaan “sakit” menjadi keindahan: rupa seksualitas yang lembut dan hasrat yang agung. Ophelia cenderung netral; ia tidak menuduh Hamlet sebagai pangeran yang berkuasa, juga tidak menceritakan tentang Hamlet sebagai orang lemah.

Penulis menganggap puisi *Читая Гамлета* sebagai sebuah nostalgia yang mengalir dari rasa duka menjadi sikap menoleransi/sikap yang tak menghendaki konfrontasi. Memori Ophelia juga bisa diartikan sebagai kerinduan yang tak tertahankan. Bentuk ekspresi diri sebagai jalan untuk membebaskan “ikatan” yang dianggap buruk maupun ketidakberdayaan.

Ophelia sama sekali tidak terlihat menggebu-gebu dan dendam dengan perlakuan Hamlet sewaktu ia masih hidup. Situasi masa lampau tak lagi dijadikan momok. Tidak ada represi dalam dirinya atau upaya-upaya untuk melindungi psikis. Kecenderungan-kecenderungan seksual atau hasrat untuk dicintai memang terlihat sebagai titik akhir suatu proses yang menyakitkan, meski setelah ia mati dan “mengenang” Hamlet di dasar sungai, ia telah menjadi Ophelia yang baru. Dalam arti lain, Ophelia telah belajar untuk menerima kekalahannya semasa ia hidup.

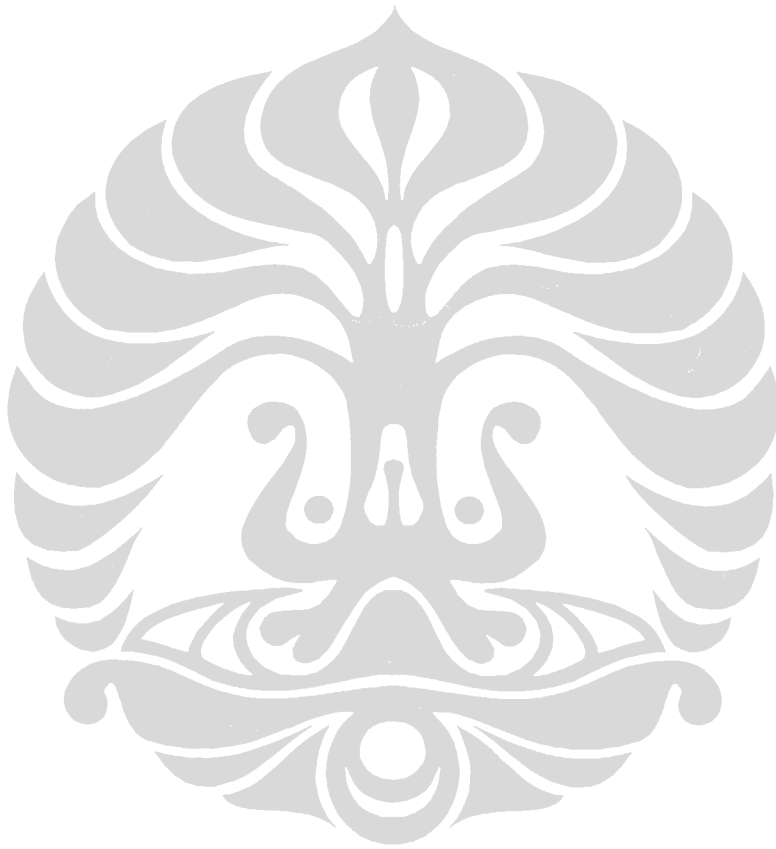
Kekalahan-kekalahan itu meliputi perasaan bersalah, inferioritas, serta kebencian terhadap diri sendiri. Ophelia seakan menjawab teori Adler bahwa perempuan akan depresi bila ia menderita rasa inferioritas (Tong, 2006: 201). Bait kedua yang ditulis Akhmatova itu juga merupakan “trauma” atas apa yang telah dialami Ophelia: kompleks maskulin.

Menurut Thompson, hal-hal tersebut bukan berasal dari fakta biologis, melainkan dari interpretasi kebudayaan terhadap fakta biologis (Thompson, 1964: 202). Dalam arti perempuan hanyalah perempuan, dan seharusnya patuh; Ophelia hanyalah seorang perempuan, dan tak boleh memiliki hasrat seksual terhadap Hamlet dan laki-laki lainnya. Perempuan telah lama diajarkan harus mensubordinasikan dirinya di hadapan lelaki agar lelaki memberikan “hadiah” yang setimpal, yaitu kasih sayang maupun pernikahan yang membuahkan harta. Bahwa perempuan yang baik adalah perempuan yang menuruti norma-norma yang dibuat berdasarkan kepentingan lelaki, yaitu sistem patriarki yang makin lama makin absah dan mengakar pada segala bidang. Perempuan tidak mendapatkan ruang. Mereka jarang menyuarakan keinginan, kebutuhan, hak, sehingga mereka tidak mampu menjadi subyek dalam kehidupannya sendiri. Hal-hal tersebut yang dihadapi Ophelia, namun diterima begitu saja sebagai bagian dari realitas hidup yang sudah melebur dan tidak perlu dipersoalkan.

Kebebasan Ophelia yang kita temukan dalam puisi *Читая Гамлета* setelah ia mati di dasar sungai merupakan hal yang ironis. Eksistensinya menjadi kuat dan penuh makna justru ketika ia memilih untuk bunuh diri.

Masalah-masalah tentang inferioritas yang dihadapi Ophelia disadari oleh Akhmatova. Ophelia diperkenankan untuk bersuara melalui dirinya dan karyanya. Penyaluran hasrat Ophelia, dalam puisi *Читая Гамлета*, merupakan bagian dari upaya penyaluran hasrat yang telah lama terkastrasi termasuk hasrat untuk dicintai Hamlet, sebab hasrat lahir dari permintaan atau kebutuhan, yang juga permintaan atau kebutuhan akan cinta (Lacan dalam Evans, 1996: 76). Hasrat Ophelia adalah *passive narcissistic desire*, di mana pikirannya dapat diatur, tapi tidak dengan nalurinya; kode-kode tersebut diungkapkan Akhmatova melalui puisi ini. Diksi yang puitis seperti “*Горностаевой мантией с плеч*” (Mantel cerpelai dari bahunya) seolah memberikan petunjuk atas

rasa rindu, juga kehilangan dalam satu waktu; ajang pencarian pemenuhan akan sesuatu yang kurang: Hamlet. Kekurangan dalam makna ini tentu tidak akan pernah menjadi penuh atau dapat terpenuhi. Dalam bahasa Lacan, tidak mungkin kembali pada yang Real, mengingat Ophelia telah tiada dan hanya bisa “bernostalgia” di dalam dasar sungai.



