

**STRATEGI PEMBACAAN
NOVEL METAFIKSI *CALA IBI***



TESIS

**BRAMANTIO
NPM 0606012850**



**PROGRAM STUDI ILMU SUSASTRA
FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
UNIVERSITAS INDONESIA
DEPOK
JULI 2008**

**STRATEGI PEMBACAAN
NOVEL METAFIKSI *CALA IBI***

TESIS

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

**BRAMANTIO
NPM 0606012850**



**PROGRAM STUDI ILMU SUSASTRA
FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
UNIVERSITAS INDONESIA
DEPOK
JULI 2008**

PERNYATAAN ORISINALITAS

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

Depok, 18 Juli 2008

Bramantio



PENGESAHAN

Tesis ini telah diujikan pada hari Kamis, tanggal 24 Juli 2008, pukul 13.00 WIB, dengan susunan penguji sebagai berikut,

1. Prof. Melani Budianta, Ph.D. (Ketua)
2. Tommy Christomy, Ph.D. (Pembimbing I/anggota)
3. Christina T. Suprihatin, M.A. (Pembimbing II/anggota)
4. Prof. Dr. Okke K.S. Zaimar (anggota)

Disahkan oleh

Ketua Program Studi Ilmu Susastra
Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia

Dekan
Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia

Dr. Titik Pujiastuti
NIP 131635535

Dr. Bambang Wibawarta
NIP 131882265

UCAPAN TERIMA KASIH

Alhamdulillahirobbil'aalamiin. Segala puji bagi Allah yang senantiasa melimpahkan rahmat-Nya sehingga tesis berjudul “Strategi Pembacaan Novel Metafiksi *Cala Ibi*” ini dapat saya selesaikan.

Saya mengucapkan terima kasih kepada Pak Tommy Christomy dan Bu Christina T. Suprihatin selaku pembimbing saya dalam menyelesaikan tesis ini; Bu Melani Budianta dan Bu Okke K.S. Zaimar selaku penguji tesis saya; Bu Edwina Satmoko Tanojo selaku pembimbing akademik saya; para pengajar Program Studi Ilmu Susastra, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia, Depok, yang telah memperluas wawasan saya; Bu Epon selaku ibu kost saya; keluarga besar di Chandra Indah, Bekasi; keluarga besar di Kedung Pengkol, Surabaya; teman-teman yang dengan cara mereka masing-masing menjadi bagian hari-hari saya selama dua tahun ini: Abdul Aziz, Agni Malagina, Ahmad Ali Amron, Alexander, Andriyati Rahayu, Deka, Dian Susilastri, Dicky Zoel, Dina Amalia, Diyan Kurniawati, Eliza Handayani, Fauzi, Hanna Wasuway, Ida Nurul Chasanah, Intan Paramaditha, Luhung, Mursidah, Nandika Mandiri, Lifina Dewi, Lina Martha, Nosa Normanda, Ragdi F. Daye, Rhino Akbarinaldi, dan Satria; Mas Hendri, tentu saja; dan teristimewa, Sunyoto dan Setyowati, bapak dan ibu saya yang telah mewariskan begitu banyak hal dan berbesar hati menerima saya apa adanya.

Semoga tesis ini bermanfaat bagi siapa pun yang berkenan meluangkan waktu dan membuka pikiran untuk membacanya. Manusia tiada yang sempurna, begitu pula yang dihasilkannya. Oleh karena itu, saya menghargai segala masukan terhadap tesis ini.

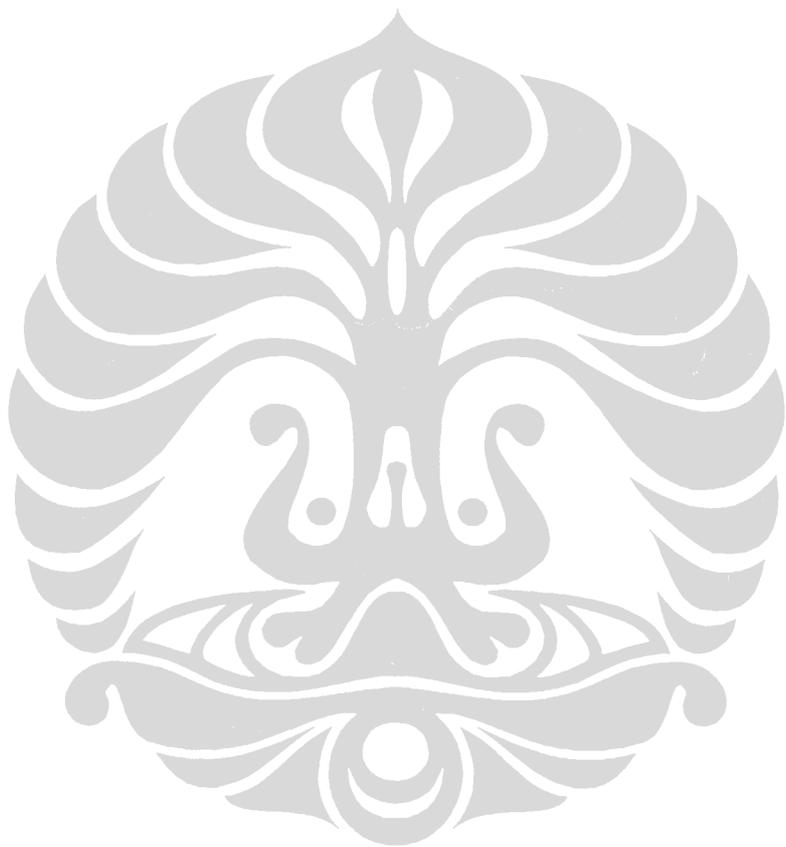
Depok, 18 Juli 2008

Bramantio

DAFTAR ISI

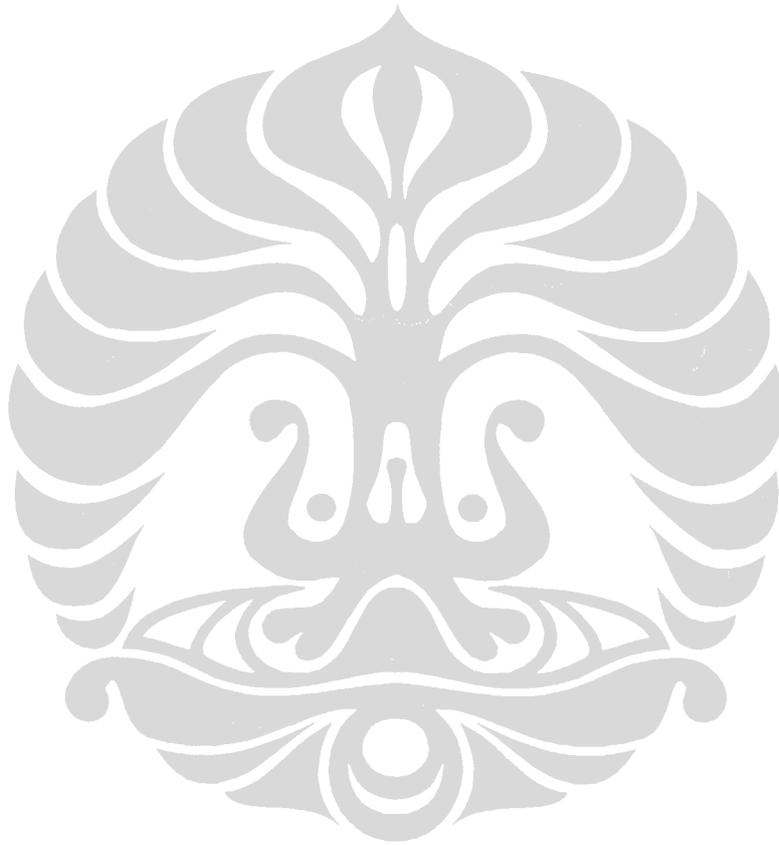
HALAMAN JUDUL.....	i
HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS.....	ii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iii
UCAPAN TERIMA KASIH.....	iv
ABSTRAK.....	v
ABSTRACT.....	vi
DAFTAR ISI.....	vii
DAFTAR TABEL.....	ix
DAFTAR BAGAN.....	x
BAB I PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Rumusan Masalah.....	6
C. Tujuan Penelitian.....	7
D. Penelitian Sebelumnya.....	7
E. Konsep Strategi Pembacaan dan Landasan Teori.....	13
1. Konsep Strategi Pembacaan.....	13
2. Landasan Teori.....	17
a. Naratologi.....	17
b. Semiotika.....	22
F. Metode dan Prosedur Penelitian.....	25
G. Sistematika Penyajian.....	27
BAB II STRUKTUR KISAH CALA IBI.....	28
A. Fokalisasi <i>Cala Ibi</i>	29
B. Tutar <i>Cala Ibi</i>	40
1. Person <i>Cala Ibi</i>	40
2. Narator <i>Cala Ibi</i>	41
C. Tata <i>Cala Ibi</i>	53
1. Tata Pengisahan <i>Cala Ibi</i>	53
2. Tata Kisah.....	54
BAB III STRATEGI PEMBACAAN	
NOVEL METAFIKSI CALA IBI.....	62
A. <i>Cala Ibi</i> sebagai Novel Metafiksi.....	63
B. Panduan Pembacaan <i>Cala Ibi</i>	68
C. Model dan Matriks <i>Cala Ibi</i>	79
1. Model Identitas.....	79
2. Model Keperempuanan.....	82
3. Model Oposisi Biner.....	89
a. Perempuan dan Laki-laki.....	89
b. Dunia Mimpi dan Dunia Nyata.....	96
c. Awal dan Akhir.....	98
4. Model Cakrawala.....	100
5. Model Lingkaran.....	101
6. Model Angka Empat dan Delapan.....	104
7. Model Jendela.....	109
8. Model Cermin dan Refleksi.....	113

D. Strategi Pembacaan Novel Metafiksi <i>Cala Ibi</i>	117
BAB IV KESIMPULAN	125
BIBLIOGRAFI	129
LAMPIRAN	132



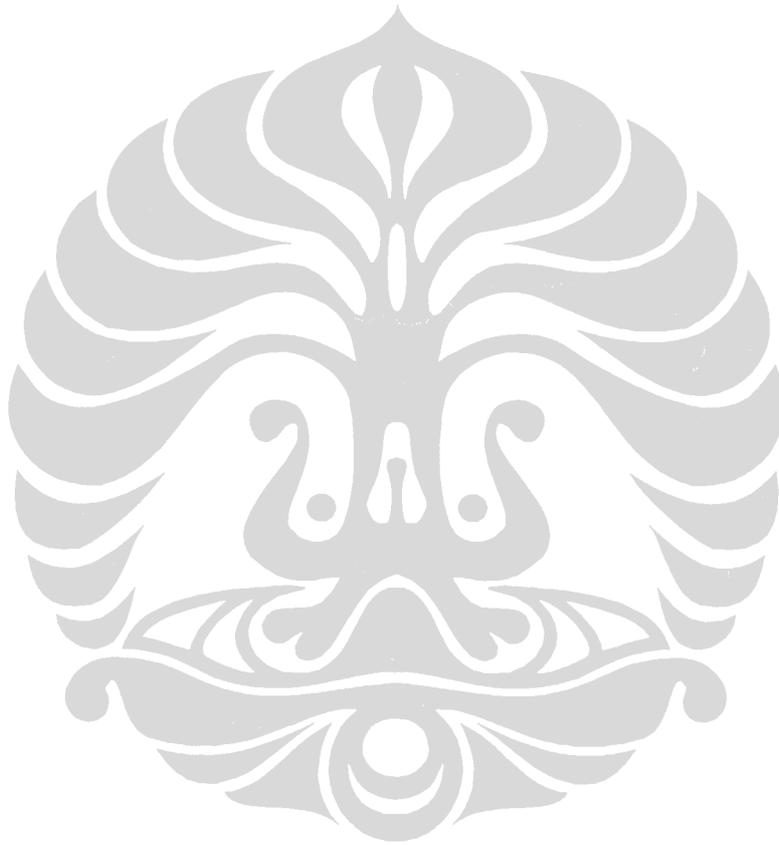
DAFTAR TABEL

Tabel 1	Fokus Bab-bab <i>Cala Ibi</i>	29
Tabel 2	Posisi Sekuen Tata Pengisahan terhadap Tata Kisah Bingkai-Maya.....	55
Tabel 3	Posisi Sekuen Tata Pengisahan terhadap Tata Kisah Bingkai-Maia.....	56



DAFTAR BAGAN

Bagan 1	Garis-Waktu Hubungan Bingkai-Maya dan Bingkai-Maia.....	58
Bagan 2	Strategi Pembacaan Novel Metafiksi <i>Cala Ibi</i>	120
Bagan 3	Situasi Komunikasi Novel Metafiksi <i>Cala Ibi</i>	122



ABSTRAK

Cala Ibi adalah novel yang menghadirkan masalah pembacaan atas dirinya kepada pembacanya. Fakta yang demikian pada dasarnya disebabkan oleh ketidakgramatikalitas *Cala Ibi* yang terbentuk oleh piranti sastra yang dimilikinya. Berkaitan dengan hal itu, penelitian ini bertujuan untuk menemukan strategi pembacaan *Cala Ibi*. Dengan memanfaatkan naratologi yang dikembangkan Gerard Genette dan semiotika yang dikembangkan Michael Riffaterre, ketidakgramatikalitas tersebut dapat dipahami dan diubah menjadi gramatikal. Lebih lanjut, dapat diketahui pula bahwa *Cala Ibi* menyediakan panduan pembacaan bagi pembacanya. Dengan kata lain, *Cala Ibi* adalah novel yang memiliki kesadaran atas dirinya sendiri atau bersifat metafiksi.

Penerimaan atas metafora sebagai hal yang wajar, pembentukan cakrawala-harapan baru, dan keikhlasan mengikuti panduan *Cala Ibi* adalah tiga hal yang perlu dimiliki pembaca *Cala Ibi*. Dengan ketiga hal tersebut, pembaca dapat mengetahui bahwa kedua puluh empat bab *Cala Ibi* terdiri atas delapan bab bingkai-Maya dan enam belas bab bingkai-Maia yang membentuk garis-waktu kisah berupa angka delapan tanpa awal dan akhir. Pembaca pun pada akhirnya memahami bahwa memaknai *Cala Ibi* berarti memahami gagasan-gagasan utamanya tanpa harus keluar dari teks.

Dalam skala yang lebih luas, *Cala Ibi* menghadirkan pemahaman sekaligus mengajak pembacanya untuk kembali kepada teks. Teks selalu memiliki kekuatannya sendiri dalam mengarahkan pembacaan atas dirinya, dan pembaca harus berkompromi dengan hal itu apabila ingin mendapatkan pemahaman yang tepat atas teks tersebut. Dengan demikian, teks harus dibaca secara utuh sebagai kesatuan.

Kata kunci: cakrawala harapan, kegramatikalitas, ketidakgramatikalitas, kisah, metafiksi, panduan pembacaan, pengalaman pembacaan, pengisahan, strategi pembacaan.

ABSTRACT

Cala Ibi is a novel that presents reading problems to the readers. It is basically caused by ungrammaticalities which is constructed by its literary devices. To do with all those facts, this research attempts to find out reading strategy of *Cala Ibi*. By using Gerard Genette's theory of narrative and Michael Riffaterre's semiotics, its ungrammaticalities can be understood and changed into grammaticalities. Moreover, it is also can be known that *Cala Ibi* provides reading guidance for the readers. In other words, *Cala Ibi* is a self-conscious or meta-fictional novel.

Acceptance of metaphors as common thing, constructing new horizon of expectation and sincerity to follow *Cala Ibi*'s guidance must be owned by the readers. All those three give foundation to the readers to understand that twenty-four chapters of *Cala Ibi* consists of eight chapters of frame-Maya and sixteen chapters of frame-Maia which shape timeline of eight form without beginning or end. The readers finally understand that signification of *Cala Ibi* means understanding its main idea without look outside the text.

In a wider perspective, *Cala Ibi* presents understanding and also invites the readers to return to the text. Text always has its own power to direct its reader, and the readers must compromise with it in case they want to grab the proper understanding of it. Thus, text must be read as a unity.

Keywords: grammaticality, horizon of expectation, metafiction, reading experience, reading guidance, reading strategy, story, ungrammaticality,

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Pembacaan atas karya sastra meskipun tampak sebagai sesuatu yang biasa, ternyata tidak selamanya sederhana. Dengan segala piranti yang dimilikinya, karya sastra senantiasa memiliki potensi untuk dibaca dengan berbagai cara oleh pembacanya. Setiap cara pembacaan tentu menghasilkan pemahaman yang berbeda pula. Masalah pembacaan karya sastra menjadi semakin rumit ketika karya tersebut mengembangkan teknik yang sedemikian rupa sehingga menyulitkan pembaca untuk memahaminya. Salah satu karya sastra yang menghadirkan masalah pembacaan atas dirinya adalah novel *Cala Ibi* karya Nukila Amal.

Embrio *Cala Ibi* pertama kali dikenal oleh masyarakat pembaca sastra Indonesia pada tahun 2001. Pada tahun itu *Jurnal Kebudayaan Kalam* edisi 18 memuat lima cerpen Nukila Amal yang berjudul “Laluba,” “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku,” “Tuah Tanah,” “Rumah Siput Berpaku,” dan “Penjara Merah.” Penerbitan kelima cerpen tersebut disertai catatan yang menyatakan bahwa keempat cerpen terakhir merupakan bagian dari karya yang lebih besar, yang pada akhirnya diketahui sebagai novel *Cala Ibi*. Dalam bentuknya sebagai novel, *Cala Ibi* terbit pertama kali pada tahun 2003.

Cala Ibi terbagi atas dua puluh empat bab. Kisah dibuka dengan perkenalan terhadap tokoh Maya yang dikisahkan oleh orang pertama. Sejak awal pembaca telah disuguhi dengan kalimat-kalimat puitis yang menghadirkan realitas dengan cara yang tidak biasa. Dalam mengisahkan orangtuanya misalnya, Maya

menggunakan kalimat-kalimat sebagai berikut, “Bapakku anggrek bulan, putih dari hutan. Ibuku mawar merah di taman, dekat pagar pekarangan. Bertemu suatu pagi di pelabuhan. Melahirkanku. Bayi merah muda kemboja. Bunga kuburan” (hlm. 1). Pada bab-bab berikutnya pengisahan dilakukan oleh orang kedua, kembali lagi pada orang pertama, dan begitu seterusnya secara bergantian. Lalu muncul tokoh lain bernama Maia. Kehadiran Maia di dalam mimpi Maya menyebabkan hidup Maya berubah dan memikirkan kembali hal-hal yang sebelumnya ia terima sebagai sesuatu yang biasa. Hadir pula tiga tokoh lain yang berperan penting dalam membangun kisah, yaitu si naga *Cala Ibi* serta sepasang manusia bernama Ujung dan Tepi. Mendeskripsikan kisah *Cala Ibi* ke dalam beberapa kalimat tidaklah mudah karena kisah tampak berada di dalam tegangan antara dunia nyata dan dunia mimpi. Peristiwa-peristiwa di dalam novel ini tidak hadir secara linear sekaligus tidak memperlihatkan awal dan akhir. Kisah *Cala Ibi* pun ditutup dengan cara yang menyisakan pertanyaan, “Kau menyelipkan pena di halaman terakhir, menutup buku kecil itu. Mengakhiri sebuah alkisah singgah. Mari pergi, suara itu terdengar lagi” (hlm. 270).

Bentuk *Cala Ibi* yang demikian mengakibatkan pembaca mengalami kesulitan untuk memahaminya. Apabila *Cala Ibi* sekadar menghadirkan kisah yang fragmentatif dengan dua pemandang berbeda, tidak akan menjadi masalah besar bagi pembaca mengingat tidak sedikit novel Indonesia yang memanfaatkan teknik seperti itu sebelum *Cala Ibi* hadir. Hanya saja, dua pemandang berbeda di dalam *Cala Ibi* masing-masing berada di dua dunia yang juga berbeda. Lebih lanjut,

segala sesuatu di dalam novel ini pun tidak hadir dengan cara biasa karena dikisahkan dengan bahasa yang kaya metafora.¹

Fakta yang demikian apabila ditinjau lebih jauh ternyata tidak serta-merta disebabkan oleh struktur kisah *Cala Ibi* yang memang rumit, tetapi juga diperkuat dengan cara pembaca membacanya.² Berdasarkan tulisan-tulisan yang saya kumpulkan, diakui atau tidak, pembaca *Cala Ibi* cenderung membaca untuk kemudian menariknya sedemikian rupa sehingga pembacaannya pun keluar terlalu jauh meninggalkan novel ini. Segala keanehan *Cala Ibi* dan kesulitan pembacaan yang ditemuinya pun dianggap sebagai sesuatu yang berterima. Konsekuensinya, yang aneh akan tetap aneh dan tidak ada penjelasan atau bahkan jalan keluar untuk mengatasi kesulitan pembacaan. Hal tersebut bisa saja berubah ketika pembaca dikembalikan pada novel ini dengan memberikan perhatian penuh pada struktur kisahnya. Pembaca perlu lebih telaten dalam menghadapi keinovatifan karya dan berusaha menemukan cara pembacaan seperti yang disarankan oleh karya tersebut.³

Saya menganggap *Cala Ibi* layak diangkat menjadi penelitian tesis karena novel ini memiliki perbedaan dengan novel-novel lain, baik yang terbit pada periode

¹ Metafora adalah majas yang mengandung perbandingan tersirat yang menyamakan hal yang satu dengan yang lain; Abdul Rozak Zaidan, Anita K. Rustapa, dan Hani'ah, *Kamus Istilah Sastra* (Jakarta: Balai Pustaka, 1994), hlm.129.

² Selden menyatakan bahwa dalam sejarah sastra banyak penulis yang karyanya dianggap nonsens oleh pembaca yang tidak terbiasa dengan tindak pembacaan seperti yang diminta oleh teks-teks inovatif; Raman Selden, *Practicing Theory and Reading Literature* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1989), hlm. 50.

³ *Ibid.* Di dalam artikel-artikelnya, Todorov memperlihatkan bahwa karya sastra menyarankan cara pembacaannya masing-masing dan cara tersebut hadir di dalam teks itu sendiri; dapat dilihat pada Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (New York: Cornell University Press, 1977). Salah satu bentuk saran cara pembacaan yang paling banyak dikenal adalah frasa “Pada suatu hari” sebagai pembuka kisah. Frasa tersebut menyarankan pembacanya untuk membaca kisah tersebut sebagai kisah yang “memiliki dunianya sendiri” sehingga pembaca tidak perlu mencari hubungannya dengan dunia nyata; didasarkan pada Jan van Luxemburg, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn, *Tentang Sastra*, terj. Akhadiati Ikram (Jakarta: Intermedia, 1991), hlm. 114.

yang sama maupun dalam ruang lingkup sastra Indonesia secara umum. Ada empat hal utama sebagai ciri pembeda *Cala Ibi* dengan novel-novel lain. *Pertama*, sebagai sebuah novel, *Cala Ibi* dipenuhi metafora yang selama ini dikenal sebagai ciri puisi. *Kedua*, sebagai konsekuensi hal pertama tersebut, pembacaan inti *Cala Ibi* pun teralihkan. Pembacaan *Cala Ibi* menjadi sebuah proses yang tidak biasa karena ia menebar tanda dan simbol di sana-sini yang mau tidak mau membuat pembaca meragukan pembacaannya, melakukan pengulangan, meruntuhkan konstruksi yang telah terbentuk pada pembacaan awal untuk dibangun kembali, dan mencoba merangkainya dengan hal-hal di luar teks. *Ketiga*, kisah *Cala Ibi* tampak tidak berada di dalam kerangka realisme karena tidak dapat begitu saja diterima dan dipahami sebagai sesuatu yang logis. Hal tersebut berkaitan erat dengan kisah *Cala Ibi* yang tampak fragmentatif dengan pemandang yang berubah-ubah. Lebih lanjut, *Cala Ibi* menghadirkan dua dunia secara bersamaan yang tampak sebagai dua hal yang tidak berkaitan. Yang saya tekankan di sini adalah kata “tampak,” karena bisa saja yang pada awalnya dipahami sebagai sesuatu yang tidak real, tidak logis, dan tidak memiliki kaitan justru sangat real, logis, dan berkaitan erat. *Keempat*, berdasarkan ketiga hal sebelumnya, *Cala Ibi* menghadirkan masalah pembacaan dirinya kepada para pembacanya. Hal inilah yang menjadi pokok masalah penelitian ini.

Pada dasarnya, setiap karya sastra tidak hanya berlaku sebagai artefak, tetapi sekaligus sebagai objek estetis. Artefak merupakan dasar material objek estetis, sedangkan objek estetis merupakan representasi artefak di dalam pikiran

pembaca.⁴ Pembentukan objek estetis yang didasarkan pada artefak terjadi dengan sarana peran aktif pembaca. Jadi, pembacalah yang menciptakan objek estetis. Pembentukan objek estetis yang mendasarkan diri pada artefak disebut konkretisasi.⁵ Sebuah artefak tunggal bisa saja menimbulkan beberapa objek estetis dan hal tersebut bergantung sepenuhnya pada pembaca dan cara pembacaannya.

Sebagai sebuah karya sastra, sebuah objek estetis, *Cala Ibi* memuat tanda-tanda yang perlu dimaknai melalui proses konkretisasi. Pemaknaan terhadap tanda-tanda tersebut bersifat relatif dan tidak ada sebuah kebenaran mutlak.⁶ Makna yang dihasilkan bergantung pada cakrawala harapan pembaca, yang di dalamnya termasuk kompetensi kesastraan,⁷ yang terbentuk oleh pengalaman pembacaan

⁴ Jan Mukarovsky, "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten," *Mukarovsky 1970*, hlm. 7—112 dalam Rien T. Segers, *Evaluasi Teks Sastra*, terj. Suminto A. Sayuti (Yogyakarta: Adicita Karya Nusa, 2000), hlm. 31.

⁵ Istilah ini berasal dari Roman Ingarden dan diperkenalkan secara luas oleh Felix Vodicka. Menurut Ingarden, karya sastra memiliki struktur yang objektif, yang tidak terikat pada pembaca, sekaligus memiliki kemandirian terhadap kenyataan, bersifat skematik dan selektif, tidak pernah menciptakan gambaran dunia yang sesungguhnya; A. Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1988), hlm. 190—191; cf. D.W. Fokkema dan Elrud Kunne Ibsch, *Teori Sastra Abad Kedua Puluhan*, terj. J. Praptadiharja dan Kepler Silaban, (Jakarta: Gramedia, 1998), hlm. 185, mengutip Wolfgang Iser, *Die Apellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag, 1970), "Teks-teks fiksi tidak identik dengan situasi nyata. Teks-teks itu tidak memiliki pasangan yang pasti di dalam kenyataan. Namun, sebenarnya keterbukaan inilah yang menyebabkan teks-teks itu mampu membentuk berbagai situasi yang dilengkapi oleh pembaca dalam bacaan-bacaan pribadinya. Keterbukaan teks fiksi bisa ditiadakan hanya dalam tindakan pembacaan."

⁶ Juhl menyatakan bahwa interpretasi atas karya sastra tidak menekankan pada benar dan salah, melainkan lebih pada dapat diterima atau tidak; P.D. Juhl, *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1980), hlm. 197.

⁷ Mengacu pada pendapat Culler, istilah kompetensi kesastraan atau *literary competence* dapat dipahami sebagai perangkat konvensi untuk membaca teks sastra. Melalui kemampuan sistem konvensi itu kita dapat mengembalikan keanehan-keanehan di dalam karya sastra kepada bentuk yang wajar, yang disebut *naturalization*; Teeuw, *ibid.*, hlm. 103—104, mengutip Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975). Secara lebih luas, cakrawala harapan bergantung pada statistik personal tentang seks, pekerjaan, pendidikan, tempat tinggal, agama, sikap dan norma pembaca, kompetensi sastra dan linguistiknya, pengalaman analisisnya, luas-sempitnya keakraban dengan pengirim dan sarana, serta situasi resepsi pembaca; Segers, *op.cit.*, hlm. 42, mengutip Wolfgang Gast, "Text und Leser im Feld der Massenkommunikation: Überlegungen zur Wirkungsanalyse von Unterhaltungsliteratur," *Wirkendes Wort* 25, 2:108—128, 1975.

masing-masing pembaca.⁸ Dengan kata lain, sebuah karya sastra dibaca dan dimaknai pembacanya dengan cara yang berbeda-beda. Meskipun demikian, bukan berarti bahwa makna yang pada akhirnya diperoleh tidak objektif.⁹ Dengan demikian, dapat dikatakan di sini bahwa karya sastra bukanlah suatu bentuk tindak komunikasi yang biasa. Pemahaman yang sesuai dan tepat atas gejala ini tidak mungkin dilakukan tanpa memerhatikan aspek komunikatif karya sastra, atau dengan kata lain, tanpa mendekati karya sastra sebagai tanda atau sebagai gejala semiotik.¹⁰

B. Rumusan Masalah

Cala Ibi adalah novel yang menghadirkan masalah pembacaan atas dirinya. Hal tersebut disebabkan oleh pemakaian metafora di dalam pengisahan *Cala Ibi*. Sebagai konsekuensinya, pembaca pun berusaha memaknai metafora sehingga teralihkan dari inti *Cala Ibi*. Pengisahan yang fragmentatif dengan pemandang berubah-ubah dan menghadirkan dua dunia yang tampak tidak berkaitan dan tidak logis juga menjadi penyebab masalah pembacaan atas *Cala Ibi*. Oleh karena itu, dibutuhkan strategi pembacaan khusus untuk memperoleh pemahaman terhadap *Cala Ibi*. Berkaitan dengan hal tersebut, di dalam rumusan masalah ini,

⁸ Senada dengan hal tersebut, Iser menyatakan bahwa karya sastra terdiri atas dua kutub, yaitu artistik dan estetik. Kutub artistik mengacu pada teks ciptaan pengarang, sedangkan estetik pada konkretisasi atas teks tersebut oleh pembaca. Lebih lanjut, makna sebuah karya bergantung pada kreativitas dan imajinasi pembaca dalam mengisi “ruang-ruang kosong” di dalamnya; Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore dan London: The Johns Hopkins University Press, 1980), hlm. 274 dan 279.

⁹ Objektivitas cakrawala harapan disusun melalui tiga kriteria, yaitu *pertama*, konvensi yang berkaitan erat dengan teks yang dibaca pembaca, *kedua*, pengalaman dan pengetahuan pembaca terhadap teks-teks yang telah dibaca sebelumnya, dan *ketiga*, kontras antara fiksi dan kenyataan, yaitu kemampuan pembaca untuk menerima teks baru di dalam cakrawala harapan yang “sempit” dan cakrawala pengetahuan hidupnya yang “luas”; dapat dilihat pada Hans Robert Jauss, *Toward An Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), hlm. 24.

¹⁰ Teeuw, *op.cit.*, hlm. 43.

pertanyaan yang saya ajukan adalah: Bagaimana strategi pembacaan *Cala Ibi* berdasarkan struktur kisahnya?

C. Tujuan Penelitian

Sejalan dengan rumusan masalah tersebut, penelitian ini bertujuan untuk menemukan strategi pembacaan *Cala Ibi* berdasarkan struktur kisahnya. Strategi pembacaan yang kelak ditemukan di dalam penelitian ini saya harapkan dapat membantu para pembaca, khususnya pembaca yang baru mengenal dan membaca *Cala Ibi*, dalam memahami novel ini.

D. Penelitian Sebelumnya

Sejak awal penerbitannya, *Cala Ibi* mendapat banyak tanggapan dari para pembacanya. Oleh para pengamat, *Cala Ibi* dianggap memiliki perbedaan yang sangat menonjol apabila dibandingkan dengan karya-karya yang terbit pada periode yang sama. Sugiharto menyatakan bahwa meskipun dalam *Cala Ibi* masih terasa jejak penulis-penulis terdahulu, ia memiliki kekuatan dalam diksi sehingga mampu menyajikan kompleksitas, kontinuitas dan diskontinuitas, keteraturan dan ketidakteraturan dengan begitu puitis. *Cala Ibi* juga menghadirkan pertanyaan-pertanyaan filosofis hanya untuk mengembalikannya lagi pada keserbasamaran. Keseluruhan tema pun pada akhirnya seolah bertujuan merayakan kata dan meledakkannya.¹¹ Yang menjadi perhatian Sugiharto adalah bahasa di dalam *Cala Ibi* yang kemudian mengarah pada kemampuannya mendeskripsikan peristiwa dan benda-benda serta bermuara pada pemikiran-pemikiran filsafat. Ia tidak memberikan uraian lebih jauh tentang hal-hal yang berkaitan dengan

¹¹ Bambang Sugiharto, "Mistisisme Linguistik Nukila Amal," *Kompas* (24 Mei 2003).

“keserbasamaran.” Bentuk *Cala Ibi* yang demikian pun tidak dibicarakan secara lebih dalam.

Senada dengan Sugiharto, Sunardi menyatakan bahwa persoalan utama yang diusung oleh *Cala Ibi* adalah mempertanyakan ada atau tidaknya realitas. Melalui bahasa, novel ini meragukan kemampuan kita untuk mencapai kenyataan real. Bahasa menjadi masuk akal atau berterima bukan karena adanya realitas di luar bahasa atau *reference*, tetapi karena alegori dan metafora. Kedudukan *reference* sebagaimana kita pahami dalam representasi realitas digantikan dengan realitas tekstual. Dengan demikian, teks selalu menunjuk teks lain. Lebih lanjut, bahasa *Cala Ibi* lebih dekat dengan bahasa filsafat daripada sastra. Dalam ruang lingkup filsafat bahasa, sumbangan *Cala Ibi* tidak bisa diragukan lagi. Demikian pula dalam ranah sastra, *Cala Ibi* bisa menjadi kontroversial di tengah hingar-bingar tradisi realisme.¹² Menurut saya, ada tiga hal yang bisa dipertanyakan berkaitan dengan tulisan Sunardi tersebut. Pertama, Sunardi menyebut tentang bahasa filsafat dan bahasa sastra, tetapi tidak memberikan penjelasan lebih lanjut tentang keduanya, misalnya tentang perbedaan signifikan antara bahasa filsafat dan bahasa sastra. Kedua, Sunardi tidak memberikan alasan ia menganggap bahasa *Cala Ibi* lebih dekat dengan bahasa filsafat. Ketiga, Sunardi tidak memberikan penjelasan tentang pendapatnya sendiri yang menyatakan bahwa *Cala Ibi* bisa menjadi kontroversial di tengah hingar-bingar tradisi realisme.

Lubis menyatakan bahwa dengan memberi judul *Cala Ibi*, yang pada akhirnya diketahui sebagai nama naga di dalam novel ini, Nukila tampaknya hendak memberi tempat terhormat pada dunia bernama mimpi. Lebih lanjut, membaca

¹² St. Sunardi, “Bila Kata Menjadi Peristiwa...?!” *Kompas*, 6 Juni 2003.

Cala Ibi mengesankan betapa tipisnya perbedaan prosa dan puisi yang selama ini dilekatkan pada dunia sastra. *Cala Ibi* bukan prosa, bukan pula puisi, tetapi barangkali sekaligus keduanya. Nukila berhasil melukiskan pengalaman manusia yang memang tidak sederhana dan menunjukkan bahwa pengalaman tersebut sesungguhnya tidak logis, tetapi metaforis seperti mimpi.¹³ Lagi-lagi aspek bahasalah yang menjadi pusat perhatian Lubis di sini. Kedudukan *Cala Ibi* sebagai prosa liris seolah-olah dianggapnya sebagai sesuatu yang baru di dalam sejarah novel Indonesia. Padahal, prosa liris *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi telah hadir dua puluh dua tahun sebelum *Cala Ibi* terbit.

Endriani menyatakan bahwa *Cala Ibi* pada dasarnya adalah teks yang mengusung feminisme dalam skala yang tidak kecil, tetapi disajikan dengan bahasa yang puitis sehingga segalanya menjadi begitu samar hingga akhir kisah. *Cala Ibi* mampu mengolah topik keperempuanan tanpa selalu menyalahkan sistem patriarki.¹⁴ Seperti para pengamat lain, Endriani menyoroti bahasa di dalam *Cala Ibi*, tetapi hal tersebut untuk memperkuat pendapatnya tentang feminisme yang diusung novel ini.

Oh menyatakan bahwa perkembangan sastra Indonesia saat ini cukup memprihatinkan karena lebih menekankan pada aspek sintaksis daripada integritas dan keunikan ekspresi. Hal tersebut salah satunya tampak pada *Cala Ibi* yang dianggap memiliki pengungkapan yang unik, tetapi sebenarnya justru sarat gangguan pembacaan dan menyebabkan kelelahan pada pembacanya. Di muara pembicaraannya tentang *Cala Ibi*, Oh pun menyatakan bahwa sejauh ini tak satu

¹³ Askolan Lubis, "Mencari Indah dalam Buruk Rupa Dunia," *Sinar Harapan* (28 Juni) 2003.

¹⁴ Endriani D. S., "Genre Alternatif Sastra Perempuan," *Republika* (20 Juni 2004).

pun kritikus dapat mengungkapkan secara konkret tentang yang ingin disampaikan novel ini.¹⁵

Budiman menyatakan bahwa membaca *Cala Ibi* adalah sebuah proses *unlearning* karena novel ini dengan eksperimentasi puitiknya yang intens mendedahkan problematika membaca teks. Secara aktif, *Cala Ibi* melakukan invalidasi atas apa pun yang dikatakan tentang dirinya sendiri.¹⁶ Di dalam tulisan tersebut, bahasa menjadi fokus pembicaraan dan dibingkai dengan perspektif yang menitikberatkan pada cara dan proses pembacaan sebuah teks, bukan pada hal-hal seputar filsafat. Pernyataan Budiman yang berkaitan dengan cara dan proses pembacaan *Cala Ibi* tersebut saya anggap sangat menarik dan menjadi salah satu pijakan awal saya melakukan penelitian ini.

Di dalam tulisannya yang lain, Budiman menyatakan bahwa ada dua unsur baru yang terdapat di dalam karya-karya pengarang pasca-Reformasi 1998, yaitu digunakannya perspektif gender, dan perspektif ini secara problematik terkait dengan unsur kedua, yaitu representasi Jakarta. Jakarta tidak hanya ditampilkan sebagai sebuah latar fisik, tetapi juga memainkan peran penentu sebagai agensi yang membentuk kesadaran para tokoh dan perkembangan mereka. Salah satu karya yang memperlihatkan hal tersebut adalah *Cala Ibi*. Pada bab “Kota Kata-kata” Jakarta digambarkan sebagai sesosok perempuan gila yang membuat warganya merasakan kecemasan meskipun pada waktu yang sama mereka berada di dalam situasi yang serba aman dan nyaman. Jalanan pun dipandang sebagai tempat yang tidak aman dan menampilkan kesenjangan yang amat nyata antara

¹⁵ Richard Oh, “Siapa Takut, Nirwan Dewanto,” *Kompas* (6 Oktober 2004).

¹⁶ Manneke Budiman, “Membaca *Cala Ibi*, Sebuah Proses *Unlearning*,” *Prosa*, 4 (Jakarta: Metafor Publishing, 2004).

orang-orang di dalam mobil dan kaum miskin kota yang mengemis. Melalui tulisannya, Budiman memperlihatkan bahwa Jakarta di dalam *Cala Ibi* adalah sebuah alegori bangsa. Ada kesenjangan yang tidak terjembatani antara kelas menengah-atas di dalam mobil dan para pengemis di jalanan, seiring dengan kesenjangan yang amat nyata antara Jakarta sebagai ibukota dan wilayah-wilayah lain di pelosok Indonesia.¹⁷

Widijanto menyatakan bahwa *Cala Ibi* tidak menyajikan kisah sehingga penokohan, alur, dan apa pun menjadi sesuatu yang tidak penting. Pemikiran-pemikiran filosofis kontemplatif berkaitan dengan keberadaan manusia dan semesta menjadi muatan utama novel ini. Hal tersebut sejak awal tampak dengan adanya tokoh-tokoh dengan nama yang aneh dan ganjil. Melalui tokoh Maia yang merupakan kembaran gaib tokoh Maya, seakan-akan pengarang ingin menyampaikan konsep kaum sufi bahwa manusia terdiri atas dua wujud, wujud nyata atau material kasar, dan tak nyata sebagai wujud halus. Persoalan filosofis yang diungkap novel *Cala Ibi* merupakan perenungan khas filsafat Timur yang merupakan upaya untuk meneropong hal-hal yang ada di balik dunia yang tampak. *Cala Ibi* sebagai novel kontemplatif-meditatif tidak menanyakan “apakah,” tetapi menanyakan tentang suatu keberadaan, asal, dan tujuan hidup, “dari mana dan ke mana hidup itu.” Munculnya setting-setting dan tokoh-tokoh yang serba ganjil dan aneh seakan-akan menyiratkan sebuah penjelasan tentang proses hasrat manusia untuk meluluhkan diri dalam daya kosmos universal dan

¹⁷ Manneke Budiman, “Memandang Bangsa dari Kota” (makalah pada Konferensi Internasional Kesusastraan XVIII: Sastra dalam Konteks Perkotaan, Industrialisasi, dan Urbanisme, diselenggarakan di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia, Depok, 7—9 Agustus 2007).

bereksistensi secara transendental.¹⁸ Pernyataan Widiyanto tersebut senada dengan Sugiharto dan Sunardi, yaitu menyoroti muatan filosofis *Cala Ibi*. Di awal tulisannya Widiyanto menyatakan bahwa novel ini tidak menyajikan kisah dan segala piranti kesusastraan genre novel menjadi tidak penting. Hanya saja, menjelang muara tulisannya ia menyebut tokoh dan setting sebagai dua hal yang tampak signifikan dalam hal pemahaman atas keseluruhan *Cala Ibi* yang menurutnya berkisar pada penyatuan mikrokosmos dan makrokosmos.

Saidiman menyatakan bahwa membaca *Cala Ibi* seperti membaca sebuah puisi panjang. Di dalamnya banyak lompatan, pemilihan diksinya sangat hati-hati, kejutan terjadi di mana-mana, pembaca bahkan dibuat ekstasi berkali-kali oleh keindahan bahasa yang luar biasa. Karya ini bahkan banyak mengalahkan karya puisi murni itu sendiri.¹⁹ Yang menjadi perhatian Saidiman masih pada bentuk *Cala Ibi* sebagai prosa liris. Ia pun tidak memberikan semacam kerangka berpikir ketika menyatakan bahwa *Cala Ibi* banyak mengalahkan karya puisi murni. Tidak ada penjelasan tentang yang dimaksud sebagai puisi murni. Lebih lanjut, jika kita melihat realitas perpuisian Indonesia, akhir-akhir muncul kecenderungan merayakan puisi-kisah. Dengan begitu, kelebihan *Cala Ibi* seperti yang dinyatakan Saidiman tampak sebagai hal yang biasa.

