

LANSKAP KOTA DAN LANSIA YANG MENDERITA (KASUS CERPEN KACA SPION AYAH, KARYA HUANG YONGMEI)

LANDSCAPES OF CITY AND LANSIA THAT SUFFER (THE CASE OF FATHER'S SPION GLASS, HUANG YONGMEI CREATION)

Hin Goan Gunawan

hingoani@gmail.com

Universitas Darma Persada Indonesia

Abstract. City is a symbol of modernity. The revival of the Urban Fiction genre in contemporary Chinese literature is driven by writers of the 1970s. It portrays not only urban landscapes with the beauty in their works, but also exposes the souls that suffer in urban spaces. As a symbol of a modern, advanced and civilized life portrayed in Huang Yongmei's short story "Rearview Mirror", it has a dark side. Various changes that move to bring progress do not necessarily change the fate and fortune of urban people who live in it. Instead of being able to enjoy a comfortable and orderly urban space, an elderly former truck driver in the text seems to be moving back in time. Huang Yongmei, literary winner of the 7th Lu Xun literary award (2018), builds allegories about denial of the progress or modernity of today's China. The Rearview Mirror property serves as a kind of reminder of how many parts of past lives have been left behind as we go fast in the flow of change. The magnitude of the progress and the change can only be measured by constantly looking back to its rickety and worn-out past. The suffer of the city people in old age is symbolized with the scene of going backwards, as a healing therapy for the abnormal spine due to sitting behind the wheel for too long. When the city people rush over each day, this old man goes backwards. The complexity of big city problems make the elderly desperate. Widower in old age, deceived by false loyalty, habit of going back to the past have turned into a swimming backstroke. Huang Yongmei has arrived to the point of firmness by keeping the urban's subject away from the sparkling city life that just makes the little people suffer. The Father's Rearview Mirror text asserts that the urban subject who suffers in his last days leave his hometown, for good.

Keyword: Urban fiction, urban subjects, allegories, urban literature

Abstrak. Kota adalah simbol modernitas. Kebangkitan genre Fiksi Perkotaan dalam khazanah sastra Cina kontemporer yang digerakkan oleh sastrawan angkatan 1970-an tak sekadar memotret lanskap kota dengan segenap keindahannya dalam karya-karya mereka, tapi juga menyingkap jiwa-jiwa menderit di ruang urban. Kota sebagai simbol tatanan kehidupan modern yang maju dan beradab sebagaimana didokumentasikan oleh cerpen Kaca Spion Ayah karya Huang Yongmei, memiliki sisi gelap. Berbagai perubahan yang bergerak membawa kemajuan tak serta merta mengubah nasib dan peruntungan subyek urban yang bermukim di dalamnya. Alih-alih dapat menikmati ruang urban yang nyaman dan tertata, seorang lansia eks sopir truk dalam teks Kaca Spion Ayah justru seperti bergerak mundur ke masa silam. Huang Yongmei, sastrawan pemenang anugerah sastra Lu Xun ke-7 (2018) membangun sejumlah alegori tentang penyangkalan atas kemajuan atau kemoderenan Cina masa kini. Properti Kaca Spion menjadi semacam pengingat tentang berapa banyak bagian dari kehidupan masa silam yang sudah ditinggalkan karena kita melaju cepat dalam arus perubahan. Besaran kemajuan dan perubahan hanya dapat diukur dengan terus-menerus melihat ke masa lalu yang udik dan usang. Derita manusia kota di hari tua, disimbolisasikan oleh Huang Yongmei dengan adegan berjalan mundur, sebagai terapi penyembuhan tulang punggung yang tidak normal akibat terlalu

lama duduk di belakang setir. Ketika semua warga kota berjalan tergesa-gesa setiap hari, lansia dalam cerpen Kaca Spion Ayah justru berjalan mundur. Kompleksitas persoalan kota besar membuat lansia itu putus asa. Setelah menduda di usia tua, tertipu oleh kesetiaan palsu, kebiasaan berjalan mundur berubah menjadi berenang dengan gaya punggung. Huang Yongmei sampai pada titik yang menegaskan penolakan subyek urban terhadap tatanan kehidupan kota yang gemerlap, tapi hanya membuat orang-orang kecil menderita. Teks Kaca Spion Ayah menegaskan bahwa subyek urban yang menderita di hari senjanya itu akhirnya pergi meninggalkan kota tempat tinggalnya, untuk selamanya.

Keyword: Fiksi perkotaan, subyek urban, alegori, sastra kota

PENDAHULUAN

1.1 LATAR BELAKANG

Kota adalah salah satu tanda ikonik dari modernitas. Tanpa kota, konstruksi modernitas rapuh, dan lama-lama bisa roboh, sebagai puing-puing hidup keseharian yang gagal menjadi beradab dan modern. Fasilitas jalan raya, terminal, taman, pusat-pusat perniagaan, *landmark*, termasuk kanal penampung luapan air di musim hujan adalah properti-properti yang biasa melengkapi lanskap kota modern. Biasanya dilengkapi dengan institusi-institusi seperti supermarket, hotel, bioskop, bank, asuransi, di mana hidup keseharian di desa, tak mengenal bahkan tidak membutuhkannya.

