

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Menjelang pergantian abad ke-20 menuju abad ke-21 dan beberapa tahun sesudahnya, dunia sastra Indonesia terlihat begitu hidup. Beberapa karya sastra, dalam hal ini genre prosa, yang sebagian besar ditulis oleh wajah-wajah baru dan perempuan mampu memberikan warna tersendiri dengan gayanya masing-masing.¹ Tema yang beragam, keberanian mengungkap sesuatu yang selama ini dianggap tabu, dan teknik penyajian yang unik adalah beberapa hal yang menonjol di dalam karya-karya tersebut. Salah satu karya sastra yang lahir pada periode tersebut adalah novel *Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh* karya Dee.

Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh (selanjutnya disebut sebagai *Supernova*) merupakan sebuah karya sastra yang di dalamnya terdapat beberapa hal yang baru. Baru dan tidaknya kandungan sebuah karya sastra memang sesuatu yang relatif. Bagaimana pun, setiap karya sastra tidak dapat terlepas dari teks-teks sebelumnya, baik teks secara harafiah maupun teks dalam pengertian universal.

¹ Fenomena ini diawali dengan munculnya novel *Saman* karya Ayu Utami pada tahun 1998. Novel pemenang pertama Sayembara Roman Dewan Kesenian Jakarta tahun 1998 ini dilanjutkan dengan munculnya *Larung* pada tahun 2001. Kedua novel yang membentuk dwilogi tersebut menarik perhatian pembacanya karena sarat pembicaraan tentang seksualitas, politik, dan religius-mistik. Ada pula Fira Basuki dengan trilogi *Jendela-Jendela, Pintu, Atap* serta *Biru dan Rojak* yang mencoba memotret problematika individu-individu yang hidup di persimpangan gaya hidup modern dan tradisional. Karya-karya lain yang muncul pada periode tersebut antara lain adalah sebuah *science fiction Area X* karya Eliza V. Handayani yang berisi gambaran masa depan perkembangan ilmu dan teknologi di Indonesia, *Cala Ibi* karya Nukila Amal yang mengaburkan batas dunia mimpi dan dunia nyata dengan gaya bertutur yang sangat liric, dan *Mahadewa Mahadewi* karya Nova Riyanti Yusuf; cf. Sitok Srengenge, "Menampik Gosip, Menakik Proses Kreatif," *Prosa*, 4 (Jakarta: Metafor Intermedia Indonesia, 2004), hlm. 5—6; cf. Faruk, "Novelis Wanita dan Budaya Populer," *Prosa*, 4 (Jakarta: Metafor Intermedia Indonesia, 2004), hlm. 115—132; cf. Sapardi Djoko Damono, "Meninjau Perempuan dalam Sastra," *Prosa*, 4 (Jakarta: Metafor Intermedia Indonesia, 2004), hlm. 173—184.

Sebuah karya baru tidak akan pernah baru sepenuhnya,² tetapi tidak menutup kemungkinan bahwa di dalamnya terdapat kebaruan tersendiri yang bisa memberikan ciri pembeda dengan karya-karya sebelumnya.

Novel perdana karya Dee ini oleh beberapa pengamat dianggap sebagai bentuk karya sastra baru di Indonesia karena memadukan *science*³ dengan fiksi. Pada awal kemunculannya *science* di dalam novel ini menciptakan kontroversi tersendiri. Ada yang menganggap bahwa *science* tersebut tidak lebih dari orasi dan pamer wawasan oleh pengarangnya. Ada juga yang menyoroti benar-tidaknya *science* yang terdapat di dalam novel ini. Dari berbagai tanggapan pembaca *Supernova* tersebut, mungkin yang paling menarik adalah pendapat yang menyatakan bahwa *Supernova*

² Didasarkan pada pernyataan Jauss, "A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum" (Sebuah karya sastra, meskipun hadir sebagai sesuatu yang baru, tidak hadir sebagai sesuatu yang baru dari kekosongan informasi); Hans Robert Jauss, *Toward An Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), hlm. 23; cf. Reed, "What novels share is not certain characteristics, but a set of *relationships*—to other literary works, to the cultural situation in which they are produced, and to their readers" (Yang dihadirkan oleh novel bukanlah ciri-ciri yang pasti, tetapi seperangkat hubungan—dengan karya-karya sastra lain, dengan situasi budaya tempat mereka dilahirkan, dan dengan para pembacanya); Wallace Martin, *The Recent Theories of Narrative* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), hlm. 44, mengutip Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic Versus the Picaresque* (Chicago: University of Chicago Press, 1981); cf. A. Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1988), hlm. 321, "...karya sastra selalu berada dalam tegangan antara konvensi dan kreasi: karya sastra tidak hanya melaksanakan konvensi jenis sastra, tetapi sering sekaligus melampauinya, bahkan merombaknya."

³ Kata *science* sengaja dipilih dan dipertahankan di dalam laporan penelitian ini dengan mempertimbangan beberapa alasan. *Pertama*, kata ini memberi batasan yang jelas pada fokus pembicaraan, yaitu masalah keilmuan. *Kedua*, kata ini memberi batasan yang lebih sempit terhadap alasan pertama, mengingat adanya hal-hal lain di luar *science* yang juga sering dinyatakan sebagai ilmu, seperti ilmu nجوم dan sebagainya. *Ketiga*, menghindari kerancuan antara pengertian ilmu dengan pengertian pengetahuan karena pada umumnya kedua kata itu sering dirangkai menjadi satu, yaitu ilmu pengetahuan. Pengertian ilmu jelas berbeda dengan pengertian pengetahuan. Ciri-ciri keilmuan didasarkan pada jawaban yang diberikan ilmu terhadap ketiga pertanyaan pokok, yaitu tentang apa yang ingin kita ketahui, bagaimana cara kita mendapatkan pengetahuan tersebut, dan apa nilai kegunaannya bagi kita, yang secara berturut-turut dapat juga dinyatakan sebagai ontologi, epistemologi, dan aksiologi. Secara sederhana, dapat dinyatakan di sini bahwa dasar ontologi ilmu adalah fakta empiris, yaitu fakta yang dapat dialami langsung oleh manusia dengan mempergunakan panca indera. Ruang lingkup kemampuan panca indera manusia, termasuk peralatan yang dikembangkan sebagai alat bantu, membentuk apa yang dikenal sebagai dunia empiris. Dasar epistemologi ilmu berkaitan erat dengan cara atau alur berpikir tertentu, yang tentu saja berhubungan dengan metode ilmiah. Dalam ruang lingkup pembicaraan ini juga dinyatakan bahwa pada dasarnya kegiatan keilmuan itu bersifat dinamis, terbuka, dan menjunjung tinggi kebenaran. Dasar aksiologi ilmu adalah bebas nilai. Maksudnya, ilmu dapat bernilai positif sekaligus negatif tergantung individu pemakainya; Jujun S. Suriasumantri, *Ilmu dalam Perspektif: Sebuah Kumpulan Karangan tentang Hakekat Ilmu* (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1994).

memberikan tantangan terhadap kritik sastra di Indonesia. Novel yang mengisahkan para pemuda metropolitan ini juga diwarnai dengan genre puisi dan dongeng. Pada tahun 2001 *Supernova* dinominasikan meraih Khatulistiwa Literary Award.⁴

Ada tiga hal yang menarik perhatian saya untuk menjadikan *Supernova* sebagai objek penelitian. *Pertama*, *Supernova* disajikan dengan teknik penceritaan yang menyerupai cerita berbingkai.⁵ Yang perlu ditekankan di sini adalah kata “menyerupai,” yang tentu saja berarti “tidak (benar-benar) sama.” Dalam cerita berbingkai, pembaca dapat mengenali adanya tingkatan-tingkatan penceritaan; sebuah cerita berada satu tingkat di atas atau di bawah cerita yang lain, atau sebuah cerita merupakan superordinat atau subordinat bagi cerita yang lain. Hal yang demikian secara sepintas memang terlihat di dalam *Supernova*, tetapi faktanya tidak seperti itu. Berkaitan dengan teknik penceritaan tersebut, dapat dinyatakan bahwa antara cerita *Supernova* dengan cerita yang diciptakan oleh kedua tokoh di dalamnya sebenarnya berada di dalam satu “dunia,” bukan dua “dunia” yang berbeda. Cerita di dalam *Supernova* tidak murni disusun sebagai cerita di dalam cerita, tetapi lebih menyerupai himpunan-himpunan yang saling beririsan.

⁴ *Supernova* dinominasikan bersama *Hujan Menulis Ayam* karya Sutardji Calzoum Bachri, *Kill The Radio* karya Dorothea Rosa Herliany, *Sajak-Sajak Lengkap* karya Goenawan Mohammad, *Sampah Bulan Desember* karya Hamsad Rangkuti, dan *Setangkai Melati di Sayap Jibril* karya Danarto. Pemenang Khatulistiwa Literary Award tahun itu adalah *Sajak-Sajak Lengkap* karya Goenawan Mohammad.

⁵ Cerita yang susunannya atau lapis penceritaannya memiliki cerita pertama yang berfungsi sebagai pengantar untuk serangkaian cerita yang satu sama lainnya tidak berkaitan dan rangkaian cerita yang diurutkan itu seakan-akan berbingkai, cerita rangka; Abdul Rozak Zaidan, Anita K. Rustapa, dan Hani'ah, *Kamus Istilah Sastra* (Jakarta: Balai Pustaka, 1994), hlm. 48. Cerita berbingkai, yang di dalam bahasa Jerman dikenal sebagai *rahmererzahlung* dan dalam bahasa Inggris disebut *frame-tale*, juga didefinisikan sebagai bentuk hikayat yang mempunyai cerita pokok sebagai bingkai cerita dan berbagai cerita di dalamnya sebagai cerita sisipan. Dengan demikian, bentuk hikayat ini merupakan cerita dalam cerita, sehingga umumnya terjadi cerita yang panjang. Fungsinya untuk mendidik, tentang moral atau pun agama, untuk teladan dalam kebijaksanaan, dan hiburan; Redaksi Ensiklopedi Indonesia, *Ensiklopedi Indonesia* (Jakarta: Ichtiar Baru-Van Hoeve, 1990), hlm. 605.

Kedua, Supernova menampilkan tokoh-tokoh yang unik dengan segala permasalahannya yang tidak kalah unik. Ada sepasang *gay* yang lebih tertarik mencampuradukkan *science* dan fiksi daripada mempermasalahkan hubungan mereka di tengah-tengah masyarakat yang belum bisa menerima mereka sepenuhnya dan persoalan seputar seks. Ada laki-laki yang pada awalnya menjalani hidupnya bagaikan robot, sebuah sistem deterministik, tetapi begitu mudah tunduk kepada perempuan biasa yang telah bersuami. Ada seorang istri yang berselingkuh, tetapi pada akhirnya justru memilih kembali kepada suaminya setelah si suami melepaskannya dengan rela. Ada seorang suami yang begitu baik sehingga rela melepas istrinya untuk bersama laki-laki lain supaya si istri bisa mendapat kebahagiaan sejati. Ada juga seorang pelacur supercerdas yang membuat banyak orang merasa kagum, jatuh cinta, sekaligus antipati terhadapnya.