Berdasarkan uraian tersebut, dapat diketahui bahwa ada dua hal yang menjadi perhatian pertama dan utama para pengamat terhadap *Cala Ibi*, yaitu bahasa dan muatan filosofinya. Mereka tampak tidak pernah jemu menyebut novel ini sebagai hibrida prosa dan puisi, tetapi tidak memberikan penjelasan lebih jauh tentang

¹⁸ Tjahjono Widiyanto, "Estetika Sufistik Novel Indonesia Mutakhir," *Republika* (30 Januari 2005).

¹⁹ Saidiman, "Surrealisme, Seks, Kapitalisme: Karya Sastra Kaum Muda," <http://saidiman-idhi.blogspot.com/2007/05/surrealisme-seks-kapitalisme-karya.html>, diunduh 4 Oktober 2007.

yang mungkin tersembunyi di balik bentuk yang demikian. Muatan filosofis *Cala Ibi* seolah membuat para pembacanya asyik sendiri dengan pencarian mereka dan teralihkan dari struktur novel ini. Hal tersebut tampak melalui luputnya perhatian pembaca pada hadirnya pemandangan yang berbeda secara bergantian dalam dua puluh empat bab *Cala Ibi*, yang apabila dikaji lebih dalam mungkin akan menghasilkan pemahaman yang lebih baik atas novel ini. Lebih lanjut, nama tokoh-tokoh seperti Maya, Maia, Cala Ibi, Ujung, dan Tepi pun berlalu begitu saja, tidak ada pembicaraan lebih jauh tentang nama-nama tersebut dalam kaitannya dengan keseluruhan kisah. Dengan demikian, penelitian yang akan saya lakukan berkaitan dengan cara pembacaan *Cala Ibi* berdasarkan struktur kisahnya saya harapkan dapat mengisi kekosongan tersebut.

E. Konsep Strategi Pembacaan dan Landasan Teori

1. Konsep Strategi Pembacaan

Konsep strategi pembacaan perlu dirumuskan terlebih dulu untuk memberi batasan. Konsep ini saya rumuskan berdasarkan pemikiran Iser, Segers, dan Jauss. Salah satu pemikiran Iser adalah konsep pengaruh (*wirkung*), yaitu cara sebuah karya sastra mengarahkan reaksi-reaksi pembaca kepadanya. Iser menyatakan bahwa karya sastra tidak dapat disamakan begitu saja dengan objek-objek nyata dari dunia pembaca atau dengan pengalaman-pengalaman yang dimilikinya. Hal tersebut pada akhirnya menghasilkan indeterminasi. Dengan adanya indeterminasi, para pembaca karya sastra dituntut berperan aktif dalam proses

pembentukan makna karya tersebut,²⁰ atau dengan kata lain “mengisi ruang-ruang kosong” di dalamnya.²¹

Lebih lanjut, Iser juga menjelaskan bahwa bagian-bagian indeterminasi merupakan kondisi-kondisi bagi proses komunikasi sebuah teks, dan pada prinsipnya hal itu memerankan dua fungsi. *Pertama*, hal itu menandai hubungan skema tekstual karena ikatan itu sendiri tidak diberikan dan merupakan tugas pembaca untuk menyusun ikatan-ikatan yang hilang. Proses tersebut tidak sekehendak hati berdasarkan “pengalaman dan pengharapan hidup” pembaca, tetapi berdasarkan kesesuaian dengan struktur tekstual. *Kedua*, dalam sebuah karya sastra dunia-diciptakan untuk pembaca dari perspektif yang berubah-ubah. Perubahan perspektif ini menimbulkan bagian-bagian indeterminasi. Ini juga merupakan tugas pembaca untuk menghubungkan dua perspektif konstitutif agar cocok dengan struktur tekstual.²² Dengan demikian, pembacaan karya sastra meskipun memiliki ketergantungan pada peran pembaca dan memiliki kemungkinan dibaca dengan banyak cara, tetap harus memerhatikan dan mendasarkan diri pada struktur karya yang bersangkutan.

Dalam kaitannya dengan indeterminasi, hadir istilah makna potensial di dalam karya sastra. Makna potensial dapat dipahami sebagai keseluruhan makna yang

²⁰ Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore dan London: The Johns Hopkins University Press, 1980), hlm. xii.

²¹ Berkaitan dengan hal tersebut, perlu diperhatikan pula pernyataan Lotman bahwa ada dua situasi komunikasi antara pengarang dan pembaca melalui karya sastra. *Pertama*, pengarang dan pembaca menggunakan hal yang sama atau kode yang umum, kode atau bahasa artistik pengarang sudah diketahui pembaca, hanya pesannya yang baru. Situasi yang demikian disebut estetika identitas (*aesthetics of identity*). *Kedua*, pengarang dan pembaca memakai kode atau bahasa artistik yang berbeda dalam menyusun dan membongkar teks tertentu. Di dalam situasi ini ada dua kemungkinan untuk pembaca, yaitu memaksakan kodenya sendiri pada kode tekstual yang berbeda, atau berusaha menggunakan kode tekstual yang baru. Situasi yang demikian disebut estetika pertentangan (*aesthetic of opposition*); Juriij M. Lotman, *Die Struktur Literarischer Texte* (Munich: Fink, 1972), hlm. 43—46, dalam Segers, *op.cit.*, hlm. 18—19.

²² Segers, *ibid.*, hlm. 41.

ada di dalam karya sastra, yang tampak atau tidaknya dan hadir atau tidaknya sepenuhnya tergantung pada pembaca. Makna potensial inilah yang menawarkan kemungkinan-kemungkinan pembacaan sekaligus memberikan bingkai kepada pembaca berkaitan pembacaan karya sastra.²³ Realisasi atas makna potensial pun tidak sepenuhnya terserah pembaca, tetapi diarahkan oleh teknik yang merepresentasikannya.²⁴ Di dalam tulisan Iser, yang dimaksud dengan teknik di sini berkaitan dengan stilistika. Meskipun demikian, tentu tidak menutup kemungkinan untuk memperluas pengertian teknik sebagai segala piranti kesusastraan yang dimanfaatkan pengarang di dalam pengisahan.

Dengan mempertimbangkan proses komunikasi sastra, Iser mengusulkan bahwa konvensi-konvensi-yang-perlu diberi istilah *repertory* ‘daftar, tempat perbendaharaan,’ prosedur-yang-diterima diberi istilah *strategies* ‘taktik,’ dan partisipasi pembaca diberi istilah *realization* ‘penghayatan teks.’²⁵ Yang oleh Iser disebut *strategies* inilah yang menjadi landasan pemikiran konsep strategi pembacaan di dalam penelitian ini.

Setiap karya sastra memiliki potensi untuk menghasilkan beberapa realisasi yang berbeda. Tidak ada sebuah pembacaan tunggal yang mampu merealisasikan potensi tersebut secara menyeluruh karena setiap pembaca memiliki cara membaca tersendiri.²⁶ Berkaitan dengan hal tersebut, Segers menyatakan bahwa pertanyaan pertama yang harus dihadapi pembaca dalam suatu situasi pembacaan yang sebenarnya, bukan *dengan cara apakah* teks tersebut “dibongkar,” tetapi

²³ Iser, *op.cit.*, hlm. 55.

²⁴ *Ibid.*, hlm. 184.

²⁵ Segers, *op.cit.*, hlm. 40.

²⁶ Iser, *op.cit.*, hlm. 280.

dalam bahasa atau *dalam kode apa* suatu teks “disusun.”²⁷ Berdasarkan pernyataan Segers tersebut, tanggapan para pembaca *Cala Ibi* selama ini tampak lebih menekankan pada “dengan cara apakah teks tersebut dibongkar” karena mereka membaca melalui perspektif tertentu yang tidak mendasarkan diri pada struktur kisah *Cala Ibi* secara menyeluruh. Di dalam penelitian ini “dalam kode apa suatu teks disusun”-lah yang menjadi titik perhatian dan secara otomatis keseluruhan struktur kisah *Cala Ibi*-lah yang menjadi landasannya.

Strategi pembacaan tentu tidak hadir seketika pada pembacaan pertama, melainkan dapat dirumuskan setelah melalui beberapa kali pembacaan. Jauss menyatakan bahwa pada pembacaan pertama atas karya sastra, pembaca memiliki bekal berupa cakrawala harapan yang terbentuk dari pengalaman-pengalaman pembacaan sebelumnya atas teks-teks lain. Pada pembacaan tahap kedua, cakrawala harapan pembaca pun bertambah sebagai konsekuensi dari pembacaan pertama.²⁸ Dengan begitu, setiap pembacaan atas sebuah karya sastra menghasilkan penambahan cakrawala harapan. Pada pembacaan pertama bisa saja pembaca menemukan keanehan yang bahkan sampai akhir pembacaan tidak mendapat penjelasan. Hal tersebut bisa berubah pada pembacaan kedua, ketiga, dan seterusnya sehingga yang pada awalnya tampak sebagai keanehan pada akhirnya dapat dipahami. Pada saat itulah strategi pembacaan sebuah karya sastra ditemukan, yang memiliki kemungkinan untuk dimanfaatkan sebagai strategi pembacaan karya-karya lain yang serupa.

²⁷ Segers, *op.cit.*, hlm. 18.

²⁸ Hans Robert Jauss, *Toward An Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), hlm. 141—143.

Untuk menemukan strategi pembacaan *Cala Ibi*, pertama-tama harus dilakukan analisis atas struktur kisahnya. Oleh karena itu, penelitian ini akan memanfaatkan metode struktural. Melalui metode struktural akan diperoleh pemahaman atas struktur kisah *Cala Ibi* sekaligus merealisasikan segala bentuk yang selama ini dianggap aneh dan membingungkan oleh para pembacanya. Bentuk-bentuk aneh dan membingungkan tersebut apabila dikaitkan dengan pernyataan Segers, dapat dianggap sebagai kode. Kode-kode tersebut tentu memerlukan realisasi dari bentuk yang asing menjadi bentuk yang dikenali dan dapat dipahami. Berkaitan dengan hal tersebut, penelitian ini juga akan memanfaatkan metode semiotika.

2. Landasan Teori

Penelitian ini memanfaatkan dua teori, yaitu naratologi dan semiotika. Pemanfaatan kedua teori sekaligus dalam penelitian ini didasarkan pada ciri-ciri dominan yang dimiliki *Cala Ibi*, yaitu struktur kisah yang rumit. Naratologi dimanfaatkan untuk memaparkan struktur kisah *Cala Ibi*. Analisis terhadap struktur kisah atau struktur luar *Cala Ibi* tersebut dilanjutkan dengan analisis terhadap isi atau struktur dalamnya dengan memanfaatkan semiotika.

a. Naratologi

Penelitian ini memanfaatkan naratologi yang dikembangkan Gerard Genette. Sebelum menginjak pembicaraan tentang pokok-pokok pemikiran Genette, akan saya berikan batasan-batasan istilah utama berkaitan dengan naratologi Genette. Hal tersebut perlu dilakukan mengingat adanya kemungkinan kerancuan bahasa. Genette membedakan istilah *histoire* dan *récit*. *Histoire* mengacu pada esensi kisah atau teks yang ada di dalam pikiran pengarang, sedangkan *récit* mengacu pada eksistensi kisah atau teks yang sampai kepada pembaca. Di dalam tulisan ini,

histoire dan *récit* tersebut berturut-turut akan digantikan dengan kisah dan pengisahan.

Naratologi Genette meliputi lima pokok pemikiran, yaitu *order* (tata), *duration* (durasi), *frequency* (frekuensi), *mood* (modus), dan *voice* (tutur). Penelitian ini tidak memanfaatkan kelima pokok pemikiran tersebut secara keseluruhan, tetapi disesuaikan dengan ciri-ciri dominan dan kebutuhan analisis terhadap *Cala Ibi*. Kerumitan struktur kisah *Cala Ibi* tampak melalui tata, modus, dan tuturnya. Dengan demikian, analisis terhadap durasi dan frekuensi *Cala Ibi* tidak dilakukan. Melalui penjelasan tentang istilah kisah dan pengisahan tersebut, pembicaraan tentang ketiga pokok pemikiran Genette berikut ini akan lebih mudah dilakukan.

Pertama, tata, yaitu urutan kisah dan pengisahan. Kisah berkaitan dengan sekuen²⁹ waktu yang bersifat ganda, yaitu waktu kisah dan pengisahan. Pada umumnya, di dalam sebuah karya sastra ada perbedaan antara tata kisah dan pengisahan. Tata kisah yang selalu kronologis bisa saja menjadi tidak kronologis di dalam pengisahannya. Perbedaan antara tata kisah dan pengisahan disebut sebagai *anachronies* (anakronis).³⁰ Secara sederhana, dapat dinyatakan bahwa tata kisah selalu terlihat membentuk A-B-C-D-E. Tetapi, tata kisah yang demikian sebenarnya bisa saja E-B-A-C-D dalam tata pengisahannya. Dengan membandingkan tata kisah dan pengisahan tersebut dapat diketahui bahwa sekuen

²⁹ Istilah sekuen mengacu pada satuan kisah, baik satuan peristiwa maupun bukan peristiwa. Pengenalan terhadap sekuen tergantung sepenuhnya pada pembaca. Meskipun demikian, ada beberapa hal yang dapat dijadikan panduan secara umum untuk mengenali sekuen. *Pertama*, sekuen harus terpusat pada satu titik perhatian, baik peristiwa, tokoh, maupun gagasan. *Kedua*, sekuen harus mengurung suatu kurun waktu dan ruang; sesuatu terjadi pada suatu tempat atau waktu tertentu. *Ketiga*, sekuen dapat ditandai dengan hal-hal di luar bahasa, seperti bagian yang kosong di tengah-tengah teks, tulisan, dan tata letak dalam penulisan teks; Okke K.S. Zaimar, *Menelusuri Makna Ziarah Karya Iwan Simatupang* (Jakarta: Intermasa, 1991), hlm. 33.

³⁰ Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986), hlm. 35—36.

A pada tata kisah menempati sekuen ketiga pada tata pengisahan, sekuen B menempati sekuen kedua, sekuen C menempati sekuen keempat, sekuen D menempati sekuen kelima, dan sekuen E menempati sekuen pertama, sehingga posisi masing-masing sekuen pada contoh tersebut dapat dinyatakan sebagai A3-B2-C4-D5-E1.

Analisis terhadap tata tidak hanya bertujuan untuk mengenali dan membandingkan tata kisah dan pengisahan, tetapi juga meliputi pencarian hubungan antarsekuen. Melalui contoh A3-B2-C4-D5-E1 tersebut dapat diketahui bahwa tata kisah A-B-C-D-E secara tepat menempati 3-2-4-5-1 dalam tata pengisahan. Meskipun demikian, hal tersebut bukanlah hasil akhir. A3-B2-C4-D5-E1 tersebut dalam tataran hubungan antarsekuen bisa saja berubah menjadi A3-B2-C4/D5-E1. Maksudnya, sekuen C4 dan D5 sebenarnya terjadi pada saat yang sama, tetapi dipisah menjadi dua sekuen karena tidak mungkin mengisahkan dua sekuen yang berbeda pada saat yang sama.

Kedua, modus. Pada bagian awal pembicaraan tentang naratologi Genette telah dinyatakan bahwa modus mengacu pada yang selama ini dikenal sebagai *point of view* atau sudut pandang.³¹ Pada umumnya, ahli teori sastra mengalami kesulitan dalam membedakan secara tepat dan menjawab dua pertanyaan berikut, “Sudut pandang tokoh manakah yang menunjukkan atau memperlihatkan perspektif kisah?” dan “Siapakah yang menjadi narator?”³² Berkaitan dengan usaha untuk membedakan dan menjawab kedua pertanyaan tersebut Genette membedakan modus dengan *voice* (tutur).

³¹ Sudut pandang di sini adalah tinjauan yang bersifat teknis, yang tentu saja berbeda dengan sudut pandang sebagai tinjauan ideologis.

³² Genette, *op.cit.*, hlm. 186.

Modus adalah berbagai bentuk yang digunakan untuk menjelaskan hal yang dibicarakan dan untuk mengungkapkan berbagai sudut pandang.³³ Sebuah pengisahan bisa saja begitu detail atau sebaliknya, dikisahkan secara langsung atau tidak langsung, dan memiliki jarak yang lebar atau sempit dengan pembacanya.³⁴ Genette membagi pembicaraan tentang modus menjadi dua bagian, yaitu *distance* (jarak) dan *focalization* (fokalisasi). Mengingat analisis terhadap modus *Cala Ibi* difokuskan pada fokalisasinya, pembicaraan tentang *distance* tidak akan dilakukan di sini.

Fokalisasi³⁵ berkaitan dengan posisi pemandang di dalam pengisahan dan dibedakan menjadi tiga jenis, yaitu:

- (1) Pengisahan tidak berfokalisasi atau berfokalisasi nol, yaitu fokalisasi dengan pemandang yang secara mutlak berada di luar pengisahan.
- (2) Pengisahan berfokalisasi internal, yaitu fokalisasi dengan pemandang berada di dalam pengisahan atau pemandang adalah salah satu tokoh di dalam pengisahan tersebut. Fokalisasi jenis ini dibedakan lagi menjadi tiga jenis, yaitu: *fixed* atau tetap (seluruh pengisahan dipandang melalui sudut pandang salah satu tokoh saja), *variable* atau berubah (di dalam pengisahan ada pergantian pemandang dari satu tokoh ke tokoh yang lain), dan *multiple* atau jamak (sebuah peristiwa dipandang melalui pandang beberapa tokoh).

³³ *Ibid.*, hlm. 161.

³⁴ *Ibid.*, hlm. 162.

³⁵ Istilah fokalisasi ini dikembangkan Genette berdasarkan beberapa teori sebelumnya yang oleh Genette disebut sebagai *perspective* (sudut pandang). Salah satu teori tersebut, yang saya anggap paling sederhana dan paling memungkinkan untuk dicontohkan di sini, adalah hasil pemikiran F.K. Stanzel. Stanzel membedakan situasi pengisahan sebuah novel menjadi tiga jenis. *Pertama*, *auktoriale Erzählsituation*, yaitu pengisahan dengan sudut pandang *omniscient author* atau pengarang serba tahu. *Kedua*, *Ich Erzählsituation*, yaitu pengisahan dengan sudut pandang salah satu tokoh. *Ketiga*, *personale Erzählsituation*, yaitu pengisahan dengan sudut pandang orang ketiga; *ibid*, hlm. 187.

(3) Pengisahan berfokalisasi eksternal, yaitu fokalisasi dengan posisi pemandang sama dengan posisi pemandang pada kisah berfokal internal. Bedanya, di dalam pengisahan berfokal luar, pembaca tidak mengetahui yang dipikirkan atau dirasakan pemandang.³⁶

Ketiga, tutur. Melalui penjelasan tentang fokalisasi pada bagian sebelumnya, dapat dikatakan bahwa fokalisasi secara umum berkaitan dengan posisi narator. Meskipun posisi narator berhasil diketahui, bukan berarti secara otomatis diketahui pula siapa naratornya. Pengenalan terhadap tutur inilah yang nantinya akan menjawab pertanyaan berkaitan dengan siapa yang menjadi narator. Tutur adalah aspek tindakan berbahasa yang dipandang berdasarkan hubungan subjek. Subjek di sini tidak hanya berkaitan dengan orang atau tokoh yang terlibat di dalam sebuah peristiwa, tetapi juga orang yang mengisahkannya dan berpartisipasi, meskipun secara pasif, di dalam pengisahan.³⁷ Genette membagi pembicaraan tentang tutur menjadi lima bagian, yaitu: waktu pengisahan (*narrating time*), tingkatan kisah (*narrative levels*), *person*, narator, dan *narratee*. Meskipun demikian, penelitian ini hanya akan membicarakan *person* dan narator.

(1) *Person*. Istilah *person* di sini berkaitan dengan kehadiran “sosok” narator di dalam kisah. “Sosok” narator tidak selalu identik dengan “sosok” pengarang. Oleh karena itu, berkaitan dengan “sosok” narator, ada dua jenis pengisahan, yaitu:

(a) *Heterodiegetic*, yaitu pengisahan dengan narator yang tidak hadir atau tidak terlihat. Ketidakhadiran narator tersebut bersifat mutlak;

³⁶ *Ibid.*, hlm. 189—190. Dalam pengertian yang lebih luas, karya sastra subgenre detektif atau misteri dapat digolongkan sebagai pengisahan berfokalisasi eksternal.

³⁷ *Ibid.*, hlm. 213.

(b) *Homodiegetic*, yaitu pengisahan dengan narator yang muncul atau terlihat sebagai tokoh. Tidak seperti *heterodiegetic* yang ketidakhadiran naratornya bersifat mutlak, narator di dalam *homodiegetic* memiliki derajat kehadiran yang dibedakan menjadi dua jenis, yaitu narator sebagai tokoh sentral di dalam kisah dan narator sebagai tokoh sekunder yang hanya berfungsi sebagai pengamat atau saksi.³⁸

(2) Narator, yaitu “sosok” yang mengisahkan. Posisi narator dapat berada di luar atau di dalam pengisahan. Narator yang berada di luar pengisahan mengacu pada *author-narrator* (pengarang sebagai narator) atau *implied author* (pengarang implisit). Sebaliknya, narator yang berada di dalam pengisahan mengacu pada *character-narrator* (tokoh sebagai narator), baik mengisahkan kisahnya sendiri maupun mengisahkan kisah tokoh lain.

b. Semiotika

Penekanan semiotika dalam kaitannya dengan karya sastra adalah pemahaman karya sastra melalui tanda. Hal tersebut didasarkan kenyataan bahwa bahasa adalah sistem tanda dan bahasalah media sastra. Keseluruhan teks dari suatu karya sastra merupakan tanda-tanda yang perlu dimaknai untuk mendapatkan pemahaman yang lebih baik terhadap teks tersebut.

Penelitian ini memanfaatkan semiotika yang dikembangkan Michael Riffaterre.³⁹

Semiotika Riffaterre secara umum memuat empat pokok pemikiran berkaitan dengan pemaknaan karya sastra. *Pertama*, ketidaklangsungan ekspresi. Sastra

³⁸ *Ibid.*, hlm. 244—245.

³⁹ Riffaterre mengembangkan teori semiotika berdasarkan pada analisisnya terhadap puisi. Meskipun demikian, bukan berarti teori tersebut tidak dapat dimanfaatkan untuk menganalisis karya sastra dari genre yang berbeda. Dalam penelitian ini, teori tersebut akan dimanfaatkan untuk menganalisis karya sastra genre prosa.

merupakan salah satu aktivitas berbahasa. Bahasa sastra berbeda dengan bahasa sehari-hari. Bahasa sehari-hari bersifat mimetik, sedangkan bahasa sastra bersifat semiotik. Karya sastra mengekspresikan konsep-konsep dan hal-hal melalui ketidaklangsungan. Dengan kata lain, karya sastra menyatakan sesuatu dan mengandung arti lain.⁴⁰ Lebih lanjut, representasi realitas hanya dapat diubah secara jelas dan tegas dalam suatu cara yang bertentangan dengan kemungkinan atau konteks yang diharapkan pembaca atau bisa dibelokkan tata bahasa atau leksikon yang menyimpang, yang disebut *ungrammaticality* (ketidakgramatikalitas).⁴¹ Dalam ruang lingkup sempit, ketidakgramatikalitas berkaitan dengan bahasa yang dipakai di dalam karya sastra, misalnya pemakaian majas, sedangkan dalam ruang lingkup luas, ketidakgramatikalitas berkaitan dengan segala sesuatu yang aneh yang terdapat di dalam karya sastra, misalnya pengisahan yang tidak kronologis.

Kedua, pembacaan heuristik dan hermeneutik. Manifestasi semiotik adalah segala sesuatu yang berhubungan dengan tanda-tanda dari tingkat mimetik ke tingkat pemaknaan yang lebih tinggi.⁴² Proses semiotik pada dasarnya terjadi di dalam pikiran pembaca sebagai hasil dari pembacaan tahap kedua. Sebelum mencapai tahap pemaknaan, pembaca harus menghadapi rintangan pada tataran mimetik.

Proses *decoding* karya sastra diawali dengan pembacaan tahap pertama yang dilakukan dari awal hingga akhir teks. Pembacaan tahap pertama ini disebut sebagai pembacaan heuristik dan pada tahap inilah terjadi interpretasi tahap pertama. Pada tahap ini, kompetensi kebahasaan dan kesastraan memainkan peran

⁴⁰ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), hlm. 1.

⁴¹ *Ibid.*, hlm. 2.

⁴² *Ibid.*, hlm. 4.

penting.⁴³ Melalui kedua kompetensi tersebut, pembaca dapat mengenali adanya keanehan-keanehan atau ketidakgramatikalannya di dalam sebuah karya sastra, baik dalam hal kebahasaan maupun dalam hal-hal yang berkaitan dengan struktur karya sastra secara keseluruhan.

Setelah melalui pembacaan tahap pertama, pembaca sampai pada pembacaan tahap kedua, yang disebut sebagai pembacaan retroaktif atau pembacaan hermeneutik. Pada tahap ini terjadi proses interpretasi tahap kedua atau interpretasi yang sesungguhnya. Pembaca berusaha melihat kembali dan melakukan perbandingan berkaitan dengan yang telah dibaca pada proses pembacaan tahap pertama. Pembaca berada di dalam sebuah efek *decoding*. Artinya, pembaca mulai dapat memahami bahwa segala sesuatu yang pada awalnya, pada pembacaan tahap pertama, terlihat sebagai ketidakgramatikalannya, ternyata merupakan fakta-fakta yang saling berkaitan.⁴⁴

Ketiga, matriks, model, dan varian. Pada proses pembacaan tahap kedua dikenali adanya matriks, model, dan varian-varian. Karya sastra merupakan hasil transformasi matriks, yaitu sebuah kalimat minimal yang harafiah, menjadi bentuk yang lebih panjang, rumit, dan tidak harafiah. Matriks bersifat hipotesis dan di dalam struktur teks hanya terlihat sebagai aktualisasi kata-kata. Matriks bisa saja berupa sebuah kata dan dalam hal ini tidak pernah muncul di dalam teks. Matriks selalu diaktualisasikan dalam varian-varian. Bentuk varian-varian tersebut diatur oleh aktualisasi primer atau pertama, yang disebut sebagai model. Matriks, model, dan teks merupakan varian-varian dari struktur yang sama.⁴⁵ Kerumitan teks pada

⁴³ *Ibid.*, hlm. 5.

⁴⁴ *Ibid.*, hlm. 5—6.

⁴⁵ *Ibid.*, hlm. 19.

dasarnya adalah sebagai pengembangan matriks. Dengan demikian, matriks merupakan motor atau generator sebuah teks, sedangkan model menentukan tata-cara pemerolehannya atau pengembangannya.⁴⁶

Pada akhirnya, dapat dinyatakan bahwa tanda-tanda di dalam karya sastra memiliki dua wajah, yaitu *textually ungrammatical* (tidak gramatikal secara tekstual) dan *intratextually grammatical* (gramatikal secara intratekstual). Segala sesuatu yang pada awalnya dan secara tekstual terlihat sebagai ketidakgramatikan, sebagai sesuatu yang “aneh,” akan menjadi gramatikal dan masuk akal secara intratekstual. Pembacaan terhadap karya sastra pun bukanlah sesuatu yang stabil dan bukan interpretasi final.⁴⁷

F. Metode dan Prosedur Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode struktural dan semiotika. Analisis struktural bertujuan untuk membongkar dan memaparkan secermat mungkin keterkaitan semua unsur karya sastra. Analisis struktural bukanlah sekadar penjumlahan unsur-unsur tersebut, tetapi harus diarahkan pada ciri karya sastra yang hendak dianalisis.⁴⁸ Analisis terhadap struktur kisah atau struktur luar *Cala Ibi* tersebut dilanjutkan dengan analisis terhadap isi atau struktur dalamnya dengan menggunakan metode semiotika.

Pemahaman atas karya sastra dilakukan melalui proses pembacaan, yaitu pembacaan heuristik dan pembacaan retroaktif atau hermeneutik. Pada pembacaan heuristik terjadi interpretasi pertama yang di dalamnya ditemukan fakta-fakta

⁴⁶ *Ibid.*, hlm. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, hlm. 165.

⁴⁸ Teeuw, *op.cit.*, hlm. 135—137.

yang memerlukan kompetensi kebahasaan dan kesastraan dalam memahaminya. Berkaitan dengan hal tersebut, pada pembacaan heuristik terhadap *Cala Ibi*, fakta-fakta yang ditemukan adalah adanya pengisahan yang rumit. Pembacaan heuristik tersebut dilanjutkan dengan pembacaan retroaktif atau hermeneutik. Pada pembacaan retroaktif inilah terjadi interpretasi tahap kedua. Pada tahap ini dapat terungkap struktur kisah dan isi *Cala Ibi*. Struktur kisah *Cala Ibi* dapat diketahui melalui pemanfaatan naratologi, sedangkan isi *Cala Ibi* dapat terungkap melalui pemanfaatan semiotika.

Secara singkat, prosedur penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Tahap penentuan objek penelitian

Pemilihan novel *Cala Ibi* sebagai objek penelitian. Novel ini terdiri atas 271 halaman, terbagi menjadi 24 bab, dan memiliki sampul berwarna biru tua, kuning, hitam, dan hijau tua dengan nuansa abstrak. Sejak awal penerbitannya *Cala Ibi* telah mendapatkan sejumlah tanggapan dari pembacanya. Yang menjadi perhatian utama tanggapan-tanggapan tersebut adalah bahasa dan muatan filosofis *Cala Ibi*, dan seolah melupakan struktur kisahnya. Lebih lanjut, fakta tersebut memperlihatkan bahwa novel ini ternyata menghadirkan masalah pembacaan atas dirinya. Meskipun begitu, hingga penelitian ini dilakukan saya belum menemukan tulisan yang membicarakan secara mendalam strategi pembacaan novel ini. Oleh karena itu, hal yang saya anggap paling menarik dari novel ini adalah strategi pembacaannya berdasarkan struktur kisahnya.

2. Tahap pengumpulan dan klasifikasi data

Setelah menentukan hal yang menarik dalam *Cala Ibi* untuk diteliti, langkah selanjutnya adalah mengumpulkan data-data penelitian. Penelitian ini

memiliki dua jenis data, yaitu data primer dan data sekunder. Data primer yaitu data-data yang diambil dari teks *Cala Ibi*, dalam hal ini adalah pengisahan *Cala Ibi*. Data sekunder yaitu tulisan-tulisan yang berkaitan dengan *Cala Ibi*, baik berupa penelitian ilmiah maupun artikel yang relevan dan mewakili. Pada tahap ini juga ditentukan landasan teori yang akan dimanfaatkan dalam penelitian ini, yaitu naratologi yang dikembangkan Gerard Genette dan semiotika yang dikembangkan Michael Riffaterre, sekaligus metode yang digunakan, yaitu metode struktural dan semiotika.

3. Tahap analisis

Analisis terhadap *Cala Ibi* terdiri atas dua tahap. *Pertama*, analisis struktur kisah *Cala Ibi*. Pada tahap ini akan dianalisis fokusasi, tutur, dan tata *Cala Ibi*. *Kedua*, analisis terhadap isi *Cala Ibi*. Analisis tahap kedua tersebut dilakukan dengan memanfaatkan data-data yang telah diperoleh pada analisis tahap pertama. Melalui kedua tahap analisis tersebut pada akhirnya diperoleh strategi pembacaan *Cala Ibi* berdasarkan struktur kisah novel ini.

G. Sistematika Penyajian

Laporan penelitian ini dibagi menjadi empat bab. Bab I berisi latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penelitian, penelitian sebelumnya, konsep dan landasan teori, metode dan prosedur penelitian, dan sistematika penyajian. Bab II berisi analisis terhadap struktur kisah *Cala Ibi*. Bab III berisi uraian tentang *Cala Ibi* sebagai novel metafiksi, panduan pembacaan *Cala Ibi*, model dan matriks *Cala Ibi*, dan strategi pembacaan *Cala Ibi*. Bab IV berisi kesimpulan penelitian.

BAB II STRUKTUR KISAH *CALA IBI*

Pada bab sebelumnya telah disampaikan bahwa penelitian ini bertujuan untuk menemukan strategi pembacaan *Cala Ibi* berdasarkan struktur kisahnya. Berkaitan dengan hal tersebut, pada bab ini akan diuraikan struktur kisah *Cala Ibi*, yang meliputi focalisasi, tutur, dan tata. Analisis terhadap struktur kisah *Cala Ibi* ini merupakan analisis tahap pertama. Hasil analisis tahap pertama ini akan dimanfaatkan untuk mendukung analisis tahap kedua yang berkaitan dengan strategi pembacaan *Cala Ibi* dan akan dibicarakan pada bab selanjutnya.

Sebagai sebuah novel, *Cala Ibi* secara umum menyajikan peristiwa yang berupa pemikiran, imaji, ingatan, lamunan, dan lanturan para tokohnya yang dipenuhi metafora. Hal tersebut menyebabkan tata *Cala Ibi* tidak sepenuhnya berpijak pada kewaktuan, melainkan lebih pada keruangan. Lebih lanjut, sangat sulit atau bahkan tidak mungkin membagi kisah *Cala Ibi* dalam sekuen sempurna seperti analisis terhadap kisah pada umumnya. Oleh karena itu, analisis terhadap tata *Cala Ibi* tidak dilakukan dengan membagi kisah *Cala Ibi* ke dalam sekuen-sekuen peristiwa, tetapi hanya berdasarkan pada gagasan pokoknya. Kerumitan tersebut masih ditambah dengan adanya dua tokoh Maya dan Maia yang tampak berada di dua dunia yang berbeda, tetapi sekaligus memiliki kaitan yang kuat satu sama lain. Berdasarkan fakta tersebut, saya menganggap analisis terhadap tata *Cala Ibi* akan lebih bermanfaat apabila dilakukan setelah terlebih dulu melakukan analisis terhadap focalisasi dan tuturnya. Melalui analisis terhadap focalisasi akan diketahui fokus dan pemandang kisah *Cala Ibi*, yang merupakan kunci pertama untuk mengetahui posisi Maya dan Maia di dalam kisah. Analisis terhadap

fokalisasi dilanjutkan dengan analisis terhadap tutur sebagai kunci kedua untuk mengetahui narator kisah *Cala Ibi*. Melalui rangkaian kedua analisis tersebut akan tampak jelas siapa Maya dan Maia serta kaitan dua dunia mereka. Dengan begitu, analisis terhadap tata kisah dan pengisahannya pun jauh lebih mudah.

A. Fokalisasi *Cala Ibi*

Analisis terhadap fokalisasi *Cala Ibi* akan diawali dengan menentukan fokus setiap bab. Melalui penentuan fokus tersebut akan tampak siapa tokoh yang dikisahkan di dalam bab-bab tersebut sehingga dapat ditentukan pula fokusisasinya. Fokus setiap bab *Cala Ibi* dapat dilihat pada Tabel 1,

Tabel 1
Fokus Bab-bab *Cala Ibi*

Bab	Fokus	
Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku	Maya	
Lara Ini		Maia
Mutiara Laila		Maia
Sang Naga		Maia
Kota Kata-Kata	Maya	
Jatuh		Maia
Tuah Tanah		Maia Bai Guna Tobona
Rumah Siput Berpaku		Maia
Kamar Kuning		Maia
Ujung		Maia
Sekata Singgah	Maya	
Malam-Malam Berjaga	Maya	
Penjara Merah		Maia
Runtuhnya Pagar Besi		Maia

Bacalah Iklan	Maya	
Ujung dan Tepi		Maia
Ilalang		Maia
Mengibu-Anak		Maia
Rade	Maya	
Pleiad, O Pariama	Maya	
Hutan Sehabis Hujan		Maia
Karnaval Nokturnal		Maia
Mimpi Asali	Maya	
Surat dan Tanda Terakhir		Maia

Berdasarkan tabel tersebut dapat diketahui bahwa kedua puluh empat bab *Cala Ibi* mengalami pergantian fokus antara Maya dan Maia, yaitu delapan bab berfokus pada Maya (selanjutnya disebut sebagai bingkai-Maya) dan enam belas bab berfokus pada Maia (selanjutnya disebut bingkai-Maia). Lebih lanjut, di dalam bab “Tuah Tanah” juga terdapat pergantian fokus dari Maia ke dukun perempuan Bai Guna Tobona. Pada awalnya, hal tersebut tidak tampak sebagai pergantian fokus, melainkan peristiwa-peristiwa atau imaji-imaji yang dilihat Maia. Tetapi, ada bagian yang secara jelas memperlihatkan bahwa telah terjadi pergantian fokus dari Maia ke Bai Guna Tobana,

Ada rasa sakit yang muncul tiba-tiba, kejang di perut, seperti senggugut. Muncul sejenak saja, kemudian pergi. Kembali ia jasad hilang rasa, hilang suara, hilang apa-apa. Ia rebah seperti itu sepanjang malam, sesosok mayat menatap langit hitam. Hingga ada yang berkelebat di atas awan. Sesuatu yang membuatnya tersentak, membawa tubuh mayatnya kembali pada gerak. Dua mata yang sedari tadi tak berkedip, tiba-tiba mengerjap-ngerjap. Kelebatan itu wujudnya seperti ukiran hewan di anjungan perahu Cina. Hidup dan terbang, di atasnya ada penunggang. Mungkin perempuan, karena rambutnya panjang berkibaran. Wajah penunggang itu berpaling, menghadapnya, menatapnya. Tapi ia tak pasti, karena di atas gunung ini banyak kegaiban yang terjadi (hlm. 57).

Kutipan tersebut memperlihatkan Bai Guna Tobona yang melihat kelebat terbang naga yang ditunggangi perempuan. Dengan kata lain, Bai Guna Tobona melihat Maia yang terbang menunggang Cala Ibi.

Penentuan fokus dan pemahaman atas adanya perubahan fokus pengisahan kedua puluh empat bab tersebut belum menjawab pertanyaan tentang jenis focalisasi *Cala Ibi*. Hal tersebut dikarenakan fokus pengisahan belum memperlihatkan posisi pemandang. Oleh karena itu, perlu dilakukan analisis lanjutan.

Pada bingkai-Maya, pemandangannya berada di dalam kisah atau berfokalisasi internal. Hal tersebut dapat terlihat secara jelas melalui pengisahan dengan penyebutan kata ganti orang pertama tunggal, yaitu “aku” yang mengacu pada Maya. Hal senada tidak terjadi pada bingkai-Maia. Pengisahan bingkai-Maia dilakukan dengan penyebutan kata ganti orang kedua tunggal, yaitu “kau” yang mengacu pada Maia. “Kau” di sini menimbulkan masalah karena tidak memberi kejelasan posisi pemandangannya. Pengisahan dengan “kau” bisa dilakukan oleh pemandang yang berada di dalam kisah maupun di luar kisah, baik tokoh lain yang memandangi tokoh, maupun pengarang memandangi tokoh dan memilih menggunakan “kau”, bukan kata ganti orang ketiga.

Ketidakjelasan posisi pemandang tersebut menemukan titik terang ketika pembacaan dilakukan dengan merunut ulang keseluruhan kisah *Cala Ibi*. Pada beberapa bagian, terdapat peristiwa-peristiwa identik yang berkaitan dengan Maya dan Maia, yang tampak paling jelas adalah tentang mimpi mereka,

Aku bermimpi, cermin digantung tinggi-tinggi di dalam rumah. Seperti dulu kala, ketika aku belum menatap mataku di dalam cermin, dan dunia masih sempurna. Hanya ada raba, rasa, wangi, bunyi di udara. Ibuku. Wajah tak terlupa, wajah yang berbisik menenangkan,

menyanyi dan mengagumi. Dan wajah lain, kadang muncul di balik punggungnya. Suaranya lebih berat, lebih jarang terlihat. Wajah mereka berdua bundar menatapku, wajah mereka wajahku, mereka adalah aku adalah sekelilingku adalah semua. Nun jauh di atas kepala mereka yang menatapku, ada sebuah cermin, jatuh melayang tiba-tiba, menghadang tepat di depan mata. Aku menatap mataku pertama kali, wajahku, diriku. Terasa lucu. Aku tertawa. Apa-apa jatuh ke mana-mana ... Terdengar suara berat, tegas, suara bapakku. Ia berbicara dalam bahasa aneh yang tak kumengerti. Lalu dunia memisah. Semua benda jatuh ke segala arah. Aku bukan lagi segala dan semua. Kudengar sebuah nama ... Maia ... panggilan yang lembut, mungkin ditujukan padaku, Maia ... kian keras, menuju padaku, mungkin namaku, Maia ... berganti teriakan. Maia! Gaungnya bergema memekakkan telinga, menerjang apa-apa. Dan cermin retak.

Nama itu, terdengar seperti namaku sendiri, tapi bukan punyaku. Ada huruf lain, huruf hidup, yang tak ada dalam namaku. Maia. Huruf-huruf yang tertera, seperti tertulis, seperti datang dari seberang sana. Dan aku mengeja, membacanya, suaraku pelan berubah kian keras, meneriakkannya. Tapi seperti bukan suaraku (hlm. 9).