Dalam sejarah sastra di belahan dunia manapun, sepanjang para kreator telah menghisap ide-ide modernitas dalam karya-karya mereka, tak pelak lagi ruang kota digunakan sebagai tempat bermukimnya subyek-subyek yang dihidupkan dalam teks, terutama cerita pendek. Dalam konteks sastra Indonesia pasca 1960-an misalnya, prosais Iwan Simatupang pernah menulis cerita pendek bertajuk *Tunggu Aku di Pojok Jalan itu* (1961). Cerpen favorit itu hanya menampilkan kota dalam citra yang gelap, bobrok, dekaden. Kata kunci dari cerita itu adalah "pojok jalan" yang tak lain adalah sebuah ruang tak bernama dalam realitas kota besar. Hanya tentang permintaan sederhana seorang suami kepada istrinya untuk menunggu di sebuah "pojok jalan" sementara ia pergi ke warung guna membeli rokok. Tapi, pamit si suami yang sesaat itu ternyata menjadi kepergian yang kembali setelah 10 tahun waktu berlalu. Celaknya, perjumpaan di pojok jalan yang sama pasca 10 tahun menghilang, bukan lagi perjumpaan suami-istri, melainkan transaksi seksual antara pelanggan dengan Pekerja Seks Komersial (PSK), karena "pojok jalan" itu telah mengubah istrinya menjadi PSK. Dapat dibayangkan apa yang terjadi pada seorang laki-laki hidung belang mendapati pelanggan yang tak lain adalah istri yang telah ia tinggalkan selama 10 tahun? Celaknya lagi, pada momentum itu si istri meminta bayaran atas jasanya. Inilah yang kemudian membuat si suami bertekad untuk hengkang dari kota itu. Selamanya.

Menurut catatan Imam Muhtarom (2013), realitas urban yang melingkupi "pojok jalan" dalam teks Iwan Simatupang itu, tak lebih dari properti panggung dalam sebuah pertunjukan teater. Apa yang terjadi di ruang kota selama 10 tahun yang kemudian membuat istri yang patuh beralihrupa menjadi perempuan penjaja seks tidak menjadi bagian dari "peristiwa" dalam teks. Ruang keterlibatan suami-istri diperlalukan Iwan sebagai sampiran belaka, hanya disinggung sepintas lalu, setelah itu pantas dilupakan. Kreator lebih mempercayai waktu

yang bergulir dalam realitas urban, ketimbang ruang dan peristiwa yang menyertainya. Solah-olah ruang urban sebagai *habitus* setiap "manusia kota" dibekukan saja dalam tafsir yang seragam. Tak penting lagi apa beda antara metropolitanisme Jakarta, Bandung, Surabaya dan kota-kota besar lainnya di Indonesia. Pokoknya, waktu dalam kota lebih berkuasa atas subyek urban, ketimbang ruang tempat mereka bermukim. Semakin lama orang bermukim di kota, potensi celaka niscaya semakin terbuka. Demikian kira-kira pengandaiannya.

Berbeda dengan corak yang dikembangkan Iwan Simatupang dalam teks *Tunggu Aku di Pojok Jalan Itu*, potret "dunia dalam" tentang subyek urban terasa lebih terang pada beberapa teks karya Pramoedya Ananta Toer dalam *Cerita Dari Jakarta* (2002, cetak ulang). Setidaknya ada 2 teks dalam antologi itu yang dapat diidentifikasi sebagai upaya kreatif Pram dalam menegaskan citra kota Jakarta era 1950-an, di mana ia memberi napas bagi subyek-subyek urban yang tersisih dan dikalahkan oleh kuasa administratif kota, tata kota, hingga predator-predator ekosistem metropolitanisme Jakarta masa itu.

Pertama, teks bertajuk *Gambir* yang ditulis Pram pada tahun 1957. Ruang penceritaan utamanya mendedahkan stasiun Kereta Api legendaris sebagai simbol penghubung Jakarta dengan subyek-subyek rural di pulau Jawa. Secara administratif, Jakarta digambarkan sebagai kota modern, tentu dengan seperangkat regulasi dan aparat penegak hukum demi terselenggaranya kota yang tertib, aman, dan layak. Bukan di situ titik perhatian Pram, melainkan pada subyek-subyek urban yang saban hari lalu lalang di peron stasiun, kuli-kuli panggul yang sehari-hari naik-turun gerbong mengangkut barang bawaan penumpang, baik yang naik maupun penumpang turun. Mereka adalah subyek urban tanpa tempat tinggal, tanpa alamat pasti, bahkan mungkin tanpa KTP sebagai syarat administratif bagi warga kota. Pusaran kisah berlangsung di antara 3 karakter utama, yaitu Otong, Hasan, dan Sidik. Sebagaimana namanya, Hasan adalah kuli panggul yang baik. Bertanggung jawab pada keluarga dengan menyisihkan sebagian upahnya untuk anak istri di desa, tidak mengosumsi minuman keras, tidak main perempuan. Namun, dalam perjalanan kisahnya, Pram membuat Hasan berhadap-hadapan dengan karakter antagonis Sidik. Pengangguran, doyan bersenang-senang, saban hari memalak uang Hasan dan kuli-kuli panggul lainnya.