Ketiga, adanya aspek *science* di dalam *Supernova*. Pada pembacaan-pembacaan awal, aspek *science* di dalam *Supernova* memang terkesan sekadar tempelan, hanya pembicaraan-pembicaraan tidak tentu arah yang menjadikan cerita terasa rumit, dan masih ditambah lagi dengan catatan-catatan kaki. Tetapi, setelah dibaca lebih cermat, aspek *science* di sini memiliki kaitan dengan cerita secara keseluruhan. Meskipun demikian, *science* di dalam *Supernova* tidak secara otomatis menjadikan *Supernova* sebagai sebuah *science fiction*.⁶ Hal ini dikarenakan *science* di sini tidak ditampilkan dalam sebuah kondisi yang benar-benar tidak terpisah dengan cerita secara keseluruhan. Dengan kata lain, cerita tetap dapat berjalan, meskipun aspek *science*-nya diabaikan. *Supernova* tidak menyajikan teori-teori *science* yang bersifat

⁶ Bentuk kisah yang alur, tema, dan latarnya disajikan secara imajinatif berdasarkan pengetahuan dan teori ilmiah spekulatif yang masuk akal, seperti perjalanan ke ruang angkasa dan petualangan di planet lain; Zaidan, Anita K. Rustapa, dan Hani'ah, *op.cit.*, hlm. 51.

spekulasi, tetapi hanya berusaha menjelaskan teori-teori *science* yang sudah ada dengan “bahasa” yang mudah dipahami.⁷ Berkaitan dengan hal tersebut, pada bagian ini juga perlu disampaikan bahwa ada sebuah kalimat yang menarik di dalam kata pengantar novel ini oleh pengarang, “Atau setidaknya, mampu mengubah citra sains yang selama ini melayang di awang-awang tak terjangkau, terpisahkan dari kehidupan sehari-hari oleh dinding laboratorium dan buku-buku tebal yang nampak mengerikan bagi kaum awam.”⁸

Ketertarikan saya terhadap aspek *science* di dalam *Supernova* tidak meliputi keseluruhan aspek *science*, tetapi terbatas pada tiga hal yang saya anggap sebagai aspek *science* yang paling menonjol dan memiliki kaitan yang erat dengan cerita secara keseluruhan, yaitu paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal.⁹ Penjelasan tentang paradoks kucing Schrödinger disajikan di dalam cerita, yaitu pada bagian ketika tokoh Ferre akan bunuh diri. Dengan begitu, kaitan antara paradoks kucing Schrödinger dengan cerita *Supernova* terlihat secara eksplisit. Sebaliknya, efek kupu-kupu Lorenz tersaji secara implisit, hanya terlihat berupa tanda-tanda yang samar pada bagian awal kisah pertemuan tokoh Ferre dan

⁷ Sebagai bahan perbandingan, di sini dapat dicontohkan beberapa novel seperti *Congo* (tentang pemahaman terhadap bahasa gorila), *Jurassic Park* dan *The Lost World* (keduanya tentang kloning dinosaurus), *Sphere* (tentang *alien*), dan *Timeline* (tentang perjalanan antarwaktu atau *time travel*) karya Michael Crichton, *Contact* (tentang pencarian kehidupan di luar angkasa dan perjalanan antardimensi) karya Carl Sagan, dan *Area X* (tentang *UFO (Unidentified Flying Object)* dan perkembangan ilmu dan teknologi di Indonesia) karya Eliza V. Handayani. Novel-novel tersebut mengangkat *science* sebagai isu utama yang keberadaannya benar-benar tidak terpisah dari cerita secara keseluruhan. Teori-teori *science* di dalam novel-novel tersebut sebagian besar memang masih bersifat spekulasi, tetapi tetap masuk akal. Selalu ada kemungkinan untuk merealisasikan teori-teori *science* tersebut, atau setidaknya membuka cakrawala berpikir para ilmuwan; cf. Nirwan Ahmad Arsuka, “Sains, Sastra, Keraguan,” *Kompas*, 6 April 2001, “...sastra yang bermutu, seperti juga karya-karya besar cabang seni lain, bukan hanya dapat melampaui penciptanya. Karya-karya besar itu juga bisa mendahului jangkauan dahsyat pengetahuan ilmiah.”

⁸ Dee, *Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh* (Bandung: Truedee Books, 2001).

⁹ Efek kupu-kupu Lorenz dan geometri fraktal dapat digolongkan sebagai teori *chaos*. Hanya saja, mengingat apa yang disebut sebagai *chaos* memiliki ruang lingkup yang luas dengan teori yang beragam, saya tidak menyebut dan menyatukan kedua hal tersebut sebagai teori *chaos*, tetapi tetap sebagai dua hal yang berbeda.

Rana, serta pada diskusi antara tokoh Dhimas dan Ruben. Seperti halnya efek kupu-kupu Lorenz, kaitan antara geometri fraktal dengan cerita *Supernova* ditampilkan secara implisit. Geometri fraktal hanya menjadi salah satu bagian kecil dari diskusi panjang tokoh Dhimas dan Ruben.

Pada dasarnya, setiap karya sastra bukan 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.¹⁰

Pembentukan objek estetis yang berdasarkan pada artefak terjadi dengan sarana peran aktif pembaca. Jadi, pembacalah yang menciptakan objek estetis. Pembentukan objek estetis yang mendasarkan diri pada artefak disebut konkretisasi.¹¹ Sebuah artefak tunggal bisa saja menimbulkan beberapa objek estetis dan hal tersebut bergantung sepenuhnya pada pembacanya dan cara pembacaannya.

Sebagai sebuah karya sastra, sebuah objek estetis, *Supernova* memuat tanda-tanda yang perlu dimaknai melalui proses konkretisasi untuk mengungkap makna teks secara keseluruhan. Pemaknaan terhadap tanda-tanda tersebut bersifat relatif, tidak

¹⁰ Rien T. Segers, *Evaluasi Teks Sastra*, terj. Suminto A. Sayuti (Yogyakarta: Adicita Karya Nusa, 2000), hlm. 31, mengutip Jan Mukarovsky, "Asthetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten," *Mukarovsky 1970*, hlm. 7—112.

¹¹ Istilah ini berasal dari Roman Ingarden dan diperkenalkan secara luas oleh Felix Vodicka. Menurut Ingarden, karya sastra mempunyai struktur yang objektif, yang tidak terikat pada pembaca, tetapi sekaligus mempunyai kemandirian terhadap kenyataan, bersifat skematik dan selektif, tidak pernah menciptakan gambaran dunia yang sesungguhnya. Setiap karya sastra mengandung *unbestimmtheitsstellen* atau tempat-tempat kosong yang pengisiannya terserah pembaca; Teeuw, *op.cit.*, hlm. 190—191; cf. Iser, "Teks-teks fiksi tidak identik dengan situasi nyata. Teks-teks itu tidak mempunyai pasangan (*counterpart*) yang pasti dalam kenyataan. Dalam hal ini, teks-teks tersebut hampir bisa dikatakan tidak bertempat, di luar substrata historis yang menyertainya. 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;" D.W. Fokkema dan Elrud Kunne Ibsch, *Teori Sastra Abad Kedua Puluh*, terj. J. Praptadharja dan Kepler Silaban, (Jakarta: Gramedia, 1998), hlm. 185, mengutip Wolfgang Iser, *Die Apellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag, 1970).

ada sebuah kebenaran mutlak. Maksudnya, makna yang dihasilkan sepenuhnya bergantung pada horison harapan pembaca, yang di dalamnya termasuk kompetensi kesastraan,¹² yang terbentuk oleh pengalaman pembacaan masing-masing pembaca. Dengan kata lain, sebuah karya sastra dibaca dan dimaknai oleh pembacanya dengan cara yang berbeda-beda. Meskipun demikian, bukan berarti bahwa makna yang pada akhirnya diperoleh tidak objektif. Objektivitas horison harapan disusun melalui tiga kriteria, yaitu *pertama*, aturan yang terkenal yang berkaitan erat dengan teks yang dibaca oleh pembaca, *kedua*, pengalaman dan pengetahuan pembaca terhadap keseluruhan 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.”¹³

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 memperhatikan aspek komunikatif karya sastra, atau dengan kata lain, tanpa mendekati karya sastra sebagai tanda atau sebagai gejala semiotik.¹⁴

¹² Secara lebih luas, cakrawala harapan Gast 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. Mengacu pada pendapat Culler, istilah kompetensi kesastraan atau *literary competence* dapat dipahami sebagai “set of conventions of reading literary texts” (perangkat konvensi untuk membaca teks sastra). Melalui kemampuan sistem konvensi itu kita merebut makna karya sastra, yang disebut *naturalization*, mengembalikan yang aneh pada yang wajar; Teeuw, *ibid.*, hlm. 103—104, mengutip Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).

¹³ Jauss, *op.cit.*, hlm. 24.

¹⁴ Teeuw, *op.cit.*, hlm. 43.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang masalah tersebut, pokok-pokok permasalahan yang akan diteliti di dalam penelitian ini meliputi:

1. Wujud penyajian peristiwa, kaitan antara satu peristiwa dengan peristiwa lainnya, teknik penceritaan, dan identifikasi tokoh-tokoh *Supernova*. Hal-hal tersebut memasuki ruang lingkup pembicaraan tentang struktur naratif;
2. Kaitan antara aspek *science* (dalam hal ini adalah paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal) dengan cerita *Supernova* secara keseluruhan. Kaitan antara sebuah teks dengan teks-teks lain tersebut merupakan sebuah fenomena intertekstualitas;
3. Makna *Supernova*. Pemaknaan terhadap *Supernova* dihasilkan berdasarkan jawaban atas kedua pokok permasalahan sebelumnya.

C. Tujuan dan Manfaat

1. Tujuan

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap struktur naratif *Supernova*, intertekstualitas paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal dengan *Supernova*, dan makna *Supernova*.

2. Manfaat

Hasil penelitian ini diharapkan dapat menambah khasanah penelitian sastra Indonesia, khususnya terhadap karya sastra yang mencoba memadukan *science* dan fiksi. Penelitian ini juga diharapkan dapat menawarkan cara pembacaan terhadap *Supernova* dengan menitikberatkan pada struktur naratif dan semiotika, sekaligus memberikan bahan perenungan kepada pembaca.

D. Tinjauan Pustaka

Supernova telah menarik beberapa pihak untuk mengkajinya, baik dalam bentuk artikel di media massa dan internet maupun penelitian ilmiah. Berikut ini adalah beberapa tulisan tentang *Supernova* dan disajikan secara kronologis berdasarkan waktu publikasinya. Hal ini dikarenakan beberapa tulisan tersebut memiliki hubungan antara yang satu dengan yang lain; tulisan yang muncul lebih akhir adakalanya merupakan tanggapan atas tulisan yang muncul sebelumnya.

Bianca menyatakan bahwa *Supernova* merupakan karya sastra yang mendobrak jarak antara fiksi dan nonfiksi, membawa genre sastra akhir yang cenderung posmo, melintasi batas struktural, dan menentang kehadiran sesuatu yang tunggal. Sebagai karya intelektual, karya ini dipenuhi *science*, filsafat, cinta, dan beberapa catatan kaki. Novel ini terasa menggurui dan tidak mengaku kalau dia adalah guru. Menjelaskan fakta yang diseleksi dan menyimpannya ke dalam suatu paket tafsiran. Novel ini memiliki satu paradigma yang kekar, yaitu “Keutuhan,” dan menjelaskan paradigmanya melalui kisah dan karakter yang terpenggal-penggal, serta kutipan ilmiah yang juga terpenggal-penggal, merumitkan, dan melelahkan. Keutuhan yang ditawarkan tidak dapat secara utuh terangkum di dalam novel tersebut. Ironis sekali.¹⁵

Hermawan menyatakan bahwa *Supernova* mencoba menyarikan batas-batas penjelajahan *science* abad ke-20 dan spiritualitas dalam satu cerita fiksi. Cerita dengan gaya semacam itu tergolong langka, bahkan mungkin yang pertama di Indonesia. Ada dua kelebihan yang dimiliki novel ini. *Pertama*, cerita disusun bukan

¹⁵ Ferren Bianca, “Menekuri Bintang Jatuh,” www.sm.or.id, 6 Maret 2001.

dalam satu alur. Pada awal cerita ada beberapa alur yang berjalan sendiri-sendiri, begitu pula tokoh-tokohnya. Tetapi, satu per satu tokoh cerita dipertemukan dalam satu alur. Alur semacam ini bisa diibaratkan air sungai yang berasal dari berbagai sumber yang terpisah di bagian hulu, tetapi pada titik tertentu bertemu menjadi satu aliran. *Kedua*, novel ini memberi beberapa uraian yang enak tentang *science*. Proses nonlinier dijelaskan lewat lamunan Rana tentang masa lalunya sampai selingkuh, paradoks kucing Schrödinger menjelaskan kondisi Re menjelang bunuh diri, dan koevolusi menjelaskan hubungan Re dan Diva. Teori-teori tersebut tidak hanya ditulis sebagai orasi, melainkan disadur menjadi alur cerita.