Kau bermimpi, cermin digantung tinggi-tinggi di dalam rumah. Seperti dulu kala, ketika kau belum menatap matamu di dalam cermin, dan dunia masih sempurna. Hanya ada raba, rasa, wangi, bunyi di udara, sentuhan hangat kulit ibumu, bau segar rambutnya, hangat ketika terdekup di dadanya, gerak hisap mulutmu, harum air susu, kecipak air di antara jarinya basah kulitmu basah. Tanganmu menangkap jari, merasakan belai, dan wajah yang membungkuk di atas kepalamu. Sebuah wajah tak terlupa, yang berbisik menenangkan, menyanyi dan mengagumi. Dan sebuah wajah lain yang muncul di balik punggungnya. Suaranya lebih berat, lebih jarang terlihat. Wajah mereka berdua bundar menatapmu, wajah mereka wajahmu, mereka adalah kau adalah sekelilingmu adalah semua. Nun jauh di atas kepala mereka yang menatapmu, ada sebuah cermin. Cermin yang tergantung tinggi, jauh, namun dirimu. Kau merasa satu. Merasa semua. Tak terbatas. Terbuka. Ruang tak berujung, kau terlindung. Lalu cermin jatuh melayang tiba-tiba, menghadang tepat di depan mata. Kau menatap matamu pertama kali, wajahmu, dirimu. Terasa lucu. Kau tertawa, melihat wujudmu di dalam sana. Kau di dalam kaca, kau di luar kaca. Dan semacam rasa aneh yang belum pernah ada sebelumnya: seperti terenggut dari lembut, terpisah dari segala. Apa-apa, ada di luar sana ... Apa-apa jatuh ke mana-mana ... Terdengar suara berat, tegas, suara bapakmu. Ia berbicara dalam bahasa aneh yang tak kau mengerti. Lalu dunia memisah. Semua benda jatuh ke segala arah. Matamu tak bisa melepas tatap dari cermin (cermin balik menatapmu, seperti sihir), tatapmu menembus datar permukaannya, tersihir menatapmu yang ada di sana, banyak benda ada di sana, bukan dirimu, berserakan di sekitarmu, di luarmu. Kau bukan lagi segala dan semua. Sayup-sayup kau mendengar sebuah nama. Maia ... panggilan yang lembut, mungkin ditujukan padamu. Maia ... kian keras, menuju

padamu, mungkin namamu. Maia ... berganti teriakan. Maia! (hlm. 26).

Peristiwa pertama berada di dalam bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” yang berfokus pada Maya, sedangkan peristiwa kedua berada di dalam bab “Mutiara Laila” yang berfokus pada Maia. Kedua kutipan tersebut memang bisa saja dikisahkan oleh pemandang yang berkedudukan di dalam dan di luar kisah, sehingga tetap tidak memberi kejelasan posisi pemandang pada bingkai-Maia. Hanya saja, ketika diperhatikan secara seksama, kedua kutipan tersebut tidak hanya memuat peristiwa yang sama, tetapi juga kalimat-kalimat yang sama. Secara logika, sebuah peristiwa yang sama tidak mungkin dikisahkan dengan cara yang sama pula oleh dua orang yang berbeda. Meskipun masih ada pertanyaan yang menggantung berkaitan dengan keidentikan peristiwa tersebut, dalam hal ini siapa yang mengisahkan *Cala Ibi*, dapat dikatakan bahwa bingkai-Maia dikisahkan dengan fokalikasi internal, sama seperti bingkai-Maya.

Seluruh peristiwa hancurnya cermin dan kaca di kamar di dalam bab “Mutiara Laila” yang berfokus pada Maia ternyata juga identik karena dikisahkan kembali oleh Maya di dalam bab “Rade,”

Aku kan sudah sering ke sini malam-malam begini, kata Laila. Cuma bedanya, malam ini aku datang lewat jendela, dan malam ini aku datang manis sekali, katanya sambil tersenyum manis.

[...]

Cukup, kita sudah cukup berkaca, kini saatnya ... ia jeda berkata, membuka laci meja rias paling atas, mengeluarkan sesuatu.

... Memecahkan kaca!

[...]

Kau menatap sekeliling. Semua kaca telah jatuh berkeping, jadi beling. Tak bersisa. Yang tampak hanya sisa-sisa yang pernah kaca, beling segitiga segiberapa bertebaran di mana-mana. Sisa-sisa yang pernah menyimpan dirimu, jatuh ke mana-mana (hlm. 22—24).

Tapi Laila telah datang padaku di suatu malam. Ataukah bukan ia, tak pernah ia, namun sesuatu di dalam diriku yang mengambil rupa

seorang anak Laila. Sebuah imaji di antara banyak imaji, setuturan kalimat dari syair panjang—tak kumengerti.

Aku berduka lara, dan Laila datang, memanjat jendela. Tak hanya menghiburku, ia pergi menuju meja rias di seberang sana dan memporandakan segala benda di atasnya. Melempar cermin, dengan sesuatu ... aku tak pasti apa itu, sebuah benda putih bundar. Kaca retak, beberapa keping jatuh berkilat ke atas meja, mengangakan sebuah celah. Garis-garis menjalar ke sudut-sudut kaca, gemetar seperti kilat. Aku terkejut menatap wajahku di sana, pecah terberai, tak lagi utuh. Dan ada bibir yang tersenyum padaku, dari dalam sana ... Entah senyum siapa, seperti bukan punyaku. Ataupun itu senyumku sendiri. Namun cermin telah retak, memperlihatkan wajahku banyak (hlm. 204).

Dua peristiwa jatuhnya foto-foto di dalam bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” yang berfokus pada Maya dan bab “Rumah Siput Berpaku” yang berfokus pada Maia pun adalah peristiwa identik,

Masa yang juga menghabiskan perekat foto-foto kuno di dalam album itu, aku mesti berhati-hati membuka tiap lembarnya: **foto-foto jatuh ke mana-mana**. Para mending bertemu muka, bahkan yang belum pernah bertemu muka. Peristiwa, tempat, benda, manusia, saling bertindihan, setengah kelihatan, meniadakan (hlm. 1).

Album-album foto tua di dasar terbawah menarik tanganmu, kau mengambil sebuah. Lembar-lembarannya terkatup lekat, sulit membuka. Kau menarik-narik sudutnya beberapa lama Akhirnya, sudut-sudut memisah, halaman-halaman terbuka.

Dan **foto-foto jatuh ke mana-mana** ... foto-foto tua melayang melewati jari-jarimu, jatuh ke tanah (hlm. 83—84).

Selain kedua pasang peristiwa tersebut, masih ada peristiwa-peristiwa lain yang identik,

Ada sebuah Sabtu pagi, ketika aku terbangun, pening namun riang: aku sedang jatuh cinta [...] Mengingat semalam, berkali-kali aku menatap wajah **seorang pria dengan bekas luka di wajah**, di meja sebelah. **Bekas lukanya membujur turun dari pelipis ke rahang, biru ungu**. Aku menatap sinar kuning yang melintas turun dari atas kepalanya, jatuh di sepanjang pipi kanan dan bahu, berpikir, akhirnya, inilah seorang pria yang bisa kucinta. Akhirnya, inilah seorang pria yang pernah berdekatan dengan kematian, menatap **gelap raut maut, segelap wajahnya** segelap Bacardi Cola dalam gelas. Akhirnya, inilah **pria dengan luka**, manusia, yang tak coba menyembunyikan duka di wajahnya. **Hampir mati, hampir martir, selamanya martir**, untuk sesuatu sebab yang diyakininya begitu rupa hingga bertaruh nyawa (apakah kasih kepada seorang perempuan—betapa manisnya,

apakah seorang bayi tak berdosa—betapa mulia, ataukah terumbu karang, pulau tak bertuan, satu dua tawanan?). Ia berdiri, martirku berdiri, aku melihat punggungnya menjauh. Punggungnya seluas sabana, **mungkin ada bekas luka lain di sana, panjang seperti sebatang ilalang** (aku ingin menyusuri garis ungu itu dengan jariku, dengan bibirku). Pria terluka kembali. Ia berjalan dengan langkah pelan di antara umat manusia, seakan waktu telah dibuangnya, tak lagi ada, tanpa benam matahari bulan purnama. Ia duduk **bersandar** (seperti lelah), **menyulut sebatang rokok. Pemantik menyala sejenak memperlihatkan pipinya biru ungu, rerumputan tundra di rahang dan dagunya**, kerut gelombang laut di dahinya [...] Pria itu kembali kuning remang hitam, kadang **setitik oranye rokoknya menyala**, meredup, **asap berkabut di depan wajahnya**, dan **ia kembali martir sempurna** (hlm. 4—5).

Kau berbalik tiba-tiba, melihat ke pohon cengkik di seberang jalan. **Seseorang sedang bersandar** di pohon itu. **Sebayang gelap**, kau hanya melihat **titik oranye di sela jari, naik menuju wajah tak kelihatan, berkabut oleh asap putih yang bergulungan. Seorang pria.**
[...]

Seraut maut. Kau menatapnya, pria berbaju hitam yang berdiri di tengah jalan setapak. **Bekas luka membujur turun dari pelipis ke rahang, ilalang biru ungu, rerumputan tundra di rahang dan dagunya**, helai-helai rambutnya jatuh di kening dan dahi seperti layar-layar putus. **Seorang manusia yang telah terluka**, tak menyembunyikan lukanya, luka yang bisa kau baca malam itu: hampir mati, **hampir martir, selamanya martir**, kalah-menang dalam tarungnya dengan malaikat patuh malaikat jatuh.
[...]

Lelah yang telah usai, kini tanpa upaya tanpa tarung. **Martir sempurna.** Ia telah dirinya, memelihara dalam dirinya sepasang malaikat yang telah berdamai, bertukar sayap dengan tanduk, seringai dengan senyuman (hlm. 166—167).

Peristiwa pertama berada di dalam bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” yang berfokus pada Maya, sedangkan peristiwa kedua berada di dalam bab “Ilalang” yang berfokus pada Maia. Sifat keidentikan kedua peristiwa tersebut memang berbeda dengan keidentikan pada peristiwa tentang mimpi Maya dan Maia. Meskipun demikian, keduanya tetap identik dalam hal megisahkan lelaki martir, bekas luka membujur seperti ilalang, rasa lelah, dan menyulut rokok.

Peristiwa-peristiwa identik yang lain, berkaitan dengan ibu Maya dan Maia yang bermimpi,

Ibuku memimpikanku akhir tahun lalu. Mimpi yang aneh, ia tak menceritakannya padaku tapi pada kakak perempuanku [...]

Aku muncul kecil dalam mimpi itu. Ibu mencariku, dan mendapati aku sedang duduk di sebuah taman, kupu-kupu dan lebah madu hinggap di bunga, beterbangan di sekitarku yang duduk di bangku kecil. Mungkin itu taman bermain, karena banyak anak-anak kecil berlarian ke sana-ke mari. Ibuku datang mengusap rambutku, keping dua berpita, bajuku seragam TK hitam putih. **Aku sedang makan bunga**, masuk sekuntum demi sekuntum melewati bibirku, bunga warna-warni, sari madu terhisap sedap terkulum mulutku. Ibuku heran melihatku makan bunga. Tapi Ibu terperanjat ketika melihat **lenganku. Banyak tato hijau biru**. Batu, burung, pohon, awan—seolah pemandangan sebuah lanskap tumpah sunyi di permukaan kulitku. **Tak hanya di lengan, juga tampak di leher, kaki, jari tangan**. Dan huruf-huruf tertera acak di sana-sini. Dengan senang, aku menunjukkan gambar dan huruf di tubuhku pada Ibu, lihat Ma, tapi ibuku cemas melihat semua itu. Ibuku mencoba menghapus gambar dan huruf dengan jari-jarinya, aku menarik-narik lenganku dan bilang padanya, Mama, jangan. Ibuku menatapku khawatir, Maya, ini sudah pagi, bukankah kau harus pergi bekerja? Ibuku bertanya, ibuku mengingatkan (hlm. 7—8).

Mai, kenapa ya aku sering memimpikanmu akhir-akhir ini, mulai awal tahun ini, rasanya gencar sekali. Ada satu yang lucu, **kamu makan bunga-bunga, badanmu banyak gambar tato hijau biru-biru**, seperti kriminal, ibumu bicara sambil melingkar-lingkarkan benang pada jarum (hlm. 80).

Peristiwa pertama berada di dalam bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” yang berfokus pada Maya, sedangkan peristiwa kedua berada di dalam bab “Rumah Siput Berpaku” yang berfokus pada Maia. Sifat keidentikan kedua peristiwa tersebut sama dengan keidentikan peristiwa tentang lelaki ilalang. Mereka tidak dikisahkan dengan kalimat-kalimat yang sama, tetapi tetap identik dalam hal mengisahkan ibu yang bermimpi, Maya dan Maia makan bunga, dan tato di tubuh Maya dan Maia. Keidentikan senada kembali tampak pada bagian yang mengisahkan Maya yang berangan terbang dan perasaan Maia ketika terbang menunggang Cala Ibi,

Jika saja aku berangkat terbang. Aku burung elang, aku naik sapu terbang, sapi terbang, kuda sembrani, naga ... hanya terbang, **semacam terbang yang bukan berkurung dalam pesawat** dalam becak atau sejenisnya [...] (hlm. 39, bab “Kota Kata-Kata”).

Sejenis terbang yang tanpa halangan, tanpa sabuk pengaman, tanpa tahu tujuan, **tanpa kurungan badan pesawat**, tanpa sesama penumpang, ajakan bicara basa-basi, pramugari. Telah lama kau ingin tahu apa yang dirasa burung elang dan teman-temannya, para makhluk bersayap yang bisa terbang, tinggi sendiri. Mereka, yang bisa melihat semua dari ketinggian, penuh seluruh (hlm. 34, bab “Sang Naga”).

Lebih lanjut, peristiwa kelahiran anak Ujung dan Tepi pada bab “Ilalang” juga dapat dikatakan identik secara umum dengan kelahiran Rade, keponakan Maya, pada bab “Rade.”

Keidentikan di dalam kisah *Cala Ibi* tidak sebatas pada peristiwa, tetapi juga kalimat. Kalimat-kalimat identik “anak berawal orang tua berakhir,” “sepasang untuk seorang,” dan “seorang untuk sepasang” muncul di dalam bab “Pleaid, O Pariama” yang berfokus pada Maya dan bab “Rumah Siput Berpaku” dan “Ilalang” yang berfokus pada Maia,

Chef berpaling padaku, ketika masih sendirian, bersyukurlah, begitu banyak yang bisa dilakukan. Hal-hal yang tak bisa dilakukan ketika kau telah berdua bertiga beberapa—itu banyak kehidupan. Aku punya dua orang manusia, anak dan istriku—sedikit lebih kompleks, kukira, tak banyak pilihan, lebih banyak pertimbangan. **Sepasang** yang telah kutukar **untuk seorang**. Aku sudah tak ada lagi. Kini cuma ada anakku. Di akhir, dia makna yang bersisa, satu-satunya ...

Aku tercenung, kau tak pernah tahu, **di mana anak berawal orang tua berakhir**, tak mesti mati begitu (hlm. 210).

Di mana **anak berawal orang tua berakhir**? Bagaimana, bagaimana dengan bahagia seorang manusia? Maukah kau menukar **seorang untuk sepasang**? Suara naga bertanya, entah pada siapa.

[...]

Di kaca lemari, kau melihat pantulan orang tuamu (maukah kau menukar **sepasang untuk seorang**?) (hlm. 82—83).

Maukah kau melepas semestamu, ia berbisik di telingamu, berdesiran di antara bisikan pertanyaan kemungkinan yang sarat di udara, maukah kau menukar **seorang untuk sepasang**? (hlm. 170).

Selain dalam bentuk peristiwa dan kalimat, keidentikan di dalam *Cala Ibi* juga muncul dalam bentuk frasa “jatuh ke mana-mana,” baik di dalam bingkai-Maya maupun bingkai-Maia,

Masa yang juga menghabiskan perekat foto-foto kuno di dalam album itu, aku mesti berhati-hati membuka tiap lembarnya: foto-foto **jatuh ke mana-mana** (hlm. 1, bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku”).

Tapi aku paling manis ketika bangun di pagi hari, tanpa segala rias dan aksesoris, rambut **jatuh ke mana-mana**; di bantal, mata, wajah, senyum. Aku tersenyum, ingat semalam aku bermimpi manis sekali (hlm. 4, bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku”).

Nun jauh di atas kepala mereka yang menatapku, ada sebuah cermin, jatuh melayang tiba-tiba, menghadang tepat di depan mata. Aku menatap mataku pertama kali, wajahku, diriku. Terasa lucu. Aku tertawa. Apa-apa **jatuh ke mana-mana** ... (hlm. 9, bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku”).

Semua kaca telah jatuh berkeping, jadi beling. Tak bersisa. Yang tampak hanya sisa-sisa yang pernah kaca, beling segitiga segiberapa bertebaran di mana-mana. Sisa-sisa yang pernah menyimpan dirimu, **jatuh ke mana-mana** (hlm. 24, bab “Mutiara Laila”).

Kau di dalam kaca, kau di luar kaca. Dan semacam rasa aneh yang belum pernah ada sebelumnya: seperti terenggut dari lembut, terpisah dari segala. Apa-apa, ada di luar sana ... Apa-apa **jatuh ke mana-mana** ... (hlm. 26, bab “Mutiara Laila”).

Jika saja suatu hari ruas-ruas jalanan yang rebah tiba-tiba mengangkat vertikal, membawa manusia di atas jalanan ke langit dan awan. Akan tampak seperti pelangi, lintasan abu-abu panjang, melingkar-lingkar seperti ular, mobil motor manusia bis tak jatuh, apa-apa tak **jatuh ke mana-mana** (hlm. 39, bab “Kota Kata-Kata”).

Dan foto-foto **jatuh ke mana-mana** ... foto-foto tua melayang melewati jari-jarimu, jatuh ke tanah (hlm. 84, bab “Rumah Siput Berpaku”).

(Telah datang sebuah pemikat aneh, hidup jadi begini indah, telah datang sebuah aturan baru, yang menjadikan segala tak beraturan. Apa-apa **jatuh ke mana-mana**. Pemikat aneh yang mengganti determinasi, ketertentuan yang telah terlalu lama anarkis itu: kebetulan! [...] (hlm. 153, bab “Bacalah Iklan”).

Di tengah kesakitanmu, kau melihat imaji-imaji berkilasan: langit awan rumput perut gunung gelas cengkih bunga jamur ilalang tanah,

bergerak kusut melingkar-lingkar ke atas ke bawah ke tengah ... apa-apa **jatuh ke mana-mana** [...] (hlm. 172, bab “Ilalang”).

Ataukah semua tangismu ini adalah firasat datangnya kejatuhan itu, Rade, ketika kesadaranmu jatuh, dan semestamu tak lagi utuh ... apa-apa **jatuh ke mana-mana**, dan kau terpisah dari segala [...] (hlm. 203, bab “Rade”).

Namun malam selalu terhitam, sesaat sebelum langit mulai berwarna-warna. Dan aku bangun di sebuah pagi sempurna. Apa-apa telah **jatuh ke mana-mana** (hlm. 217, bab “Pleaid, O Pariama”).

Sebuah firasat kembali sesaat, hampir seperti kau pahami bahwa batu ini, semua tanda di hutan ini, hanyalah salah satu kepingan dari sebuah puzzle. Kepingan-kepingan sedang berjatuh seribu satu di antaramu, **jatuh ke mana-mana** (hlm. 231, bab “Hutan Sehabis Hujan”).

Dan aku terbangun di sebuah pagi sempurna, dengan senyum aneh di wajah. Aku tak lagi betah dengan hari-hari lama. Apa-apa **jatuh ke mana-mana** (hlm. 251, “Mimpi Asali”).

Alif, garis lurus yang telah melengkung menyudut memecah jadi huruf, kata, kalimat, cerita semesta. (Betapa semua makna bisa bermula dari hanya sebuah huruf sederhana.) Lalu apa-apa **jatuh ke mana-mana**, apa-apa memecah ke segala arah, berenang ke ujung-ujung dan tepi-tepi (hlm. 252, bab “Mimpi Asali”).

Sebuah pagi hari, ketika ia terbangun dari tidurnya, dengan rambut kusut dan senyum aneh di wajah, tak lagi betah dengan hari-hari lama: apa-apa telah **jatuh ke mana-mana** (hlm. 269, bab “Surat dan Tanda Terakhir”).

Peristiwa-peristiwa, kalimat, dan frasa identik di dalam kisah *Cala Ibi*, bagaimana pun, telah menimbulkan pertanyaan tersendiri berkaitan dengan hubungan bingkai-Maya dan bingkai-Maia. Keseluruhan kisah mereka berdua seolah dikisahkan oleh sosok yang sama.

Berdasarkan hasil analisis terhadap fokalisasinya, dapat diketahui bahwa *Cala Ibi* dikisahkan dengan fokalisasi internal, yaitu pemandang berada di dalam kisah atau pemandang adalah salah satu tokoh di dalam kisah tersebut. Fokalisasi internal *Cala Ibi* bersifat variabel (di dalam kisah ada pergantian pemandang)

sekaligus jamak (sebuah peristiwa di dalam kisah dipandang dari beberapa sudut pandang). Meskipun demikian, hasil analisis terhadap focalisasi *Cala Ibi* hanya memperlihatkan posisi pemandang, belum memperlihatkan siapa pemandang sekaligus naratornya. Berkaitan dengan hal tersebut, perlu dilakukan analisis terhadap tutur *Cala Ibi*. Analisis tersebut pada akhirnya akan menjawab pertanyaan tentang hubungan bingkai-Maya dan bingkai-Maia serta sosok misterius di balik keseluruhan kisah *Cala Ibi*.

B. Tutur *Cala Ibi*

1. Person *Cala Ibi*

Pada bagian sebelumnya telah diketahui bahwa kisah *Cala Ibi* terbagi menjadi dua bingkai, yaitu bingkai-Maya dan bingkai-Maia. Lebih lanjut, adanya peristiwa-peristiwa, kalimat-kalimat, dan frasa-frasa identik di dalam kisah *Cala Ibi* memunculkan asumsi bahwa bingkai-Maya dan bingkai-Maia dikisahkan oleh sosok yang sama.

Penelusuran awal atas sosok tersebut diarahkan pada bingkai-Maya. Seperti telah diketahui, pengisahan bingkai-Maya dilakukan oleh “aku” yang mengacu pada Maya. Oleh karena itu, bingkai-Maya secara jelas telah memperlihatkan sosok narator yang hadir di dalam kisah sebagai tokoh sentral, dengan kata lain bersifat homodiegetik.

Berbeda dengan bingkai-Maya, bingkai-Maia meskipun sama-sama dikisahkan dengan focalisasi internal, menimbulkan kerancuan dan dapat dipahami melalui dua sudut pandang yang berlawanan. *Pertama*, sebagai kisah heterodiegetik, yaitu kisah dengan sosok narator yang tidak hadir atau tidak terlihat. Pemahaman

melalui sudut pandang pertama ini didasarkan pada pemakaian “kau” yang mengacu pada Maia, yang bisa saja digunakan oleh pengarang dan tentu saja secara mutlak berada di luar kisah. *Kedua*, sebagai kisah homodiegetik, yaitu kisah dengan sosok narator yang hadir di dalam kisah sebagai pengamat atau saksi atas Maia.

Dengan mempertimbangkan pemakaian “aku” oleh Maya ketika mengisahkan bingkai-Maya, kedudukan bingkai-Maya yang tampak sebagai dunia nyata, fakta-fakta di dalam bingkai-Maia yang mengisahkan bahwa Maya bermimpi, dan kedudukan bingkai-Maia yang tampak sebagai dunia mimpi, pada titik ini dapat dikatakan bahwa sosok narator di dalam bingkai-Maia mengacu pada Maya. Oleh karena itu, bingkai-Maia adalah kisah yang bersifat homodiegetik. Pemahaman tersebut secara tidak langsung telah memperlihatkan bahwa di dalam *Cala Ibi* terdapat dua jenis kisah, yaitu bingkai-Maya sebagai kisah dan bingkai-Maia sebagai meta-kisah. Dengan kata lain, Maya mengisahkan Maia, bingkai-Maya adalah superordinat bingkai-Maia. Hal tersebut akan semakin jelas pada analisis terhadap narator *Cala Ibi*.

2. Narator

Pada dasarnya, melalui analisis terhadap person di atas, analisis terhadap narator sudah dilakukan setengah jalan. Ada satu narator yang jelas terlihat di dalam kisah *Cala Ibi*, yaitu Maya sebagai tokoh-narator (*character-narrator*) yang mengisahkan kisahnya sendiri dan kisah Maia. Bingkai-Maya telah memperlihatkan bahwa Maya, atas anjuran Bibi Tanna, memiliki kebiasaan menuliskan mimpinya di sebuah buku hitam,

Ia menasihati agar lebih menaruh perhatian pada dunia tak nyata di malam hari, tentang kebijakannya intuisi, perlunya mengingat mimpi, perlunya bermimpi. Katanya lagi, semakin kau peduli pada mimpi malam hari, ia juga akan lebih peduli padamu, lebih rajin datang mengunjungimu, lebih tak terlupa, lebih tajam jernih. Kau akan semakin mengerti apa-apa yang ada di bawah tumpukan, yang di luar tampakan, makna siratan-siratan. Kelak, kau akan mengingat tempat-tempat di kejauhan yang belum pernah kau datangi, tapi pernah ada dalam mimpi, telah kau datangi (hlm. 12).

Di kemudian hari aku membeli sebuah buku kecil bersampul hitam, menyelipkannya di bawah bantal. Mengisi lembar-lembarannya dengan huruf-huruf cakar ayam yang kutulis dengan mata masih terpejam setengah terjaga. Ketika terjaga, aku suka kesulitan membacanya kembali. Entah mengapa, aku mulai menulis, mengingat mimpi-mimpiku malam hari, merahasiakan, menyimpannya sendiri (hlm. 12—13).

Pada awalnya, kebiasaan Maya menuliskan mimpi sekadar kebiasaan. Ia tidak pernah membaca dan berusaha memahami tulisan-tulisan tentang mimpinya. Hal itu berubah ketika ia mulai bermimpi tentang Maia, ia berusaha keras untuk membaca dan memahami tulisannya sendiri yang begitu sulit terbaca,

Di sebuah malam berjaga, se usai berkeliling lalu makan malam sembari mengisi daftar isian, aku duduk dengan sebuah buku di tangan. Buku mimpi. Buku kecil yang tergeletak sembunyi di bawah bantal sekian lama. Telah banyak corat-coret ternyata, tapi selalu saja aku lupa membaca. Aku duduk diam seperti seorang pendeta Zen yang sedang tekun membaca, namun sebenarnya sedang berkelahi bercakaran dengan tulisanku yang buruk rupa. Aku hampir putus asa membaca. Rasanya seperti memecahkan kode rahasia.

Lalu tidak jadi putus asa, kalau ingat ini tulisanku sendiri. Aku menatap lesu lembar-lembarannya. Di antara ruang-ruang putih, huruf-huruf jatuh hitam tak berbentuk, patah tumpang tindih sungsgang. Seperti susunan kristal aperiodik yang tak kumengerti, cakar ayam sempurna. Kalimat-kalimat saling menimpa, lewat jauh hingga tepian kertas, putus di sana, mungkin bersambung di seprai. Entri demi entri, tanpa urutan halaman, di tengah, jeda, di awal ... Aku memegang tepiannya, membuka lembar-lembarannya dalam gerak cepat. Tulisan tinta hitam muncul, ada-tiada. Aku menatap buku bersampul kulit itu dengan frustrasi. Bagaimana bisa memaknai, kalau tak bisa membaca tulisanku sendiri? (hlm. 118—119).

Aku menatap buku kecil di tanganku dengan benci, baru saja berkelahi lagi dengan tulisanku yang buruk rupa. Berakhir dengan menulis jerit frustrasi di halaman belakang. Aku menutup sampul kulitnya dengan gerak hampir membanting, menatap wujudnya yang

tergeletak miring. Gara-gara ingin merapikan tulisanku, malam itu aku telah berniat belajar menulis indah.

Dan itu artinya menuliskan kembali. Mulai malam ini.

Aku telah menuliskan kembali satu entri di halaman belakang, dengan tulisan tangan sangat rapi. Kuambil dari sehalaman yang tampaknya paling mudah terbaca. Tapi terhenti di tengah, selebihnya tak terbaca. Padahal tulisanku rapi sekali. Usaha yang rasanya hampir percuma, bikin aku tambah putus asa dan bertanya-tanya, mengapa sih ada mimpi segala.

Gara-gara sebuah mimpi. Sebuah nama. Gara-gara ia. Maia. Ia, ia.

Sesaat aku termangu, menyadari hal itu. Dengan tangan bertopang dagu, kutatap lagi buku mimpi di depanku, tergeletak tak bersalah. Tapi, mengapa menyerah? Bacalah lagi. Bukankah begitu ingin kaumengerti? Aku membujuk diri sendiri, membuka kembali sebuah halaman. Ya, mari menuliskan kembali semua ini, mari menyaksikan bahasa benak sendiri, imaji-imaji kusut yang tak kumengerti ini (hlm. 128).

Berawal dari semua itulah, pada akhirnya Maya menuliskan kembali mimpi-mimpinya. Ia menuliskan kembali mimpi-mimpinya di sebuah buku lain pemberian kawan lamanya, Batara alias Batre,

Batara, sebuah nama terlupa, alias Batre [...] Ia telah datang menengokku, muncul tiba-tiba di sini. Baru pulang berlayar, setelah menghilang empat tahun tanpa kabar [...] Kamu jauh-jauh keliling dunia segala Karibia Bahama Samoa, dan ngasih aku buku tulis? Gambar kartun? Bunga-bunga pula? Aku menatapnya tak percaya [...] Simpan saja, siapa tahu berguna, kata Batre di lobi sesaat sebelum berpisah [...] Batara, ada di laut mana kau kini, aku membatin, menatap buku sampul kulit hitam di depanku, mengingat buku pemberiannya. Di mana benda itu [...]

Akhirnya kutemukan juga, bakal buku mimpi buku kopi [...] Aku menatapnya di tanganku. Ukurannya sebesar agenda kerja, lebih besar dari buku hitam [...] Selain mengomeli tulisan, rasanya aku bisa menulis apa saja di dalam sini. Mengingat imaji-imaji dalam kepala, menjelmakannya jadi kata ...

Kembali belajar menulis dan membaca (hlm. 130—132).

Sampai di sini, meskipun telah diketahui bahwa Maya menuliskan mimpi-mimpinya, belum tampak secara jelas hubungannya dengan bingkai-Maia.

Hubungan tersebut baru tampak jelas pada bagian berikut ini,

Di dekat cakrawala, di antara bunga matahari rekah bahagia para lebah dan sisa embun jatuh bebas ke tanah, huruf-huruf jatuh dari jariku.

Karena malam ini hitamnya menganga, tak seperti malam-malam sebelumnya ...

Lalu kalimat demi kalimat. Entah akan berapa lama. Entah akan usai, atau tak pernah. Namun aku akan tahu, kapan harus berhenti. Hingga segala di dalam sana telah cukup adanya. Hingga aku membubuhkan sebuah titik usai segala huruf hidup dan mati, tempat segala bunyi menjelma sunyi. Mungkin akan ada sebuah cerita (hlm. 253).

Kalimat “Karena malam ini hitamnya menganga, tak seperti malam-malam sebelumnya ...” adalah kalimat yang ditulis Maya di buku-mimpi kedua atau buku kopi pemberian Batara. Kalimat tersebutlah yang mengawali bab “Lara Ini” di dalam bingkai-Maia,

Karena malam ini hitamnya menganga, tak seperti malam-malam sebelumnya. Bias bulan tertahan di luar dengan remang tercekak. Seisi kamarmu, langit-langit dinding pintu jendela, melarut jadi semedan hitam, seperti hitam ketika mata memejam [...] (hlm. 14).

Fakta yang memperlihatkan bahwa Mayalah yang mengisahkan dan menulis bingkai-Maia semakin jelas ketika bingkai-Maya dan bingkai-Maia dirunut kembali. Salah satu yang memperlihatkan hubungan erat antara keduanya adalah pada bagian mimpi Maya tentang naga,

Mungkin gara-gara pertunjukan barongsai, mungkin peringatan Tolkien, mungkin karena tema tahun dua ribu, mungkin karena malam dipenuhi lampion-lampion merah dan huruf-huruf Cina Gong Xi Fa Cai, mungkin karena kelahiran bayi kakakku, aku mimpi didatangi seekor naga.

Sebuah mimpi jernih, **naga** itu muncul **emas**, berbunyi gemerincing seperti genta-genta kuil. Datang menghampiriku dengan seringai. Sempat kukira aku akan **mati**. **Makhluk itu memutari kakiku, sambil mengata-ngataiku**. Dan jika kuingat-ingat lagi, mungkin hewan itulah yang pernah muncul di sebuah mimpi awal tahun, sesaat sebelum Idul Fitri. Aku tak ingat makhluk apa yang telah membawaku **terbang ke kepulauan seribu kurang satu, melingkarlingkar di atas pulau kecil, dan di bawah tampak lelaki-lelaki menari** (mungkin aku ingin pulang, mungkin dukaku untuk nasib pulau itu). Aku hanya ingat **punggung yang panjang, kilau sisik-sisik emas di lehernya**, serupa kilau di mimpi yang muncul kemudian (hlm. 192—193).

Mimpi Maya tersebut identik dengan peristiwa kemunculan pertama kali Cala Ibi di kamar Maia serta perjalanan Maia berkeliling di atas pulau dan menyaksikan para penari cakalele,

Boneka **naga**, kata Laila, dari gabus. Kau mendekatkan wajahmu pada sebetuk **naga kecil berwarna emas**. Sepasang matanya manik-manik hitam, lidahnya merah terjulur bercabang, satu cakar kakinya mengangkat ke depan (hlm. 24, bab).

Kau tersentak dari tidur. Mendengar bunyi nafasmu sendiri, detak jantungmu, tak teratur. Matamu membuka menatap kamar, masih gelap.

Maia ...

Ada yang memanggil namamu, suara sayup-sayup, datang dari balik sesuatu, seperti terhalang. Kau menahan nafas, menajamkan telinga. Hening.

Mmm—suara terdengar lagi, seperti sedang berusaha melepas ucapan. Sesuatua bergerak, datang dari tanganmu, dingin ... Maia? Suara itu kini jelas. Kau menoleh buru-buru, melihat tanganmu. Jari-jarimu mengempal, namun kelihatan ada yang menyembul ke luar, kecil, kuning, seperti kepala.

Kepala naga.

[...]

Naga yang membesar dan hidup. Ia berdiri tinggi di atas lantai berkeping kaca, hampir mencapai langit-langit kamar, punggungnya panjang tegak lurus pada dua kaki belakangnya. Kau menatap dengan lutut lemas, berjuang menggerakkan tungkai kakimu untuk mundur, tapi tanganmu telah meraba siku dinding. Kau tersudut, kian mencemaskan maut. **Mati, aku akan mati**, pikirmu gelisah (hlm. 28—29, bab “Sang Naga”)

Pernahkah kau rasa, wahai Maia, jika kau sebenarnya—tiba-tiba **ia bergerak melingkarimu**, dalam gerak yang kian cepat dan **selama mengelilingimu ia berkata panjang**—adalah kuda-kudaan komidi putar, plester menjengkelkan yang tak mau lepas dari jari, kau badut mencari sirkus, kau titik tak ketemu garis, anak ayam yang mengira dirinya anak bebek, kopi tubruk sisa semalam, donat rasa obat, mayat pelayat, kau gelas akan pecah, ikan dalam bejana kaca, manusia Neanderthal, kau ... kau tumbuhan tingkat rendah, kau jamur beracun berpesta spora, bercadar diri, tanpa mimpi tanpa tepi, mimpi seorang perempuan ...

Apa yang bisa kau lakukan ketika melihat **wujud naganya melesat cepat dekat kakimu seperti selingkar kuning emas** [...] (hlm. 31).

Dan tiba-tiba tubuhmu telah terkulai di atas **punggungnya**. Kau merasa dingin **sisiknya** di pipimu [...] Hanya ada **emas berkilau**

kontras dalam hitam langit malam, kau terbaring dengan kepala lemas di lehernya (hlm. 46—47).

Kau terbang menuju rumahmu.

Rumahmu di pesisir sebuah pulau. Satu di antara **pulau-pulau berjumlah seribu kurang satu** [...] Kau dibawa **terbang berputar mengelilingi pulau**. Dari pelabuhan memutar ke belakang gunung, tiga ratus enam puluh derajat penuh, dan kembali ke titik itu. Entah berapa kali kau dibawa **terbang melingkar-lingkar** (hlm. 50).

Dan manusia-manusia di atas negeri menari Cakalele. Tari amuk-setan. Empat berhadap-hadapan. Empat putih empat coklat, menari perang dengan siasat [...] (hlm. 65).

Lebih lanjut, Maya juga mengisahkan “metodenya” dalam menuliskan kembali mimpi-mimpinya dari buku hitam atau buku-mimpi pertama ke buku-mimpi kedua atau buku kopi,

Mesti malam ini. Awal atau akhir, terserah aku.

[...]

Mungkin emang mesti menuliskan kembali, dari sana, aku baru akan mengerti. Sehalaman demi sehalaman. Lalu diurutkan. Mungkin akan muncul keteraturan dari semua keacakan ini. Mungkin makna akan mengikuti.

Mungkin tak perlu sesiapa, tapi aku sendiri.

[...]

Mungkin tak bisa hanya mengandalkan memoriku yang cacat fungsi. Perlu sedikit imajinasi [...] (hlm. 130).

Metode yang digunakan Maya dalam menuliskan kembali mimpi-mimpinya adalah imajinasi. Dengan begitu, segala peristiwa fantasi di dalam bingkai-Maia adalah hal yang logis, karena semua berdasarkan imajinasi. Imajinasi pulalah yang menjadikan mimpi-mimpi acak Maya runtut, “muncul keteraturan dari keacakan ini,” ketika ia menuliskannya kembali.

Berdasarkan hasil analisis tersebut, kecurigaan bahwa bingkai-Maya dan bingkai-Maia dikisahkan oleh sosok yang sama dapat dipastikan benar. Dengan itu pula, semua peristiwa, kalimat, dan frasa identik yang muncul di dalam bingkai-Maya

dan bingkai-Maia memiliki alasan yang logis karena berdasarkan pemikiran satu orang, yaitu Maya.

Meskipun demikian, kisah *Cala Ibi* ternyata lebih rumit daripada sekadar kisah dan meta-kisah, lebih rumit daripada sekadar bingkai-Maya sebagai superordinat dan bingkai-Maia sebagai subordinat. Hal tersebut disebabkan oleh fakta-fakta yang muncul di akhir kisah *Cala Ibi*. Kisah *Cala Ibi* ditutup dengan,

Kau menyelipkan pena di halaman terakhir, menutup buku kecil itu. Mengakhir sebuah Alkisah singgah.

Mari pergi, suara itu terdengar lagi (hlm. 270).

Kutipan tersebut memperlihatkan bahwa Maia pun ternyata juga menuliskan sebuah kisah. Pada bagian sebelumnya yang tidak jauh dari akhir kisah *Cala Ibi*, dikisahkan bahwa Maia mendapatkan sebuah buku kosong dan pena bulu elang dari Ujung,

Maaf, ada yang terlupa, tiba-tiba ada tangan yang menjulur di atas tanda. Kau menengadah, melihat sang empunya tangan. Ujung berkata, ini untukmu. Kau menatap sebuah buku kecil yang hampir tertelan dalam genggamannya yang besar, tiba-tiba teringat sesuatu, inilah buku rahasia yang sering mereka sebut-sebut, kau membatin.

Ujung menggeleng. Ia membuka-buka lembarnya di depan matamu. Kosong, putih bersih. Kau kecewa.

Kini saatnya, kau mesti mengurai mimpi jadi nyata, Ujung berkata hampir seperti perintah. Tindakan, Maia, tak ada yang lebih percuma daripada gagasan tanpa laku yang mengikuti, puisi yang dihidupi: itu yang kunamai me-mak-na-i. Ia memberimu buku kecil itu, tulislah, katanya singkat sambil meletakkan sesuatu di tanganmu, dari si elang laut, katanya sebelum beranjak pergi.

Kau menatap sebatang pena yang rebah di telapak tanganmu. Sehelai sayap, bulu-bulu hitam halus, jatuh lembut di tanganmu [...] (hlm. 268).

Seperti halnya Maya yang mendapatkan buku kosong dari Batere, Maia yang mendapatkan buku kosong dari Ujung pun pada akhirnya menuliskan kisah. Sebelum melakukannya, ada sebuah peristiwa yang lagi-lagi memperlihatkan hubungan antara Maia dan Maya,

Secercah cahaya

Seorang perempuan di luar sana.

Datang seperti kilat ke dalam benakmu. Kilatan perasaan-pikiran, kenangan-kekinian-angan, berkilasan berjalinan bersisipan bersambungan. Kau membayangkan seorang perempuan, bukan Tepi, bukan pula dukun perempuan penggambar tanda-tanda. Ia terlalu heroik, terlalu luar biasa, terlalu dulu kala. Dan puisi buatannya biarlah tinggal tak terkira.

Kau membayangkan seorang perempuan biasa di luar sana. Kau bahkan telah tahu namanya Maya. Sebuah nama berlafal serupa, namun berhuruf beda. Huruf alif dalam namamu berakhir dengan huruf ya dalam namanya. Pengiyaanmu pada kehidupan. Ia pengakhirmu, ataukah awal. Pagi nanti.

Sebuah pagi hari, ketika ia terbangun dari tidurnya, dengan rambut kusut dan senyum aneh di wajah, tak lagi betah dengan hari-hari lama: apa-apa telah jatuh ke mana-mana. Sebuah pagi sempurna. Seorang perempuan biasa, terlalu biasa, ia tak lagi ingin menjadi apa-apa, atau sesiapa (hlm. 269).

Selain munculnya nama Maya di dalam peristiwa tersebut, kalimat terakhir adalah peristiwa yang juga terjadi di dalam bingkai-Maya,

Dan aku terbangun di sebuah pagi sempurna, dengan senyum aneh di wajah. Aku tak lagi betah dengan hari-hari lama. Apa-apa jatuh ke mana-mana. Aku pergi, membawa padang bunga. Menuju cakrawala, garis maya yang tak benar-benar ada. Di sana, ujung langit dan tepi bertemu. Di sana, baru kumengerti cara mimpi (hlm. 251).

Melalui kutipan tersebut, semakin jelas hubungan antara bingkai-Maya dan bingkai-Maia karena kata “ujung” dan “tepi” yang dinyatakan Maya mengacu pada Ujung dan Tepi di dalam bingkai-Maia.

Lebih lanjut, Maia pun menuliskan kalimat pembuka di buku kosongnya,

Lalu huruf-huruf jatuh dari jarimu, hitam bertebaran di atas kertas putih bersih.

Bapakku anggrek bulan, putih dari hutan. Ibuku mawar merah di taman, dekat pagar pekarangan ... (hlm. 269—270).

Kalimat tersebut adalah kalimat pembuka bingkai-Maya di bagian awal

Cala Ibi,

Bapakku anggrek bulan, putih dari hutan. Ibuku mawar merah di taman, dekat pagar pekarangan. Bertemu suatu pagi di pelabuhan. Melahirkanku. Bayi merah muda kemboja. Bunga kuburan (hlm. 1).