III.2 Cermin Hasrat Ophelia pada Teks Marina Tsvetaeva

Puisi *Офелия - Гамлету* merupakan puisi pertama yang digubah Marina Tsvetaeva, sementara *Диалог Гамлета с Совестью* yang ditulis pada 28 Februari 1923 (Hasty, 1996: 55).

Diksi yang dituangkan oleh Marina Tsvetaeva berkaitan erat dengan simbol-simbol feminin. Dalam sub ini akan dijelaskan apakah hal tersebut bisa dijelaskan dengan teori feminisme psikoanalisis, dan apakah simbol-simbol semacam itu disengaja muncul sebagai “pesan” Tsvetaeva atas kegeramannya atas pasivitas perempuan; serta bagaimana peran Ophelia yang berusaha ditampilkan Tsvetaeva dari kacamata feminisme psikoanalisis.

III.2.1 Analisa Puisi *Офелия - Гамлету*

Hubungan intens Ophelia dan Hamlet ditulis Marina Tsvetaeva secara intim pada puisi *Офелия - Гамлету*. Dalam puisi ini, Tsvetaeva menggunakan sudut pandang Ophelia untuk “berbicara”, menyampaikan suatu pesan, dan mempersilakkannya untuk mengeluh bahkan “memaki”. Ia seolah bangkit dari kubur untuk menghukum Hamlet.

Kekuatan diksi juga memunculkan pembacaan yang dalam, yang menuntut penulis untuk mengkaji simbol-simbol tersembunyi yang diungkapkan Tsvetaeva. Bait pertama memperlihatkan tafsir Tsvetaeva terhadap kegagalan Hamlet dalam bersinggungan dengan kehidupan:

*Гамлетом - перетянутым - натуго,
В нимбе разуверенья и знания,
Бледный - до последнего атома...
(Год тысяча который - издания?)*

Gamletom – peretyanutym – natugo
V nimbe razuverenya i znaniya
Blednyj – do poslednego atoma...
(God tysyacha kotoryy – izdaniya?)

Hamlet – ditarik - erat
 Dalam aura kekecewaan dan kekuasaan,
 Pucat – hingga atom terakhir
 (Sebuah edisi dari tahun ke seribu berapa?)
 (Hasty, 1996: 62)

Jarak Hamlet terhadap kehidupan ditegaskan oleh sebuah metafor yang membuatnya tampak seperti buku tua yang berat, dikesankan dalam pertanyaan: “(*Год тысяча который - издания?*)” (Sebuah edisi dari tahun ke seribu berapa?). Pemakaian metaphor ini menyatakan “kelebihan” intelektualitas yang dimiliki Hamlet dibandingkan emosinya; sesuai dengan asosiasi kemaskulinan laki-laki. Hal yang terkait dengan intelektualitas Hamlet yang cenderung arogan dan bahkan merendahkan emosi Ophelia dimunculkan kembali pada bait selanjutnya:

*Наглостью и пустотой - не тронете!
 (Отроческие чердачные залежи!)
 Некой тяжеловесной хроникой
 Вы на этой груди - лежали уже!*

Naglost'yu i pustotoy – ne tronete!
 (Otrocheskie cherdachnye zalezhi!)
 Hekoey tyazhelovesnoy khronikoy
 Viy na etoy grudi – lezhali uzhe!

Kelancangan dan kehampaan – tidak akan dapat menyentuh!
 (Remaja endapan loteng!)
 Engkau telah berbaring di atas dada ini
 Seperti catatan yang berat!
 (Ibid., hal. 62)

Ophelia juga menuduh Hamlet masih dilekati pembawaan anak remaja dengan kelakuan yang menjengkelkan serta takut akan pemasakan seksual. “*Отроческие чердачные залежи*” (Remaja endapan loteng!) menangkap ketidakdewasaan, kesia-siaan, keterasingan, dan “kemandulan” yang dihadapi Hamlet. Kegentarannya untuk melakukan hubungan seksual memiliki relevansi dengan ketidakamanan.

Pada dua baris terakhir, penulis menghubungkan dialog antara Hamlet dan Ophelia dalam babak tiga adegan kedua *The Tragedy of Hamlet*, di mana Hamlet meminta izin untuk berbaring di pangkuan Ophelia (pada puisi *Офелия - Гамлету*, Tsvetaeva menulis ‘*спуди*’ (dada), bukan pada ‘*between maids’ legs*’ (di antara kedua kaki) seperti yang tertera pada teks drama) sebagai bahan Tsvetaeva untuk kembali menyerang Hamlet:

Hamlet: Lady, shall I lie in your lap?
Ophelia: No, my Lord.
Hamlet: I mean, my head upon your lap?
Ophelia: Ay, my Lord.
Hamlet: Do you think I meant country matters?
Ophelia: I think nothing, my Lord.
Hamlet: That’s a fair enough to lie between maids’ legs.
 (Shakespeare, 1953: *Act Three Scene Two*, 89)

“Wajah” Ophelia pada dialog tersebut bisa dikatakan sebagai perempuan “neurotik” yang tidak mampu mengatasi represi yang ia terima. Ia hanya bisa menjawab satu dua kata, tidak membantah. Namun Tsvetaeva membalikkan keadaan inferior itu menjadi suatu kekuatan. Ophelia bukan lagi korban pasif, simbol kekacauan, dan simbol kelemahan.

Tudingan Ophelia makin kental dan padat pada bait ketiga:

Девственник! Женоненавистник! Вздорную
Нежить предпочедший! ... Думали ль
Раз хотя бы о том - что сорвано
В маленьком цветнике безумия...

Devstvennik! Zhenonenavistnik! Vedornuyu
Nezhit’ predpochedchiy! ... Dumali l’
Raz khotya by o tom – chto sorvano
V malen’kom tsvetnike bezumiya...