Lama-lama Sidik makin keterlaluan. Ia tidak lagi sekadar memeras uang Hasan, tapi juga memeriksa celana Hasan guna memastikan sudah berapa banyak uang yang dikumpulkan Hasan di situ. Perlakuan yang kian semena-mena itu kemudian membangkitkan perlawanan Hasan. Lalu, dengan upah kuli angkut, Hasan merayu seorang petugas kepolisian untuk meminjamkan pistolnya. Bagi Hasan, lebih baik uangnya diberikan pada polisi yang punya pistol itu daripada diserahkan pada si begundal Sidik. Maka, pada sebuah momentum pemerasan Sidik atas Hasan, kuli panggul yang baik itu akhirnya melawan. Hasan membunuh Sidik dengan tusukan pisau, bukan dengan pistol sebagaimana yang direncanakan. Kompleks stasiun gempar. Petugas stasiun dan aparat kepolisian menggerebek gerbong-gerbong bekas tempat tinggal para kuli angkut. Pasca peristiwa itu diberlakukan aturan baru, bahwa setiap kuli panggul harus menggunakan identitas yang jelas guna memudahkan pengawasan. Tapi, Hasan, si pelaku pembunuhan lolos dari kejaran. Teman-

teman Hasan sesama kuli panggul tak satu pun yang buka suara. Bagi mereka, Sidik adalah orang jahat, dan begundal itu pantas dilenyapkan.

*Dan untuk selama-lamanya ia akan menjadi makhluk malam. Kadang-kadang dengan pistol kadang-kadang dengan pisau ia mencari penghidupannya. Anak yang sederhana dari luar kota ini dipaksa mengikuti jejak penjahat-penjahat yang pernah membuat sejarah di atas bumi dengan akhirnya yang juga telah tersedia...*Demikian Pram mengakhiri kisah dalam *Gambir*, yang mengingatkan kita pada nestapa subyek "Istri" pada cerpen *Tunggu Aku di Pojok Jalan Itu*, karya Iwan Simatupang. Bedanya hanya perhatian Pram pada ruang urban yang akhirnya membentuk Hasan sebagai pribadi, yang dalam catatan Imam Muhtarom disebut "hantu kota." Yang menarik dari kerja kreatif Pram di sini adalah upaya subyek urban yang *alih-alih* tunduk pada "undang-undang" kota, Hasan, Otong, Sidik dan karakter subyek urban lainnya justru membuat sistem tersendiri di luar tata hukum kota. Bukankah kenyataan semacam itu begitu terang kelihatannya pada subyek-subyek urban masa kini? Menggelar lapak di trotoar, menerabas lampu merah, membuang sampah sembarangan, bermakin kucing-kucingan dengan penagih iuran keamanan lingkungan, merusak fasilitas umum, bahkan membakar begal sepeda motor dengan menyiramkan bensin ke tubuhnya. Segenap "undang-undang" yang mengikat keteraturan setiap manusia urban tampak tak berdaya, karena hampir setiap warganya, dari lapisan sosial mana pun, memancang sistem sosial tersendiri.

Kedua, teks cerpen *Nyonya Dokter Hewan Suharko*. Di sini Pram menampilkan "hantu kota" dalam sosok perempuan yang terpesona pada benda-benda modern seperti sepeda motor dan perabotan rumah tangga, yang dalam pandangan jamak, dianggap sebagai simbol yang menentukan martabat manusia urban. Persoalannya adalah, Kiki (nama karakter utamanya) menikmati kemewahan benda-benda urban itu dalam posisinya sebagai istri kedua dari dokter hewan bernama Suharko. Di masa sebelumnya, Suharko hidup bersama istrinya, perempuan Indo bernama Connie, yang digambarkan Pram sebagai sosok ibu yang mampu membangun suasana rumah tangga yang nyaman, setenang hidup di pedesaan. Setelah Connie meninggal dunia, rumah tangga ideal dalam bayangan Suharko bertolak belakang dengan gaya hidup Kiki, istri keduanya. Masalah pertama tentu dialami Suharko, karena dalam tuntutan realitas urban di mana orang harus beradaptasi dengan arus kekinian, sementara ia dikunci oleh kenangan hidup sederhana bersama Connie. Masalah selanjutnya mesti ditanggung oleh Kiki, ketika suaminya meminta kembali semua barang-barang urban peninggalan Connie. Diceritakan, dalam situasi itu, Kiki akhirnya menjual barang-barang modern yang berhasil dibelinya, termasuk sepeda motor Express 150 cc tahun 1952. Meski Kiki berhasil menjadi manusia urban kelas menengah setelah menjadi istri Suharko, tapi ketergantungannya pada suami secara materil akan membuat ia terperosok sebagai "hantu kota" yang lain. Subyek urban tak akan sempurna tanpa kemandirian, dan bila itu diabaikan, nasib Kiki akan setali tiga uang dengan tokoh "istri" dalam teks Iwan Simatupang. Atau ia bisa membuat aturan-aturan tersendiri di luar tata keadaban kota yang modern, dengan mendestruksi martabat kelas menengahnya demi bertahan sebagai subyek urban.