Berdasarkan analisis tersebut, dapat diketahui bahwa fakta awal yang memperlihatkan bahwa bingkai-Maya sebagai kisah dan bingkai-Maia sebagai meta-kisah runtuh oleh fakta baru yang memperlihatkan bahwa Maia pun menulis tentang Maya. Jadi, Maya menulis tentang Maia yang menulis tentang Maya yang menulis tentang Maia dan begitu seterusnya. Begitu pun sebaliknya, Maia menulis tentang Maya yang menulis tentang Maia yang menulis tentang Maya dan begitu seterusnya. Dengan demikian, Maya dan Maia tidak sekadar sebagai tokoh-narator (*character-narrator*), tetapi tokoh-narator-pengarang (*character-narrator-author*) yang menulis tentang Maia/Maya-tokoh-narator-pengarang. Hal tersebut sebenarnya telah dinyatakan oleh Tepi secara tidak langsung,

Maia, manusia, kau mengingatkanku pada cakrawala. Ilusi bagi mata manusia, tak benar-benar ada, maya ... Seperti naga. Namun kau tak semaya namamu. Itu semata nama, cuma kata. Terlalu jauh, terlalu kabur, terlalu tak cukup, bahkan sewenang-wenang, untuk menyatakan yang nyata. Tapi hanya itu yang kita punya. Setidaknya, berilah makna. Urailah sepanjang detiknya, kuaklah seluas lembarnya, dan kau akan tiba di tempat yang tak pernah kau bayangkan. Maknailah, meski hanya sebuah kata sederhana. Kelak kau akan tahu betapa makna bisa bermula dari hanya sebuah kata, sebuah huruf. Berjudilah dan siap menang dan kalah. Senyumi ketakungkinan. Syukuri yang porak-poranda. Melompatlah hingga jauh. Dengarkan bunyi indah setiap huruf di lidah, jumlahkan setiap angka prima di kepala. Tertawalah. Sobeklah selubung apa-apa, cadar yang rajutannya berjalin-jalin. Senyumlah pada perempuan di balik cadar itu, wajahnya manis kelihatan, jarinya menyimpan cakrawala, ia tak semaya namanya. Bibirnya akan menggumamkan namamu, Maia ... Dan perempuan lain lagi, lompatan lain lagi (hlm. 179).

Kalimat “Senyumlah pada perempuan di balik cadar itu” dan “Dan perempuan lain lagi, lompatan lain lagi” secara tidak langsung telah menyatakan fakta kisah *Cala Ibi* yang terdiri atas dua bingkai-tentang-perempuan yang tidak memiliki kejelasan awal dan akhir. Ketidakjelasan awal dan akhir tersebut telah tampak pada beberapa peristiwa kisah *Cala Ibi*, baik di dalam bingkai-Maya maupun bingkai-Maia,

Sepanjang malam ia tak tidur, tahu takkan bisa tertidur, hingga langit di atas kepalanya menukar warna hitam itu jadi jingga merah biru ungu. **Awal sebuah hari, atau akhir hari, ia tak pasti.** Esok hari, tanah akan kembali coklat, gunung hijau, samudera terbiru. **Awal dari sebuah akhir, atautah akhir dari sebuah awal. Ia tak pasti** (hlm. 57).

Kutuk atau berkah, betapa tipisnya, siapa gerangan yang tahu? Luka atau bahagia, betapa tipisnya, **di mana awal bahagia di mana akhir luka.** Mengapa bahagia seorang anak menjadi luka orang tua? Memberkahi duka, mendukai berkah (hlm. 82).

Seandainya ini sebuah buku, mungkin Kiki akan bersetuju, kalimat-kalimatku hampir selalu diakhir titik tiga ... Titik-titik suspensi, penuh sugesti. **Tanpa tepi, tak penuh terisi, cuma menggantung di udara, ambiguitas yang tak tuntas. Penghabis kalimat, yang belum benar-benar habis ...** (hlm. 117).

Percayatidakpercatidak. Sedang jarum jam terus berdetak tiktaktiktak, aku menatap lesu jam di lenganku. **Berhenti, terus, berhenti, terus ...** Tapi entah siapa yang pernah bilang, bingung adalah sebuah rasa, **awal yang baik. Atautah akhir.** [...] Mesti malam ini. **Awal atau akhir, terserah aku** [...] (hlm. 129—130).

Kebingungan berkaitan dengan ketidakjelasan batas antara dua kutub yang berlawanan, seperti awal dan akhir tersebut, juga tampak pada peristiwa yang dialami Maia ketika pertama kali terbang menunggang Cala Ibi,

Seperti jatuh, tapi bukan ke bawah, kau berkata sambil menengadah ke langit, suaramu agak berseru, **jatuh yang ... ke atas!** (hlm. 35).

Perasaan seperti itu berlanjut dan menemukan wujudnya yang nyata ketika Cala Ibi benar-benar menjatuhkannya dari ketinggian dengan kepala terlebih dulu mengarah ke bumi,

Inikah akhir terbang, akhir **jatuh ke atas**, benakmu berseru kalut, berakhir dengan **jatuh ke bawah ...** Atautah **jatuh ke atas?** Kau tengadah, **meragu akan arah.** [...]

Kau masih tengadah, **disorientasi** kian sempurna, **meragu akan arah. Mana atas mana bawah, mana benar mana salah ...** mana yang mesti kupercaya, akankah ada yang memberi tahu ... jikapun ada, akankah kupercaya ... (hlm. 42—43).

Hal senada kembali terjadi ketika Maia akan berpamitan kepada ibunya,

Aku mau pulang, Ma, katamu padanya. Benakmu melintaskan sebuah pertanyaan, ke mana, bukankah ini pulang, haruskah kau meralat kata pulang dengan pergi.

Aku mau pergi, Ma, kau mengulangi (hlm. 89).

Kata “pulang” dan “pergi” menjadi dua hal yang berbeda sekaligus sama. Maia yang telah sekian lama hidup di Jakarta, pada suatu malam kembali ke Ternate. Hal tersebut adalah dari Jakarta “pergi” menuju rumah kelahirannya di Ternate, sebuah “pulang.” Setelah tiba di rumah, ia berniat kembali ke Jakarta atau ke mana pun seperti yang telah direncanakan Cala Ibi, sebuah “pergi” dari rumah, tetapi ia menyatakan akan “pulang,” padahal ia telah berada di rumah. Kesan tanpa usai dan tanpa batas juga muncul dalam berbagai peristiwa dan imaji berikut,

Begitu lama para lelaki menari perang, Cakalele yang berganti penari-penari, generasi demi generasi, abad demi abad. dalam gerakan-gerakan yang sama, perhitungan angka-angka lama. Tarian amuk setan dalam **lingkaran setan tak berkesudahan**: kesilaman, kekinian, masa depan (hlm. 65).

Nanti yang tak lagi seru untuk dinanti—apalagi dengan penuh harapan, telah habis kejutan. Masa depan, semata pergantian tampakan kesilaman, berubah-ubah mengambil banyak rupa, untuk imaji-imaji yang tetap dan purba. Masa depan, **reruntuhan yang dibangun untuk dihancurkan lagi dan dibangun lagi untuk dihancurkan lagi untuk dibangun lagi, lagi dan lagi** (hlm. 66).

Langkahku melambat ketika melewati air mancur, menatap pantulan lampu pada air bening, mendengar riciknya yang lelah tak henti seharian, **seperti kerjaku yang tak usai seharian. Bersambung besok, minggu, bulan depan. Lingkaran setan.** Melingkar tuju ke masa depan. Hari-hari, yang selalu datang satu-satu itu (hlm. 105—106).

Kalimat-kalimat lewat, bagai menunjukanku ke suatu saat, suatu tempat. Aku tertinggal di tengah, di antara kalimat-kalimat teringat dan imaji-imaji mimpi (pematik aneh itu, bahasa yang tak kumengerti). Benakku **pendulum tak tetap hati, bergerak bolak-balik di antara gaya tolak dan gaya tarik, tak kunjung menepi** (hlm. 117).

Akankah terlihat penuh seluruh, sesuatu tak terkira, sebuah makna, sesuatu yang melampaui imajinasi, yang membuatku berani, cukup berani mengakhiri semua penahanan keinginan, **gerak bolak-balik berkepanjangan, lingkaran setanku dalam kehidupan selama ini** (hlm. 157).

Bagaimana semua ini akan berakhir, **semua lingkaran setan berbalas-balasan ini** (hlm. 214).

Lebih lanjut, secara keseluruhan, ketidakjelasan awal dan akhir kisah yang ditulis oleh Maya dan Maia pada dasarnya dilatarbelakangi oleh Maya yang menyukai percakapan tak tentu arah,

Aku khususnya suka percakapan yang tak tentu arah dan tak menuju ke mana-mana. Tak ada absurditas semanis ini, bicara nol-nol omong kosong di antara tamu-tamu yang sedang bicara menambah banyak nol pada angka-angka rekening bank mereka. Ini ritus menyenangkan yang tak datang setiap hari, meski teratur. **Tak perlu direncanakan, tak perlu merisaukan kelanjutan atau kebuntuan atau keterhubungan, sebab ini bukanlah suatu proses atau tujuan, tapi momen-momen dadakan, diskontinum berulang, impromptu tak direncanakan.** Lagi pula tak ada iklan sekian menit untuk memotong perkataan, seperti yang dialami para narasumber yang berwacana di tivi.

Aku suka saja percakapan ngelantur begini. Mengherankan, bagaimana hanya dari sebuah kata, sebuah imaji asali, bisa pecah bercabang dengan begitu banyak kemungkinan (hlm. 108).

Selain itu, juga dilatarbelakangi oleh dongeng kesukaan Maia yang juga dikisahkan Maya pernah didongengkan ibunya,

Lalu ibuku terlihat di malam hari, berdaster bunga-bunga longgar tak rapi, menceritakan dongeng nenek gigi satu nenek gigi dua, Ali Baba, atau cerita hewan-hewan pintar. Di saat-saat itu, ia tampak manis sekali (hlm. 3).

Malam-malam dongeng, kau tak begitu suka dongeng hewan-hewan pintar atau putri dan pangeran, namun selalu meminta cerita yang sama, kesukaanmu: nenek gigi satu dan nenek gigi dua. **Cerita yang nyaris tanpa kejadian apa-apa, kecuali dua orang nenek yang saling membangunkan, lalu duduk di taman bercakap-cakap tentang gigi-gigi mereka, dan kemudian ada nenek gigi tiga, nenek yang tak kelihatan, tak pernah diceritakan ibumu, cerita berakhir di situ.** Kau tinggal menerka-nerka si nenek ketiga, benakmu mengarang sendiri kelanjutan cerita sambil menyentuh gigi susumu yang berlubang. **Dongeng kesukaanmu yang lain, tentang sepasang kakek dan nenek yang membakar pisang kemudian**

memakannya. Nenek bakar kakek makan, nenek bakar kakek makan ... begitu seterusnya, tanpa akhir. Itu saja ceritanya. Kadang kau yang menuturkan cerita itu, mengucapkan seperti mantra menuju tidur (membayangkan kakek-nenek itu dalam kepalamu, dalam rumah berbeda, rupa berbeda, pakaian berbeda, pisang berbeda, gaya makan berbeda, api biru api ungu kompor atau tungku—hanya berbeda, begitu banyak kemungkinannya)

[...]

Kau menyukai dua cerita itu, tanpa awal tanpa akhir [...] (hlm. 89).

Dengan demikian, setiap perempuan-Maya/Maia mengisahkan perempuan-Maia/Maya tanpa ada kejelasan siapa mengawali siapa atau siapa yang berkisah terlebih dulu. Seandainya salah satu Maya atau Maia dianggap berkisah lebih dulu pun, ia tetap menjadi bagian dari yang dikisahkannya dan tentu saja bukan awal. Sebaliknya, apabila peristiwa menuliskan kembali mimpi di dalam bingkai-Maya dan menuliskan kembali kelebat bayangan perempuan di dalam bingkai-Maia adalah titik akhir masing-masing bingkai, titik tersebut akan menjadi titik awal bingkai-Maia dan bingkai-Maya, dan begitu seterusnya. Fakta yang demikian akan semakin jelas pada analisis terhadap tata *Cala Ibi*.

C. Tata *Cala Ibi*

1. Tata Pengisahan *Cala Ibi*

Cala Ibi terdiri atas seratus dua sekuen.⁴⁹ Sekuen-sekuen kisah *Cala Ibi* dapat dibedakan menjadi tiga jenis. *Pertama*, sekuen peristiwa, yaitu sekuen yang di dalamnya terdapat aksi tokoh. Apabila diperhatikan dengan lebih cermat, sekuen peristiwa di dalam *Cala Ibi* dapat dibedakan lagi menjadi sekuen peristiwa yang benar-benar peristiwa dan sekuen peristiwa yang ada di dalam lamunan atau ingatan tokoh. *Kedua*, sekuen bukan peristiwa, yaitu sekuen yang di dalamnya sama sekali tidak terdapat aksi tokoh, tetapi berupa deskripsi, baik deskripsi

⁴⁹ Tata pengisahan selengkapnya dapat dilihat pada lampiran laporan penelitian ini.

tokoh, keadaan, maupun pikiran tokoh. *Ketiga*, monolog interior tokoh. Ketiga jenis sekuen tersebut dikisahkan oleh Maya dan Maia dengan metafora dan hal inilah yang mengaburkan batas sekuen-sekuen tersebut.

Sekuen-sekuen di dalam bingkai-Maya lebih didominasi oleh sekuen peristiwa yang ada di dalam lamunan atau ingatan, sekuen bukan peristiwa, dan monolog interior. Hanya bab “Rade” yang sekuen-sekuennya adalah sekuen peristiwa yang benar-benar peristiwa. Sebaliknya, sekuen-sekuen di dalam bingkai-Maia didominasi oleh sekuen peristiwa yang benar-benar peristiwa. Sebagai konsekuensi hal tersebut, sekuen-sekuen bingkai-Maia memperlihatkan kelinearan yang lebih jelas daripada sekuen-sekuen bingkai-Maya.

Analisis terhadap tata pengisahan *Cala Ibi* hanya menghasilkan pembagian keseluruhan kisah menjadi sekuen-sekuen. Oleh karena itu, perlu dilakukan analisis terhadap tata kisahnya.

2. Tata Kisah *Cala Ibi*

Pada bagian analisis terhadap focalisasi dan tutur telah diketahui bahwa bingkai-Maya dan bingkai-Maia saling berkelindan sedemikian rupa membentuk kesatuan yang tidak memiliki kejelasan awal dan akhir yang sesungguhnya. Yang ada hanyalah awal dan akhir masing-masing bingkai, bukan awal dan akhir seluruh pengisahan dan kisah *Cala Ibi*. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa awal bingkai-Maya adalah bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” sejajar dengan awal kalimat yang dituliskan Maia di dalam buku pemberian Ujung, sedangkan akhirnya adalah bab “Mimpi Asali” ketika ia mulai menuliskan kalimat pembuka bab “Lara Ini” sebagai awal bingkai-Maia. Sebaliknya, awal bingkai-

Maia adalah bab “Lara Ini” sejajar dengan awal kalimat yang dituliskan Maya di dalam buku pemberian Batara, sedangkan akhirnya adalah bab “Surat dan Tanda Terakhir” ketika ia mulai menuliskan kalimat pembuka bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” sebagai awal bingkai-Maya.

Berdasarkan hasil analisis terhadap tata kisah, posisi sekuen-sekuen pengisahan *Cala Ibi* di dalam tata kisahnya dapat dilihat pada Tabel 2 dan Tabel 3,

Tabel 2
Posisi Sekuen Tata Pengisahan terhadap Tata Kisah
Bingkai-Maya

Bab	Sekuen Tata Pengisahan	Sekuen Tata Kisah
Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku	1	1
Kota Kata-Kata	19	2
Sekata Singgah	31	3
Malam-Malam Berjaga	32	4
Bacalah Iklan	41	5
Rade	64—72	6—14
Pleiad, O Pariama	73	15
Mimpi Asali	84	16

Berdasarkan tabel tersebut dapat diketahui bahwa bingkai-Maya memiliki enam belas sekuen. Setiap bab di dalam bingkai-Maya hanya memiliki satu sekuen, kecuali bab “Rade” yang memiliki sembilan sekuen. Hal tersebut disebabkan oleh jenis sekuen yang ada di dalam setiap bab, yaitu sekuen-sekuen peristiwa yang ada di dalam lamunan atau ingatan, sekuen bukan peristiwa, dan monolog interior, seperti telah saya sampaikan pada analisis terhadap tata pengisahan *Cala Ibi*.

Lebih lanjut, keenam belas sekuen tata pengisahan bingkai-Maya secara keseluruhan menempati posisi yang tepat di dalam tata kisahnya, tidak terjadi prolepsis atau analepsis. Segala sesuatu yang tampak sebagai prolepsis atau analepsis di dalam bingkai-Maya, bukanlah prolepsis dan analepsis yang sesungguhnya karena peristiwa-peristiwa tersebut hanya ada di dalam ingatan atau lamunan dan monolog interior, bukan peristiwa yang sesungguhnya.

Tabel 3
Posisi Sekuen Tata Pengisahan terhadap Tata Kisah
Bingkai-Maia

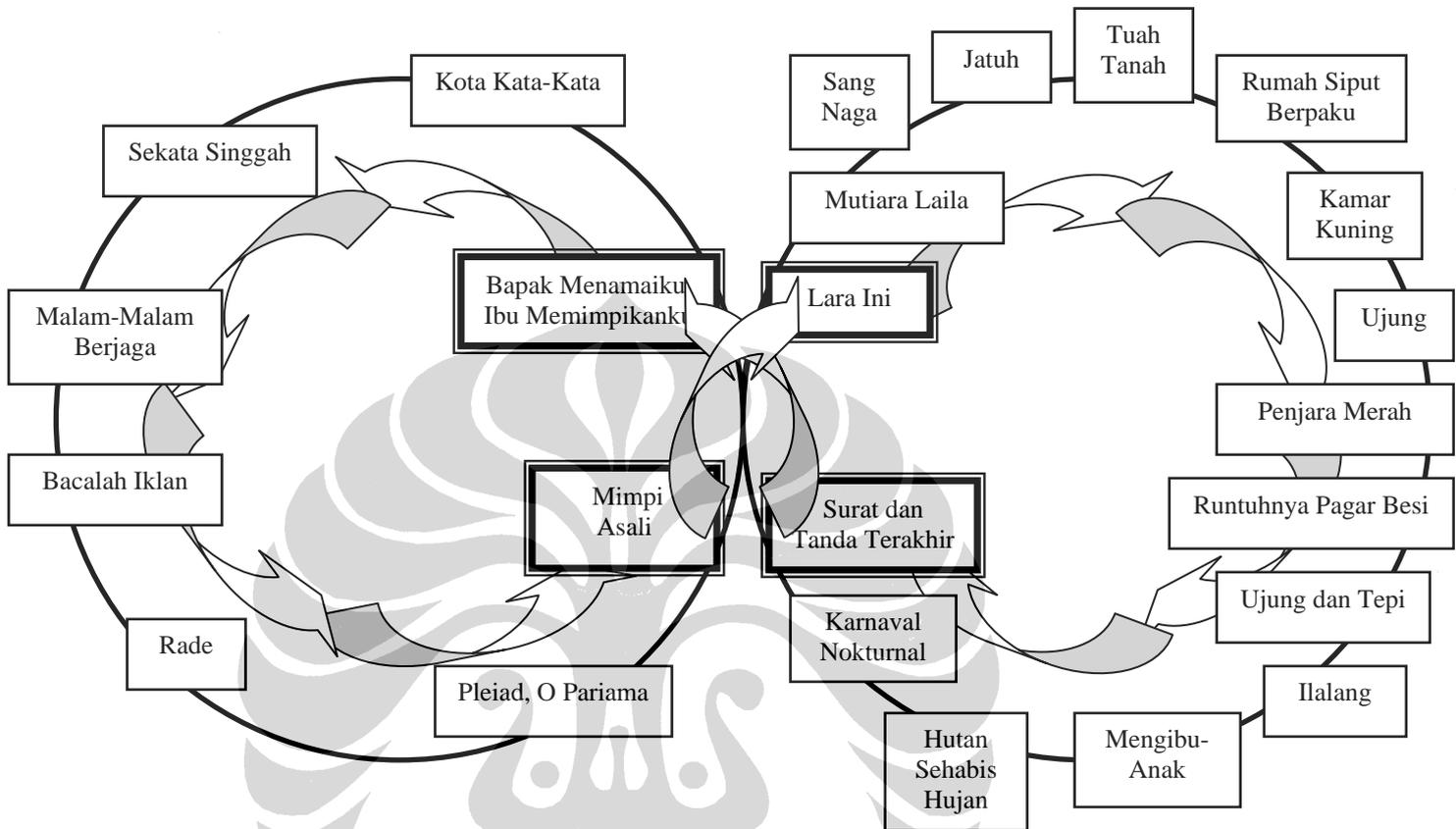
Bab	Sekuen Tata Pengisahan	Sekuen Tata Kisah
Lara Ini	2	1
Mutiara Laila	3—13	2—12
Sang Naga	14—18	13—17
Jatuh	20—21	18—19
Tuah Tanah	22	20
Rumah Siput Berpaku	23—24	21—22
Kamar Kuning	25—27	23—25
Ujung	28—30	26—28
Penjara Merah	33—36	29—32
Runtuhnya Pagar Besi	37—40	33—36
Ujung dan Tepi	42—49	37—44
Ilalang	50—53	45—48
Mengibu-Anak	54—63	49—58
Hutan Sehabis Hujan	74—81	59—66
Karnaval Nokturnal	82—83	67—68
Surat dan Tanda Terakhir	85—102	69—86

Berdasarkan tabel tersebut dapat diketahui bahwa bingkai-Maia memiliki delapan puluh enam sekuen. Berbeda dengan bingkai-Maya yang setiap babnya secara

keseluruhan hanya memiliki satu sekuen, bab-bab di dalam bingkai-Maia memiliki lebih daripada satu sekuen, kecuali bab “Lara Ini” dan “Tuah Tanah.” Hal tersebut disebabkan oleh jenis sekuen yang mendominasi di dalam bingkai-Maia, yaitu sekuen peristiwa yang benar-benar peristiwa. Lebih lanjut, sama halnya dengan sekuen-sekuen di dalam bingkai-Maya, kedelapan puluh enam sekuen tata pengisahan bingkai-Maia secara keseluruhan menempati posisi yang tepat di dalam tata kisahnya, tidak terjadi prolepsis atau pun analepsis.

Sejauh ini, telah diketahui bahwa bingkai-Maya dan bingkai-Maia memiliki hubungan yang sangat erat. Meskipun demikian, hal tersebut belum memperlihatkan wujud hubungan keduanya dalam sebuah garis waktu yang jelas. Berdasarkan hasil analisis terhadap focalisasi, tutur, dan tata, hubungan kedua bingkai tersebut dapat dilihat pada Bagan 1,

Bagan 1
Garis-Waktu
Hubungan Bingkai-Maya dan Bingkai-Maia⁵⁰



Berdasarkan bagan tersebut, tampak bahwa kisah bingkai-Maya berawal pada bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku,” berlangsung sepanjang delapan bab mengikuti anak panah di dalam lingkaran kiri, dan berakhir pada bab “Mimpi Asali” yang berhimpitan dengan dan menyeberang menuju awal kisah bingkai-Maia pada bab “Lara Ini,” berlangsung sepanjang enam belas bab mengikuti anak panah di dalam lingkaran kanan, dan berakhir pada bab “Surat dan Tanda Terakhir,” dan begitu seterusnya. Jalur tersebut dapat dibalik, dari awal kisah bingkai-Maia pada bab “Lara Ini,” berlangsung sepanjang enam belas bab

⁵⁰ Ukuran dan jarak bingkai setiap bab di dalam bagan ini tidak mewakili jumlah sekuen dan kedudukannya di dalam kisah. Bagan ini hanya bertujuan menunjukkan hubungan delapan bab bingkai-Maya dan enam belas bab bingkai-Maia.

mengikuti anak panah di dalam lingkaran kanan, dan berakhir pada bab “Surat dan Tanda Terakhir” yang berhimpitan dengan dan menyeberang menuju awal kisah bingkai-Maya pada bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku,” berlangsung sepanjang delapan bab mengikuti anak panah di dalam lingkaran kiri, dan berakhir pada bab “Mimpi Asali,” dan begitu seterusnya. Dengan demikian, kisah *Cala Ibi* membentuk lintasan angka delapan tanpa putus.

Bentuk angka delapan tersebut adalah bentuk logis yang dapat mewakili pengisahan dan kisah *Cala Ibi*. Di dalam bentuk angka delapan tersebut, ada satu titik yang menjadi persimpangan dua lingkaran-bingkai-Maya dan lingkaran-bingkai-Maia yang menjadi awal sekaligus akhir sekaligus awal sekaligus akhir dan begitu seterusnya masing-masing lingkaran. Dapat dibayangkan, bentuk angka delapan tersebut digambar dari titik tengah lalu melingkar ke kiri membentuk bingkai-Maya satu putaran penuh, berlanjut melingkar ke kanan membentuk bingkai-Maia satu putaran penuh, dan berakhir di titik tengah. Sebaliknya, bentuk angka delapan tersebut bisa saja digambar dari titik tengah lalu melingkar ke kanan membentuk bingkai-Maia satu putaran penuh, berlanjut melingkar ke kiri membentuk bingkai-Maia satu putara penuh, dan berakhir di titik tengah. Di titik tengah itulah terjadi pembentukan peristiwa-peristiwa, kalimat-kalimat, dan frasa-frasa identik di dalam kedua bingkai.

Berkaitan dengan bentuk lintasan yang demikian, menjelang muara *Cala Ibi* telah muncul sebuah tanda serupa,

Kau belum selesai membaca, ketika matamu melihat sebuah pendar baru di samping surat. Sebuah tanda. Hanya sebuah, tanpa kerumunan imaji seperti surat. Entah apa. kau telah tertarik pada tanda itu, surat tertinggal tak utuh dibaca. Kau membungkuk menatap gambar itu.

Dua lingkaran bersambungan. Seperti angka delapan. Garis-garis putih perak, halus seperti rambut (apakah rambut dukun perempuan itu? kau menduga-duga). Banyak garis digurat berulang-ulang, di beberapa tempat menebal. Dua lingkaran yang saling menyisip saling melingkar, menyisakan dua lubang hitam di tengah lingkaran kembar. Garis terluar lingkaran pertama menyambung ke garis terdalam lingkaran kedua. Dan sebaliknya, garis terluar lingkaran kedua itu menuju garis terdalam lingkaran pertama. Berbalikan. Tak putus. Satu menuju dua, dua menuju satu. Saling membentuk, saling memberi jalan.

Dua lingkaran kembar itu rebah horisontal terbingkai sebuah segi empat. Bingkai yang dibingkai lagi oleh segi empat lebih besar, jatuh sungsang.

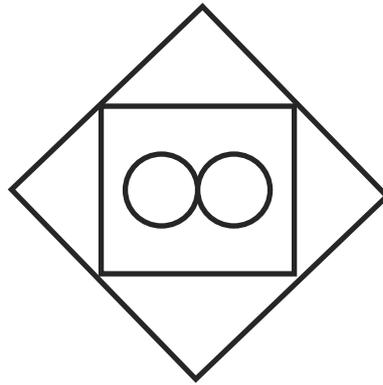
Di benakmu berkilasan bentuk-bentuk serupa, yang telah kau lihat malam ini. Naga, menekuk diri di langit ketika kau jatuh, menggigit ekornya sendiri. Ujung yang menggurat gambar itu dengan ranting di tanah dalam hutan. Gerak terbang kunang-kunang. Dua lengkung pita di kepeang rambutmu.

Kau duduk bersila, wajahmu terbenam di antara kedua tangan menopang dagu, ingin mencerna lebih jauh gambar misterius itu ... Gambar, dalam gambar dalam gambar. Benakmu berkuat, seandainya, bentuk geometris ini menyimpan kata-kata seperti imaji-imaji sedari tadi, apakah berarti gambar ini adalah tulisan dalam tulisan dalam tulisan, atautah tulisan yang saling ... Seandainya ini sebuah buku, apakah berarti aku— (hlm. 263—264)

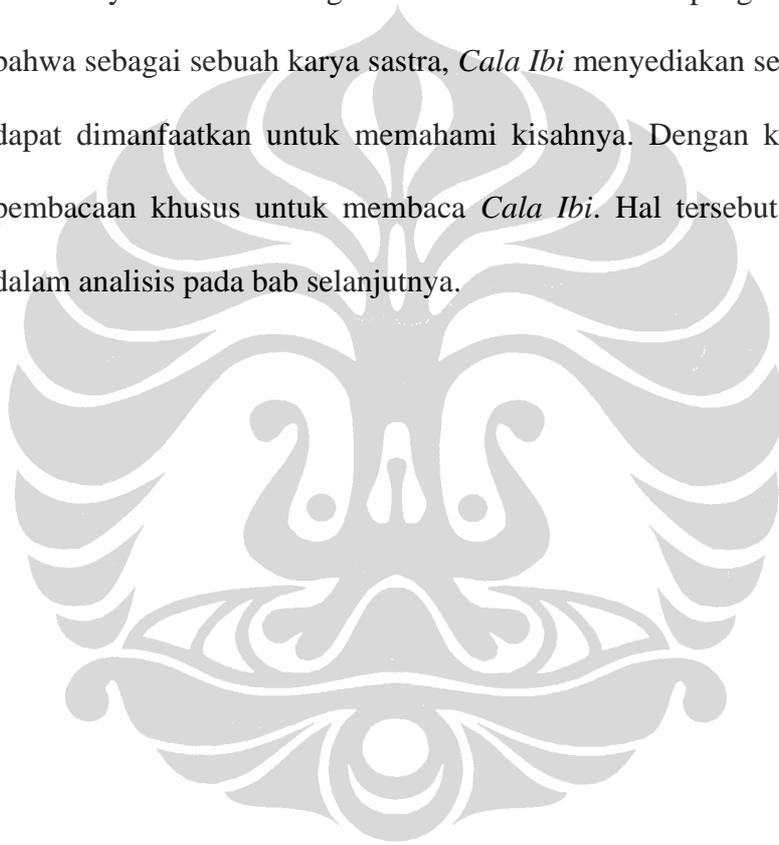
Bagaimana jika, kau menatap tanah dengan bimbang, bagaimana jika ternyata tanda ini, bukan akhir tapi yang paling awal? Kau menajamkan mata mengikuti lintasan garis-garis tipis, bertambah bimbang. Tanpa awal tanpa akhir, tanpa usai tanpa mulai. Seandainya saja ada manusia yang meluncur di atas garis-garis itu, ia meniti keabadian ...

Kemudian kau sadari, itu bukan dua lingkaran kembar, bukan banyak garis, tapi satu garis panjang yang— (hlm. 268)

Kutipan-kutipan tersebut memperlihatkan bahwa Maia di dalam perjalanannya menjelajahi hutan tulisan, pada akhirnya menemukan “tanda terakhir” yang sebenarnya adalah semacam *grand design* pengisahan dan kisah *Cala Ibi*. Gambar dua lingkaran yang bersambungan membentuk angka delapan yang memperlihatkan ketiadaan awal dan akhir. Gambar tersebut dibingkai oleh sebuah segi empat yang dibingkai lagi oleh segi empat yang lebih besar dan jatuh sungsang,



Munculnya uraian tentang tanda tersebut di dalam pengisahan memicu asumsi bahwa sebagai sebuah karya sastra, *Cala Ibi* menyediakan seperangkat tanda yang dapat dimanfaatkan untuk memahami kisahnya. Dengan kata lain, ada strategi pembacaan khusus untuk membaca *Cala Ibi*. Hal tersebut akan dibicarakan di dalam analisis pada bab selanjutnya.



BAB III STRATEGI PEMBACAAN NOVEL METAFIKSI *CALA IBI*

Analisis terhadap struktur kisah *Cala Ibi* pada bab sebelumnya telah memperlihatkan bahwa *Cala Ibi* terdiri atas dua puluh empat bab yang terbagi menjadi dua bingkai besar, yaitu delapan bab bingkai-Maya dan enam belas bab bingkai-Maia. Kedua bingkai tersebut memiliki kaitan yang erat satu sama lain dan membentuk garis-waktu kisah berupa angka delapan. Bentuk yang demikian secara eksplisit ada di dalam pengisahan *Cala Ibi* dan menghadirkan pemahaman bahwa *Cala Ibi* sebenarnya menyediakan panduan pembacaan bagi pembacanya. Hal tersebut juga mengarahkan pemahaman pada *Cala Ibi* sebagai novel metafiksi⁵¹ karena memiliki kesadaran atas kerumitan dirinya sendiri dan memberikan panduan kepada pembacanya untuk mengurai kerumitan tersebut.

Berkaitan dengan hal tersebut, pada bab ini akan dianalisis panduan pembacaan *Cala Ibi*. Melalui hal tersebut akan diketahui cara penyusunan kisah *Cala Ibi* sekaligus cara memahaminya. Berdasarkan panduan pembacaan tersebut, analisis dilanjutkan pada penemuan model dan matriks *Cala Ibi* untuk memahami struktur-dalam *Cala Ibi*. Seluruh rangkaian analisis tersebut akan bermuara pada penemuan strategi pembacaan *Cala Ibi*.

⁵¹ Istilah metafiksi pertama kali muncul di dalam esai kritikus dan novelis kesadaran-diri William H. Gass. Istilah seperti metapolitik, metaretorik, dan metateater hadir sebagai pengingat terhadap segala bentuk kesadaran budaya yang tumbuh sejak 1960-an atas permasalahan yang berkaitan dengan bagaimana manusia mencerminkan, membangun, dan menjembatani pengalaman mereka terhadap dunia. Melalui metafiksi, hal tersebut dipahami dengan eksplorasi-diri serta menariknya menuju metafora “dunia sebagai buku”; Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London dan New York: Routledge, 1984), hlm. 2—3.

A. *Cala Ibi* sebagai Novel Metafiksi

Secara garis besar, novel metafiksi dapat dipahami sebagai novel yang memiliki kesadaran atas dirinya sendiri sebagai novel. Ciri-ciri novel metafiksi di antaranya adalah perayaan atas daya imajinasi kreatif serta ketidakpastian tentang validitas representasinya; kesadaran yang ekstrem terhadap bahasa, bentuk kesusastraan, dan penulisan fiksi; dan ketidakmampuan hubungan fiksi dan kenyataan.⁵²

Berkaitan dengan hal tersebut, seperti telah diketahui, *Cala Ibi* memperlihatkan ketidakstabilan hubungan fiksi dan kenyataan dengan menghadirkan dunia nyata bingkai-Maya dan dunia mimpi bingkai-Maia yang ternyata saling mengawali dan mengakhiri dalam garis-waktu kisah berbentuk angka delapan. Novel metafiksi juga cenderung menciptakan sebuah fiksi sekaligus membuat pernyataan tentang penciptaan fiksi,⁵³ dan hal itulah yang tampak di dalam *Cala Ibi* melalui peristiwa saling mengisahkan antara Maya dan Maia.

Lebih lanjut, *Cala Ibi* memiliki kesadaran atas dirinya sebagai sebuah novel, sebuah buku, “Seandainya ini sebuah buku, mungkin Kiki akan bersetuju, kalimat-kalimatku hampir selalu diakhir titik tiga ... Titik-titik suspensi, penuh sugesti. Tanpa tepi, tak penuh terisi, cuma menggantung di udara, ambiguitas yang tak tuntas. Penghabis kalimat, yang belum benar-benar habis...” (hlm. 117). Tidak sebatas itu, sebagai sebuah buku, *Cala Ibi* pun menyadari bahwa ia memiliki struktur yang sedemikian rupa yang membuat bingung pembacanya, yang diwakili oleh Maya dan Maia,

“Akankah kau memelintir takdir, atau terpelintir. Dunia di luar sini adalah hutan. Begitu banyak jalan, cecabangnya akan bertebaran membingungkan, tanpa remah-remah roti penunjuk jalan. Akankah

⁵² *Ibid.*, hlm. 5.

⁵³ *Ibid.*, hlm. 6.

kau berputar-putar saja, akankah kau selamat melewati semua sengkabut. Kau sendirian (hlm. 177).”

Cala Ibi pun tampak memiliki komentar atas situasi tersebut dan benar-benar menyadari kehadiran pembaca secara umum, tidak sebatas mengacu pada Maya dan Maia,

Sebuah firasat kembali sesaat, hampir seperti kau pahami bahwa batu ini, semua tanda di hutan ini, hanyalah salah satu kepingan dari sebuah puzzle. Kepingan-kepingan sedang berjatuhan seribu satu di antaramu, jatuh ke mana-mana. Kau ingin menyambung menyusun keping-keping itu, melihat yang tampak dari atas, seluruh, penuh. Mungkin sebuah gambar besar akan terlihat, permainan yang tak kelihatan, sebuah desain dalam ketakberaturan [...]

Menurutmu, pembaca mengerti? Ujung berbisik pada *Cala Ibi*

Cala mengangkat bahu, aku menerangkan untuk Maia, bukan untuk mereka, biarkan saja mereka dengan tafsiran dan dugaan.

Tapi kukira keteranganmu barusan lebih menyasarkan daripada menerangkan, Ujung menjawab lagi.

Cala tersenyum lebar, kalau begitu, keterangan itu tambahan tafsiran buat mereka, keterangan tulisan dalam tulisan, biarkan mereka menafsirkan keterangan, tafsiran atas tafsiran, siapa tahu, malah tersasar jauh dari hutan, ia tersenyum setan (hlm. 231).

Meskipun demikian, *Cala Ibi* sebenarnya tidak tinggal diam dan membiarkan pembacanya terus-menerus bingung dan tersesat. Ia menyediakan sejumlah panduan pembacaan sehingga pembaca tidak harus mencari hal-hal di luar *Cala Ibi* untuk memahaminya. *Cala Ibi* pun menyimpulkan seluruh panduan bacaan tersebut di dalam semacam teori pembacaan atas dirinya sendiri,

Hutan ini, yang telah membacakan diri ... menyimpan bacaan lain dalam dirinya ... bacaan dalam bacaan, ia menunjuk imaji di atas batu. Jarinya berpindah menunjukmu, kata Maia seperti hutan dalam hutan.

[...] kau telah membaca hutan ini, membaca cukup dalam hutan luar itu hingga sampai pada sebuah hutan lebih di dalam, tulisan seorang perempuan, dalam tinta tak kelihatan. Maia-Hutan-Bacaan ... dan seterusnya.

Ah, tiga titik tak berhingga, pembaca-bacaan-makna [...]

Tapi tak usah takut tersasar, mari kembali ke imaji ini: titik-garis-bidang [...]

Bagaimana kau tahu bentuk-bentuk tak beraturan ini adalah tulisan? Bagaimana kau membacanya, menerjemahkannya? Adakah

pesan di dalam tulisan—atau iklan, seperti tuduhan Maia. Adakah makna. Jika ada, di mana makna berada. Ataukah tidak ada.

Setelah bertanya beruntun, *Cala Ibi* melanjutkan, sama saja seperti tadi, Maia-Hutan-Bacaan, kini kau telah masuk menyasarkan diri lebih ke dalam. Kini begitu banyak tiga: Ujung-Tepi-Bayi, Tulisan-Pembacaan-Makna ... Berbalikan, berjalanan, begitu seterusnya, tiga titik ... Menakutkan. Selamat datang di dalam hutan, hutan tulisan sang perempuan! Semoga selamat (hlm. 229).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa *Cala Ibi* menyatakan dirinya sebagai hutan tulisan perempuan yang membacakan dirinya sendiri, menyimpan bacaan lain dalam dirinya, bacaan di dalam bacaan, yang tak berhingga. *Cala Ibi* juga menyatakan bahwa pembaca tidak perlu takut tersesat selama mereka mau kembali kepada “titik-garis-bidang.” “Titik” di sini dapat dipahami sebagai setiap detail, yang kemudian membentuk “garis” yang tentu lebih jelas daripada “titik” ketika detail-detail tersebut berhasil dirangkai, dan pada akhirnya membentuk “bidang” pemahaman atas *Cala Ibi*. Selain itu, “titik” juga dapat dipahami sebagai bab-bab di dalam *Cala Ibi*, yang berarti ada dua puluh empat “titik.” Apabila hanya dibaca sebagai “titik,” bab-bab tersebut tidak akan mengarah ke mana-mana, oleh karena itulah bab-bab tersebut perlu dirangkai menjadi “garis” utuh, yaitu bingkai-Maya dan bingkai-Maia. Kedua “garis” tersebut pada akhirnya akan bermuara pada pembentukan “bidang” garis-waktu kisah berupa angka delapan, yaitu kisah *Cala Ibi*. Kalimat “membaca cukup dalam hutan luar itu hingga sampai pada sebuah hutan lebih di dalam” adalah gambaran pembacaan *Cala Ibi* yang terdiri atas pemahaman struktur luar atau struktur kisahnya, dan struktur dalam atau isinya.

Cala Ibi sebagai novel metafiksi dan memiliki kesadaran atas dirinya sendiri semakin jelas dengan adanya penjelasan tentang acuan sosok dan nama tokoh-tokohnya. Sosok naga *Cala Ibi*, misalnya, dijelaskan pada bab “Rade,”

Naga adalah hewan agung lambang para kaisar Cina. Pemimpin sejak lahir dan pembesar upacara-upacara. Mudah marah dan keras kepala, bermulut besar, kata-katanya seringkali meluncur lebih cepat dari pikirannya. Meski begitu, pendapat-pendapatnya layak didengarkan, nasihatnya selalu baik. pemberani, gesit, dan menyenangkan. Ketika seorang naga berbicara, ruangan akan jadi meriah. Ia selalu mengesankan dengan kepastian dirinya yang dibawa ke mana-mana, ego besarnya tak disembunyikan, percuma saja mencoba berargumen dengannya. Seorang tiran (hlm. 187)

Naga membenci perintah, tapi senang memerintah. Berbakat, cerdas, senang menolong dan baik hati. Ia bisa melakukan apa saja. Naga sering dicintai. Tak pernah kecewa dalam bercinta. Nyatanya, ia seringkali adalah penyebab putus asa dalam kisah cinta. Para perempuan dalam lambang ini dikelilingi banyak pengagum dan sering diinginkan dalam perkawinan. Naga adalah simbol perubahan, penyatuan, kebijaksanaan, keajaiban, kekuatan, kesempurnaan (hlm. 188).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa naga *Cala Ibi* adalah sosok yang selalu “mengesankan dengan kepastian dirinya yang dibawa ke mana-mana, ego besarnya tak disembunyikan.” Gambaran yang demikian secara langsung mengacu pada *Cala Ibi* sebagai novel yang memiliki kesadaran atas dirinya sendiri dan menyediakan panduan pembacaan bagi pembacanya. Oleh karena itu, “percuma saja mencoba berargumen dengannya” karena *Cala Ibi*-lah yang paling memahami dirinya dan bagaimana ia seharusnya dibaca. Lebih lanjut, melalui kutipan tersebut juga dapat diketahui bahwa naga adalah simbol perubahan, penyatuan, kebijaksanaan, keajaiban, kekuatan, dan kesempurnaan. Hal-hal itulah yang hadir di dalam *Cala Ibi*, dan akan dibicarakan pada bagian selanjutnya tentang model dan matriks *Cala Ibi*.