Meskipun demikian, *Supernova* mengandung banyak cacat. Cacat yang bukan sekadar perkara teknis, tetapi lebih pada sikap penulis yang *sebrono*. Ada tiga kelemahan utama *Supernova* yang disoroti Hermawan di sini. *Pertama*, pembentukan kata di beberapa bagian novel ini belum setia pada kaidah bahasa Indonesia. Beberapa kata ada yang sukar dimengerti maksudnya, seperti kepenasaranan (hlm. 19), terperhatikan (hlm. 29), dan setersiksa (hlm. 131). *Kedua*, novel ini mengandung beberapa pembicaraan tentang *science* dan filsafat yang cenderung tidak tepat. *Ketiga*, novel ini melukai duka cita masyarakat.¹⁶ Pernyataan tersebut didasarkan pada bagian cerita yang mengisahkan para tokohnya terlibat diskusi tentang konsep-konsep *science* terkini, tetapi dalam “badai serotonin,” dalam keadaan sedang memakai obat bius.

Awuy menyatakan bahwa *Supernova* yang dibangun dalam bingkai multidisipliner dengan fokus pada teori fisika (problematika pertentangan antara teori modern

¹⁶ C. Sri Sutyoko Hermawan, “Pesona Sains dalam Fiksi,” *Kompas*, 11 Maret 2001.

dengan kontemporer) mampu memberikan tantangan terhadap paradigma kritik sastra di Indonesia. Dalam sejarah pendidikan kritik sastra pertautan antara teori fisika dan sastra masih dianggap sebagai sesuatu yang janggal. Membaca *Supernova* dari kacamata kritik sastra jika tidak dengan seperangkat pengetahuan langsung tentang teori fisika kemungkinan berangkat dari filsafat ilmu pengetahuan akan cukup membantu sebagai jembatan bagi kedua kutub tersebut. Kecuali, jika kita melihatnya dari nuansa sastranya semata yang hanya berkuat pada sisi penokohan, *style*, struktur, dan lain-lain.¹⁷ Pada bagian akhir tulisannya, Awuy memberikan tanggapannya terhadap tulisan Hermawan yang dimuat pada harian yang sama satu minggu sebelumnya. Tanggapan Awuy ditekankan pada kritik Hermawan atas kesalahan-kesalahan yang terdapat di dalam *Supernova* berkaitan dengan *science* dan filsafat.

Iskan menyatakan bahwa meskipun *Supernova* adalah sebuah novel, di sana-sini novel ini seperti buku filsafat, kumpulan puisi, pelajaran fisika, sekaligus kentrung.¹⁸ Novel ini terasa cukup berat pada bagian yang menjelaskan teori-teori fisika, tetapi menjadi mengasikkan ketika sampai pada alur cerita secara keseluruhan. Banyaknya ajaran “filsafat ketidakpastian” yang ditaburi “rengeng-rengeng” penulisnya dalam bentuk puisi menjadikan novel ini menghujam ke pedalaman batin. Novel ini mengandung “yang bercerita,” “yang diceritakan,” “yang direngeng-rengengkan,” dan yang tingkatannya hanya “yang dipikirkan” atau “yang dibatin.” Gaya penceritaan novel ini seperti sedang berkentrung: ada dalam

¹⁷ Tommy F. Awuy, “*Supernova: Tantangan Baru bagi Kritik Sastra*,” *Kompas*, 18 Maret 2001.

¹⁸ Seni pertunjukan cerita rakyat di Jawa Tengah dan Jawa Timur yang dibawakan seorang dalang kentrung dengan iringan musik sejenis rebana dan kendang. Dalam seni pertunjukan kentrung dalang mengidentikkan dirinya dengan para pelaku cerita, berkisah dan bertutur sesuai dengan pelaku yang diceritakannya lengkap dengan akting dan kialnya; Abdul Rozak, Anita K. Rustapa, dan Hani’ah, *op.cit.*, hlm. 100.

yang sesekali mendeskripsikan cerita dan sesekali *ngudoroso*, kemudian ada adegan ceritanya sendiri. Gaya kentrung inilah yang membuat pembaca tidak sampai jatuh terharu habis-habisan. Ketika cerita sampai pada yang seharusnya terus berkembang sedih, “Ki Dalang” segera memutuskannya.¹⁹

Mahayana menyatakan bahwa *Supernova* bukan merupakan novel pertama Indonesia yang memanfaatkan *science* untuk kepentingan fiksi. Usaha pemanfaatan *science* ini juga pernah dilakukan oleh Achdiat Kartamihardja dalam *Debu Cinta Beterbangan*, Sutan Takdir Alisjahbana dalam *Grotta Azura*, dan Joko Quartantyo dalam *Absurd*, meskipun pemanfaatannya cenderung jatuh pada dialog-dialog tentang filsafat dan estetika. *Supernova* dapat dimaknai dalam dua kerangka berpikir. *Pertama*, *Supernova* sebagai *science fiction*. Dalam hal tersebut, sungguh tidak dapat dinafikan label *science fiction* yang dilekatkan kepadanya. Sejumlah deskripsi ilmiah berhasil melebur menjadi sebuah fiksi, bukan teks ilmiah. Dengan begitu, yang muncul ke permukaan bukanlah sebuah teks yang beku dan memusingkan, melainkan keindahan estetik yang menjadi syarat mutlak estetika teks fiksi. Pemakaian teori-teori *science*, politik, dan filsafat ke dalam novel dapat menghasilkan dua kemungkinan, yaitu bisa berantakan karena ada misi tertentu yang dipaksakan, atau melahirkan nilai estetika baru jika ia menjadi bagian integral dalam teks. Sebagai sebuah *science fiction*, deskripsi ilmiah dalam novel ini justru menambah keindahan estetik yang merangsang pembaca untuk melakukan penelusuran yang lebih dalam tentang deskripsi tersebut. *Kedua*, *Supernova* sebagai objek kajian kritik sastra. Seorang kritikus sastra tidak mutlak harus menguasai semua ilmu, termasuk di dalamnya memahami teori fisika. Usaha pemahaman

¹⁹ Dahlan Iskan, “Filsafat, Kentrung, dan Rengeng-rengeng,” *Jawa Pos*, 15 April 2001.

terhadap novel ini juga tidak serta-merta mewajibkan kritikus belajar ilmu itu. Yang penting dilakukan adalah mencermati bagaimana deskripsi ilmiah itu integral, melebur, dan menjadi bagian tak terpisahkan di dalam struktur karya yang bersangkutan. Jadi, pencermatannya jatuh pada masalah estetika, bukan pada kebenaran *science* sebagai *science*.²⁰

Rachman menyatakan bahwa novel ini mempunyai keistimewaan, baik yang bersifat ekstrinsik maupun intrinsik. Secara ekstrinsik, novel ini ditulis oleh Dee yang lebih dikenal sebagai salah seorang anggota kelompok vokal RSD yang juga bukan dari golongan sastrawan dan masih muda (25 tahun). Secara intrinsik, keistimewaannya terletak pada cerita yang di dalamnya penuh dengan sisipan penjelasan tentang *science* ala jurnal ilmiah, yang dihadirkan dalam balutan kerangka multidisipliner yang mencakup persoalan *science*, filsafat, dan spiritualitas. Kelemahan novel ini adalah adanya sejumlah kekeliruan penafsiran atau penjelasan tentang *science*, seperti penjelasan teori *chaos* dan penggunaan kata-kata atau kalimat-kalimat yang terkesan tidak mengindahkan EYD dalam kalimat yang bukan kutipan langsung.²¹

Darmawan menyatakan bahwa di Indonesia saat ini, kebodohan-kemiskinan-kekerasan (3K) berlaku begitu total, berlangsung intensif di semua lini dan level masyarakat. Kondisi ini disebutnya sebagai kondisi “jahiliyah modern,” dan masih terlalu sedikit yang bekerja untuk mendobrak kejahiliyahan modern itu. Hal ini layak disebut “dukacita masyarakat.” Dukacita yang berlapis-lapis: kenyataan bahwa kejahiliyahan itu ada dan kenyataan bahwa kita belum optimal bekerja melawan kejahiliyahan itu. Dalam konteks ini, kehadiran *Supernova* dengan segala

²⁰ Maman S. Mahayana, “Science Fiction Supernova,” *Kompas*, 22 April 2001.

²¹ Arif Er. Rachman, “Sebuah Pop Art dari Generasi X,” *Surabaya Post*, 29 April 2001.

keluguannya terhadap *science* dan sastra terasa menyegarkan, bahkan memberi setitik harapan akan adanya sebuah perlawanan terhadap kejahiliyahan yang melanda negeri ini, meskipun mungkin perlawanan itu tidak langsung sifatnya.²² Tulisan Darmawan ini merupakan tanggapan terhadap tulisan Hermawan di atas.

Agin melalui skripsinya berusaha mengungkap plot *Supernova* dan hubungannya dengan fakta cerita lain. Berkaitan dengan hal tersebut, penulis memanfaatkan analisis Stantonian karena penulis menganggap teknik penyajian cerita ini menggunakan teknik cerita berbingkai. Cerita ditampilkan dalam bentuk episode-episode cerita sehingga pembaca dihadapkan pada potongan-potongan cerita (*puzzle*) yang seakan-akan satu sama lain tidak berhubungan. Berkaitan dengan fakta cerita lainnya, cerita cinta Dhimas dan Ruben seakan-akan menjadi sentral, tetapi keduanya sebenarnya merupakan tokoh subordinat. Cerita sentral ada pada cerita cinta *Supernova-Ksatria-Puteri*. Di dalam novel ini terjadi peleburan dan perancuan fakta cerita antara cerita *Supernova-Ksatria-Puteri* sebagai cerita sentral dengan cerita Dhimas dan Ruben sebagai subordinat.²³

Chotimah melalui skripsinya berusaha mengungkap kondisi psikologis tokoh-tokoh utama, struktur teks, dan makna yang terkandung di dalam *Supernova*. Penulis menyatakan bahwa penggunaan beberapa teori *science* yang dimasukkan ke alur cerita secara keseluruhan mendukung kondisi psikologis para tokoh utama. Teori-teori *science* yang dibicarakan dalam tulisan tersebut adalah teori *chaos*, teori Schrödinger, teori ekonomi klasik, dan solipsisme. Secara tidak langsung, novel ini

²² Hikmat Darmawan, "Ketika Novel Harus Berdukacita," www.cybersastra.net, April 2001.