Apa yang dialami oleh subyek-subyek urban dalam 2 teks karya Pramoedya Ananta Toer di atas juga dialami oleh lansia pensiunan sopir truk dalam teks cerpen *Kaca Spion Ayah* (2014) karya Huang Yongmei, prosais Cina kelahiran 1968. Dikisahkan, setelah seumur-umur bekerja sebagai sopir truk, lansia itu tidak mendapatkan apa-apa dari jerih payahnya. *Alih-alih* kebahagiaan, keluarganya malah hancur berantakan, ia menduda di usia tua, sakit-sakitan, tertipu oleh kesetiaan palsu, hingga akhirnya menjadi manusia paling terasing dalam arus keramaian dan gegap gempita kota besar.

1.2 SUBYEK URBAN DALAM *KACA SPION AYAH*

Huang Yongmei, adalah nama penting dalam khazanah Sastra Cina kontemporer. Penulis perempuan asal Zhejiang yang kini bermukim di kota Handzhou ini telah memulai karier kepengarangan sejak tahun 2002, dan sudah menyiarkan karya-karyanya di berbagai majalah sastra di Cina. ia juga sudah menerbitkan novel berjudul *Yiben Zhengjing* 一本正经 serta beberapa novelet dan cerita pendek. Sebagian besar karyanya telah memperoleh penghargaan. Pada 11 Agustus 2018 cerita pendek berjudul *Fuqin de houshijing* 父亲的后视镜 atau *Kaca Spion Ayah* karya Huang Yongmei, diumumkan sebagai pemenang Penghargaan Sastra Lu Xun ke-7. Pertama kalinya penulis asal Zhejiang memperoleh penghargaan bergengsi tersebut, hingga berbagai media menulis bahwa "Sastra Tentara Zhejiang" telah bangkit kembali.

Teks *Kaca Spion Ayah* adalah sebuah alegori tentang subyek urban masa kini yang bergerak cepat dengan truk yang dikemudikannya di jalan tol. Sambil menginjak gas, pengemudi itu terus-menerus melihat kaca spion, memandangi kenyataan yang telah ditinggalkan jauh di belakang. Tujuan perjalanannya adalah masa depan, sementara citraan kenyataan yang memantul di kaca spion adalah masa lalu. Zaman bergerak maju, tapi hanya dengan terus-menerus melihat pada masa lalu barulah kita dapat memahami maknanya. Dengan demikian, seberapa besar pencapaian atas modernitas yang telah diraih oleh bangsa Cina hanya dapat diukur dengan melihat ke kaca spion atau ke masa lalu. Teks *Kaca Spion Ayah* juga menjelaskan betapa beruntungnya si pengemudi yang saban hari dapat menyaksikan berbagai perubahan di setiap kota yang disinggahinya, sementara keluarganya (istri dan anak-anak) yang ditinggalkan di rumah selama ia bekerja tampak seperti orang-orang yang ketinggalan zaman, buta peradaban, dan selalu merasa tertinggal di masa lalu. Namun, pengemudi truk menyiasati ketertinggalan itu dengan memotret setiap tempat yang dilintasinya, lalu membawa hasil jepretannya pulang sebagai oleh-oleh atau cenderamata.

Namun, betatapun subyek urban telah menjadi modern, betapapun sosok ayah yang saban hari menghirup udara kemajuan di setiap kota yang dilintasinya, hidup kesehariannya tidak bisa ikut berubah seperti daerah-daerah yang telah berubah menjadi kota, dengan segenap kemajuannya. Ia hanya dapat menotret atau melihat kemajuan itu tanpa ikut menikmatinya. Menjelang pensiun, keluarganya retak lantaran perselingkuhan, lalu ia hidup menduda di usia tua, tulang punggungnya bermasalah lantaran terlalu lama duduk di belakang setir, hingga ia harus menjalani terapi aneh dengan cara berjalan mundur. Dengan cara yang piawai, sekali lagi pengarang menggunakan alegori melihat ke belakang. Bila pada peristiwa melaju cepat saat mengemudi truk, cara melihat

ke masa lalu adalah melalui Kaca Spion, di masa pensiun, Kaca Spion itu adalah tubuh renta si pengemudi itu sendiri. Dalam peristiwa berjalan mundur itulah secara tak terduga ia berjumpa dengan seorang wanita yang kebetulan juga sedang menjalani terapi serupa. Perempuan yang menurutnya dapat mengisi kebahagiaan di usia senja, tapi ternyata justru semakin menghancurkan hidupnya. Ia tertipu oleh cinta yang palsu. Tabungan hari tuanya dicuri, harta bendanya dikuras habis, dan pelaku utamanya adalah pasangan baru yang ditemukannya saat menjalani terapi berjalan mundur di tepian kanal. Alegori melihat masa lalu (dengan terapi berjalan mundur) yang kedua ini tidak lagi dapat digunakan sebagai alat ukur tentang capaian kemajuan bangsa Cina di era mutakhir, melainkan telah mengantarkan subyek urban untuk terkunci selamanya di masa lalu, dan tak mungkin ada jalan kembali.