Sama halnya dengan sosok naga *Cala Ibi*, nama Maya pun mendapat penjelasan di dalam *Cala Ibi*,

Bapak menamaiku Amanita [...] *Amanita*, klasifikasi Linnaeus, genus untuk jamur beracun. *Amanita muscaria*, spesies yang paling beracun. Yang memakannya akan berhalusinasi, melihat imaji-imaji aneh yang tak benar-benar ada, surreal. Diikuti sakit keras, mengigau,

ceracau kata-kata yang tak jelas karena imaji-imaji dalam kepala. Delirium.

Dan seakan untuk melengkapi tema tak benar-benar ada, di depan nama itu ada nama lain, diberi ayahku. *Maya*. Ilusi, khayali, tak nyata, tak benar-benar ada. Seperti cakrawala seperti naga atau kuda bertanduk satu di kepala. Seperti nama suku Indian di Amerika Tengah yang telah tak ada. Fantasmagoria (hlm. 6).

Maya [...] namamu itu konsep Hindu tentang ilusi, ketika kesadaran manusia jatuh dari utuh, cermin-cermin penglihatan fatal, menciptakan keterpisahan, persepsi inderawi yang menipu, bahwa dirinya terpisah dari dunia, dari semesta, sedang semua ini satu kesadaran tunggal (hlm. 113).

Dengan penjelasan tersebut, pembaca tidak perlu mencari acuan ke luar *Cala Ibi* untuk memahami arti nama Maya. Hal tersebut juga memberi pemahaman awal tentang dunia *Cala Ibi* yang dipenuhi pemikiran, imaji, ingatan, lamunan, dan lanturan, serta berada di dalam ketidakpastian dunia nyata dan dunia mimpi.

Tidak hanya nama Maya, nama Maia pun telah dijelaskan di dalam *Cala Ibi*, “Maia, salah satu peri Pleiades, bintang tujuh di timur [...] Dia peri berambut panjang yang pemalu, tinggal sendirian dalam gua yang jauh dari riuh dewa dan manusia, melahirkan Hermes, begitu yang tertulis dalam himne Homer, sering disebut ibu malam” (hlm. 114). Rangkaian kalimat singkat tersebut pun bisa mengarah ke sejumlah pemahaman. Yang tampak secara eksplisit tentu saja adalah kemunculan nama Laila yang ternyata tidak semena-mena, melainkan sejak awal telah memiliki ikatan dengan Maia sebagai ibu malam (dalam wujud Maya), meskipun mereka berdua tidak dikisahkan sebagai ibu dan anak. Hal lain yang bisa dipahami dari penjelasan tentang arti nama Maia tersebut adalah Maia sebagai gambaran usaha untuk menemukan kembali suara ibu (*voice of the mother*) yang di dalam *Cala Ibi* dikisahkan tampak tergerus oleh aturan bapak (*law of the father*).

Tidak sekadar menjelaskan arti nama Maya dan Maia, *Cala Ibi* pun menjelaskan hubungan nama Maya dan Maia,

Pada mulanya adalah alif, awal semua huruf, sebuah garis lurus sederhana, yang lalu memecah jadi huruf, kata, kalimat, cerita. Huruf hidup pengakhir huruf mati dalam namaku. Namaku atau namanya. Bagaimana kutahu, mana yang lebih nyata: aku atau ia, mimpi atautah kenyataan. Aku merasa tak perlu mempersoalkannya. Di akhir, seperti di awal malam-malam ganjil, aku tak tahu (hlm. 253).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa, seperti halnya nama Maia dan Laila, hubungan nama Maya dan Maia pun tidak semena-mena. Kalimat “[h]uruf hidup pengakhir huruf mati dalam namaku” mengacu pada garis-waktu kisah yang berupa angka delapan yang menghubungkan bingkai-Maya dan bingkai-Maia, keduanya saling mengakhiri sekaligus mengawali, mematikan sekaligus menghidupkan, serta menegaskan gagasan penyatuan.

Seluruh uraian tersebut di atas telah memperlihatkan bahwa *Cala Ibi* memiliki kesadaran dan pemahaman atas dirinya sendiri. Tidak sebatas itu, *Cala Ibi* pun ternyata memiliki kesadaran dan pemahaman atas kesulitan yang dialami pembacanya ketika membacanya. Oleh karena itu, *Cala Ibi* menyediakan panduan pembacaan bagi pembacanya.

B. Panduan Pembacaan *Cala Ibi*

Pada analisis- analisis sebelumnya telah diketahui bahwa *Cala Ibi* memiliki struktur yang sedemikian rupa sehingga menyulitkan pembaca untuk memahaminya. Metafora menjadi salah satu faktor penyebab kesulitan tersebut, dan *Cala Ibi* telah memberikan peringatan kepada pembacanya, “waspadalah dengan puisi metafora, kata-kata yang tak apa adanya” (hlm. 125). Peringatan tersebut tidak untuk dipahami sebagai peringatan seperti pada umumnya yang

menuntut untuk diikuti dan membuat pembaca menyiapkan diri dengan sejumlah tafsir atas metafora di dalam *Cala Ibi*. Sebaliknya, peringatan tersebut sekadar peringatan untuk mempersiapkan pembaca dalam menghadapi dunia *Cala Ibi*, seperti tampak pada bagian yang lain, “Metafora-metafora untuk realita, di antara keduanya membentang ruang leluasa penuh makna, seluas mimpi, tanpa pasti definisi, tanpa sesak kata-kata (mengapa, mematri bahasa, ketika puisi mesti tinggal tak terkira)” (hlm. 61). Oleh karena itu, yang perlu dilakukan pembaca adalah menerima seluruh metafora di dalam *Cala Ibi* sebagai sesuatu yang biasa, bukan sebagai sesuatu yang harus ditelusuri lebih jauh. Lebih lanjut, di dalam diskusi antara Maya dan salah satu rekan kerjanya, Chef, muncul juga pembicaraan tentang metafora, “Tapi ketika seseorang tidak bisa meng-ko-mu-ni-ka-si-kan sesuatu yang sulit, yang tidak bisa dinyatakan, selalu ada me-ta-fo-ra.” Kalimat yang diucapkan Chef tersebut menjelaskan latar belakang kemunculan metafora di dalam *Cala Ibi*. Apabila kita melihat kembali struktur kisah *Cala Ibi*, akan tampak adanya dunia yang “sulit untuk dikomunikasikan” dan “tidak bisa dinyatakan,” dunia yang dipenuhi pemikiran, imaji, ingatan, lamunan, dan lanturan, yang kemunculannya tidak sepenuhnya linear. Berkaitan dengan hal tersebut, perlu pula diperhatikan pernyataan Cala Ibi, “Karena, realisme menyesaki yang nyata, penuh dengan kata-kata nyata, dengan bahasa yang menuding-nuding hidung realita, yang mestinya tak kasat mata tak terkira. Cerita berubah, dan yang nyata ... Yang nyata ber-ubah [*sic!*] dalam penceritaan” (hlm. 73). Pernyataan tersebut menegaskan bahwa segala sesuatu yang selama ini dipahami sebagai kenyataan, pada dasarnya tidak sesederhana yang mampu diwakili oleh bahasa, seperti yang dinyatakan Maya, “Semua pengamatan manusia, hanya pemerian, tapi kenyataan tak pernah terkira....” (hlm. 212).

Dengan demikian, metafora di dalam *Cala Ibi* adalah sarana untuk menyampaikan kenyataan, bukan untuk menyembunyikannya.

Faktor lain penyebab kesulitan pembacaan *Cala Ibi* adalah dunia yang dihidirkannya melalui bingkai-Maya dan bingkai-Maia. Pada akhir analisis terhadap struktur kisah *Cala Ibi* pun tidak diperoleh kejelasan di mana dunia *Cala Ibi* ditempatkan di dalam kerangka berpikir umum. Di sinilah *Cala Ibi* memunculkan semacam kritik atas pengalaman pembacaan dan cakrawala harapan. Selama ini ada pemahaman bahwa setiap pembacaan selalu dilakukan dengan bekal pengalaman-pengalaman pembacaan sebelumnya. Bekal tersebut kemudian membentuk cakrawala harapan yang dimanfaatkan pembaca untuk memahami bacaannya. Secara otomatis, pembacaan yang dilakukan pembaca pun akan cenderung keluar-masuk teks secara terus-menerus karena selalu ada usaha mengenali dan membandingkan teks yang sedang dibacanya dengan teks-teks yang telah dibacanya. Hal tersebut tidak berlaku pada *Cala Ibi* yang menyarankan pembaca untuk membacanya sebagai sebuah teks tunggal, bukan sebagai salah satu titik di dalam rangkaian panjang sejarah, baik sejarah kehidupan maupun sejarah karya sastra. *Cala Ibi* secara tidak langsung telah menyatakan kedudukannya yang demikian, “Karena malam ini hitamnya menganga, tak seperti malam-malam sebelumnya” (hlm. 14). “Malam ini hitamnya menganga” dapat dipahami sebagai segala bentuk kerumitan *Cala Ibi* yang dapat menyebabkan pembacanya “tersesat,” sedangkan “tak seperti malam-malam sebelumnya” adalah pernyataan yang mengacu pada *Cala Ibi* sebagai novel yang tidak seperti novel-novel sebelumnya, khususnya novel-novel Indonesia. Pernyataan tersebut diperkuat dengan, “[...] lalu kau berangkat berpisah dengan sebuah daaah yang riang panjang untuk mereka berdua. Tapi di malam ini, ucap berpisah yang keluar

dari bibirmu bukan seruu rutin itu” (hlm. 94), sebagai penegasan bahwa *Cala Ibi* seharusnya dibaca tidak dengan “seruu rutin itu,” tidak dengan cara yang biasa yang selama ini telah diakrabi pembaca. Apabila pembaca memaksakan diri membaca *Cala Ibi* dengan menggunakan pengalaman pembacaan dan cakrawala harapannya sendiri, yang terjadi adalah kegagalan. Pembaca pun harus mengada, karena jika tidak ia akan celaka, seperti kata *Cala Ibi*, “kau tak sadar, tenggelam dalam ingatan-ingatan masa lalu, tak menyadari apa yang sedang terjadi, tak mengada—itu celaka sekali, Maia!” (hlm. 98). Kata “mengada” mengacu dan menekankan pada kekikinian, yaitu pada saat peristiwa itu terjadi, atau dengan kata lain, pada saat pembacaan *Cala Ibi*.

Lebih lanjut, yang perlu dilakukan pembaca untuk memahami *Cala Ibi* adalah membentuk sebuah cakrawala-harapan baru. Hal tersebut telah disarankan pula oleh *Cala Ibi*, “Sebab Laila perlu menambah cakrawala pengetahuan dunia faunanya dengan hewan yang tak nyata. Sebab ia perlu tahu seekor fauna hasil fantasi manusia, berumur berabad-abad, muncul di macam-macam peradaban” (hlm. 190) dan

Ada saat-saat, kata-kata mereka terdengar seperti petunjuk, sebuah kepingan teka-teki jatuh, mengarahkanmu pada sesuatu. Cuma saja, kau tak cukup pintar untuk mengetahui hal itu, sesalmu dalam hati. Firasat itu kian menajam, rasa bahwa semua mereka sedang terlibat dalam suatu plot rahasia, dan kau tak boleh tahu. Sesuatu di luar akalmu, kau masih terperangkap dalam cakrawala yang kau percaya—seperti sedang dikerjai, rasanya. (hlm. 243)

Kedua kutipan tersebut menegaskan bahwa pembaca yang membaca dengan “cara lama,” yang “masih terperangkap dalam cakrawala yang kau percaya,” akan terus-menerus “seperti sedang dikerjai, rasanya” dan terjebak di dalam pertanyaan seputar nyata atau tidaknya dunia *Cala Ibi* sehingga pemahaman atas *Cala Ibi* pun

tidak akan tercapai. Oleh karena itu, pembaca perlu membentuk cakrawala harapan baru dan meninggalkan cakrawala lamanya.

Setelah membentuk cakrawala harapan baru, untuk memahami *Cala Ibi*, pembaca perlu terus mengikuti panduan pembacaan di dalam novel ini. Seperti telah diketahui, *Cala Ibi* terdiri atas bingkai-Maya dan bingkai-Maia yang keduanya ternyata berisi tentang proses saling mengisahkan dan menuliskan kisah masing-masing. Berkaitan dengan hal tersebut, yang perlu diperhatikan adalah pernyataan Maya ketika ia berhasil memahami cara mimpi,

Di dekat cakrawala, baru kumengerti cara mimpi.

Datang seperti kilat: sebersit perasaan, sekilasan pikiran. Cahaya imaji-imaji, menyala dalam gelap malam. Muncul dalam beberapa detik saja. Sekian detik singkat, namun perlu sekian menit untuk mengingat imaji-imaji; rupa, rasa, warna, suara, gerak, peristiwa. Sekian menit untuk menjelmakannya jadi kata-kata. Sekian jam untuk membaca teka-teki tak dimengerti. Sekian malam untuk mencerna berkata-kata tanya, mencocokkan memilah membuang menyambung apa-apa siapa dari mana mengapa di mana berapa bagaimana ke mana. Sekian siang untuk melakukan mengubah melepaskan mengenangkan merasakan memikirkan menyaksikan... (hlm. 251).

Pernyataan Maya tersebut menyarankan pembaca untuk telaten dalam membaca *Cala Ibi*. Pembacaan *Cala Ibi* tidak berlangsung sederhana, tetapi sangat rumit karena perlu “mengingat imaji-imaji” dan “membaca teka-teki tak dimengerti,” untuk kemudian “mencocokkan memilah membuang menyambung apa-apa siapa dari mana mengapa di mana berapa bagaimana ke mana” dan “mengubah melepaskan mengenangkan merasakan memikirkan menyaksikan.”⁵⁴ Seperti telah diketahui, *Cala Ibi* dipenuhi peristiwa yang berupa pemikiran, imaji, ingatan, lamunan, dan lanturan. Hal-hal itulah yang perlu diingat sekaligus dimengerti. Sebagai contoh, peristiwa-peristiwa identik di dalam *Cala Ibi* pada awalnya tidak

⁵⁴ Hal tersebut senada dengan pernyataan Iser tentang pengisian “ruang-ruang kosong,” dan *Cala Ibi* telah menyediakan sejumlah panduan untuk mengisi “ruang-ruang kosong” tersebut.

lebih daripada pemikiran, imaji, ingatan, lamunan, dan lanturan, atau dengan kata lain, sebuah ketidakgramatikaln. Seiring proses pembacaan, peristiwa-peristiwa identik tersebut mengarah pada pemahaman terhadap kaitan yang sangat erat antara bingkai-Maya dan bingkai-Maia. Dengan mencocokkan, memilah, membuang, dan menyambung bagian-bagian tertentu, seperti yang dinyatakan Maya pada bagian yang lain, “Aku ingin bilang pada Chef, kadang kau mesti melihat kembali jalan-jalan yang telah terlewati, jalan-jalan dari mana, untuk tahu kau sedang di mana, dan akan ke mana” (hlm. 111—112), ketidakgramatikaln berubah menjadi kegramatikaln, dan pada akhirnya diperoleh pemahaman atas struktur kisah *Cala Ibi* yang membentuk angka delapan dan menyatukan bingkai-Maya dan bingkai-Maia.

Panduan pembacaan *Cala Ibi* paling banyak dijumpai pada bab “Bacalah Iklan.” Bab tersebut mengisahkan Maya yang pada suatu sore berjalan-jalan berkeliling kota membaca iklan-iklan. Pembuka bab tersebut secara jelas telah mewakili situasi pembacaan *Cala Ibi* yang rumit,

Awalnya kau tak tahu. Kemudian muncullah ia. Sebuah benda, jasa. Sekalimat singkat. Seraut wajah, banyak wajah. Memberi sugesti. Ikon, mimpi, tanda, warna-warna, kilatan kata-kata. Imaji-imaji sempurna. Berbisik menggoda, menawan mata dan telinga.

Awalnya kau tak tahu. Lalu kau melihatnya sekali waktu. Lalu kau tahu ia ada. Kau melihatnya dua kali, berkali-kali, di mana-mana [...] Jika kau lupa, kau akan diingatkan lagi dan lagi, bahwa ia masih ada di sana, ingatanmu segar kembali [...]

Awalnya kau tak tahu. Lalu ia mengubah ketaktahuanmu jadi pengetahuan. Menyihir pengetahuan jadi keinginan. Dari keinginan jadi kebutuhan, tak terelakkan. Iklan itu seperti setan (hlm. 145).

Berdasarkan kutipan tersebut, *Cala Ibi* dapat dibandingkan dengan iklan yang “[m]emberi sugesti. Ikon, mimpi, tanda, warna-warna, kilatan kata-kata. Imaji-imaji sempurna. Berbisik menggoda, menawan mata dan telinga.” Segala kerumitan *Cala Ibi*, diakui atau tidak, bisa menyebabkan kelelahan pada

pembacanya. Meskipun demikian, selalu ada godaan untuk terus membacanya hingga akhir dan mengetahui tentang apa *Cala Ibi* sebenarnya, dengan tetap ada kemungkinan gagal apabila tidak membacanya dengan panduan pembacaan yang disediakan *Cala Ibi*. Seperti telah disampaikan pada bagian-bagian sebelumnya, peristiwa-peristiwa identik atau pengulangan-pengulangan adalah sesuatu yang penting selama pembacaan *Cala Ibi*, karena “Jika kau lupa, kau akan diingatkan lagi dan lagi, bahwa ia masih ada di sana, ingatanmu segar kembali.” Hal tersebut senada dengan pernyataan Ujung, “[...] jadi, itukah mengapa pengulangan jadi perlu? Semua pengulangan ini, nanti, demi mengingatkan lagi dan lagi, karena perhatian manusia tak selalu penuh, bisa mengembara ke mana-mana, tak selalu fokus—“ (hlm. 98). Lebih lanjut,

Bisakah seseorang, jika membaca cukup dalam cukup jauh cukup lama, menemukan sesuatu di antara semua banjir bahasa dan cahaya ini, semacam sastra yang sembunyi, mungkin prosa atau puisi. Bisakah seseorang menyusuri semua bahasa manusia di jalanan, dan menemukan bawah sadar yang keluar indah dari semua layar semua tebar. Sebuah kalimat sempurna, banyak kalimat, atau satu saja kata sederhana (dan mata ternganga).

Bisakah seseorang meniti jalan ke jalan, dengan huruf kata kalimat yang tiba-tiba berpendaran menjadi penunjuk jalan di antara hutan beton kaca aspal. Kalimat-kalimat penyelamat dari gerak berputar-putar yang lama, penunjuk yang akhirnya menunjukan sebuah jalan, sebuah celah. Bisakah hingar-bingar di pusat ini menunjukannya ke suatu tepi, tanpa semua ilusi optik-akustik ini, sebuah sunyi yang tanpa bunyi, bisakah? (hlm. 148—149).

Melalui kutipan tersebut, *Cala Ibi* kembali menegaskan pentingnya ketelatenan dalam membacanya. Rangkaian pertanyaan di dalam kutipan tersebut pun sebenarnya telah memiliki jawaban, “*Can and Will*. Mengucapkannya seperti mantra ... merasa, merasa bisa ... merasa akan jadi apa saja ... tak jadi apa-apa ... tak usah jadi apa-apa ...” (hlm. 146). Berdasarkan kutipan tersebut, *Cala Ibi* memberikan pemahaman kepada pembaca bahwa ketelatenan seharusnya tidak berpamrih, tidak disertai dengan keinginan untuk mendapatkan sesuatu di akhir

pembacaan, atau dengan kata lain mendapatkan makna *Cala Ibi*. Yang penting adalah proses pembacaan itu sendiri,

It's worth the trip. Matakku membaca janji itu pada sebuah kantong plastik yang tergegangam di tangan seorang ibu di depanku. Bibirku tersenyum membaca, hampir bahagia, merasa merah muda seperti huruf-hurufnya. Dan langit belum lagi senja merah muda. Ini baru awal perjalanan, peningkaran gerak melingkarku selama ini, bentuk donat sempurna. Jalanan penuh bacaan ini akan menunjukku ke sebuah celah menganga, seperti lubang donat di tengah. Celah entah di mana, namun di luar semua gerak lingkaran setan. Lalu akan menatap celah menganga dengan mata ternganga (hlm. 150—151).

Hal tersebut diperkuat dengan “Seorang pemuda lewat tergesa, setelah menabrakku dari belakang [...] Tapi aku tak berteriak padanya atau menyumpahinya. Aku menatap saja punggungnya pada kaos hitamnya yang berkata *Just do it*” (hlm. 156), sekali lagi, yang penting adalah proses pembacaan,

Aku berjalan tak terburu, tak menuju ke sesuatu, tapi ke mana saja kaki dituntun matakku. Matakku dituntun aksara kota, diskontinum sempurna, selautan kebetulan, matakku bagai mesin seleksi alami di tengah bacaan ini, memilih sendiri. Bacalah. Semua kalimat putus-putus ini, ketakberhubungan ini ... semua kebetulan ini, mungkin aku akan bisa merentang benang halus keteraturan dan semua ketakteraturan ini, mungkin sebuah plot rapi sembunyi, mungkin sebuah cerita—yang belum lagi kuketahui akhirnya [...] (hlm. 151)

Tidakkah mereka melihat ada gembira dalam semua bacaan menyedihkan ini. Ruang kosong di sela-sela kata. Padang lapang di antara huruf hidup huruf mati. Sunyi yang sarat bunyi. Sastra yang sembunyi, prosa dan puisi ... tidakkah mereka lihat. *Enak dibaca dan perlu*. Bahkan sebuah majalah pun tahu itu. Tapi orang-orang tak peduli, mereka tetap pergi, berlewatan seperti penderita disleksia seperti buta huruf. Seperti aku selama ini (hlm. 155).

Di dalam proses tersebut, dengan ketelatenan, detail-detail yang sebelumnya tampak sebagai sekadar detail, pada akhirnya membuat pembaca semakin memahami *Cala Ibi*, “Aku memungut koran sobek yang tergeletak di depan kakiku, menatap sekejap televisi layar datar teknologi terbaru. *Setiap detail begitu jelas*” (hlm. 153) dan “Bisakah terlihat, bahwa setiap kalimat yang telah terbaca adalah sekeping dari teka-teki arah tuju malam ini” (hlm. 157). Ketika setiap

detail bukan lagi sesuatu yang membingungkan, tetapi menjadi begitu jelas, dan setiap kalimat kepingan teka-teki berhasil dirangkai, yang kemudian tampak adalah sesuatu yang mengejutkan pembaca, “Siratan tak kentara, surreal, tak kasat mata, namun ada di balik tampakan segala bentuk tekstur warna wajah. Imaji-imaji sempurna. *Beyond your imagination*. Kata sebuah mobil mengilat di sebuah majalah di tangan pedagang koran” (hlm. 153). Dalam kaitannya dengan struktur kisah *Cala Ibi*, “*beyond your imagination*” di sini tentu mengacu pada bingkai-Maya dan bingkai-Maia yang membentuk angka delapan, bentuk sesungguhnya kisah *Cala Ibi*. Berdasarkan analisis terhadap bab “Bacalah Iklan,” yang utama dari membaca *Cala Ibi* adalah laku membaca itu sendiri,

Ini cuma sebuah laku bacalah, bukan bacakanlah. Bacalah adalah serupa bisikan, seperti gerimis hujan, desau angin, desir lokan atau gemericik dedaunan. Bacakanlah bagai teriakan, berpengeras suara bergema ke mana-mana. Sebab bisikan lebih menggoda lebih menjamah lebih menggugah daripada teriakan. Sebab bisikan selalu jatuh lembut di telinga, tak seperti teriak yang menghantam pekak.

Hanya membaca. Sebuah laku pribadi, hening sendiri, hanya dalam hati, sunyi tanpa bunyi (hlm. 152).

Meskipun tampak sebagai hal yang sederhana, membaca ternyata tidak mudah dilakukan,

Begitu banyak mungkin ... Mungkin mereka takut tersesat di antara semua sengkabut bacaan ini, ilusi optik akustik buatan manusia. Mungkin mereka tak suka membaca. Atau pernah suka membaca. Mungkin mereka suka—dan masih—membaca, tapi tak pernah benar-benar membaca. Mungkin mereka takut membaca, bukankah itu sebuah laku yang begitu sunyi sepi sendiri. Ketika benakmu berhadapan dengan sebuah benak lain, sepasang benak yang berjalanan menarik makna. Dalam sunyi, namun sarat bunyi (hlm. 156).

Hal tersebut dikarenakan *Cala Ibi* menyarankan pembacanya untuk “benar-benar membaca” tanpa harus mencari makna, bukan “membaca sambil lalu” dengan harapan menemukan makna. Apabila dikaitkan dengan pembicaraan tentang cakrawala harapan pada bagian sebelumnya, “benar-benar membaca tanpa harus

mencari makna” dapat dikatakan sebagai cakrawala harapan yang perlu dimiliki oleh pembaca *Cala Ibi*. Dengan begitu, pencarian makna bukanlah hal yang penting, “Aku tak peduli, benak yang mana yang akan berbisik. Aku tak peduli, ada atau tiada makna, terserah saja” (hlm. 152) dan

Makna, ada atau tiada, bagaimana kau tahu? Cala Ibi bertanya menyela lintasan imaji di benakmu, ia menatapmu tak berkedip. Dan bohong besarlah semua yang kukatakan ini, sia-sialah semua, jika kau mengira makna adalah sebuah titik henti, tak ada akhir di sini [...]

Mungkin kelak kau tahu bahwa hanya diperlukan kerendahan hati, ketika berhadapan dengan sesuatu yang jauh tinggi tak terperi; hanya perlu kekosongan, ketika kau berdiri menatap sesuatu yang penuh. Dan jangan mengira, jangan pernah mengira kelak akan tahu. Kau takkan pernah tahu ... di akhir yang ada hanyalah ketaktahuan, seperti di awal (hlm. 230)

Keseluruhan uraian tersebut di atas telah memperlihatkan bahwa pembacaan *Cala Ibi* adalah sebuah proses yang bergerak bolak-balik merangkai detail-detail dan kepingan-kepingan teka-teki dipandu *Cala Ibi* sendiri. Mengikuti panduan *Cala Ibi* tentu tidak mudah bagi pembaca yang telah terbiasa membaca dengan seperangkat pengalaman pembacaan dan enggan melepaskannya. Padahal, seperti dinyatakan *Cala Ibi*, keikhlasan menjadi hal yang penting dalam pembacaan. Hal tersebut secara tidak langsung telah tampak pada bab “Jatuh,” ketika Maia dijatuhkan *Cala Ibi* dari ketinggian,

Kau masih tengadah, disorientasi kian sempurna, meragu akan arah. Mana atas mana bawah, mana benar mana salah ... mana yang mesti kupercaya, akankah ada yang memberi tahu ... jikapun ada, akankah kupercaya ...
[...]

Kau menengadah, melihat dunia di atas sana, langit nun jauh di bawah. Kau di antara. Kau tak mengusaikan kesaksian ambang mautmu, putus di lidah, kau terbelah, antara patuh dan jatuh.

Dan hanya ada kejatuhan sempurna.

[...]

Kau hanya ingin merasai rasa terakhir, rasa mengada, rasa terakhir manusia sebelum mati. Hampir seperti damai.

Kau berdamai dengan dirimu, dengan jatuhmu. Gerak terjang tubuhmu mengendur, kau tak lagi melawan angin, namun berserah

dalam geraknya, tubuhmu mengikuti hukum gravitasi, menderas jatuh seperti setetes hujan (hlm. 43—44).

Kepasrahan Maia pada kejatuhannya pada akhirnya membuat dirinya merasa lebih bebas daripada ketika ia masih berkuat dengan segala kebingungan dan penolakannya terhadap kejatuhan tersebut. Hal tersebut senada dengan ucapan Fred, “Pecahkan gelas anggur, dan jatuhlah ke nafas peniup gelas” (hlm. 212). Dengan “kejatuhan sempurna,” pembacaan dan pemahaman atas *Cala Ibi* menjadi lebih mudah. Lebih lanjut, keikhlasan seperti itu juga menjadi bahan diskusi Maya dan rekan kerjanya, Fred,

Ketika kau berhenti terobsesi dengan takdir, berhenti mengejar dan berkelahi mati-matian untuk menjadi sesuatu—apa pun itu, maka takdir akan datang menghampirimu.

[...]

Aku baru saja berpikir, Fred, ketika kau berhenti dari segala, membebaskan dirimu dari segala kehendak dan tak lagi ingin menjadi apa-apa atau siapa-siapa—mungkin, kau akan jadi sesuatu. Mungkin. Seperti katamu, takdir tak pernah tertentu.

[...]

Menurutku, hanya jika kau berhenti ingin menentukan hidupmu ini-itu, maka takdir akan datang padamu, menjadikanmu sesuatu (hlm. 200).

Melalui diskusi tersebut dapat diketahui bahwa takdir akan datang menghampiri orang-orang yang berhenti terobsesi kepadanya. Takdir di sini dapat dipahami sebagai *Cala Ibi* yang mengobsesi pembacanya untuk memahaminya, “Entah takdir itu apa atau bagaimana. Aku hanya bisa menyana, takdir yang seperti rangkaian kebetulan, adalah bukan. Namun suatu desain rumit rapi tak kentara, tampil begitu halus berjalin-jalin, meleluaskan untuk menyelesaikan sendiri, mengubah alkisah” (hlm. 216). Berkaitan dengan hal tersebut, pemahaman akan datang menghampiri pembaca yang berhenti terobsesi kepada penemuan makna dan membiarkan *Cala Ibi* “meleluaskan untuk menyelesaikan sendiri.”

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa panduan utama pembacaan *Cala Ibi* adalah menerima metafora sebagai hal yang biasa, membentuk cakrawala harapan baru seperti yang disarankan oleh *Cala Ibi*, serta ketelatenan dan keikhlasan dalam menerima dan mengikuti panduan *Cala Ibi*. Lebih lanjut, memaknai *Cala Ibi* berarti memahami. Memahami *Cala Ibi* di sini tidak sebatas pada struktur kisah atau struktur luarnya, tetapi juga isi atau struktur dalamnya. Seperti halnya pemahaman atas struktur luarnya, pemahaman atas struktur dalamnya juga dipandu *Cala Ibi*,

Seandainya ini sebuah buku—seperti pernah kata Kiki—ada beberapa kalimat yang patut diingat. Menurut Kiki, sebuah buku sebenarnya hanya terdiri dari beberapa kalimat utama. Sisanya adalah pengulangan, pemekaran, penjelasan, perumitan, bahkan pbingungan (hlm. 117).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa *Cala Ibi* menyarankan pembaca untuk menemukan kalimat-kalimat utamanya yang nantinya dapat digunakan untuk memahami struktur dalamnya. Kalimat-kalimat utama di sini tidak dipahami sebagai sekadar kalimat, melainkan gagasan. Berkaitan dengan hal tersebut, gagasan utama *Cala Ibi* dapat ditemukan dengan mencari model dan matriksnya.

C. Model dan Matriks *Cala Ibi*⁵⁵

1. Model Identitas

Cala Ibi dibuka dengan, “Bapakku anggrek bulan, putih dari hutan. Ibuku mawar merah di taman, dekat pagar pekarangan. Bertemu suatu pagi di pelabuhan. Melahirkanku. Bayi merah muda kemboja. Bunga kuburan” (hlm. 1). Rangkaian

⁵⁵ Model-model yang dibicarakan di dalam bagian ini tidak diurutkan berdasarkan penting-tidaknya sebagai gagasan-gagasan *Cala Ibi*, tetapi berdasarkan kesan yang dihidirkannya sejak awal hingga akhir *Cala Ibi*. Seluruh model tersebut pun pada akhirnya akan dimanfaatkan untuk menemukan gagasan pokok *Cala Ibi*.

kalimat tersebut adalah pernyataan Maya tentang identitasnya. Maya pun mengulang pernyataannya dengan cara senada sebanyak dua kali di bagian lain, “Bapakku pekerja ladang kopra yang pergi belajar ke Jawa. Ibuku penyanyi radio dan ratu dansa. Anaknya pekerja kerah putih di Jakarta” (hlm. 3) dan “Bapakku bening air kelapa muda. Ibuku sirup merah kental manis buatan sendiri. Aku Bloody Mary” (hlm. 4). Ketiga rangkaian kalimat tersebut memperlihatkan bahwa identitas seseorang pertama kali terumus melalui riwayat atau garis keturunan, siapa bapak dan ibunya. Meskipun demikian, kalimat-kalimat tersebut tidak mengarah pada penegasan tentang hal itu. Dengan menyatakan identitasnya melalui tiga cara yang berbeda, Maya sesungguhnya menghadirkan pemahaman bahwa identitas seseorang tidak dapat dirumuskan dengan mudah. Pada rumusan pertama dan ketiga dapat diketahui bahwa betapa berbeda identitas seseorang ketika ia melihat kedua orangtuanya sebagai anggrek bulan dan mawar merah, dengan ketika ia melihat orangtuanya sebagai bening air kelapa muda dan sirup merah kental. Dengan begitu, riwayat atau garis keturunan yang selama ini dipahami sebagai yang memberi landasan awal dalam menentukan identitas pun ternyata bukan sesuatu yang pasti, semua tidak lebih daripada pemerian atas kenyataan, bukan kenyataan itu sendiri. Seseorang membawa bagian bapak dan bagian ibu di dalam dirinya, dan hal itu menyebabkan dirinya bukan lagi bapak dan ibunya, melainkan individu baru yang unik. Lebih lanjut, pada rumusan kedua yang tampak justru terlepasnya individu dari bapak dan ibunya, karena ia adalah “pekerja kerah putih,” bukan salah satu atau campuran kedua orangtuanya yang “pekerja ladang kopra” dan “penyanyi radio dan ratu dansa.” Hal tersebut semakin menegaskan bahwa identitas bukanlah sesuatu yang pasti karena senantiasa ada kemungkinan untuk mempertanyakan dan membentuknya kembali. Dalam

kaitannya dengan struktur kisah *Cala Ibi*, usaha mempertanyakan dan membentuk kembali identitas tampak pada diri Maya yang berusaha memahami dirinya dengan menuliskan kembali mimpi-mimpinya dan mengisahkan Maia, begitu pula Maia yang berusaha memahami dirinya dengan melakukan perjalanan menjelajahi hutan dan mengisahkan Maya.

Pada bagian yang lain Maya mempermasalahkan nama sebagai sesuatu yang menentukan identitas seseorang,

Karena sebal dengan namaku, aku sebal juga dengan para orang tua, mereka sesukanya saja memberi nama anak. Seandainya anak-anak dibiarkan tak bernama hingga cukup besar untuk memilih dan menamai dirinya sendiri. Tak perlu ada leluhur. Tak ada bintang film idola orang tua. Tak ada orang mati bernama bagus yang hidup lagi dan lagi. Tak ada sifat rujukan, keinginan dan harapan, atau usulan dari teman botanis. Tak ada pemerian, pemaknaan. Aku tak pernah ingin merujuk diriku dari namaku, melihat dalam namaku. Berbahagialah orang-orang Jawa. Betapa beruntungnya mereka, tak harus bermarga, tak harus membawa nama keluarga. Nama-nama punya mereka malah seringkali cuma satu kata singkat saja, su-ini su-itu su-sesuatu—begitu sederhana, hanya ada pada dirinya. Sedang aku mesti menghela apa-apa ke mana-mana: marga, nama keluarga, garis ayah, rangkaian panjang sejarah. Menempel di belakang dua namaku. Seperti bayangan, keluar panjang dari telapak kaki, menjatuhkan tubuh ke tanah, hitam terseret langkah-langkah kaki. Bayangan, yang mengikuti sepanjang jalan. (hlm. 7)

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa ada ketidakpuasan pada diri Maya berkaitan dengan penamaan dirinya oleh orangtuanya. Dengan memiliki nama pemberian orangtua, seseorang dengan sendirinya akan selamanya terikat pada orangtuanya, semacam berhutang untuk sesuatu yang bukan materi atau budi, melainkan nama dan identitas, sehingga kemerdekaannya sebagai individu pun tidak pernah sepenuhnya. Selain itu, senantiasa ada maksud di balik pemberian nama, yang diakui atau tidak, memberi ikatan kepada pemiliknya untuk merujuk, berusaha merujuk, atau bahkan dipaksa merujuk kepada makna tersebut. Pernyataan Maya tersebut, selain berkaitan dengan permasalahan

seputar nama sebagai identitas, juga memiliki kaitan dengan panduan pembacaan *Cala Ibi*, khususnya tentang pengalaman pembacaan dan cakrawala harapan. Pembacaan *Cala Ibi* bagaikan “anak-anak yang dibiarkan tak bernama hingga cukup besar untuk memilih dan menamai dirinya sendiri. Tak perlu ada leluhur, bintang film idola orang tua, dan orang mati bernama bagus yang hidup lagi dan lagi. Tak ada sifat rujukan, keinginan dan harapan, atau usulan dari teman botanis. Tak perlu pemerian, pemaknaan.” Pembacaan *Cala Ibi* cukup “ada pada dirinya sendiri” seperti halnya orang Jawa yang “betapa beruntungnya mereka, tak harus bermarga, tak harus membawa nama keluarga.” Pernyataan Maya tersebut menegaskan hasil analisis pada bagian sebelumnya bahwa *Cala Ibi* cukup dibaca sebagai sebuah teks tunggal, bukan sebagai salah satu titik di dalam rangkaian panjang sejarah, baik sejarah kehidupan maupun sejarah karya sastra.

2. Model Keperempuanan

Begitu pembaca selesai membaca, tampak jelas bahwa *Cala Ibi* adalah novel tentang perempuan. Hal tersebut tidak saja disebabkan adanya Maya dan Maia sebagai tokoh *Cala Ibi*, tetapi juga hadirnya sejumlah hal yang berkaitan dengan perempuan,

Ibuku guru. Suatu hari berhenti jadi guru, dan berdarma di perkumpulan wanita di kantor bapakku. Banyak pagi-pagi hari ketika ibuku bangun, menyasak rambutnya, menyanggulkan sebuah konde di kepala, mengenakan longtorso dan kebaya warna jingga tua dan kain batik coklat muda Dharma Wanita. Kakinya berkelom hak tinggi, kain wiron yang menyempit di pergelangan kaki membuat langkahnya jadi pendek-pendek—padahal ibuku biasanya berjalan cepat dengan langkah panjang-panjang. Aku tak pernah tahu apa yang dilakukan wanita-wanita, ibu-ibu, dalam pakaian yang tak nyaman itu. Tapi ibuku, dan ibu-ibu lain, punya seragam lain yang lebih praktis, lengan pendek dan rok sebetis, warna merah muda tak menyala. Dengan baju itu ibuku lalu pergi dengan langkah panjang-panjang di pagi hari (hlm. 3).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa ibu Maya yang berprofesi sebagai guru, pada akhirnya melepas profesi tersebut untuk berkegiatan di Dharma Wanita. Pada bagian tersebut tampak bahwa ibu Maya sebagai perempuan telah melepas “miliknya” untuk kemudian “dimiliki” suaminya. Meskipun Dharma Wanita adalah “perkumpulan wanita,” tetapi tetap saja perkumpulan tersebut adalah perkumpulan istri pegawai yang ada “di kantor bapakku,” bagian dari kantor bapak, atau dengan kata lain, milik laki-laki. Lebih lanjut, bisa dibayangkan betapa repotnya “banyak pagi-pagi hari ketika ibuku bangun, menyasak rambutnya, menyanggulkan sebuah konde di kepala” bagi ibu Maya hanya untuk berkegiatan di perkumpulan milik laki-laki tersebut. Masih ditambah dengan “berkelom hak tinggi, kain wiron yang menyempit di pergelangan kaki membuat langkahnya jadi pendek-pendek,” sebuah metafora atas keterpasungan karena “padahal ibuku biasanya berjalan cepat dengan langkah panjang-panjang.” Dengan begitu, kutipan tentang ibu Maya yang berkegiatan Dharma Wanita memperlihatkan fakta bahwa perkumpulan tersebut, terlepas dari kegiatan yang dilakukannya, adalah semacam penegasan bahwa perempuan perlu diberi wadah khusus supaya tindakan-tindakannya bisa diawasi laki-laki.

Keterpasungan yang dialami oleh ibu Maya sebagai perempuan juga dialami oleh Bibi Tanna, “Bibi Tanna, ia mencintai pria lain, seorang penerbang seumur hidupnya. Namun seumur hidupnya pula menikah dengan pria yang disodorkan orang tua, sebuah kawin paksa, dan pertama kali menatap wajah pria pilihan orang tua di pagi hari pernikahannya” (hlm. 11). Senada dengan ibu Maya yang melepas “miliknya” untuk “mengabdikan” pada laki-laki, Bibi Tanna pun harus meninggalkan cintanya untuk tunduk kepada orangtuanya dengan menjalani kawin paksa.

Fakta lain di dalam *Cala Ibi* yang berkaitan dengan perempuan adalah selalu lemahnya posisi perempuan di mata laki-laki. Ketika baru tiba di rumahnya pada bab “Rumah Siput Berpaku,” pembicaraan pertama Maia dan ayahnya adalah seputar pekerjaan, “Bagaimana kerja? tanya bapakmu lagi [...] Kau membatin, mengapa, mengapa selalu itu yang pertama ditanyakannya padaku, tak adakah hal lain yang lebih bisa ditanyakan selain kerjaan, banyak hal lain, begitu banyak...” (hlm. 77). Maia merasa tidak senang dengan pertanyaan ayahnya. Meskipun demikian, ia tetap menjawabnya,

Aku baru dapat promosi.

Oh ya?

Director, jawabmu, berhenti mengunyah. Kau menatap bapakmu dengan ekor mata, ia tampak tidak terkesan. Kau menimbang dalam hati perlukah memberi tahu kalau posisi itu hanya ditempati dua orang lokal, selebihnya bule-bule yang entah dari mana datangnya, kau perempuan satu-satunya di jajaran itu. Tidak, kau menjawab sendiri dalam hati, tidak perlu. Tapi mengapa, kau tak merasa lega, wajahnya lurus tak berubah. *Director of Events*, cuma ada dua orang lokal di jajaran itu, aku perempuan sendiri, kau mengumumkan, sembari mengutuk dirimu sendiri, mengapa, untuk apa, semua keterangan ini.