²³ Arka'a Ahmad Agin, "Plot *Supernova* dan Hubungannya dengan Fakta Cerita Lain: Analisis Stantonian" (Skripsi Sarjana, Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2002).

mencoba menggambarkan dan menginformasikan bahwa perkembangan teknologi dan kegiatan ekonomi telah membawa perubahan bagi kehidupan masyarakat. Masyarakat dijauhkan dari sifat-sifat humanisnya sebagai makhluk sosial dan menjadi makhluk individual.²⁴

Mayarani melalui skripsinya berusaha mengungkap pengaruh modernisasi terhadap *Supernova*. Penulis menyatakan bahwa *Supernova* melalui para tokohnya menyajikan kehidupan yang diwarnai modernisasi, baik sisi positif maupun sisi negatifnya. Sisi positif modernisasi terlihat melalui perkembangan ilmu dan teknologi, sedangkan sisi negatifnya terlihat melalui kehidupan *gay* dan perselingkuhan. Penulis juga menyatakan bahwa pandangan hidup para tokoh ditujukan ke masa kini dan masa depan, bukan masa lalu. Para tokoh *Supernova* digambarkan selalu optimis dalam menghadapi hidup, tidak mengakui bahwa setiap hal ditentukan oleh nasib, mempunyai harga diri dan mau mengakui harga diri orang lain, dan percaya kepada ilmu dan teknologi.²⁵

Malesi melalui skripsinya berusaha mengungkap aspek bahasa *Supernova*. Penulis menyatakan bahwa pengamatan terhadap bahasa sastra dapat mengungkap hal-hal yang dapat membantu interpretasi. Berkaitan dengan hal tersebut, penulis memanfaatkan stilistika. Stilistika mengkaji wacana sastra dengan orientasi linguistik untuk menggantikan kritik yang bersifat subjektif dan impresif dengan analisis yang lebih objektif dan memberikan efek tertentu kepada pembaca. Dengan

²⁴ Husnul Chotimah, "Trauma dan Kecemasan Tokoh-tokoh Utama dalam Novel *Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh Karya Dee: Tinjauan Semiotik*" (Skripsi Sarjana, Fakultas Sastra Universitas Airlangga, Surabaya, 2002).

²⁵ Yunita Mayarani, "Pengaruh Modernisasi terhadap Novel *Supernova Episode Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh Karya Dee*" (Skripsi Sarjana, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya, 2003).

demikian, stilistika meneliti fungsi puitik karya sastra. Penulis menyatakan bahwa pilihan kata yang digunakan pengarang meliputi kata-kata bahasa Jawa, Inggris, Latin, dan Jakarta. Majas yang digunakan adalah majas perbandingan (personifikasi, asosiasi, metafora, antonomasia), majas penegasan (repetisi, tautologi, koreksio), dan majas sindiran (ironi).²⁶

Berdasarkan tulisan-tulisan tersebut, dapat dinyatakan bahwa *Supernova* telah cukup banyak mendapatkan tanggapan dari para pembacanya. Tanggapan-tanggapan tersebut bukan sekadar berupa penyampaian kesan yang diperoleh setelah membaca *Supernova*, tetapi juga mengandung analisis dan usaha pemaknaan terhadap *Supernova*. Meskipun demikian, belum ada pembicaraan dan pemaknaan *Supernova* berkaitan dengan struktur naratif *Supernova* dan intertekstualitas paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal dengan cerita *Supernova*. Penelitian ini diharapkan dapat mengisi kekosongan tersebut.

E. Landasan Teori

Penelitian ini memanfaatkan dua teori, yaitu teori naratif dan teori semiotika. Pemanfaatan kedua teori sekaligus dalam penelitian ini didasarkan pada ciri-ciri dominan yang dimiliki *Supernova*, yaitu struktur naratif yang kompleks dan aspek *science*. Teori naratif dimanfaatkan untuk memaparkan struktur naratif *Supernova*. 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 oleh ciri karya sastra yang

²⁶ Yessi Malesi, "Analisis Stilistika Novel *Supernova I: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh Karya Dewi Lestari*" (Skripsi Sarjana, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya, 2004).

hendak dianalisis.²⁷ Analisis terhadap struktur naratif *Supernova* tersebut dilanjutkan dengan analisis terhadap aspek *science* dengan memanfaatkan teori semiotika. Pemanfaatan teori semiotika di dalam analisis lanjutan dalam penelitian ini didasarkan pada asumsi bahwa untuk menangkap esensi makna sebuah karya sastra, seringkali persoalan struktur yang tertuang di dalam teks tidak mampu menampungnya. Esensi makna bisa saja muncul dari keterhubungannya dengan teks lain.²⁸ Teks dalam pengertian umum adalah dunia semesta ini, bukan hanya teks tertulis atau teks lisan. Adat istiadat, kebudayaan, film, dan drama secara pengertian umum adalah teks. Oleh karena itu, karya sastra tidak dapat lepas dari hal-hal yang menjadi latar penciptaannya tersebut, baik secara umum maupun khusus.²⁹

1. Teori Naratif

Fiksi naratif atau cerita berkaitan dengan waktu atau urutan waktu.³⁰ Kajian tentang struktur naratif telah ada sejak masa Formalis Rusia. Mereka mengenal dan membedakan *fabula* dan *sjuzet*. *Fabula* adalah urutan temporal kausal yang bagaimana pun cara menceritakannya adalah cerita atau bahan cerita, sedangkan *sjuzet* adalah apa yang dapat kita terjemahkan sebagai struktur naratif. Waktu *fabula* adalah keseluruhan waktu dalam cerita, tetapi waktu naratif berkaitan dengan *sjuzet*, dalam hal ini adalah waktu pembacaan, yang tentu saja dikontrol oleh pengarang. Seorang pengarang bisa saja menyingkat waktu satu tahun

²⁷ Teeuw, *op.cit.*, hlm. 135—137.

²⁸ Zainuddin Fananie, *Telaah Sastra* (Surakarta: Muhammadiyah University Press, 2001), hlm. 139—140; cf. A. Teeuw, *Membaca dan Menilai Sastra* (Jakarta: Gramedia, 1983), hlm. 65, "Karya sastra selalu merupakan jawaban terhadap tantangan, tantangan yang terkandung dalam perkembangan sastra sebelumnya ... Makna sebuah sajak seringkali baru dapat digali secara lengkap dan tuntas dalam rangka kesejarahan sastra itu. Tugas pembacalah justru menemukan dan menafsirkan *response* yang terkandung dalam sajak itu, tetapi hal itu tidak mungkin dengan data-data dan fakta-fakta linguistik saja."

²⁹ Rachmat Djoko Pradopo, "Penelitian Sastra dengan Pendekatan Semiotik," *Metodologi Penelitian Sastra*, ed. Jabrohim (Yogyakarta: Hanindita Graha Widya, 2001), hlm. 82.

³⁰ Rene Wellek dan Austin Warren, *Teori Kesusastraan*, terj. Melani Budianta (Jakarta: Gramedia, 1995), hlm. 280.

dalam beberapa baris, tetapi menghabiskan dua bab yang panjang untuk satu pesta dansa atau acara minum teh.³¹

Penelitian ini memanfaatkan teori naratif yang dikembangkan oleh Gerard Genette.³² Sebelum menginjak pembicaraan tentang pokok-pokok pemikiran Genette, akan disampaikan terlebih dulu batasan-batasan istilah utama berkaitan dengan teori naratif Genette yang nantinya akan digunakan di dalam laporan penelitian ini. Hal ini perlu dilakukan mengingat adanya kemungkinan kerancuan bahasa. Genette membedakan istilah *story*, *narrative*, dan *narrating*. *Story* mengacu pada esensi isi cerita, atau dengan kata lain, bahan mentah cerita. *Narrative* mengacu pada eksistensi isi cerita, yaitu teks cerita itu sendiri yang sampai kepada pembaca.³³ *Narrating* mengacu pada cara penyajian *story* sebagai *narrative*.³⁴ Di dalam laporan penelitian ini ketiga istilah tersebut berturut-turut akan digantikan dengan istilah “cerita,” “naratif,” dan “penarasian.” Menurut Genette, analisis terhadap wacana naratif pada dasarnya merupakan kajian

³¹ *Ibid.*, hlm. 286—287.

³² Dipilihnya teori naratif Genette dalam penelitian ini didasarkan pada dua hal. *Pertama*, pernyataan Scholes, “Perangkat yang dikembangkan untuk kajian teks yang sampai saat ini paling terinci dan sistematis adalah yang diajukan oleh Gerard Genette dalam bukunya *Narrative Discourse*. Di dalam buku itu, Genette mengemukakan suatu metode analisis teks fiksi menurut kala (*tense*), suasana (*mood*), dan suara (*voice*);” Ratna Indriani, “Pendekatan Semiotis Sastra: Suatu Studi terhadap Sebuah Cerita Pendek,” *Semiotik: Kumpulan Makalah Seminar* (Depok: Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Budaya Lembaga Penelitian Universitas Indonesia, 2000), hlm. 141, mengutip Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1982). *Kedua*, saya telah melakukan perbandingan antara teori naratif Genette dengan dua teori naratif lain yang lahir kemudian, yaitu teori naratif yang dikembangkan oleh Seymour Chatman dan Shlomith Rimmon-Kenan; Genette mempublikasikan teorinya pertama kali pada tahun 1972, Chatman mempublikasikan *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* pada tahun 1978, dan Kenan mempublikasikan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* pada tahun 1983. Perbandingan ini perlu dilakukan mengingat adanya persamaan antara ketiga teori tersebut. Melalui perbandingan tersebut dapat diketahui bahwa Chatman dan Kenan mendasarkan pemikirannya kepada Genette. Harus diakui bahwa teori naratif Chatman dan Kenan lebih detail dan kompleks. Meskipun demikian, bukan berarti kedua teori tersebut lebih sesuai untuk dimanfaatkan dalam menganalisis *Supernova*.

³³ Sebagai perbandingan sekaligus untuk memudahkan dalam memahami *story* dan *narrative*, dapat dinyatakan bahwa pengertian *story* sama dengan apa yang oleh Formalis Rusia dikenal sebagai *fabula*, sedangkan *narrative* adalah *sjuzet*-nya.

³⁴ Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986), hlm. 27.

terhadap hubungan antara *narrative* dan *story*, antara *narrative* dan *narrating*, dan antara *story* dan *narrating*.³⁵ Teori naratif Genette meliputi lima pokok pemikiran, yaitu *order* (tata), *duration* (durasi), *frequency* (frekuensi), *mood*,³⁶ dan *voice* (suara).³⁷ Melalui penjelasan tentang istilah cerita, naratif, dan penarasian di atas, pembicaraan tentang kelima pokok pemikiran Genette berikut ini akan lebih mudah dilakukan.

Pertama, tata. Naratif berkaitan dengan sekuen³⁸ waktu yang bersifat ganda, yaitu waktu naratif dan waktu cerita. Pada umumnya, di dalam sebuah karya sastra ada perbedaan antara tata waktu naratif dengan tata waktu cerita.³⁹ Tata waktu cerita yang selalu kronologis bisa saja menjadi tidak kronologis di dalam naratifnya. Perbedaan antara tata waktu naratif dengan tata waktu cerita disebut sebagai *anachronies* (anakronis).⁴⁰ Secara sederhana, dapat dinyatakan bahwa tata waktu naratif selalu terlihat membentuk A-B-C-D-E. Tetapi, tata waktu naratif yang demikian sebenarnya bisa saja E-B-A-C-D dalam tata waktu ceritanya. Dengan membandingkan tata waktu naratif dengan tata waktu cerita

³⁵ *Ibid.*, hlm. 29.

³⁶ Istilah *mood* di dalam laporan penelitian ini akan tetap dipertahankan sebagai *mood* mengingat mencari padanan katanya dapat memungkinkan timbulnya kerancuan. Menurut saya, *mood* di sini tidak dapat dengan begitu saja diwakili oleh kata "suasana" karena sebenarnya *mood* di sini lebih mengacu pada apa yang selama ini dikenal sebagai *point of view* atau sudut pandang.

³⁷ Genette mendasarkan tiga pokok pemikiran pertamanya pada Tzvetan Todorov yang membagi permasalahan dalam struktur naratif menjadi tiga. *Pertama*, *tense*, yaitu kaitan antara waktu cerita dengan waktu naratif. *Kedua*, *aspect*, yaitu cara narator menyajikan cerita. *Ketiga*, *mood*, yaitu jenis wacana yang digunakan oleh narator; Genette, *op.cit.*, hlm. 29.

³⁸ Istilah sekuen mengacu pada satuan naratif, 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.