Perawan! Misoginis! Yang lebih memilih
 untuk memeluk kehancuran!... Pernahkah engkau berpikir
 tentang—apa yang terpetik
 Di sebuah taman bunga penuh amarah...
 (Ibid., hal. 63)

Ia menyebut Hamlet sebagai misogynis. Celaan halus “*Вздорную / Нежить предпочедший*” (Yang lebih memilih untuk memeluk kehancuran) menegaskan beban Ophelia atas penolakan Hamlet terhadap cintanya. ‘*Нежить*’ merupakan kata yang ambigu di sana sebab berarti ‘semangat’ untuk kata benda, sementara dalam kata kerja berarti ‘menimang, memanjakan, memeluk’. Demikian kata itu seolah merangkum semua alasan yang tersirat; kegetiran Hamlet yang rangkap pada kemarahan dan kasih sayangnya terhadap Ophelia. Tsvetaeva memberikan isu yang lebih kompleks: seksualitas Hamlet dan Ophelia yang terkurung dalam sikapnya yang “datar” sekaligus “pembenci”.

Dua baris terakhir, “*Раз хотя бы о том - что сорвано / В маленьком цветнике безумия*” (Pernahkah engkau berpikir tentang – apa yang terpetik / di sebuah taman bunga penuh amarah) merupakan semangat terbuka yang dimunculkan Tsvetaeva untuk “membebaskan” Ophelia dari sistem patriarki yang memosisikan perempuan sebagai makhluk yang berada pada posisi tak berdaya. Tsvetaeva juga menulis “*В маленьком цветнике безумия*” (Di sebuah taman bunga penuh amarah) sebagai makna kiasan yang sama sekali tidak diarahkan pada keadaannya yang sedemikian menyedihkan, melainkan mengindikasikan kepalsuan Hamlet—hal tersebut juga dapat dilihat dari baris pertama di bait keempat:

*“Розы? ... Но ведь это же --- тссс! – Будущность!
Рвем – и новы ерастут! Предали ль
Розы хотя бы раз? Любящих –
Розы хотя бы раз? У были ль?”*

Rozy? ... No ved' eto zhe --- tsss! – Budushchnost'!
Rvem – i novy erastut! Predali l'
Rozy khotya vy raz? Lyubyashchikh –
Rozy khotya vy raz? U byli l'?

Mawar-mawar? ... Tapi ini sesungguhnya --- sss! – Masa depan!
Kami menyatu dan satu mawar tumbuh!
Pernahkah mawar-mawar terkhanati? Para pecinta—
Pernah mawar-mawar?—berkurang?
(Ibid., hal. 63)

Mawar yang terpetik acap menunjukkan makna hilangnya keperawanan, tetapi pada konteks ini adalah untuk menggaris-bawahi sikap bungkam Hamlet terhadap seksualitas—sesuatu yang pada akhirnya membuat Ophelia bunuh diri. Mawar tidak hadir sebagai “perwujudan jiwa” Ophelia. Laertes yang pertama kali memanggil adiknya sebagai “*roses of May*” (Mawar-mawar di bulan Mei), sementara Hamlet menyebut mawar hanya untuk sesuatu yang berhubungan dengan Ratu Gertrude, ibunya. Mawar Hamlet tidak bersinggungan dengan keperawanan, tetapi ketaatan matrimonial; sedangkan mawar Ophelia berarti penyempurnaan cinta yang terus berkembang. Oleh sebab itu, kata ‘*Розы*’ (Mawar-mawar) menekankan pada “kelemahan” Hamlet terhadap hasrat seksualnya; kecemasannya sibuk menghindari yang menyakitkan, menyerahkan pengaturan diri kepada trauma.

Pemakaian sudut pandang pertama jamak pada kata “*Рвем – и новы ерастут*” (Kami menyatu dan satu mawar tumbuh) juga menekankan transformasi Ophelia dari korban pasif menjadi partner yang setara dalam laku prokreasi. Baris itu juga menggemakan perkara yang lebih kuat bahwa *sexual imaginary* tidak menjebaknya untuk pasrah dan menerima garis seksualitas yang ditimpakannya. Ia tak setuju bahwa tidak ada kebenaran bagi perempuan yang coba-coba meluapkan gairah seksual yang lahir dari pengalaman tubuhnya sendiri. Ophelia memang menyadari ia masih memiliki sebuah *lack* (kekurangan) lain yang perlu ia penuhi untuk menjadi entitas ‘utuh’. Keutuhan dirinya baru akan sah jika terdefinisi oleh pandangan dirinya dan juga pandangan orang lain termasuk Hamlet. Dengan kata lain, ia tidak bisa menjadi entitas yang utuh jika ia tetap sendiri. Hasrat cintanya pada Hamlet membangkitkan kesadarannya bahwa dengan bersama Hamlet ia bisa menjadi “utuh” secara seksual maupun batin.

Marina Tsvetaeva menulis beberapa bait mengenai seksualitas Ophelia berdasarkan *The Tragedy of Hamlet*—ia pun menghadirkan

wajah Ophelia yang lain pada puisinya: Ophelia yang tidak pasif dan memuja seksualitas. Dalam drama tersebut, isu mengenai seksualitas gadis muda dan keperawanan dibicarakan Ophelia bersama Laertes, kakak laki-lakinya, yang menasehatinya untuk waspada terhadap rayuan Hamlet. Laertes menyarankan hal tersebut kepada adiknya tanpa rasa sungkan:

*If with too credent ear you list his songs;
Or lose your heart; or your chaster treasure open
To his unmaster'd importunity.
Fear it Ophelia, fear it my dear sister,
And keep within the rear of your affection,
Out of the shot and danger of desire.
The chariest maid is prodigal enough.
If she unmask her beauty to the Moon:
Virtue itself 'scapes not calumnious strokes,
The canker galls the infants of the spring
Too oft before their buttons be disclos'd,
And in the morn and liquid dew of youth,
Contagious blastments are most imminent.
Be wary then, best safety lies in fear;
Youth to itself rebels, though none else near.
(Shakespeare: 1963, Act One Scene Three, 15,
garis bawah oleh penulis)*

Laertes menyadari jika Ophelia memberikan keperawanannya kepada Hamlet (“*your chaster treasure open*”), lantas kesempatannya untuk menemukan seorang suami yang baik akan berkurang. Hasrat seksual Ophelia yang ditampilkan Tsvetaeva dalam puisi ini memiliki karakteristik dengan hasrat tak sadar yang disebut Lacan. Hasrat tak sadar yang merupakan hasrat seksual selalu terfokuskan kepada pencarian kemungkinan-kemungkinan melengkapi diri melalui kegiatan seksual. Seks dieksplorasi sebagai salah satu aspek yang dikhayalkan dapat memberikan kelengkapan diri. Lacan menyebutnya sebagai kebutuhan yang akhirnya menjadi semacam kehendak diri.