[...]

Mengapa, keinginan untuk membuat terkesan, menyenangkan bapakmu. Semua kerja kerasmu, kesal, gelisah, tahun-tahun itu, hanya demi memenangkan satu dua tepukan dari bapakmu (hlm. 77—78).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa betapa pun besar bakat dan kemampuan seorang perempuan, ia tetap harus tunduk pada aturan yang berlaku di masyarakat, dalam hal ini adalah aturan laki-laki. Pada awalnya, Maia berharap ayahnya bertanya tentang selain pekerjaan kepadanya, tetapi hal tersebut tidak terjadi. Ketika ayahnya bertanya tentang pekerjaan dan Maia menjawabnya, jawabannya pun ternyata tidak mampu memuaskan ayahnya, padahal Maia baru mendapat promosi sebagai *director of events*, sebuah posisi yang hanya diduduki oleh dua orang lokal di tempatnya bekerja dan ia satu-satunya perempuan. Bapak Maia sebagai laki-laki dengan nilai-nilai yang

dianutnya, sedikit banyak telah membuat Maia memandang dan menilai dirinya sendiri dengan standar laki-laki. Ia pun merasa bahwa segala pencapaiannya selama ini tidak lebih daripada usaha “memenangkan satu dua tepukan” bapaknya. Dengan begitu, Maia pun berada di dalam kuasa laki-laki, seperti halnya ibunya dan Bibi Tanna.

Keseluruhan keterpasungan dan segala perasaan yang pada akhirnya dirasakan perempuan disimpulkan *Cala Ibi* dalam bab “Lara Ini,”

Sesuatu entah apa. Tapi ada. Sementara kau seperti tak ada. Ketakberadaan itu mengada dengan sangat, keberadaannya begitu sarat menyerang hingga adamu seperti tertelan olehnya. Kau tak mengerti, mana yang lebih ada: adamu atau ketakberadaan itu. Kau tak berdaya oleh keberdayaannya yang mencengeram bertenaga. Jasadmu kaku, mati pikiran mati rasa mati daya. Meniada [...]

Tapi kau belum mati karena kau masih merasa. Rasanya, kau sedang menyedihkan rasa sedih itu. Inikah yang namanya berduka. Lara. Atau genap keduanya, duka lara. Lara ini, tak kau ketahui. Lara ini, lebih dari sebetuk emosi, seakan berpuluh rasa sedih yang pernah kau akrabi kini tengah mengental meluap menggila, hampir serupa sakit (hlm. 15)

Bertolak belakang dengan kisah ibu Maya, Bibi Tanna, dan Maia yang memperlihatkan keterpasungan perempuan, kisah tentang Bai Guna Tobona adalah sebuah perayaan atas daya yang dimiliki perempuan,

Pada setiap pemukiman terlihat sebuah nyala. Nyala yang lebih terang daripada nyala cengkih, tak hangus, terang nyalang. Nyala yang berasal dari tubuh-tubuh manusia, keempat pemimpin kaum-kaum itu. Momole. Dukun perempuan. Tubuh mereka memancar terang, oleh kebijaksanaan dan kesaktian. Kepada para dukun perempuan itulah penduduk datang meminta pendapat untuk jalan keluar dari masalah yang menimpa masyarakat tiap kaum. Kesaktian mereka mampu menyembuhkan berbagai penyakit. Merekalah yang memberikan persetujuan untuk segala perkara (hlm. 51).

Melalui kutipan tersebut tampak sesuatu yang tidak biasa karena yang menjadi dukun pemimpin kaum adalah perempuan, bukan laki-laki. Lebih lanjut, Bai Guna Tobona juga dikisahkan memberi nama pulau-pulau,

Tuah tanah. Bai Guna Tobona mendengarnya [...] Ubun-ubunnya melepas keluar sebuah tafsir, yang belum pernah ada sebelumnya. *Mo-lo-ku*: perempuan-genggam. Sebuah keadaan, tindakan, pikiran, kenangan, harapan, perubahan, kesaksian, keabadian: pemaknaan. Moloku, genggam perempuan, genggam atas tanah. Kuasa atas buah tanah. Ia berhenti di makna itu, tak ingin menguraikan lagi (hlm. 55)

Kini, untuk pertama kali dalam hidupnya, ia tiba-tiba menakuti sebuah nama: *Hal-mahera*. Induk pertikaian. Nama-nama lalu bertikai dalam kepalanya. Ia berharap jika saja nama tak merujuk pada makna, dan bukan budaknya. Jika saja nama adalah semata nama dan tak perlu mengemban kehendak apa-apa di baliknya. Jika saja nama adalah cuma sekumpulan bunyi-bunyian kebetulan yang tak hendak menandakan apa-apa. Jika saja pulau dan segala tak perlu bernama. Ingin rasanya ia melepas nama-nama, semua yang bernama (hlm. 56)

Nama. Kata. Ada yang kemudian melepas penuh dalam dirinya. *Tara no ate*. Berulang-ulang seperti mantra. Tara no ate. Di telinganya, bunyi itu terdengar indah, meski menggema seperti titah. Tara no ate. Kau turunlah memikat semua rakyat ... (hlm. 57)

Penamaan pulau-pulau yang dilakukan Bai Guna Tobona di dalam bab “Tuah Tanah” tersebut adalah semacam perlawanan terhadap penamaan Maya oleh bapaknya di dalam bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku.” Di dalam kutipan-kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Bai Guna Tobona menamai pulau-pulau tersebut melalui proses panjang penafsiran, sebuah “memimpikan.” Hal tersebut berbeda dengan bapak Maya yang meskipun menamai Maya, tetap tidak berkuasa penuh atas proses penamaan tersebut karena

Nama itu tak datang dari bapakku, tapi pemberian seorang kolega temannya, botanis bangsa Inggris, ketika mereka bertemu pada sebuah konferensi kelautan. Bapakku bilang padanya sebentar lagi akan punya bayi, bayi perempuan, belum punya nama. Lalu orang Inggris itu mengusulkan sebuah nama, dan bapakku menyetujuinya, atau terlalu santun untuk menolaknya (hlm. 6).

Dengan begitu, semakin jelas perlawanan perempuan Bai Guna Tobona terhadap laki-laki bapak Maya. Sebagai seorang laki-laki, bapak Maya ternyata masih tunduk terhadap laki-laki lain, apa pun alasan ketertundukan itu, ia pun seolah tak mampu memberi nama anaknya dengan dayanya sendiri. Lebih lanjut, terlepas

dari nama Maya sebagai pemberian koleganya, bapak Maya hanya “menamai,” sedangkan Bai Guna Tobona “menamai” sekaligus “memimpikan” nama-nama pulau tersebut.

Dengan menghadirkan gagasan tentang keterpasungan sekaligus keberdayaan perempuan, *Cala Ibi* semakin tampak sebagai novel tentang perempuan. Seluruh rangkaian gagasan tentang perempuan tersebut mendapat penegasan dari Cala Ibi, “(Ah, kau cuma iri, Bung, Cala Ibi menyahut sama pelannya, karena kau tak dapat tempat di semesta itu. Bapak yang terlupakan. Semesta itu murni perempuan” (180). Cala Ibi berbicara kepada Ujung yang berkomentar bernada celaan kepada Tepi yang menggendong bayi. Komentar Ujung tersebut dianggap rasa iri oleh Cala Ibi karena “kau tak dapat tempat” di “semesta itu [yang] murni perempuan.” Kata “semesta” di dalam kutipan tersebut dapat dipahami sebagai dunia *Cala Ibi* yang selain berkisah tentang perempuan juga memiliki “struktur perempuan,” seperti tampak di dalam diskusi antara Ujung dan Tepi tentang tulisan-tulisan di dalam hutan pada bab “Karnaval Nokturnal,”

Ia tak kenal tanda baca rupanya, bacaan macam apa ini, tanpa titik, koma, alinea, huruf besar, tata bahasa, Ujung berkata, serupa cerca.

Jawab Tepi, kau dengan huruf besarmu, tanda-tandamu, aturan-aturanmu, ia menggelengkan kepala, itu pilihannya.

Lihat, di sini seharusnya ada garis pemisah, di sini harus ada kata penghubung seperti atau dan, bagaimana mungkin ia menulis sesukanya?

Itu pilihannya, kau mau apa? Menambah lagi rambu-rambu, perangkat siksaan linguistikmu itu? Seperti perangkat aturan, adab-adab yang telah kau sesakkan ke dalam kehidupan manusia? Kau dengan cerita besarmu, jeruji—

Tapi peradabanku adalah keteraturan, bisakah kau bayangkan manusia hidup tanpa adab? Kekacauan total. Disintegrasi. Entropi. Bisakah kau bayangkan itu? Keteraturan, sayangkanku, bahkan semesta pun bekerja dengan prinsip itu. Cerita besarku, yang kuteriakkan lantang-lantang berulang-ulang sampai mulutku berbusa, adalah demi semua itu. Demi manusia, demi dunia, demi—

Keteraturanmu, kuasamu, pusatmu yang kau kira kuat tak terusik, semua itu tata yang rapuh, seperti tubuh, seperti jaring laba-laba, bisa tercerai-berai porak-poranda dalam beberapa detik saja, seperti tubuh manusia tertabrak bis kota. Adalah ketakteraturan, sayangku, di balik semua keteraturanmu. Bahkan kalian pun baru tahu bahwa semesta ternyata bekerja dengan prinsip itu. Kekacauan, mengintip, berdesir, berbisik, tersirat, sembunyi, dukun zaman dulu itu saja telah tahu— (hlm. 246).

Melalui kutipan tersebut tampak bahwa tulisan-tulisan di dalam hutan memiliki “struktur perempuan” yang serba cair dan cenderung bebas, bukan “struktur laki-laki” yang begitu taat asas seperti yang dinyatakan Ujung. Diskusi antara Ujung dan Tepi tersebut juga dapat dipahami sebagai panduan pembacaan, *Cala Ibi* perlu dibaca dan dipahami dengan “cara perempuan” dan “Bapak yang terlupakan.”⁵⁶ Yang saya maksud sebagai “struktur perempuan” dan “cara perempuan” adalah struktur yang cara yang mengacu pada struktur kisah dan bahasa *Cala Ibi* yang sedemikian rupa dan menyediakan panduan pembacaanya sendiri. *Cala Ibi* tidak untuk dibaca dengan “huruf besarmu, tanda-tandamu, aturan-aturanmu” yang mengharuskan adanya “garis pemisah, di sini harus ada kata penghubung seperti atau dan” dan “rambu-rambu, perangkat siksaan linguistik,”⁵⁷ karena pada dasarnya “adalah ketakteraturan, sayangku, di balik

⁵⁶ Berkaitan dengan hal tersebut, di sini dapat dinyatakan bahwa *Cala Ibi* adalah sebuah novel yang termasuk *l'écriture féminine*. Istilah ini diperkenalkan oleh Helene Cixous sebagai suatu bahasa atau bentuk ekspresi alternatif dari ungkapan falogosentrisme. *L'écriture féminine* tidak semata-mata mengacu pada tulisan perempuan, tapi pada suatu wilayah ideal yang secara potensial bisa diisi oleh siapa saja. Wilayah ini bersifat biseksual, dan diibaratkan dengan uterus atau aliran susu ibu, meskipun tidak terbatas pada ekspresi kaum perempuan. Sejumlah feminis melihat *l'écriture féminine* sebagai suatu dorongan kreatif yang strategis untuk mengaktifkan kembali wilayah imajiner—*the voice of the mother*—di sela-sela normalitas bahasa dan kungkungan patriarkhi; Melani Budianta, “Pendekatan Feminis terhadap Wacana,” *Analisis Wacana: dari Linguistik sampai Dekonstruksi* (Yogyakarta: Penerbit Kanak, 2002), hlm. 212—214.

⁵⁷ Segala pernyataan Ujung berkaitan dengan aturan laki-laki adalah sebuah falogosentrisme. Falogosentrisme adalah gabungan dari falosentrisme dan logosentrisme, suatu istilah yang diajukan oleh Jacques Derrida dalam gagasan-gagasannya yang kemudian dikenal dengan sebutan dekonstruksi. Logosentrisme adalah suatu ideologi yang memprioritaskan kestabilan makna. Dalam sejarah pemikiran Barat, logosentrisme didukung oleh keyakinan pada rasionalitas manusia (Descartes) dan oleh penekanan pada bahasa lisan daripada bahasa tulisan (Saussure). Keinginan untuk mengontrol makna dan stabilitas itu, menurut Derrida berbarengan dengan orientasi yang falosentris, yang mengedepankan perspektif laki-laki atas perempuan. Jadi, falogosentrisme adalah suatu pola pikiran dan bahasa dalam sistem patriarkhi; *ibid.*, hlm. 208.

semua keteraturanmu.” Senada dengan Tepi, Bibi Tanna pun menyatakan, “Dalam mimpi, apa-apa dan siapa-siapa, semua, adalah bukan apa adanya, tapi sebuah ujaran, penyampaian, peringatan, rekaman, perjalanan kehidupan, kenyataan ... dunia itu indah, tak nyata, di luar segala ... tuturan bahasanya lembut, berlapis manis, liris—seperti perempuan, seperti puisi...” (hlm. 12). Melalui kutipan tersebut tampak bahwa perempuan, bagaimana pun keadaannya, tidak pernah sepenuhnya seperti penampaknya, “bukan apa adanya” karena “berlapis manis, liris.” Kutipan tersebut tidak sekadar membandingkan cara mimpi dan perempuan yang “berlapis manis, liris” dan “seperti puisi,” tetapi juga menjadi gambaran umum *Cala Ibi* yang penuh “ujaran, penyampaian, peringatan, rekaman, perjalanan kehidupan, kenyataan” yang berliku.

3. Model Oposisi Biner

a. Perempuan dan Laki-laki

Pada bagian sebelumnya telah tampak bahwa *Cala Ibi* adalah kisah tentang perempuan, dan menghadirkan sejumlah gagasan tentang keterpasungan sekaligus keberdayaan perempuan. Ada sejumlah bagian yang memperlihatkan pertentangan antara perempuan dan laki-laki, yang akan diperjelas pada bagian ini,

Pulau lalu terindah. Setengahperempuan setengahlelaki.

[...]

Namun setengahlelaki, yang berotak kiri, diam-diam menyimpan dan membayangkan dalam setengah otaknya sebuah metamorfosa. Membesarkan dirinya. Aneh baginya, berdiam pada sebuah tubuh dalam keadaan setengah seperti itu. Ia mesti besar sebesar-besarnya. (hlm. 67)

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa keadaan terindah adalah ketika “setengahperempuan setengahlelaki.” Hanya saja, ternyata setengahlelaki tidak puas dengan kesetengahannya, ia ingin membesarkan diri untuk menjadi satu dan itu berarti melenyapkan setengahperempuan. Lebih lanjut, keadaan terindah

adalah ketika otak kanan perempuan dan otak kiri laki-laki berada di dalam keselarasan, bukan di dalam keadaan yang didominasi salah satunya. Hal senada juga hadir di dalam kutipan berikut ini,

Aku bermimpi, cermin digantung tinggi-tinggi di dalam rumah. Seperti dulu kala, ketika aku belum menatap mataku di dalam cermin, dan dunia masih sempurna. Hanya ada raba, rasa, wangi, bunyi di udara. Ibuku. Wajah tak terlupa, wajah yang berbisik menenangkan, menyanyi dan mengagumi. Dan wajah lain, kadang muncul di balik punggungnya. Suaranya lebih berat, lebih jarang terlihat. Wajah mereka berdua bundar menatapku, wajah mereka wajahku, mereka adalah aku adalah sekelilingku adalah semua. Nun jauh di atas kepala mereka yang menatapku, ada sebuah cermin, jatuh melayang tiba-tiba, menghadang tepat di depan mata. Aku menatap mataku pertama kali, wajahku, diriku. Terasa lucu. Aku tertawa. Apa-apa jatuh ke mana-mana ... Terdengar suara berat, tegas, suara bapakku. Ia berbicara dalam bahasa aneh yang tak kumengerti. Lalu dunia memisah. Semua benda jatuh ke segala arah. Aku bukan lagi segala dan semua. Kudengar sebuah nama ... Maia ... panggilan yang lembut, mungkin ditujukan padaku, Maia ... kian keras, menuju padaku, mungkin namaku, Maia ... berganti teriakan. Maia! Gaungnya bergema memecakkan telinga, menerjang apa-apa. Dan cermin retak. (hlm. 9)

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa dunia yang masih sempurna adalah dunia yang “hanya ada raba, rasa, wangi, bunyi di udara,” atau dengan kata lain dunia ibu, dunia perempuan. Ketika “wajah lain” yang “suaranya lebih berat,” yaitu bapakku atau laki-laki, mulai muncul dan menjadi bagian kehidupan seseorang, dunia pun berubah karena nilai yang berlaku pun bukan lagi nilai ibu, melainkan nilai bapak. Hal tersebut adalah tahap “cermin retak” bagi seseorang karena ia tidak bisa sepenuhnya memahami “bahasa” bapaknya. “Bahasa bapak” tersebut diperjelas oleh metafora di dalam bab “Tuah Tanah” tentang penjajahan yang dilakukan oleh bangsa Eropa” “Lalu bulan muncul putih pucat. Bangsa Eropa [...] Lalu tanah, tumpah darah” dan “Wajah-wajah putih pucat itu berubah merah muda dihantam sinar matahari tropis. Namun kepala-kepala mereka mengangkat tinggi dengan cemerlang pencerahan yang memancar keluar dari batok kepala Eropa, bundar penuh seperti bulan purnama, bersinar dengan kilau

yang keterlaluan, mengalahkan bulan, bahkan matahari tropis” (hlm. 63). Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa meskipun matahari tropis begitu terik dan membuat wajah putih pucat mereka berubah merah muda, hal tersebut tidak mampu mengusir atau meruntuhkan bangsa Eropa yang memiliki “cemerlang pencerahan yang memancar dari batok kepala.” Pencerahan tersebut pun, yaitu logika, bahkan pada akhirnya mengalahkan bulan dan matahari tropis yang dipahami sebagai segala sesuatu yang bersifat pribumi, Timur, dan perempuan. Berkaitan dengan hal tersebut, segala sesuatu yang tidak logis pun dianggap sebagai ancaman, seperti yang terjadi di antara Maia dan bapaknya, “Telah dilihatnya lembar-lembar kertas kerjanya akan dinodai tinta jingga puisi tak terkira, kata-kata dan nama ganjil yang tak terbaca, seperti foto-foto di album tua, seperti lembar kitab-kitab lama yang huruf hidupnya disantap kutu buku; lembar-lembar menguning seperti dinding kamarmu.” (hlm. 93). “Lembar kertas kerja” di dalam kutipan tersebut dapat dipahami sebagai cara berpikir dan keteraturan milik bapak dan laki-laki, yang kemudian “ternoda” oleh segala bentuk “jingga puisi tak terkira” Maia dan perempuan. Hal-hal tersebut lagi-lagi mengacu pada situasi pembacaan dan pemikiran pada umumnya yang cenderung mendasarkan diri pada logika, pada pencerahan Eropa, bukan pada rasa dan “cara perempuan.”

Dominasi laki-laki di dalam metafora tentang penjajahan tersebut kembali muncul di dalam rangkaian peristiwa pembebasan Tepi di dalam bab “Ujung” dan “Penjara Merah.” Di dalam bab “Ujung” inilah tokoh Ujung muncul untuk pertama kalinya,

Kau mundur selangkah, ia menyambung misterius, aku tahu lebih dari yang bisa kau duga, suara rendahnya terdengar semakin rendah, aku pemberi kabutmu, penyelubungmu, penyehat akalmu, pemberi rasa takutmu, penaung semua kenanganmu, aku cermin yang memantulkan semesta di luar sana

menyebarkannya dalam semesta dirimu, aku pengusut dirimu dalam cermin ...

Dia penjaga penjara, Cala Ibi menukas.

[...] ia turun dari garis ayahmu, setua ayahmu semula dirimu, ia besar di pagar besi ini, menata dan menamainya setiap hari, berjalan merentangkan hierarki dari ujung ke ujungnya, membubuhkan cahaya putih perak pada relung gelap besi, ia mengurai puisi jadi prosa, penawan pembebas pewartas penyunting pelahir— (hlm. 100).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Ujung memiliki hubungan dengan bapak Maia. Hubungan tersebut tidak dipahami sebagai hubungan dalam pengertian biasa, melainkan hubungan sebagai sesama pewaris maskulinitas dan logika. Sebagai konsekuensinya, Ujung pun “bertugas” sebagai “penyehat akal” dan hal-hal lain yang berkaitan dengan “pembenahan” perempuan. Di dalam kutipan tersebut, segala bentuk logika, keteraturan, dan maskulinitas dihadirkan dalam bentuk “pagar besi ini” yang kelak runtuh pada bab “Runtuhnya Pagar Besi.”

Lebih lanjut, Ujung memiliki kekasih bernama Tepi. Anehnya, Tepi terpenjara di dalam sebuah penjara yang dijaga Ujung. Penjara Merah yang dijaga Ujung terletak di dalam loteng rumah Maia dan dihuni “Banyak perempuan, dalam berbagai macam rupa, gaya dan suara walau satu warna” (136). Para penghuni Penjara Merah yang demikian dapat dipahami sebagai bentuk penyeragaman sekaligus pemasungan keunikan dan kualitas perempuan. Apabila kita melihat kembali analisis tentang model identitas, hal tersebut senada dengan kondisi ibu Maya yang berkegiatan di Dharma Wanita, lengkap dengan pakaian seragamnya. Lebih lanjut, penjara yang terletak di dalam loteng rumah, sebuah tempat yang biasanya digunakan sebagai gudang penyimpanan barang-barang tak terpakai, menegaskan keterpinggiran perempuan. Di sisi lain, hal tersebut juga dapat dipahami bahwa sebuah rumah pun menjadi penjara bagi perempuan karena,

diakui atau tidak, perempuan akan “terpasung” dengan tugas-tugasnya sebagai “pelayan” suami dan anak-anaknya.⁵⁸ Kondisi perempuan yang demikian semacam terpenjara di dalam kebebasan, seperti yang dialami Tepi, “Pintunya tidak terkunci, semua sel di sini tak terkunci, ia bicara dengan mata coklat tua yang menatap mata hitammu dari balik jeruji. Tapi tidak ada yang bisa membuka pintuku ini...” (hlm. 138). Di dalam percakapan antara Ujung dan Cala Ibi, semakin jelaslah keterpinggiran perempuan,

Aku punya kisah cinta yang sedih sekali, Maia. Bantulah aku membebaskan seorang perempuan pujaan hatiku—

Kau tak punya hati, Cala Ibi memotong pembicaraannya, dialah yang empunya hati, sang naga menghela nafas panjang dengan mata menerawang, empunya segala nurani dan intuisi ... dia, mereka.

Ia terbang dari bahu Ujung, mengapung di antara kau dan Ujung, bicara dalam nada keras, dan tololnya, pujaan hatinya itu ada di penjara yang dijaganya, tertawa bersama semua hati yang tak berempunya, yang tercerai, yang ditakuti: semua dewi monster hantu betina fantasmagoria histeria melankoli delusi khayali ada di penjara itu, mari pergi!

Entah apa bicaranya, namun kau mengikuti ajakannya, melangkah meninggalkan pagar dan melintasi taman. Kau berjalan di sisi Ujung, menoleh padanya, mengapa, aku tak mengerti, mengapa memenjarakan orang yang kau cinta?

Ujung melambatkan langkah, mengusap-usap tengkuk, diam agak lama sebelum akhirnya menjawab, aku punya motif maskulinku sendiri.

Kau tak mengerti, namun teringat sebuah alkisah cinta. Perempuan-lelaki di lingkaran terakhir pulaumu, setengahlelaki yang ingin tegar berkuasa di atas semua, ia yang bertakhta di atas tata ... (hlm. 100—101).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa menurut Cala Ibi, Ujung tidak memiliki hati, dia atau mereka perempuanlah yang memiliki hati. Meskipun demikian, perempuan adalah sesuatu yang menakutkan karena mereka adalah “dewi monster hantu betina fantasmagoria histeria melankoli delusi khayali”

⁵⁸ Di dalam sebuah tulisannya, Simone de Beauvoir menyatakan bahwa meskipun perempuan mungkin memiliki banyak waktu luang di rumah, mereka terikat oleh berbagai bentuk pekerjaan domestik. Mereka harus memikirkan dan melibatkan diri dengan banyak hal di luar karirnya. Mereka harus membagi waktu antara kehidupan profesional dan kehidupan rumah tangga; Simone de Beauvoir, “Perempuan dan Kreativitas,” *Hidup Matinya Sang Pengarang*, terj. Haniah, Toeti Heraty (ed.) (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2000), hlm. 91—117.

sehingga harus dijebloskan ke penjara. Perempuan sebagai sesuatu yang menakutkan berkaitan dengan kedudukan mereka sebagai sesuatu yang berbeda, liyan,⁵⁹ karena tidak memiliki “lembar kertas kerja” dan tidak mengagungkan logika seperti laki-laki, melainkan “tinta jingga puisi tak terkira,” hati, dan perasaan. Berdasarkan hal tersebut, jelaslah yang dimaksud Ujung sebagai “motif maskulinku sendiri.” Lebih lanjut, para perempuan di dalam Penjara Merah tidak sekadar terpenjara, melainkan juga kehilangan “suaranya.”⁶⁰ Tidak ada yang mendengar atau bahkan tidak mau mendengar segala jerit tangis mereka yang mendamba kebebasan,

Jangan tinggalkan kami—ini penjara busuk—datangkan mereka—bilang, bilang—jangan pergi—ujung—ujuuungngng—kami hilang selamanya—mati berdarah—merah—bilang pada mereka—merah, merah—temukan kami—merah, merah—temui kami—jemput, jemput kami—merekaa—

Kau berlari sambil menutup telinga. Ini bunyi neraka, neraka jahanam. Perempuan-perempuan itu. Akan tua percuma. Mati sia-sia. Siapa yang menjemput ...” (hlm. 139).

Dengan begitu, lengkaplah keterpinggiran perempuan karena suara mereka pun dianggap sebagai bunyi neraka jahanam.

⁵⁹ Istilah liyan atau *the other* mengacu pada siapa pun yang berada di luar “Aku.” Istilah ini pada awalnya digunakan untuk memapankan pemisahan biner antara penjajah dan terjajah serta menegaskan keutamaan budaya dan pandangan-dunia penjajah; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, dan Helen Tiffin, *Key Concept in Post-colonial Studies* (London & New York: Routledge, 1998), hlm. 169. Pelabelan liyan atau *the other* pada seseorang atau kelompok tertentu biasanya didasarkan pada pola pikir dikotomis seperti baik-buruk, normal-abnormal, biasa-tidak biasa. Pelabelan semacam ini tentu tidak dapat dilepaskan dari relasi kuasa yang berlaku; pemegang kuasa “berhak” memberikan label kepada pihak-pihak yang “tidak memiliki kuasa.” Berkaitan dengan hal tersebut, menurut Cixous, perempuan eksis dalam dunia yang telah didefinisikan oleh laki-laki dan dalam aturan-aturan yang telah ditetapkan oleh laki-laki. Laki-laki kemudian menjadi *self* dan perempuan menjadi *other*. Menurut Lacan, perempuan selalu menjadi liyan. Pendiskriminasian terhadap perempuan terjadi karena ada keterasingan yang dialami perempuan ketika ia tumbuh dewasa, ada simbol-simbol dalam *the law of the father* yang tidak mereka mengerti karena simbol-simbol tersebut dikomunikasikan lewat bahasa maskulin; Gadis Arivia, *Feminisme: Sebuah Kata Hati* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2006), hlm. 6, 129, dan 203.

⁶⁰ Hal tersebut senada sekaligus menegaskan pemikiran Gayatri Spivak, “*Can the subaltern speak?*” *Subaltern* di sini dapat dipahami sebagai pihak inferior. Istilah ini pertama kali diadopsi oleh Antonio Gramsci untuk mengacu pada kelompok-kelompok di dalam masyarakat yang berkedudukan sebagai objek hegemoni; Ashcroft, *op.cit.*, hlm. 215.

Dominasi laki-laki kembali muncul di dalam bab “Sekata Singgah,” tidak sekadar atas perempuan secara khusus, tetapi juga atas anak,

Alkisah, ada seorang bayi merah muda. Bayi itu tahu, merah muda adalah bukan merah, bukan pula putih, tapi sebuah kualitas kromatik lain lagi, warna tersendiri. Suatu hari ia terbangun pagi-pagi, dan terkejut ketika berkaca, astaga, aku tambah putih, seperti bapakku, serunya di kaca. Merah mudaku hilang! Ke mana perginya warna merah mudaku? Warna manis itu, yang bukan anggrek bulan atau mawar, tapi kemboja, bunga kuburan. Anak itu seketika tahu (hlm. 201).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa bayi yang lahir dari sepasang manusia memiliki kualitas gabungan antara putih dan merah, yaitu merah muda. Hanya saja, yang kemudian tampak adalah menjadi dominannya salah satu warna, yaitu putih. Apabila dikaitkan dengan bagian lain, “Bapakku anggrek bulan, putih dari hutan. Ibuku mawar merah di taman, dekat pagar pekarangan. Bertemu suatu pagi di pelabuhan. Melahirkanku. Bayi merah muda kemboja. Bunga kuburan (hlm. 1),” warna putih mengacu pada laki-laki atau bapak. Dengan begitu, dapat dipahami bahwa bayi merah muda atau seseorang pada umumnya semakin lama cenderung menjadi putih dan kehilangan kualitas merah ibunya. Kecenderungan tersebut tidak dipahami sebagai seseorang yang seiring perjalanan waktu menjadi semakin mirip atau bahkan sama dengan bapaknya secara fisik, tetapi mengacu pada kenyataan bahwa ia cenderung terseret, mengikuti, dan mengamini aturan laki-laki.

Sebagai perlawanan atas dominasi laki-laki dan logika tersebut, di dalam bab “Hutan Sehabis Hujan” *Cala Ibi* menyatakan,

Pada awalnya adalah bukan Kata, tapi Rasa. Adalah Rasa Pertama yang kemudian melahirkan Pikiran Pertama menjadi Kata Pertama yang terucap Lidah Pertama. Kau diam tak berkata-kata. Membayangkan Lidah Pertama yang mengucap kaf dan nun, jadilah, maka jadilah semesta. Mambayangkan semua mungkin jadilah, yang tersimpan dalam Ibu Semua Kitab” (hlm. 225).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa yang pertama dan utama adalah rasa, bukan kata. Rasa pertama itulah yang melahirkan pikiran dan kata pertama, dan secara otomatis dapat dinyatakan bahwa pikiran atau logika adalah produk rasa. Lebih lanjut, kata pertama kaf dan nun yang terucap oleh lidah pertama pun tersimpan di dalam ibu semua kitab, bukan bapak semua kitab. Dalam kaitannya dengan *Cala Ibi*, hal tersebut lagi-lagi memberi penegasan untuk membaca *Cala Ibi* dengan rasa dan “cara perempuan,” bukan dengan logika dan “cara laki-laki.”

b. Dunia Mimpi dan Dunia Nyata

Pertanyaan berkaitan dengan yang nyata dan yang tidak nyata menjadi salah satu hal yang hadir di sepanjang pembacaan *Cala Ibi*. Hal tersebut, seperti telah dibicarakan pada bagian-bagian sebelumnya, disebabkan oleh kisah *Cala Ibi* yang dalam cara pandang umum memang tampak berada di dalam tegangan antara dunia nyata dan dunia mimpi. Pada awalnya, Maya melakukan penolakan terhadap mimpi,

Aku lalu lupa mimpi itu ... Lagi pula, aku jarang bermimpi, walaupun muncul di malam hari, mimpi itu hilang di pagi hari. Aku tak ingat mimpi-mimpiku. Seperti bapakku, aku tak memedulikan mimpi, tahu mimpi itu ada, tapi tak peduli. Kami makhluk rasional, aku telah lahir dari belahan kepalanya, seperti Athena. Dunia nyata hanya ada di pagi hari, ketika sadar, bukan taman bunga-bunga tidur, begitu bapakku berkata suatu kali, setengah memarahi, ketika mendapati ibuku tengah duduk menceritakan sebuah mimpinya pada Bibi Tanna (hlm. 8).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa penolakan Maia terhadap mimpi dilatarbelakangi oleh nilai-nilai dan logika maskulin yang selama ini diturunkan oleh bapaknya kepadanya. Kondisi Maya yang demikian pada dasarnya sejalan dengan kondisi pembaca *Cala Ibi* yang merasa asing dengan dunia mimpi sehingga menimbulkan semacam kebingungan dalam memahami dunia *Cala Ibi*.

Tetapi, Maya tidak seterusnya melakukan penolakan atas mimpi karena pada akhirnya ia menuliskan mimpi-mimpinya ke dalam buku hitam untuk kemudian menulisnya ulang ke dalam buku kopi. Pada akhirnya, ia pun memahami, “Aku menatap buku kecil dalam genggamanku, tak berharap akan ada sebuah cerita di dalamnya, tak lagi berkeluh-kesah, mengapa sih ada mimpi segala. Sebab mesti saja” (hlm. 133). Lebih lanjut, seperti telah diketahui, dunia nyata di dalam *Cala Ibi* membentuk delapan bab bingkai-Maya, sedangkan dunia mimpi membentuk enam belas bab bingkai-Maia, dan keduanya saling berkaitan membentuk angka delapan tanpa awal dan akhir. Dengan begitu, komposisinya di dalam dua puluh empat bab *Cala Ibi* adalah sepertiga untuk dunia nyata dan dua per tiga untuk dunia mimpi, dan kondisi tersebut menggambarkan kondisi kejiwaan seseorang.⁶¹ Berkaitan dengan hal tersebut, Maya menyatakan, “Sungguh sebuah ironi manis: ketika tertidur, seseorang sedang paling sadar. Sungguh manis, ketaksadaran jauh lebih sadar daripada kesadaran—selalu sadar setiap saat, sedang kesadaran hanya sadar sesaat-saat” (hlm. 193). Dalam kaitannya dengan pembacaan *Cala Ibi*, ketika pembaca menerima yang tampak sebagai dunia nyata dan dunia mimpi *Cala Ibi* sebagai sesuatu yang “mesti saja,” kebingungan pun akan menemukan titik terang. Pertentangan antara dunia nyata dan dunia mimpi di dalam *Cala Ibi* pada akhirnya tidak dipahami sebagai dua hal yang berbeda, bertolak belakang, dan tidak dapat disatukan, melainkan dua hal yang saling mengisi, seperti halnya Maya dan Maia yang saling mengisi dengan saling mengisahkan kisah masing-masing. Mimpi adalah kenyataan yang terjadi di dalam kehidupan sehari-hari,

⁶¹ Di dalam psikoanalisis dinyatakan bahwa kesadaran manusia bagaikan puncak gunung es di atas permukaan air, sedangkan ketaksadarannya adalah sisanya yang berukuran lebih besar dan berada di bawah permukaan air; dapat dilihat pada Calvin S. Hall dan Gardner Lindzey, *Introduction to Theories of Personality* (Singapore: John Willey & Sons, Inc., 1985), hlm. 146.

dan kenyataan pun tidak jarang bagaikan mimpi ketika kenyataan tersebut terjadi tidak seperti atau bahkan melebihi yang diharapkan.

c. Awal dan Akhir

Di dalam *Cala Ibi*, awal dan akhir sebagai dua hal yang bertolak belakang dipertanyakan kembali, “Sepanjang malam ia tak tidur, tahu takkan bisa tertidur, hingga langit di atas kepalanya menukar warna hitam itu jadi jingga merah biru ungu. Awal sebuah hari, atau akhir hari, ia tak pasti. Esok hari, tanah akan kembali coklat, gunung hijau, samudera terbiru. Awal dari sebuah akhir, ataukah akhir dari sebuah awal. Ia tak pasti (hlm. 57).” Melalui kutipan tersebut tampak bahwa awal dan akhir yang memiliki kepastiannya masing-masing menjadi tidak pasti ketika keduanya disandingkan, “awal dari sebuah akhir, ataukah akhir dari sebuah awal.” Pada bagian lain, “Kutuk atau berkah, betapa tipisnya, siapa gerangan yang tahu? Luka atau bahagia, betapa tipisnya, di mana awal bahagia di mana akhir luka. Mengapa bahagia seorang anak menjadi luka orang tua? Memberkahi duka, mendukai berkah. Di mana anak berawal orang tua berakhir?” (hlm. 82). Kutipan tersebut memberi penegasan “betapa tipisnya” garis pembeda awal dan akhir dengan menggunakan metafora hubungan orangtua dan anak. Luka seorang anak berakhir pada saat ia lepas dari orangtuanya, seperti yang terjadi pada Maia ketika berhasil meruntuhkan pagar besi bapaknya pada bab “Runtuhnya Pagar Besi,” dan ia pun bahagia dengan mengawali jalan hidup yang dipilihnya sendiri. Sebaliknya, hal tersebut adalah akhir kebahagiaan dan awal luka orangtua karena mereka tidak lagi memiliki kuasa penuh atas anak, seperti tampak pada ibu Maia yang menangisi Maia, “Kau melihat dua siluet di balik jendela. Bapak dan ibumu, berdiri bersisian menatapmu. Dua siluet gelap, namun kau bisa melihat kilatan cahaya memantul di pipi ibumu, apakah itu air mata ...

duka ataukah bahagia, kau tak bisa menerka yang dirasanya” (hlm. 143). Pada bagian lain, Maya pun kembali menegaskan, “Akhir bagi mereka, awal bagiku” (hlm. 154).

Ketidakpastian dan tipisnya batas awal dan akhir tersebut adalah kondisi pembacaan *Cala Ibi*. Pembaca pada awalnya dibuat bingung dengan kerumitan struktur kisahnya, “Percayatidakpercayatidak. Sedang jarum jam terus berdetak tiktaktiktak, aku menatap lesu jam di lenganku. Berhenti, terus, berhenti, terus ... Tapi entah siapa yang pernah bilang, bingung adalah sebuah rasa, awal yang baik. Ataukah akhir” (hlm. 129) dan “Misteri berlapis misteri kian banyak ketika kau kian jauh berlapis, ketika kau mengira telah hampir mencapai akhir, ternyata kau baru saja menuju awal” (hlm. 267—268).” Hal tersebut berkaitan dengan kisah *Cala Ibi* yang pada akhirnya diketahui membentuk garis-waktu kisah berupa angka delapan, sehingga awal bingkai-Maya adalah akhir bingkai-Maya, dan sebaliknya secara terus-menerus. Lebih lanjut, kebingungan di dalam pembacaan *Cala Ibi* ternyata tidak hanya terjadi di awal, melainkan juga di akhir, “Dan jangan mengira, jangan pernah mengira kelak akan tahu. Kau takkan pernah tahu ... di akhir yang ada hanyalah ketaktahuan, seperti di awal” (hlm. 230), karena setelah memahami kisahnya pun, pembaca masih menghadapi sejumlah pertanyaan tentang struktur dalam atau isi *Cala Ibi*. Meskipun demikian, seperti halnya hadirnya dunia nyata dan dunia mimpi, kondisi tersebut menjadi salah satu dari sejumlah gagasan *Cala Ibi* tentang kenyataan yang tidak jarang tampak sedemikian aneh dan tak terperi, seperti cinta,

Tiba-tiba ia berbalik, menatapmu yang sedang diam-diam menatapnya, seperti tatapannya padamu sesaat lalu. Seakan kau dan dia bertukar tempat, jadi awal jadi akhir, tak usai. Kau dan dia saling bertatap beberapa saat, dengan rasa yang sulit dimengerti, semacam rasa yang bukan duka bukan bahagia, bukan cinta. Namun sesuatu

yang terus-menerus, mengawali akhir mengakhiri awal yang dinamai manusia sebagai cinta, lebih dari kehendak kata itu, takkan pernah usai (hlm. 175).

4. Model Cakrawala

Analisis pada bagian sebelumnya memperlihatkan bahwa model oposisi biner di dalam *Cala Ibi* tidak sepenuhnya bermuara pada penegasan atas pertentangan, melainkan lebih pada gagasan penyatuan. Dengan kata lain, perbedaan ada tidak untuk saling mengalahkan atau melenyapkan, tetapi untuk saling melengkapi dan mengisi. Di dalam *Cala Ibi*, penyatuan dua hal yang bertentangan tersebut disimpulkan dengan cakrawala, “Ilusi, khayali, tak nyata, tak benar-benar ada. Seperti cakrawala seperti naga atau kuda bertanduk satu di kepala. Seperti nama suku Indian di Amerika Tengah yang telah tak ada. Fantasmagoria” (hlm. 6). Seperti kita ketahui, cakrawala adalah garis khayal yang menyatukan bumi dan langit. Sebagai garis khayal, cakrawala tentu tidak tersentuh, tetapi tetap ada, “Garis tipis itu bahkan tak ada, namun menyimpan sesuatu di baliknya. Ada” (hlm. 55), “Matamu sedang mencari cakrawala. Kau menerka letaknya, ada di sana, di seberang garis pantai, rebah di bawah titik-titik bintang terendah. Ada di antara, namun tak kentara” (hlm. 180). Tidak sekadar menyimpulkan penyatuan oposisi biner, cakrawala di dalam *Cala Ibi* sekaligus memberikan pemahaman bahwa segala bentuk perbedaan adalah sesuatu yang “mengingatkanku pada cakrawala. Ilusi bagi mata manusia, tak benar-benar ada, maya....” (hlm. 179).