³⁹ Berkaitan dengan waktu cerita dan waktu naratif, sebagai pemahaman awal, Genette menyatakan waktu cerita adalah waktu yang sesungguhnya, sedangkan waktu naratif adalah waktu semu atau *pseudo-time*; *ibid.*, hlm. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, hlm. 35—36.

tersebut dapat diketahui bahwa sekuen A pada tata waktu naratif menempati sekuen ketiga pada tata waktu cerita, 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.

Ada dua kemungkinan yang bisa menyebabkan sebuah naratif menjadi anakronis terhadap cerita, yaitu *analepsis* dan *prolepsis*. *Analepsis* adalah sekuen peristiwa yang seharusnya terjadi lebih awal dimunculkan kemudian. Bertolak belakang dengan *analepsis*, *prolepsis* adalah sekuen peristiwa yang terjadi kemudian, tetapi dimunculkan lebih awal.⁴¹ *Analepsis* di sini dapat disamakan dengan *flash-back*, sedangkan *prolepsis* dapat disamakan dengan *flash-forward*. Dengan memperhatikan contoh E-B-A-C-D di atas, sekuen A adalah *analepsis*, sedangkan sekuen E adalah *prolepsis*. *Analepsis* dan *prolepsis* dapat berbentuk eksternal maupun internal. Dikatakan *analepsis/prolepsis* eksternal apabila dapat dikenali tanpa ada kerancuan sedikit pun dengan sekuen sebelumnya. Sebaliknya, dikatakan *analepsis/prolepsis* internal apabila ada kerancuan dengan sekuen sebelumnya dan memunculkan keraguan pada pembaca.⁴² Pada *analepsis/prolepsis* eksternal, setiap pembaca akan sama-sama menyatakannya sebagai *analepsis* atau *prolepsis*, sedangkan pada *analepsis/prolepsis* internal, setiap pembaca bisa saja memiliki pendapat yang berbeda. *Analepsis* dan *prolepsis* memiliki kemungkinan untuk muncul secara bergantian di dalam sebuah karya sastra.

⁴¹ *Ibid.*, hlm. 40.

⁴² *Ibid.*, hlm. 49 *et. seqq.*

Analisis terhadap tata tidak hanya bertujuan untuk mengenali dan membandingkan tata waktu naratif dengan tata waktu cerita, tetapi juga meliputi pencarian hubungan antarsekuen. Melalui contoh A3-B2-C4-D5-E1 di atas dapat diketahui bahwa tata waktu naratif A-B-C-D-E secara tepat menempati 3-2-4-5-1 dalam tata waktu cerita. 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 menarasikan dua sekuen yang berbeda pada saat yang sama. Hubungan antarsekuen juga berkaitan dengan kausalitas. Sebuah sekuen adakalanya menjadi penyebab sekuen berikutnya atau merupakan akibat sekuen sebelumnya.

Kedua, durasi. Durasi di sini berkaitan dengan panjang waktu naratif dan panjang waktu cerita. Panjang waktu naratif dapat terlihat melalui jumlah baris dan halaman yang diperlukan untuk penarasian, sedangkan panjang waktu cerita dapat dinyatakan dengan detik, menit, jam, bulan, tahun, bahkan abad.⁴³ Sebuah karya sastra bisa saja tampil sepenuhnya kronologis, yaitu tata waktu naratif sama dengan tata waktu cerita. Tetapi, tidak mungkin panjang waktu naratif sama dengan panjang waktu cerita. Perbedaan antara panjang waktu naratif dengan panjang waktu cerita disebut sebagai *anisochronies* (anisokronis). Karena itu, naratif bisa saja tidak anakronis, tetapi tidak mungkin tanpa anisokronis.⁴⁴ Pengenalan terhadap durasi dapat dilakukan dengan lebih mudah

⁴³ *Ibid.*, hlm. 88.

⁴⁴ *Ibid.*, hlm. 88. Pernyataan ini sangat masuk akal mengingat ketidakmungkinan dan ketidakmampuan naratif menyajikan cerita dengan sama persis; selalu ada jarak. Misalnya, ketika kita

apabila terlebih dulu dilakukan pengenalan terhadap tata waktu naratif dan tata waktu cerita.⁴⁵

Berkaitan dengan perbedaan panjang waktu naratif dengan panjang waktu cerita, ada empat jenis durasi, yaitu:

- (a) *Pause*. Formula yang berlaku pada *pause* adalah $NT \infty > ST$ dengan $NT = n$ dan $ST = 0$, waktu naratif (*narrative time*) jauh lebih lama daripada waktu cerita (*story time*). *Pause* ini pada umumnya terjadi pada naratif bukan peristiwa, misalnya deskripsi setting atau tokoh. *Pause* bisa juga terjadi pada naratif peristiwa tentang ingatan atau lamunan;⁴⁶
- (b) *Scene*. Formula yang berlaku pada *scene* adalah $NT = ST$, panjang waktu naratif sama dengan panjang waktu cerita. Semua sekuen peristiwa merupakan *scene*;
- (c) *Summary*. Formula yang berlaku pada *scene* adalah $NT < ST$, waktu naratif lebih singkat daripada waktu cerita. *Summary* dapat dikenali dengan adanya *beberapa saat kemudian* dan sebagainya;
- (d) *Ellipsis*. Formula yang berlaku pada *ellipsis* adalah $NT < \infty ST$ dengan $NT = 0$ dan $ST = n$, waktu naratif jauh lebih singkat daripada waktu cerita. *Ellipsis*

melihat sesuatu, kejadiannya akan seketika, mungkin hanya dalam sepersekian detik. Tetapi, apabila kita menyatakan apa yang kita lihat tersebut ke dalam kalimat-kalimat, akan menjadi lebih panjang dan lebih lama.

⁴⁵ Genette mencontohkan dengan terlebih dulu menghitung panjang waktu cerita. Hasil penghitungan tersebut kemudian dibandingkan dengan jumlah halaman yang digunakan untuk menarasikannya. Bentuk perbandingannya dinyatakan sebagai berikut: 140 halaman untuk 10 tahun, 150 halaman untuk 2 tahun, 200 halaman untuk dua tahun, dan seterusnya; Genette, *op.cit.*, hlm. 91—92. Perbandingan secara spesifik seperti contoh tersebut tidak selalu dapat dilakukan mengingat setiap karya sastra memiliki cara penarasian yang berbeda-beda. Tidak semua karya sastra secara eksplisit mencantumkan keterangan waktu atau peristiwa-peristiwa aktual yang menjadi settingnya.

⁴⁶ Di sini dapat dicontohkan novel *Mrs. Dalloway* karya Virginia Woolf. Waktu naratifnya meliputi rentang waktu bertahun-tahun dalam kehidupan Clarissa Dalloway dan orang-orang terdekatnya dan dinarasikan secara detail, tetapi waktu ceritanya hanya satu hari, sejak pagi sampai malam. Berkaitan dengan kedetailan deskripsi, di sini juga dapat dicontohkan novel *The God of Small Things* karya Arundhati Roy.

dibedakan menjadi tiga jenis, yaitu *ellipsis* eksplisit, *ellipsis* implisit, dan *ellipsis* hipotetik. Pada *ellipsis* eksplisit terdapat penanda, baik yang dideskripsikan maupun tidak, untuk mengenali adanya *ellipsis*, misalnya adanya *beberapa tahun telah berlalu* atau *beberapa tahun kemudian*. Tidak seperti *ellipsis* eksplisit, *ellipsis* implisit tidak menghadirkan penanda untuk mengenalinya. Pengenalan terhadap *ellipsis* implisit sepenuhnya bergantung pada pembaca;⁴⁷ seperti pada *analepsis/prolepsis* internal. Sama halnya dengan *ellipsis* implisit, *ellipsis* hipotetik juga tidak menghadirkan penanda untuk mengenalinya dan sifatnya lebih ekstrem, bahkan tidak mungkin untuk mengenalinya.

Secara sepintas, memang cukup sulit membedakan *summary* dengan *ellipsis*. Di sini dapat dinyatakan bahwa pada *summary* waktu cerita dipersingkat pada waktu naratifnya tanpa menghilangkan sekuen peristiwa yang mungkin dapat dianggap penting. Dalam hal ini, pembaca masih dapat melihat kaitan langsung antara sebuah sekuen peristiwa dengan sekuen peristiwa berikutnya dan masih ada kejelasan nasib tokoh yang terlibat di dalamnya, meskipun ada bagian yang tidak dinarasikan. Berbeda dengan *summary*, *ellipsis* menghilangkan sekuen peristiwa dalam jumlah besar. Waktu naratif yang jauh lebih singkat daripada waktu cerita menyebabkan banyak sekuen peristiwa yang sebenarnya mungkin ada menjadi tidak ada. Pembaca pun akan merasakan adanya “waktu-waktu yang hilang” dan ketidakjelasan nasib tokoh yang terlibat di dalamnya dalam “waktu-waktu yang hilang” itu.⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*, hlm. 95 *et. seqq.*

⁴⁸ Di sini dapat dicontohkan novel *Burung-Burung Banyak* karya Y.B. Mangunwijaya. Pada novel tersebut secara eksplisit ada penanda angkat tahun, yaitu “Bagian I: 1934—1944,” “Bagian

Ketiga, frekuensi. Di dalam naratif dikenal adanya *identical events* atau peristiwa-peristiwa identik. Meskipun identik, peristiwa-peristiwa tersebut memiliki kemungkinan muncul dengan cara yang berbeda-beda di dalam naratif. Ada empat jenis relasi frekuensi, yaitu:

- (a) Dinarasikan satu kali, terjadi satu kali (1N/1S), misalnya, *Kemarin saya tidur lebih awal*. Jenis relasi frekuensi seperti ini disebut *singulative narrative*;
- (b) Dinarasikan *n* kali, terjadi *n* kali (nN/nS), misalnya, *Hari Senin saya tidur lebih awal, hari Selasa saya tidur lebih awal, hari Rabu saya tidur lebih awal*. Jenis relasi frekuensi seperti ini juga disebut *singulative narrative*;⁴⁹
- (c) Dinarasikan *n* kali, terjadi satu kali (nN/1S), misalnya, *Kemarin saya tidur lebih awal, kemarin saya tidur lebih awal, kemarin saya tidur lebih awal*. Jenis relasi frekuensi seperti ini disebut *repeating narrative*;
- (d) Dinarasikan satu kali atau pada satu waktu, terjadi *n* kali (1N/nS), misalnya, *Setiap hari saya tidur lebih awal*. Jenis relasi frekuensi seperti ini disebut *iterative narrative*.⁵⁰

Keempat, *mood*. Pada bagian awal pembicaraan tentang teori naratif Genette telah dinyatakan bahwa *mood* mengacu pada yang selama ini dikenal sebagai *point of view* atau sudut pandang. Kebanyakan teoritikus mengalami kesulitan dalam membedakan secara tepat dan menjawab dua pertanyaan berikut, “Sudut pandang tokoh manakah yang menunjukkan atau memperlihatkan perspektif

II:1945—1950,” dan “Bagian III: 1968—1978.” Dari ketiga bagian tersebut dapat dilihat adanya “waktu-waktu yang hilang” dengan rentang waktu 18 tahun antara “Bagian II” dengan “Bagian III.”

⁴⁹ Menurut Genette, *singulative narrative* tidak hanya ditentukan oleh jumlah kemunculan peristiwa identik di kedua sisi (naratif dan cerita), tetapi juga oleh persamaan atau kesejajaran keduanya. Oleh karena itu, *nN/nS* juga disebut *singulative narrative*. Meskipun demikian, agar tidak menimbulkan kerancuan dengan jenis relasi frekuensi 1N/1S, pada bagian-bagian selanjutnya laporan penelitian ini, jenis relasi frekuensi *nN/nS* akan disebut sebagai *pluralized narrative*.

⁵⁰ Genette, *op.cit.*, hlm. 113 *et.seqq.*

naratif?” dan “Siapakah yang menjadi narator?”⁵¹ Berkaitan dengan usaha untuk membedakan dan menjawab kedua pertanyaan tersebut Genette membedakan *mood* dengan *voice* atau suara.