Baris pertama pada bait terakhir, bait kelima, menunjukkan “ketenangan” Hamlet setelah kematian Ophelia:

*Выполнив (проблагоухав!) тонете...
 - Не было! - Но встанем в памяти
 В час, когда над ручьевой хроникой
 Гамлетом - перетянутым - встанете...*

Vypolniv (problagoukhav!) tonete...
 - Ne bylo! – No vstanem v pamyati
 V chas, kogda nad ruch'evoy khronikoy
 Gamletom – peretyanutym – vstanete...

Telah terpenuhi aromamu, engkau tenggelam...
 - Tak pernah ada! – Tapi kita akan terbangun
 Dalam memorimu pada jam di mana engkau akan bangun
 dari suatu kejadian yang mengalir serapat dekapan Hamlet...
 (Ibid., hal. 63)

“*Выполнив (проблагоухав!) тонете...*” (Telah terpenuhi aromamu, engkau tenggelam...) menyiratkan cinta yang makin berbunga serta lengkap. Bagi Hamlet, keberadaan Ophelia diperluas terus-menerus bukan oleh rindu, melainkan penyesalan yang tak dapat dielakkan—keadaan yang sesungguhnya tak pernah dirayakan dengan “laungan”, melainkan ditimpal dalam diam dan keterasingan mendalam.

Dalam puisi ini, sesuai dengan teori Karen Horney, bahwa perempuan tidak akan pernah merasa puas dengan statusnya yang tidak berdaya di mata masyarakat sehingga perempuan ini pasti akan menyadari bagaimana memandang dirinya sebagai orang yang setara dengan laki-laki, masyarakat hanya akan memiliki kekuatan yang sangat kecil, atau tidak sama sekali atas perempuan. Sebagai pemenuhan hasrat, Ophelia akhirnya mengambil peran seksual yang penting dibandingkan Hamlet, yang dalam puisi ini, cenderung tidak dapat menjalani hubungan simbiosis dengan seorang perempuan. Ia akan selalu mengenang ketidakberdayaannya yang total di hadapan ibunya, Ratu Gertrude, yang memutuskan untuk menikah lagi dengan lelaki lain sehingga Hamlet begitu membencinya. Kebencian itu disimbolkan oleh Tsvetaeva dengan kata “*Розы*” (Mawar-mawar) pada bait keempat yang menyimpulkan suatu kemasygulan dan rasa bakti secara bersamaan.

II.2.4 Analisa Puisi *Диалог Гамлета с Совестью*

Kematian Ophelia menjadi pokok utama yang dipaparkan oleh Tsvetaeva melalui puisi *Диалог Гамлета с Совестью*. Di sini, Hamlet diperkenalkan oleh Tsvetaeva untuk “berbicara”, berbeda dengan puisi-puisi sebelumnya di mana ia selalu menjadi “kambing hitam” atas penderitaan yang dihadapi Ophelia.

Percakapan Hamlet dengan suara hatinya bernada kebingungan, sekaligus “mabuk”, sebagai akibat dari kesadaran seseorang yang begitu rentan sehingga mudah baginya untuk jatuh pada kecamuk-kecamuk pikiran yang tidak menentu. Di bait satu tersebut juga terdapat hubungan simbolik antara perempuan, air, dan kematian, melihat perkara tenggelamnya Ophelia sebagai gabungan yang tepat dalam memasuki elemen perempuan, yang kerap diasosiasikan dengan benda cair/cairan: darah, susu, air mata.

*На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, - но сна и там нет!
- Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
- Гамлет!*

Ha dne ona, gde il
I vodorosli... spat v nikh
Usla, - no sna I tam net!
- No ya eyo lyubil,
Kak sorok tisyac bratev
Lyubit ne mogut!
- Gamlet!

Dia berada di paling dasar, di mana hidup lumpur dan ganggang laut... Ia tertidur di antara mereka – tapi sebenarnya ia tidak tidur di situ!
- Tapi aku mencintainya, empat puluh ribu kakak dengan jumlah cintanya yang tak memadai.
Aku tidak dapat mencintainya!
“Hamlet!”
(Hasty, 1996: 71)

Baris pertama mengingatkan kita akan adegan tenggelamnya Ophelia di sungai, yang merupakan interpretasi Tsvetaeva terhadap monolog panjang yang dilakukan Ratu di salah satu adegan babak keempat di *The Tragedy of Hamlet*: “*There on the pendent boughs, her coronet weeds/ Clambering to hang; an envious silver broke/ When down her weedy trophies and herself fell in the weeping brook.*” (Dia memanjat dan meraih ranting-ranting yang rinduk/ Guna menggantungkan bunga-bunganya, tapi patahlah sebatang dahan yang jahat/ Dan jatuhlah ia dengan mainannya ke air yang sedih berdesir.) (Shakespeare: 1953, *Act Four Scene Seven*, 132).

Tsvetaeva memberikan teknik penulisan yang mengagumkan sehingga mencapai esensi sebuah karya puisi yang indah. Percakapan Hamlet dengan hati nuraninya dilakukan dengan tuturan repetitif pada setiap bait, seolah-olah Hamlet memang diceritakan sedang dalam keadaan hancur, sehingga ia tidak sanggup “berbicara” dan berpikir normal—dalam arti ketidakkonsistenan karena sesudah mengatakan “*Но я ее любил*” (Tapi aku mencintainya), ia mengelaknya dengan cepat pada baris selanjutnya “*Любить не могут!*” (Aku tidak dapat mencintainya!). Untuk mencapai makna puisi yang Tsvetaeva inginkan dan memudahkan pembaca untuk mengerti, kata-kata pada baris keempat dan kelima yang berbunyi “*Но я ее любил / Как сорок тысяч братьев...*” (Tapi aku mencintainya / Empat puluh ribu kakak...) sengaja diambil Tsvetaeva dari babak kelima adegan pertama *The Tragedy of Hamlet*: “*I loved Ophelia; forty thousand brothers could not (with all their quantity of love, Make up my sum. What wilt thou do for her?*” (Aku mencintai Ophelia; empat puluh ribu kakak laki-laki tidak dapat (dengan segala kuantitas cinta, mengalahkanku.) Apa yang akan kalian lakukan terhadap dirinya?) (5.1. 141).