Melalui model cakrawala tersebut, hadir pula pemahaman yang lebih baik tentang Ujung dan Tepi, “Karena di cakrawala, ujung langit dan tepi bumi bertemu. Sedang keduanya jauh terpisah. Kau tiba-tiba teringat sebuah kisah cinta” (hlm. 180). Sepanjang pembacaan *Cala Ibi*, diakui atau tidak, pembaca terus-menerus

terusik oleh kedua nama Ujung dan Tepi. Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Tepi dan Ujung mewakili bumi yang identik dengan perempuan (*Mother Earth*) dan langit yang identik dengan laki-laki (*Father Sky*). Perbedaan keduanya tidak bermuara pada keterpisahan, melainkan saling melengkapi, karena bumi tidak akan disebut bumi jika tidak ada langit, begitu pula langit tidak akan disebut langit jika tidak ada bumi.⁶² Apabila ditarik lebih jauh, nama Ujung dan Tepi tidak berbias gender dan bisa saja saling dipertukarkan. Lebih lanjut, meskipun keduanya di dalam *Cala Ibi* mewakili laki-laki dan perempuan, Ujung dan Tepi bukanlah oposisi biner, karena antonim “ujung” adalah “pangkal,” sedangkan antonim “tepi” adalah “pusat.” Dengan begitu, Ujung dan Tepi pun dapat dikatakan mewakili hal-hal yang bukan pangkal dan pusat, atau dengan kata lain, bukan falogosentris. Di dalam *Cala Ibi*, penyatuan tersebut semakin tampak di dalam percintaan antara Ujung dan Tepi di dalam bab “Ujung dan Tepi,”

Tawamu lalu surut, tanganmu menyingkap rambut ke belakang telinga. Kau mendengar suara lain. Datang samar dari dalam kabut dari balik pepohonan dan semak. Suara perempuan dan lelaki, Ujung dan Tepi. Di antara kesik dedaunan, angin berdesauan mengalirkan sepasang suara. Suara yang purba, ketika manusia belum menemukan bahasa, ketika cinta belum sebuah kata yang terucap lidah, dan setubuh belum dinamai (hlm. 160).

yang kemudian melahirkan bayi, “Di hening malam terdengar tangis bayi pecah di udara” (hlm. 172), pada bab “Ilalang.”

5. Model Lingkaran

Untuk melengkapi model-model di atas yang bermuara pada penyatuan, di dalam *Cala Ibi* hadir pula model lingkaran.⁶³ Pada bagian awal bab “Tuah Tanah,” Cala

⁶² Senada dengan konsep *deferrance* Derrida, sesuatu ada karena ada sesuatu yang lain, seperti “damai” ada karena “perang,” “siang” ada karena “malam,” dan sebagainya.

⁶³ Lingkaran adalah simbol totalitas, kesempurnaan, kesatuan, dan keabadian, ketetapan sekaligus perubahan; selengkapnya dapat dilihat pada Jack Tresidder, *Dictionary of Symbols: An*

Ibi membawa Maia terbang mengitari pulau, “Kau dibawa terbang berputar mengelilingi pulau. Dari pelabuhan memutar ke belakang gunung, tiga ratus enam puluh derajat penuh, dan kembali ke titik itu. Entah berapa kali kau dibawa terbang melingkar-lingkar. Kalian berkitaran seperti bulan, dan setiap lingkaran perjalanan adalah pergantian pemandangan. Tampakkan kesilaman” (hlm. 50). Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa setiap gerak maju Cala Ibi dan Maia, “setiap lingkaran perjalanan,” memiliki konsekuensi “pergantian pemandangan” dan “tampakkan kesilaman,” atau dengan kata lain, gerak mundur, yaitu sejarah Maluku, Halmahera, dan Ternate. Hal yang demikian merupakan gambaran pembacaan *Cala Ibi*, setiap kali pembaca bergerak maju dari satu halaman ke halaman berikutnya maka yang terjadi adalah sekaligus gerak mundur karena terus-menerus menemui kata, frasa, kalimat, dan peristiwa identik. Pada dasarnya, pola gerak yang demikian adalah panduan pembacaan yang diberikan *Cala Ibi*, seperti dipertegas pada bab “Rumah Siput Berpaku,”

Kau berdiri, menatap isi sepetak dunia lama di balik kaca, relik-relik masa lalu berkomunikasi dengan kinimu, memancar dengan anahnya [...] Menarikmu (kau yang tak pernah benar-benar melihat isi lemari itu, bolak-balik tak peduli, begitu saja melewati). Hingga malam ini, segala yang ada telah lewat mengalir seperti sungai, apa-apa yang lewat hanyut, bagai menemukan muara (hlm. 83).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Maia pada akhirnya memberikan perhatian penuh pada isi lemarnya, “sepetak dunia lama,” setelah sekian lama tak peduli dan begitu saja melewati. Maia pun merasa bahwa segala yang telah lewat bagaikan menemukan muara, ketika “relik masa lalu berkomunikasi dengan kinimu,” seperti kata Cala Ibi, “Karena tanpa reruntuhan itu, tanpa ini semua, kau takkan pernah ada [...] Karena ini buku Dari Mana, sambungnya lagi (hlm. 66). Dengan begitu, pemahaman atas kekinian setiap manusia, bagaimana pun, tidak bisa lepas

Illustrated Guide to Traditional Images, Icons and Emblems (San Francisco: Chronicle Books, 1998), hlm. 108.

dari kelampauannya, dan setiap pengulangan di dalam *Cala Ibi* bukanlah sekadar pengulangan, tetapi panduan pembacaan untuk menemukan gagasan-gagasan utamanya yang kelak akan bermuara pada pemahaman terhadap *Cala Ibi*.

Model lingkaran di dalam *Cala Ibi* tidak hanya hadir dalam bentuk yang eksplisit seperti di atas, tetapi juga implisit, seperti yang muncul di dalam diskusi antara Maya dan rekan-rekan kerjanya pada bab “Sekata Singgah,”

Prometheus? [...] ia si pencuri api dewa-dewa untuk manusia. Lalu kepala dewa, Zeus, menghukumnya. Ia digantung terikat rantai dengan kaki di atas kepala di bawah, setiap hari ada seekor elang datang mematuki hatinya. Hati yang mengutuh lagi di malam hari, dan elang kembali datang mematuki hatinya, begitu seterusnya. Berulang tanpa akhir, seperti nasib semesta, tragedi yang pernah diperingatkan Nietzsche⁶⁴ (hlm. 112).

Mitologi Yunani tentang Prometheus juga memiliki model lingkaran. Siksaan yang dialaminya terus berulang tanpa akhir, semacam “siksaan” yang mungkin juga dialami pembaca sepanjang pembacaan *Cala Ibi*. Hadirnya kisah Prometheus tersebut apabila ditinjau lebih jauh tidak sekadar memperlihatkan model lingkaran di dalam *Cala Ibi*, tetapi sekaligus memberi penegasan bahwa “siksaan” pembacaan adalah konsekuensi yang ditanggung pembaca untuk mendapatkan “api dewa-dewa,” yang dapat dipahami sebagai segala bentuk pengetahuan, yang tentu saja bermuara pada pemahaman terhadap *Cala Ibi*. Model lingkaran dalam bentuknya yang implisit juga hadir di dalam bab “Mengibu-Anak,”

Dan hisapan keajaiban yang lain lagi. Kau rasa, kalimat-kalimat itu ditujukan padamu, atautkan kau yang menunjukan kalimat-kalimat itu. Kau rasakan ajaib itu: sekan mengalami menjadi keduanya, kau sang ibu, kau bayi perempuan itu. Kau ibumu, kau anak ibumu, kau ibu anakmu, kau ibu ibumu, kau ibu dari ibu ibumu, kau para ibu

⁶⁴ Bentuk-bentuk pengulangan tanpa akhir di dalam *Cala Ibi* pada dasarnya adalah sebuah *eternal return*, yang dikenal sebagai salah satu konsep Nietzsche. Secara sederhana, konsep tersebut menyatakan bahwa alam semesta terdiri atas materi yang terbatas, yang telah dan akan berulang terus-menerus dalam bentuk yang mirip; selengkapnya dapat dilihat pada http://en.wikipedia.org/wiki/Eternal_return dan <http://en.wikipedia.org/wiki/Nietzsche>, diunduh 1 Juni 2008.

perempuan pendahulu, kau telah ada sejak berabad-abad lalu. Kau anak dari dalam tubuhmu, kau anak yang sedang terlelap dalam pangkuanmu, kau anak-anak yang belum lagi terlahir dari rahimmu, kau anak-anak yang belum lagi dari rahim anak-anakmu. Kau anak. Kau ibu (hlm. 177).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa *Cala Ibi* lagi-lagi menghadirkan bentuk yang tidak memiliki awal-akhir atau ujung-pangkal, seperti yang tampak pada garis-waktu kisah berupa angka delapan. Meskipun di dalam kutipan tersebut yang tampak adalah peristiwa antara dua perempuan, hal tersebut pada dasarnya berlaku secara umum pada manusia karena setiap anak tumbuh dewasa untuk kemudian menjadi orangtua dan memiliki anak yang kelak juga akan tumbuh dewasa untuk memiliki anaknya sendiri dan seterusnya. Jadi, setiap manusia adalah anak dan orangtua sekaligus.

6. Model Angka Empat dan Delapan

Berbeda dengan model-model lain yang kehadirannya bermuara pada pemahaman isi *Cala Ibi*, model angka empat seolah hadir di sejumlah bagian tanpa memperlihatkan fungsi tersebut. Kata “empat” di dalam *Cala Ibi* bisa melekat di mana saja tanpa memperlihatkan benang merah hal-hal tersebut: pada bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku,” “empat” mengacu pada jumlah orang, “**Empat** serdadu berseragam duduk mendengarkan di sudut foto” (hlm. 2) dan “Para lelaki dulu menikah **empat-empat**, aku punya **empat** nenek” (hlm. 2); pada bab “Mutiara Laila,” mengacu pada usia, “Laila seharusnya masih cadel, umurnya belum **empat** tahun dan semestinya sedang terlelap di kamar sebelah. Tapi lafalnya huruf r sempurna malam itu” (hlm. 18); pada bab “Tuah Tanah,” mengacu pada jumlah marga dan kerajaan, “Selama dua puluh tahun, **keempat** marga Tobona, Tabanga, Toyo dan Tubo, hidup bersama tanpa pernah saling bertemu” (hlm. 51) dan “Muncullah Kerajaan Raja **Ampat** Ternate-Tidore-Bacan-

Jailolo” (hlm. 59), yang kemudian disimpulkan dalam situasi peperangan dan tari Cakalele,

Ketika tanah, tumpah darah.

Empat Raja. **Empat** bangsa Eropa.

Empat yang datang satu-satu. **Empat** berganti satu demi satu.

Empat kehendak untuk kuasa. (hlm. 64)

Dan manusia-manusia di atas negeri menari Cakalele. Tari amuk-setan. **Empat** berhadap-hadapan. **Empat** putih **empat** coklat, menari perang dengan siasat [...] Dan betapa anehnya mereka menari. Jari-jari putih coklat para penari saling berjemputan, bertautan, badan-badan mereka saling berdekapan. Kemudian saling bertabrakan, berhantaman, bersandungan. Mereka bertukar-tukar pasangan lawan dan kawan. Satu lawan satu. Dua lawan satu. Dua kawan satu. **Empat** lawan dua. Satu kawan satu. Satu yang menari sendiri, melukai diri. **Empat** penari yang kian berpusing seperti gasing, jari-jemari saling menukarpasang sekutu dan pesaing. **Empat** yang berlesatan, bersesatan, berkelindan: lawan dan kawan, kekuasaan dan perlawanan, ketertindasan dan kebebasan, dalam tarian amuk setan [...] Begitu lama para lelaki menari perang, Cakalele yang berganti penari-penari, generasi demi generasi, abad demi abad. dalam gerakan-gerakan yang sama, perhitungan angka-angka lama. Tarian amuk setan dalam lingkaran setan tak berkesudahan: kesilaman, kekinian, masa depan (hlm. 65)

dan pada bab “Pleiad, O Pariama,” mengacu pada tahun, “Chef diam beberapa saat. Ia menyulut sebatang rokok, korek api menyalakan wajahnya sesaat, bapakku meninggal **empat** tahun lalu, dalam koma [...]” (hlm. 209). Dari sejumlah kemunculan “empat” tersebut, hanya pada bagian tari Cakalele-lah yang menghadirkan pemahaman, yaitu penegasan terhadap model oposisi dan lingkaran yang tak berkesudahan.

Diakui atau tidak, kemunculan “empat” di sejumlah bagian tersebut, menimbulkan tanda tanya tersendiri berkaitan dengan fungsinya. Meskipun demikian, hal tersebut tentu tidak bisa diabaikan begitu saja mengingat panduan pembacaan *Cala Ibi* menyatakan bahwa setiap pengulangan perlu mendapat perhatian. Lebih lanjut, karena tidak ada hasil yang memuaskan apabila usaha pemahaman “empat”

hanya dipusatkan pada “empat,” penelusuran perlu diarahkan ke angka delapan terlebih dulu. Kemunculan “delapan” di sejumlah bagian, meskipun pada awalnya tetap menimbulkan pertanyaan, tampak lebih terarah daripada “empat.” Pada bab “Sekata Singgah,” salah satu rekan kerja Maya, Keita Mutsuko, mengisahkan lelucon tentang siput,

Ia bangun di sebuah Minggu pagi, membuat kopi sambil menonton tivi dan membuka-buka koran. Ingin bermalas-malasan saja hari itu, menonton siaran tinju. Tiba-tiba terdengar ketukan di pintu rumahnya—yang masih dalam cicilan. Ia malas pergi ke pintu, tapi berjalan juga ke sana sambil mengumpat. Ketika pintu terbuka, ia tak melihat siapa-siapa di sana. Hatinya kesal. Hanya kelihatan seekor siput di atas keset bertuliskan *welcome*, menatapnya dengan mata tinggi terangkat. Dengan sebal, ia mengangkat si siput dan melemparnya jauh-jauh ke luar pagar, mungkin sampai ke lapangan di depan rumahnya. Ia lalu kembali masuk ke rumah, melanjutkan bermalas-malasan di hari Minggu. Setahun, dua tahun, tahun-tahun berlalu ... **Delapan** tahun kemudian, di sebuah Minggu pagi, si lelaki bujang bangun, membuat kopi sambil menonton tivi dan membuka-buka koran. Ia ingin bermalas-malasan saja hari itu menonton siaran tinju. Tiba-tiba terdengar ketukan di pintu rumahnya—cicilannya belum selesai. Ia mendiamkan, terus menunduk di depan koran menekuni iklan. Ketukan terdengar lagi, kali ini lebih bertubi-tubi. Dengan malas ia membuka pintu. Ia tak melihat ada siapa-siapa, kecuali seekor siput di atas keset. Di antara huruf-huruf *welcome*, siput itu menatapnya dengan mata tinggi terangkat, sambil berteriak sengit, heh, tadi itu apa-apaan sih! (hlm. 106).

Kisah tentang siput tersebut dapat dipahami sebagai bentuk relativitas, yang tentu memiliki kaitan dengan *Cala Ibi* karena memberi gambaran tentang “dunia antara,” seperti cakrawala. Lebih lanjut, yang juga tidak kalah menarik, di dalam kisah tersebut memuat “delapan tahun kemudian.” Hal tersebut pada awalnya tentu sesuatu yang biasa karena untuk kisah seperti itu setiap orang bisa mengatakan sesukanya tentang jumlah tahun yang telah berlalu. Hanya saja, muncul pertanyaan ketika “delapan” kembali hadir pada bagian lain,

Sembilan digit, 123.580.888, seruku pada Chef yang mampir suatu siang. Aku dan Dudi asistenku tengah berhitung taksiran angka keuntungan tiga konferensi dalam seminggu. Ia suka singgah untuk alasan yang tak jelas, masuk melihat-lihat saja, lalu keluar lagi.

Chef, sembilan digit sempurna, aku mengetukkan jari pada kertas dengan ceria, tercengang-cengang dengan deretan angka di kertas sembari berkata takjub, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, itu tiga angka prima, dan banyak **delapan** ... (hlm. 121).⁶⁵

Pada kutipan tersebut tampak bahwa “delapan” menjadi angka yang muncul berulang-ulang, tetapi tetap tanpa penjelasan. Hanya saja, hal tersebut tetap menarik perhatian, seperti yang dinyatakan Maya, “Bahkan angka-angka tampak indah, apa ya, tapi ada sesuatu dengan angka **delapan**, hmm...” (hlm. 122).

Hadirnya “delapan” yang tanpa penjelasan juga muncul pada bagian lain,

Berada di antara arus kerabat dan teman yang berdatangan. Aku mengantarkan beberapa ke kamar bayi, melihat dari jendela.

[...]

—menggemaskan—

Maksudmu, mengenaskan? kataku pada sepupu lelaki di dekatku. Mereka seperti petinju di ronde **kedelapan**, kataku padanya, suka nonton berita kriminal nggak, lihat, mirip maling babak-belur habis dipukuli (hlm. 186).

Meskipun seolah tidak menghadirkan pemahaman, pengulangan “delapan” tersebut pada dasarnya adalah panduan yang mengarahkan pembaca untuk terus memerhatikan “delapan.” Pada bab “Jatuh” dan “Ujung dan Tepi,” Maia melihat Cala Ibi bergelung membentuk angka delapan dan menggambar angka delapan di udara,

Naga itu tak apa-apa, masih ada di bawah sana, meski ia diam saja [...] Kau diam menatapnya yang sedang berdiam dalam bentuk yang tak kau mengerti. Ia tengah bergelung, meliuk seperti angka **delapan**, menggigit ujung ekornya sendiri.

Di matamu, naga itu tiba-tiba tampak datar. Wujudnya begitu datar berlatar langit malam di bawah sana, bahkan bintang dan bulan tampak datar, tanpa tinggi tanpa isi, nisbi, dua dimensi ... (hlm. 44)”

Naga mengangkat satu cakar, jarinya bergerak mengikuti alur terbang kunang-kunang, menggambar di udara, tak lagi bicara. Kau menatap terbang kunang-kunang, menatap ketidakpastian dirinya, mengikuti arah terbangnya. Sesaat kau melihat kepastian dalam gerakan terbang naik turun itu. Ada keteraturan. Ia terbang dalam

⁶⁵ Deret 12358 di dalam kutipan tersebut dikenal sebagai deret Fibonacci, yaitu deret angka yang masing-masing angkanya terbentuk dari penjumlahan dua angka sebelumnya; dapat dilihat pada http://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci_number, diunduh 1 Juni 2008.

lingkaran, tepatnya dua lingkaran, seperti angka **delapan**. Dan tangn naga menggambar angka itu di udara berulang-ulang. Tapi kau tak pasti. (hlm. 162)

Bentuk “delapan” Cala Ibi di dalam kutipan-kutipan tersebut masih tidak menghadirkan pemahaman tentang “delapan” itu sendiri. Hal tersebut kemudian menjadi jelas ketika Maia melihat yang dilakukan Ujung pada bab “Karnaval Nokturnal,” “Kau melihat sekilas guratan Ujung di tanah. Angka delapan, digurat berulang-ulang. Kau teringat sesuatu dan berbalik menjauh dari situ” (hlm. 243). Pada akhirnya, diketahui bahwa pengulangan delapan pada sejumlah bagian *Cala Ibi* tersebut bermuara pada bentuk garis-waktu kisah *Cala Ibi*. Bentuk yang demikian pun mendapat penjelasan dari Ujung pada bab “Surat dan Tanda Terakhir,”

Dia, Ujung menggaruk tengkuk, seakan memilih kata yang tepat, atau mungkin segan dengan apa yang akan diucapkannya, dia sedang memperlihatkan konflik dimensi untukmu, dengan cara menyembulkan kepalanya melewati tubuhnya yang menekuk, melingkar menggigit ekor—

Konflik apa?

Konflik dimensi, Maia, bukan konflik apa. Kelahi ruang versus datar. Tiga dimensi versus dua dimensi.

Apa maksudmu?

Ia sedang menyangkal dua dimensi kenyataannya, menyangkal takdir dirinya, Ujung diam sejenak, menghela nafas panjang, naga memang hewan keras kepala meski versi manusianya lembut hati.

Ujung meraih sebuah kerikil, menggurat-gurat tanah di depannya [...] Naga, dalam gaya yang sama, bergelung ke belakang menggigit ekornya sendiri. Bentuk angka **delapan** misterius itu.

[...]

Mengapa naga ini bergelung seperti itu di atas tanah, memberi kesan ada rongga dan relung di antara gelung tubuhnya, mencipta ilusi bahwa dia ada dalam ruang, padahal kenyataannya ia rata serataratanya, dua dimensi?

Dunia, yang kita percayai sebagai kenyataan, semesta ini—ia diam tiba-tiba, kau rasa ia membatalkan ucapannya. Ia berdehem keras, tapi dengar kataku, Maia, tak ada yang benar-benar datar. Cermin, kaca, benda-benda yang paling tipis sekalipun, selebar kertas misalnya, lembar-lembar ini, tak pernah sedatar yang kita kira [...] Kenyataan yang tak nyata ini, ketaknyataan yang nyata (hlm. 266).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa *Cala Ibi* yang bergelung membentuk angka delapan memberikan pemahaman tentang konflik dimensi. Konflik dimensi di sini tidak dipahami sebagai sekadar konflik antara dua dan tiga dimensi, tetapi sekaligus sebagai konflik di dalam *Cala Ibi* berkaitan dengan bingkai-Maya dan bingkai-Maia, serta konflik yang dialami pembaca dalam memahami kedua dunia tersebut dan merumuskan dunia *Cala Ibi*.

Pemahaman terhadap “delapan” di dalam *Cala Ibi* tersebut menghasilkan pemahaman pula terhadap “empat.” Seperti diketahui bahwa “delapan” adalah “empat dikali dua,” dan “empat” adalah “delapan dibagi dua.” Hubungan antara “delapan” dan “empat” tersebut memunculkan kesan “dua hal yang menjadi satu” dan “satu hal yang menjadi dua” yang kembali memberi penegasan tentang gagasan penyatuan,⁶⁶ seperti yang tampak pada model cakrawala dan lingkaran.

7. Model Jendela

Model jendela tidak hadir secara eksplisit di seluruh bab *Cala Ibi*, tetapi hanya pada bab “Mutiara Laila” dan “Sang Naga.” Pada bab “Mutiara Laila” dikisahkan bahwa pada suatu malam Maia didatangi keponakannya, Laila, “Aku kan sudah sering ke sini malam-malam begini, kata Laila. Cuma bedanya, malam ini aku datang lewat jendela, dan kali ini aku datang manis sekali [...]” (hlm. 21—22). Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa kedatangan Laila ke kamar Maia bukanlah untuk kali pertama, ia sudah sering melakukan hal itu. Hanya saja, malam itu Laila datang lewat jendela. Hal tersebut juga memberi pemahaman

⁶⁶ Delapan adalah simbol keseimbangan kosmik, pembaruan, dan kelahiran kembali, segi delapan menjembatani segi empat dan lingkaran, kombinasi stabilitas dan totalitas, sedangkan empat adalah simbol kemenyeluruhan, ketersebaran, kemahakuasaan, soliditas, organisasi, kekuatan, orang pandai, keadilan, stabilitas, dan bumi; selengkapnya dapat dilihat pada Tresidder, *op.cit.*, hlm. 164 dan 192.

bahwa kedatangan Laila pada waktu-waktu sebelumnya selalu lewat pintu, bukan jendela. Untuk melengkapi peristiwa kedatangan lewat jendela tersebut, pada bab “Sang Naga” hadir peristiwa kepergian lewat jendela, “Kita akan terbang lewat jendela, kata naga, menuju malam ke mana-mana, jatuh tak ke mana-mana. Mari pergi!” (hlm. 32). Kedua peristiwa yang memperlihatkan peristiwa datang-pergi dan masuk-keluar lewat jendela tersebut pada dasarnya adalah gambaran situasi sekaligus panduan pembacaan *Cala Ibi*, pemahaman terhadap *Cala Ibi* hanya dapat diperoleh apabila pembacaan dilakukan lewat “jendela” atau dengan cara khusus sesuai panduan *Cala Ibi*, bukan lewat “pintu” atau cara umum. Tidak sebatas itu, kedatangan Laila ke kamar Maia menjadi titik awal petualangan Maia,

Kau menoleh ke arah jendela. Daun jendela telah terbuka, membingkai langit malam segi empat. Kau mencari bintang, bulan, arakan awan. Tak ada. Hanya tampak hitam yang berdiam (adalah gelap malam yang menyingkapkan bintang-bintang jauh yang tak kelihatan di siang hari, kau belum lagi tahu)”

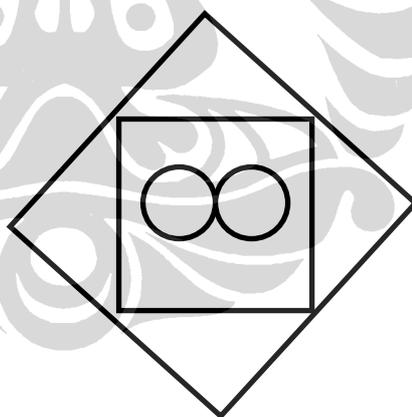
Sebab aku bernama malam, terdengar Laila berkata tiba-tiba, suaranya datang seperti gema.

Kau menatap anak kecil di cermin itu, dan melihat malam di wajahnya. Malam-malammu. Malam-malam tak bertepi, sungai-sungai panjang, jam-jam meresah, berjarum bertiktok menusukkan waktu ke ulu, seprai kusut oleh tubuh yang tak bisa berdiam, tetes air dari keran yang menyiksa pendengaran, tak manisnya insomnia, tak manisnya mengingat lupa, tak manisnya rasa sesak, asinnya garam air mata, beningnya seperti kaca... (hlm. 22).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Maia merasa tersiksa setiap malam. Meskipun demikian, malam (Laila) pula yang “menyingkap bintang-bintang jauh yang tak kelihatan” yang dapat dipahami sebagai segala bentuk pengetahuan Maia tentang dirinya sendiri yang kelak diperoleh Maia dalam petualangannya bersama Cala Ibi. Hal tersebut juga berkaitan dengan mimpi-mimpi, sebagai sesuatu yang identik dengan malam, di dalam kehidupan Maya

yang pada awalnya begitu mengganggunya, tetapi kemudian ditulisnya ulang sebagai usaha untuk memahami dirinya.

Lebih lanjut, meskipun pada awalnya model jendela hanya tampak pada bab “Mutiara Laila” dan “Sang Naga,” model tersebut pada dasarnya memberikan gambaran menyeluruh kisah *Cala Ibi* yang menyerupai kisah berbingkai.⁶⁷ Hanya saja, *Cala Ibi* tidak sepenuhnya mengikuti konvensi kisah berbingkai karena meskipun terdiri atas dua bingkai-Maya dan bingkai-Maia, salah satunya tidak memperlihatkan kedudukannya sebagai kisah utama dan yang lain sebagai kisah bawahan. Hal tersebut pada akhirnya disimpulkan pada bab “Surat dan Tanda Terakhir,” “Dua lingkaran kembar itu rebah horisontal terbingkai sebuah segi empat. Bingkai yang dibingkai lagi oleh segi empat lebih besar, jatuh sungsang” (hlm. 264),



Tanda yang dilihat Maia tersebut adalah bentuk kisah *Cala Ibi* secara keseluruhan. Dua lingkaran yang membentuk angka delapan adalah bentuk garis-waktu kisah yang menghubungkan bingkai-Maya dan bingkai-Maia, sedangkan segi empat adalah Maya atau Maia yang berkisah dan menulis tentang Maia atau Maya yang

⁶⁷ Kisah yang susunannya atau lapis pengisahannya memiliki kisah pertama yang berfungsi sebagai pengantar untuk serangkaian kisah yang satu sama lain tidak berkaitan dan rangkaian kisah yang diurutkan itu seakan-akan berbingkai; Zaidan, Anita K. Rustapa, dan Hani'ah, *op.cit.*, hlm. 48.

berkisah dan menulis tentang Maya atau Maia dan seterusnya. Berkaitan dengan hal tersebut, telah jelas pula alasan Laila melarang Maia memecahkan kaca jendela pada bab “Mutiara Laila,”

Kau menatap sekeliling. Semua kaca telah jatuh berkeping, jadi beling. Tak bersisa. Yang tampak hanya sisa-sisa yang pernah kaca, beling segitiga segiberapa bertebaran di mana-mana. Sisa-sisa yang pernah menyimpan dirimu, jatuh ke mana-mana. Terakhir, kau meneguk segelas air putih, lalu membanting gelas ke tanah. Gelas meluncur cepat, tamat riwayat. Kau menjatuhkan diri di atas kasur, tertawa. Tawamu masih bersisa, ketika tiba-tiba menyadari ada yang terlupa.

Laila, Laila, kau memanggil keponakanmu yang menggeletak di sampingmu, tengah tertawa sambil memegang perutnya. Kau bangkit terduduk, menunjuk, itu juga kaca, kau berbisik hampir serupa desis.

Jendela? Laila menatap ke sana.

Oh, yang itu belum saatnya, nanti, di bagian akhir cerita.

Oh, kau menjawab, meski tak mengerti maksud perkataannya barusan (hlm. 24—25).

Kutipan tersebut adalah penutup serangkaian aksi Maia dan Laila memecahkan benda-benda yang terbuat dari kaca, “yang pernah menyimpan dirimu [Maia],” di kamar Maia yang bertujuan untuk meniadakan liyan, yaitu Maia-di-dalam-kaca. Meskipun demikian, ketika Maia menunjuk jendela yang juga berkaca, Laila melarangnya menghancurkannya. Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa tanggapan Laila atas niat Maia memecahkan kaca jendela tidak mengacu pada kaca jendela, melainkan pada jendela, karena Laila mengatakan “Jendela?” bukan “Kaca jendela?” Tanggapan Laila tersebut merupakan penegasan bagian sebelumnya tentang fungsi “jendela” di dalam pembacaan *Cala Ibi*. Jendela sebagai bagian dari rumah berfungsi sebagai jalan masuk cahaya dan udara, juga sarana bagi penghuni untuk melihat ke luar rumah. Yang jelas, jendela bukanlah jalan yang biasa digunakan untuk masuk-keluarnya penghuni. Berkaitan dengan hal tersebut, larangan Laila kepada Maia dapat dipahami sebagai usaha untuk menghadirkan sekaligus mempertahankan “jendela” sebagai sarana bagi Maia

untuk “melihat ke luar rumah” bersama Cala Ibi, serta pada akhirnya mendapatkan “cahaya dan udara” pengetahuan tentang dirinya sendiri, seperti tampak di akhir *Cala Ibi*,

Kau mengangkat muka, beralih dari sebuah semesta ke semesta lain. Semesta putih berserak bercak hitam tulisan, berganti semesta hitam berserak putih perak bintang. Semesta ini atautkah semesta itu. Dirimu atau dirinya, kau tak pasti, yang mana yang lebih nyata, lembar-lembar ini atau di luar sana. Atautkah di luar yang di luar sana. Kau merasa tak perlu mempersoalkannya. Karena kau tak tahu (hlm. 270).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Maia memperoleh kesadaran tentang dirinya sebagai bagian dari sebuah semesta bingkai-Maia yang juga bagian dari semesta bingkai-Maya di luar sana, dan seterusnya. Situasi yang demikian bagaikan seseorang di dalam sebuah rumah, sebuah dunia, yang melihat dunia lain di luar rumah melalui jendela, lalu menemukan kesadaran bahwa diri (*self*) dan dunianya ada karena ada diri-lain (*liyan*, *the other*) dan dunia lain di luar sana. Kesadaran yang demikian tentu tidak dapat diperoleh tanpa ada “jendela.”

8. Model Cermin dan Refleksi

Pada pembicaraan tentang model jendela telah disinggung tentang penemuan kesadaran diri. Hal tersebut akan diperjelas pada bagian ini. Seperti halnya model jendela, model cermin dan refleksi banyak dijumpai pada bab “Mutiarra Laila.” Kedatangan Laila ke kamar Maia mengantarkan Maia menemukan kesadaran diri, “Cermin. Kau melihat bayanganmu di sana. Wajahmu kusut-kasau oleh sembab mata, rambutmu kusut-masai, helai-helai jatuh pada bunga-bunga kusut di pundakmu. Tampilkan itu. Asing. Pucat. Redup. Seperti bukan dirimu” (hlm. 20). Melalui kata “asing” dan “seperti bukan dirimu” dapat dipahami bahwa setiap Maia bercermin, ia melihat bayangannya sebagai liyan. Berkaitan dengan hal

tersebut, cermin dapat diumpamakan sebagai mata orang lain, dan bayangan di dalamnya adalah penampilan seseorang di mata orang lain. Oleh karena itu, Maia pun tidak pernah menjadi dirinya sendiri karena selalu melihat dan menilai dirinya melalui mata dan penilaian orang lain yang tentu saja tidak pernah puas, seperti yang dinyatakan Laila, “Karena dunia, mereka, takkan menerima jika kau tampil apa adanya...” (hlm. 21). Pada bagian lain, Laila menegaskan,

Cermin itu menipu, ia hanya memperlihatkan apa yang ingin kau lihat. Bagaimana kau tahu kalau bayangan di dalam sana adalah benar-benar dirimu, dan bukan seseorang lain yang dijelmakannya untukmu, setiap kali kau kembali menatap kaca lagi dan lagi? Ia diam sejenak, berkata pelan-pelan, ada seseorang lain, yang selalu disimpannya, dikenangkannya, jauh, jauh, di kedalamannya (hlm. 23).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa Laila menghadirkan pemahaman kepada Maia bahwa seseorang yang melihat dan menilai dirinya melalui mata dan penilaian orang lain tidak akan memperoleh kebenaran yang sesungguhnya, ia hanya akan memperoleh bayangan kebenaran yang terbentuk oleh orang lain. Pada malam kedatangan Laila ke kamarnya Maia untuk pertama kali menatap cermin dengan cara berbeda,

Menatap cermin secara lain, dengan cara yang belum pernah kau lakukan sebelumnya. Kau menatap cermin pada dirinya, bukan dirimu padanya. Selama ini kau hanya menatap dirimu padanya, itu pun sekilas-sekilas. Kini matamu mengitari permukaan segi empat, mencari hukum refleksi di kedalamannya. Ia yang menggandakan apa-apa, membalik kanan jadi kiri, meniru, menipu (hlm. 21)

Dengan cara itulah Maia menyadari bahwa “cermin” mata orang lain yang selama ini digunakannya untuk melihat dirinya sendiri tidak lebih daripada pencipta tipuan dan penyebab “kusut” dirinya, seperti yang dinyatakan Laila, “Cermin oh cermin, terdengar suara Laila memecah lamunanmu, siapa yang paling kusut sedunia? Ia menempelkan telinganya ke cermin. Cermin bilang, kau, maksudnya tentu saja tanteku, *kau...*” (hlm. 21). Pernyataan Laila tersebut semakin

menegaskan bahwa “kekusutan” Maia bukan karena ia memang kusut, tetapi lebih disebabkan oleh “yang dikatakan” cermin. Hal tersebut mendapat penjelasan pada bab “Ujung,”

Kau mundur selangkah, ia menyambung misterius, aku tahu lebih dari yang bisa kau duga, suara rendahnya terdengar semakin rendah, aku pemberi kabutmu, penyelubungmu, penyehat akalmu, pemberi rasa takutmu, penaung semua kenanganmu, aku cermin yang memantulkan semesta di luar sana menyebarkannya dalam semesta dirimu, aku pengusut dirimu dalam cermin ... (hlm. 100).

Melalui kutipan tersebut dapat diketahui bahwa kekusutan yang selama ini dialami Maia setiap kali menatap cermin pada dasarnya disebabkan oleh laki-laki, seperti dinyatakan Ujung, “aku pengusut dirimu dalam cermin,” dan telah dibicarakan pada bagian model oposisi biner perempuan dan laki-laki. Oleh karena itu, alasan Laila mengajak Maia memecahkan kaca pun menjadi jelas, “Cukup, kita sudah cukup berkaca, kini saatnya... ia jeda berkata, membuka laci meja rias paling atas, mengeluarkan sesuatu ... Memecahkan kaca!” (hlm. 22). Pernyataan Laila “kita sudah cukup berkaca” dapat dipahami sebagai kesadaran perempuan untuk tidak lagi memandang dirinya melalui mata dan aturan laki-laki atau orang lain. Jadi, “memecahkan kaca” adalah usaha membebaskan diri dari belenggu yang menyebabkan seseorang me-liyan-kan diri sendiri dan orang lain. Rangkaian usaha penemuan (kembali) kesadaran diri tersebut semakin jelas pada bab “Rade,”

Mataku menerawang meja rias di seberang. Ada cermin di sana. Ada Laila, pernah duduk di atas meja. Suatu hari ia kududukan di sana, hampir empat tahun lalu, ketika ia belum tahu nama-nama benda, nama dirinya. Aku telah membawanya ke kaca sana, ketika ada temanku datang tak terduga dan aku mesti agak berbedak agak menyisir rambut sambil memegangnya. Laila duduk menatap kaca, menatap bayanganku dalam kaca, mulutnya membuka, terkesima ... mengenalku di dalam sana, aku di luar sini. Ia menatapku dan bayanganku berganti-ganti, terheran-heran, mengapa aku ada dua. Dan siapa, siapa anak kecil di dalam sana.

(Awalnya adalah orang lain, di luar dirimu, yang membuatmu mengenali dirimu.)

Jarinya menyentuh kaca, tersenyum padanya, anak itu berbuat sama ... Ia memajukan badannya mencium anak di dalam kaca, seolah itu seorang anak lain. Ia merangkak melihat ke belakang kaca, berharap menemui anak itu di belakang sana, tapi tak ada. Beberapa kali ia menengok ke belakang kaca, aku menatapnya sambil tertawa-tawa, betapa lucu. Mungkin saat itu, mungkin bukan saat itu, tapi Laila lalu tahu, bayangan di dalam kaca adalah dirinya. Ia duduk menatap bayangannya, dan tertawa. Memajukan wajahnya, mencium kaca, mencium dirinya di dalam sana.

(Akhirnya adalah dirimu sendiri, mesti dan hanya dirimu, yang mengenali dan memahami dirimu.) 203—204

Yang terjadi pada Laila di dalam kutipan tersebut adalah sebuah bentuk pemahaman awal atas kesadaran diri, menemukan diri (*self*) melalui bayangannya (*other*) di cermin, “awalnya adalah orang lain, di luar dirimu, yang membuatmu mengenali dirimu.” Seiring perjalanan waktu, terjadi pula pergeseran pemahaman sehingga kesadaran diri tidak lagi ditentukan oleh yang lain, melainkan diri sendiri, “akhirnya adalah dirimu sendiri, mesti dan hanya dirimu, yang mengenali dan memahami dirimu.” Hal tersebut sekaligus mengacu pada *Cala Ibi* sebagai novel yang memahami dirinya sendiri.

Dengan usainya pembicaraan tentang model cermin dan refleksi tersebut, usai pula pembicaraan tentang model-model *Cala Ibi*, dan matriks *Cala Ibi* pun dapat diketahui. Model perempuan yang tampak dominan di dalam *Cala Ibi* tidak semata menjadikan semesta perempuan sebagai matriksnya. Hal tersebut disebabkan di dalam *Cala Ibi* juga hadir model oposisi biner, yaitu perempuan-laki-laki, dunia mimpi-dunia nyata, dan awal-akhir, yang tentu saja bukan hak milik perempuan saja, tetapi manusia pada umumnya. Hadirnya oposisi-opisisi biner yang demikian juga tidak untuk menegaskan perbedaan atau pertentangan yang bermuara pada keterpisahan, tetapi memberikan pemahaman tentang saling melengkapi dan mengisi, sebuah penyatuan, seperti yang tampak pada model

cakrawala, lingkaran, angka empat dan delapan, serta cermin dan refleksi. Hadirnya model jendela yang menghadirkan pemahaman tentang “melihat ke luar” juga menegaskan gagasan penyatuan tersebut, karena yang di dalam tentu tidak ada tanpa ada yang di luar. Berdasarkan uraian tersebut, matriks *Cala Ibi* adalah hakikat manusia, yaitu kemanusiaan. Matriks tersebut diperkuat dengan pemakaian kata ganti “aku” di dalam bingkai-Maya dan “kau” di dalam bingkai-Maia yang menghadirkan kesan dekat, bukan “dia” atau “ia” yang menghadirkan kesan jauh. Kata ganti “aku” dan “kau” dalam skala yang lebih luas tidak hanya mengacu pada Maya dan Maia, melainkan kepada “aku” dan “kau” pembaca, yaitu manusia pada umumnya. Setiap kali pembaca membaca “aku” Maya dan “kau” Maia, pembaca akan mengidentifikasikan dirinya sebagai Maya dan Maia yang berada dalam usaha penemuan (kembali) kesadaran diri dan kemanusiaannya.