Pengarang mengeksekusi teks *Kaca Spion Ayah* dengan membuat adegan yang dapat dibaca sebagai alegori melihat masa lalu yang ketiga, yaitu berenang gaya punggung di sebuah kanal. Di titik ini, punggung (masa lalu) adalah pijakan utamanya. Ia mengayuh-ngayuhkan dua kaki dalam posisi terapung-apung di permukaan kanal. Seolah-olah bergerak maju, padahal semakin mundur, semakin ke belakang. Tak jauh dari posisinya, sebuah Kapal Kargo sedang melintas. Bila ia terus mengayuh, ia bisa ditabrak oleh lambung Kapal Kargo. Tapi ia tidak peduli pada kecemasan orang-orang yang melihat pemandangan janggal itu, *Ayah tidak perlu merasakan arah, ayah melaju menuju tempat yang jauh, kaki ayah begitu mengayuh di dalam air, kanal berada di belakangnya, begitu mengayuh lagi, seluruh kota berada di belakangnya*, demikian Huang Yongmei menyudahi kisahnya. Subyek urban bagai dikaramkan dalam arus kemajuan kota tempat ia bermukim. Esai ini akan menyuguhkan analisis kritis berbasis pendekatan semiotika barthesian untuk melihat relasi antara sastra dan kota dalam teks *Kaca Spion Ayah* karya Huang Yongmei

2. PEMBAHASAN

Riset pustaka ini menggunakan pendekatan semiotika barthesian, yang memperlakukan teks sebagai semesta tanda-tanda. Cara kerjanya tidak sekadar memetakan relasi antara penanda (*signified*) dan petanda (*signifier*) sebagaimana cara kerja strukturalisme Ferdinand de Saussure. Barthes menawarkan cara membaca teks sebagai semesta tanda, melampaui cara kerja linguistik konvensional. Semiotika atau semiologi pertama kali dicetuskan oleh Ferdinand de Saussure (*sémiologie*; Saussure, 1972: 33). Berpijak dari pendapatnya tentang *langue* yang merupakan sistem tanda yang mengungkapkan gagasan, ada pula sistem tanda alphabet bagi tuna wicara, simbol-simbol dalam upacara ritual, tanda dalam bidang militer. Saussure berpendapat bahwa *langue* adalah sistem yang penting. Oleh karena itu, dapat dibentuk sebuah ilmu lain yang mengkaji tanda-tanda dalam kehidupan sosial yang menjadi bagian dari psikologi sosial; ia menamakannya *sémiologie*.

Pada tahun 1956, Roland Barthes yang membaca karya Saussure: *Cours de linguistique générale* dan ia melihat adanya kemungkinan menerapkan semiotik ke bidang-bidang lain. Ia mempunyai pandangan yang bertolak belakang dengan Saussure mengenai kedudukan linguistik sebagai bagian dari semiotik. Menurutnya, sebaliknya, semiotik merupakan bagian dari linguistik karena tanda-tanda dalam bidang lain tersebut dapat dipandang sebagai bahasa,

yang mengungkapkan gagasan (artinya, bermakna), merupakan unsur yang terbentuk dari penanda-petanda, dan terdapat di dalam sebuah struktur.

Di dalam semiologi Barthes, denotasi merupakan sistem signifikasi tingkat pertama, sementara konotasi merupakan tingkat kedua. Dalam hal ini denotasi justru lebih diasosiasikan dengan ketertutupan makna. Sebagai reaksi untuk melawan keharfiahan denotasi yang bersifat opresif ini, Barthes mencoba menyingkirkan dan menolaknya. Baginya yang ada hanyalah konotasi. Ia lebih lanjut mengatakan bahwa makna "harfiah" merupakan sesuatu yang bersifat alami yang dikenal dengan teori signifikasi. Teori ini berlandaskan teori tentang tanda yang dikemukakan oleh Ferdinand de Saussure, hanya saja dilakukan perluasan makna. Sebagai Contoh, penanda (imaji bunyi), mawar mempunyai hubungan dengan petanda (konsep) "bunga yang berkelopak susun dan harum". Setelah penanda dan petanda ini menyatu, timbul pemaknaan tahap kedua berupa perluasan makna. Petanda pada tahap kedua disebut konotasi, sedangkan makna tahap pertama disebut denotasi. Barthes tidak hanya mengemukakan perluasan makna, melainkan juga menampilkan adanya perluasan bentuk yang disebutnya dengan metabahasa.