Mood mengacu pada berbagai bentuk yang digunakan untuk menegaskan hal yang dibicarakan dan untuk mengungkapkan berbagai sudut pandang.⁵² Di dalam naratif terdapat beberapa kemungkinan yang bisa saja terjadi berkaitan dengan penarasianya. Sebuah naratif bisa saja dinarasikan dengan begitu detail atau sebaliknya, dinarasikan secara langsung atau tidak langsung, dan memiliki jarak yang lebar atau sempit dengan pembacanya.⁵³ Genette membagi pembicaraan tentang *mood* menjadi dua bagian, yaitu:

(a) *Distance* (jarak). Jarak berkaitan dengan cara penarasian ujaran tokoh.

Melalui cara penarasian yang berbeda-beda, jarak yang ditimbulkan antara naratif dengan pembaca pun berbeda-beda; pembaca dapat merasa dekat atau jauh dengan naratif sesuai dengan cara penarasian tersebut. Ada tiga jenis cara penarasian ujaran tokoh, yaitu:

(1) *Narrated speech* (ujaran yang dinarasikan), yaitu ujaran yang diperlakukan sebagai suatu peristiwa. Misalnya, *Saya memberitahu ibu saya tentang keputusan saya untuk menikahi Albertine*. Ujaran tersebut terasa panjang apabila dibandingkan dengan *Saya memutuskan untuk menikahi Albertine*, padahal keduanya memiliki esensi yang sama.

⁵¹ *Ibid.*, hlm. 186.

⁵² *Ibid.*, hlm. 161.

⁵³ *Ibid.*, hlm. 162; cf. Plato membedakan dua cara penarasian, yaitu *diegesis* (naratif murni) dan *mimesis* (peniruan). Pada *diegesis* pengarang berbicara sebagai dirinya sendiri, bukan sebagai orang lain atau salah satu tokoh di dalam naratif. Sebaliknya, pada *mimesis* pengarang mengandaikan dirinya adalah orang lain atau salah satu tokoh di dalam naratif; *ibid.*

Penarasian ujaran jenis ini merupakan jenis yang berjarak paling jauh sekaligus paling sering digunakan dalam naratif;

(2) *Transposed speech* (ujaran yang dialihkan), yaitu ujaran yang berbentuk kalimat tidak langsung, dapat berupa ujaran yang benar-benar diujarkan tokoh atau monolog interior. Misalnya, *Saya berkata kepada ibu saya bahwa saya benar-benar harus menikahi Albertine* atau *Saya pikir saya benar-benar harus menikahi Albertine*. Dikatakan sebagai ujaran yang dialihkan karena pada ujaran jenis ini kehadiran narator masih dapat dirasakan;

(3) *Reported speech* (ujaran yang dilaporkan). Berbeda jauh dengan kedua jenis ujaran di atas, ujaran jenis ini dinarasikan secara langsung dan narator menyerahkan ujaran sepenuhnya kepada tokoh. Misalnya, *Saya berkata kepada ibu saya, "Saya benar-benar harus menikahi Albertine."*⁵⁴

(b) *Focalization* (fokalisasi).⁵⁵ Fokalisasi berkaitan dengan posisi pemandang di dalam sebuah naratif dan dibedakan menjadi tiga jenis, yaitu:

(1) Naratif tidak berfokalisasi atau berfokalisasi nol;⁵⁶

(2) Naratif berfokalisasi internal, yaitu fokalisasi dengan pemandang berada di dalam naratif atau pemandang adalah salah satu tokoh di dalam naratif

⁵⁴ *Ibid.*, hlm. 171—172.

⁵⁵ 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 naratif sebuah novel menjadi tiga jenis. *Pertama, auktoriale Erzählsituation*, yaitu penarasian dengan sudut pandang *omniscient author* atau pengarang serba tahu. *Kedua, Ich Erzählsituation*, yaitu penarasian dengan sudut pandang salah satu tokoh. *Ketiga, personale Erzählsituation*, yaitu penarasian dengan sudut pandang orang ketiga; *ibid.*, hlm. 187.

⁵⁶ Genette tidak memberikan penjelasan tentang naratif tidak berfokalisasi. Ia hanya menyatakan bahwa naratif tidak berfokalisasi dapat dijumpai pada naratif-naratif klasik. Tidak ada penjelasan lebih lanjut tentang apa yang dimaksud sebagai naratif klasik. Hanya saja, setelah membandingkannya dengan kedua jenis fokalisasi yang lain, dapat dikatakan di sini bahwa naratif tidak berfokalisasi mengacu pada naratif dengan posisi pemandang di luar cerita secara mutlak.

tersebut. Fokalisasi jenis ini dibedakan lagi menjadi tiga jenis, yaitu: *fixed* atau tetap (seluruh naratif dipandang melalui sudut pandang salah satu tokoh saja), *variable* atau berubah (di dalam naratif ada pergantian pemandang dari satu tokoh ke tokoh yang lain), dan *multiple* atau jamak (sebuah peristiwa di dalam naratif dipandang dari sudut pandang beberapa tokoh).⁵⁷

- (3) Naratif berfokalisasi eksternal, yaitu fokalisasi dengan posisi pemandang sama dengan posisi pemandang pada naratif berfokal dalam. Bedanya, di dalam naratif berfokal luar, pembaca tidak akan pernah tahu apa yang dipikirkan atau dirasakan pemandang.⁵⁸

Kelima, suara. Melalui penjelasan tentang *mood* di atas, dapat dikatakan di sini bahwa *mood* secara umum berkaitan dengan posisi narator. Meskipun posisi narator berhasil diketahui, bukan berarti secara otomatis diketahui pula siapa naratornya. Pengenalan terhadap suara inilah yang nantinya akan menjawab pertanyaan berkaitan dengan siapa yang menjadi narator. Suara 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 naratif, tetapi juga orang yang menarasikannya dan berpartisipasi, meskipun secara pasif, di dalam naratif.⁵⁹ Genette membagi pembicaraan tentang suara menjadi lima bagian, yaitu:

⁵⁷ Di sini dapat dicontohkan novel *Para Priyayi* karya Umar Kayam. Pada novel tersebut para tokohnya pada beberapa bagian menarasikan peristiwa yang sama melalui sudut pandangnya masing-masing; cf. Ita Wahyu Sri Hartami, "Novel *Para Priyayi* Karya Umar Kayam: Telaah Struktur Naratif" (Skripsi Sarjana, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Airlangga, Surabaya, 1995).

⁵⁸ *Ibid.*, hlm. 189—190. Dalam pengertian yang lebih luas, karya sastra bersubgenre detektif atau misteri dapat digolongkan sebagai naratif berfokalisasi eksternal.

⁵⁹ *Ibid.*, hlm. 213.

(a) *Narrating time* (waktu penarasian), yaitu kapan suatu peristiwa dinarasikan; pada masa lalu, masa kini, atau masa depan. Waktu penarasian dibedakan menjadi empat jenis, yaitu:

- (1) *Subsequent*, yaitu penarasian peristiwa yang terjadi pada masa lalu;⁶⁰
- (2) *Prior*, yaitu penarasian peristiwa yang belum terjadi atau peristiwa yang mungkin akan terjadi. Waktu penarasian jenis ini merupakan yang paling jarang dimanfaatkan karena melibatkan naratif yang berkaitan dengan ramalan atau *prophetic genre*;⁶¹
- (3) *Simultaneous*, yaitu penarasian peristiwa yang dilakukan secara bersamaan dengan tindakan tokoh. Waktu penarasian jenis ini merupakan yang paling sederhana dan paling umum dimanfaatkan di dalam karya sastra;⁶²
- (4) *Interpolated*, yaitu penarasian peristiwa yang ditempatkan di antara tindakan. Waktu penarasian jenis ini merupakan yang paling kompleks karena melibatkan penarasian dengan berbagai bentuk permainan dan terjadi semacam kekacauan antara cerita dengan penarasian. *Interpolated* banyak dijumpai pada novel *epistolary*, yaitu novel yang menarasikan naratifnya melalui surat-menyurat. Dengan demikian, surat menjadi sarana penarasian sekaligus bagian dari plot.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, hlm. 217, 220. Keberadaan *subsequent* dapat terlihat secara jelas di dalam naratif berbahasa Inggris yang mengenal adanya *past-tense*, meskipun pada naratifnya tidak ada semacam penanda pergantian waktu.

⁶¹ *Ibid.*, hlm. 217, 219.

⁶² Genette, *op.cit.*, hlm. 217—218.

⁶³ *Ibid.* Genette mencontohkan novel *Les Liaisons Dangereuses* karya Choderlos de Laclos. Pada novel tersebut tokoh Cécile de Volanges menulis surat kepada Madame de Merteuil yang isinya tentang Valmont yang menggoda Cécile pada suatu malam. Peristiwa tersebut terjadi pada masa lalu, bukan pada saat Cécile menulis surat. Dengan demikian, Cécile yang sedang menulis surat “berbeda” dengan Cécile yang digoda oleh Valmont; Cécile yang menulis surat menarasikan Cécile yang digoda oleh Valmont.

(b) *Narrative levels* (tingkatan naratif), yaitu posisi sebuah sekuen naratif terhadap rangkaian sekuen cerita. Tingkatan naratif dibedakan menjadi dua jenis,⁶⁴ yaitu:

(1) *Extradiegetic*, yaitu sebuah sekuen naratif yang berada di luar cerita atau tidak menarasikan cerita. Maksudnya, sekuen tersebut seolah-olah tidak berhubungan dengan sekuen sebelumnya atau sesudahnya;

(2) *Intradiegetic*, yaitu sebuah sekuen naratif yang berada di dalam cerita atau menarasikan cerita.

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

(1) *Heterodiegetic*, yaitu naratif dengan narator yang tidak hadir atau tidak terlihat di dalam naratif. Ketidakhadiran narator di dalam sebuah naratif bersifat mutlak;

(2) *Homodiegetic*. Naratif dengan narator yang muncul atau terlihat di dalam naratif 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 naratif dan narator sebagai tokoh sekunder yang hanya berfungsi sebagai pengamat atau saksi.⁶⁵

Melalui pemahaman terhadap *narrative levels* dan *person* di atas, dihasilkan empat jenis formula yang dapat berlaku di dalam sebuah naratif, yaitu:

⁶⁴ *Ibid.*, hlm. 227—230.

⁶⁵ *Ibid.*, hlm. 244—245.

- (1) *Extradiegetic-heterodiegetic*, yaitu narator berada di luar cerita dan tidak terlibat di dalam naratif; X (*author-narrator*) atau Y (*fictive author-narrator*) menarasikan Z (tokoh);
- (2) *Extradiegetic-homodiegetic*, yaitu narator berada di luar cerita sekaligus terlibat di dalam naratif dan menarasikan ceritanya sendiri; Y (*fictive author-narrator*) menarasikan Y (*fictive author-narrator*);
- (3) *Intradiegetic-heterodiegetic*, yaitu narator berada di dalam cerita dan tidak terlibat di dalam naratif; Y (*fictive author-narrator*) menarasikan Z (tokoh).
- (4) *Intradiegetic-homodiegetic*, yaitu berada di dalam cerita sekaligus menarasikan ceritanya sendiri; Z (tokoh) menarasikan Z (tokoh).⁶⁶

Dengan demikian, sudut pandang secara jelas dapat dibedakan dengan suara. Sudut pandang orang pertama (*aku*) tidak selalu berarti bahwa naratif tersebut dinarasikan oleh salah satu tokoh di dalam naratif, tetapi bisa juga dinarasikan oleh pengarang implisit apabila *aku* tidak pernah muncul di dalam naratif. Hal yang sama juga berlaku pada sudut pandang orang kedua (*kau*) dan ketiga (*dia*); baik pengarang implisit maupun salah satu tokoh di dalam naratif dapat menggunakan kata *kau* dan *dia* untuk mengacu pada salah satu tokoh (lain) di dalam naratif.⁶⁷

- (d) Narator, yaitu “sosok” yang menarasikan cerita di dalam naratif. Posisi narator dapat berada di luar atau di dalam naratif. Narator yang berada di luar naratif mengacu pada *author-narrator* (pengarang sebagai narator) atau

⁶⁶ *Ibid.*, hlm. 248.