Bait kedua puisi merupakan interpretasi Tsvetaeva pada babak serta adegan yang sama dengan tafsirnya pada bait pertama. Namun ada sedikit perbedaan yang mencolok, jika pada bait pertama Tsvetaeva menulis “*Но я ее любил, / Как сорок тысяч братьев*” sesuai dengan

apa yang ada pada teks drama, di bait kedua ini ia menulis berdasarkan tafsirannya sendiri, yaitu “*Но я ее любил / Как сорок тысяч... / - Больше, / Все ж, чем один любовник.*” (Tapi aku mencintainya / Lebih dari empat puluh ribu... / - Lebih sedikit, / Namun tetap melebihi satu jantung hati.) Bahwa cinta Hamlet tidak lagi berjumlah “*Сорок тысяч*” (Empat puluh ribu) melainkan “*Больше*” (Lebih sedikit), meski demikian cintanya tetap dinilai agung dan “*Чем один любовник*” (Melebihi satu jantung hati). Di bawah ini merupakan bait kedua dari puisi *Диалог Гамлета с Совестью*:

- На дне она, где ил:
Ил!.. И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
- Но я ее любил
Как сорок тысяч...
- Больше,
Все ж, чем один любовник.

Na dne ona, gde il:
Il!.. I poseldniy vencik
Vsplyl na pripecnikh brevnakh
- No ya eyo lyubil
Kak sorok tisyac...
- Mensye
Vse zh, cem odin lyubovnik

Dia berada di paling dasar, di mana hidup lumpur:
Lumpur! Dan kalung bunga telah hanyut
ke tepi sungai berbatang.
- Tapi aku mencintainya,
lebih dari empat puluh ribu...
- Lebih sedikit,
namun tetap melebihi satu jantung hati.
(Ibid., hal. 71-72)

Seperti pada baris kedua yang menulis tentang “kalung bunga” yang hanyut bersama tubuh Ophelia, dalam *The Tragedy of Hamlet* disebutkan juga mengenai kalung bunga yang dikenakan Ophelia menjelang kematiannya: “*There with fantastic garlands did she come: Of crows-flowers, nettles, daisies and long purples...*” (Ke sana ia datang dengan kalung bunga ajaib: Jelatang dan daisi, bunga mentega dan bunga ungu) (Shakespeare, 1953: *Act Four Scene Seven*, 132).

Berdasarkan buku *Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies* dalam bab *Echoic Language*, simbol bunga itu sengaja ditulis Shakespeare sebagai arti dari *'for remembrance'* (Untuk kenang-kenangan) (Berry, 1999: 71). Ophelia ingin selalu diingat walaupun tubuhnya telah menyatu dengan air, dan ia pun menyadari bahwa semua itu bagian dari hidup di mana kematian dan ketiadaan melekat erat. Referensi 'bunga' sebagai sesuatu yang "halus" atau "perempuan", ikut diangkat Tsvetaeva sebagai penggenap substansi puisinya.

Bila dicermati, bait kedua puisi menimbulkan efek yang sunyi. Ada pilihan kata yang meriakkan kesedihan. Kekuatan kata tersebut terdapat pada kata *'Всплыл'* (Hanyut) yang dapat ditafsirkan sebagai kesedihan, kesunyian yang dalam, perpisahan serta lepasnya roh dari tubuh Ophelia. Jika dianalisa dari teori Karen Horney, bait kedua ini juga berhubungan dengan teori sifat feminin perempuan. Horney mengatakan jika perempuan diharuskan menjadi feminin, senang dengan keperempuannya dengan cara "dipaksa" sejak lahir (ditindik dengan anting-anting mungil, diberikan boneka-boneka berwarna muda, bahkan disunat pada klitoris agar tidak memiliki nafsu seksual yang berlebihan). Oleh sebab itu Ophelia kerap digambarkan hadir dengan kalung bunga atau monolog-monolog yang bersifat romantis. Menurut konstruksi masyarakat yang ideal, bunga serta hal-hal yang berhubungan dengan emosional identik dengan perempuan dan keperempuanan.

Dalam puisi ini, Tsvetaeva ingin menunjukkan sosok Hamlet yang bejat dan tak berdaya, sebab pada bait ketiga sekaligus bait terakhir, Tsvetaeva menulis dengan jeli mengenai kebuntuan Hamlet akan isi hatinya terhadap Ophelia: cinta atau tidak cinta. Kata *"Недоуменно"* (Bimbang) mengisyaratkan ketidakpahaman Hamlet akan cinta yang ia rasakan, sehingga karena itu Tsvetaeva menafsirkan jika Hamlet bersalah; ia adalah alasan mengapa Ophelia putus asa dan bunuh diri. Kata *"Недоуменно"* juga lebih didahulukan ketimbang *"Любил"* (Mencintai) yang mengindikasikan bahwa Hamlet telah

mengakui bahwa kata kerja “Любил” bukanlah penanda yang tepat untuk hubungannya dengan Ophelia, seperti yang terungkap dalam bait di bawah ini:

*На дне она, где ил.
- Но я ее –
(недоуменно)
- любил?*

*Na dne ona, gde il.
- No ya eyo –
(Nedoumenno)
- Lyubil?*

*Ia berada di bawah di mana ada lumpur.
- Tapi aku -
(Bimbang)
- Aku mencintainya?
(Ibid., hal. 71-72)*

Penulis berkesimpulan bahwa dalam puisi *Диалог Гамлета с Совестью*, Hamlet mulai “mengadopsi” kegilaan Ophelia ke dalam dirinya; keputusan yang menyebabkan ia tidak bisa “berbicara” dengan mulus, ditunjukkan secara bagus oleh Tsvetaeva dengan cara mengulang-ulang kata dari bait pertama sampai bait ketiga. Cermin hasrat yang merupakan fantasi alam bawah sadar, yang seharusnya saling memantulkan identitas, mengirim citra, dan menstrukturasi tidak terpenuhi sehingga membuat Hamlet terjebak “melankolia” seperti yang dilihat dalam puisi ini, juga rasa duka cita—sesuatu yang pernah dirasakan kekasihnya sewaktu ia hidup. Perkebunan dan *melancholia* atau kesedihan berkepanjangan memang memisahkan reaksi duka yang masih dalam batas kewajaran dengan yang bersifat patologis, di mana batas di antara keduanya seringkali kabur sehingga mudah terlanggar. Mengenai ekses dari kesedihan yang berkepanjangan, dipaparkan bahwa salah satu contoh reaksi yang menyimpang adalah terbelahnya diri seseorang yang ditinggalkan sehingga ia pun berkelakuan layaknya orang yang telah meninggalkannya.