Sebagaimana telah diuraikan di atas bahwa terjadi proses yang sama tetapi ada perbedaannya, yaitu bahwa setelah penanda dan petanda ini menyatu, yang muncul adalah tahap kedua yang berupa perluasan bentuk. Penanda pada tahap kedua ini menjadi "ros". Penanda ini disebutnya metabahasa. Sebenarnya istilah denotasi dan konotasi telah lama dikenal. Jasa Barthes adalah memperlihatkan proses terjadinya kedua istilah tersebut sehingga menjadi jelas darimana datangnya perluasan makna itu.

Dengan demikian, semiologi Barthes tersusun atas tingkatan-tingkatan sistem bahasa dalam dua tingkatan bahasa. Bahasa pada tingkat pertama adalah bahasa sebagai objek dan bahasa tingkat kedua yang disebutnya metabahasa. Bahasa ini merupakan suatu sistem tanda yang berisi penanda dan petanda. Sistem tanda kedua terbangun dengan menjadikan penanda dan petanda tingkat pertama sebagai petanda baru yang kemudian memiliki penanda baru sendiri dalam suatu sistem tanda baru pada taraf yang lebih tinggi. Sistem tanda pertama disebutnya dengan istilah denotasi atau sistem terminologis, sedang sistem tanda tingkat kedua disebutnya sebagai konotasi atau sistem retorik atau mitologi. Konotasi dan metabahasa adalah cermin yang berlawanan satu sama lain. Metabahasa adalah operasi-operasi yang membentuk mayoritas bahasa-bahasa ilmiah yang berperan untuk menerapkan sistem riil, dan dipahami sebagai petanda, di luar kesatuan penanda-petanda asli, di luar alam deskriptif. Sementara itu, konotasi meliputi bahasa-bahasa yang utamanya bersifat sosial dalam hal pesan literal memberi dukungan bagi makna kedua dari sebuah tatanan artifisial atau ideologis secara umum.

2.1 KACA SPION AYAH SEBAGAI ALEGORI

Dalam kajian tekstual khususnya teks sastra, Barthes menggunakan analisis naratif struktural (*structural analysis of narrative*) yang dikembangkannya. Dengan menggunakan metode ini, Barthes menganalisis berbagai bentuk naskah, seperti novel Sarrasine karya Balzac, naskah karya Edgar Alan Poe dan ayat-ayat dari kitab injil. Menurut Barthes, analisis naratif struktural secara metodologis berasal dari perkembangan awal atas apa yang disebut linguistik

struktural sebagaimana pada perkembangan akhirnya dikenal sebagai semiologi teks atau semiotika. Jadi, secara sederhana analisis naratif struktural dapat disebut juga sebagai semiologi teks karena memfokuskan diri pada naskah. Intinya sama, yakni mencoba memahami makna suatu karya dengan menyusun kembali makna-makna yang tersebar dengan suatu cara tertentu. Untuk memberikan ruang atensi yang lebih lapang bagi diseminasi makna dan pluralitas teks, ia mencoba memilah-milah penanda-penanda pada wacana naratif ke dalam serangkaian fragmen ringkas dan beruntun yang disebutnya sebagai leksia-leksia (*lexias*), yaitu satuan-satuan pembacaan (*unit of reading*) dengan panjang pendek bervariasi. Sepotong bagian teks yang apabila diisolasi akan berdampak atau memiliki fungsi yang khas bila dibandingkan dengan teks lain di sekitarnya, adalah sebuah leksia. Akan tetapi, sebuah leksia sesungguhnya bisa berupa apa saja, kadang-kadang hanya berupa satu-dua patah kata, kadang-kadang kelompok kata, kadang-kadang beberapa kalimat, bahkan sebuah paragraf, bergantung pada ke-“gampang”-annya (*convenience*) saja. Dimensinya bergantung pada kepekatan (*density*) dari konotasi-konotasinya yang bervariasi sesuai dengan momen-momen teks. Dalam proses pembacaan teks, leksia-leksia tersebut dapat ditemukan, baik pada tataran kontak pertama di antara pembaca dan teks maupun pada saat satuan-satuan itu dipilah-pilah sedemikian rupa sehingga diperoleh aneka fungsi pada tataran-tataran pengorganisasian yang lebih tinggi.

2.2. SEJUMLAH TANDA IKONIK DALAM KACA SPION AYAH

Pada teks *Kaca Spion Ayah* karya Huang Yongmei, ada sejumlah tanda ikonik yang dapat membawa pembaca pada temuan tentang alegori utama perihal problem modernitas, khususnya yang berkaitan dengan nestapa subyek urban, dalam teks sastra Cina kontemporer. *Pertama*, adegan melihat citraan yang memantul di Kaca Spion sebagai masa lalu yang telah ditinggalkan. Tidak seperti pengemudi truk yang lain, subyek pengemudi sengaja tidak ngebut, karena kecepatan truknya akan semakin mempercepat hilangnya ingatan masa silam. ia tida tergesa, karena harus menghitung kenyataan apa saja yang telah ditinggalkan di belakang mobilnya;