⁶⁷ *Ibid.*, hlm. 252—259.

dimaknai untuk mendapatkan pemahaman yang lebih baik terhadap teks tersebut.

Penelitian ini memanfaatkan teori semiotika yang dikembangkan oleh Michael Riffaterre.⁷⁰ Teori semiotika Riffaterre secara umum memuat empat pokok pemikiran berkaitan dengan pemaknaan karya sastra.⁷¹ *Pertama*, ketidaklangsungan ekspresi. Sastra 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.⁷² Ada tiga kemungkinan yang menjadi penyebab ketidaklangsungan ekspresi, yaitu *displacing of meaning* (penggantian arti), *distorting of meaning* (penyimpangan atau perusakan arti), dan *creating of meaning* (penciptaan arti). Dikatakan penggantian arti apabila suatu tanda mengalami perubahan dari satu arti ke arti yang lain, ketika suatu kata mewakili kata yang lain. Penyimpangan atau perusakan arti apabila terdapat ambiguitas, kontradiksi, atau nonsense. Penciptaan arti apabila suatu tanda “keluar” dari tataran linguistik, yang bahkan terlihat tidak mempunyai arti. Di antara ketiga ketidaklangsungan tersebut, ada

⁷⁰ 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 bergenre prosa. Berkaitan dengan hal tersebut, saya melakukan beberapa penyesuaian, termasuk dalam mengutip Riffaterre, yaitu dengan mengganti setiap kata “puisi,” “sajak,” dan “prosa liris” menjadi “karya sastra.”

⁷¹ Di dalam tulisannya Riffaterre tidak menyajikan keempat hal tersebut ke dalam urutan seperti yang terdapat di dalam laporan penelitian ini. Pembicaraan tentang keempat hal tersebut tersebar di seluruh bagian tulisannya dan dibicarakan secara simultan. Membaca dan memahami teori semiotika Riffaterre pada dasarnya merupakan sebuah tindak interpretasi mengingat Riffaterre menyajikan pemikiran-pemikirannya dengan tidak terstruktur.

⁷² Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), hlm. 1.

satu faktor yang senantiasa ada, yaitu semuanya tidak dapat begitu saja dianggap sebagai representasi realitas. Representasi realitas hanya dapat diubah secara jelas dan tegas dalam suatu cara yang bertentangan dengan kemungkinan atau konteks yang diharapkan pembaca atau bisa dibelokkan oleh tata bahasa atau leksikon yang menyimpang, yang disebut *ungrammaticality* (ketidakgramatikalannya).⁷³ Dalam ruang lingkup sempit, ketidakgramatikalannya berkaitan dengan bahasa yang dipakai di dalam karya sastra, misalnya pemakaian majas. Sebaliknya, dalam ruang lingkup luas, ketidakgramatikalannya berkaitan dengan segala sesuatu yang “aneh” yang terdapat di dalam karya sastra, misalnya struktur naratif 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.⁷⁴ 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 dekoding 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 penting.⁷⁵ Melalui kedua kompetensi tersebut, pembaca dapat mengenali adanya “keanehan-keanehan” dalam sebuah karya sastra, baik dalam

⁷³ *Ibid.*, hlm. 2.

⁷⁴ *Ibid.*, hlm. 4.

⁷⁵ *Ibid.*, hlm. 5.

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, interpretasi yang sesungguhnya. Pembaca berusaha melihat kembali dan melakukan perbandingan berkaitan dengan apa yang telah dibaca pada proses pembacaan tahap pertama. Pembaca berada di dalam sebuah efek dekoding. Artinya pembaca mulai dapat memahami bahwa segala sesuatu yang pada awalnya, pada pembacaan tahap pertama, terlihat sebagai ketidakgramatikalitas, ternyata merupakan fakta-fakta yang ekuivalen.⁷⁶

Berkaitan dengan pembacaan heuristik dan hermeneutik, perlu dibedakan pengertian *arti* dan *makna*. Yang dimaksud dengan *arti* adalah semua informasi dalam tataran mimetik yang disajikan oleh teks kepada pembaca, sedangkan *makna* adalah kesatuan antara aspek bentuk dan semantik.⁷⁷ Secara sederhana, dapat dinyatakan bahwa *arti* sepenuhnya bersifat referensial sesuai dengan bahasa dan bersifat tekstual, sedangkan *makna* bisa saja “keluar” dari referensi kebahasaan dan mengacu kepada hal-hal di luar teks.⁷⁸ Pada pembacaan heuristik pembaca hanya mendapatkan *arti* sebuah teks, sedangkan *makna* diperoleh ketika pembaca telah melampaui pembacaan retroaktif atau

⁷⁶ *Ibid.*, hlm. 5—6.

⁷⁷ *Ibid.*, hlm. 2—3.

⁷⁸ Berkaitan dengan hal tersebut, juga dinyatakan bahwa pada dasarnya karya sastra merupakan sebuah kesatuan antara aspek bentuk dan semantik. Dapat dikatakan bahwa segala sesuatu di dalam karya sastra mengacu kepada “yang lain.” *Ibid.* hlm. 2.

hermeneutik. Pergantian dari *arti* menjadi *makna* pada akhirnya memunculkan konsep interpretan, yaitu sebuah tanda yang “menerjemahkan” tanda-permukaan teks dan menjelaskan hal lain yang disajikan oleh teks.⁷⁹

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, kompleks, 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.⁸⁰ Kompleksitas teks pada dasarnya tidak lebih sebagai pengembangan matriks. Dengan demikian, matriks merupakan motor atau generator sebuah teks, sedangkan model menentukan tata-cara pemerolehannya atau pengembangannya.⁸¹

Keempat, intertekstualitas.⁸² Interpretasi secara menyeluruh terhadap karya sastra hanya mungkin dilakukan oleh pembaca melalui interteks. Karya sastra

⁷⁹ *Ibid.*, hlm. 81.

⁸⁰ *Ibid.*, hlm. 19.

⁸¹ *Ibid.*, hlm. 21.

⁸² Istilah intertekstualitas pertama kali digunakan oleh Julia Kristeva dalam tulisannya “Word, Dialog, and Novel” yang ditulisnya pada tahun 1966 dan dipublikasikan pertama kali pada tahun 1967, dan pada dasarnya merupakan pengembangan terhadap pemikiran Mikhail Bakhtin; dapat dilihat pada Michael Worton dan Judith Still (ed.), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester/New York: Manchester University Press, 1993), hlm. 1, 16, dan 33. Kristeva menyatakan, “... any text is constructed as mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (setiap teks dibangun sebagai mosaik kutipan-kutipan; setiap teks merupakan penyerapan dan transformasi dari teks lain).

mengandung arti hanya dengan mengacu kepada teks-teks lain,⁸³ baik teks secara harafiah maupun teks dalam pengertian universal. Pemaknaan karya sastra bersandar sepenuhnya pada intertekstualitas dan untuk mengenalinya bergantung sepenuhnya pada kemampuan pembaca.⁸⁴

Fenomena intertekstual tidak dapat dikenali tanpa membandingkan teks dengan generatormya, yaitu hipogram.⁸⁵ Secara khusus ada teks tertentu yang menjadi latar penciptaan sebuah karya sastra, yaitu hipogram, sedangkan teks yang menyerap dan mentransformasi hipogram disebut teks transformasi. Hipogram merupakan sebuah sistem tanda yang berisi setidaknya sebuah pernyataan yang bisa saja sebesar sebuah teks, bisa hanya berupa potensi sehingga terlihat dalam tataran kebahasaan, atau bisa juga aktual sehingga terlihat dalam teks sebelumnya.⁸⁶ Kalimat inti hipogram bisa saja aktual atau tidak sama sekali.⁸⁷ Apabila hipogram merupakan teks yang aktual, dalam hal ini adalah karya sastra yang lain, kompetensi kebahasaan pembaca mungkin tidak cukup. Ketika pembaca mengenali hipogram dan menguraikan teks berdasarkan hipogramnya, interpretasinya tidak hanya berisi penguraian, tetapi juga kesadaran terhadap tradisi. Kesadaran ini mengarahkan pembaca kepada evaluasi estetikanya.⁸⁸

Hipogram dapat dihasilkan dari ungkapan-ungkapan klise, kutipan dari teks-teks

Pernyataan tersebut dapat dilihat pada Julia Kristeva, "Word, Dialog, and Novel," *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), hlm. 66. Untuk selanjutnya, istilah intertekstualitas mengalami perkembangan. Pada awalnya, intertekstualitas, yang berasal dari bahasa Prancis *intertextualité* hanya mengacu kepada hubungan antara sebuah teks dengan teks lain dalam pengertian harafiah, bukan dengan pengaruh seorang pengarang kepada pengarang lain atau segala sesuatu yang menjadi sumber penciptaan sebuah karya sastra. Akan tetapi, dalam perkembangannya, istilah intertekstualitas mengacu kepada hubungan antara sebuah teks dengan teks lain dalam pengertian yang lebih luas.

⁸³ Riffaterre, *op.cit.*, hlm. 149.

⁸⁴ *Ibid.*, hlm. 124.

⁸⁵ *Ibid.*, hlm. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, hlm. 23.

⁸⁷ *Ibid.*, hlm. 25.

⁸⁸ *Ibid.*, hlm. 144.

lain, atau sebuah sistem deskriptif.⁸⁹ Hipogram merupakan *dead landscape* yang mengacu kepada realitas yang lain⁹⁰ dan keberadaannya harus disimpulkan sendiri oleh pembaca.⁹¹

Makna hakiki sebuah karya sastra dapat diperoleh dengan memanfaatkan prinsip intertekstualitas, yaitu menjajarkan, membandingkan, dan mengontraskan sebuah teks transformasi dengan hipogramnya.⁹² Perlu disampaikan di sini bahwa intertekstualitas berbeda dengan interteks,

Interteks adalah keseluruhan teks yang dapat didekatkan dengan teks yang ada di hadapan kita, keseluruhan teks yang dapat ditemukan dalam pikiran seseorang ketika membaca suatu bagian teks. Jadi, interteks adalah korpus yang tak terbatas. Memang, bisa saja ditemukan bagian awalnya: itu adalah teks yang membangkitkan asosiasi pikiran segera setelah kita mulai membaca. Sebaliknya, jelas tak akan terlihat bagian akhirnya. Banyak tidaknya asosiasi ini tergantung dari luasnya pengetahuan budaya si pembaca....⁹³

...intertekstualitas: yaitu suatu fenomena yang mengarahkan pembacaan teks, yang mungkin menentukan interpretasi, dan yang kebalikan dari pembacaan per baris. Ini adalah cara untuk memandang teks yang menentukan pembentukan makna wacana, sedangkan pembacaan per baris hanya menentukan makna unsurnya. Berkat cara memandang teks semacam ini, pembaca sadar bahwa dalam suatu karya sastra, kata-kata tidaklah mengacu pada benda-benda atau konsep atau secara umum tidak mengacu pada dunia yang bukan kata-kata (nonverbal). Di sini kata-kata mengacu pada suatu jalinan pemunculan yang secara keseluruhan sudah menyatu dengan dunia bahasa. Jalinan itu dapat berupa teks-teks yang telah dikenal maupun bagian-bagian dari teks yang muncul setelah terlepas dari konteksnya yang

⁸⁹ *Ibid.*, hlm. 63.

⁹⁰ *Ibid.*, hlm. 12.

⁹¹ *Ibid.*, hlm. 94.