Tsvetaeva telah memberikan petunjuk mengenai kesedihan Ophelia pada bait satu, di mana akhirnya ia menenggelamkan diri.

Hasrat yang ia miliki telah karam bersama tubuhnya di dasar sungai sebab keinginan untuk dicintai tak terpenuhi, dan “sisa” itu menjadi kehendak yang takkan pernah merasa puas, ia selalu konstan dalam tekanan-tekanannya. Namun, kematian, setidaknya pada puisi ini, tidak dianalogikan Tsvetaeva sebagai sesuatu yang mengerikan. Keberanian seolah-olah menjelma tema kematian bagi Ophelia, kekuatan yang mengafirmasi pengalaman-pengalaman negatif dirinya. Dengan keberanian, Ophelia memampukan dirinya memanggul kehidupan yang berwajah ganda: bahagia dan nestapa.



BAB IV KESIMPULAN

Ophelia bukanlah tokoh fiksi asli buatan Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva. Ia adalah tokoh perempuan yang tercipta dari drama termasyur *The Tragedy of Hamlet*, buah karya William Shakespeare yang ditulis pada tahun 1598 dan musim panas 1602, dan selama musim dingin 1601-2. Ia dikenal sebagai perempuan yang murka karena diasingkan dari hasrat-hasratnya yang terpendam, sehingga membawanya kepada tindakan bunuh diri.

Banyak sastrawan menjadikannya inspirasi utama untuk puisi-puisi mereka, ditulis berdasarkan persepsi mereka sendiri atas drama itu, termasuk Anna Akhmatova dan Marina Tsvetaeva. Pembaharuan yang dilakukan berbeda dari penyair-penyair sebelumnya, misalnya Boris Pasternak yang cenderung tertarik membedah Hamlet dari segi religiusitas, sedangkan mereka berdua membahasnya melalui Ophelia dan sisi-sisi seksualitas.

Tema yang paling kuat merupakan cermin hasrat Ophelia, yang dibedah dengan menggunakan teori hasrat Jacques Lacan dan kritik sastra feminis-psikoanalitik dan teori feminisme psikoanalisis. Teori hasrat Lacan yang berhubungan dengan hasrat Ophelia adalah hasrat tidak sadar yang terdiri dari hasrat seksual dan hasrat dialektikal antara sesama—Hamlet. Sementara teori feminisme psikoanalisis yang dipakai adalah teori Alfred Adler dan Karen Horney yang sama-sama menolak untuk menganggap perempuan yang berkeinginan untuk menjadi “penggerak dan pengguncang” dalam masyarakat sebagai “sakit”, sebaliknya menggambarkan perempuan seperti itu sebagai manusia yang berjuang untuk mencapai keseimbangan.

Puisi-puisi Akhmatova dan Tsvetaeva “mengubah” citra lemah Ophelia menjadi sosok perempuan yang mampu “membangkang” dan tidak mengenal rasa takut akan seksualitas. Simbol-simbol feminin lekat dengan puisi-puisi mereka, yang cenderung merayakan seksualitas

sebagai hal yang sama sekali tidak tabu. Melalui teori feminisme psikoanalisis, Ophelia menjadi acuan perempuan “neurotik” yang lemah akibat inferioritas yang ia terima, sehingga membuatnya memilih untuk bunuh diri, dan diksi puisi yang berhubungan dengan simbol feminin juga merefleksikan kemarahan—perasaan inferior yang ia rasakan bukanlah berasal dari kesadarannya akan kastrasinya, melainkan dari kesadaran akan subordinasi sosialnya, termasuk penolakan Hamlet yang ia alami serta nostalgia masa lalunya yang suram bersama Hamlet. Perbedaannya terdapat pada gaya “berbicara” yang berusaha ditampilkan oleh keduanya. Akhmatova cenderung halus, menghadirkan perasaan “sakit” Ophelia menjadi keindahan. Bahkan ia cenderung netral, sama sekali tidak menuduh Hamlet sebagai pangeran yang berkuasa, juga tidak menceritakan tentang Hamlet sebagai orang lemah. Sementara Tsvetaeva lebih menggunakan medium puisi untuk “menyerang” Hamlet, menyampaikan suatu isu yang lebih kompleks; hasrat seksualitas Ophelia yang “tertutup” oleh maskulinitas Hamlet.

Teks puisi mereka, dalam persamaannya, menekankan pada cermin hasrat Ophelia sebagai perempuan yang terabaikan, yang senantiasa ditentukan oleh nilai-nilai yang berlaku pada masyarakat sehingga tidak menyadari mengapa ia harus menjalani fungsi-fungsi sosial tertentu yang sangat bertentangan dengan ideologi feminisme. Hasrat yang diungkapkan kedua penyair tersebut adalah bagian dari upaya penyaluran hasrat Ophelia yang telah lama terkastrasi termasuk hasrat untuk dicintai Hamlet, sebab hasrat lahir dari permintaan atau kebutuhan, yang juga permintaan atau kebutuhan akan cinta yang akan menjadikannya “utuh”.

DAFTAR REFERENSI

BUKU

Adler, Alfred. *Understanding The Human Nature*. New York: Greenberg, 1927.

Akhmatova, Anna. *Poems of Akhmatova*. New York: Mariner Books, 1997.

Alkatiri, Zeffry. *Dari Pushkin Sampai Perestroika: Konflik Nilai Dalam Sejarah Perkembangan Sastra Rusia*. Depok: FSUI, 1999.

Armstrong, Philip. *Shakespeare in Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 2001.

Bem, Sandra. *Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality*. Yale: Yale University Press, 1993.

Berry, Philippa. *Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies*. New York: Routledge, 1999.

Bracher, Mark. *A Psychoanalytic Cultural Criticism*. London: Cornell University Press, 1993.