Mobil ayah tidak melaju kencang. Ayah bilang, berkendara cepat pun, tidak akan melampaui kecepatan awan, yang dilihat sekejap mata, dilihat lagi, lalu menghilang. Oleh karena itu, untuk apa buru-buru? Ayah tidak buru-buru.

dalam perspektif semiotika barthesian, adegan melihat kaca spion sambil mengemukan truk, tidak dapat dilihat secara harfiah, dan tidak dapat merujuk pada makna denotasi, melainkan sebagai konotasi tentang berbagai entitas kenyataan masa lalu yang telah berubah sejak kedatangan arus modernisasi di Cina. Adegan tersebut tampak biasa dan alamiah, tapi aktivitas melihat *Kaca Spion* mengandung maksud yang lebih jauh dari sekadar kehati-hatian selama berkendara, tapi mengukur sejauh mana capaian modernitas Cina dengan cara berkaca pada masa lalu.

Kedua, adegan berjalan mundur sebagai terapi bagi bentuk tulang belakang yang tidak normal (karena terlalu lama duduk di belakang kemudi), kaki yang mati rasa (akibat terlalu sering menginjak kopling dan rem), yang

berkonotasi sebagai subyek urban yang meskipun bekerja keras sepanjang hidupnya, *alih-alih* dapat membuat ia hidup makmur di hari tua, justru menyisakan penyakit aneh yang hanya dapat disembuhkan dengan terapi yang juga tak kalah anehnya; berjalan mundur. Teks ini menyuguhkan sebuah paradoks besar antara subyek urban yang sebelumnya tak henti-henti melaju dengan truknya, di masa tuanya justru harus disembuhkan dengan cara terus-menerus berjalan mundur. Kenyataan masa silam yang sebelumnya telah ditinggalkan jauh di belakang, pada adegan janggal tersebut, seolah-olah harus dipungut kembali satu per satu.

Pada alegori yang kedua ini, teks *Kaca Spion Ayah* semakin eksplisit menggambarkan nestapa manusia kota yang bergelimang dengan pengalaman melihat kemajuan dari kota ke kota yang dilintasinya, akhirnya terpuruk sebagai subyek yang harus kembali ke masa silam yang usang, udik, dan terbelakang. Celaknya lagi, pasangan hidup yang ia temukan secara tak terduga dalam masa terapi berjalan mundur itu, ternyata menjabak dirinya dalam kesetiaan palsu yang menguras habis harta benda masa tuanya.

Setelah ayah berjalan mundur bolak-balik satu babak, kembali ke rumah dengan ekspresi yang menyegarkan, hanya melihat jendela di dalam rumah bersih dan mengkilap, diam dan tidak bersuara, seberkas cahaya matahari musim dingin sedang menyinari teh Tieguanyin yang tersisa di atas meja, memanaskannya dengan tulus dan kebaikan hati untuk ayah. Tanpa jejak, Nyonya Zhao menghilang seperti debu. Seperti seorang penyihir wanita yang bisa bermain sulap, Nyonya Zhao terbang mengendarai sapu itu. Ia membawa barang-barang berharga di lemari pakaian ayah, termasuk dua buah emas batangan yang diwariskan leluhur ayah (keluarga Xia), sepasang gelang giok ibu, sebuah arloji Swiss kuno serta kamera Leica yang tertempel gambar pemandangan itu. Ayah mencari-cari di lemari pakaian, kabinet dinding, di bawah tempat tidur, bahkan setiap laci, Nyonya Zhao tidak ada di dalamnya.

Nyonya Zhao adalah potret manusia kota yang lain. Wanita modern, tak bermasalah dengan perceraian dan hidup menyendiri tanpa diurus anak-anak. Subyek urban yang kesepiaannya mungkin setali tiga uang dengan kesepiaan duda tua pensiunan sopir truk, tapi dalam teks *Kaca Spion Ayah*, kemandirian Nyonya Zhao sebagai subyek urban justru digunakan untuk menipu bahkan mencelakai subyek urban yang sama-sama menderita dengannya. Tak ada empati, tak ada perasaan sama-sama disingkirkan oleh kemajuan kota besar. Di kota besar, subyek urban yang sama-sama tersingkir pun tampak saling bertarung dan saling mengalahkan.

Ketiga, adegan berenang di kanal kota dengan gaya punggung sebagai alegori atas hasrat subyek urban untuk bernapas dengan kenyataan masa silam yang sudah digerus habis-habisan oleh arus deras modernitas. Individualisme warga kota, konsumerisme sebagai gaya hidup, dan sistem administrasi modern guna mewujudkan tata kota yang maju dan beradab ternyata tidak mengubah nasib lansia pensiunan sopir truk dalam teks *Kaca Spion Ayah*. Tatanan kota yang maju dan modern itu *alih-alih* menjadi tempat bermukim yang nyaman bagi lansia, justru semakin membuat ia terjebak bahkan tergilas oleh arus deras modernitas.