D. Strategi Pembacaan Novel Metafiksi *Cala Ibi*

Pada bagian-bagian sebelumnya telah diuraikan bahwa dua puluh empat bab kisah *Cala Ibi* membentuk garis-waktu berupa angka delapan yang menyatukan delapan bab bingkai-Maya dan enam belas bab bingkai-Maia. Bentuk angka delapan tersebut pun hadir secara eksplisit di dalam *Cala Ibi* dan memicu asumsi bahwa novel ini menyediakan seperangkat tanda yang dapat dimanfaatkan untuk memahami kisahnya. Berkaitan dengan hal tersebut, pemahaman pun mengarah pada *Cala Ibi* sebagai novel metafiksi. Melalui rangkaian pembicaraan tentang *Cala Ibi* sebagai novel metafiksi, analisis terhadap panduan pembacaan *Cala Ibi*, serta penemuan model dan matriksnya, tampak bahwa *Cala Ibi* adalah novel yang memiliki kesadaran atas dirinya sendiri dan membacanya pun diperlukan strategi

khusus. Berdasarkan tahapan-tahapan analisis tersebut, strategi pembacaan *Cala Ibi* dapat dirumuskan sebagai berikut:

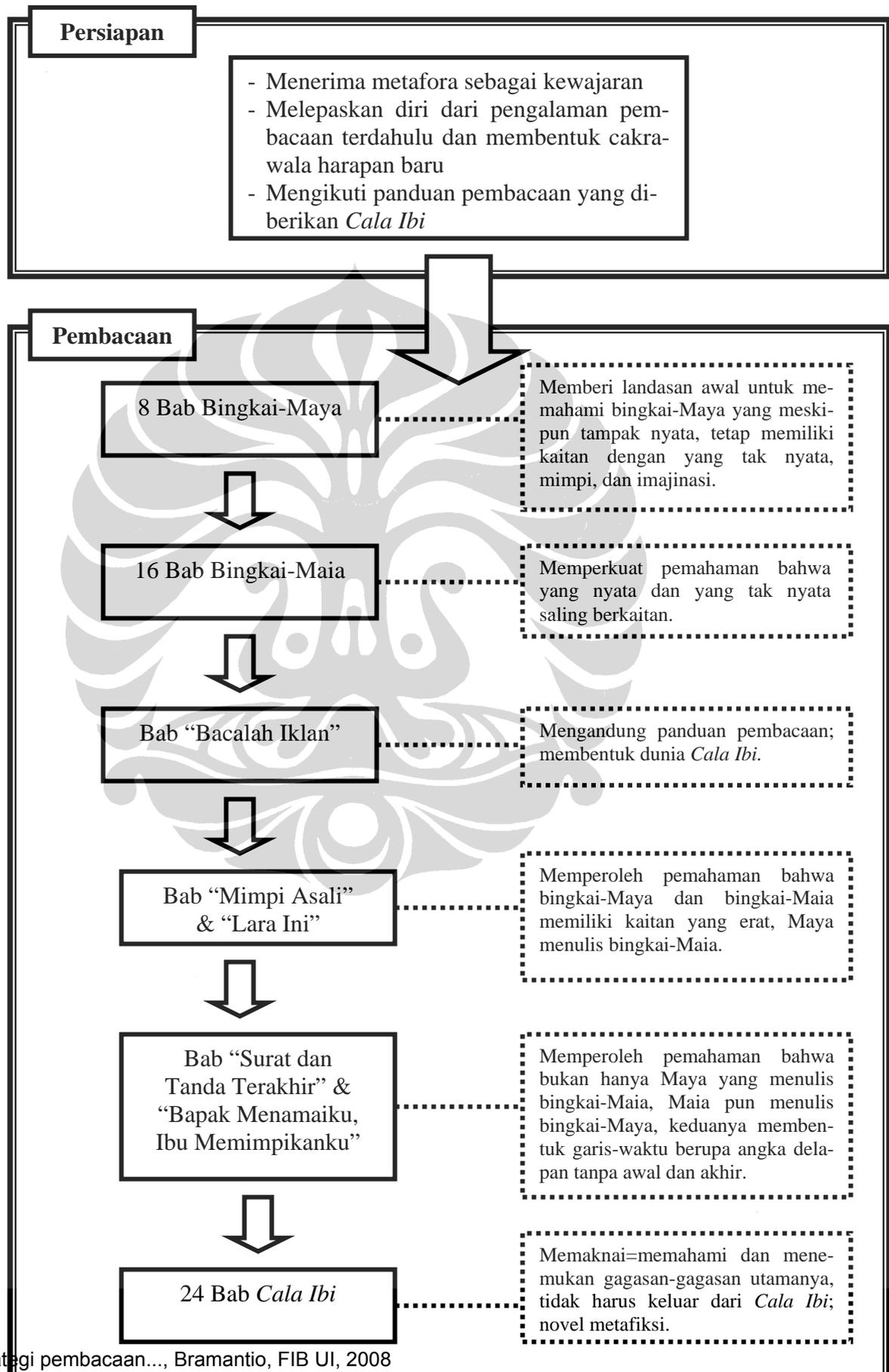
1. Menerima metafora sebagai kewajaran di dalam dunia *Cala Ibi*, bukan sebagai sesuatu yang harus ditelusuri lebih jauh. Dengan begitu, pembacaan tidak teralihkan dari inti *Cala Ibi*.
2. Melepaskan diri dari pengalaman-pengalaman pembacaan terdahulu dan membentuk cakrawala harapan baru sesuai dengan panduan *Cala Ibi*. Dengan begitu, tidak akan ada lagi pertanyaan membingungkan berkaitan dengan di mana seharusnya dunia *Cala Ibi* ditempatkan, karena *Cala Ibi* memiliki dunianya sendiri.
3. Mengikuti panduan pembacaan yang disediakan *Cala Ibi*. Berkaitan dengan hal tersebut, pembaca perlu benar-benar membaca *Cala Ibi* dengan tidak mengabaikan setiap detail yang ada.
4. Membaca 8 bab bingkai-Maya secara berurutan. Hal tersebut memberi landasan awal untuk memahami bingkai-Maya yang tampak nyata, tetapi tetap memiliki kaitan dengan yang tak nyata, mimpi, dan imajinasi.
5. Membaca 16 bab bingkai-Maya secara berurutan. Hal tersebut memperkuat kesan yang tampak pada tahap ke-4 bahwa yang nyata dan yang tak nyata memiliki kaitan, meskipun pada tahap ini belum tampak titik temunya.
6. Membaca bab “Bacalah Iklan.” Bab tersebut mengandung sejumlah panduan pembacaan untuk memahami *Cala Ibi* sehingga perlu mendapat perhatian khusus. Meskipun telah dibaca pada tahap ke-4, bab “Bacalah Iklan” perlu kembali dibaca untuk memantapkan pembentukan cakrawala harapan.
7. Membaca bab “Mimpi Asali” dan “Lara Ini” secara berurutan. Seperti telah diketahui, bab “Mimpi Asali” adalah akhir bingkai-Maya sekaligus menjadi

jembatan yang mengawali bingkai-Maia pada bab “Lara Ini.” Dengan membaca kedua bab tersebut secara berurutan, diperoleh pemahaman bahwa bingkai-Maya dan bingkai-Maia memiliki kaitan erat. Lebih lanjut, hal tersebut juga akan bermuara pada pemahaman bahwa Maya menulis bingkai-Maia.

8. Membaca bab “Surat dan Tanda Terakhir” dan “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” secara berurutan. Senada dengan penjelasan pada tahap ke-7, bab “Surat dan Tanda Terakhir” adalah akhir bingkai-Maia sekaligus menjadi jembatan yang mengawali bingkai-Maya pada bab “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku.” Dengan membaca kedua bab tersebut secara berurutan, diperoleh pemahaman bahwa bukan hanya Maya yang menulis bingkai-Maia, Maia pun menulis bingkai-Maya, dan kedua bingkai tersebut membentuk garis-waktu kisah berupa angka delapan yang tidak memiliki awal dan akhir.
9. Membaca seluruh 24 bab *Cala Ibi*. Pada akhirnya, tahap-tahap tersebut bermuara pada pemahaman bahwa *Cala Ibi* adalah sebuah novel metafiksi dan untuk memahaminya tidak harus keluar dari *Cala Ibi*, cukup dengan mengikuti panduan pembacaannya, membentuk cakrawala harapan baru, dan menemukan gagasan-gagasan utamanya.

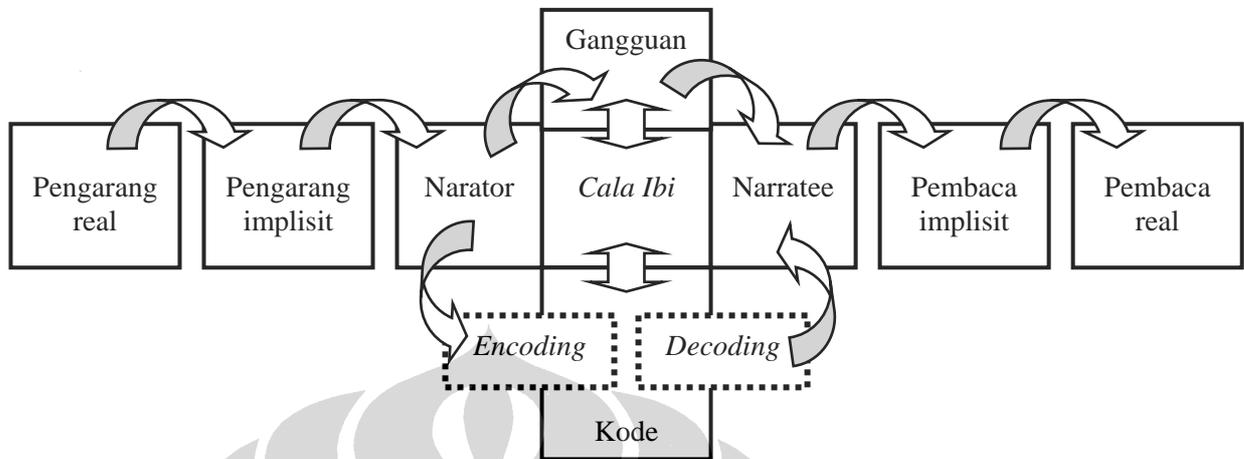
Gambaran kesembilan-tahapan tersebut dapat dilihat pada Bagan 2,

BAGAN 2
STRATEGI PEMBACAAN NOVEL METAFIKSI *CALA IBI*



Bagan tersebut memperlihatkan bahwa strategi pembacaan *Cala Ibi* terdiri atas dua tahap utama, yaitu tahap persiapan yang terdiri atas tiga tahap, dan tahap pembacaan yang terdiri atas enam tahap. Seperti telah disampaikan pada bab pertama laporan penelitian ini, rumusan strategi pembacaan *Cala Ibi* tersebut tidak hadir seketika pada pembacaan pertama, melainkan setelah melalui beberapa kali pembacaan dan serangkaian analisis. Berbeda dengan tulisan-tulisan lain tentang *Cala Ibi*, penelitian ini tidak menekankan pada “dengan cara manakah *Cala Ibi* dibongkar,” tetapi pada “dalam kode manakah *Cala Ibi* disusun.” Kode penyusun di sini dipahami sebagai piranti kesastraan yang digunakan *Cala Ibi* dalam menyusun strukturnya, dalam hal ini meliputi metafora, tata, fokalisasi, dan tutur. Pengenalan terhadap piranti kesastraan tersebut menghasilkan pemahaman bahwa *Cala Ibi* terdiri atas dua bingkai, yaitu bingkai-Maya dan bingkai-Maia yang membentuk garis-waktu kisah berupa angka delapan yang tidak memiliki awal dan akhir. Pengenalan terhadap piranti kesastraan tersebut juga menghasilkan pemahaman bahwa *Cala Ibi* sebenarnya menyediakan panduan pembacaan bagi pembacanya. Dengan mengikuti panduan tersebut, pembaca akan lebih mudah dalam mengisi “ruang-ruang kosong” dan mengubah ketidakgramatikalitas menjadi kegramatikalitas, yang bermuara pada pemahaman terhadap struktur luar dan dalam *Cala Ibi*. Berdasarkan uraian tentang strategi pembacaan tersebut, gambaran situasi komunikasi *Cala Ibi* dapat dilihat pada Bagan 3,

Bagan 3
Situasi Komunikasi Novel Metafiksi *Cala Ibi*



Bagan situasi komunikasi⁶⁸ tersebut memperlihatkan bahwa *Cala Ibi* menghadirkan gangguan-gangguan pembacaan yang menyebabkan pembaca sulit memahaminya. Gangguan-gangguan tersebut pada dasarnya dihadirkan oleh narator (Maya dan Maia) sebagai perpanjangan pengarang implisit (Maia dan Maya) yang tentu saja juga perpanjangan pengarang real. Untuk mengatasi gangguan-gangguan tersebut, pembaca perlu memahami kode penyusun *Cala Ibi*. Sebagai novel metafiksi, *Cala Ibi* menghadirkan sejumlah panduan yang mengarahkan pembaca pada penemuan dan pemahaman kode penyusun tersebut. Panduan tersebut merupakan wujud *encoding* kisah *Cala Ibi*, dan pembaca hanya perlu mengikutinya untuk memperoleh wujud *decoding* yang akan digunakannya memahami *Cala Ibi*. Oleh karena itu, proses *encoding* dan *decoding* *Cala Ibi* pada

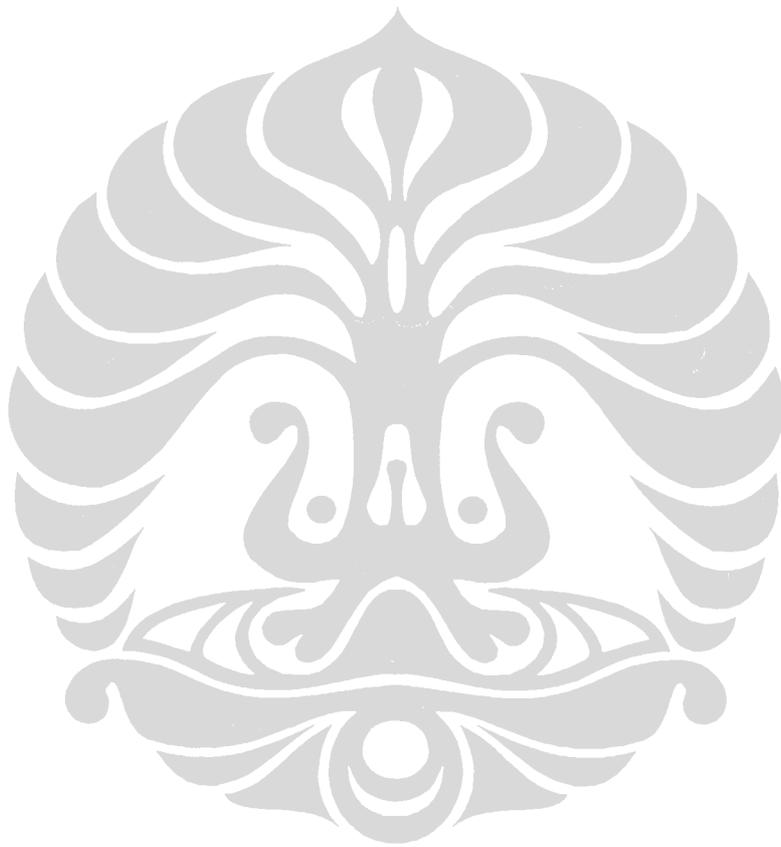
⁶⁸ Bagan situasi komunikasi *Cala Ibi* pada laporan penelitian ini merupakan pengembangan dari bagan situasi komunikasi sastra menurut Martin dan Segers; dapat dilihat pada Wallace Martin, *The Recent Theories of Narrative* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), hlm. 154, dan Rien T. Segers, *Evaluasi Teks Sastra*, terj. Suminto A. Sayuti (Yogyakarta: Adicita Karya Nusa, 2000), hlm 17. Di dalam bagan tersebut, istilah pengarang dan pembaca real mengacu pada individu-individu yang ada di dunia real, yaitu pengarang dan pembaca dalam pengertian harafiah. Pengarang dan pembaca implisit mengacu pada “sosok” pengarang dan pembaca real yang “berada” di dalam kisah. Pengarang implisit memunculkan narator yang menjadi perantaranya untuk mengisahkan kisah, sedangkan pembaca implisit memunculkan *narratee* berkaitan dengan usahanya untuk membaca pengisahan dan memahami kisah.

dasarnya berada pada ruang yang sama, meskipun tetap harus diakui bahwa selalu ada jarak antara *encoding* dan *decoding* karena bagaimana pun pembaca tidak mungkin sepenuhnya mencapai titik yang sama dengan pengarang.

Lebih lanjut, situasi tersebut bukanlah sebuah situasi yang disebut sebagai estetika identitas, bukan pula sepenuhnya estetika pertentangan. Pengarang *Cala Ibi* tidak menggunakan kode umum yang dipahami oleh pembacanya. Meskipun demikian, kode yang digunakannya pun tidak sepenuhnya menentang dan membuat pembacanya mencari kode tekstual yang baru karena sebenarnya kode tersebut telah hadir di dalam *Cala Ibi*, baik secara eksplisit maupun implisit. Berkaitan dengan hal tersebut, situasi komunikasi *Cala Ibi* adalah sebuah bentuk kompromi antara pengarang dan pembaca, dan dapatlah disebut sebagai estetika kompromi (*aesthetic of compromise*). Pengarang telah menghadirkan kerumitan yang membingungkan pembaca, tetapi sekaligus berkompromi dengan menyediakan sejumlah panduan pembacaan di dalam *Cala Ibi*. Pembaca pun perlu berkompromi dengan mengikuti panduan pembacaan tersebut untuk memperoleh pemahaman terhadap *Cala Ibi*, meskipun ia telah memiliki pengalaman pembacaan dan cakrawala harapannya sendiri.

Berdasarkan seluruh hasil analisis terhadap *Cala Ibi*, dapat dinyatakan bahwa karya sastra, atau teks lain secara umum, diakui atau tidak, selalu memiliki kekuatannya sendiri dalam mengarahkan pembacaan atas dirinya. Berkaitan dengan hal tersebut, dapat pula dipahami bahwa pada pembacaan pertama atas sebuah teks, pembaca bisa saja membaca dengan caranya masing-masing atau dari arah mana saja, sesuai dengan cakrawala harapannya yang terbentuk berdasarkan pengalaman pembacaan atas teks-teks sebelumnya. Tetapi, hal tersebut tidak

berlaku terus-menerus karena pada pembacaan kedua dan pembacaan-pembacaan berikutnya akan terjadi pergeseran di sana-sini atas cakrawala harapannya yang disebabkan oleh kuasa teks dalam mengarahkan pembacaan.



BAB IV KESIMPULAN

Cala Ibi karya Nukila Amal adalah sebuah novel yang menghadirkan masalah pembacaan atas dirinya. Hal tersebut pada dasarnya disebabkan oleh ketidakgramatikalitasan *Cala Ibi* yang terbentuk oleh piranti sastra yang dimilikinya. Melalui pembacaan heuristik dan hermeneutik dengan memanfaatkan naratologi yang dikembangkan Gerard Genette dan semiotika yang dikembangkan Michael Riffaterre, ketidakgramatikalitasan tersebut dapat terurai dan strategi pembacaan untuk mengatasi masalah pembacaan *Cala Ibi* dapat ditemukan.

Cala Ibi terdiri atas dua puluh empat bab yang terbagi menjadi dua rangkaian, yaitu delapan bab rangkaian-Maya dan enam belas bab rangkaian-Maia. Kedua rangkaian tersebut memiliki kaitan erat dan membentuk garis-waktu berupa angka delapan tanpa awal dan akhir karena Maya berkisah dan menulis tentang Maia yang juga berkisah dan menulis tentang Maia, begitu pula sebaliknya. Fakta yang demikian ternyata telah dinyatakan oleh *Cala Ibi* sehingga dapat dipahami bahwa novel ini memiliki kesadaran atas dirinya sendiri, sebuah novel metafiksi, dan menyediakan panduan pembacaan atas dirinya. Dengan menelusuri panduan pembacaan tersebut, “ruang-ruang kosong” di dalam *Cala Ibi* dapat terisi dan ketidakgramatikalitasannya dapat diubah menjadi gramatikal. Panduan pembacaan tersebut juga mengarahkan pembaca memahami struktur-dalam *Cala Ibi* melalui penemuan model dan matriksnya. *Cala Ibi* memiliki delapan model utama, yaitu identitas, keperempuanan, oposisi biner, cakrawala, lingkaran, angka empat dan delapan, jendela, serta cermin dan refleksi. Kedelapan model tersebut bermuara pada matriks hakikat manusia, yaitu kemanusiaan.

Berkaitan dengan hal tersebut, *Cala Ibi* sebagai sebuah karya sastra merupakan refleksi zamannya. *Cala Ibi* lahir di tengah kehidupan masyarakat yang di dalamnya terdapat individu-individu yang terbelah dalam memandang diri mereka, orang lain, dan dunianya. Kesadaran diri dan pemahaman atas kemanusiaan bukanlah hal yang mudah untuk ditemukan dan dilakukan karena perlu proses yang mungkin sangat panjang dan menyakitkan untuk mencapainya, seperti halnya proses pembacaan *Cala Ibi*. Meskipun demikian, hal tersebut perlu ditempuh dengan harapan memperoleh pemahaman yang lebih baik tentang kehidupan.

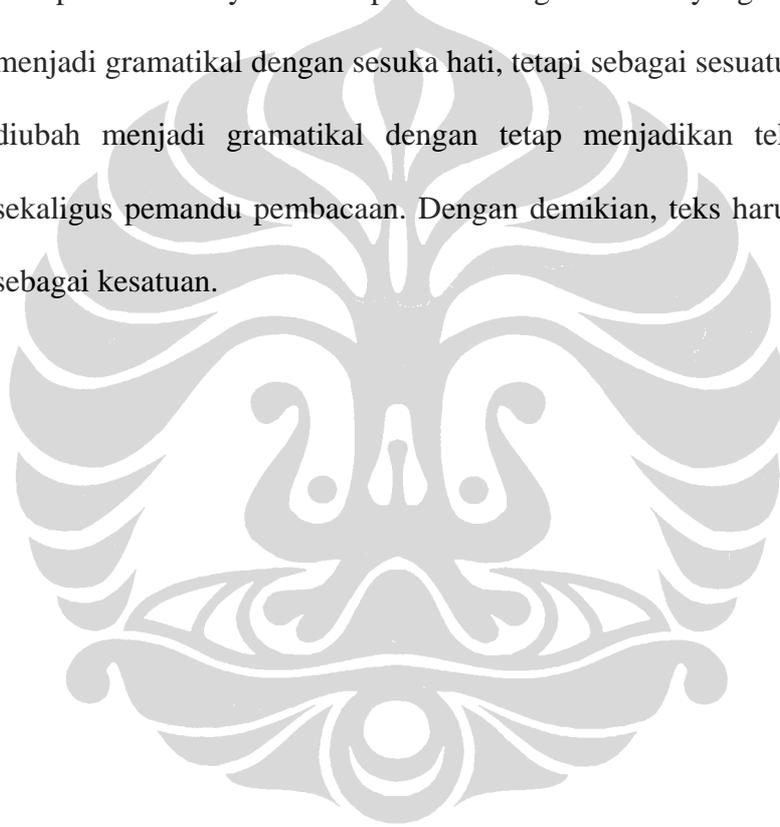
Seluruh rangkaian analisis terhadap struktur-luar dan struktur-dalam *Cala Ibi* di dalam penelitian ini bermuara pada penemuan strategi pembacaan *Cala Ibi* yang terdiri atas dua tahap, yaitu persiapan dan pembacaan. Penerimaan atas metafora sebagai hal yang wajar, pembentukan cakrawala-harapan baru, dan keikhlasan mengikuti panduan *Cala Ibi* adalah tiga hal yang perlu dimiliki pembaca *Cala Ibi*. Setelah membekali diri dengan ketiga hal tersebut, pembaca dapat mengawali pembacaan dengan membaca delapan bab rangkaian-Maya secara berurutan, disusul enam belas bab rangkaian-Maia secara berurutan. Hal tersebut bertujuan untuk memberi landasan awal dalam memahami bahwa *Cala Ibi* terdiri atas dua rangkaian besar yang saling berkaitan sekaligus berada di “dunia antara.” Selanjutnya, pembaca perlu memberi perhatian pada bab “Bacalah Iklan” untuk menemukan panduan-panduan pembacaan sekaligus membentuk pemahaman bahwa *Cala Ibi* memiliki dunianya sendiri sebagai sebuah novel, bukan dunia seperti yang selama ini ditemui pembaca di dalam kehidupan sehari-hari. Setelah itu, pembaca dapat membaca bab “Mimpi Asali” dan “Lara Ini,” disusul bab “Surat dan Tanda Terakhir” dan “Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku” untuk

memperkokoh pemahaman atas kaitan antara rangkaian-Maya dan rangkaian-Maia serta dunia *Cala Ibi* yang ternyata membentuk garis-waktu berupa angka delapan tanpa awal dan akhir. Pembaca pun pada akhirnya dapat membaca kedua puluh empat bab *Cala Ibi* dan bermuara pada pemahaman bahwa memaknai *Cala Ibi* berarti memahami gagasan-gagasan utamanya tanpa harus keluar dari teks.

Penemuan atas strategi pembacaan tersebut sekaligus menghasilkan pemahaman bahwa *Cala Ibi* adalah novel yang mengusung estetika kompromi. Di satu sisi ia tidak menggunakan kode-kode umum yang dipahami pembacanya, tetapi di sisi lain ia menghadirkan kode-kode yang digunakannya sehingga pembaca pun tidak perlu mencari sendiri kode tekstual baru di luar *Cala Ibi*. Segala kerumitan yang dihadirkan *Cala Ibi* diimbangi dengan hadirnya sejumlah panduan pembacaan untuk mengurai kerumitan tersebut. Dengan kata lain, *encoding* dan *decoding* *Cala Ibi* pada dasarnya berada pada ruang yang sama.

Cala Ibi memiliki kedudukan istimewa di dalam sastra Indonesia. Hal tersebut tidak hanya disebabkan oleh kerumitan strukturnya, tetapi juga bentuknya sebagai novel metafiksi yang memiliki kesadaran atas dirinya sendiri. Dengan kesadaran itulah *Cala Ibi* menghadirkan pemahaman sekaligus mengajak pembacanya untuk kembali kepada teks, menekankan “dengan kode apa suatu teks disusun,” bukan “dengan cara apa suatu teks dibongkar.” *Cala Ibi* memang dapat dibaca dengan beragam pendekatan seperti yang telah dilakukan oleh para pembaca ahli dalam penelitian-penelitian sebelumnya. Penelitian ini pun memperlihatkan bahwa *Cala Ibi* mengandung sejumlah gagasan yang dapat dibicarakan lebih jauh melalui pendekatan dekonstruksi, feminisme, intertekstualitas, dan psikoanalisis. Tetapi, pemahaman yang tepat tidak mungkin tercapai tanpa pengenalan terlebih dahulu

terhadap struktur *Cala Ibi* sebagai sebuah teks. Seiring dengan hal tersebut, *Cala Ibi* dapat dikatakan mengambil sikap dalam pedebatan klasik berkaitan dengan siapa yang lebih berperan dalam proses pembacaan teks. Teks selalu memiliki kekuatannya sendiri dalam mengarahkan pembacaan atas dirinya, dan pembaca harus berkompromi dengan hal itu apabila ingin mendapatkan pemahaman yang tepat atas teks tersebut. Semua “ruang kosong” dan ketidakgramatikalitas di dalam teks pun seharusnya tidak dipahami sebagai sesuatu yang dapat diisi dan diubah menjadi gramatikal dengan sesuka hati, tetapi sebagai sesuatu yang harus diisi dan diubah menjadi gramatikal dengan tetap menjadikan teks sebagai landasan sekaligus pemandu pembacaan. Dengan demikian, teks harus dibaca secara utuh sebagai kesatuan.



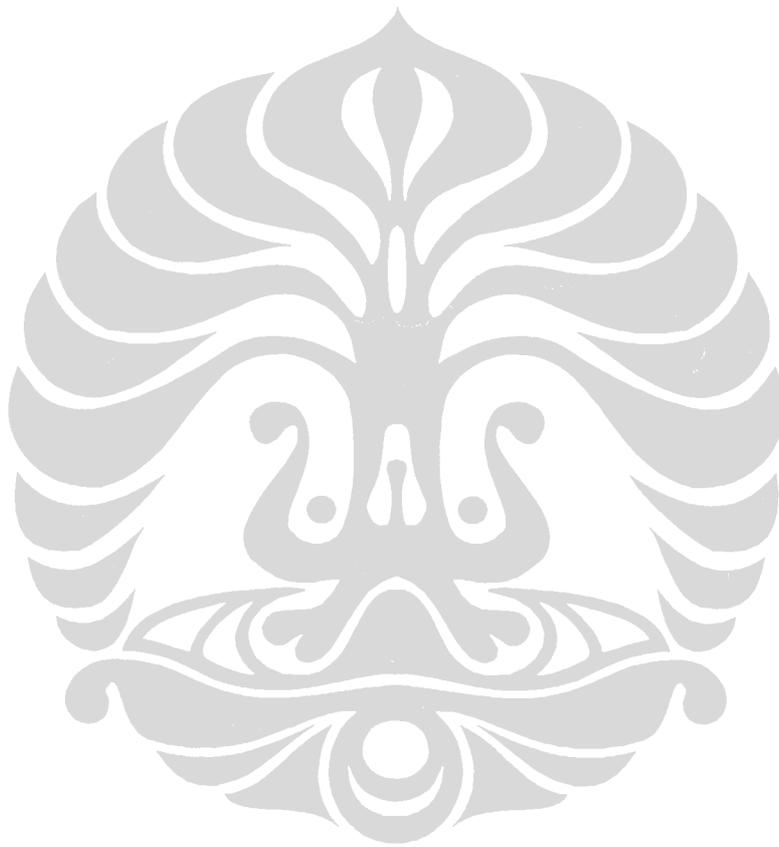
BIBLIOGRAFI

- Amal, Nukila. 2003. *Cala Ibi*. Jakarta: Pena Gaia Klasik.
- Arivia, Gadis. 2006. *Feminisme: Sebuah Kata Hati*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, dan Helen Tiffin. 1998. *Key Concept in Post-colonial Studies*. London & New York: Routledge.
- Beauvoir, Simone de. 2000. "Perempuan dan Kreativitas," *Hidup Matinya Sang Pengarang*, terj. Haniah, Toeti Heraty (ed.). Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Budianta, Melani. 2002. "Pendekatan Feminis terhadap Wacana," *Analisis Wacana: dari Linguistik sampai Dekonstruksi*. Yogyakarta: Penerbit Kanak.
- Budiman, Manneke. 2004. "Membaca *Cala Ibi*, Sebuah Proses *Unlearning*," *Prosa*, 4. Jakarta: Metafor Publishing.
- . 2007. "Memandang Bangsa dari Kota," makalah pada Konferensi Internasional Kesusastraan XVIII: Sastra dalam Konteks Perkotaan, Industrialisasi, dan Urbanisme (Universitas Indonesia, Depok, 7—9 Agustus).
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Endriani D.S. 2004. "Genre Alternatif Sastra Perempuan," *Republika*, Minggu, 20 Juni 2004.
- "Eternal Return." 2008. "Eternal Return." http://en.wikipedia.org/wiki/Eternal_return, 1 Juni.
- Fokkema, D.W. dan Elrud Kunne-Ibsch. 1998. *Teori Sastra Abad Kedua Puluh*, terj. J. Praptadiharja dan Kepler Silaban. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Genette, Gerard. 1986. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Hall, Calvin S. dan Gardner Lindzey. 1985. *Introduction to Theories of Personality*. Singapore: John Willey & Sons, Inc.
- Harari, Josué V. 1980. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca dan London: Cornell University Press dan Methuen & Co. Ltd.
- Iser, Wolfgang. 1980. *The Implied Reader*. Baltimore dan London: The Johns Hopkins University Press.

- Jauss, Hans Robert. 1983. *Toward An Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Juhl, P.D. 1980. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Lubis, Askolan. 2003. "Mencari Indah dalam Buruk Rupa Dunia," *Sinar Harapan*. 28 Juni.
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeijn. 1991. *Tentang Sastra*, terj. Akhadiati Ikram. Jakarta: Intermedia.
- Martin, Wallace. 1986. *The Recent Theories of Narrative*. Ithaca dan London: Cornell University Press.
- Oh, Richard. 2004. "Siapa Takut, Nirwan Dewanto," *Kompas*, 6 Oktober.
- "Nietzsche." 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Nietzsche>, 1 Juni.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Saidiman. 2007. "Surrealisme, Seks, Kapitalisme: Karya Sastra Kaum Muda," <http://saidiman-idhi.blogspot.com/2007/05/surrealisme-seks-kapitalisme-karya.html>, diunduh 4 Oktober.
- Selden, Raman. 1989. *Practicing Theory and Reading Literature: An Introduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Segers, Rien T. 2000. *Evaluasi Teks Sastra*, terj. Suminto A. Sayuti. Yogyakarta: Adicita Karya Nusa.
- Sugiharto, Bambang. 2003. "Mistisisme Linguistik Nukila Amal," *Kompas*, Sabtu, 24 Mei.
- Sunardi, St. 2003. "Bila Kata Menjadi Peristiwa...?!" *Kompas*. 6 Juni.
- Teeuw, A. 1988. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. New York: Cornell University Press.
- Tresidder, Jack. 1998. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*. San Francisco: Chronicle Books.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London dan New York: Routledge.

Zaidan, Abdul Rozak, Anita K. Rustapa, dan Hani'ah. 1994. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: Balai Pustaka.

Zaimar, Okke K.S. 1991. *Menelusuri Makna Ziarah Karya Iwan Simatupang*. Jakarta: Intermedia.



LAMPIRAN

Tata Pengisahan *Cala Ibi*

Bab 1 Bapak Menamaiku, Ibu Memimpikanku

1. Maya berkisah.
 - 1.1 Sejarah para leluhurnya.
 - 1.2 Bapak dan ibunya.
 - 1.3 Hari-harinya: pertemuannya dengan lelaki pemilik bekas luka di wajah, lelaki martir.
 - 1.4 Asal-usul namanya.
 - 1.5 Mimpi ibunya.
 - 1.6 Mimpi tentang cermin dan sebuah nama seperti namanya, Maia.
 - 1.7 Bibi Tanna, saudara tiri bapaknya, penafsir mimpi.
 - 1.8 Hal-ihwal mimpi.
 - 1.9 Buku kecil bersampul hitam untuk mencatat mimpi.

Bab 2 Lara Ini

2. “Kau” berduka dan menangis di suatu malam.

Bab 3 Mutiara Laila

3. Kedatangan Laila ke kamar Maia.
4. Permainan sulap Laila: memunculkan mutiara.
5. Laila memorak-porandakan benda-benda di atas meja rias.
6. Tatapan Maia pada bayangannya di cermin.
7. Pemecahan cermin meja rias oleh Laila.
8. Pemecahan cermin di dinding oleh Maia.
9. Pemecahan kaca-kaca di kamar oleh Maia dan Laila
10. Pemberian boneka naga gabus berwarna emas oleh Laila kepada Maia.
11. Laila meninggalkan kamar Maia.
12. Maia dan boneka naga gabus.
13. Maia jatuh tertidur dan bermimpi: cermin dan suara yang memanggilnya.

Bab 4 Sang Naga

14. Boneka naga gabus menjelma naga hidup.
15. Naga membesar.
16. Dialog Maia dan Cala Ibi.
17. Maia dan Cala Ibi mengangkasa: perasaan Maia.

18. Cala Ibi menjatuhkan Maia.

Bab 5 Kota Kata-Kata

19. Maya berkisah.

19.1 Ibukota

19.2 Jalanan ibukota

Bab 6 Jatuh

20. Kejatuhan Maia dari punggung Cala Ibi.

20.1 Maia melihat Cala Ibi bergelung membentuk angka delapan.

20.2 Kegagalan Maia mengucap kesaksian atas imannya.

21. Kembalinya Maia ke punggung Cala Ibi dan terbang bersama.

21.1 Dialog Maia dan Cala Ibi.

21.2 Ajakan Cala Ibi kepada Maia untuk pulang.

Bab 7 Tuah Tanah

22. Maia dan Cala Ibi terbang berputar-putar mengelilingi sebuah pulau.

22.1 Sejarah dan legenda pulau.

22.1.1 Kehidupan Bai Guna Tobona sang dukun perempuan.

22.1.2 Kedatangan bangsa Cina, Gujarat, dan Persia.

22.1.3 Kelahiran Ternate.

22.1.4 Kedatangan bangsa Eropa.

22.1.5 Emas, emas hitam, perbudakan, cengkih.

22.1.6 Tari Cakalele.

22.2 Kisah setengahperempuan dan setengahlelaki.

Bab 8 Rumah Siput Berpaku

23. Dialog Maia dan Cala Ibi.

24. Kepulangan Maia.

24.1 Dialog Maia dengan ibu dan bapaknya.

24.2 Maia dan benda-benda tua di dalam lemari.

Bab 9 Kamar Kuning

25. Ingatan-ingatan Maia tentang masa kecilnya.

26. Maia dan kamar masa kecilnya.

26.1 Maia dan ibunya.

26.2 Maia dan bapaknya.

27. Maia berpamitan kepada ibu dan bapaknya: Maia diberi ibunya baju bayi.

Bab 10 Ujung

28. Kepergian Maia.
29. Pertemuan Maia dan Ujung.
30. Dialog Maia dengan Cala Ibi dan Ujung: Ujung meminta bantuan Maia untuk membebaskan perempuan pujaan hatinya.

Bab 11 Sekata Singgah

31. Maya berkisah.
 - 31.1 Tamu-tamu hotelnya.
 - 31.2 Satu hari dalam hidupnya.
 - 31.2.1 Keita Mutsuko.
 - 31.2.1.1 Kisah laki-laki bujang dan siput.
 - 31.2.1.2 Kisah seorang bapak dan anaknya.
 - 31.2.2 Percakapan tak tentu arah dan tak menuju ke mana-mana.
 - 31.2.3 Percakapan bersama teman-teman: Keita, Fred, Chef, Kiki.
 - 31.2.4 Ingatan tentang pulau kecil bersaput kabut.
 - 31.2.5 Arti nama Maya dan Maia.
 - 31.2.6 Suatu sore sepulang kerja: dialog dengan Chef.
 - 31.2.7 Pemikiran tentang keset.
 - 31.2.8 Pemikiran tentang bahasa, kata, kalimat, buku.

Bab 12 Malam-Malam Berjaga

32. Maya berkisah: sebuah malam berjaga.
 - 32.1 Menekuri buku catatan mimpi.
 - 32.1.1 Chef alias Omar Shevrin.
 - 32.1.1.1 Maya dan Dudi.
 - 32.1.1.2 Maya, Chef, dan apel merah.
 - 32.1.2 Maya dan refleksinya pada cermin.
 - 32.1.3 Kekhawatiran memimpikan pria dengan luka di pipi.
 - 32.1.4 Jaka.
 - 32.1.5 Menuliskan kembali catatan tentang mimpi.
 - 32.1.6 Batara: kawan lama, memberi buku.
 - 32.2 Buku pemberian Batara.

Bab 13 Penjara Merah

33. Maia, Cala Ibi, dan Ujung memasuki penjara di loteng rumah Maia.
34. Perempuan-perempuan tawanan.

35. Pembebasan perempuan kekasih Ujung.

36. Berempat meninggalkan penjara.

Bab 14 Runtuhnya Pagar Besi

37. Maia dan pagar besi ayahnya: perkenalan Maia dan Tepi.

38. Pencarian kunci gembok pagar: Maia menghancurkan taman bunga ibunya.

39. Runtuhnya pagar: Maia melihat siluet ibu dan ayahnya di balik jendela.

40. Maia berlari meninggalkan rumah menuju gunung.

Bab 15 Bacalah Iklan

41. Maya berkisah.

41.1 Iklan: seperti setan.

41.2 Sebuah papan iklan yang membuatnya terkesima.

41.3 Jakarta di malam hari.

41.4 Berkeliling kota membaca iklan-iklan: ingatan tentang titah Jibril kepada seorang nabi untuk membaca.

Bab 16 Ujung dan Tepi

42. Maia tiba di kebun cengkik.

43. Ujung dan Tepi: lamunan tentang masa depan.

44. Ujung dan Tepi menghilang di balik kabut.

45. Maia dan Cala Ibi bergembira menangkapi kapas kapuk.

46. Dialog Maia dan Cala Ibi.

47. Kedatangan kawan-kawan kunang-kunang.

48. Cala Ibi terbang meninggalkan Maia.

49. Maia dan pohon cengkik.

Bab 17 Ilalang

50. Pertemuan Maia dan Cala Ibi yang telah menjelma manusia.

51. Percintaan Maia dan Cala Ibi sang lelaki ilalang.

52. Maia merasakan sakit di perut, seperti senggugut.

53. Suara tangis bayi.

Bab 18 Mengibu Anak

54. Maia dan Cala Ibi melihat Ujung dan Tepi keluar dari dalam kabut menggondong bayi.

55. Perbincangan tentang bayi.

56. Perasaan Maia.

57. Pesona ibu yang menyusui bayinya di mata Maia.

- 58. Kata-kata Tepi kepada bayinya.
- 59. Kata-kata Tepi kepada Maia.
- 60. Dialog Cala Ibi dan Ujung.
- 61. Ajakan Cala Ibi kepada Maia untuk pergi.
- 62. Pilihan-pilihan Maia.
- 63. Keputusan Maia.

Bab 19 Rade

- 64. Kelahiran anak Annisa, kakak perempuannya.
- 65. Ingatan tentang mimpi singkat: menuliskannya di kertas tisu.
- 66. Ari-ari anak Annisa.
- 67. Pemikiran tentang bayi.
- 68. Menuliskan mimpi.
- 69. Shio naga.
- 70. Ia dan Rade, anak Annisa.
 - 70.1 Pertunjukan barongsai.
 - 70.2 Drakonologi, ilmu tentang naga.
- 71. Dialog dengan Fred: tentang takdir.
- 72. Ia dan Rade.

Bab 20 Pleiad, O Pariama

- 73. Maya berkisah.
 - 73.1 Oktober 1999: ia dan Dudi menghitung fosil-fosil rumah siput laut.
 - 73.2 Juni 1999: Firasat buruk ibunya ketika melihat bintang tujuh terbit.
 - 73.3 November 1999: Kerusuhan di Maluku.
 - 73.4 Dialog dengan Chef.
 - 73.5 Januari 2000: Bapak dan ibunya tak mau meninggalkan pulau.
 - 73.6 Februari, Maret 2000: Kerusuhan mereda.
 - 73.7 Maret 2000: Kedatangan ibunya ke Jakarta untuk menemani Annisa melahirkan.
 - 73.8 April 2000: Pertunangannya.
 - 73.9 Pemikiran tentang takdir dan masa depan.

Bab 21 Hutan Sehabis Hujan

- 74. Maia melihat hutan menebar kata.
- 75. Tepi berkisah tentang Bai Guna Tobona.
- 76. Cala Ibi memerintahkan Maia membaca hutan.

77. Ujung memberi pencerahan.
78. Tepi memberi pencerahan.
79. Cala Ibi memberi pencerahan.
80. Pikiran Maia tentang kata dan makna.
81. Maia, Cala Ibi, Ujung, Tepi, dan bayi berdiskusi.

Bab 22 Karnaval Nokturnal

82. Perjalanan Maia membaca hutan.
83. Tiga pilihan jalan Maia: kanan, kiri, tengah.

Bab 23 Mimpi Asali

84. Maya berkisah.
 - 84.1 Terbangun di sebuah pagi sempurna.
 - 84.2 Pemikiran tentang cara mimpi.
 - 84.3 Pemikiran tentang Tuhan yang ber-Mimpi Asali.
 - 84.4 Menuliskan mimpi.

Bab 24 Surat dan Tanda Terakhir

85. Kebimbangan Maia.
86. Kedatangan kunang-kunang.
87. Maia mengikuti terbang kunang-kunang.
88. Perjalanan melewati jalan tengah.
89. Maia tiba di tanah lapang.
90. Kunang-kunang menjelma lebah menjelma ular.
91. Maia membaca surat Bai Guna Tobona.
92. Maia dan tanda seperti angka delapan berbingkai segi empat ganda.
93. Dialog Maia dan Ujung.
94. Pikiran Maia.
95. Maia menekuri tanda seperti angka delapan.
96. Ujung memberi Maia sebuah buku kosong dan pena bulu elang.
97. Maia membayangkan seorang perempuan di luar sana.
98. Maia menulis di buku kosong.
99. Maia mengakhiri tulisannya.
100. Maia mendengar ajakan pergi.
101. Pikiran Maia tentang semesta.
102. Maia menyelipkan pena di halaman terakhir dan kembali mendengar ajakan pergi.