Brown, Clarence. *The Portable Nineteenth-Century Russian Reader*. New York: Penguin Classics, 2003.

Carlisle, Olga. *Poets on Street Corners: Portraits of Fifteen Russian Poets*. New York: Vintage Books, 1970.

Chodorov, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press,

1978.

Connell, R.W. *Gender: Polity Short Introductions*. Australia: Polity, 2002.

Danahay, Martin A. *Gender at work in Victorian culture: literature, art and masculinity*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2005

Deutscher, Penelope. *Yielding Gender: Feminism, Deconstruction and The History of Philosophy*. New York: Routledge, 1997.

Djajanegara, Soenarjati. *Kritik Sastra Feminis: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2000.

Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Criticism*. New York: Longman Inc, 1991.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. UK: Routledge, 1996.

Feiler, Lily. *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*. London: Duke University Press, 1994.

Ferguson, Marry Anne. *Images of Woman in Literature*. Boston: University of Massachusetts, 1981.

Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex*. New York: Bantam Books, 1970.

Francis, Anne Cranny. *Feminist Fiction*. Cambridge: Polity Press, 1990.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell, 1974.

Gillespie, David. *Russian Cinema*. England: Pearson Education Limited, 2003.

Goodman, Lizbeth, ed. *Literature and Gender*. London: Routledge, 1996.

Greenblatt, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London: Pimlico, 2005.

Gulland, R.R Milner, ed. *Soviet Russian Verse: An Anthology*. Scotland: Pergamon Press Ltd, 1964.

Guy, Jane de. dan Goodman, Lizbeth. *Languages of theatre shaped by women*. Bristol: Intellect Ltd., 2001.

Hasty, Olga Peter. *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*. London: Northwestern University Press, 1996.

Horney, Karen. *Feminine Psychology*. New York: W.W. Norton, 1973.

Karlinsky, Simon. *Marina Tsvetaeva: the woman, her world, and her poetry*. New York: Cambridge University Press, 1985.

Klein, Viola. *The Feminine Character: History of An Ideology*. London: Butler & Tanner, Ltd, 1946.

Kunitz, Stanley. *Poems of Akhmatova: Izbrannye Stikhi*. Boston: Little, Brown, 1973.

Livingstone, Angela, ed. *The Marsh of Gold. Pasternak's Writings on Inspiration and Creation*. Brighton: Academic Studies Press, 2008

McCauley, Martin. *Who's who in Russia since 1990*. UK: Routledge, 1997.

Moser, Charles A. *The Cambridge History of Russian Literature*. Rev. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Ponomareff, Constantin V. *One Less Hope: Essays on Twentieth-Century Russian Poets*. Rodopi: Amsterdam and New York, 2006.

Raffel, Burton. *Russian Poetry Under the Tsars: An Anthology*. New York: State University of New York, 1971.

Shakespeare, William. *Tragedy of Hamlet*. London: Penguin Books, 1953.

Sukhanova, Ekaterina. *Voicing the Distant: Shakespeare and Russian Modernist Poetry*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

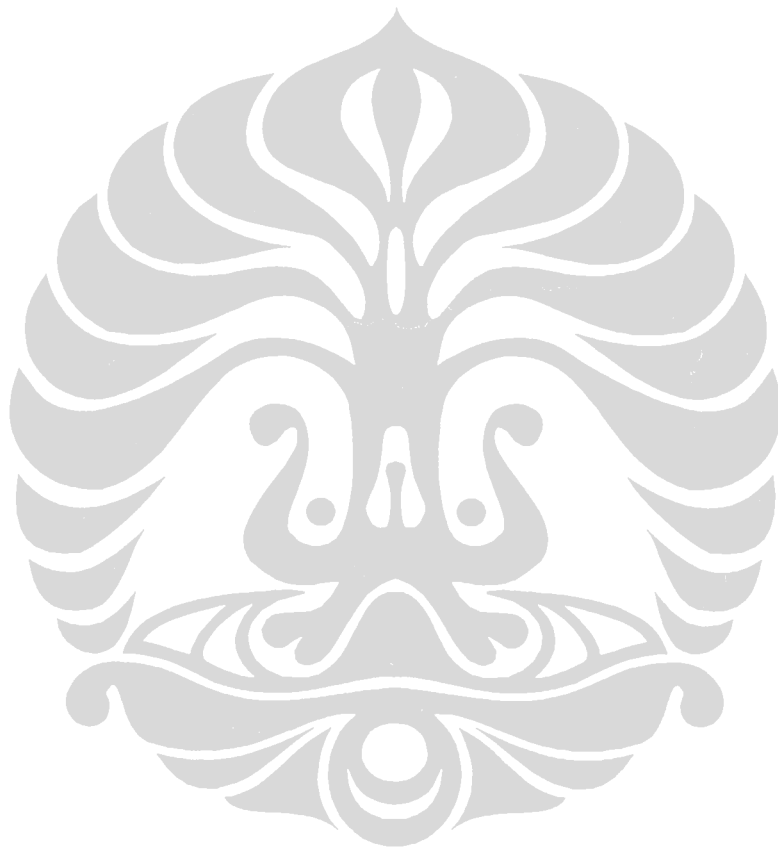
Travers, Martin. *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. London: Continuum International Publishing, 2006.

Tong, Rosemarie Putnam. *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Arus Utama Pemikiran Feminis*. Trans. Aquarini Priyatna Prabasmoro. Yogyakarta: Jalasutra, 2006. Trans. of. *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, 1998.

Thompson, Clara. *Interpersonal Psychoanalysis: The Selected Papers of Clara Thompson*. New York: Basic Book, 1964.

Weininger, Otto. *Sex and Character*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1906.

Wells, David. *Anna Akhmatova: Her Poetry*. London: Berg Publishers, 1996.





LAMPIRAN I

TEKS PUISI “ЧИТАЯ ГАМЛЕТА” /*Citaya Gamleta*/

ЧИТАЯ ГАМЛЕТА

У кладбища направо пылил пустырь,

А за ним голубела река.