Ayah tidak perlu merasakan arah, ayah melaju menuju tempat yang jauh, kaki ayah begitu mengayuh di dalam air, kanal berada di belakangnya, begitu mengayuh lagi, seluruh kota berada di belakangnya.

Adegan penutup cerita *Kaca Spion Ayah* di atas memperlihatkan kenyataan tentang subyek urban yang tidak lagi membutuhkan orientasi maju ke depan untuk menggapai apa yang selama ini dianggap sebagai kemajuan, tapi cukup mengapung-apung di permukaan kanal dengan punggung sebagai sasisnya, sementara dua kaki tua mengayuh-ngayuh supaya tubuhnya bergerak mundur. Tak peduli ada moncong Kapal Kargo yang bisa saja menabrak tubuh rapuh itu. Sebab, yang paling penting baginya adalah meninggalkan gegap gempita kemajuan kota besar dengan segala macam jargon tentang kemajuann. Lansia yang menderita di akhir hayatnya meninggalkan ruang kota untuk selamanya. Ia tidak perlu truk yang melaju di jalan tol sambil melirik Kaca Spion lagi, karena yang melaju kini adalah tubuhnya sendiri. Semacam tubuh masa kini yang bergerak mundur ke masa silam, karena ia tidak bisa *survive* jika terus menerus bernapas sebagai subyek urban. Banyak yang mengkhawatirkan lansia itu akan ditabrak oleh lambung Kapal Kargo, tapi teks ini menunjukkan, sikap yang abai pada bahaya tersebut. Apapun caranya, kota harus ditinggalkan. rupa-rupa penderitaan yang diakibatkannya harus diakhiri.

3. KESIMPULAN

Lanskap kota sebagai ruang penceritaan teks *Kaca Spion Ayah* bukanlah kota sebagai properti panggung pertunjukan seperti kasus teks *Tunggu Aku di Pojok Jalan itu* karya Iwan Simatupang yang sudah dibahas di bagian awal, melainkan kota sebagai peristiwa yang mengubah subyek-subyek di dalamnya, dalam dua pilihan yang tegas; bertahan atau tergilas.

Teks *Kaca Spion Ayah* mengandung 3 alegori tentang hasrat subyek urban untuk kembali mempertimbangkan masa lalu dalam kenyataan masa kini dengan segenap capaian kemajuannya. Alegori pertama digunakan untuk sekadar mengingat-ingat hal -ihwal yang sudah berubah dalam perjalanan menuju masa depan. Alegori kedua berbicara tentang akibat buruk dari ambisi-ambisi yang menggebu hendak menggapai kemajuan, yang dapat menimbulkan semacam patologi sosial di mana untuk menyembuhkannya orang harus dipapah untuk kembali menjemput masa lalu. sementara alegori ketiga adalah subyek urban yang menegaskan penyangkalan telak atas individualisme kota besar, tatanan keadaban semu, yang tidak memberi pengaruh apa-apa bagi warganya.

Realsi sastra dan kota dalam teks *Kaca Spion Ayah* adalah relasi yang kompleks. Genre fiksi perkotaan yang diklaim sebagai representasi aspek modern dalam tradisi sastra Cina justru tidak berhasil memotret keadaban Cina dalam arti sesungguhnya. Modernitas itu hanya tampak sebagai citraan sebagaimana yang terpantul di Kaca Spion saat seseorang berkendara di jalan bebas hambatan. Lanskap kota hanya sedap dipandang mata, tapi tidak dapat membuat warganya makmur-sentosa dalam hidup keseharian. Kriminalitas, problem rumah tangga, perselingkuhan, dan pengkhianatan adalah masalah-

masalah orang kota yang pada tingkat paling ekstrem dapat membuat subyek urban melarikan diri untuk selama-lamanya.

DAFTAR PUSTAKA

1. Ananta Toer, Pramoedya, Cerita dari Jakarta: Sekumpulan Karikatur Keadaan dan Manusianya, 2002. Jakarta; Hasta Mitra
2. Fuqin de Houshijing (Kaca Spion Ayah) karya Huang Yongmei, majalah Zhongshan, edisi 1, 2014. Diterjemahkan oleh Hin goan Gunawan.
3. Hoed, Benny H. 2011. Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya. Jakarta: Komunitas Bambu.
4. Muhtarom, Imam, 2013, Kulminasi; Teks, Konteks, dan Kota. Yogyakarta; Kasim Press.
5. Muhammad, Damhuri. Materi seminar sastra bertajuk Suara Lokal, Suara Urban pada Temu Sastrawan MPU, yang diselenggarakan oleh Dinas Pariwisata Provinsi DKI Jakarta, di Taman Menteng, Jakarta Pusat, 11 Oktober 2014.
6. Simatupang, Iwan, 1985. Tegak Lurus dengan Langit; Lima Belas Cerita Pendek Iwan Simatupang. Jakarta; Penerbit Sinar Harapan, cetakan II. Cerpen Tunggu Aku di Pojok Jalan Itu, dimuat pertama kali di Majalah Sastra, 1/7 1961.