⁹² Berkaitan dengan prinsip intertekstualitas ini, Riffaterre tidak menyebutkannya berturut-turut secara eksplisit seperti terdapat di dalam laporan penelitian ini. Prinsip intertekstualitas tersebut dapat ditemukan dan menjadi pembicaraan hampir di seluruh bagian tulisannya, khususnya pada bagian analisis terhadap puisi-puisi Prancis. Pada beberapa bagian Riffaterre menyatakan cara kerjanya atau analisisnya sebagai "polirisasi," "oposisi," dan "kontras." Dinyatakan bahwa kecenderungan ke arah polarisasi menjadikan arah interpretasi oleh pembaca menjadi lebih jelas. *Ibid.*, hlm. 3.

⁹³ Zaimar, *op.cit.*, hlm. 25, mengutip Michael Riffaterre, "L'intertexte inconnu," *Littérature*, 41 (Paris: Larousse), hlm. 14—15.

dapat dikenali dalam konteksnya yang baru, sehingga orang tahu bahwa teks tersebut telah ada sebelum ia muncul dalam konteksnya yang baru ini.⁹⁴

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa teks-teks lain yang dapat didekatkan dengan teks yang kita baca bersifat luas sekaligus terbatas. Maksudnya, teks-teks tersebut bisa saja berupa teks-teks yang bersifat universal, tidak hanya teks-teks tertulis. Tetapi, keuniversalan teks-teks tersebut terbatas pada teks-teks yang berupa sebuah sistem spesifik dan bersifat verbal; tidak semua peristiwa di dalam kehidupan sehari-hari dapat dianggap sebagai teks. Ketika pembaca berhasil menemukan interteks, intertekstualitas akan terlihat secara eksplisit.⁹⁵ Maksudnya, ketika pembaca berhasil menemukan adanya teks lain di dalam teks yang dibacanya, kemudian menjajarkan, membandingkan, dan mengontraskan keduanya sehingga dapat mengetahui hubungannya, pembaca akan merasa lebih mudah dalam mengungkap makna teks.

Berkaitan dengan prinsip intertekstualitas, ada dua kaidah yang berlaku dalam memproduksi teks, yaitu perluasan (ekspansi) dan perubahan (konversi).⁹⁶ Ekspansi mengubah kalimat matriks menjadi bentuk-bentuk yang lebih kompleks,⁹⁷ sedangkan konversi mengubah kalimat matriks dengan memanfaatkan faktor yang sama.⁹⁸ Pada bagian sebelumnya telah dijelaskan bahwa matriks adalah kalimat minimal yang harafiah. Melalui ekspansi dan konversi inilah matriks akan diubah menjadi bentuk yang lebih panjang,

⁹⁴ *Ibid.*, hlm. 26, mengutip Riffaterre, *ibid.*, hlm. 5—6.

⁹⁵ Riffaterre, *op.cit.*, hlm 137.

⁹⁶ *Ibid.*, hlm. 22, 47.

⁹⁷ *Ibid.*, hlm. 47.

⁹⁸ *Ibid.*, hlm. 63.

kompleks, dan tidak harafiah. Ekspansi dan konversi ini merupakan suatu interpretasi baru atas hipogram untuk menghasilkan teks transformasi.

Di dalam teori semiotika Riffaterre juga dikenal adanya *dual sign*.⁹⁹ *Dual sign* adalah sebuah kata yang bermakna rangkap sebagai hasil perpotongan atau pertemuan dua sekuen semantik atau asosiasi bentuk.¹⁰⁰ Dengan kata lain, sebuah tanda di dalam karya sastra memiliki kemungkinan untuk mengacu kepada tanda-tanda yang lain; satu tanda memiliki dua acuan atau lebih. *Dual sign* tidak hanya berupa kata-kata yang terdapat di dalam sebuah teks, tetapi juga bisa berupa judul. Judul dapat memberikan informasi awal atau gambaran kepada pembacanya tentang apa yang terdapat di dalam teks yang akan dibacanya. Pada saat yang sama, judul bisa saja mengacu kepada teks-teks di luarnya.¹⁰¹ Makna yang terkandung di dalam *dual sign* dapat diungkap setelah pembaca menemukan adanya teks lain di dalam teks yang dibacanya.¹⁰² Sebuah tanda yang berkedudukan sebagai *dual sign* seperti sebuah pendulum semantik sehingga pembacaannya pun tidak pernah stabil.¹⁰³ Ketidakstabilan di sini tidak hanya mengacu pada pembacaan yang dilakukan oleh dua pembaca yang berbeda, tetapi juga mengacu pada pembacaan yang dilakukan oleh seorang pembaca. Hasil yang diperoleh seorang pembaca pada suatu pembacaan selalu memiliki kemungkinan untuk mengalami pergeseran atau perubahan pada pembacaan-pembacaan berikutnya terhadap teks yang sama. Hal ini dikarenakan

⁹⁹ Pembicaraan tentang *dual sign* sengaja saya tempatkan pada bagian akhir teori mengingat untuk memahaminya diperlukan pemahaman terlebih dulu tentang keempat hal yang telah dibicarakan.

¹⁰⁰ *Op.cit.*, hlm. 86.

¹⁰¹ *Ibid.*, hlm. 99.

¹⁰² *Ibid.*, hlm. 82.

¹⁰³ *Ibid.*, hlm. 90.

selalu ada perubahan pengetahuan atau pengalaman pembacaan yang mengarahkan horison harapan pembaca seiring dengan perjalanan waktu.

Pada akhirnya, dapat dinyatakan bahwa pembacalah satu-satunya penghubung antara teks, interteks, dan interpretan.¹⁰⁴ Tanda-tanda di dalam karya sastra memiliki dua wajah, yaitu *textually ungrammatical* (tidak gramatikal secara tekstual) dan *intertextually grammatical* (gramatikal secara intertekstual).¹⁰⁵ Segala sesuatu yang pada awalnya dan secara tekstual terlihat sebagai ketidakgramatikan, sebagai sesuatu yang “aneh,” akan menjadi gramatikal dan masuk akal secara intertekstual. Pembacaan terhadap karya sastra bukanlah sesuatu yang stabil dan tidak ada interpretasi final.¹⁰⁶

F. Metode Penelitian

Metode yang dipergunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian kualitatif yang menekankan pada analisis isi (*content analysis*). Penelitian kualitatif adalah penelitian yang mengutamakan kedalaman penghayatan terhadap interaksi antarkonsep yang sedang dikaji secara empiris.¹⁰⁷ Penelitian sastra lebih sesuai dengan menggunakan metode penelitian kualitatif karena karya sastra merupakan karya kreatif yang bentuknya senantiasa berubah dan tidak tetap yang harus diberi interpretasi.¹⁰⁸ Jenis penelitian yang menitikberatkan pada analisis isi pada prinsipnya menitikberatkan pada objektivitas dan realitas, melakukan klasifikasi

¹⁰⁴ *Ibid.*, hlm. 164.

¹⁰⁵ *Ibid.*, hlm. 165.

¹⁰⁶ *Ibid.*, hlm. 165.

¹⁰⁷ Kinayati Djojoseuroto dan M.L.A. Sumaryati, *Prinsip-Prinsip Dasar Penelitian Sastra & Bahasa* (Jakarta: Nuansa, 2000), hlm. 2.

¹⁰⁸ Attar Semi, *Metode Penelitian Sastra* (Bandung: Angkasa, 1993), hlm. 27.

pada teks agar dapat mengidentifikasi unsur-unsur di dalam teks secara substansial dengan menggunakan data dan teori yang ada.¹⁰⁹

Pemahaman dan penghayatan 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 yang memerlukan kompetensi kebahasaan dan kesastraan dalam memahaminya. Berkaitan dengan hal tersebut, pada pembacaan heuristik terhadap *Supernova*, fakta-fakta yang ditemukan adalah adanya struktur naratif yang kompleks, tokoh-tokohnya yang unik, dan aspek *science* yang seolah-olah tidak memiliki kaitan dengan cerita secara keseluruhan. Pembacaan heuristik tersebut dilanjutkan dengan pembacaan retroaktif atau hermeneutik. Pada pembacaan retroaktif inilah terjadi interpretasi tahap kedua. Pada tahap ini dapat terungkap struktur naratif *Supernova* secara rinci, identifikasi tokoh-tokoh *Supernova*, dan kaitan antara aspek *science* dengan cerita secara keseluruhan. Struktur naratif dan identifikasi tokoh-tokoh *Supernova* dapat terungkap melalui pemanfaatan teori naratif, sedangkan kaitan antara aspek *science* dengan cerita secara keseluruhan dapat diketahui melalui pemanfaatan prinsip intertekstualitas, yaitu dengan menjajarkan, membandingkan, dan mengontraskan paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal sebagai hipogram dengan *Supernova* sebagai teks transformasi. Pembacaan tahap kedua ini diakhiri dengan pemaknaan terhadap *Supernova*.

¹⁰⁹ Haralambos & Holborn, *Sociology: Themes and Perspective* (London: Harper Collins Publishers Ltd., 2000), hlm. 1020—1021.

Secara singkat, langkah-langkah penelitian ini adalah:

1. Tahap Penentuan dan Pemahaman Objek Penelitian

Memilih novel *Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh* sebagai objek penelitian. Novel ini terdiri atas 208 halaman, terbagi atas 33 bab yang oleh pengarangnya disebut sebagai “keping,” dan memiliki sampul berwarna biru dengan nuansa abstrak. Setelah memahami novel tersebut, ditemukan beberapa aspek yang menarik, seperti telah dijelaskan pada bagian sebelumnya, yaitu struktur naratifnya, tokoh-tokohnya yang unik, dan aspek *science* yang terdapat di dalamnya.

2. Tahap Pengumpulan dan Pemahaman Data

Setelah menentukan aspek yang menarik untuk diteliti dari *Supernova*, 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 *Supernova*, dalam hal ini adalah naratif *Supernova* dan aspek-aspek *science* yang dapat mengarahkan pemaknaan. Data sekunder yaitu tulisan-tulisan yang berkaitan dengan *Supernova*, baik berupa artikel maupun penelitian ilmiah, yang diperoleh dari media massa, internet, Ruang Baca Fakultas Sastra Universitas Airlangga, Surabaya; Perpustakaan Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta; dan Perpustakaan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Pada tahap ini juga ditentukan landasan teori yang akan dimanfaatkan dalam penelitian ini, yaitu teori naratif yang dikembangkan oleh Gerard Genette dan teori semiotika yang dikembangkan oleh Michael Riffaterre.

3. Tahap Analisis dan Pemaknaan

Analisis terhadap *Supernova* terdiri atas dua tahap. *Pertama*, analisis terhadap struktur naratif yang meliputi identifikasi terhadap tata, durasi, frekuensi, *mood*, suara, dan identifikasi tokoh-tokohnya. *Kedua*, analisis terhadap intertekstualitas paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal dengan *Supernova*. Analisis tahap-kedua tersebut dilakukan dengan memanfaatkan data-data yang telah diperoleh pada analisis tahap pertama. Melalui kedua tahap analisis tersebut pada akhirnya diperoleh makna *Supernova*.

G. Sistematik Penyajian

Laporan penelitian ini terdiri atas empat bab dan secara garis besar disusun sebagai berikut: Bab I berisi latar belakang masalah, perumusan masalah, tujuan dan manfaat, tinjauan pustaka, landasan teori, metode penelitian, dan sistematik penyajian. Bab II berisi analisis terhadap struktur naratif *Supernova*. Bab III berisi analisis terhadap intertekstualitas paradoks kucing Schrödinger, efek kupu-kupu Lorenz, dan geometri fraktal dengan *Supernova*, serta makna *Supernova*. Bab IV berisi simpulan penelitian dan saran.

BAB II

**STRUKTUR NARATIF SUPERNOVA :
KSATRIA, PUTERI, DAN
BINTANG JATUH**