Ты сказал мне: <Ну что ж, иди в монастырь

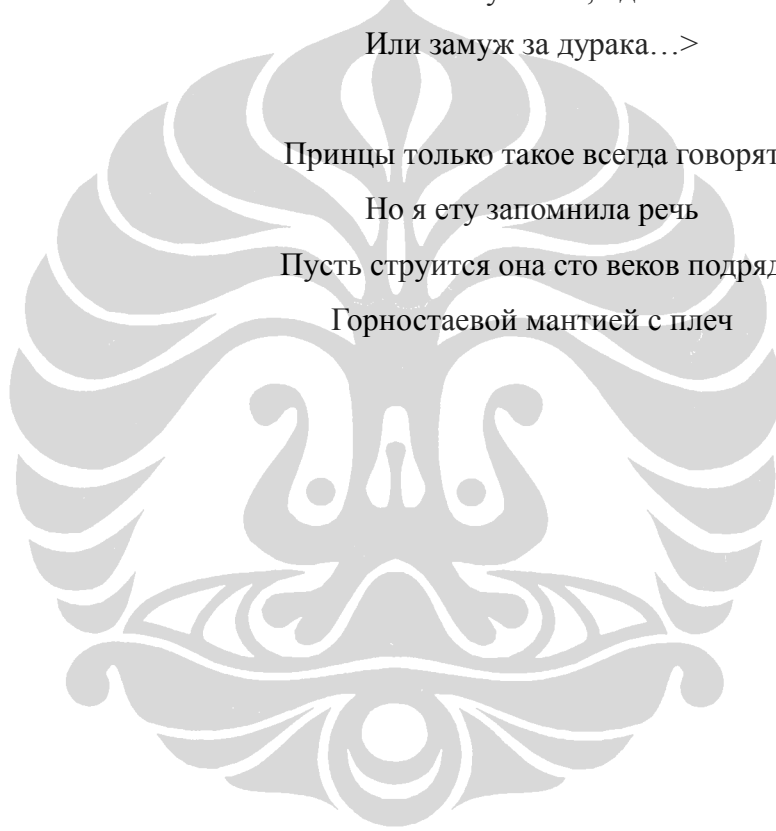
Или замуж за дурака...>

Принцы только такое всегда говорят

Но я ету запомнила речь

Пусть струится она сто веков подряд

Горностаевой мантией с плеч



LAMPIRAN II

TEKS PUISI “ОФЕЛИЯ – ГАМЛЕТУ” /*Ofelia – Gamletu*/,
 “ДИАЛОГ ГАМЛЕТА С СОВЕСТЬЮ” /*Dialog*
Gamleta s Sovestyu/

ОФЕЛИЯ - ГАМЛЕТУ

Гамлетом - перетянутым - натуго,
 В нимбе разуверенья и знания,
 Бледный - до последнего атома...
 (Год тысяча который - издания?)

Наглостью и пустотой - не тронете!
 (Отроческие чердачные залежи!)
 Некою тяжеловесной хроникой
 Вы на этой груди - лежали уже!

Девственник! Женоненавистник! Вздорную
 Нежить предпочедший! ... Думали ль
 Раз хотя бы о том - что сорвано
 В маленьком цветнике безумия...

Розы? ... Но ведь это же – тссс! – Будущность!
 Рвем – и новы ерастут! Предали ль
 Розы хотя бы раз? Любящих -
 Розы хотя бы раз? У были ль?

Выполнив (проблагоухав!) тонете...
 - Не было! - Но встанем в памяти
 В час, когда над ручьевой хроникой
 Гамлетом - перетянутым - встанете...

ДИАЛОГ ГАМЛЕТА С СОВЕСТЬЮ

- На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, - но сна и там нет!

- Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

- Гамлет!

На дне она, где ил:
Ил! ... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...

- Но я ее любил
Как сорок тысяч...

- Меньше,
Все ж, чем один любовник.

На дне она, где ил.

- Но я ее -
(недоуменно)

- любил??

LAMPIRAN III
SINOPSIS “*THE TRAGEDY OF HAMLET*”
KARYA WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet seorang pangeran Denmark. Ayahnya baru meninggal dan pamannya Claudius naik tahta. Selain itu pamannya juga menikahi ibu Hamlet, Gertrude. Hal ini membuat Hamlet merasa sangat sedih.

Pada saat yang sama, beberapa teman Hamlet melihat hantu yang mengaku dirinya ayah Hamlet. Ketika Hamlet juga melihat hantu ini, ia disuruh untuk membalas dendam karena Claudius telah membunuhnya. Hamlet pura-pura gila untuk menjebak Claudius.

Selain itu, Hamlet juga mengundang beberapa aktor untuk mementaskan cerita yang ia tulis sendiri. Ceritanya adalah tentang seseorang yang membunuh raja dengan cara menuangkan racun di lubang telinganya. Waktu cerita ini dipentaskan, Claudius menjadi merasa sangat bersalah dan pergi sebelum pertunjukkan berakhir.

Hamlet bertanya kepada Gertrude mengenai kematian ayahnya. Ketika Gertrude tidak mau mengaku, Hamlet menjadi marah dan waktu melihat seseorang sedang bersembunyi di belakang tirai ia menusuknya. Tak disangka ini adalah Polonius, penasehat Claudius. Polonius meninggal dan kedua anaknya Laertes dan Ophelia berkabung. Ophelia sebenarnya telah jatuh cinta pada Hamlet, namun karena hal ini ia menjadi gila dan tenggelam di sungai.

Setelah ini, Claudius mengirim Hamlet ke Inggris untuk belajar di sana, walaupun tujuan sebenarnya adalah untuk mengusir Hamlet dari Denmark. Ia dan sahabat karibnya Horatio kemudian kabur dari kapal yang membawanya ke Inggris dan kembali ke Denmark. Di sana Hamlet tidak sengaja melihat prosesi pemakaman Ophelia dan karena sedihnya ia loncat masuk ke dalam liang kubur Ophelia. Laertes yang melihat hal ini menjadi marah dan ingin membalas kematian ayahnya. Ia pun menantang Hamlet untuk duel pedang.

Sebelum duel, pedang Laertes telah diberi racun oleh Claudius. Selain itu anggur Hamlet pun diracun. Pada kedua putaran pertama, Hamlet menang melawan Laertes dan Gertrude meminum anggur Hamlet untuk memberi semangat. Di putaran selanjutnya Hamlet terluka dengan pedang Laertes. Namun ia kemudian bertukar pedang dan berhasil melukai Laertes juga. Sebelum mati karena racun, Laertes mengaku telah bersekongkol dengan Claudius. Hamlet pun membunuh Claudius. Akhirnya baik Gertrude maupun Hamlet sendiri juga tewas karena racun yang sama.

